



# Leseprobe

Rainer Schmitz, Professor Dr.  
Benno Ure

## Wie Mozart in die Kugel kam

Kurioses und  
Überraschendes aus der  
Welt der klassischen Musik

---

»Die Stichworte sind alle originell gewählt und verführen zum Lesen. Lohnenswert.«  
RBB, »Kulturradio am Morgen«

Bestellen Sie mit einem Klick für 20,00 €



---

Seiten: 1168

Erscheinungstermin: 23. April 2018

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

[www.penguinrandomhouse.de](http://www.penguinrandomhouse.de)

---

## Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

## Zum Buch

---

### **Macht Mozart klüger? Überraschende Antworten auf wirklich alle Fragen aus der Welt der Musik**

Wurde Mozart ermordet? Wie gelangte Bruckners Brillenglas in Beethovens Sarg? Und wer um alles in der Welt war Elise? Mit großer Lust am Abseitigen und Kuriosen haben Rainer Schmitz und Benno Ure in jahrelangen Recherchen viel Wissenswertes und Überraschendes ans Tageslicht gebracht. Ein Buch, das zum Schmökern, Staunden und Entdecken einlädt – im Siedler Verlag unter dem Titel »Tasten, Töne und Tumulte« erschienen.



### **Autor**

## **Rainer Schmitz, Professor Dr. Benno Ure**

---

Rainer Schmitz, geboren 1950, war Kultur- und Literaturredakteur u. a. beim Magazin der »Süddeutschen Zeitung« und beim »Focus«. Er ist Autor und Herausgeber zahlreicher Bücher, darunter der Bestseller »Was geschah mit Schillers Schädel? Alles, was Sie über Literatur nicht wissen« (2006).

*Rainer Schmitz und Benno Ure*

WIE MOZART  
IN DIE  
KUGEL KAM

*Kurioses und Überraschendes  
aus der Welt  
der klassischen Musik*

Pantheon

Die Originalausgabe erschien 2016 unter dem Titel  
*Tasten, Töne und Tumulte. Alles, was Sie über Musik nicht wissen*  
im Siedler Verlag, München.

Sollte diese Publikation Links auf Webseiten Dritter enthalten,  
so übernehmen wir für deren Inhalte keine Haftung, da wir uns  
diese nicht zu eigen machen, sondern lediglich auf deren Stand  
zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweisen.




Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

Der Pantheon Verlag ist ein Unternehmen  
der Verlagsgruppe Random House GmbH.

Erste Auflage  
Pantheon-Ausgabe April 2018

Copyright © 2016 by Siedler Verlag, München,  
München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH,  
Neumarkter Straße 28, 81673 München  
Umschlaggestaltung: Büro Jorge Schmidt, München  
Lektorat: Ditta Ahmadi, Berlin, und Fritz Jensch, München  
Satz: Ditta Ahmadi, Berlin  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-570-55371-8

[www.pantheon-verlag.de](http://www.pantheon-verlag.de)

 Dieses Buch ist auch als E-Book erhältlich.

# 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 vorsangen«, 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 Tolstoj, 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. Er habe sich, wie er Strauss' Sohn später erzählte, bei Verwandten Geld für die Fahrt nach Graz besorgt. 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 Gershwins *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-Gedränge ► 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. 251ff.

**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 befinde, 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 wohldirigierten 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 Schürtzte 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 Büchsen-schuß 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 Angriffe 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 Nachmittage 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 übersprungen. 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 wiedereröffnet.
- 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 Serepree 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 zugedrückt. So waren 1798 der Deutsche Friedrich Kalkbrenner und 1819 sein Landsmann Franz Hüntten 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 Manoah 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. ► Irrläufer

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 bloß 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 Prosenium 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 benedete 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 Fürsterzbisum 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 Stadtlaender: *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 bewegendem 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 bewegendem 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 Rochecouart, 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 Neuedes-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: *Musiciana*, Paris 1877, S. 66ff.

**A-Dur – den Lichtstrahl erklommend** 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 Frohlichkeit, 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 Figuren 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 Spin-  
nerlied im *Fliegenden Holländer*, das »Leicht-  
gesponnene«, 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 Harmo-  
nia Mundi verbindet. Einige wurden von der  
Glasharmonika (► Stimme, himmlische) abgeleitet,  
andere mit verschiedensten Klangeigenschaf-  
ten – 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, Xylosistrion. Doch keinem  
dieser Instrumente »hat es bis jetzt gelingen  
wollen, sich ein ständiges Bürgerrecht in un-  
sern Orchestern, eine feststehende Zeile in den  
Partituren unser 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 ► Xylosistrion

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-  
kon, auf dessen Entdeckung und Verbesserung  
d. i. 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 solider, 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 erzweckt 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 Verstimmlung 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 tiefernst 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 ►Lizstaffe ►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 werkhätige 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 blasse 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 Quartalssäufer, der im Suff sogar die Urne seiner Geliebten vergaß. Diese wunderbare 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 Entbehrung 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 Einspänner 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 einigemal, 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 jüngster 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 ► Stimulanzen ► 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 auferlegt, 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 titulierte. Waren zwei Primadonnen im Ensemble – etwa an Händels Opernhaus in London –, unterschied man zwischen *Primadonna assoluta* und *Primadonna altra*, 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 Koloratsopranistin, 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 »seine 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 Beiname »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 28 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 Künstlername 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 1901 und 1902 bei den Bayreuther Festspielen und am 5. Dezember 1906 die *Berliner 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 Künstlernamen 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 Prima-donna assoluta des 20. Jahrhunderts. Sie besaß einen jener sagenhaften »Drei-Oktaven-Soprane«, 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, Spekulanten. 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 Bordoni 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 Anblastechnik 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 Družický (eingedeutscht Georg Drušetzky): 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 Musikpädagoge

## 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 Brittnens *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 beuget, und sonderlich die buhlerischen Naturen so sehr bewegt, dass dergleichen ihm kein anderer Thon oder gesang aus einem andern clave gesetzt, nachtun 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 gelencket 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 Gotthelf 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 Verneigung dumpf darnieder, die Sinne schwanen mit.« 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 Félicitée 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, Mademoiselle 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: *Himmliche und irdische Liebe* (Roman, 1929)
- Zsolt Harsányi: *Ungarische Rhapsodie* (Roman, 1936, dt. 1941)
- Erna Grauthoff: *Aurore – 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 ► Vermozärtlichung
- 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 irgendwo 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  
Mußt 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 Reversionsound 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 Lernerifer 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 Urnenkel 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 A-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 Hjeretoja 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 Sinnesindrücke 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 Musikaubtheit 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 vielfältigen 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 Czardasaufspieler« (Richard Wagner über Brahms). RICHARD WAGNER hat sich hier besonders hervorgetan. 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 Ausdrucks«. 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 unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elements aufgehalten 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 unsrer 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 Zwielicht. 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 scheint, 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 Grobe*, hrsg. von Heinrich Werner, Leipzig 1905, S. 105.

»... da bekanntlich die semitischen Zischlaute von altersher schon dem ›auserwählten‹ Volke im Kampf mit seinen Nachbarn als ›Schib[b]oleth‹ dienen, 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*. 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 ▶ Ausmerzung ▶ Entartete Musik ▶ Exil ▶ Kadenzen, jüdische ▶ Klang, judenfreier ▶ Lagerorchester ▶ Leibzoll, ausgesetzter ▶ Männerfresserin, geniale ▶ Nationalsozialist ▶ Neujahrskonzert ▶ Reichsmusikkammer ▶ Sonderstab Musik ▶ Trosttelegramm ▶ Unerwünschenerklärung ▶ 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 luftgebor'nen 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!

Der Text wurde von Johannes Brahms und Hugo Wolf als Lied mit Klavierbegleitung vertont. Berühmt ist natürlich auch Goethes Einleitung zu *Faust I*:

*Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen  
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,  
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen  
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,  
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,  
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;  
Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu  
Wirklichkeiten.*

Am Beginn von *Faust II* wird Ariels Gesang, wie es in der Regieanweisung heißt, »von Äolsharfen begleitet«. Die größte Äolsharfe ist bislang die legendäre, von Georg Christoph Lichtenberg 1789 in seinem *Göttinger Taschenkalender* beschriebene: eine 15-saitige, fast 100 Meter lange und auf der einen Seite beinahe 50 Meter hohe »Wetterharfe« in einem Garten in Basel. Die Saiten hatten Stärken von etwa zwei bis vier Millimetern und einen Abstand von etwa 5 Zentimetern. Da sie aus Eisen waren, hing die Intensität der Klänge nicht nur von der Tageszeit und der Ausrichtung, sondern auch von allerhand elektrischen, magnetischen und thermischen Effekten ab. Ähnlich wie die Äolsharfe funktionieren die Windglockenspiele, die aus einer Reihe von kleinen, aufeinander abgestimmten Porzellan-glocken bestehen und durch Luftbewegungen zum Klingen gebracht werden. Solche »Äols-glocken« läuteten schon um 500 v. Chr. an Laris Porsennas Labyrinthmausoleum. ►Luftmusik

Johann Friedrich Hugo von Dalberg: *Die Äolsharfe*, Erfurt 1801.

Jean-Georges Kastner: *La harpe d'éole et la musique cosmique*, Paris 1856.

A. Langen: »Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung«, in: *Festschrift J. Müller-Blattau*, Kassel 1966.

Georg Christoph Lichtenberg: »Beschreibung der Riesen-Wetterharfe«, in: *Göttinger Taschen-Calender für 1789*, S. 129–134.

Georg Christoph Lichtenberg: »Von der Äolsharfe«, in: *Göttinger Taschen-Calender für 1792*.

Mins Minssen/Georg Krieger u.a.: *Äolsharfen. Der Wind als Musikant*, Frankfurt am Main 1997.

Robert Schumann: *Tagebücher*, Leipzig 1971, Bd. I, S. 47 und 440, Eintrag vom 17. Mai 1829.

Walter Windisch-Laube: *Einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel. Zum Sinn-Bild der Äolsharfe in Texten und Tönen seit dem 18. Jahrhundert*, Mainz 2004.

**Apfelbaum** Für Lob und Kritik sei er kaum empfänglich, sagte Camille Saint-Saëns: »... nicht etwa aus übertriebenem Selbstwertgefühl (das wäre eine Dummheit), sondern weil ich im Hervorbringen meiner Werke einem Gesetz meiner Natur folge, so wie ein Apfelbaum Äpfel hervorbringt, und mich also nicht darum kümmern brauche, was man für eine Meinung von mir hat.«

Ulrike Timm: *50 Klassiker. Orchestermusik*, Hildesheim 2004.

**April, April!** Uraufführungen am 1. April, kein Scherz:

1871 – Uraufführung der Oper *Linda d'Isphahan* von Francesco Malipiero im Teatro La Fenice in Venedig.

1873 – Das Streichquartett e-Moll, das einzige Streichquartett von Giuseppe Verdi, wird im privaten Rahmen in der Empfangshalle des Albergo delle Crocelle in Neapel aufgeführt. Es ist das einzige italienische Kammermusikwerk des 19. Jahrhunderts, das sich im Konzertrepertoire halten kann.

1895 – Die komische Oper *La vivandière* von Benjamin Godard wird wenige Monate nach dem Tod des Komponisten an der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt.

1909 – An der Hofoper in Sankt Petersburg wird die Oper *Die Heirat* von Modest Musorgski uraufgeführt.

1914 – Große Resonanz ist zu verzeichnen auf die Uraufführung der Oper *Notre-Dame* von Franz Schmidt an der Hofoper in Wien. Die Oper entstand nach dem Roman *Der Glöckner von Notre-Dame* von Victor Hugo.

1916 – Die komische Oper *Die Schneider von Schönau* von dem niederländischen Kompo-

- nisten Jan Brandts-Buys wird an der Dresdener Hofoper uraufgeführt und beschert dem Komponisten internationalen Erfolg.
- 1923 – Uraufführung der Operette *Mädi* von Robert Stolz im Berliner Theater in Berlin.
- 1932 – Am Prinzessin-Theater in Den Haag wird das der Operette nahestehende Singspiel *Wenn die kleinen Veilchen blühen* von Robert Stolz uraufgeführt.
- 1937 – Uraufführung der Oper *Amelia geht zum Ball* von Gian Carlo Menotti an der Academy of Music in Philadelphia.
- 1943 – Die Oper *Das Schloß Dürande* von Othmar Schoeck nach der gleichnamigen Novelle von Joseph von Eichendorff wird uraufgeführt an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin.
- 1954 – An der City Centre Opera in New York City wird die Oper *The Tender Land* von Aaron Copland erstmals aufgeführt.
- Am 1. April geboren wurden:
- 1629 – Jean-Henri d'Anglebert, französischer Komponist, Cembalist und Organist
- 1643 – Christian Demelius, deutscher Komponist
- 1721 – Pieter Hellendaal, niederländischer Komponist, Organist und Violinist
- 1732 – Joseph Haydn, österreichischer Komponist ▶ Geburtsdatum, gefälschtes
- 1802 – Hubert Ries, deutscher Violinist und Komponist
- 1811 – Johann Heinrich Runge, deutscher Orgelbauer
- 1840 – Wassili Wassiljewitsch Kühner, russischer Komponist
- 1866 – Ferruccio Busoni, italienischer Pianist und Komponist, Dirigent und Musiklehrer
- 1873 – Sergei Rachmaninow, russischer Pianist, Komponist und Dirigent
- 1883 – Wladimir Kenig, polnischer Komponist
- 1891 – Hans Kayser, deutscher Komponist und Musiktheoretiker
- 1905 – Winfried Zillig, deutscher Komponist und Dirigent
- 1920 – H.E. Erwin Walther, deutscher Komponist und Musikpädagoge
- 1924 – Georges Barboteu, französischer Hornist
- Günther Becker, deutscher Komponist
- Robert Gerle, US-amerikanischer Geiger und Musikpädagoge ungarischer Herkunft
- 1932 – Jiří Smutný, tschechischer Komponist, Dirigent und Musikpädagoge
- 1939 – Binnette Lipper, US-amerikanische Komponistin und Musikpädagogin
- 1940 – Graciela Paraskevaidis, argentinische Komponistin
- 1959 – Christian Thielemann, deutscher Dirigent
- Am 1. April starben:
- 1528 – Francisco de Peñalosa, spanischer Kleinkünstler, Sänger und Komponist
- 1680 – David Denicke, deutscher Kirchenlieddichter
- 1807 – Václav Josef Bartoloměj Praupner, tschechischer Komponist
- 1865 – Giuditta Pasta, italienische Opernsängerin
- 1888 – Jean Conte, französischer Komponist
- 1899 – Josef Eisenkolb, rumäniendeutscher Komponist
- 1915 – Johann Joseph Abert, deutsch-böhmischer Komponist, Dirigent und Kontrabassist
- 1917 – Scott Joplin, US-amerikanischer Komponist und Pianist
- 1921 – Joseph-Daniel Dussault, kanadischer Organist und Musikpädagoge
- 1930 – Cosima Wagner, Leiterin der Bayreuther Festspiele
- 1958 – Břetislav Bakala, tschechischer Dirigent, Chorleiter und Komponist
- 1964 – Božidar Kunc, kroatischer Komponist
- 1985 – Herman Roelstraete, belgischer Komponist, Sänger und Organist, Pädagoge, Dirigent und Musikhistoriker
- 1991 – Martha Graham, US-amerikanische Tänzerin, Choreographin und Pädagogin
- 2005 – Alexander Brott, kanadischer Komponist und Dirigent, Violinist und Musikpädagoge
- ▶ Dreizehn ▶ Februar, 29. ▶ Freitag ▶ Silvester ▶ Traumdatum ▶ Weihnachten

**Arbeitskleidung** HAYDN konnte nur korrekt gekleidet und mit bestem Jabot versehen auf dem teuersten Papier komponieren.

Der Tapezierer Clemens Mathieu hat berichtet, wie er RICHARD WAGNER bei der Arbeit antraf: »Als er in den im ersten Stock befindlichen Saal geführt wurde, begrüßte ihn Wagner in phantastischer Kleidung von seinem Klavierstuhle aus. Auf dem Haupte hatte er ein Samtbarett. Der lange, sehr weit gearbeitete Rock war aus rosa Atlas gefertigt, mit weißem Atlas gefüttert, ringsum mit einer Rüsche aus gleichem Stoff besetzt, in deren Mitte fortlaufend Röschen eingenäht waren. Die nach vorne halbweiten Ärmel zeigten die nämliche Garnierung und waren mit reichen, auf die Hand fallenden Spitzen versehen. Vom Hals bis zur Taille reichte ein weißes Spitzenjabot, von der Taille an zog sich zwischen den beiden Flügeln des offenen Rockes ein aus Volants bestehender, nach unten breiter werdender weißer Einsatz. Darunter trug er einen mit Fischbeinstäben verstärkten Reifrock.« Zu Mathieu sagte Wagner: »Pedant in allem, widerstrebt es meinem Schönheitssinn, daß mein Rock irgend eine Falte zeigt, wenn ich auf dem Klavierstuhle sitze.«

► Hitze ► Samt und Seide ► Stimulanzien ► Tagesablauf ► Unterhose ► Wie es ihnen kam ...

Clemens Mathieu: »Erinnerungen eines Tapezierers an Richard Wagner, München, November 1865«, zit. nach: *Das Pump-Genie. Richard Wagner und das Geld*. Nach gedruckten und ungedruckten Quellen bearbeitet von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1993, S. 414.

**Ariernachweis** Am 20. Februar 1941 strich das Berliner Reichssippenamt den Namen des um 1720 in Ofen geborenen ungarischen Juden Johann Michael Strauß aus dem Trauungsbuch von St. Stephan in Wien. Es handelte sich um den Großvater von Johann Strauß, dem Walzerkönig, der nach Ansicht der Nazis der Masse nur mit gefälschtem Ariernachweis präsentiert werden konnte. ► Antisemitisches ► Klang, judenfreier ► Neujahrskonzert ► Reichsmusikkammer

**Armlos, völlig** CARL HERRMANN UNTHAN wurde ohne Arme geboren, entwickelte aber

sehr schnell eine außerordentliche Geschicklichkeit der Füße: Mit zwei Jahren konnte er selbständig essen, mit zehn brachte er sich das Geigenspiel bei, wobei das Instrument auf einem Schemel vor ihm lag. Wie im *Katalog der wissenschaftlichen Sammlungen der Humboldt-Universität zu Berlin* (in der seine ungewöhnliche Existenz anatomisch und physiologisch dokumentiert ist) erläutert wird, konnte Unthan »in einem Akt die Zehen spreizen, die Zehen 1, 4 und 5 beugen sowie die Zehen 2 und 3 strecken« und so auch größere Gegenstände greifen. Das ständige Training der Beweglichkeit seiner Füße sowie seiner Bein- und Hüftgelenke machte es ihm möglich, alle Tätigkeiten auszuführen, bei denen im Alltagsleben nicht Beine und Hände gleichzeitig nötig sind. Diese – etwa das Herunterheben von Gegenständen von höheren Punkten – konnte er auch in seinen späteren zirzensischen Darbietungen immer nur nacheinander ausführen. Im Alter von 16 Jahren besuchte er ein Konservatorium, das er im Jahr darauf abschloss. Bereits als Jugendlicher konnte er ein nahezu völlig eigenständiges Leben führen: Er konnte sich alleine an- und ausziehen, rasieren und Krawatten binden. Briefe und Texte schrieb er in klarer Schrift mit den Füßen oder tippte sie auf der Schreibmaschine. Mit 20 Jahren trat er als Solist mit Orchestern auf. Sein Siegeszug begann im Leipziger Krystallpalast, seinerzeit das größte Varietétheater in Deutschland, weshalb er trotz seiner ostpreußischen Herkunft oft als »das armlose Wunder von Leipzig« bezeichnet wurde. Der Komponist und Musiktheoretiker Johann Christian Lobe hat Unthans Virtuosität beschrieben: »Er trägt nicht allein langsame gesangvolle Stellen, sondern auch ziemlich schnelle Passagen von den tiefsten bis zu den höchsten Tonregionen, über alle vier Saiten gleitend, sauber und rein vor; er producirt auch Triller mit zwei Zehen so schnell und nett, wie der beste Virtuose mit zwei Fingern, er spielt ganze Reihen von Doppelgriffen in Terzen und Decimen. Was aber fast noch mehr sagen will, er trägt mit geläutertem Geschmack und vieler Empfindung vor,

indem er alle Nuancen des Ausdrucks vom Pianissimo bis zu mittleren Stärkegraden in seiner Gewalt hat.« Als in einer dieser Vorstellungen eine Saite der Violine riss, ersetzte er sie selbst mit Hilfe seiner Zehen. Das brachte ihn auf die Idee, dieses Kunststück in den folgenden Vorstellungen zu wiederholen. Das Interesse des Publikums, dessen war er sich durchaus bewusst, galt letztlich weniger seinen künstlerischen Leistungen als der Tatsache, dass er armlos virtuos Violine – und später auch das Piston/Kornett – spielen konnte. So füllte er sein Programm mit diesem und weiteren Kunststücken auf, was schließlich seinen Abschied aus den Konzertsälen bedeutete. Fortan verdiente er seinen Unterhalt in Zirkusarenen, zunächst in Deutschland, bald in der ganzen Welt. Er war ein begehrter Artist, der nicht nur als Geigenvirtuose begeisterte, sondern auch als Kunstschütze glänzte. Er traf die Symbole auf gängigen Spielkarten oder teilte auf mittlere Entfernung einen Bleistift. Er konnte mit den Zehen Stecknadeln aus einem Wasserbecken fischen, was mit Fingern bereits erhebliche Geschicklichkeit erfordert. Er tourte – mit Unterstützung verschiedener Impresarios – durch Europa, Russland, Mexiko, Kuba, Südamerika und die USA. Im Alter von 76 Jahren veröffentlichte er seine Autobiographie. Da er sie mit den Zehen auf der Schreibmaschine geschrieben hatte, nannte er das Werk, das 1925 in Stuttgart erstmals veröffentlicht wurde und bis zu seinem Tod mehrere Auflagen erreichte, *Pediskript* (Fußskript). Carl Herrmann Unthan ist in zwei Filmen als Schauspieler zu sehen: 1913 wurde in Dänemark der auf einem Skript des späteren Literaturnobelpreisträgers Gerhart Hauptmann basierende Stummfilm *Atlantis* unter der Regie von August Blom gedreht, in dem Unthan den armlosen Arthur Stoss spielt. Die Idee entstand während einer Atlantiküberquerung, bei der sich Hauptmann und Unthan kennengelernt hatten. 1914 spielte er in *Der Mann ohne Arm – ein Artistendrama* sich selbst.

LIU WEI aus Peking verlor im Alter von zehn Jahren bei einem Unfall beide Arme. Er hatte

beim Versteckspielen eine Hochstromleitung berührt. Mit 19 Jahren nahm er Klavierunterricht. Er spielte das Instrument mit den Füßen. Als sein Lehrer aufgab, machte er alleine weiter und entwickelte eine eigene Technik. Mit 23 Jahren trat er in der Fernsehshow *China sucht den Superstar* auf und spielte dort den Schmusesong »Mariage d'amour« von Richard Clayderman. Er benutzte die Füße beinahe wie Hände und brachte die Jury und die Zuhörer reihenweise zum Weinen. Er gewann. In der Tageszeitung *China Daily* sagte er: »Wenigstens habe ich ein Paar perfekte Beine.«

FELIX KLIESER kam armlos auf die Welt. Heute gilt er als einer der besten Hornisten und reist als Solist durch die Welt. Sein Instrument hält er mit den Füßen. Das Horn liegt auf einem Ständer, den er mit dem rechten Fuß fest am Boden hält. Zum Spielen winkelt Felix Klieser seinen linken Fuß in Brusthöhe an und lässt seine Zehen über die Ventilkappen laufen. Er kam bereits mit 13 Jahren an die Musikhochschule Hannover und gewann zahlreiche Preise. In einem Interview sagte Klieser von sich: »Ich bin von Beruf nicht armlos, ich bin Hornist.« ► Furz ► Hand, linke

Ernst Günther: »Der Traum des armlosen Geigers«, in: 33 *Zirkusgeschichten*, Berlin 1977, S. 91–100.

»Felix Klieser, der Ausnahme-Hornist ohne Arme«, in: *Die Welt* vom 25. Dezember 2011.

Felix Klieser mit Céline Lauer: *Fußnoten – Ein Hornist ohne Arme erobert die Welt*, Düsseldorf 2014.

Joachim Piechowski: *Der Mann ohne Arme*, Hamburg 1967.

Carl Herrmann Unthan: *Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*, Stuttgart 1925ff.

**Arsch ohne Musik** Die Uraufführung des Balletts *Parade* nach einem Thema von Jean Cocteau mit der Musik von Erik Satie und einem Bühnenbild von Pablo Picasso im Jahr 1917 hatte ein gerichliches Nachspiel. Der Musikkritiker des *Carnet de la Semaine*, Jean Poueigh, schrieb eine vernichtende Kritik, auf die Satie mit einer Postkarte reagierte. Darauf stand:

»Mein Herr und lieber Freund – Sie sind ein Arsch, ein Arsch ohne Musik. Gez. Erik Satie.« Bei der Gerichtsverhandlung rief Satie wiederholt »Arsch«. Satie wurde festgenommen und erhielt eine Strafe von 1000 Franc und acht Tagen Gefängnis, die er allerdings auf Intervention einflussreicher Freunde nicht absitzen musste. Entschuldigen wollte Satie sich nicht. Er trug aber 1918 zur Eröffnung eines Konzerts der Nouveaux Jeunes eine »Lobrede auf die Kritiker« vor: »Ich habe im letzten Jahr mehrere Vorträge über die Intelligenz und Musikalität bei den Tieren gehalten. Heute werde ich über Intelligenz und Musikalität bei den Kritikern sprechen. Es ist fast das gleiche Thema, mit Modifikationen, versteht sich.«

► Ausgeburten des Wahnsinns ► Elche, die schärfsten

Grete Wehmeyer: *Erik Satie*, Regensburg 1974.

**Arschlöcher, Hunde, Idioten!** Für Friedrich Gulda waren Musikkritiker »Arschlöcher«, »niederer Klerus«, »Leute, die in ihrem klassischen Ghetto« leben. Aber auch prominente Kollegen wie den »Tastentiger« Horowitz hat er gering geschätzt. Als der Wiener Musikkritiker Franz Endler sein *Concerto for Myself* als »Furz« bezeichnete, kündigte Gulda vor Zorn schäumend einen Auftrittsboykott für ganz Wien an – den er jedoch schon bald wieder aufhob.

Ein paar Urteile aus älterer Zeit über Musikkritiker:

»Ein Kritiker läßt vor einer Million Leser drucken, was er nicht einem einzigen anständigen Menschen ins Gesicht sagen dürfte!«, meinte Hans von Bülow.

Leopold Stokowski war der Auffassung: »Die gefährlichsten Kritiker sind jene, die zwar nichts von der Sache verstehen, aber gut schreiben können.«

Johann Wolfgang von Goethe – selbst ein Kritiker – forderte: »Schlagt ihn tot den Hund, es ist ein Recensent!«

Selbst wenn man keine Ahnung von Musik hat, könne man als Musikkritiker ein gutes Auskommen haben, erklärt der Kabarettist Georg Kreisler in seinem Lied »Der Musikkritiker«.

Den Kritikern, die ihm vorwarfen, dass er unverständlich komponiere – und an denen mangelte es nicht –, setzte Max Reger in seiner Violinsonate Nr. 4 in C-Dur (op. 72, 1903) mit den Noten a-f-f-e und s-c-h-a-f-e ein Andenken.

Ludwig van Beethoven beschwerte sich am 9. Oktober 1811 bei seinem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig: Der Verlag solle das Oratorium (*Christus am Ölberg*) und überhaupt alles rezensieren lassen, durch wen er wolle, denn »wer kann nach solchen Recensenten fragen, wenn er sieht, wie die elendsten Sudler in die Höhe von ebensolchen elenden Recensenten gehoben werden, und wie sie überhaupt am unglimpflichsten mit Kunstwerken umgehen. Und nun recensiert solange ihr wollt, wenn's einen auch ein wenig wie ein Mückenstich packt, so ist's ja gleich vorbei, dann macht's einem einen ganz hübschen Spaß re-re-re-re-re-re-cen-cen-si-si-si-si-si-si-siert-siert-siert - - - - nicht bis in alle Ewigkeit, denn das könnt Ihr nicht – und hiermit Gott befohlen.«

Anton Bruckner juckten die Mückenstiche so sehr, dass er eine Audienz bei Kaiser Franz Joseph, in der er sich für eine Ordensauszeichnung bedankte, für die Bitte nutzte, ob »Ew. Majestät nicht dem Hanslick von der Freien Presse verbieten [würde], daß er mich allemal so heruntermacht?«. Majestät griff verständlicherweise nicht ein.

Verdi dagegen hat Kritik nicht gejuckt, wie sein Mailänder Verleger Ricordi am 14. August 1895 an Puccini schrieb: »Er ist weiter seinen Weg gegangen ... und jetzt ist er, was er ist!! Auch damals hat es an Idioten nicht gefehlt.«

»Wozu schreibe ich noch Symphonien, wenn das die Musik der Zukunft sein soll!«, bemerkte Mahler zu der atonalen Musik des Kollegen Arnold Schönberg. Seine Kritik drückte er auf ungewöhnliche Weise aus: Bei einer Probe von Schönbergs erster *Kammersinfonie* bat Mahler die Musiker, einen C-Dur-Dreiklang zu spielen. Nach einem »Ich danke!« verließ er den Saal.

Max Reger schrieb an einen Kritiker: »Sehr geehrter Herr, ich sitze im verschwiegensten

Raum meines Hauses. Ihre Kritik ist vor mir. Bald wird sie hinter mir sein. Hochachtungsvoll. Max Reger.«

- Ausgeburten des Wahnsinns ► Claque ► Elche, die schärfsten
- Gekauft ► Heizer, Kitzler und Kenner ► Sicofanti

Hans Gal: *In Dur und Moll*, Frankfurt am Main 1966.

Bernard Grun: *Beste Musikeranekdoten*, München/Wien 1974, S. 259.

Walter Kühn/Hans Lebede: *Von Musikern und Musik*, Leipzig 1926, Bd. 2, S. 403.

Alex Ross: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München 2013, S. 65.

**Artenschutz** Seit dem 1. Juli 1975 ist Schluss. An diesem Tag trat die »Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora«, kurz CITES (deutsch: Übereinkommen über den internationalen Handel mit gefährdeten Arten frei lebender Tiere und Pflanzen) in Kraft. Das Ziel ist, den internationalen Handel mit diesen Tieren und Pflanzen so weit zu regulieren, dass ihr Überleben nicht gefährdet wird. CITES wird auch Washingtoner Artenschutzübereinkommen (WA) genannt, weil es dort unterzeichnet wurde. CITES ordnet die Arten nach ihrem Schutzbedürfnis. Für Musiker – Orchester wie Instrumentenbauer – sind die Bestimmungen zu folgenden Tieren und Pflanzen zu berücksichtigen:

- ELEFANT (*Loxodonta africana*, *Elephas maximus*) – Elfenbein: Pianotasten, Kopfplatte und Frosch beim Streicherbogen, Geigenwirbel (Reifchen und Kugeln) sowie Endknöpfe (Kugeln) von Streichinstrumenten, Taktstöcke, Plektra
- MEERESSCHILDKRÖTE (*Cheloniidea spp.*) – Schildpatt: Frosch beim Streicherbogen
- WAL (*Cetacea spp.*) – Fischbein: Bewicklung von Streicherbögen
- RIO-PALISANDER (*Dalbergia nigra*): Streicherwirbel, Saitenhalter, Knöpfchen, hochwertige akustische Gitarren, Flöten und andere Blasinstrumente, Schlaginstrumente, Marimbaphone
- BRASILIANISCHES ROSENHOLZ (*Dalbergia decipularis*): Streicherbögen, Klangplatten

für Xylophone, Böden und Zargen von akustischen Gitarren

- FERNAMBUK (*Caesalpinia echinata Lam*): Streicherbögen
- EBENHOLZ: Griffbrett von Streichinstrumenten, Kinnhalter, Streicherwirbel, Saitenhalter, Knöpfchen
- EIDECHSE (Leder): Daumenleder am Streicherbogen
- WALROSS (*Odobenus rosmarus*) – Stoßzähne: Beinchen, Plektra

Für Materialien, die aus diesen Tieren und Pflanzen gewonnen werden, sind heute EU-Vermarktungsbescheinigungen für Besitz und Handel notwendig. Ausnahmen sind Fernambuk und Ebenholz, für die der freie Handel und Besitz des verarbeiteten Materials innerhalb der EU erlaubt sind. Das bedeutet, dass die Tasten der Klaviere nicht mehr wie ehemals mit Elfenbein belegt werden dürfen. Auch Taktstöcke aus Elfenbein sind verpönt. Besonders betreffen die Bestimmungen die Bögen der Streichinstrumente, in denen traditionell seltene Hölzer, Schildpatt und Elfenbein verarbeitet sind.

Im Mai 2014 wäre beinahe ein Gastspiel der Münchner Philharmoniker in der Carnegie Hall geplatzt. Dem Orchester war nicht bekannt, dass seit neuestem für Instrumente, in denen die der höchsten Schutzstufe unterstellten Materialien verarbeitet sind, ein von CITES ausgestellter »Instrumentenpass« an der Grenze vorzuweisen ist. Das Konzert konnte nur unter Großeinsatz der deutschen Botschaft und der Carnegie Hall gerettet werden. Aber selbst die erforderlichen CITES-Bescheinigungen reichen bisweilen nicht aus, wie das Budapest Festival Orchestra bei Einreise in die USA erfahren musste. Der Zoll akzeptierte einige nicht, da die nationale Gesetzgebung inzwischen weiter verschärft worden war, und zog sieben wertvolle Bögen ein, die erst bei der Rückreise und gegen eine Buße wieder ausgelöst werden konnten.

Dem US-amerikanischen Geigenhändler Christophe Landon, der sich selbst als eines der ersten Opfer dieser Bestimmungen be-

zeichnet, wurden auf einen Schlag sieben Geigenbögen im Wert von 240 000 Dollar konfisziert; seine Rechtsanwaltskosten in zwei Verfahren beliefen sich auf 60 000 Dollar. Die Bögen erhielt er nicht zurück. Seither stand schon so manches Orchester auf Konzertreisen vor schier unlösbaren Problemen. Erbarmungslos haben Zöllner kostbare Geigenbögen zerstört, die manchmal wertvoller waren als die Instrumente. Um solche Querelen und Desaster zu vermeiden, gehen die Berliner Philharmoniker zum Beispiel nur noch mit Karbonbögen auf Tournee. Die erzeugen zwar längst keinen so schönen Klang, verursachen aber bei Ein- und Ausreise keinen Papierkrieg mit den Genehmigungsbehörden der Europäischen Union und den Zollbehörden der Zielländer, etwa dem U.S. Fish and Wildlife Service. »New York bezahlt Millionen Dollar, um die Berliner Philharmoniker zu holen, und die spielen hier mit Billigbögen!«, klagt Landon.

► Einzelteile ► Elfenbein ► Fauna ► Pferdeschwänze

Angela Schader: »Musik und Artenschutz im Clinch?«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 1. Dezember 2014.

»Warum die Europäer mit minderwertigen Instrumenten anreisen«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 11. Oktober 2014.

**Artillerie** Seit den frühen 1830er Jahren war Paris Schauplatz zahlreicher Musikspektakel. Mit Melodien der großen Opernerfolge von Rossini und Meyerbeer etwa zog der französische Komponist und Dirigent Philippe Musard ein tanzfreudiges Publikum in die Konzertsäle und heizte ihm mit flotten Cancans und schnellen Quadrillen ein. Wenn die Stimmung auf dem Siedepunkt war, pflegte er am Rand der Estrade einen Pistolenschuss abzufeuern. Nach Augenzeugenberichten brach daraufhin der Saal in Gebrüll aus, »das sich mit dem des Höllenorkans vermischte«.

► Pistolenschuss

Ein Konkurrent von Musard war sein Landsmann Louis Jullien, den die Frauen als neuen Tanzgott anhimmelten. Der »schöne Jullien« hatte im Jardin Turc debütiert und dann mit einer »Hugenotten-Quadrille« Furore ge-

macht, deren Themen Meyerbeers damals außerordentlich populärer Oper *Die Hugenotten* entlehnt waren. Tout Paris pilgerte ihretwegen zum Boulevard du Temple. Hatte Musard eine Pistole abgefeuert, so waren es in Julliens Quadrille Artilleriesalven. Zu diesen akustischen Schauern kamen noch optische Effekte wie Feuerwerke und bengalische Lichter hinzu. So entstand ein Tumult aus Chorliedern, Schreien und Knallereien, übergossen von roten, gelben und grünen Lichtern – und mittendrin der behandschuhte Jullien. Das Spektakel behauptete sich wochenlang im Programm. Dann schrieb Jullien die »Hubertus-Quadrille«, die durch täuschend echtes Hundegebell Aufsehen erregte. Ein anderes Tongemälde war die »Römische Weihnachtsnacht« mit dem Einzug des Papstes unter reichlich Glockengeläut, Illumination und Feuerwerk. Die Sommersaison 1837 begann mit der Wiedereröffnung des Jardin Turc. Jacques Offenbach führte seinen Walzer »Rebecca« auf, für den er Melodien von kultischer Bedeutung einfach in Tanzmusik verwandelte, was die jüdische Gemeinde schockierte. Höhepunkt der Saison war aber nicht Offenbachs »Rebecca«, sondern das »Gastmahl des Balthasar« von Jullien. Der setzte seine neue Bühnentechnik »Nocturnorama« ein: Sieben farbenprächtige Transparente schimmerten im Dunkeln und fesselten die Aufmerksamkeit so sehr, dass die Musik fast zur Nebensache wurde. Aber Julliens Zeit in Paris war abgelaufen. Im folgenden Jahr setzte er sich hoch verschuldet nach London ab. Musard dagegen hatte es inzwischen zum Dirigenten der Opernbälle gebracht. Er organisierte auch pompöse Konzerte im Londoner Drury Lane Theatre und entzückte die Lady, wenn er während solcher Soireen ab und zu die Handschuhe wechselte, die ihm ein Diener auf einem vergoldeten Tablett überreichte.

Jullien machte unterdessen in London mit seinem Spektakel »A Grand Descriptive Fantasia selected from Roch Albert's opera of the Destruction of Pompeii« großen Eindruck. Es sei eine Mischung aus Geigen, Feuer, Glocken, Schießpulver, Knallkörpern und Prasseln,



meinte der *Musical Examiner* am 24. Februar 1844. Im Juni 1846 gab er in den Surrey Zoological Gardens eines seiner Monsterkonzerte, bei dem ein Vierpfünder abgefeuert wurde, was die Tiere sehr beunruhigte. »Nur der Bär war apathisch. Ihn beeindruckten weder Rossini noch Jullien«, berichtete die *Musical World*.

Zu Julliens Konzert im Londoner Crystal Palace am 15. Juni 1854 kamen 42.000 Besucher. Höhepunkt der Musikkrevue war seine »Fireman's Quadrille«, bei der scheinbar echtes Feuer ausbrach und echte Feuerwehrleute echtes Wasser einsetzten, so dass die Frauen ohnmächtig wurden und ängstlich schrien. Dieselben Effekte erzielte er auch in New York, wo er schließlich nach Tourneen durch Irland und Schottland mit einer Konzertgruppe auftrat. Noch im selben Jahr kehrte er nach Europa – zunächst nach London und dann nach Paris – zurück, wo er 1859 wegen seiner Schulden ins Gefängnis kam und 1860 im Asyl starb. Aufwendige Mammutkonzerte für große Menschenmengen blieben noch lange beliebt. Hector Berlioz, der Meister exzentrischer und klanggewaltiger Kompositionen, wurde häufig auf Karikaturen dargestellt. Eine aus dem Jahr 1846 zeigt ihn als Heerführer eines großen Orchesters, das neben viel Blech und Pauken auch eine Kanone einsetzt und dabei das Publikum verschreckt. Frédéric Chopin meinte lapidar: »Seine Musik gibt jedermann das Recht, jegliche Beziehung mit ihm abzubrechen.«

► A dabei! ► Es werde Licht! ► Mammutkonzerte ► Ohrstöpsel ► Pistolenschuss ► Revolver ► Skandale ► Spektakel ► Vornamen, meiste

Siegfried Kracauer: *Pariser Leben. Jacques Offenbach und seine Zeit*, München 1962, S. 45–51.

Nicolas Slonimsky: *Slonimsky's Book of Musical Anecdotes*, New York und London 2002, S. 226–235.

**As, fehlendes** Der junge Pianist Igor Levit fand sich 2010 auf Konzerttournee durch China in einem ungeheizten Konzertsaal mit verstimmtem Baldwin-Flügel wieder. Eine Taste in der eingestrichenen Oktave war defekt. Levit meinte: »Alle möglichen Töne klingen gleichzeitig, wenn ich die Taste anschlage und das

Pedal drücke, nur nicht das As.« Im Programm war Beethovens *Waldsteinsonate* vorgesehen, aber das war ein Problem: »Die heiligste Stelle in der ›Waldstein‹ ist diese Moll-Passage im zweiten Satz, mit der verminderten Quinte, da brauche ich das As.« Levit löste es, indem er das Programm änderte und sieben Etüden von Franz Liszt spielte, bei denen auf das As leicht verzichtet werden kann. Es war ein Experiment, und es gelang großartig. »Als das Debüt vorbei ist, ein Rausch aus Licht und Farben, sind alle sprachlos und aufgelöst.«

Eleonore Büning: »Igor Levit. Eine große Erschütterung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3. Mai 2010.

**As-Dur – Tod, Grab und Verwesung** Vier B prädestinierten zur Empfindung von Dunkelheit. Im 18. Jahrhundert war As-Dur »eine schwarze Idee«, war »der Gräberton«, war »Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit«. Die Tonart hatte »glaänzende Majestaet, die aber doch endlich, weil sie selten ruehrt, und immer in ihrer Eigenen Wuerde bleibt, dem aufmerksamen Kenner zuwider wird«. Aber sie war auch »Majestaet von Koenig und Koenigin«. Während sie um 1800 noch »dumpf und schwarz« daherkam, entwickelte sich ihr Charakter später ins Höhere: »Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? – Unsichtbare Fittige wehen auf und nieder – ich schwimme im duftigen Aether.« As-Dur wurde zur »Tonart, bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung fasst«. Für BERLIOZ war sie »süß, verhangen und sehr edel«.

BEETHOVEN liebte die Tonart besonders in seinen dunklen c-Moll-Werken wie der Klaviersonate *Pathétique*. Er nahm sie für den Mittelsatz, das Adagio cantabile, das zu einem Hit der klassischen Klaviermusik wurde. Den zweiten Satz seiner fünften Sinfonie in c-Moll, der *Schicksalsinfonie*, schrieb Beethoven in As-Dur, »langsam und tiefdunkel«, den Schicksalskampf ankündigend. In der pathetischen Interpretation der Sinfonie wird mit ihr der Schicksalsweg »durch Nacht zum Licht« gegangen, von c-Moll im ersten Satz über

As-Dur und c-Moll nach C-Dur im Schlusssatz. As-Dur gehört offensichtlich zum dunklen Teil des Weges.

SCHUBERT setzt As-Dur im Mittelsatz seiner Klaviersonate c-Moll ein, aber eher als »Abend- oder Nachtstimmungen«. Er liebte die As-Dur-Harmonie, nahm sie für seine *Moments musicaux* op. 94 Nr. 2 und 6 und verschiedene Impromptus.

Chopin verwendete die Tonart so häufig wie kaum ein anderer, komponierte das unsterbliche As-Dur-Nocturne, ein Präludium, eine Ballade, Polonaise und Etüde und vieles andere in ihr.

LISZT bringt die Tonart mit »exaltierteren Entwicklungen« im »Liebestraum« und »poetisch pulsierend« im zweiten Satz der *Faust-Sinfonie*. Bei WAGNER ist das »Arioso der Elsa« aus dem ersten *Lohengrin*-Akt »Einsam in trüben Tagen« in As. Er lässt den Chor »Wie wunderbar! Welch seltsames Gebaren!« singen. As-Dur ist Gralstonart und so die »Rahmentonart« des *Parsifal*. In *Tristan und Isolde* entfaltet Wagner einen besonderen As-Dur-Klang im Duett Isolde/Tristan aus dem zweiten Akt »O sink hernieder, Nacht der Liebe«. Für Beckh ist Wagners As-Dur die Tonart der »tiefsten Innerlichkeit, der Liebesnacht und Liebesruh, der Weltenruhe und Weltennacht, des ewig Weiblichen, des Isishaften« und in diesem Sinne eminente »Tristan-Tonart«:

*Wohin nun Tristan scheidet,  
Willst du, Isolde, ihm folgen?  
Dem Land, das Tristan meint,  
Der Sonne Licht nicht scheint ...*

► A-Dur – den Lichtstrahl erklimmend ► a-Moll – das klagende Lied ► 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*, Stuttgart 1937, 3. Aufl. 1977, S. 173–190.

Friedrich Oberkogler: *Tierkreis- und Planetenkräfte in der Musik. Vom Geistesgehalt der Tonarten*, Schaffhausen 1987, S. 447–477.

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

Alfred Stenger: *Ästhetik der Tonarten. Charakterisierung musikalischer Landschaften*, Wilhelmshafen 2005, S. 239–257.

**Aschgrau** Die Lieblingsfarbe des Walzerkönigs Johann Strauß, dem so viele beschwingte und lebenszugewandte Stücke zu verdanken sind, war Aschgrau. Er neigte zu Melancholie mit Anfällen von Ängsten und Depressionen, lachte nur selten, schätzte Dauerregen und tanzte selbst nie. ► Weiß

**Asteroiden** Asteroiden sind Kleinplaneten oder Planetoiden, die sich nach Kepler'schen Gesetzen um die Sonne bewegen. Bislang sind in unserem Sonnensystem 638 546 von ihnen bekannt, die im Hauptasteroidengürtel zwischen Mars und Jupiter die Sonne umkreisen. Als die Zahl der Entdeckungen immer größer wurde, gingen die Namen aus den antiken Mythologien aus, nach denen sie zunächst benannt wurden. Als Nächstes kamen neben anderen Gottheiten die Ehefrauen, Freundinnen, Enkel und Neffen der Entdecker dran sowie Persönlichkeiten aus Kultur und Geschichte. Die Namen der folgenden Asteroiden haben etwas mit Musik zu tun:

27 – Euterpe (nach der Muse der lyrischen Dichtung und des Flötenspiels)

471 – Papagena (nach einer Figur aus Mozarts *Zauberflöte*)

527 – Euryanthe (nach der Titelfigur aus Carl Maria von Webers Oper)

530 – Turandot (nach der Titelfigur von Carlo Gozzis Theaterstück, das auch Basis für die gleichnamige Oper von Puccini war)

539 – Pamina (nach einer Figur aus Mozarts *Zauberflöte*)

540 – Rosamunde (nach der Titelfigur des Schauspiels von Helmina von Chézy mit der Bühnenmusik von Franz Schubert)

552 – Sigelinde (nach einer Figur aus Richard Wagners Oper *Die Walküre*)

555 – Norma (nach der Titelfigur aus Vincenzo Bellinis Oper)

558 – Carmen (nach der Titelfigur der Oper von Georges Bizet)

- 644 – Cosima (nach Cosima Wagner, der Frau von Richard Wagner)
- 815 – Coppelia (nach dem Ballett *Coppélia* von Léo Delibes)
- 841 – Arabella (nach der gleichnamigen Oper von Richard Strauss)
- 861 – Aida (nach der gleichnamigen Oper von Giuseppe Verdi)
- 865 – Zubaida (nach einer Figur aus der Oper *Abu Hassan* von Carl Maria von Weber)
- 890 – Waltraut (nach einer Figur aus der Wagner-Oper *Götterdämmerung*)
- 900 – Rosalinde (nach einer Figur aus der Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauß)
- 1012 – Sarema (nach einer Figur aus einem Gedicht von Puschkin, das auch Vorlage für eine Oper von Alexander von Zemlinsky war)
- 1023 – Thomana (nach der Trias aus Thomanerchor, Thomaskirche zu Leipzig und Thomasschule zu Leipzig, deren Gründung am 20. März 1212 von Kaiser Otto IV. auf dem Frankfurter Reichstag besiegelt wurde)
- 1034 – Mozartia (nach Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1059 – Mussorgskia (nach dem russischen Komponisten Modest Petrowitsch Mussorgski)
- 1405 – Sibelius (nach dem finnischen Komponisten Jean Sibelius)
- 1799 – Koussevitzky (nach dem russisch-jüdischen Dirigenten Sergei A. Kussewizki)
- 1814 – Bach (nach Johann Sebastian Bach)
- 1815 – Beethoven (nach Ludwig van Beethoven)
- 1818 – Brahms (nach Johannes Brahms)
- 2047 – Smetana (nach dem tschechischen Komponisten Bedřich Smetana ist auch ein Einschlagkrater auf der südlichen Hemisphäre des Merkur benannt: Merkurkrater Smetana)
- 2055 – Dvořák (nach dem böhmischen Komponisten Antonín Dvořák)
- 2073 – Janáček (nach dem mährischen Komponisten Leoš Janáček)
- 2095 – Parsifal (nach der Hauptfigur aus Wagners gleichnamiger Oper)
- 2562 – Chaliapin (nach dem russischen Sänger Fjodor Iwanowitsch Schaljapin)
- 2669 – Shostakovich (nach dem russischen Komponisten Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch)
- 2859 – Paganini (nach dem italienischen Komponisten und Geiger Niccolò Paganini)
- 3026 – Sarastro (nach einer Figur aus Mozarts *Zauberflöte*)
- 3534 – Sax (nach dem belgischen Instrumentenbauer Adolphe Sax, Erfinder des Saxophons)
- 3784 – Chopin (nach dem polnischen Komponisten Frédéric Chopin)
- 3826 – Handel (nach dem deutsch-britischen Komponisten Georg Friedrich Händel)
- 3910 – Liszt (nach dem österreichisch-ungarischen Komponisten, Pianisten und Dirigenten Franz Liszt)
- 3917 – Franz Schubert (nach dem österreichischen Komponisten)
- 3941 – Haydn (nach dem österreichischen Komponisten Joseph Haydn)
- 3954 – Mendelssohn ► Familienbande
- 3975 – Verdi (nach dem italienischen Komponisten Giuseppe Verdi)
- 4005 – Dyagilev (nach dem russischen Impresario Sergei Pawlowitsch Djagilew)
- 4040 – Purcell (nach dem englischen Barockkomponisten Henry Purcell)
- 4075 – Swiridov (nach dem sowjetischen Komponisten Georgi Wassiljewitsch Swiridow)
- 4079 – Britten (nach dem englischen Komponisten, Dirigenten und Pianisten Benjamin Britten)
- 4132 – Bartók (nach dem ungarischen Komponisten Béla Bartók)
- 4134 – Schütz (nach dem deutschen Barockkomponisten Heinrich Schütz)
- 4135 – Svetlanov (nach dem russischen Komponisten Jewgeni Fjodorowitsch Swetlanow)
- 4145 – Maximova (nach der russischen Balletttänzerin Jekaterina Sergejewna Maximowa)
- 4229 – Plevitskaya (nach der russischen Sängerin Nadeschda Wassiljewna Plewizkaja)
- 4246 – Telemann (nach dem deutschen Komponisten Georg Philipp Telemann)

- 4306 – Dunaevskij (nach dem sowjetischen Komponisten Isaak Ossipowitsch Dunajewski)
- 4344 – Buxtehude (nach dem deutschen Komponisten Dietrich Buxtehude)
- 4345 – Rachmaninoff (nach dem russischen Komponisten Sergei Rachmaninow)
- 4382 – Stravinsky (nach dem russischen Komponisten Igor Strawinsky)
- 4406 – Mahler (nach dem österreichischen Komponisten Gustav Mahler)
- 4424 – Arkhipova (nach der sowjetisch-russischen Opernsängerin Irina Arkhipowa)
- 4442 – Garcia (nach dem US-amerikanischen Musiker Jerry García)
- 4492 – Debussy (nach dem französischen Komponisten Claude Debussy)
- 4515 – Khrennikov (nach dem russischen Komponisten Tichon Chrennikow)
- 4532 – Copland (nach dem US-amerikanischen Komponisten Aaron Copland)
- 4534 – Rimskij-Korsakow (nach dem russischen Komponisten Nikolai Rimski-Korsakow)
- 4546 – Franck (nach dem französisch-belgischen Organisten und Komponisten César Franck)
- 4579 – Puccini (nach dem italienischen Komponisten Giacomo Puccini)
- 4727 – Ravel (nach dem französischen Komponisten Maurice Ravel)
- 4734 – Rameau (nach dem französischen Komponisten und Musiktheoretiker Jean-Philippe Rameau; nach ihm ist auch ein Einschlagkrater auf der südlichen Hemisphäre des Planeten Merkur benannt:)
- 4802 – Khatchaturian (nach dem armenischen Komponisten Aram Chatschaturjan)
- 4818 – Elgar (nach dem englischen Komponisten Edward Elgar)
- 4850 – Palestrina (nach dem italienischen Komponisten und Kirchenmusiker Giovanni Pierluigi da Palestrina)
- 4865 – Sor (nach dem spanischen Gitarristen und Komponisten Fernando Sor)
- 4992 – Kálmán (nach dem ungarischen Komponisten Emmerich Kálmán)
- 5063 – Monteverdi (nach dem italienischen Komponisten Claudio Monteverdi)
- 5177 – Hugowolf (nach dem österreichischen Komponisten Hugo Wolf)
- 5203 – Pavarotti (nach dem italienischen Tenor Luciano Pavarotti)
- 5210 – Saint-Saëns (nach dem französischen Pianisten und Komponisten Camille Saint-Saëns)
- 5893 – Coltrane (nach dem US-amerikanischen Jazz-Saxophonisten John Coltrane)
- 6354 – Vangelis (nach dem griechischen Musiker und Komponisten Vangelis Papathanassiou)
- 6480 – Scarlatti (nach dem italienischen Komponisten und Cembalisten Domenico Scarlatti. Nach ihm und seinem Vater ist auch ein Einschlagkrater auf der nördlichen Hemisphäre des Merkur benannt)
- 6583 – Destinn (nach der tschechischen Opernsängerin Ema Destinová)
- 6777 – Balakirev (nach dem russischen Komponisten, Pianisten und Dirigenten Mili Alexejewitsch Balakirew)
- 6780 – Borodin (nach dem russischen Komponisten, Chemiker und Mediziner Alexander Borodin)
- 6798 – Couperin (nach dem französischen Komponisten, Organisten und Violinisten Louis Couperin)
- 6973 – Karajan (nach dem österreichischen Dirigenten Herbert von Karajan)
- 7163 – Barenboim (nach dem argentinisch-israelisch-spanisch-palästinensischen Pianisten und Dirigenten Daniel Barenboim)
- 7622 – Pergolesi (nach dem italienischen Organisten und Komponisten Giovanni Battista Pergolesi)
- 7741 – Fedoseev (nach dem russischen Dirigenten Wladimir Iwanowitsch Fedosjew)
- 7881 – Schieferdecker (nach dem deutschen Organisten Johann Christian Schieferdecker)
- 7903 – Albinoni (nach dem italienischen Violinisten und Komponisten Tomaso Albinoni)

- 8249 – Gerhswin (nach dem US-amerikanischen Komponisten George Gershwin)
- 8685 – Fauré (nach dem französischen Komponisten Gabriel Fauré)
- 9014 – Svyatorichter (nach dem sowjetischen Pianisten Swjatoslaw Richter)
- 9505 – Lohengrin (nach der Titelfigur aus Richard Wagners gleichnamiger Oper)
- 9331 – Fannyhensel (nach der deutschen Komponistin Fanny Hensel)
- 9511 – Klingsor (nach dem Zauberer Klingsor in Richard Wagners Oper *Parsifal*)
- 9911 – Quantz (nach dem deutschen Musikpädagogen und Komponisten Johann Joachim Quantz)
- 10856 – Bechstein (nach dem Pianohersteller Friedrich Wilhelm Carl Bechstein)
- 11289 – Frescobaldi (nach dem italienischen Komponisten und Organisten Girolamo Frescobaldi)
- 11524 – Pleyel (nach dem österreichischen Klavierbauer und Komponisten Ignaz Pleyel)
- 11585 – Orlandelasso (nach dem flämischen Komponisten Orlando di Lasso)
- 12782 – Mauersberger (nach den Dirigenten und Komponisten, den Brüdern Rudolf und Erhard Mauersberger)
- 14877 – Zauberflöte (nach Mozarts gleichnamiger Oper, 1991 aus Anlass des 200. Jubiläums der Uraufführung 1791 vergeben)
- 15808 – Zelter (nach dem Berliner Komponisten Carl Friedrich Zelter)
- 16418 – Lortzing (nach dem deutschen Komponisten Albert Lortzing)
- 16590 – Brunowalter (nach dem deutsch-amerikanischen Dirigenten Bruno Walter)
- 18381 – Massenet (nach dem französischen Komponisten Jules Massenet)
- 19185 – Guarneri (nach der Cremoneser Geigenbauerfamilie Guarneri)
- 19189 – Stradivari (nach dem italienischen Geigenbaumeister Antonio Stradivari)
- 21059 – Penderecki (nach dem polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki)
- 21804 – Vaclavneumann (nach dem tschechischen Dirigenten und Violinisten Václav Neumann)
- 21891 – Andreabocelli (am 28. Dezember 2008 nach dem italienischen Tenor Andrea Bocelli)
- 27846 – Honegger (nach dem französisch-schweizerischen Komponisten Arthur Honegger)
- 30836 – Schnittke (nach dem russlanddeutschen Komponisten und Pianisten Alfred Schnittke)
- 37573 – Enricocaruso (nach dem italienischen Tenor Enrico Caruso, der als eine der bedeutendsten Figuren der Opernwelt gilt. Am 16. Dezember 2013 wurde auch ein Einschlagkrater auf der südlichen Hemisphäre des Planeten Merkur nach ihm benannt: Merkurkrater Caruso)
- 39549 – Casals (nach dem katalanischen Cellisten, Komponisten und Dirigenten Pau [Pablo] Casals)
- 42295 – Teresateng (nach der taiwanischen Sängerin Teresa Teng)
- 42482 – Fischer-Dieskau (nach dem deutschen Bariton Dietrich Fischer-Dieskau)
- 58163 – Minnesang
- 69288 – Berlioz (nach dem französischen Komponisten Hector Berlioz)
- 79354 – Brundibár (nach der gleichnamigen im KZ Theresienstadt entstandenen und 1943 aufgeführten Kinderoper) ▶ Brundibár
- 85317 – Lehár (nach dem österreichisch-ungarischen Komponisten Franz Lehár)
- 100417 – Philipglass (nach dem US-amerikanischen Musiker und Komponisten Philip Glass)
- 152188 – Morricone (nach dem italienischen Komponisten und Dirigenten Ennio Morricone)
- 197856 – Tafelmusik (nach der während der Zeit des Barock gebräuchlichen Begleitmusik für Feste und Bankette)
- 266051 – Hannawieser (nach der Schweizer Musikerin Hanna Wieser)
- ▶ Krater ▶ Schall im All ▶ Sterne, Gesang der ▶ Voyager Golden Record ▶ Walk of Fame, Hollywood ▶ Venus ▶ Weltgeistmusik
- Lutz D. Schmadel, *Dictionary of minor planet names*, Berlin/New York 2003ff.

**Astralerscheinung** Der Geigenbauer Alfred Berr erzählt die folgende merkwürdige Geschichte: »Als junger Händler kaufte ich im Hause Hamma & Co. in Stuttgart häufig Geigen. So war ich gerade einmal dabei, einige Stücke in die engste Wahl zu ziehen, als Emil Hamma telefonisch abgerufen wurde. Im Weggehen griff er noch schnell in einen der Schränke, nahm eine Geige heraus, drückte sie mir, den Preis nennend, schnell in die Hand und verschwand mit den Worten: »Das ist eine Geige für Sie! Damit können Sie ein Geschäft machen!« Ich besah mir das Instrument: Andreas Guarnerius, ohne Zweifel. Dazu ein einfach lächerlicher Preis. Auch der Zettel original. Kurz entschlossen nahm ich die Geige, bezahlte sie und verließ das Geschäft noch vor Rückkehr des Chefs, um einen günstigen Zuganschluß nicht zu verpassen. Zuhause angekommen, fand ich eine dringende Bestellung vor, und schon am Tage darauf saß ich bei einem Kunden in einem alten Harzstädtchen, um ihm die gerade erworbene Geige vorzuführen, die er sehr begehrenswert fand. Trotz meiner geleisteten Garantie für die Echtheit des Instruments stellte sich dem Abschluß des Geschäftes eine Schwierigkeit in den Weg. Eine mir bislang nicht vorgekommene und äußerst merkwürdige. Der Kunde war nämlich überzeugter Spiritist und eröffnete mir folgenden Vorschlag: »Ich würde die Geige gerne kaufen. Aber nur dann, wenn Paganini und Schubert die Echtheit des Instrumentes bestätigen. Natürlich richtet sich dies nicht etwa gegen Sie, aber auf das Urteil dieser beiden möchte ich keinesfalls verzichten. Sie müßten also heute bei uns bleiben und könnten als Gast an der spiritistischen Sitzung teilnehmen. Sie hören dann selbst das Urteil. Fällt es günstig aus, zahle ich die Geige sofort in bar, andererseits müßte ich bedauern!« Die Sache interessierte mich über die Maßen, und da ich außerdem kein schlechtes Gewissen hatte, sagte ich mein Bleiben zu. Der Abend kam, und die Sitzung im Familienkreise begann mit allem geheimnisvollen Drum und Dran. Um es kurz zu sagen: Paganini wie Schubert waren begeistert von

dem Instrument, und ein kleines rundes Tischchen bemühte sich durch vehementes Klopfen eifrigst, die Echtheit der Geige zu dokumentieren. Die Sitzung wurde beendet, Licht gemacht und Geld, viel Geld gezählt. Da ich nachhause drängte, ein Kursbuch aber nicht zur Stelle war, wurde nachträglich nochmals ein Geist bemüht, Auskunft zu geben, der uns einen Zug um ein Uhr Nachts verriet, den ich zur Rückfahrt benützen konnte. Gen Mitternacht machte ich mich auf den Weg, und die Kursbuchkenntnisse der Astralerscheinung erwiesen sich als zuverlässig.« ► Tischrücken

Albert Berr: *Geigengeschichten*, Zürich 1949, S. 54ff.

**Attentat** Von der französischen Primadonna Marie-Louise Desmatins, die um 1700 den Höhepunkt ihrer Karriere erlebte, heißt es, dass sie einer schönen jungen Frau eine Flasche Scheidewasser (Salpetersäure) ins Gesicht gießen ließ. Dem Operndirektor Francine, der ihr eine Rolle nicht geben wollte, auf die sie spekulierte, trachtete sie nach dem Leben. Die Konkurrentinnen Marthe le Rochois und Fanchon Moreau hätte sie auf dem Gewissen gehabt, aber »der Gift ... [war] nicht wol zubereitet gewesen und jene anoch so glücklich gewesen davon zu kommen«. Weniger Glück hatte der Erzbischof von Paris, dem sie, »weil er sie der Madame de ... zu Gefallen verlassen hatt, ein feines Gift beybringen lassen, wovon derselbe auf seinen Lustschloß schleunigst gestorben«. Am 16. März 1792 wurde in Stockholm während eines Maskenballes in Anwesenheit des Komponisten Joseph Martin Kraus ein Attentat auf Gustav III. verübt, bei dem der König so schwer verletzt wurde, dass er wenige Tage später starb. Kraus soll so erschüttert gewesen sein vom Tod »seines« Königs, dass er sich, schon schwer krank, von diesem Schlag nicht mehr erholte. Seine letzten Werke wurden die *Symphonie funèbre* (in c-Moll, 1792, VB 148), die er zur Aufbahrung des ermordeten Königs Gustav III. uraufgeführt hatte, und die Begräbniskantate für König Gustav III. (VB 42). Auf dem Weg zur französischen Uraufführung von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* am

24. Dezember 1800 entkam Napoleon nur knapp einem Bombenattentat. 22 unbeteiligte Menschen starben, über hundert wurden verletzt. 46 Häuser in der Rue Saint-Nicaise wurden zerstört oder unbewohnbar. Die Verschwörer wurden hingerichtet. Napoleon blieb zeitlebens ein großer Verehrer Haydns. Als dieser am 31. Mai 1809 in Wien starb – während Napoleons Armee gerade zum zweiten Mal Wien besetzte –, ließ der Kaiser zum Begräbnis des Komponisten eine Ehrenwache aufstellen und veranlasste einen Trauergottesdienst mit der Aufführung von Mozarts *Requiem* in der Wiener Schottenkirche.

Am 12. September 1838 vermeldete das *Journal des Débats*, die Schriftstellerin George Sand, Chopins Geliebte, sei in Paris ermordet worden. Was wirklich geschehen ist, wird unterschiedlich kolportiert. Vor Frédéric Chopin hatte George Sand eine Beziehung mit dem Schriftsteller und Dramatiker Félicien Mallefille. Marie d'Agoult, die Geliebte von Franz Liszt, behauptete – allerdings Monate später –, Mallefille habe Verdacht geschöpft und sich »vor die Tür Chopins, zu dem George sich jede Nacht begibt, auf die Lauer« gelegt. Und weiter: »Dort wird der Dramatiker dramatisch. Er schreit und heult und tobt und will einen Mord begehen, Freund Grzymała wirft sich zwischen die illustren Nebenbuhler.« Zeugen berichten, Mallefille habe George und Frédéric vor dem Haus von Charlotte Marliani mit einer Pistole in der Hand abgepasst, und diese habe ein Attentat verhindert. George Sand soll geistesgegenwärtig die Gelegenheit zur Flucht genutzt haben, als ein Fiaker zwischen ihr und dem schießbereiten Mallefille vorbeifuhr. Andere Quellen behaupten, Mallefille habe Chopin zum Duell gefordert. All dies ist ungesichert. Gesichert ist nur, dass George Sand und Chopin diesen Anschlag überlebten.

Paris, Grand Opéra, 14. Januar 1858. Als die Wagenkolonne des französischen Kaisers Napoleon III. um neun Uhr abends vor der Oper in der Rue Le Peletier erscheint, schleudern Felice Orsini und seine Kombattanten vier Bomben. Die Wucht der Explosionen ist so

gewaltig, dass die Straßenbeleuchtung erlischt, das Glasdach über dem Eingang der Oper zerbricht und mehr als hundert Menschen verwundet werden. Die genaue Zahl der Betroffenen wird später mit 156 angegeben, acht von ihnen erliegen ihren Verletzungen. Kaiser Napoleon III. und seine Frau bleiben wie durch ein Wunder unverletzt.

Am 14. April 1865 wurde Abraham Lincoln, 16. Präsident der USA, im Ford's Theatre in Washington, D. C., von dem Schauspieler John Wilkes Booth mit einem Schuss in den Hinterkopf tödlich verletzt. Der Attentäter konnte fliehen, wurde aber einige Tage später getötet, als er sich der Gefangennahme widersetzte.

Der Opernsänger Enrico Caruso gastierte im Mai 1920 in Havanna. In *Martha*, *Tosca*, *Bajazzo*, *Carmen* und *Aida* erntete er Beifallstürme ohne Ende. »Die Bevölkerung prügelte sich um die Karten, trotz der enormen Preise. Der Kassenpreis für einen Orchesterplatz betrug 20 Dollar! Die Leute ärgerten sich, aber sie kauften. Zwar hatte die Presse vor Carusos Ankunft eine heftige Kampagne gegen ihn geführt, doch jetzt liefen sie alle hinein. Dann der 13. Juni 1920. Die ›Celeste Aida‹ hatte das Publikum fast zur Raserei gebracht. Caruso befand sich gerade in seiner Garderobe, um sich für die Triumphszene umzukleiden, da erdröhnte das Theater von einer gewaltigen Explosion. Das Publikum wurde von wilder Panik erfasst, denn es war eine Bombe explodiert. Zum Glück wurde niemand ernstlich verletzt. Polizei und Feuerwehr waren rasch zur Stelle, um die Zuhörer sicher aus dem Gebäude zu bringen. Die Vorstellung wurde abgebrochen. Noch im Kostüm bestieg Caruso sein Auto und fuhr als triumphierender Radames unter Hochrufen in sein Hotel. Der oder die Attentäter wurden nie gefasst. Es wird angenommen, dass die Bombe von Leuten gelegt wurde, die wütend über die extraordinären Eintrittspreise waren.«

Sergei Filin führt seit 2011 die berühmteste und mit etwa 220 Tänzern größte Ballettruppe der Welt. Das Bolschoi mit makellosem Spitzen-

tanz, streng synchronen Bewegungen und einzigartiger Körperbeherrschung gilt als Wiege der klassischen russischen Ballettkunst. Filin modernisierte das Repertoire des weltberühmten russischen Theaters, wofür er von Kritikern ebenso gefeiert wie verurteilt wurde. Der Konkurrenzkampf unter den Tänzern im Bolschoi ist extrem hart, es tobt ein regelrechter Krieg um die begehrten Rollen unter den Tänzern, die Schlange stehen, um Partien in Klassikern wie *Dornröschen*, *Schwanensee* und *Der Nussknacker* zu bekommen – schließlich werden die Aufführungen aus dem wieder im alten Zarenglanz erstrahlenden Musentempel bisweilen in Kinos in aller Welt übertragen. Die großen Rollen bedeuten nicht nur Ruhm, sondern auch Sonderhonorare – und darüber entscheidet vor allem der Ballettchef Filin. Seine Position ist die einflussreichste in der Welt des Tanzes. Am späten Abend des 17. Januar 2013 wurde Filin vor seiner Wohnung von einem verummten Mann mit Säure angegriffen. Er erlitt im Gesicht und an den Augen Verätzungen dritten Grades, die in einer Aachener Spezialklinik behandelt wurden. Nach sechs Wochen wurde der mutmaßliche Täter gefasst: Der 29-jährige Solotänzer Pawel Dmitritschenko hatte das Säureattentat für rund 1400 Euro in Auftrag gegeben. Er glänzte als Tänzer vor allem in Bösewichtrollen wie Iwan der Schreckliche und der böse Zauberer in *Schwanensee*. Der Prozess brachte viele unappetitliche Details aus dem Alltag des Bolschoi ans Tageslicht: Macht und Rivalitäten, Liebhaber und Geliebte, Favoriten und Schmiergeld. Die Staatsanwaltschaft forderte neun Jahre Haft für Dmitritschenko als Auftraggeber, zehn Jahre für den Ausführenden Juri Sarutski und sechs Jahre für den Mittäter. Das Gericht verhängte zehn Jahre für den Täter, allerdings nur vier Jahre für den Mittäter und sechs Jahre für den Auftraggeber, die er in einem Straflager verbüßen muss. Filin kehrte nach mehr als zwanzig Operationen in Deutschland nach Moskau zurück und nahm seine Arbeit wieder auf.

► Bühnen, zerstörte ► Mord und Totschlag ► Tod eines Kritikers

»Bolschoi-Tänzer Dmitritschenko zu sechs Jahren Straflager verurteilt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3. Dezember 2013.

*Caruso. Einzig autorisierte Biographie*, München 1924, S. 268ff.

Brigitte Hamann: *Österreich*, München 2009, S. 68.

Kurt Honolka: *Die großen Primadonnen*, Stuttgart 1960, S. 26ff.

Diana Laarz: »Das Attentat«, in: *Die Zeit* vom 14. März 2013.

David Remnick: »Danse Macabre. A scandal at the Bolschoi Ballet«, in: *The New Yorker* vom 13. März 2013.

*Spiegel online* vom 18. Januar und 5. März 2013.

**Aufruf, erfolgreicher** Der Text der Oper *Les marmelles de Tirésias* (dt. *Die Brüste des Tiresias*) von Francis Poulenc (Paris 1947) beruht auf dem gleichnamigen Drama von Guillaume Apollinaire. Dieser begann mit der Arbeit an dem Werk 1903, vollendete es aber erst 1916. Die Veröffentlichung erfolgte 1917 als *drame surréaliste*, womit der Begriff des Surrealismus eingeführt war. Der zentrale Ausspruch am Ende der Aufführung lautet: »Ô Français, faites des enfants!« (»Oh, Franzosen, macht Kinder!«). Der Aufruf hatte unmittelbare Folgen: Gleich zwei Sopranistinnen mussten 1947 vor der Premiere wegen Schwangerschaft aufgeben.

**Ausgeburten des Wahnsinns** »Offenbach, Jakob, am Rhein 1819 geb., war anfänglich Cellist in Paris, warf sich dann auf Composition jener nichtswürdigen Dinger, die er burleske Opern nennt, diesen Namen aber so wenig verdienen, wie der Affe den Namen ›Mensch‹, nichts desto weniger aber viel gegeben wurden und ihrem Macher viel Geld einbrachten; er ist Direktor einer eigenen ›Operngesellschaft‹, die er eigens zur Aufführung seiner Werke engagiert hat; zu diesen Werken, diesen Ausgeburten des Wahnsinns, gehören vor allen anderen: ›Orpheus in der Unterwelt‹, ›Die Seufzerbrücke‹ und ›Genoveva von Brabant‹; erträglicher als diese ist die ›Verlobung bei der Laterne‹, deshalb aber noch lange nicht unsterblich.« (Friedrich Graßler: *Handlexikon der Tonkunst*, 1867)



Oft passte den Kritikern vieles, manchmal auch die ganze Richtung der Musik nicht.

JOHANN SEBASTIAN BACH

»Dieser große Mann würde von allen Nationen bewundert, wenn er mehr Anmut hätte und seine Kompositionen nicht durch so viel Schwulst und Verworrenheit verdürbe; und wenn er nicht durch ein Übermaß an Künstlichkeit ihre Schönheit verdunkeln würde.« (Johann Adolf Scheibe, 1737)

»Ich kann wohl sagen, daß ich Bach gerne spiele, weil das Spielen einer guten Fuge unterhaltend ist, aber ich erblicke in ihm nicht ein großes Genie.« (Peter Tschaikowsky, 1879)

»Nicht-Musik.« (Hans von Bülow über Bachs Klavierkonzert d-Moll)

MILI ALEXEJEWITSCH BALAKIREW

»Trotz seiner hervorragenden Begabung hat er viel Unheil gestiftet. So richtete er zum Beispiel Korsakow zugrunde, als er ihm einredete, das Lernen sei schädlich. Er ist überhaupt der Erfinder der Theorien dieses seltsamen Kreises [Gruppe der Fünf], in dem so viel urwüchsige, falsch geleitete und vorzeitig vernichtete Talente vereinigt sind.« (Peter Tschaikowsky, 1877)

BÉLA BARTÓK

Die *Cantata profana* »ist keines der stärksten Werke Bartóks, zumal in der Nachbarschaft des Violinkonzerts ... wirkte diese 1930 komponierte Musik, in der sich ungarische Folklore mit reich verbrämtem Kontrapunkt etwas im Raume stoßen, ziemlich matt. Dazu kommt, daß bei aller handwerklichen Meisterschaft der Chorsatz nie recht zum Klingen kommen will.« (Josef Rufer, 1951)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Die Zweite Symphonie ist ein krasses Ungeheuer, ein angestochener, sich unbändig windender Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend im Finale noch mit aufgerecktem Schweife wütend um sich schlägt.« (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1828)

»Vor kurzem wurde die Ouvertüre zu Beethovens Oper ›Fidelio‹ gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und Musikfreunde waren darüber vollkommen einig, daß so etwas Unzu-

sammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck.« (August von Kotzebue, 1806)

»Muß nicht jeder, je teurer ihm Beethoven und seine Kunst ist, desto inniger wünschen, daß doch recht bald die Vergessenheit den versöhnenden Schleier werfen möge über solcher Verwirrung seiner Muse, durch welche er den besungenen Gegenstand, die Kunst, und sich selber entweicht?« (Gottfried Weber über das Orchesterwerk *Wellingtons Sieg*, 1825)

»Ich ... gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, schon die vielbewunderte IX. Sinfonie muß ich zu diesen rechnen ... deren 4. Satz mir so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial erscheint, daß ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovensche niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle.« (Louis Spohr, 1861)

»Diese lange, äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß; sehr oft aber scheint sie sich ins Regellose zu verlieren ... der Referent gehört gewiß zu Beethovens aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzu viel zu finden, wodurch die Übersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.« (Carl Maria von Weber über die *Eroica*, 1805)

»Er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genuß-

reicher macht.« (Goethe in einem Brief an Zelter, 2. September 1812, nachdem er Beethoven in Teplitz begegnet war)

»Ich bin nicht geneigt, den Leitsatz von der Beethovenschen Unfehlbarkeit zu verkündigen, und wenn ich auch nicht ... seine große historische Bedeutung leugne, so halte ich doch das bedingungslose und selbstverständliche Staunen über jedes seiner Werke für unangebracht. Aber unbestreitbar ist es, daß Beethoven in einigen seiner symphonischen Werke eine Höhe erreichte, auf der kein oder doch fast kein anderer Komponist neben ihm steht.« (Peter Tschaikowsky, 1871)

»Die Neunte ist ein Werk, das die Menschen entzweit.« (Leo Tolstoi)

»Ich mag Beethoven, besonders die Gedichte!« (Ringo Starr)

#### ALBAN BERG

»Zum Bersten krampfhaft aufgeblähter Kehlkopf der Muse ... Berg macht ein gequältes mißtönendes Gackern, ein Hexenbreugel an abgehackten Orchesterlauten ... mißhandelten Menschenkehlen, tierischem Aufschreien, Brüllen, Röcheln und allen üblen Geräuschen ... Berg ist ein Brunnenvergifter der deutschen Musik.« (Über *Wozzek*, in: *Germania* 1925)

»Als ich gestern Abend die Staatsoper verließ, hatte ich das Gefühl, nicht aus einem öffentlichen Kunstinstitut zu kommen, sondern aus einem öffentlichen Irrenhaus. Auf der Bühne, im Orchester, im Parkett, lauter Verrückte. Darunter in geschlossenen Gruppen, in trotzigen Quadres die Stoßtruppen der Atonalen, die Derwische Arnold Schönbergs ... ›Wozzek‹ von Alban Berg war die Kampfparole. Das Werk eines Chinesen aus Wien. Denn mit europäischer Musik und Musikentwicklung haben diese Massen-Anfälle von Instrumenten nichts zu tun ... In Bergs Musik gibt es nicht die Spur einer Melodie. Es gibt nur Brocken, Fetzen, Schluchzer und Rülpsen. Harmonisch ist das Werk indiskutabel, da alles falsch klingt ... Der Verbrecher dieses Werkes ... baut fest auf die Dummheit und Erbärmlichkeit seiner Mitmenschen und verläßt sich im übrigen auf den lieben Gott und die Universal Edition ...

Ich halte Alban Berg für einen musikalischen Hochstapler und für einen gemeingefährlichen Tonsetzer. Ja, man muß weiter gehen. Unerhörte Geschehnisse verlangen neue Methoden. Man muß sich ernstlich die Frage vorlegen, ob und wie weit die Beschäftigung mit der Musik kriminell sein kann. Es handelt sich, im Bereich der Musik, um ein Kapitalverbrechen.« (Paul Zschorlich, 1925)

»Nietzsche sagt einmal, es müsse Chaos sein, wo ein Stern geboren werden soll. Ein musikalisches Chaos herzustellen, ist Alban Berg unter Aufwendung großer Verschmitztheit und mit Verbrauch erheblicher Mengen von Gehirnschmalz glücklich gelungen.« (Karl Krebs, 1925)

»Alban Berg vermeidet krampfhaft jede natürliche Ausdrucksweise; das Abstruse ist seine ausschließliche Domäne ... Nichts darf stimmen oder im Sinne eines natürlich empfindenden Menschen gut klingen, alles muß rhythmisch kompliziert, harmonisch querständig und verschoben sein ... Ob einer falsch singt oder spielt, ist bei einem musikalisch so unsauberen Darstellungsstil schlechterdings gleichgültig.« (Leopold Schmidt, 1925)

»Von den geradezu stimmörderischen Zumutungen an die Sänger, von den Ohrenmartern, welchen man die beklagenswerten Sänger und die Mitglieder des Staatsopernorchesters in Proben über Proben ausgesetzt hat, kann sich, wer der Dissonanzorgie ›Wozzek‹ nicht beigeohnt hat, keine Vorstellung machen.« (Adolf Diesterweg, 1926)

»Musik um eine Dirne herum geschrieben ... Verherrlichung des Lasters ... Diese Kokain-Musik bedeutet uns eine Krankheit, und zwar eine unheilbare, denn sie ist eine Krankheit des gesamten Systems ... Wir erleben den musikalischen Bolschewismus in Reinkultur ... Natürlich ist diese Musik auch völlig gemütlos ... Wir glauben mit aller Bestimmtheit versichern zu können, daß künftig für bedenkliche Koboldsprünge und Kulturexperimente von der Art des Alban-Berg-Konzerts kein Betätigungsfeld mehr vorhanden ist.« (Paul Zschorlich über *Lulu*, 1934)

LUCIANO BERIO

»Die eiskalte Mache der ›Sinfonia‹ von Luciano Berio bildete den Abschluß ... smarter hat noch keiner modisches Experiment, protestierendes Engagement, pseudophilosophische Textverkopplung und Appell an die Melodie- und Konsonanzsehnsüchte des Normalhörers unter einen Hut gebracht als dieser Italoamerikaner. Vieles an dem Stück ist gekonnt, wenig gemußt, alles gewollt.« (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1971)

HECTOR BERLIOZ

»Das ist sehr schön. Wenn auch keine Musik.« (Robert Schumann zur *Symphonie fantastique*)

»Seine Musik gibt jedermann das Recht, jegliche Beziehung mit ihm abzubrechen.« (Frédéric Chopin)

»Seine Instrumentierung ist so entsetzlich und durcheinandergeschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat.« (Felix Mendelssohn Bartholdy über die Ouvertüre zur *Oper Les francs-juges*)

»Dieser Mensch ist durch Frankreich oder vielmehr durch Paris so ruiniert, daß man nicht einmal mehr erkennen kann, was er vermöge seines Talentes in Deutschland geworden wäre. Ich liebte ihn, weil er tausend Dinge besitzt, die ihn zum Künstler stempeln, wäre er doch ein ganzer Hanswurst geworden, in seiner Halbheit ist er unausstehlich – und was das Entsetzlichste ist – grenzenlos langweilig.« (Richard Wagner an Robert Schumann, 1842)

»Mit wenigen Ausnahmen ist seine Musik Grimasse.« (Richard Wagner)

»... diese Musik, die, zusätzlich zu einem beträchtlichen Orchester normaler Zusammensetzung, noch zwanzig Posaunen, zehn Trompeten und vierzehn Pauken heranzog. Eh bien!, all das hatte nicht die geringste Wirkung. Und trotzdem, lesen Sie die Zeitungen, mit wenigen Ausnahmen preisen sie die Messe als ein Meisterwerk. Das kommt, weil Berlioz selbst Journalist ist; er schreibt im ›Journal des Débats‹, der einflußreichsten Zeitung, und alle Journalisten unterstützen sich gegenseitig. Man muß sagen, so verabscheuungswürdig er als Musiker

ist, so elegant schreibt er zum Ausgleich.« (Adolphe Adam, 1837)

»[Berlioz] behielt das mehrsätzige ›Form-schema‹ der klassischen Symphonie bei und interpretierte die einzelnen Sätze durch das Programm etwa wie die einzelnen Kapitel eines Romans. Der Charakter der Musik verändert sich dadurch natürlich wesentlich, da das beschreibende, illustrierende, novellistische Element das eigentlich musiksubstantielle überwuchert. Natürlich fielen bei diesem Verfahren Sein und Bedeuten der Musik merkbar auseinander. Von dieser Gespaltenheit gezeichnet sind die Werke, mit denen Hector Berlioz ... in schon recht neuzeitlich-willkürlichem Sinne ›Geschichte machte‹. Ein uriger Vertreter der phantastischen, bizarren Variante französischer Romantik, verstieg er sich ... in der ›Phantastischen Symphonie‹ ... gar zu einer Art autobiographischen Musikdichtung, in welcher eine des öfteren wiederkehrende Melodie (›idée fixe‹) die begehrte Geliebte (Harriet Smithson, spätere Gattin, nach unglücklicher siebenjähriger Ehe geschieden ...) darstellen sollte ... [Berlioz war] ein Musiker, dem es weder an Einfällen noch gar an Intelligenz fehlte, nur leider allzu oft an Geschmack.« (Walter Abendroth, 1969)

»[Ein Werk, das man] nicht mehr mit ungeteiltem künstlerischen Genuß zu hören vermag. Es fehlt dieser recht ungoethischen ›dramatischen‹ Legende zwar gewiß weder an poetischer Inspiration noch an dämonischen Zügen, wohl aber an der inneren Geschlossenheit, am organischen Wachsen einer großen Form. Man vermißt die Bindung der heterogenen, entweder locker gereihten oder nur oberflächlich verkitteten Teile; sie sind weder im Stil noch in den Proportionen wirklich aufeinander bezogen.« (Willi Schuh über *La damnation de Faust*, 1950)

»Interessant als historisches Dokument, aber als Drama gleichgültig.« (Per-Anders Hellqvist über *Les Troyens*, 1958)

»[Bei Berlioz' Oper *Les Troyens* handelt es sich] um ein Werk, das niemand kannte und somit durchaus imstande sein sollte, ›den

Spielplan zu bereichern«. Jetzt wissen wir es: Zu Recht kennt man es nicht, es wird auch nicht den Spielplan bereichern, sondern nach wenigen Vorstellungen sang- und klanglos abserviert werden. Es gehört zum guten Ton, Berlioz zu loben. Die Wertschätzung, die Richard Strauss seiner Instrumentierungskunst entgegenbrachte, besteht auch sicher zu Recht, und ebenso die historische Bedeutung des Komponisten im Fluß der Entwicklung, speziell im Hinblick auf die französische Musik ... In den ›Trojanern‹ freilich geriet allzuviel daneben, wahrscheinlich weil er darin alles überdimensional gestalten wollte. Ein Blick auf die monströsen Längen, die auch durch Striche nur unzureichend bekämpft wurden, hätte zumindest von der dramaturgischen Untauglichkeit des Werkes unterrichtet. Schlimmer aber fällt die Zerrissenheit der Musik ins Gewicht, ihre mangelnde Fähigkeit, mit den Mitteln der Tonalität Form zu bilden; das soll nicht heißen, daß Berlioz dies nicht versuchte – im Gegenteil, er versuchte es noch weitgehend mit den Mitteln der Opera seria. Gluck und noch deutlicher Cherubini stehen im Hintergrunde. Mißlungen ist ihm jedoch das Resultat. Und so werden immer wieder harmonische Ausweichungen zu Modulationen, Nebengeleise zu Hauptfahrbahnen, so daß eine Labilität der Tonalität eintritt, wie sie nach dem damaligen Stand der Entwicklung – und der harmonischen Mittel – nicht gerechtfertigt war. Spätere Generationen haben freilich die Tonalität mehr und mehr verdünnt, sie haben sie aber *gleichmäßig* verdünnt, so daß der Gleichgewichtszustand stets erhalten blieb – bei Berlioz fehlt der Gleichgewichtszustand. Es gibt zwar jene Art von schaffenden Künstlern, die berufen sind, alles bisher Erreichte in Frage zu stellen, damit Neues gefunden werden kann. Ihre Größe mißt sich aber daran, inwieweit sie selbst ihre Problematik erkannten und den Ausgleich zu finden bestrebt waren. Berlioz ist dies, zumindest in den ›Trojanern‹, nicht gelungen.« (Rudolf Klein, 1976)

»Man kann ohne Ironie behaupten, daß er immer der Lieblingskomponist all derer gewesen

ist, die nicht viel von der Musik verstehen.« (Claude Debussy)

LEONARD BERNSTEIN

»Leonard Bernstein ... kann sich auch als Komponist keine avantgardistische, sprich: unverkäufliche Musik vorstellen ... Nicht die handwerkliche Cleverness ist anzulasten, mit der Bernstein die Orchestrations-Tricks der letzten achtzig Jahre imitiert, ebensowenig die stilistische Unbedenklichkeit, mit der Jazz, Rachmaninow und Schostakowitsch gemischt werden. Im Gegenteil: nicht von Brüchen ist hier zu reden, sondern von einem beängstigend homogenen Produkt, dessen auseinanderstrebende Teile – Banalität, eklektizistische Funde, Orchesterfarben aus zweiter Hand – konsequent zum subjektiven ›Kunstwerk‹ emporstilisiert sind. Derlei ist ehrlich insofern, als es die totale Verdinglichung von Kunst kaum kassiert. Versöhnlichkeit gegenüber dem an Tschaikowsky geschulerten Ohr zahlt sich für den Autor mit dem Gefühl aus, konform mit dem Bedürfnis aller Musikfreunde zu gehen, welche die böse Moderne verachten. Selbst im modisch-existentialistischen Titel (nach einem Gedicht von W.H. Auden) drückt sich noch das Credo solchen Bewußtseins aus: Anpassung.« (j. über *The Age of Anxiety, Melos* 1968, S. 123)

»Was zunächst an Bernsteins Musik auffällt und stört, ist der unbekümmerte Synkretismus. Das scheint ein wenig nach der Devise zubereitet zu sein: ›Mich, den Amerikaner, interessieren Unterschiede nicht. Mir gilt alle Musik gleich viel!‹ Da werden Volkstümliches und Symphonisches, *Musica viva* und Rock nicht mehr auseinandergehalten, vielmehr in einer Weise durcheinandergemischt, die jede Sensibilität stillstellt, aber auch jedes Reinheitsgebot beiseite schiebt.« (Clytus Gottwald über *Mass*, 1976)

»Nicht so sehr der Umstand, daß seine Kunst keine Entwicklung, kein formales Voranschreiten kennt, als vielmehr ihre offenkundige Trivialität, ihre naive Blauäugigkeit und auch ihr ›Sound‹, ihre durch Filme längst schon entwertete Klanglichkeit, machen diese [lyrischen]

Teile für historisch belastete europäische Ohren peinlich und zum Teil unerträglich. Schließlich fand Bernstein auch für die Peripetie des Dramas keine adäquate musikalische Lösung: der Zelebrant, unter der Wucht der Beweise für ein völliges Versagen Gottes zusammengebrochen und halb irrsinnig geworden, kann seine Niederlage nur in stammelndem Rezipitativ formulieren und braucht dazu eine kleine Ewigkeit, nach welcher die Messe, wie als ob nichts gewesen wäre, zügig ihrem Ende zu vorangetrieben wird.« (Rudolf Klein über *Mass*, 1981) ▶ Abgelehnt ▶ Affenschande ▶ Antisemitisches ▶ Ballet mécanique ▶ Begräbnis nach Pariser Art ▶ Beinamen ▶ Beischlafmusik ▶ Elche, die schärfsten ▶ Erschlagen wegen einer Musikkritik ▶ Musik, stinkende ▶ Skandale ▶ Tod eines Kritikers ▶ Tumulte ▶ Verbote ▶ Verleumdung ▶ Wagnerianer, beschimpfte ▶ Watschen ▶ Weigerung ▶ Wortspiele ▶ Zensur ▶ Zukunftsmusik (Fortsetzung unter ▶ Beschimpfungen)

**Ausgeraubt** Am 19. Juli 1613 starb Giulio Cesare Martinengo, der »Maestro di Capella di San Marco« in Venedig. CLAUDIO MONTEVERDI, der sich zuvor vergeblich als Kapellmeister in Rom, Mailand und Florenz beworben hatte, beschloss daraufhin, sich in Venedig als Nachfolger Martinengos vorzustellen. Mit dem Kurier von Mantua und einer Reisekasse von 100 Dukaten machte er sich auf den Weg. Doch in Venedig traf er erschöpft, ohne Geld und ohne Mantel ein, und das kam so: »Nahe dem Ort Sanguinetto kamen aus einem Feld zwei dunkelhäutige Männer hervor, mit spärlichem Bartwuchs und mittelgroß, bewaffnet mit einer Radflinte mit gespanntem Hahn. Einer der beiden näherte sich mir und erschreckte mich mit seiner Flinte, der andere griff den Pferden in die Zügel, die langsam weitergingen und in das Feld hineinzogen. Die Straßenräuber zwangen mich, sobald ich abgestiegen war, niederzuknien; einer der beiden mit der Flinte bewaffneten Männer verlangte meinen Geldbeutel und der andere die Koffer vom Kurier. Der lud sie vom Wagen ab und öffnete dann einen nach dem anderen. Der Schurke packte das, was ihm gefiel, und der Kurier überließ ihm bereitwillig alles. Ich jedoch lag die ganze Zeit auf den Knien, von

dem anderen mit dem Gewehr festgehalten. So nahmen sie alles mit, was ihnen gefiel ... Als sie alles gründlich durchwühlt hatten, kam der, der beim Kurier die Sachen durchsucht hatte, zu mir und befahl mir, ich sollte mich ausziehen, weil er sehen wolle, ob ich noch Geld bei mir hätte. Nachdem er sich aber überzeugt hatte, daß ich keines mehr besaß, ging er in derselben Absicht zu meinem Hausmädchen hin, das sich mit zahlreichen Bitten, Beschwörungen und Tränen zur Wehr setzte und erreichte, daß er sie in Ruhe ließ. Hierauf wandte er sich wieder den Sachen und den Koffern zu und machte aus dem Schönsten und Besten ein Bündel. Als er nach Kleidungsstücken suchte, fand er meinen Mantel, lang und nagelneu, den ich mir eben erst in Cremona hatte machen lassen ... Aus dem übrigen machten sie ein großes Bündel, nahmen es auf die Schultern und trugen es davon. Wir packten die Reste zusammen und begaben uns in einen Gasthof. Am nächsten Morgen erstatteten wir in Sanguinetto Anzeige, dann reisten wir ab (ich war sehr betrübt) und erreichten Este. Von dort nahmen wir ein Boot nach Padua, das die ganze Donnerstagnacht und beinahe den ganzen Freitag auf Sand gelaufen festsaß ... Schließlich fuhren wir mittags los, bei starkem Regen und Wind, im ungedeckten Boot und nur mit unserem Kurier am Ruder, der dabei wahrhaft Mühe hatte ... So erreichten wir am Samstag um 17 Uhr Venedig.« Am 19. August 1613 gab Monteverdi im Markusdom ein Konzert und wurde danach von den Prokuratoren einstimmig zum neuen Kapellmeister ernannt. Der Komponist und Violinist LOUIS SPOHR berichtet in seiner Autobiographie, wie er 1804 auf der Reise von Braunschweig nach Göttingen ausgeraubt wurde: »Ich hatte mir kurz vor der Abreise aus Braunschweig für meine aus Rußland mitgebrachte herrliche Geige [eine Guarneri] eine ihrer würdige Hülle, d.h. ein höchst elegantes Kästchen, machen lassen und dieses, um es gegen jede Beschädigung zu sichern, mit in den Koffer zwischen Wäsche und Kleider gepackt. Ich trug daher Sorge, daß dieser, der meine ganze Habe barg, recht sorgfältig

mit Stricken hinten auf dem Wagen befestigt wurde. Demohngeachtet hielt ich es für nöthig, mich oft nach ihm umzusehen, besonders, als der Kutscher erzählte, es wären seit kurzem zwischen Nordheim und Göttingen einigemale Koffer von Reisewagen abgeschnitten worden. Dieses Umschauen war aber, da der Wagen nach hinten kein Fenster hatte, eine sehr beschwerliche Arbeit, und ich war daher sehr froh, als wir mit Anbruch der Nacht zwischen den Gärten vor Göttingen anlangten und ich mich noch ein letztes Mal überzeugt hatte, daß der Koffer noch an seinem Platze sei. Froh, ihn glücklich so weit gebracht zu haben, äußerte ich gegen den Reisegefährten: meine erste Sorge soll nun sein, zur besseren Befestigung des Koffers eine tüchtige Kette nebst Schloß anzuschaffen. So kamen wir am Thore an, als eben die Laternen angezündet wurden. Der Wagen hielt vor der Wache. Während Beneke [recte Benecke] dem Unteroffizier die Namen diktierte, fragte ich, von innerer Unruhe getrieben, einen der Soldaten, die den Wagen umstanden: der Koffer ist doch noch gut befestigt? – »Es ist kein Koffer da!« war die Antwort. Mit einem Sprunge war ich aus dem Wagen und rannte mit gezogenem Hirschfänger wie rasend zum Thore hinaus. Hätte ich besonnen gelauscht, so wäre es mir vielleicht gelungen, die auf einem Seitenwege davoneilenden Diebe zu hören und einzuholen. So aber war ich in meiner blinden Wuth weit über den Punkt, wo ich den Koffer zum letzten Mal gesehen hatte, hinausgerannt und bemerkte meine Uebereilung erst dann, als ich mich auf freiem Felde befand. Trostlos kehrte ich zurück. Während mein Reisegefährte das Wirthshaus aufsuchte, eilte ich auf die Polizei und verlangte augenblickliche Untersuchung der Gartenhäuser außerhalb des Thores. Mit Staunen und Aerger erfuhr ich, daß die Gerichtsbarkeit jenseits des Thores dem Amte Weende zustehe und daß ich mich wegen meines Verlangens an dieses zu wenden habe. Da Weende eine halbe Stunde von Göttingen entfernt ist, so mußte ich für den Abend alle weiteren Schritte zur Wiedererlangung meiner

Sachen einstellen. Daß diese auch am anderen Morgen erfolglos sein würden, wußte ich schon jetzt, und so durchwachte ich die Nacht in einer Stimmung, wie ich sie in meinem bisherigen vom Glück begünstigten Leben noch gar nicht gekannt hatte. Wäre nur meine herrliche Guarneri-Geige, die Trägerin meiner ganzen bis dahin erworbenen Virtuosität, nicht verloren gegangen, ich hätte das Uebrige leicht verschmerzt. Bei einigem Glück wäre es auf der Reise bald wieder zu gewinnen gewesen. So aber ohne Geige mußte ich nicht nur die Reise aufgeben, sondern auch gewissermaßen mein Studium ganz von vorne wieder anfangen.

Am andern Morgen ließ mich die Polizei benachrichtigen, es sei auf dem Feld hinter den Gärten ein leerer Koffer und ein Violinkasten gefunden worden. Voll Freude eilte ich hinaus, hoffend, es werde wohl von den Dieben die Geige, als ein für sie werthloser und in Bezug auf Entdeckung gefährlicher Gegenstand, im Kasten zurückgelassen worden sein. Leider war dem aber nicht so. Nur der Violinbogen, ein ächter Tourté, am Deckel des Kastens befestigt, war unentdeckt geblieben; alles Uebrige, worunter sich auch das Reisegeld in Gold befand, war mitgenommen worden. Die Musikalien allein hatten die Diebe verschmäht. Sie fanden sich auf dem Felde verstreut sämmtlich wieder. Da meine Manuscripte darunter waren, von denen ich keine Abschrift hatte, so war ich froh, diese wenigstens wieder zu bekommen. Ohne Geld, ohne Kleider und Wäsche, mußte ich mir nun erst auf Borg das Nöthigste wieder anschaffen, bevor ich mit meinem Reisegefährten das von uns bereits angekündigte Concert geben konnte. In der Zwischenzeit übte ich mich auf einer von einem Studenten aus Hannover erborgten ganz guten Geige von Stainer ein und so vorbereitet, trat ich zum erstenmale außerhalb Braunschweig als Künstler auf. Das Concert war ungemein zahlreich besucht. Vielleicht hatte die Kunde von meinem Verlust mit dazu beigetragen. Die Vorträge beider Künstler, einzeln und in meiner Concertante zusammen, wurden mit mehr als enthusiastischem Beifalle aufgenommen.

Dies war nun zwar für die Weiterreise sehr ermunternd; doch konnte ich, ängstlich für meinen Ruf besorgt, mich nicht entschließen, öffentlich aufzutreten, bevor ich wieder eine eigene gute Geige gewonnen und mich sorgfältig darauf eingeübt hätte. Wir kehrten daher, da Beneke nicht allein reisen wollte, nach Braunschweig zurück. Dort hatte sich die Kunde von meinem Verlust schon allgemein verbreitet. Auch der Herzog hatte davon gehört und schickte, um mir den Ankauf eines neuen Instruments zu erleichtern, von neuem ein ansehnliches Geschenk. Mit Hilfe desselben erkaufte ich nun zwar von einem Herrn von Hantelmann, einem ausgezeichneten Dilettanten, die beste Geige, die damals in Braunschweig war, fühlte jedoch bald, daß sie mir die verlorene nicht vollständig ersetzen könne.« Die Violine ist nie wieder aufgetaucht.

Der große Tenor MANUEL DEL PÓPULO VICENTE RODRIGUEZ GARCÍA ging 1826 als Opernunternehmer von Paris nach Amerika, wo er glänzende künstlerische und materielle Erfolge errang. Mit seiner eigenen Operntruppe brachte er in New York fünf Rossini-Opern und auch Mozarts *Don Giovanni* zu amerikanischen Erstaufführungen. Da er das Klima in New York nicht vertrug, ging er nach Mexiko, wo er ebenso erfolgreich war und mit Lorbeeren und noch mehr Geld überschüttet wurde. Bei der Rückreise von Mexiko in die USA hatte er jedoch das Unglück, in der Nähe von Veracruz dieses Vermögen an eine Räuberbande zu verlieren. ▶ Attentat ▶ Delphin ▶ Geigen, wiedergefundene ▶ Stradivari, gestohlene

Silke Leopold: *Monteverdi und seine Zeit*, 3. Aufl. Laaber 2002.

Louis Spohr's *Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel/Göttingen 1860/61, Bd. I, S. 69–72.

Denis Stevens (Hrsg.): *Claudio Monteverdi – Briefe*, München/Zürich 1989, S. 109ff.

**Ausmerzung** Aus dem Vorwort des *Lexikon der Juden in der Musik*. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP, auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen, bearbeitet von Dr. Theo Stengel und Dr. habil. Herbert Gerigk (4. und 5. Tau-

send, Berlin 1940): »Die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt. Klare gesetzliche Regelungen gewährleisteten in Großdeutschland, daß der Jude auf den künstlerischen Gebieten weder als Ausübender noch als Erzeuger von Werken, weder als Schriftsteller noch als Verleger oder Unternehmer öffentlich tätig sein darf. Die Namen der ›Größen‹ aus der Zeit vom Weltkriegsende bis zur Neuordnung des Reiches sind versunken. Sie sind sogar so gründlich vergessen, daß beim zufälligen Wiederauftauchen eines solchen Namens mancher sich kaum entsinnen wird, daß es sich um einen berüchtigten früher viel genannten Juden handelt. Das wird gerade Menschen der jungen Generation so ergehen, die jene Verfallszeit noch nicht bewußt miterlebten, die also von Anbeginn ihrer Arbeit im Aufbau standen. Die große Zahl der Namen läßt es im übrigen auch durchaus natürlich erscheinen, daß hier und da immer noch Zweifel über die Abstammung eines Komponisten oder eines in anderer Weise auf musikalischem Gebiet Tätigen aufkommen.

Aus dieser Lage ergab sich die Aufgabe, ein Nachschlagewerk zu schaffen, das trotz der Schwierigkeit der Materie den Stand unseres Wissens in einwandfreier Form wiedergibt. Die zuverlässigsten Quellen mußten ausfindig gemacht werden, um dem Musiker, dem Musikerzieher, dem Politiker und auch dem Musikfreund jene unbedingte Sicherheit zu geben, die hinsichtlich der Judenfrage gefordert werden muß ...

Es kann nirgends eine wirkliche Verbindung zwischen deutschem und jüdischem Geist geben. Diese Erkenntnis veranlaßt uns zu einer denkbar reinlichen Scheidung, umso mehr, als die hinter uns liegenden Jahre gezeigt haben, welchen Weg die Entwicklung nimmt, sobald jüdische Elemente geduldet oder gar mit Führungsvollmachten ausgestattet werden. Die außerdeutsche Welt hat das erst im geringsten Teil begriffen, und meist will man es gar nicht begreifen. Man will nicht sehen, daß es uns nirgends – weder in der Musik noch an anderer

Stelle – um die Beurteilung eines *einzelnen* Juden geht, sondern daß die Judenfrage für uns ein unteilbares Ganzes bildet. Deshalb ist die gelegentlich auftauchende Fragestellung nach Wert oder Unwert im Hinblick auf Einzelleistungen von vornherein falsch, weil sie an dem Kern der Sache vorbeigeht. Wir messen mit Maßstäben *unserer* Rasse, und dann kommen wir allerdings zu dem Ergebnis, daß der Jude unschöpferisch ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fähigkeit vordringen kann. Sein Einfühlungsvermögen befähigt ihn als Virtuosen zu verblüffenden Leistungen, die sich aber bei näherem Zusehen auch als inhaltsleer herausstellen, zumal sein orientalisches Empfinden den Gehalt einer abendländischen Tonschöpfung stets umfälschen muß.

Die Zusammenhänge zwischen Musik und Rasse werden in unserer Zeit erstmalig in planvoller Arbeit wissenschaftlich erforscht ... Die Abstammung des weitaus größten Teils der aufgenommenen Juden und Halbjuden (Vierteljuden und jüdisch Versippte wurden nicht berücksichtigt, obwohl gerade bei der sensiblen Mentalität der Künstler eine weitreichende Beeinflussung des arischen Elternteiles angenommen werden muß) kann urkundlich belegt werden ... und schließlich soll von unserer Seite ja nicht eine Verewigung der jüdischen Erzeugnisse geliefert werden, sondern eine Handhabe zur schnellsten Ausmerzung aller irrtümlich verbliebenen Reste aus unserem Kultur- und Geistesleben. Als die Meister der Tarnung schlüpfen selbst jetzt noch hie und da einzelne Juden unerkannt durch.«

Das Lexikon erschien bis 1943 in drei Auflagen, die durch stete Zuarbeit des »Sonderstabes Musik« vom »Amt Rosenberg«, dem Kunst-raubkommando der Nazis, aktualisiert und »verbessert« wurden. Einen der Mitarbeiter wies Herbert Gerigk im Februar 1942 an: »Vereinbarungsgemäß reisen Sie am 8. Februar 1942 im Auftrage des Sonderstabes Musik als wissenschaftlicher Mitarbeiter in die baltischen Staaten. Sie haben die Aufgabe, die informatorischen Arbeiten der Parteigenossen Dr. Killer

und Dr. Sachse weiterzuführen und einen vorläufigen Abschluß der Fahndungen zu erreichen. Zu den vordringlichen Aufgaben rechnen:

1. Feststellung der in öffentlichen und wissenschaftlichen Bibliotheken vorhandenen Musikhandschriften und Musikdrucke. Es kommt hauptsächlich auf solche Dokumente an, die deutscher Herkunft sind und die politische Bedeutung des Ostraumes zeigen. Die Stücke müssen in einer Kartothek erfaßt werden, die wertvollsten Dokumente sind fotografisch festzuhalten.

2. Laut Führerbefehl haben Sie alle musikalischen Dokumente einschließlich Musikinstrumente aus jüdischem Privatbesitz sofort vor der Vernichtung, Beschädigung oder Verschleppung sicherzustellen. Eine Zusammenarbeit mit den Außenstellen des SD [Sicherheitsdienst] ist zweckmäßig. Geeignetes Material wird wie in bisherigen Fällen der Hohen Schule zugeführt.

3. Die mittelalterlichen Musikkdokumente sind auch in Klöstern und anderen Bibliotheken zu erfassen, die sonst nicht allgemein zugänglich sind. Es wird gerade auf solche Sammlungen, die bisher der deutschen Wissenschaft nicht bekannt werden konnten, Wert gelegt.

4. Die Lager einzelner Schallplattenfirmen sind zu ermitteln und auf feindliches bzw. jüdisches Material zu durchkämmen. Bei der Auswahl dieser Platten ist durchweg ein strenger Maßstab anzulegen. Das bedeutet, daß auch solche Platten, bei denen jüdische Künstler nur zu einem Teil mitgewirkt haben, unbedingt auch zu erfassen sind ...

5. Die Rundfunksender sind auf ihren Noten- und Plattenbestand zu überprüfen. Bei Bearbeitung dieser Dokumente ist wie unter 4. zu verfahren.

6. Die Akten der Konzertdirektionen und Agenturen sind genau durchzusehen. Es kommt hier besonders die Überprüfung des deutschen Schriftverkehrs mit diesen ausländischen Agenturen in Betracht.

7. Sämtliche Juden, die als Musiker im dortigen Raum hervorgetreten sind, sind bibliogra-



phisch genau aufzunehmen, da diese Unterlagen für das parteiamtliche Lexikon der Juden in der Musik dringend erforderlich sind. Auch hier dürfte sich die kameradschaftliche Zusammenarbeit mit den Außenstellen des SD bewähren. Darüberhinaus ist auch eine Fühlungnahme mit den dortigen arischen Komponisten und nachschaffenden Künstlern wünschenswert. Es geht darum, die augenblickliche und frühere politische Einstellung dieser nicht-jüdischen Musiker festzustellen. In geeigneten Fällen soll der Versuch gemacht werden, diese Künstler für die Kulturaufgaben des Deutschen Reiches zu gewinnen ... Über den Umfang der Ermittlungen und über Ihre Zusammenarbeit mit den dortigen verantwortlichen Stellen des Reiches haben Sie schriftliche Meldung zu erstatten. Heil Hitler!«

»Forschungsarbeit«, gezielte Konfiszierung von Musikalien und Instrumenten und nicht zuletzt Personenfahndung und gezielte Vorbereitung von Deportationen jüdischer Musiker waren hier aufeinander abgestimmt. Einigen gelang die Emigration, aber 134 Frauen und 118 Männer fielen den Maßnahmen zum Opfer. Herbert Gerigk konnte 1954 in Berlin ein *Fachwörterbuch der Musik* veröffentlichen. Seine Vergangenheit beendete zwar seine akademische Laufbahn, doch die *Dortmunder Ruhr-Nachrichten* hatten damit keine Probleme; sie nahmen ihn als Musikkritiker in ihre Dienste.

► Antisemitisches ► Entartete Musik ► Exil ► Kadenzen, jüdische  
 ► Klang, judenfreier ► Reichsmusikkammer ► Sonderstab Musik  
 Michael Kater: *Die mißbrauchte Muse*, München/Wien 1998.

Eva Weissweiler: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

Kay Weniger: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikünstler 1933–1945*, Berlin 2008.

**Auspfeifen** Friedrich von Matthisson beschrieb 1817 den verheerenden Effekt des Auspfeifens mit einem damals beliebten Instrument: »Zum Auspfeifen bedient man sich meistens der Schlüssel, vom größten bis zum kleinsten Caliber, wodurch eine Höllenmusik

von so zerreißennder Disharmonie hervorgebracht wird, daß die berühmten Schweizerständchen, wobey Kessel, Rinderglocken und Ziegenschellen korybantisch durcheinanderlärmten, sich dagegen wie liebliche Harmonie der Sphären anhören.« In Deutschland galt das Auspfeifen als höchster Grad der Missfallsbezeugung, doch »weniger als Demonstration gegen Kunstleistungen als vielmehr gegen andere, auf die Kunst selbst weniger bezügliche Vorfälle, die das Publikum zu besonders hoher Heftigkeit gereizt haben. Sonst reicht gewöhnlich bei Mißfallen der künstlerischen Leistungen Zischen und Auspochen oder Austrommeln hin – oft sogar schon ein spottendes Gelächter. In Frankreich an der Tagesordnung, geschieht das Pfeifen auf hohlen Schlüsseln, die von den Colporteurs ebenso ausgedoten werden wie Bilette, Operngläser etc. ... Das Auspfeifen, Auspochen, überhaupt das Zeichen des Mißfallens gilt als Strafurtheil gegen einen einzelnen Spieler oder Sänger, gegen die Verwaltung, das vorgestellte Stück, oder auch den Dichter und Componisten. In England geschieht dieses Urtheil durch lautes Stöhnen; der heißblütige Italiener aber macht seinem Zorn durch ein Bombardement von faulem Obst oder Eiern Luft.«

Die erste Aufführung von Mozarts Oper *Don Giovanni* 1814 in Mailand wurde ausgepfeifen. Nachdem Saint-Saëns sich 1886 vor seiner Deutschlandreise in der Zeitschrift *La France* gegen Wagners *Lohengrin* ausgesprochen hatte, regte sich in Deutschland Protest gegen seine Auftritte, auch sein Konzert in Berlin wurde ausgepfeifen.

1907 kam es im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins bei einer Aufführung von Arnold Schönbergs erstem Streichquartett durch das Rosé-Quartett zu einem scharfen Wortwechsel zwischen dem durch die freche Intoleranz des Publikums erzürnten Komponisten Gustav Mahler und einem »zischenden Kerl«. Im selben Saal fand 1913 das erste großen Skandalkonzert der Musikgeschichte statt: Als Arnold Schönberg die *Altenberg-Lieder* von Alban Berg brachte, wurde auf Schlüsseln gepfeifen.

Wagners *Tannhäuser* wurde 1861 in der Salle de la rue Le Peletier in Paris ausgepfiffen. Gleiches geschah während der *Ring*-Inszenierung der Bayreuther Festspiele 2013 von Frank Castorf. Eine Viertelstunde lang wurde gepfiffen und gebuht. Einer der Zuschauer war derart erbost, dass er mehrfach eine Anzeige in die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (u.a. am 10. und am 17. August 2013) setzte: »Aus Ehrfurcht und Liebe für Richard Wagner werden wir unsere Ring II Plätze in Bayreuth nicht einnehmen. erich.fischer@gmx.info« ▶ Ausgeburten des Wahnsinns ▶ Begräbnis nach Pariser Art ▶ Beifall ▶ Heizer, Kitzler und Kenner ▶ Ovationen ▶ Skandale ▶ Tumulte ▶ Watschen ▶ Zischen

Friedrich Graßler: *Handlexikon der Tonkunst*, Langensalza 1867.

Jean Pauls *sämtliche Werke*, Bd. 27, Wien 1843, S. 278.

Friedrich von Matthisson: *Sämtliche Werke*, Dritter Band, Erster Teil: *Erinnerungen*, Wien 1817, S. 33f.

Hubert Roland/Marnix Beyen/Greet Draye (Hrsg.): *Deutschlandbilder in Belgien. 1830–1940*, Münster 2011, S. 141.

**Ausrede** Der Komponist George Antheil kam 1922 aus Amerika, wo die Welt noch in Ordnung war, nach Berlin. Dort deprimierte ihn, dass es einfach zu viele Frauen gab, die alles für Geld machten, besonders für ihn als jungen Ausländer mit genügend Geld. Eines Abends war Antheil mit Igor Strawinsky unterwegs. Nach der Abendveranstaltung spazierten die beiden durch das Brandenburger Tor. »Als wir auf der Tiergartenallee ankamen, liefen etwa fünfzig Mädchen auf uns zu und umzingelten uns.« Antheil wusste nicht, wie er aus dem Gedränge herauskommen sollte, aber Strawinsky rettete sie. Er sprach mit den Mädchen und sagte, sie hätten soeben sechs Mädchen unterhalten, jeder drei, und seien wirklich sehr erschöpft. Das müssten sie doch verstehen. »Sie verstanden. Sie zerstreuten sich und ließen uns in Frieden. Berufsetikette.«

George Antheil: *Enfant terrible der Musik*, München 1960, S. 35f.

**Ausweisung, erfolglose Verhinderung** Die Verhöre »Hearings regarding Hanns Eisler« vom 24.

bis 26. September 1947 sind auf 209 Seiten dokumentiert. Eisler wurde vor das »United States Congress House Committee on Un-American Activities« zitiert, um über seine Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei und seine Angaben bei der Einreise in die USA auszusagen. Er bezeugte, dass er sich bei der Kommunistischen Partei zwar beworben, sich aber nicht weiter darum gekümmert habe. Überzeugen konnte er den Ausschuss nicht mit seinen langen Ausführungen, dass er lediglich Komponist und kein politischer Agitator war. Zu seiner Verteidigung wurde das »Committee for Justice for Hanns Eisler« gegründet, dem Aaron Copland und Leonard Bernstein angehörten. Ein Protestschreiben gegen die Ausweisung unterzeichneten Charlie Chaplin, Albert Einstein, Pablo Picasso, Henri Matisse und Jean Cocteau. Thomas Mann schrieb gemeinsam mit Albert Einstein an den Generalstaatsanwalt, und Igor Strawinsky organisierte ein Solidaritätskonzert. Es half nichts. Das Abschiedskonzert für Hanns Eisler fand am 28. Februar 1948 in der Town Hall von New York statt. Er verließ Amerika mit seiner Frau Lou am 26. März und gelangte über London und Prag nach Wien. ▶ Nationalloper, deutsche?

Friederike Wissmann: *Hanns Eisler. Komponist, Weltbürger, Revolutionär*, München 2012, S. 163ff.

**Autobahn und Opernhäuser** Der Dirigent Pierre Boulez sagte, ihm sei egal, wie ein Stück klingt, entscheidend sei, wie es gemacht ist. Für ihn war Musikverständnis technisch: »Ich vergleiche es gern mit einer Autobahn. Wenn man dort etwas zu reparieren hat, dann wird der Verkehr blockiert, dann ist für eine gewisse Zeit nur eben eine Seite befahrbar. Mit der Musik verhält es sich ähnlich: Damit sich die Gewohnheiten ändern, muss man etwas blockieren.« Um Gewohnheiten zu ändern, sagte er Provokantes wie »Sprengt die Opernhäuser in die Luft«, denn »eine Kultur, die nicht im Stande ist, mit ihrer Tradition zu brechen, die stirbt«. Andererseits hinderte ihn all das nicht daran, 1976 Wagners *Ring* zu dirigieren. Seine Skandalaufführung wurde zum »Jahrhundert-Ring«. ▶ Skandale

Pierre Boulez: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft«, in: *Der Spiegel* vom 25. September 1967, S. 166–174.

*Musik für heute – 20 Jahre das Neue Ensemble*, Göttingen 2013, S. 7.

**Autodafé** Von seinem Biographen Max Kalbeck befragt, ob er seine alten Kompositionen noch habe, antwortete BRAHMS: »Gott bewahre! Das Zeug ist alles verbrannt worden. Die Kisten mit den alten Skripturen standen lange in Hamburg. Als ich vor zwei oder drei Jahren dort war, ging ich auf den Boden – die ganze Kammer war aufs schönste mit meinen Noten tapeziert, sogar die Decke. Ich brauchte mich nur auf den Rücken zu legen, um meine Sonaten und Quartette zu bewundern. Es machte sich sehr gut. Da hab' ich alles heruntergerissen – besser, ich tu's als andere! – und auch das übrige mitverbrannt.« In seinem Testament bestimmte Brahms: »Ebenso wünsche ich, daß alles, was ich Handschriftliches [also Ungedrucktes] hinterlasse, verbrannt werde. Hierfür Sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können.« (Brahms an Fritz Simrock)

Nachdem er in Paris einige Klavierlieder hatte erscheinen lassen, widmete sich Hector BERLIOZ mehreren größeren Unternehmungen, die er aber nicht vollendete, sondern einem Autodafé überließ: eine Kantate für großes Orchester, *Le cheval arabe*, eine Oper nach *Estelle et Némorin*, ein Oratorium *Le passage de la mer Rouge*, schließlich eine dramatisch recht finstere Szene, die er Saurins Drama *Beverley ou le joueur* entnommen hatte.

Vieles von seinen Frühwerken hat DVOŘÁK vernichtet. Er selbst berichtet später in der Zeitschrift *Nord und Süd* 52 (1890), S. 29: »Wenn wir sonntags Buchteln [eine böhmische Mehlspeise] haben sollten, wandte sich das Dienstmädchen stets vertrauensvoll an mich. Papier zum Feuermachen war bei mir stets zu haben!«

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH war nach dem Studium der Musik von seinen kompositorischen Fähigkeiten nicht überzeugt und berich-

tete: »Ich war völlig unfähig, zu komponieren, und eines Tages vernichtete ich fast alle Manuskripte. Jetzt bedaure ich das sehr, insbesondere, da sich darunter Teile einer Oper befanden, ›Die Zigeuner‹ nach einem Poem Puschkins. Ich stand vor der Frage, was ich werden sollte – Pianist oder Komponist.« Vernichtet sind von seinen Jugendwerken auch *Der Soldat*, ein Trauermarsch für die Opfer der Revolution und der Entwurf einer *Revolutions-sinfonie*.

PETER TSCHAIKOWSKY teilte seinem Gönner, dem Großfürsten Konstantin Romanow, im Oktober 1890 mit: »Ich habe übergroße Lust, eine grandiose Symphonie zu schreiben, die den Schlußstein meines ganzen Schaffens bilden soll.« Die Symphonie wurde im Herbst 1892 skizziert. Am 23. März 1893 schrieb er seinem Neffen: »Du weißt, dass die Symphonie, welche ich im Herbst zum Teil komponiert und instrumentiert habe, von mir vernichtet worden ist. Und das war auch gut so, denn sie enthielt wenig Gutes – nur ein leeres Tongeklingel ohne rechte Inspiration.« Verloren sind folgende Werke:

- *Anastasie-Valse* – für Klavier, 1854
- »Mezza notte« – Lied für hohe Stimme auf italienischen Text, Anfang der 1860er
- *Nah dem Flusse, nah der Brücke* – für Klavier, 1862
- *Die Römer im Colosseum* – Schauspielmusik, 1863/64
- *Boris Godunow* – Schauspielmusik zu einer Szene nach Puschkin, 1863/64
- Oratorium – für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, 1863/64
- Charaktertänze – als »Tänze und Landmädchen« in die Oper *Der Wojewode* aufgenommen, 1865
- *Eine verwickelte Geschichte* – Schauspielmusik zum Lustspiel P. S. Fedorows, 1867
- *Undine* – Oper in 3 Akten, 1869, Uraufführung der Fragmente 1870 in Moskau, vernichtet, einiges in anderen Kompositionen verwendet
- *Natur und Liebe*, Ges-Dur – für 2 Soprane, Alt, Frauenchor und Klavier, 1870

- »Die blauen Frühlingsaugen« – Lied nach Heine, 1873
- Trauermarsch auf Motive aus der Oper *Der Opritschnik* – für Klavier, 1877
- *Die Fee* – Schauspielmusik zum Bühnenstück von O. Felier, Wiegenlied und Walzer, 1879
- Sinfonie Es-Dur – 1891/92, unvollendet, nur der erste Satz instrumentiert, Sätze 1, 2 und 4 op. 75 und op. 79, dritter Satz Scherzo-Fantasie op. 72 Nr. 10 für Klavier, instrumentiert 1955 von S. Bogatyrijew und als Sinfonie Nr. 7 herausgegeben
- *Montenegro* – Musik zum lebenden Bild »Verlesung des Manifestes zur Kriegserklärung Rußlands an die Türkei«, für kleines Orchester, 1880
- *Frühling* – Frauenchor a cappella

Seinen Erstling, eine Ouvertüre in h-Moll – eine 120 Seiten umfassende Partitur für Streichquartett mit Flöte, Klarinette und Klavier –, hat MAX REGER vernichtet.

CARL ORFFS frühe Arbeiten sind abhandengekommen oder wurden von ihm verbrannt: »Du fragst mich nach den Treibhausliedern [1913 und 1914 nach Maurice Maeterlincks Sammlung *Serres chaudes*]. Die gibt es nicht mehr. Ich habe den ganzen dekadenten Dreck ins Feuer geschmissen.« ▶ Manuskripte, vernichtete ▶ Verbrannt

Carl Orff und sein Werk, Bd. I, Tutzing 1975, S. 57f.

Detlef Gojwy: *Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 40, 143.

Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, 8 Bde., Berlin 1904–1914.

Franz Zagiba: *Tschaikowskij. Leben und Werk*, Wien 1953, S. 310.

**Autofahren mit Musik** Musikhören während des Autofahrens verringert auf einfachen Fahrstrecken die Reaktionszeit geringfügig. Bei schwierigen erhöht es die Unfallrate, egal ob der Fahrer Klassik oder Popmusik wählt und welche Lautstärke er einstellt. Bei lauter Musik erhöht sich die Unfallrate um 15 Prozent, bei klassischer Musik mit geringer Lautstärke unterlaufen mehr Fahrfehler, vielleicht weil sich die Fahrer auf die leisen Passagen konzentrieren.

▶ Epileptischer Anfall ▶ Gesundheitsrisiko

Klaus Miehlng: *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*, Würzburg 2006, S. 451.

**Autogramm, besonderer** Nach einem Konzert im Basler Musikverein quittierte Max Reger den Erhalt seines nicht gerade üppig bemessenen Dirigentenhonorars mit »Rex Mager«. Bisweilen unterschrieb er auch, indem er einen Violschlüssel und die Noten B A C H zeichnete. Darunter setzte er »ist Anfang und Ende aller Musik«.

Unter den Gästen eines Wiener Hofballs, den Johann Strauß musikalisch leitete, befand sich auch Johannes Brahms. Den Wunsch von Adele Strauß nach einem Autogramm auf ihrem Fächer erfüllte er, indem er unter die ersten Takte des Walzers *An der schönen blauen Donau* schrieb: »Leider nicht von mir. Ihr Johannes Brahms.«

Giuseppe Verdi hasste die Zudringlichkeit des Publikums, und die Autogrammjägerei widerte ihn geradezu an. Einer charmanten jungen Dame erfüllte er ihre Bitte nach einem Autogramm mit folgender Mahnung: »Artige Kinder sollten sich nicht mit den Fingern die Nase putzen und keine Lügen sagen. Schöne und gute Damen sollten nicht von alten, traurigen, mißmutigen Leuten Autogramme verlangen. Damen sollten lieber Liebesbriefe sammeln.«

▶ Wortspiele etc.

Adalbert Lindner: *Max Reger*, Stuttgart 1922, S. 274.

**Autographen** Der Prozess von der Entstehung einer Komposition, dem eigentlichen Schaffensvorgang, bis zur Veröffentlichung in gedruckter Form gestaltete sich im Lauf der Musikgeschichte sehr unterschiedlich. Zu Johann Sebastian Bachs Zeiten wurde kaum am Instrument komponiert. Man schuf am Schreibtisch. Bach skizzierte – im Gegensatz zu Beethoven – kaum, und wenn, dann auf freien Stellen unten auf seinen Notenschriften, wo oben fertige Kompositionen standen. Bach war in erster Linie Kirchenmusiker und nicht so sehr auf Veröffentlichungen seiner Werke durch Verlage versessen, denn das war mit

hohen Kosten verbunden. Telemann brachte aus diesem Grund die Hälfte seiner Werke im Selbstverlag heraus. Bach publizierte den ersten Teil seiner *Clavierübung* ebenfalls im Selbstverlag. Die wichtigste Verbreitungsquelle seiner Werke blieb aber die kostengünstigere Kopie, die vom handschriftlichen Original des Komponisten angefertigt und dann vervielfältigt wurde. Von den 1080 erhaltenen Kompositionen Bachs sind zu seinen Lebzeiten nur 45 Werke in acht Ausgaben im Druck erschienen. Alle übrigen Kompositionen gab es nur als Autograph oder Abschrift.

Bei Bach begann das Komponieren mit einer profanen handwerklichen Tätigkeit, der Herstellung des Notenpapiers. Er stellte seine Notenlinien mit Hilfe eines Rastrals selbst her. Dass er das Rastral aus freier Hand führte, belegen die Unregelmäßigkeiten der Linienführung: Stockte der Tintenfluss, ergaben sich unterbrochene Linien, war er zu stark, bildeten sich schwarze Streifen. Bach gestaltete die Linien für die Reinschriften so, dass sie graphisch zur jeweiligen Komposition passten. In seinen Handschriften sind mindestens sechs verschiedene Rastralgrößen erkennbar, die er entsprechend dem Charakter der Stimmen und der Anzahl von Liniensystemen einer Seite einsetzte. Gelegentlich hat er sich vertan, etwa bei seiner doppelchörigen Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied«, die zunächst großzügig, am Ende aber zusammengedrungen bis auf den letzten Zentimeter des Papiers fast unlesbar geschrieben ist. Zudem korrigierte er häufig und ging bei der Notation eines Taktes bisweilen über den Taktstrich hinaus, wenn zu wenig Platz war. Darüber hinaus zeichneten sich seine Niederschriften durch eine besondere Eigenart aus: Er ging äußerst sparsam mit dem Notenpapier um. Bisweilen quetschte er das Ende eines Stückes am unteren Seitenrand zusammen oder schrieb zwei Kompositionen auf dieselben Notenseiten, wenn eine sie nicht ausfüllte. So setzte er das Doppelkonzert für zwei Cembali c-Moll auf die oberen Systeme, die Flötensonate A-Dur auf die unteren Systeme derselben Seiten. Da auf dem Autograph

des Weihnachtsoratoriums im unteren Teil der Partitur des Eingangschors noch Platz war, berechnete Bach dort weitere sechs Systeme für die Folgenummern. Als Johann Sebastian Bach 1750 in Leipzig starb, hinterließ er seiner Familie ein beträchtliches Vermögen. Der offizielle Nachlass bestand aus Bargeld, Wertpapieren, Silber, Kleidungsstücken, Musikinstrumenten und Büchern. Nicht erwähnt waren die in handschriftlicher Form existierenden Kompositionen. Dieser Teil der Erbschaft wurde außerhalb der offiziellen Erbteilung auf die zehnköpfige Erbgemeinschaft verteilt. Laut dem Sohn Carl Philipp Emmanuel Bach sollen die »ungedruckten Werke des seligen Bach« 16 Positionen inklusive rund 300 Kirchenkantaten umfassen haben. Von diesen sind nur 190 erhalten. Der Notennachlass, die Kantaten, Oratorien, Messen und viele andere Werke, wurden also den Söhnen zugeteilt und dadurch zerstreut. Einen Teil der Handschriften verkauften oder versteigerten die Erben nach und nach aus Not, weshalb vieles verloren ging. Der tatsächliche Umfang von Bachs Kompositionen wird also für immer unbekannt bleiben.

► Autographen, kostbare ► Rastral ► Zeit ist Geld

Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1985, S. 11–58.

**Autographen, kostbare** Je nach Erhaltungszustand, Inhalt und Bedeutung wie auch Relevanz des Empfängers können handschriftliche Zeugnisse von Komponisten und Musikern sehr wertvoll sein. Besonders kostbar sind handschriftliche Notenskizzen und Partituren. Auf dem internationalen Markt werden immer mal wieder interessante Stücke – meist aus Privatbesitz – auf Auktionen angeboten. Hier eine Auswahl; sofern keine andere Währung angegeben ist, handelt es sich um Euro-Beträge.

EIGENHÄNDIGE MUSIKMANUSKRIPTE  
(PARTITUREN UND NOTENZITATE)

3 000 000 – Beethovens Neunte (Sotheby's  
London, 2003)

1 650 000 – Beethoven, Klaviersonate e-Moll,  
op. 90 (1991)

- 600 000 öS – Beethoven, Manuskript mit zwei Notenbeispielen, sieben Seiten, Anweisungen zur Fugenkomposition (1994)
- 260 000 – Mozart, zwei Seiten, Schluss von Figaros Cavatina »Se vuol ballare ...« und Entwürfe zu zwei schottischen Liedern
- 260 000 sFr. – Schubert, mit Namenszug, 1821, vollständige Partiturhandschrift der achttimmigen Bearbeitung vom *Gesang der Geister über den Wassern* nach Goethe, op. post. 167 (1991)
- 252 750 – Beethoven, handgeschriebenes Notenblatt zur Übung am Klavier. Es ist durch eine Kompositionsskizze auf der Rückseite ergänzt und war früher im Besitz von Frédéric Chopin
- 240 750 – Schönberg, signierte Handschrift Streichquartett Nr. 2, op. 10 (Sotheby's Paris, 2012)
- 240 000 – Mahler, vollständiger zweiter Satz der *Auferstehungssinfonie*, ursprüngliche Fassung, 26 Seiten
- 220 000 sFr. – Mozart, 12 Zeilen, 1786, »Scena con Rondó« aus *Le nozze di Figaro* (1992)
- 170 000 – Mozart, Trompetenstimme der *Pariser Sinfonie*, zwei Seiten, 1778
- 155 000 DM – Robert Schumann, »Thema mit Variationen für das Pianoforte« (*Geistervariationen*), 1854 (1996)
- 150 000 DM – Mozart, vollständige Partitur, Quintett D-Dur, KV 593 (1969)
- 140 000 DM – Mendelssohn, sechs Lieder, 16 Seiten, 1839/40
- 130 000 – Richard Wagner, zwei Seiten Entwurf zur Ouvertüre der Oper *Tannhäuser*, 1844/45
- 130 000 DM – Mendelssohn, Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 50, Stichvorlage, 1839/40
- 110 000 DM – Liszt, *Der Totentanz*, 28 Seiten (2001)
- 100 000 – Mahler, Nr. 4 der *Kindertotenlieder* auf den Text von Friedrich Rückert, »Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen«, mit mehreren Korrekturen, zwei Seiten
- 100 000 öS – Schubert, eine Seite, 24 Takte aus der Messe in As-Dur (1994)
- 95 000 – Beethoven, zwei Seiten, Skizzenblatt zu einer Komposition für Violine und Klavier
- 90 000 – Beethoven, »Neue Liebe, neues Leben«, Melodiestimme mit Textunterlegung zum Goethe-Lied, 1798/99
- 84 000 DM – Beethoven, zwei »Schottische Lieder«, 1815 (1995)
- 82 000 DM – Mozart, zwei Musikmanuskripte, C-Dur-Sonate und Klavierfuge in d-Moll, 1764/65 und 1771/73, zwei Seiten (1997)
- 75 000 – Mahler, »Es sangen 3 Engel einen süßen Gesang«, 1896
- 72 000 DM – Mozart, »Sanctus«, Partiturskizze KV 296c zu einer Messe in Es-Dur (1996)
- 70 000 – Bruckner, mit Unterschrift, »Mitternacht«, 1869
- 65 000 DM – Mozart, 1778, »Sanctus« KV 296c (1990)
- 60 000 DM – Schubert, mit Unterschrift, »Am Bach im Frühling«, op. post 109 (1993)
- 60 000 DM – Brahms, mit Namenszug, 1877, fünf Seiten, »Mädchenfluch«, op. 69, Nr. 9, vollständige Liedkomposition für eine Mädchenstimme und Piano (1993)
- 58 000 DM – Schubert, Stimmen zur Quartettfassung der Ouvertüre c-Moll für Streicher, 1811 (1996)
- 56 000 DM – Liszt, Partiturfragment seiner *Grande Fantasia symphonique*, 25 Seiten, 1834 (1998)
- 56 000 DM – Schubert, das verschollene zweite Blatt des Manuskriptes der ersten Liedfassung »Der Alpenjäger«, 1817 (1997)
- 55 000 DM – Beethoven, zum 5. Klavierkonzert Es-Dur, op. 73 (1996)
- 55 000 DM – Schubert, mit Unterschrift, 1815, vollständiges Lied »Liebesrausch« und die ersten acht Takte von »Sehnsucht der Liebe« (1994)
- 54 000 DM – Schubert, »Fuge in D minor«, »Der Geistertanz« und das Lied in zweiter Bearbeitung, um 1812 (1997)
- 50 000 – Schubert, »Abends unter der Linde« und »Das Abendroth«, zwei Seiten, 1815

- 50 000 – Richard Wagner, zwei Seiten Entwurf der Neufassung des Schlusses der Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer*, 1860
- 49 000 DM – Mozart, 1778, vollständige erste Trompetenstimme der *Pariser Symphonie* (1993)
- 48 000 DM – Brahms, Lied »Der Überläufer«, eine Seite, 1855 (1998)
- 46 000 DM – Richard Strauss, neun Zeilen in einem Notenheft »Arabella III. Akt« (1992)
- 45 000 – Robert Schumann, Skizzen für eine Klavierkomposition, zwei Seiten
- 45 000 – Mahler, Particell zur zehnten Sinfonie, 1910
- 42 000 – Schubert, mit Namenszug, zwei Seiten »Lorma«, Takte 1 bis 4
- 40 000 – Wolf, zweieinhalb Seiten Lied »Heimweh«
- 40 000 DM – Robert Schumann, »Zigeunerliedchen«, 1849 (1996)
- 38 000 DM – Weber, sechs Seiten, 1826, vollständige Ouvertüre des *Oberon* als Klavierauszug (1994)
- 37 000 DM – Richard Wagner, Paraphrase in As-Dur über die Arie »Sei mir gegrüßt« und Widmung, 1861 (1996)
- 36 000 – Mozart,  $7\frac{1}{5}$  Takte des Duettts »Ich nenne dich, ohn' es zu wissen«, um 1785
- 36 000 – Robert Schumann mit Unterschrift, rückseitig ein eigenhändiges Musikmanuskript von Clara Schumann, Thema aus *Études symphoniques*, Amsterdam 1853
- 35 000 – Liszt, mit einer Korrektur, überarbeitete Niederschrift von *Der 137. Psalm*, 18 Seiten, 1859
- 32 000 DM – Robert Schumann, zwei Stücke aus den *Waldszenen*, 1848/49 (2001)
- 32 000 DM – Haydn, »Vorbericht« zu seinem Oratorium *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*, 1801 (1999)
- 32 000 – Schubert, mit Widmung und Unterschrift, *Ecosaisse* in Es-Dur, 16 Takte, und dritter Walzer As-Dur aus *Erste Walzer* op. 365, 18 Takte, 2 Seiten, um 1817
- 32 000 – Brahms, mit Unterschrift, »Der Ueberläufer«, 1855
- 32 000 – Bruckner, betitelt, signiert, Originalmanuskript der Motette »Virga Jesse«, 1885
- 32 000 – Mahler, mit Namenszug, Stichvorlage zu »Liebst du um Schönheit«, zwei Seiten, 1904
- 32 000 DM – Mendelssohn, mit Namenszug, »Der Zitherspieler« und »Abendlied«, zwei Lieder für Tenorstimme (1993)
- 30 000 DM – Brahms, Musikmanuskript (1996)
- 30 000 DM – Richard Strauss, mit Widmung und Unterschrift, Skizzenbuch zur Oper *Die Liebe der Danae* (1990)
- 28 000 DM – Liszt, Partitur der Kantate *Zur Säkularfeier Beethovens*, Stichvorlage, 103 Seiten (2000)
- 28 000 – Richard Wagner, aus *Lohengrin*, zwei Seiten, 1846
- 28 000 DM – Brahms, mit Unterschrift, 1874, *Kleine Hochzeitskantate* für vier Singstimmen und Klavier (1994)
- 28 000 DM – Wolf, zwei Seiten, 1888, das Lied »Anakreons Grab« (1994)
- 28 000 DM – Mendelssohn, mit Namenszug, 1836 (1990)
- 28 000 sFr. – Brahms, mit Unterschrift, 1874 (1994)
- 27 000 DM – Weber, 1818, drei vollständige Lieder »Bach, Echo und Kuß«, »Triolet« und »Husarenlied« (1993)
- 26 000 DM – Schubert, Oberteil eines größeren Notenblattes, das Terzett »Widerhall«, acht Takte, eine Seite, 1816 (1998)
- 26 000 DM – Verdi, vollständige Reinschrift einer Komposition für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, 1858 (1992)
- 25 000 DM – Mendelssohn, vollständige Reinschrift seines »Frühlingsliedes« mit Signatur und Bleistiftzeichnung seines Schwagers Wilhelm Hensel, 1830 (1995)
- 24 000 DM – Schubert, aus der unvollendeten Oper *Der Spiegelritter*, zwei Seiten, um 1811 (1999)
- 24 000 – Robert Schumann, »Das Reiterlied« für Singstimme und Klavier, zwei Seiten (1999)

- 24 000 DM – Wolf, mit Namenszug, 1889, vollständige Reinschrift von »Klinge, klinge, mein Pandero« (1993)
- 24 000 DM – Mendelssohn, um 1836, mit Namenszug (1990)
- 22 000 DM – Richard Strauss, Entwürfe zu *Die schweigsame Frau*, zwei Seiten, um 1933 (1999)
- 22 000 – Mahler, Entwurf des Liedes Nr. 1 der *Kindertotenlieder*, zwei Seiten, 1901 und 1904
- 22 000 DM – Mendelssohn, »Jagdlied«, vier Seiten, 1837 (1995)
- 22 000 DM – Wolf, mit Namenszug, vier Seiten, »Wer that deinem Füßlein weh?« (1990)
- 22 000 DM – Richard Wagner, mit Namenszug, Reinschrift von »Der Festgesang«, 1843 (1993)
- 21 000 DM – Wolf, zwei Seiten, 1878, das Lied »Ja die Schönst! Ich sag es offen« (1994)
- 19 000 – Mendelssohn, »Ich hör' ein Vöglein locken« in sorgfältiger Reinschrift mit vollem Namenszug und Widmung »An Jenny Lind, m. der er verreiste, was seiner Ehefrau Cécile garnicht gut gefiel«, 6. XII. 1845
- 19 000 – Wolf, »Wer sein holdes Lieb verloren« mit Namenszug, drei Seiten, 1889
- 18 000 – Wolf, »Wandl' ich im Morgenthau«, drei Seiten, 1890
- 18 000 DM – Wolf, »Nachgruß« mit Namenszug, 1880 (1995)
- 18 000 sfr – Webern, 1908, »Am Ufer«, Lied für eine Singstimme und Klavier nach Richard Dehmel, Reinschrift (1994)
- 18 000 DM – Wolf, mit Namenszug, vollständige Niederschrift mit Korrektur von »Auf einer Wanderung« (1993)
- 17 000 – Wagner, Skizzenblatt zum 1. Akt des *Parsifal*, zwei Seiten, 1877
- 17 000 – Liszt, mit Unterschrift, »Loreley«, Lied für Singstimme und Orchester, sechs Seiten, 1856
- 17 000 – Liszt, mit Unterschrift, »Änderung in der Clavier Begleitung der Loreley«
- 17 000 DM – Wolf, mit Namenszug, 1896, zwei Seiten mit dem Lied »Keine gleicht von allen Schönen ...« für Singstimme und Piano nach Byron, Reinschrift (1994)
- 17 000 DM – Wolf, mit Namenszug, 1878, »Aus dem Lied-Cyclus von H. Heine/III« (1992)
- 16 000 – Boccherini, sieben Seiten mit Namenszug, Stimme der 1. Violine des »Quintetto Quinto«
- 16 000 sFr. – Wolf, mit Namenszug, »Mein Liebster ist so klein«, ca. 1891
- 16 000 DM – Wolf, mit Unterschrift, 1890, »Wie glänzt der helle Mond« nach Gottfried Keller (1992)
- 16 000 DM – Wolf, mit Unterschrift, 1891, »Singt mein Schatz wie ein Fink« nach Gottfried Keller (1992)
- 15 000 – Weber, aus *Oberon*, vollständiger Entwurf für Chor und Ballett Nr. 21, als Klavierauszug »der Wollust ... Düften des Orients«, zwei Seiten, 1826
- 15 000 – Weber, Auszug aus *Euryanthe*, 1825
- 15 000 – Liszt, »Mignons Lied«, Orchesterpart der zweiten Fassung, Stichvorlage mit Korrekturen, 1860
- 15 000 DM – Glinka, zwei Seiten, die ersten 68 Takte von »Rondo brillante ...« mit Korrekturen und Streichungen (1993)
- 15 000 DM – Mendelssohn, um 1830, zwei Seiten, Vertonung von Heines Gedicht »Wasserfahrt« (1992)
- 14 000 – Liszt, »Die Legende der Heiligen Elisabeth ... Clavier Auszug«, 26 Seiten
- 14 000 – Weber, mit Namenszug, »Du moins je te voyais«, 1824
- 13 000 – Lortzing, drei Seiten, drei Chöre zu *Faust II*
- 12 000 – Offenbach, vier Seiten, »Les cinq sœurs« mit Signatur, 1858
- 12 000 – Furtwängler, mit Signatur, 35 Seiten, »Quartett«, um 1905
- 11 250 – Furtwängler, zwei Musikmanuskripte von eigener Hand, »Opus V. Zwei Fantasien« und unveröffentlichtes Jugendwerk, 1900 bis 1901
- 10 000 – Mahler, Klavierparticell zu Webers *Oberon*
- 10 000 sFr. – Richard Strauss, mit Widmung und Unterschrift, zwei Seiten, 43 Takte aus *Capriccio*



- 9500 – Liszt, mit einer Notation, einer Korrektur und Widmung, »Die drei Zigeuner«, Stichvorlage, sieben Seiten, 1864
- 9000 – Schubert, vier Takte aus dem Beginn einer Variation für Klavier
- 9000 – Richard Strauss, Kompositionsskizze zur Oper *Daphne*, Urfassung der Kusszene
- 9000 – Verdi, Fragment aus seiner Oper *Attila*, vier Seiten, 1845/46
- 8000 – Mozart, Musikmanuskript »La Nozzi di figaro, Opera in Due Atti Musica del ...«, um 1800, nicht eigenhändig
- 8000 – Liszt, »Mignons Lied«, erste Fassung für Mezzosopran und Klavier mit Korrekturen, 1842
- 8000 – Liszt, acht Seiten Klaviermanuskript, Fragment
- 8000 – Carl Nielsen, Kompositionsskizzen zu *Aladdin* von Adam Gottlob Oehlenschläger, III Seiten
- 8000 – Offenbach, aus seiner Operette *Ritter Blaubart*, vor 1866
- 8000 sfr – Mendelssohn, Brief mit vier Notenzitaten, 1832
- 7500 – Wilhelm Friedrich Ernst Bach, 16 Seiten, »Reminiscence ou XII. Grandes Variations ...«
- 7300 – Schönberg, Notenmanuskript von 1928 mit Zusätzen und Korrekturen
- 7000 – Salieri, Fragment, zwei Seiten
- 7000 – Liszt, mit einer Korrektur, »Der Erlkönig« von Franz Schubert, vier Seiten
- 7000 – Janáček, mit Korrekturen, Fragment aus der Partitur seiner ersten Oper *Sárka*, 18 Seiten
- 6000 – Mendelssohn, zwölf Zeilen »Tusch in Es« aus »Trombone Tenore«, 1833
- 6000 – Richard Strauss, 16 Takte aus dem *Krämerspiegel*, 1918
- 6000 – Offenbach, Entwurf zum »Quartett der vier Trinker«, vor 1864
- 6000 – Gounod, mit Namenszug, »Hymne à Pie IX«, Stichvorlage der vollständigen Marschkomposition
- 6000 sfr. – Richard Strauss, mit Widmung und Unterschrift, zwei Seiten, 40 Takte aus *Intermezzo*, 1946
- 5500 – Liszt, »An Edlitam zur Silberhochzeit«, drei Seiten, 1878
- 5500 – Johann Strauß d.J., mit Korrekturen, aus *Ritter Pásmán*
- 5500 – Zelter, »Griechische Musik« und »Meister und Gesell«
- 5500 – Saint-Saëns, Bearbeitung von Rameaus Motette »Quam Dilecta«
- 5200 – Furtwängler, Partitur seiner ersten Sinfonie h-Moll, erster Satz, 37 Seiten
- 5000 – Donizetti, mit Widmung und Unterschrift, »Duetto« aus *Licinia* und Arie des Curzio
- 5000 – Joachim, mit Widmung und Unterschrift, drei Seiten, Kadenz zu einem Beethoven-Konzert
- 5000 sfr. – Richard Strauss, neun Takte »Rezitativ«, 1935
- 4800 – Donizetti, vollständige Arie »Trova un sol mio bella Chlora ...«, zwei Seiten
- 4600 – Johann Strauß der Jüngere, mit Unterschrift und Widmung, eine Seite, 28 Takte aus der Klavierfassung der *Annen-Polka*, 1854
- 4500 – Bruckner, aus der Partitur-Niederschrift seiner achten Sinfonie, erste Fassung, vierter Satz
- 4500 – Richard Strauss, Skizzen zu *Elektra*, op. 58, zwei Seiten
- 4500 – Richard Strauss, 124 Takte, Entwurf zu »Huldigung (Nr. 5), Gesänge des Orients«, op. 77, mit Namenszug, Fragment, zwei Seiten
- 4500 sfr – Loewe, »Traumlicht ... Adagio«
- 4200 – Janáček, Fragment, Skizzenblatt aus einer Komposition für großes Orchester mit zahlreichen Korrekturen, zwei Seiten
- 4000 – Janáček, »Sla milá na zdávání ...«
- 4000 – Spontini, mit Namen, »Fackeltanz ...«, 1823
- 4000 – Furtwängler, drei Musikmanuskripte, davon eines mit Namenszug, 1900
- 3900 – Liszt, Kompositionsskizze *Ungarisches Concert*
- 3800 – Liszt, Fragment der Klavierfassung von *Réminiscences de »Robert le Diable«* ... mit Korrekturen, zwei Seiten, 1841

- 3600 – Loewe, drei Musikmanuskripte mit Namenszug, »3 Balladen«, op. 129
- 3500 – Reger, mit Namenszug, Stichvorlage des Liedes »Abendfrieden«, zwei Seiten, 1906
- 3300 – Dessau, *Der LXII. Psalm* mit Widmung und Unterschrift, 1926
- 3200 – Richard Strauss, Skizzen zu *Der Bürger als Edelmann* und *Ariadne auf Naxos*
- 3200 – Offenbach, Lied für Singstimme mit Klavierbegleitung »Dis moi donc – qu'oi M'sieur«
- 3000 – Weber, Musikmanuskript »Gesänge und Lieder«
- 3000 – Reger, mit Unterschrift, »Alte Laute« von Robert Schumann op. 35, Nr. 12, bearbeitet für Singstimme mit Orgel
- 3000 – Wagner-Régeny, *Die Witwe von Ephesos*, vollständiger Opernentwurf mit Korrekturen, 31 Seiten, 1950
- 3000 – Liszt, »Macht des Erkennens«
- 2900 – Bellini, zwei Seiten mit Namenszug, »Coro di cacciatori ...«
- 2800 – Bellini, 32 Takte Allegro »Lamento« und verso Arietta für Mezzosopran und Pianoforte, neun Takte und 16 weitere Takte
- 2600 – Furtwängler, mit zwei Namenszügen, um 1898, zwei Kompositionsentwürfe
- 2600 – Suppé, mit Signatur, Romanze aus seiner Operette *Der Teufel auf Erden*
- 2600 – Robert Schumann, mit Korrekturen und Zusätzen, »Der Nussbaum«, vier Seiten
- 2500 – Meyerbeer, »Hör ich das Liedchen klingen« für Singstimme und Klavier, 1847, eine Seite
- 2500 – Paul Dessau, Musikmanuskript
- 2500 – Furtwängler, Partiturmanuskript mit Korrekturen, evtl. dritte Sinfonie, cis-Moll
- 2500 – Richard Strauss, Skizzenblatt zu *Die Liebe der Danae*, zwei Seiten, 1939
- ALBUMBLÄTTER**
- Als Album bezeichnete man ursprünglich ein Buch mit weißen, zusammengehefteten oder lose zusammengelegten Blättern, die für Auf- und Einzeichnungen verschiedener Personen gedacht waren. Albumblätter sind Eintragun-
- gen in ein solches Album oder auch Stamm- oder Gästebuch. Im 19. Jahrhundert entwickelte das Albumblatt sich zu einem davon unabhängigen musikalischen Charakterstück, das meist eine kurze und überwiegend dem Klavier zugeordnete Komposition in freier Form ist.
- Hier die eigenhändig beschriebenen musikalischen Albumblätter, die die höchsten Preise erzielten:
- 30 000 – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, 1877
- 28 000 DM – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, 1877, Lied »Über die See« (1994)
- 28 000 sFr. – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, 1874 (1994)
- 19 000 DM – Schubert, Albumblatt mit Unterschrift, 1821 (1995)
- 18 000 DM – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, 1858 (1990)
- 11 000 – Mendelssohn, Albumblatt »Seid ungnädig hohe Götter« aus dem *Paulus-Oratorium*, zwei Seiten, 1839
- 11 000 – Tschaiakowsky, Albumblatt mit zweimaliger Unterschrift, Anfang des zweiten Satzes seiner Serenade für Streicher in C-Dur, op. 48, 1888
- 11 000 – Verdi, Albumblatt mit Unterschrift, drei Takte aus *Falstaff*, 1890
- 9000 – Wagner, Albumblatt, zehn Takte aus »Santo spirito cavaliere«, 1844
- 9000 – Wagner, Albumblatt mit Unterschrift, Beginn des Lieds des Hirten aus *Tannhäuser*, 1861
- 9000 – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift
- 7500 – Verdi, eigenhändiges Albumblatt mit Unterschrift und Notenzitat aus seiner Oper *Otello*, 1893
- 7500 – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, sechs Takte Klavier »Grazioso«, *Ungarischer Tanz* Nr. 3
- 7000 – Schostakowitsch, Albumblatt mit Widmung und Notenzitat aus seiner Klaviersonate Nr. 2 h-Moll, op. 61, 1946
- 6500 – Wagner, Albumblatt mit einem Notenzitat und Unterschrift, zwei Motive aus dem *Fliegenden Holländer*, 1863

- 6500 – Rossini, Widmung auf Albumblatt mit Unterschrift, »Mi lagnerò tacendo non lo sperar nol sperar da me ...«, 1857, 20 Takte in G-Dur für Singstimme und Klavier
- 6000 – Bruckner, Albumblatt mit Unterschrift, Beginn des ersten Satzes der achten Sinfonie, 1887
- 6000 – Verdi, Notenzitat in einem Album mit mehr als 70 Eintragungen des Schriftstellers und Dramatikers Gabriele D'Annunzio aus den Jahren 1889 bis 1924
- 5500 – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, Eingangstakte des *Liebeslieder-Waltzers* Nr. 9 aus op. 52 zu vier Händen und Gesang
- 5000 – Wagner, Albumblatt mit einem Notenzitat, vier Takte aus *Rienzi*
- 5000 sFr. – Skrjabin, Albumblatt mit Unterschrift, zehn Takte aus der Klaviersonate Nr. 10, op. 70
- 4500 – Dvořák, Albumblatt mit Unterschrift
- 4400 – Mahler, Albumblatt
- 4400 – Wagner, Albumblatt mit einem Notenzitat und Unterschrift, vier Takte aus »Rienzi's Gebet«, eine Seite, 1843
- 4400 – Haydn, eigenhändiger Namenszug auf »VI Original Canzonettas, for the Voice ...«, 1794
- 4300 – Brahms, Albumblatt mit sechs Takten »Gebt Acht! ...« aus »Fünf Lieder für 4-stimmigen Männerchor« mit Unterschrift
- 4060 – Dvořák, Albumblatt mit einem Notenzitat und Unterschrift, vier Takte aus »Stabat Mater« mit Textunterlegung, eine Seite, 1895
- 4000 – Brahms, Albumblatt mit Unterschrift, Notenzitat aus »Gebt Acht!«
- 4000 – Johann Strauß d.Ä., Albumblatt mit Unterschrift
- 3800 – Schönberg, Albumblatt mit Notenzitat aus seiner *Kammersinfonie* für 15 Soloinstrumente, 1934
- 3400 – Liszt, Albumblatt
- 3200 – Johann Strauß d.J., Albumblatt mit Unterschrift, 1873
- 3000 – Rossini, Albumblatt mit Unterschrift, 1837
- 2800 – Liszt, Albumblatt mit Notenzitat und Unterschrift
- 2800 – Rossini, Albumblatt mit Unterschrift »Mi lagnerò tacendo ...«, neun Takte für Singstimme und Klavier, 1843
- 2800 – Brahms, Albumblatt
- 2600 – Schönberg, Albumblatt mit Unterschrift, 1929
- 2300 – Dvořák, Albumblatt mit einem Notenzitat und Unterschrift, *Stabat Mater*, 1895
- 2200 – Weber, Albumblatt »Das Leben ist ernst«, 1812
- 2000 – Liszt, »Polonaise« mit Unterschrift
- 2000 – Liszt, Albumblatt mit aquarelliertem Bleistiftporträt und eigenhändiger Unterschrift, um 1840
- 2000 – Johann Strauß d.J., Albumblatt
- 2000 – Rimski-Korsakow, Albumblatt, aus der Suite *Scheherazade* op. 35
- 2000 – Ravel, mit Gedicht »Un wagon de métro peut contenir ...« zwischen zwei Notenzitaten »Prélude« und »Postlude«, eine Seite

## BRIEFLICHES

Eigenhändig geschriebene Briefe, Postkarten, Billette mit Unterschrift, Signatur, Paraphe und teils mit Widmungen:

550 000 öS – Schubert, 1816 (1996)

500 000 sFr. – Beethoven, 1823

200 000 öS – Gluck, 1776 (1996)

155 000 sFr. – Mozart, ein Liebesbrief an seine Braut Constanze (1994)

140 000 – Beethoven

120 000 DM – Mozart, 1788 (1996)

100 000 – Beethoven an seinen ehemaligen Klavierschüler Ferdinand Ries in London, 1819

85 000 – Beethoven, 1815

80 000 – Max Bruch, zehn Briefe (je 8000)

75 000 DM – Mozart, 1782 (1996)

72 000 DM – Beethoven, 1821 (1997)

70 000 DM – Beethoven, 1822 (1997)

65 000 DM – Maria Anna Mozart, Schwester, 1799 (1999)

48 000 – Hans von Bülow, 145 Briefe

46 000 DM – Carl Philipp Emanuel Bach an Telemann, 1767 (2001)

42 000 – Mozart, 1777

- 42 000 – A. M. Mozart, geb. Pertl, Mutter des Komponisten, 1777
- 42 000 DM – Gluck, mit Unterschrift, 1777 (1991)
- 40 000 – Carl Philipp Emanuel Bach, 1765
- 40 000 – Liszt, 34 Briefe an den Musikverleger Christian Friedrich Kahnt in Leipzig
- 40 000 – Haydn an seinen Musikverleger Gottfried Christoph Härtel, 1801
- 40 000 sFr. – Beethoven, Manuskript, 1809, zwei Seiten, »Aus den Aufzeichnungen über Generalbaß und Harmonielehre«, Vorderseite unveröffentlicht (1994)
- 40 000 DM – Beethoven an seinen Freund Zmeskall, 1799 (1995)
- 38 000 – Schubert an seinen Freund Hüttenbrenner, 1822
- 35 000 – Chopin
- 35 000 DM – Chopin, 1842 (1990)
- 34 000 – Beethoven, 1813
- 32 000 – Beethoven; Gluck
- 32 000 DM – Beethoven, mit Unterschrift, 1826 (1991)
- 32 000 DM – Beethoven, mit Unterschrift, 1811 (1992)
- 32 000 sFr. – Richard Strauss, 53 Briefe und acht Postkarten mit Unterschrift
- 32 000 sFr. – Schubert, mit Unterschrift, 1822 (1994)
- 32 000 DM – Schubert, mit Unterschrift, 1827 (1990)
- 30 000 – Beethoven
- 30 000 sFr. – Beethoven, mit Unterschrift, 1816 (1992)
- 28 000 – Chopin, 1822; Carl Philipp Emanuel Bach, 1774
- 25 000 – Chopin
- 24 000 – Beethoven, 1807
- 23 000 DM – Beethoven, ohne Unterschrift, 1826 (1994)
- 22 000 – Robert Schumann; Wagner, 1875
- 20 000 – Chopin
- 20 000 sFr. – Beethoven, mit Unterschrift, 1816 (1992)
- 19 000 – Haydn
- 19 000 DM – Carl Philipp Emanuel Bach, mit Unterschrift (1994)
- 18 000 – Constanze Mozart, Brief an Marie-Cathérine Céleste Spontini, 1829
- 18 000 DM – Brahms an Hans von Bülow (2001)
- 18 000 sFr. – Haydn, mit Unterschrift, 1787 (1994)
- 18 000 DM – Beethoven, mit Unterschrift (1991)
- 18 000 DM – Chopin, mit Unterschrift, 1843 (1990)
- 17 000 – Tschaikowsky
- 17 000 – Richard Strauss, 34 Briefe
- 17 000 – Mahler, drei Briefkarten und ein Billett mit Unterschrift, 1905 und 1906
- 16 000 – Mozart, eigenhändiges Empfehlungsschreiben mit Unterschrift; Robert Schumann; Richard Strauss, 12 x je 52 Briefe; Haydn
- 15 000 – Mendelssohn; Bruckner
- 14 000 – Clara Schumann, 32 Briefe
- 14 000 – Bruckner
- 13 000 – E.T.A. Hoffmann
- 11 000 – E.T.A. Hoffmann; Puccini, acht Briefe, zehn Postkarten, ein signiertes Foto
- 10 000 – Bruckner; Richard Strauss, 17 Schreiben 1932 bis 1948; Richard Strauss, 7 x je 14 Briefe; Robert Schumann; Alban Berg; Brahms
- 10 000 sFr. – Wagner; Liszt, drei Briefe
- VERSCHIEDENE ORIGINALE WIE SIGNIERTE UND GEWIDMETE PORTRÄTFOTOGRAFIEN, QUITTUNGEN, SCHRIFTSTÜCKE, EINLASSKARTEN
- 228 750 – Johann Sebastian Bach, erste Gesamtausgabe von sechs Partituren für Klavier, 18. Jahrhundert
- 140 000 – Johann Sebastian Bach, Quittung über erhaltene Klavermiete
- 65 000 – Haydn, Manuskript von der Hand seines Kopisten Joh. Elßler mit einigen eigenhändigen Korrekturen von Haydn, »Verzeichniß aller derjenigen Compositionen ...«
- 60 000 – Beethoven, Besorgungsliste, um 1817
- 38 000 DM – Haydn, Schriftstück mit Unterschrift (1990)
- 27 000 DM – Beethoven, Schriftstück mit Unterschrift, 1816 (1994)

- 24 000 – Mozart, italienische Widmung mit Unterschrift auf einem Andachtsbildchen, 1785
- 22 000 – Mendelssohn, Handzeichnung der Thomaskirche in Leipzig, 1843
- 22 000 – Wagner, Manuskript, Erläuterungen zum Programmheft *Walküre*, 1862
- 21 000 – Haydn, Notiz mit Namenszug in einem Manuskript, 1775
- 21 000 DM – Beethoven, Schriftstück mit Unterschrift, 1816 (1994)
- 19 000 DM – Haydn, Schriftstück mit Unterschrift, 1803 (1997)
- 18 000 sFr. – Wagner, Manuskript »Aus dem Tonleben unserer Zeit ...«, 1867
- 17 000 – Wagner, Manuskript, Entwurf mit einigen Korrekturen »An Weber's Grab letzter Ruhestätte auf dem Friedhof zu Dresden ...«, zwei Seiten, 1844
- 17 000 – Haydn, Quittung mit Unterschrift
- 16 000 – Mahler, Porträtfoto mit Widmung und Namenszug
- 15 000 – Wagner, signierter Bauplan »Haus Wahnfried, Grundriß zu ebener Erde«, 1872
- 14 000 – Wagner, Manuskript, Erläuterungen zu *Tristan und Isolde*, 1863
- 14 000 – Johann Strauß d.J., Porträtfoto zusammen mit Brahms und von beiden unterschrieben, mit zusätzlicher Widmung von Strauß für seine Schwägerin Helene
- 13 500 – Schubert, Widmung mit Unterschrift auf Abschrift des »Psalm 23 für 4 Singstimmen mit Fortepiano«, um 1832
- 11 000 – E.T.A. Hoffmann, Vertrag mit Unterschrift
- 9000 – Mahler, Porträtfoto mit Unterschrift, 1909
- 8750 – Bruckner, Porträtfoto mit Unterschrift und Begleitbrief, 1885
- 8500 – Mahler, Porträtfoto mit Unterschrift, 1909; dasselbe 1899
- 8000 – Gottfried Silbermann, Rechnung des Orgelbauers mit Unterschrift, Straßburg, 1719
- 7800 – Brahms, Takte mutmaßlich nach Robert Schumann, op. 2, Nr. 7, 1861
- 7500 – Liszt, Haushaltsbuch 1884–1886
- 7000 – Brahms, Porträtfoto mit Widmung, Musikzitat und Unterschrift
- 7000 – Tschaikowsky, Porträtfoto mit Widmung und Unterschrift
- 7000 – Richard Strauss, Widmung auf Porträtzeichnung von Max Oppenheimer, 1932
- 7000 – Wagner, Porträtfoto mit Unterschrift und Widmung, 1873
- 7000 – Wagner, Manuskript mit programmatischen Erläuterungen zum »Vorspiel zu Parsifal« mit Unterschrift, zwei Seiten
- 6500 sFr. – Beethoven, ein Küchenzettel (1992)
- 6000 – Mahler, Porträtfoto mit Widmung, Notenzitat und Unterschrift
- 6000 – Wagner, Porträtfoto mit Widmung
- 5700 – Massenet, Konvolut aus dem Nachlass
- 5500 – Robert Schumann, Widmung in »Allegro pour le Pianoforte composé et dédié à Mademoiselle ... Ernestine de Fricken ...«, 1831
- 5000 – Debussy, eigenhändiges Manuskript »Considérations sur le Prix de Rome ...«, um 1900
- 4800 – Johann Strauß d.Ä., Albumblatt mit Unterschrift, Notenzitat aus »Walzer« in As-Dur für Klavier, 1843
- 4800 – Wagner, Manuskript, 1859
- 4800 – Reger, Manuskript mit Namenszug auf Titel, Satzvorlage für *Beiträge zur Modulationslehre*, 36 Seiten, 1903
- 4600 – Verdi, Porträtfoto mit Unterschrift
- 4500 – Brahms, Porträtfoto mit Unterschrift
- 4500 sFr. – Schönberg, Widmung mit Unterschrift in *Pierrot lunaire* op. 21, Wien und Leipzig 1914, datiert 1924
- 4300 – Wagner, Manuskript mit Korrekturen
- 4250 – Album mit etwa 100, teils montierten Signaturen überwiegend von Musikern, darunter Brahms, Bruckner, Puccini, Casals, Léhar, Richard Strauss
- 4200 – Wagner, Gedicht mit Unterschrift
- 4000 – Gästebuch »Bayreuther Festspiele« 1904 bis 1939 mit 36 Einträgen
- 4000 – Schönberg, Porträtfoto von Man Ray mit Widmung und Unterschrift, 1932
- 4000 – Alban Berg, Selbstporträt mit Unterschrift

- 3800 – Verdi, Porträtfoto mit Unterschrift
- 3600 – Haydn, Namenszug auf dem Titel von »VI Original Canzonettas«, um 1794
- 3600 – Caruso, div. Briefe, Karten, Telegramme, Porträtfotos
- 3500 – Wagner, Widmung auf einem Porträt mit Unterschrift
- 3500 – Dvořák, Porträtfoto mit Widmung und Unterschrift, 1882
- 3500 – Rimski-Korsakow, Porträtfoto mit Unterschrift und Widmung auf der Rückseite, 1892
- 3500 – Richard Strauss, Albumblatt mit Unterschrift, sieben Takte »Zueignung« op. 10, 1941
- 3500 – Gedruckte Einladung zu Beethovens »Leichenbegängnis«, 1827
- 3300 – Otto Klemperer, 17 eigenhändige Manuskripte 1934–1937, Einführungsvorträge zu Konzerten
- 3400 – Sammlung von ca. 4100 größtenteils signierten Fotografien von Opernsängern und -sängerinnen sowie ca. 73 zusätzliche Autographen und Briefe, 1886 bis ca. 2000
- 3000 – Brahms, Verlagsvertrag mit Unterschrift
- 3000 – Brahms, Porträtfoto mit Unterschrift und einem Notenzitat: Note a mit dem Kustoden für f, 1872
- 3000 sFr. – Richard Strauss, drei Porträtfotos mit Widmung
- 2800 – Grieg, Porträtfoto mit Widmung und Unterschrift, 1896
- 2600 – Smetana, Fragment eines Protokolls mit Unterschrift, zusätzliche Unterschrift von Dvořák
- 2600 – Rossini, Namenszug auf Porträtfoto, um 1860
- Im Vergleich hierzu die kostbarsten

#### AUTOGRAPHEN DER POPMUSIK

- 2 200 000 (2 899 000 Dollar) – 89 Manuskripte und Zeichnungen des 1980 erschossenen John Lennon (2014 bei Sotheby's in New York)
- 1 500 000 – Bob Dylan, Songmanuskript von »Like a Rolling Stone« von 1965, vier Seiten auf Hotelbriefpapier (Sotheby's 2014)

883 000 (1,2 Millionen Dollar) – John Lennon, Text zum Titel »A Day in the Life« aus dem Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (2010)

310 000 (422 500 Dollar) – Bob Dylan, Zettel mit den Worten »The Times They Are a-Changin'« (Ende 2010)

► Kirschenessen ► Manuskripte, vernichtete ► Manuskripte, wiedergefundene ► Zeit ist Geld

*Jahrbuch der Auktionspreise für Bücher, Handschriften und Autographen*, Stuttgart 1995–2014.

**Autonarr** Sergei Rachmaninow war zeit seines Lebens ein Autonarr. Früh besaß er eines der wenigen Autos in den Landbezirken Russlands. Den Autolieferanten Krjilow ging er an, weil dieser ihm einen Wagen ohne Kühlerhaube, Werkzeugkasten und Ersatzreifen geliefert hatte. Da sein Gefährt weniger Motorleistung als der Ford 20 brachte und nicht ausreichend beschleunigte, versah er seinen Wagen kurzerhand mit einem anderen Vergaser und teilte daraufhin der Schriftstellerin Marietta Schaginjan mit, dass er nun jede Gelegenheit nutze, mit seinem Auto »über Land zu brausen«.

Ein Foto aus dem Jahr 1913 zeigt Rachmaninow auf seinem Landgut als stolzen Besitzer eines Autos des Typs »Loreley Modell H4A 8/21 PS« der »Rud. Ley Maschinenfabrik A.-G. Arnstadt i. Th.« Das Gefährt hatte 4 Zylinder und 21 PS. Die »Torpedo-Sportkarosserie« mit Windschutz und drei Türen war ausgestattet mit drehbaren Scheinwerfern, die sich bei Überlandfahrten zum Schutz vor Schmutz und Steinschlag wie »Ritterhelme« zuklappen ließen, und brauchte einen Bediensteten zur Betätigung der Anlasserkurbel. Es kostete 7000 Goldmark inklusive »Kronprinzrädern« und zwei Reservefelgen. Auf Wunsch gab es eine Glasscheibe für den Fahrersitz und ein Klappverdeck. Rachmaninow hatte, auf dem Foto erkennbar, beides mitbezogen.

Am 30. Dezember 1913 bestellte er beim Mercedes-Werk in Untertürkheim ein 35 PS starkes Gefährt zum Preis von 13 145,90 Goldmark. Der Wagen wurde laut Rechnungsliste 14399 am 26. Januar 1914 ausgeliefert und für den

Transport nach Moskau präpariert. Ungewiss ist, ob Rachmaninow den Wagen jemals erhalten und gefahren hat. Bezahlt hat er ihn nicht, denn laut Rechnungsliste des Mercedes-Konzernarchivs wurde der Vorgang nach Beginn des Ersten Weltkriegs als Verlust gebucht.

Unter dem Motto »Sinnlichkeit« wurde 1998 die neue Mercedes S-Klasse in einem Werbespot unter den Klängen von Rachmaninows Lied op. 34 Nr. 14 für Sopran und Klavier angepriesen, heute eine der bekanntesten Vokalisen. Rachmaninow hatte das Stück 1912 herausgebracht und der Sängerin Antonina Neschdanowa gewidmet. In dem Werbevideo wird eine Orchesterversion gespielt. Ein Dirigent eilt in das Konzertgebäude, wo das Orchester bereits ohne ihn übt. Er unterbricht das Stück, ruft unzufrieden »Genug, genug!« und belehrt die Musiker vom Pult aus: »Dies ist Rachmaninow, und Sie, Sie spielen nur die Noten. Aber das Wesentliche, das fehlt einfach – Sinnlichkeit. Ohne Sinnlichkeit macht es überhaupt keinen Sinn. Denken Sie an einen Mann, der sein Land verlassen muss. Er kehrt nie zurück. Spüren Sie sein Verlangen, jede kleine Erinnerung der Musik zu widmen ... Und nun lassen Sie der Musik freien Lauf.« Während das Orchester weiterübt, verlässt er die Probe, steigt in einen S-Klasse-Wagen – der ihm im Gegensatz zum Orchester die Perfektion bietet, die er sich wünscht – und fährt zu Rachmaninows Musik zufrieden übers Land.

Ewald Reder: *Sergej Rachmaninow: Leben und Werk*, Gelnhausen 2007, S. 310ff.

**Autounfall, tödlicher** Die US-amerikanische Tänzerin und Choreographin ISADORA DUNCAN hatte kein Glück mit Autos. 1913 starben ihre Tochter Deirdre und ihr Sohn Patrick bei einem Autounfall in Paris. Der Chauffeur hatte vergessen, die Handbremse anzuziehen, als er ausstieg, um den stockenden Motor in Schwung zu bringen. Das Auto stürzte in die Seine, und die Kinder und das Kindermädchen ertranken. Sie selbst wollte am 14. September 1927 mit einem Begleiter in einem offenen Amilcar eine Spazierfahrt durch Nizza unternehmen. Schon bevor sie losfuhren, ver-

ging sich ihr langer roter Seidenschal in den Radspeichen des Sportwagens, so dass beim Anfahren ihr Genick mit einem scharfen Ruck gebrochen wurde. Sie verstarb am Unfallort.

Der österreichische Violinist OSSY RENARDY, der nach dem »Anschluss« Österreichs in die USA emigrierte und dort eingebürgert wurde, starb am 3. Dezember 1953 bei einem Autounfall in New Mexico. Er war erst 33 Jahre alt. Seine Guarneri »ex-Carrothus« von 1741, eine der teuersten Geigen der Welt, überlebte den Crash unbeschädigt.

Der französische Pianist, Komponist und Musikpädagoge JEAN CASADESUS kam am 20. Januar 1972 bei einem Autounfall in Renfrew, Ontario, ums Leben.

Der Dirigent KURT MASUR war in zweiter Ehe seit 1971 mit der Tänzerin Irmgard Elsa Kaul verheiratet. Sie starb im Jahr darauf bei einem von Masur verursachten Autounfall, der noch zwei weitere Todesopfer forderte. Zu einer Anklage kam es nicht.

► Familienbande ► Fahrradunfall, tödlicher ► Flugzeugabsturz, tödlicher ► Geigen, teuerste ► Sterben, Stück für Stück ► Tod auf der Bühne ► Unfall, tödlicher

»Der Maestro und das Taktgefühl«, in: *Der Spiegel* vom 9. September 1991, S. 218–224.

**Autounfall, überstandener** PUCCINI fuhr leidenschaftlich gerne Auto, was zu seiner Zeit noch eine Seltenheit war. In der Nacht vom 25. auf den 26. Februar 1903 erlitt der komponierende Millionär einen Unfall, der ihn beinahe das Leben gekostet hätte. Er saß nicht selbst am Steuer. Der Chauffeur und Puccinis Frau Elvira blieben unverletzt, aber Puccini wurde bewusstlos aus den Trümmern seines Lancia geborgen. Neben zahlreichen anderen Verletzungen hatte er sich einen komplizierten Bruch des rechten Schienbeins zugezogen. Die Genesung zog sich hin, weil das Schienbein wegen schlechter Heilung ein zweites Mal gebrochen werden musste. Bei dieser Gelegenheit stellte sich heraus, dass Puccini Diabetiker war. Während der Berg vom Genesungswünschen aus aller Welt täglich wuchs, verbrachte er viele Wochen im Bett und im Rollstuhl, und anschließend ging er noch lange – oft der Ver-

zweiflung nahe, weil er sich zu jeder künstlerischen Arbeit unfähig fühlte – an Krücken.

Während der Salzburger Osterfestspiele im Jahr 1971 gab Herbert von KARAJAN im Rahmen des »Beethoven-Jahrs« den *Fidelio*. Am Morgen des Premierentags entschloss er sich spontan zur Probefahrt mit einem neuen Sportwagen. An einer unebenen Stelle geriet er ins Schleudern, der Wagen überschlug sich. Karajan kletterte unverletzt heraus und dirigierte abends, als sei nichts geschehen, aber »etwas blässlich aussehend«, einen angeblich wunderbaren *Fidelio*.

Ein Unfall, den Maurice RAVEL im Oktober 1932 erlitt, hatte wohl schwerwiegendere Folgen, als man zunächst annahm. Sein Taxi stieß in Paris mit einem anderen Wagen zusammen. Ravel trug leichte Kopfverletzungen davon und verlor einige Zähne. Er litt einige Zeit an einer unterschwelligem Gehirnerschütterung, wurde elektrisiert, »mit Goldnadeln gestochen«, hypnotisiert. Zwar arbeitete er weiterhin an verschiedensten Skizzen, doch von da an hat er keine Komposition mehr vollendet. Seine

Oper *Jeanne d'Arc* beispielsweise existierte 1933 zwar noch in seinem Kopf, er konnte sie aber nicht mehr aufschreiben, denn er hatte sein Schreib- und Sprechvermögen und seine musikalische Ausdrucksfähigkeit verloren. Seine intellektuellen Leistungen blieben beeinträchtigt. Bis heute ist ungeklärt, ob der Taxiunfall tatsächlich Ursache von Ravels Verfall war, denn bereits Ende 1927 war aufgefallen, dass ihm gelegentlich die Finger am Klavier versagten und ihm das Sprechen schwerfiel.

Am 19. November 1978, dem 150. Geburtstag von Franz Schubert, wurde Franz WELSERMÖST auf dem Weg nach Steyr, wo er zusammen mit Freunden das dort einst komponierte *Forellenquintett* spielen wollte, in einen Autounfall verwickelt. Der 18-jährige Violinist brach sich drei Rückenwirbel und konnte sein Instrument nie wieder halten. Das Dirigieren war ihm allerdings noch möglich und eröffnete ihm eine andere musikalische Laufbahn. ► Eisenbahnunfall ► Sterben, Stück für Stück

Wolfgang Stresemann: ... und abends in die *Philharmonie*, München 1981, S. 177f.



# B

**B** Anerkanntermaßen stehen die »drei B« der Musik für die großen Komponisten Bach, Beethoven und Brahms. Dies geht auf Hans von Bülow zurück, der erklärte: »Mein musikalisches Glaubensbekenntnis steht in Es dur, mit drei B-en in der Vorzeichnung: Bach, Beethoven, und Brahms!« Zu diesem Glauben bekannte er sich immer wieder: In den 1880er Jahren schrieb er einer jungen Dame ins Album: »Ich glaube an Bach, den Vater, Beethoven, den Sohn, und Brahms, den Heiligen Geist der Musik.« Er verdichtete die Trias, indem er Brahms' erste Sinfonie zur zehnten von Beethoven erklärte. Eine seiner Widmungen lautete: »Mit Bach, Beethoven und Brahms hoffe für das letzte Drittel seines Lebens reichlich auszukommen Hans von Bülow, Hofkapellmeister a.D.«, und in ein Autographenalbum schrieb er: »Die drei größten Tonmeister sind Bach, Beethoven und Brahms, alle anderen sind Cretins!« Darunter setzte Moritz Moszkowski: »Die drei größten Komponisten sind: Mendelssohn, Meyerbeer und Moszkowski; alle anderen sind Chrétins!«

Die Familie Benjamin Brittnens stand zwar zu den drei B, war jedoch der Ansicht, dass die Liste dereinst um ein weiteres B zu erweitern sei – schließlich konnte es kein Zufall sein, dass Benjamins Geburtstag auf den 22. November fiel, den Namenstag von Cäcilie, der Schutzpatronin der Musik.

Richard Wagner hatte Anton Bruckner als weiteren Kandidaten vorgeschlagen. ► Cäcilie ► S, die drei großen ► Schwul

Albert Gutmann: *Aus dem Wiener Musikleben*, Wien 1914.

Gina Thomas: »Dieser unverkennbar englische Tonfall«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4. Januar 2013, S. 36.

**Bachwürfel** Norbert Fürst aus der Salzburger Konditorendynastie Fürst, die 1890 der Welt die Mozartkugel bescherte, hat 1985 anlässlich des 300. Geburtstages von Johann Sebastian

Bach einen »Bachwürfel« kreiert. Er besteht aus Nougat-Trüffel, Kaffee-Trüffel (*Kaffee-Kantate!*) und Marzipan, umhüllt von dunkler Schokolade. Angeboten wird die Spezialität, die nur wenig mit der Stadt Salzburg zu tun hat, in Viererpackungen. Jeder Bachwürfel ist eingeschlagen in Papier, das mit dem Porträt Bachs versehen ist. ► Mozartkugel

**Bach-Zahl** »Musik ist die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet«, schrieb der große Philosoph und Naturwissenschaftler Gottfried Wilhelm Leibniz am 27. April 1712 an Christian Goldbach.

Die These, dass Bachs Musik »geometrisch« oder »mathematisch« sei, hat der US-amerikanische Physiker, Informatiker und Kognitionswissenschaftler Douglas R. Hofstadter besonders aufgearbeitet. In seinem Buch *Gödel, Escher, Bach – An Eternal Golden Braid* (1979; deutsch 1985) verbindet er das mathematische Werk von Kurt Gödel mit den kunstvollen Illustrationen M.C. Eschers und der Musik von Johann Sebastian Bach. Für sein Werk erhielt er 1980 den Pulitzer-Preis. Es wurde ein internationaler Bestseller.

Bereits 1947 hatte der evangelische Theologe und Bach-Experte Friedrich Smend gemutmaßt, dass mit Hilfe des »Zahlenalphabets« (A=1, B=2, C=3 ...) »zahlensymbolische Geheimnisse« in Bachs Musik zu lüften seien. Er stützt sich dabei auch auf zwei außermusikalische Indizien: den »Rätselkanon« des berühmten Bach-Gemäldes von Elias Gottlob Haußmann aus dem Jahr 1746 und auf die Inschrift des Bach-Pokals (ca. 1735), des einzigen erhaltenen originalen Gegenstandes aus Bachs Haushalt. Auf dem Porträt sind die 14 Knöpfe bemerkenswert und erst recht der aus 60 Noten bestehende »Rätselkanon«, den Bach in der Hand hält und der bis heute nicht völlig entschlüsselt ist. Für die Entschlüsselung der Inschrift des Bach-Pokals bedurfte es letztlich

einer Kombinatorik, die weit über das »Zahlenalphabet« hinausgeht. Seit Smend sind Bach-Forscher, vor allem aber Bach-Enthusiasten diesen Geheimnissen auf der Spur und träumen von der Aufdeckung eines »verborgenen« Bachs mit Hilfe der umstrittenen »Zahlensymbolik«, also durch Zählen von Noten, Takten, Einsätzen, Sätzen, durch Zuordnung von Zahlen zu Noten usw. Eine herausragende Rolle spielen bei ihren Bemühungen die 14 und ihre Umkehrung 41. Nach dem Zahlenalphabet ist nämlich 14 = BACH und die Umkehrung 41 = JSBach. Solche Zahlenalphabete sind seit der Antike bekannt und waren zu Bachs Zeiten überaus populär. Das gilt für die Harmonie wie für den Rhythmus, was erklärt, weshalb die Römer das griechische Wort »rhythmos« mit »numerus« (Zahl) übersetzt haben, womit seit dem lateinischen Mittelalter der Rhythmus bezeichnet wurde. Auch kabbalistische Methoden und biblische Mathematik waren zur Zeit Bachs in der Musik weit verbreitet.

Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel schrieb 1775 an den ersten Bach-Biographen Forkel, sein Vater sei »kein Liebhaber von trockenem mathematischen Zeuge« gewesen. Aber abgelehnt hat er die Mathematik wohl nicht, denn er war 1747 der »Societät der Musikalischen Wissenschaften« als ihr 14. Mitglied beigetreten. Dieser »Societät« ging es gerade um die mathematischen Grundlagen der Musik. Bach hatte also durchaus theoretische Neigungen, und das Haußmann-Porträt sollte ihm unter anderem dazu verhelfen, überhaupt Mitglied werden zu können. Gründer der »Societät« war Lorenz Mizler. Ihm ging es um »alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Erläuterung und Verbesserung sowol der theoretischen als der practischen Musik gehört«. Vielleicht wollte Bachs Sohn mit seiner Mitteilung an Forkel ja gar nicht das Wort »mathematisch« betonen, sondern das Wort »trocken«. Das passt eher zum Schöpfer der *Goldberg-Variationen*, der mit größtem Effekt völlig abstrakt komponierte, Noten spiegelte, drehte und wendete – um

etwa in die letzte Variation einen thüringischen Gassenhauer der Zeit einzuflechten: »Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' mein Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger bleiben.«

Seit Smend sind Zahlenalphabete bislang an 66 Stellen in Bachs Werk nachgewiesen worden. Ob Bach die Zahl 14 allerdings bewusst eingesetzt hat, war umstritten, bis man 1974 Bachs eigenes Exemplar seiner 1741 gedruckten *Goldberg-Variationen* entdeckte, an deren Ende sich 14 Kanons finden. Seither gibt es keinen Zweifel mehr ...

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an finden sich in Büchern zu Geheimschriften auch Notenalphabete, die jedem Ton einen Buchstaben zuordneten. 1737 schrieb Johann Gottfried Walther, der mit Bach über dessen Mutter bekannt war, in seinem *Musicalischen Lexicon*: »... daß sogar auch die Buchstaben b-a-c-h in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder).« Doch die Verwendung von Notenbezeichnungen des »musikalischen Alphabets« für Namen oder Worte war keineswegs eine Erfindung von Johann Sebastian Bach. Schon 1505 nutzte Josquin Despréz die damals üblichen lateinischen Bezeichnungen, um mit Vokalen Namen auszudrücken. Bach war sich seines klingenden Namens aber durchaus bewusst und nutzte die Möglichkeit, Kompositionen mit »seinen Tönen« quasi zu signieren. Sicher nachgewiesen ist das für die *Kunst der Fuge*, deren Druckfahnen Bach in seinem letzten Lebensjahr korrigiert hat und die 1751 posthum von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel herausgegeben wurde. Der notierte auf der letzten Seite von Bachs Autograph: »Ueber dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.« Kein Zweifel: Bach hatte sein letztes großes Werk signiert. Es gibt eine Reihe weiterer Hinweise und Interpretationen:

Als »ars combinatoria« bezeichnete Ulrich Siegele 1978 die Spiegelsymmetrie der Taktordnung des Duetts F-Dur (BWV 803) aus dem dritten Teil der *Clavierübung*: 37+31+13+31+37.

In den 37 Takten des äußeren Rahmenteils erkannte er zudem die Folge 4+5+7+5+4. Ähnliche Symmetrien unterstellte er auch für die *Brandenburgischen Konzerte*. Es wurde auch spekuliert, dass Taktordnungen durch Vorgaben entstanden, die die Länge von Kirchenmusikstücken wie beispielsweise Bachs *Matthäus-Passion* regelten. Nach der Empfehlung der »Mizlerschen Societät« von 1754 sollte Kirchenmusik aus etwa 350 Takten bestehen und 25 Minuten dauern. Diese Regelung galt allerdings nur für den Winter, also für kalte Kirchen. Im Sommer konnten 50 Takte, das heißt acht bis zehn Minuten zugegeben werden. Die *Matthäus-Passion* umfasst allerdings 2772 Takte. Diese Zahl könnte gleichzeitig auf das Evangelium (27) und auf die Brautmystik (22) verweisen. Die Ziffern der Zahl 27 sollen spiegelbildlich ergänzt worden sein auf 2772. Die Gesamtzahl enthält als Teiler die Zahl 22.

In der *Matthäus-Passion* umfasst nach Jansen der gesamte biblische Bericht 729 (27 x 27) Takte, wobei die Zahl 27 die dritte Potenz von drei darstellt. In der Abendmahl-Szene unterstützt Bach die Worte Jesu mit 365 Basstönen als Hinweis auf die Verheißung: »Ich will bei Euch bleiben alle Tage.« Der Satz: »Ich werd von nun an nicht mehr ... trinken bis an den Tag« ist unterlegt mit 43 Basstönen: Von Gründonnerstag bis Christi Himmelfahrt sind es 43 Tage.

In Johannes, Kapitel 21, wird über einen Fischzug berichtet. Sieben Jünger sind beteiligt, 153 Fische werden gefangen. Die Zahl 153 kann zusammengesetzt sein aus 3 (Trinität) x 3 x 17. Letztere Zahl ist gebildet aus 10 für das Gesetz/die Gebote und 7 für die Vollkommenheit und die Tonalität. 153 ist zugleich die Summe aller Zahlen von 1 bis 17. In der Kantate Nr. 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* sind im Rezitativ Nr. 4 der Stimme 159 Noten zugeteilt. Nach Abzug der sechs Noten, die reine Tonwiederholungen sind, ergibt sich die Zahl 153. In seinem Rezitativ »Wenn einstens die Posaunen schallen« hebt Christus seine Stimme: »Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen, so soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.« Diese

Worte umfassen 306 Noten, das Doppelte von 153. Dennoch ist es nicht so, dass alles so schlicht offenliegt. Es gibt auch Gegenthesen, wie die des Bach-Forschers Alfred Dürr: Bach habe sich einfach nicht die Mühe gemacht, die Zahlen 14 und 41 so vollkommen aus seinem riesigen Werk auszuschließen, dass spätere Ausleger nicht doch noch irgendwo irgendetwas finden konnten. Angeblich hat Bach in den *Goldberg-Variationen* sogar sein Todesdatum vorhergesagt: Die Zahl der Takte, die er mit Überschriften versah, beträgt 175, nimmt man die Variationen in Moll hinzu, ergibt sich die Zahl 287. Gestorben ist Bach am 28. Juli 1750. War das Zufall?

Kurz vor seinem Tod, krank und blind, diktierte Bach seine letzte Komposition, den Choral »Vor deinen Thron tret ich hiermit«. Die erste Zeile enthält 14 Noten und die vollständige Melodie 41 – »als wenn«, schreiben Irene und Karl Geiringer 1954, »der sterbende Komponist ankündigen wolle, daß er, Bach, J.S. Bach, sich nun den himmlischen Chören zugeselle«. ▶ Dorabella-Chiffre ▶ Drei ▶ Dreiundzwanzig ▶ Dreizehn ▶ Namen, musikalische ▶ Vorwärts – Rückwärts

*B-A-C-H = 14. Bach und die Zahlen*, Sonderausstellung des Bachhauses Eisenach 2014.

Martin Geck: *Bach. Leben und Werk*, Reinbek 2000, S. 733–738.

Karl Geiringer/Irene Geiringer: *The Bach Family*, London/New York 1954.

Wolfgang Kleber: *Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion*, Darmstadt 1998.

Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1994.

Ulrich Siegele: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur*, Neuhausen/Stuttgart 1978, S. 12ff.

Friedrich Smend: »Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung«, in: ders.: *Bach-Studien*, hrsg. von Christian Wolff, Kassel 1969, S. 176–194.

Karl H. Wörner: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn 1970, S. 209–216.

**Ballet mécanique** Den Amerikaner George Antheil zog es 1923 nach Paris. Dort hatte er Umgang u.a. mit Erik Satie, Jean Cocteau, Ernest Hemingway, James Joyce, Ezra Pound und Pablo Picasso. Innerhalb kürzester Zeit gelang es Antheil, sich in dieser illustren Gesellschaft zu profilieren. Dazu trug sein *Ballet mécanique* bei, über das er 1925 schrieb: »Es ist die neue vierte Dimension der Musik ... das erste Musikstück der Welt aus und für Maschinen ... die erste Komposition in der Welt, die als durchgehendes Stück konzipiert ist, ohne Unterbrechung, wie ein solider Stahlträger.« Die erste Version entstand als Musik für vier mechanische Klaviere zu dem gleichnamigen Film von Dudley Murphy und Fernand Léger. Auch Man Ray war beteiligt. Da weder die Synchronisation der Klaviere miteinander noch die Synchronisation der Musik mit dem Film gelang, konzipierte Antheil eine zweite Version, das *Ballet pour instruments mécaniques et percussion* für vier mechanische Pianolas, zwei weitere Klaviere mit Pianisten, drei Xylophone, vier Basstrommeln, Tamtam, elektrische Klingeln, drei Flugzeugpropeller und eine Sirene. Antheil entwarf zudem eine Version für 16 Pianolas, die von einem 17. gesteuert wurden. Die Partitur wurde auf Lochstreifen übertragen und gestanzt. Eine weitere Partitur enthielt ungestanzte Noten, die von vier Pianisten zu spielen waren. Im Pariser Salon Pleyel fand 1925 eine erste Aufführung in privatem Kreis mit Journalisten statt, die der anwesende James Joyce mit dem Ausruf kommentierte: »Das ist wie Mozart!« Erstmals öffentlich aufgeführt wurde das Stück am 19. Juni 1926 im Théâtre des Champs-Élysées. Im Saal waren u.a. Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce, Darius Milhaud, Marcel Duchamp und Aaron Copland anwesend. Zunächst spielte man die Ouvertüre von Webers *Freischütz* und ein Stück von Händel. Aaron Copland schrieb über die anschließende Aufführung von Antheils Werk an einen Freund: »... jeder in heller Aufregung und voller Erwartung, zum ersten Mal auf der Welt ein Programm zu hören, das ... Musik Ihres einzigen wahren Rivalen bringt – George An-

theil! der es fertig brachte, den ›Sacre‹ mit Hilfe eines Pleyela in den Schatten zu stellen ... der Junge ist ein Genie.« Es kam zum Chaos: »Als die Pianisten sich in der Mitte der Bühne an ihre Konzertflügel gesetzt hatten, war das Publikum bereits in Aufruhr. Der Tumult ebte ab, als George erschien und sich an das mechanische Klavier setzte, von dem aus er eine Ansammlung von Ventilatoren, Propellern, Xylophonen und andere Teile aus klangstarkem Metall steuerte. Plötzlich explodierte der erste Donnerschlag der Musik – ein fürchterliches Dröhnen von Schlagzeug – gefolgt von einem Wirrwarr von schroffen und mißtönenden Rhythmen. Da ja viele Besucher darauf gefaßt waren, von den gewaltigen Klangmassen betäubt zu werden, waren die lautesten Stellen die beliebtesten. Immer wenn die Dynamik sich auf ein Mezzoforte senkte und der Rhythmus in den Vordergrund rückte, piff die Menge, klatschte und stampfte mit den Füßen. Nach der Hälfte des Stückes spaltete sich das Publikum in zwei Lager. Das eine, führerlos, fürchtete, dass sein Gehörsinn dauerhaft geschädigt werde; das andere ... angeführt von Ezra Pound, beantwortete jede Unmutsäußerung, jedes Zischen, Buhen, Pfeifen und Johlen mit Beifallsrufen und Applaus.« Die Verlegerin Sylvia Beach schrieb: »Die Wirkung des Ballet *Mécanique* auf das Publikum war merkwürdig. In dem Geschrei, das sich im ganzen Haus auf allen Seiten erhob, ging die Musik völlig unter. Gegnern im Parkett antworteten Verteidiger von oben, man hörte Ezras Stimme sich über alle anderen erheben, und jemand erzählte, daß man ihn mit dem Kopf nach unten von der vierten Galerie hatte hängen sehen. Man sah auch Leute, die einander ins Gesicht boxten, man hörte das Gejohle, aber nicht einen Ton vom Ballet *Mécanique*, das, nach den Bewegungen der Ausführenden zu schließen, die ganze Zeit über weiterging.«

Das *Ballet mécanique* erwies sich tatsächlich als mechanisch: Es lief einfach weiter, als im Orchester Streit und unter den Zuhörern Tumult ausbrach, ein Flugzeugpropeller einen kräftigen Luftzug erzeugte, der Perücken abheben

ließ, und amerikanische Touristen nach der Polizei riefen. Die *New York World* berichtete, dass die Feuerwehr anrückte, um mit ihren Wasserschläuchen für Beruhigung zu sorgen. Plötzlich sei die Musik zu Ende gewesen, und Antheil habe bewusstlos auf der Bühne gelegen. Das Pariser *Ballet mécanique* war ein kolossaler Erfolg. Unter tosendem Beifall musste der Komponist mehrfach zurück auf die Bühne. Die Aufführung einer umgeschriebenen Version in der Carnegie Hall in New York City unter Eugène Goossens am 10. April 1927 wurde dagegen zum Desaster. Das soll vor allem an der Public-Relations-Kampagne gelegen haben, die auf angeblich skandalöse Aufführungen in Paris verwies und das Ereignis als »Biggest Musical Event of the Year!« und Antheil als »Sensational American modernist composer« ankündigte. Ziemlich sicher war der Misserfolg wohl auch auf die mangelnde Synchronisation der mechanischen Klaviere zurückzuführen. Die erwarteten Tumulte blieben jedenfalls aus. Kritiker assoziierten das Konzert mit einem »platten Reifen«. Eine exakte Synchronisierung des Stückes gelang erst wieder in den 1990er Jahren durch computergesteuerte Selbstspielflügel, was dem Stück eine Renaissance bescherte. ▶ Karriere, abruptes Ende

▶ Skandale ▶ Torpedo

Paul D. Lehrman: *The Revival of George Antheil's 1924 Ballet Mécanique*, Master of Arts at the Lesley College and Graduate School of Arts and Science, BFA State University of New York College 1975.

Mauro Piccinini: »Non piu andrai farfallone rumoroso« – »You will go no more, noisy butterfly«: Joyce and Antheil«, in: *Journal of Modern Literature* 26 (2002), Nr. 1, S. 73–89.

Howard Pollak: *Aaron Copland. The Life and Work of an Uncommon Man*, New York 2000, S. 162ff.

**Barrikaden** Der straßensperrende Revolutionär Johann Gottfried Semper konnte auch anders. Er war der Architekt und Baumeister, dem Dresden das erste Hoftheater, das heute seinen Namen trägt, und die Gemäldegalerie verdankt. Als die deutsche Revolution von 1848

Dresden erreichte und es dort zum Aufstand kam, kämpfte er gemeinsam mit seinem Freund Richard Wagner als überzeugter Republikaner für bürgerliche Grundrechte. Semper ließ als Angehöriger der Dresdner Kommunalgarde die »Semper-Barrikade« in der Wilsdorfer Gasse umbauen, damit diese effizienter verteidigt werden konnte. Nachdem der Aufstand gescheitert war, flüchtete er am 9. Mai 1849 ins Ausland. Noch am selben Tag wurde der »Demokrat I. Klasse« und »Hauptträdelsführer« Semper steckbrieflich gesucht. Erst 1863 hob die sächsische Regierung den Steckbrief wieder auf. In England – wo er informeller Berater für die Weltausstellung 1851 und Mitgründer des Victoria and Albert Museum war – wurde er von der sächsischen Polizei bespitzelt, und auch noch als der Schweizer Bundesrat ihn zum Professor am Polytechnicum in Zürich berief, dessen Hauptgebäude er entwarf. ▶ Gefängnis ▶ Handgranaten ▶ Steckbrief

**Bärte** Sie sind der Mode unterworfen, andererseits aber auch optische Markenzeichen.

Von Komponisten und Dirigenten bevorzugte Gesichtsbehaarungen (strenge Auswahl):

RAUSCHEBART (WALDSCHRAT)

Friedrich Gulda, Modest Mussorgski, Adrian Willaert

VOLLBART (AUCH GESTUTZT, TEILS AUSRASIERT UND FORMSCHNITT, DREITAGEBART)

Jakob Arcadelt, Wjatscheslaw Artjomow, Luciano Berio, Georges Bizet, Johannes Brahms (»Er gleicht jetzt einer seiner Variationen, auch wenn man das Thema nur mühsam erkennt!«, bemerkte Eduard Hanslick.), William Byrd, Franco Donatoni, John Dowland, Antonín Dvořák, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Petras Geniušas, Carlo Gesualdo, Klaus Huber, Charles Ives, Alexander Knaifel, Nikolai Korndorf, Bronius Kutavičius, Helmut Lachenmann, Luzzasco Luzzaschi, Claus-Steffen Mahnkopf, Luca Marenzio, Carl Millöcker, Claudio Monteverdi, Tobias Picker, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Krzysztof Penderecki, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, Cipriano de Rore, Camille Saint-Saëns, Salvatore Sciarrino, Bedřich Smetana, Peter Tschaikowsky, Giu-

sepe Verdi, Tomás Luis de Victoria, Bernd Alois Zimmermann

**SCHNAUZBART** (OBERLIPPENBART, TEILS HÄNGEND, BÜRSTE, GEZWIRBELT)

Alexander Borodin, James Dillon, Gabriel Fauré, Fritz Kreisler, Johann Strauß Sohn, Arturo Toscanini

**SCHNÄUZER** (SCHNAUZBART, RASIIERT)

Edvard Grieg, Thomas Morley, Richard Strauss, Igor Strawinsky, Viktor Suslin, Stanislaw Wiechowicz

**SPITZBART** (SCHNAUZBART, SCHNÄUZER UND KINNBART)

Oswaldas Balakauskas, Brian Ferneyhough, Francesco Filidei, Girolamo Frescobaldi, Orlando di Lasso, Erik Satie, Heinrich Schütz

**HENRIQUATRE**

Claude Debussy

**BACKENBART**

Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Jacques Offenbach, Niccolò Paganini, Franz Schubert, Carl Maria von Weber

Jörg Scheller/Alexander Schwinghammer (Hrsg.): *Anything Grows. 15 Essays zur Geschichte, Ästhetik und Bedeutung des Bartes*, Stuttgart 2014.

**Bäume** In seinem Park in Sant'Agata verewigte Giuseppe Verdi seine Erfolge und Misserfolge: Für den Triumph des *Rigoletto* pflanzte er eine Platane, für den des *Trovatore* eine Eiche und für die Niederlage von *La Traviata* eine Trauerweide. ▶ Wäldchen

**Beckmesser-Harfe** Nach Wagners Intention sollte Beckmessers Lautenspiel in *Die Meistersinger von Nürnberg* (3. Akt, Festwiese) nicht auf einer Gitarre oder Orchesterharfe, sondern vom Orchestergraben aus auf einer kleinen Harfe mit Stahlbesaitung gespielt werden. Die Stahlsaiten gaben den Tönen eine größere Klangfülle und Schärfe, so dass sie sich deutlich vom Orchester abhoben und von der normalen Harfe unterschieden. »... eine kleine Stahlharfe von meiner Erfindung«, schrieb Richard Wagner an K. Eckert (Tribschen, 8. März 1870). Hergestellt hatte sie Érard Paris/London. Érard war ein berühmter Klavierfabrikant, der sich ebenso auf Harfen

verstand. Auch andere Klavierbauer stellten Beckmesserharfen her, etwa Pleyel in Paris, der eine »version chromatique« anbot mit zwei Reihen gekreuzter Saiten, genannt »harpe-luth« (Harfen-Laute). Heute wird Beckmessers »Lautenspiel« auf einer normalen Harfe gespielt, wobei man bisweilen Papier zwischen die Saiten legt, um den alten Effekt zu erzeugen. ▶ Aida-Trompete ▶ Grals-Glockenklavier ▶ Wagner-Tuba

**Bedingung, unattraktive** Johann Sebastian Bach, Johann Mattheson und Georg Friedrich Händel bewarben sich 1707 um die Nachfolge von Dietrich Buxtehude als Organist an der berühmten Orgel der Lübecker Marienkirche, der vornehmsten Organistenposition Norddeutschlands. Sie winkten schließlich aber alle ab. Denn die daran geknüpfte Bedingung war die Bereitschaft, Anna Margareta, die älteste Tochter Buxtehudes und inzwischen eine ältliche Jungfer, zu heiraten; das schreckte ab. Das Amt wurde schließlich von Johann Christian Schieferdecker übernommen.

**Beethovens Bruder** Am 28. März 1892 – zwei Jahre nach Bismarcks Entlassung als Reichskanzler – dirigierte Hans von Bülow die Berliner Philharmoniker. Nachdem der brausende Applaus für Beethovens *Eroica* verklungen war, erklärte der Dirigent an das Publikum gewandt: Diese Sinfonie, die einst Napoleon hätte gewidmet werden sollen, »widmen wir dem Bruder Beethovens, dem Beethoven der deutschen Politik, dem Fürsten Bismarck«. In den Jubel der Zuhörerschaft mischte sich lautes Zischen. Da zog Bülow sein Taschentuch und tat, als entferne er Staub von seinen Lackschuhen. Jedermann verstand die Anspielung auf Wilhelm II., der in seiner jüngsten Kaiserrede den Nörglern und Kritikern den Rat gegeben hatte, den Staub von den Pantoffeln zu schütteln und das Land zu verlassen. ▶ Widmung, geänderte

Wilhelm Kienzl: *Meine Lebenswanderung*, Stuttgart 1926, S. 231.

**Begeisterung** Begeisterung, ▶ Bewunderung, ▶ Dafür! ▶ Glanz und Gloria ▶ Jubel und ▶ Verehrung wurden Musikern und deren Werken zuhauf zuteil. Im Folgenden einige Beispiele:

JOHANN SEBASTIAN BACH

»Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach, Sachen gesehen, sowohl für die Kirche [Kantaten] als für die Faust [Orgelwerke], die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch estimieren muß.« (Johann Mattheson, 1717)

»Ich halte es für überflüssig, noch auf die einzigartigen Verdienste des Herrn Bach eingehen zu wollen, denn er ist nicht nur in Deutschland, sondern auch in ganz Italien sehr bekannt und bewundert. Ich sage nur, daß ich es für schwierig erachte, einen Musiker zu finden, der ihn übertrifft; denn er darf sich heutzutage mit Recht rühmen, einer der ersten zu sein, die es in Europa gibt.« (Padre Giambattista Martini an Johann Baptist Pauli, 14. April 1750)

»Es hat nie ein Komponist, selbst der besten, tiefsten Italiener keiner, alle Möglichkeiten unserer Harmonie so erschöpft wie Johann Sebastian Bach. Es ist fast kein Vorhalt möglich, den er nicht angewandt, alle echte harmonische Kunst und alle unechten harmonischen Künsteleien hat er in Ernst und Scherz tausendmal angewandt mit solcher Kühnheit und Eigenheit, daß der größte Harmoniker, der einen fehlenden Thematakt in einem seiner größten Werke ergänzen sollte, nicht ganz dafür stehen könnte, ihn wirklich so ganz, wie ihn Bach hatte, ergänzt zu haben.« (Johann Friedrich Reichardt, 1782)

»Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunstschlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiterwirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit gibt und den heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkt dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt ... Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging soviel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer andern Zeit angehörig

betrachtet wird.« (Carl Maria von Weber, 1821)

»Bach gilt für den größten Harmonisten, und das mit Recht. Daß er ein Dichter ist der höchsten Art, dürfte man noch kaum aussprechen, und doch gehört er zu denen, die wie Dein Shakespeare hocheherhaben sind über kindischem Brettgestelle. Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben, und doch nicht, was man kirchlich nennt. Sein Stil ist Bachisch, wie alles, was sein ist ... Bachs Urelement ist die Einsamkeit, wie Du ihn sogar anerkanntest, indem Du einst sagtest: »Ich lege mich ins Bett und lasse mir von unserm Bürgermeisterorganisten in Berka Sebastian spielen.« So ist er, er will belauscht sein.« (Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe, 9. Juni 1827)

»Wohl erinnere ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten in Berka; denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von Eurem Großmeister geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.« (Johann Wolfgang von Goethe an Carl Friedrich Zelter, 21. Juni 1827)

»Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart – Mozart nicht, was Händel – Händel nicht, was Palestrina – weil sie schon Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen – aus Johann Sebastian Bach.« (Robert Schumann, 1834)

»In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspasion gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.« (Friedrich Nietzsche an Erwin Rhode, 30. April 1870)

»Glauben Sie mir, all die harmonischen Sachen, die man heutzutage zu erfinden sucht und die man als so großen Fortschritt anpreist, die hat unser großer unsterblicher Bach schon längst viel schöner gemacht! Gewiß! Sehen Sie sich mal seine Choralspiele an, ob das nicht die feinste, objektivste und doch deshalb subjektivste Musik ist. Denn was ich nicht selbst fühle, kann ich nicht objektivieren.« (Max Reger an Adalbert Lindner, 20. Juli 1891)

»Die Schönheit ist so groß, dass man ernstlich nicht mehr weiß, wie man sich hinsetzen und verhalten soll, um des Anhörens würdig zu sein. Sie bleibt einem lange im Sinn, und man wundert sich beim Hinaustreten auf die Straße, dass der Himmel nicht blauer ist und der Parthenon nicht aus der Erde emporwächst. Doch das wilde Hupen der Autobusse rückt die Dinge schnell wieder an ihren gewohnten Platz.« (Claude Debussy über das Andante aus dem Violinkonzert a-Moll, 1913)

»Musik ist für ihn Gottesdienst. Bachs Künstlerum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit. Soweit er überhaupt begriffen werden kann, wird er es von hier aus ... Für ihn verhalten die Klänge nicht, sondern steigen als ein unaussprechliches Loben zu Gott empor.« (Albert Schweitzer, 1908)

»Über Bach kann nur immer wieder dasselbe gesagt werden, wobei sich wohl alle wirklichen Musiker einig sind: er ist der größte, universellste Komponist aller Zeiten gewesen, ein Weltwunder, auf welches die Menschheit stolz zu sein hat.« (Walter Gieseking, 1929/30)

»Die Epoche, in die Johann Sebastian Bachs Leben fiel, war für die europäische Musik eine Wende. Zwei Welten stießen zusammen: die alte Welt der polyphonen Kirchenmusik des Mittelalters und die neue Welt des Liedes und des Tanzes, aus der, gefördert durch das Schaffen von Bachs Söhnen, sich später die klassische Welt der Sonate und der Symphonie entwickeln sollte. Johann Sebastian Bachs große Leistung liegt nun darin, diese beiden Welten erfaßt und miteinander verschmolzen zu haben.« (Edwin Fischer, 1945)

»Johann Sebastian Bach bedeutet die wahre Mitte der Musik. Sein Werk vereinigt in sich den Geist des Nordens, die Sinnhaftigkeit des Südens, die Kraft des Ostens und die Formensicherheit des Westens.« (Werner Egk, 1950)

»Es ist dies also das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß.« (Paul Hindemith, 1950)

»Die Ausgewogenheit eines jeden, selbst des kleinsten Bachschen Stückes, die Stetigkeit des Sich-Ausgliederns aller einzelnen Teile, verbunden mit dem Gefühl eines wie von Anfang an ›In-sich-selber-Ruhens‹ – so charakteristisch für Bachs Lebensgefühl – gibt dieser Musik im eigentlichsten Sinne Überpersönliches ... Die Musik ist einerseits gewiß spontan, unmittelbar, plastisch, eindringlich; und doch bleibt sie andererseits immer, was sie ist, tritt nicht aus sich heraus, gibt nicht ihr Geheimnis preis. Sie verschmäht es zu reizen und den Menschen allzu unmittelbar anzusprechen; Kraft und Lässigkeit, Spannung und Entsagung, wogendes Leben und tiefste Ruhe sind in ihr auf unnachahmlich-einzigartige Weise vereint.« (Wilhelm Furtwängler, 1951)

»Johann Sebastian Bach, von dem Reger einmal gesagt hat, daß er ›Anfang und Ende aller Musik‹ sei, wird im Thema meiner Ausführungen als ›Ende und Anfang‹ bezeichnet. Ich möchte dies so verstanden wissen, daß Bach als schöpferische Erscheinung das Ende einer musikgeschichtlichen Epoche, nämlich der Barockzeit, ja mehr noch, daß er die Synthese der ganzen Musik, die ihm voranging, bedeutet; ferner aber, daß Bach auch [als] Anfang späterer Musikepochen, ja daß er recht eigentlich als Schlüssel zu aller Musik, die ihm gefolgt ist, bezeichnet werden kann.« (Günther Ramin, 1954)

»Hätten ihn die Lebensumstände an einen großen katholischen Hof oder in eine unabhängige



bürgerliche Stellung gebracht – und er hätte eine solche Entwicklung sicher begrüßt – wäre Bach unbedingt zum größten Opernkomponisten seiner Zeit geworden.« (Nikolaus Harnoncourt, 1984)

BÉLA BARTÓK

»Kein anderer zeitgenössischer Komponist hat mich so unwiderstehlich angezogen wie Bartók. Ich fühlte mich eins mit seinen unerbittlichen und komplexen Rhythmen, eins mit seiner abstrakten, doch ungeheuer ausdrucksvollen Konstruktion der melodischen Linie, eins mit dem unglaublich reichen Spektrum seiner Harmonien und vor allem mit der Reinheit der Ausführung, immer ohne die geringste Spur von Sentimentalität, genauso scharf gemeißelt und durchdringend wie seine eigenen Züge und seine Augen.

Damals übte ich zwei seiner Werke, die große ›Sonate für Klavier und Violine‹ und das ›Concerto‹ und spielte sie in jener Saison. Ich wollte ihn deshalb persönlich kennenlernen, hauptsächlich, um ihm die Sonate vorzuspielen und des Komponisten Rat und Instruktion zu bekommen. Als ich ankam, saß er – peinlich genau zur verabredeten Zeit – in einem Sessel, den Bleistift in der Hand, und wartete auf die Aufführung. Es wurden keine Worte gewechselt; nur seine Augen leuchteten mit einer unglaublich schneidenden Durchdringlichkeit. Als wir den ersten Satz gespielt hatten, stand er auf, kam auf mich zu und sprach die folgenden Worte – die für Bartók leidenschaftliche Überschwenglichkeit bedeuteten: ›Ich glaube immer, Werke würden so nur aufgeführt, nachdem die Komponisten schon lange tot sind.‹ Es gibt, glaube ich, keinen anderen Komponisten in unserem Jahrhundert, der es wie Bartók vermag, eine Reihe von Tönen auszuspannen, so daß sie schweben und uns in einen zeitlosen Raum tragen – Melodie im wirklichen Sinne des Wortes.« (Yehudi Menuhin, 1965)

»Bartóks Ruhm als Komponist überschattete fast all seine anderen Tätigkeiten, und es gibt heute immer weniger Menschen, die ihn spielen hörten oder bei ihm Klavier studierten. Wenn man von Bartók spricht, gerät man

leicht in Superlative; doch kann man sein Spiel und seine Interpretation ruhig unvergeßlich und einmalig nennen ... Die auffallendste Eigenschaft seines Spiels war vielleicht die Art Freiheit und *rubato*, die seit Jahrhunderten den Vortrag großer Komponisten kennzeichnet. Ich kann Bartóks Vortragsart in Einzelheiten nicht beschreiben, und leider tun ihm die noch vorhandenen Aufnahmen (fast ausnahmslos schlechte Wiedergaben von Rundfunkaufnahmen, die vor zwanzig bis vierzig Jahren gemacht wurden) großes Unrecht. Als Lehrer war Bartók entweder sehr allgemein oder sehr spezifisch. Selten lehrte er Technik – dazu mußte man ›üben‹. Aber einige höfliche Bemerkungen am Schluß einer Beethoven- oder Schubert-Sonate verursachten eine vollkommen umgeformte, neue Interpretation. Kompromisse gab es nicht; man mußte seine Version akzeptieren oder das Ganze lassen. Und offensichtlich war man glücklich, sie akzeptieren zu können.« (György Sándor, 1965)

»Wo immer ich Béla Bartók sah, mit ihm sprach, ihm lauschte, war ich aufs Tiefste berührt, nicht nur von seiner Liebenswürdigkeit, sondern von seinem hohen und reinen Künstlertum, dessen Wesen sich schon in dem schönen Blick seiner Augen ausdrückte. Geschrieben habe ich nie über ihn, aber über welchen Musiker habe ich auch jeschrieben, außer über den von mir erfundenen, den Helden des ›Doktor Faustus‹.« (Thomas Mann)

»Ich hatte Béla Bartók schon vor vielen Jahren in Europa kennengelernt, in meinen ersten Jahren bei der Universal Edition. Auf seinen Fahrten von und nach Budapest kam er oft durch Wien, und jedesmal waren seine kurzen Geschäftsbesuche besondere Ereignisse im Alltag unseres Betriebes. Er war bereits ein berühmter Komponist – berühmt in einem höheren, nicht leicht zu definierenden Sinn –, aber keineswegs ein erfolgreicher, wenn man den Erfolg nach dem Maßstab der Anerkennung des breiten Publikums mißt. Aber seine Besuche verursachten schon im voraus nervöse Spannung. Der tiefe Respekt, der ihm von jedermann entgegengebracht wurde, war von einer besonde-

ren Art. Wie all das mir wieder lebendig wird, wenn ich sein Bild an der Wand betrachte! Die klaren, durchdringenden, ach so ernsten Augen sehen wieder nach mir: fragend, gelassen, unerbittlich. Das schöne, kluge Gesicht: ruhig, streng, nur selten bewegt von einem kurzen, rasch sich wieder verflüchtigenden bitteren und fast verlegenen Lächeln. Er war scheu, sehr schweigsam, immer auf der Hut, mißtrauisch gegenüber allen Menschen und Dingen. Nie hörte ich ihn seine Stimme erheben. Wo ein anderer laut aufgefahren wäre, zog er sich sofort in eine eisige Atmosphäre zurück, und seine Augen drückten einen stummen Tadel aus, gegen den schwerer anzukämpfen war als gegen einen temperamentvollen Ausbruch. Er war von kleiner Gestalt und erschreckend zart. Mit seinem dünnen Körper, seiner scharf geschnittenen Nase, seiner edlen Stirne und mit dem weichen, seidnen Haar, mit seinen durchscheinenden Kinderhänden, seinem langsamen, schwingenden Gang (als ob er auf Wolken ginge) glich er einem Asketen, einem Denker, einem ewig Brütenden, niemals Zufriedenen, einem, der rastlos von einem inneren Feuer getrieben wurde – einem Feuer, das ihn im wahrsten Sinne des Wortes schließlich verzehrte.« (Hans W. Heinsheimer, 1965)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbar stehen muß.« (Goethe an seine Frau, 19. Juli 1812)

»Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehns nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?« (E.T.A. Hoffmann, 1814)

»Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch, Mensch in jedem, im höchsten Sinne. Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn

feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos ... Er floh die Welt, weil er in dem ganzen Bereich seines liebenden Gemüts keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen. Er entzog sich den Menschen, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts dafür empfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein zweites Ich fand. Aber bis an sein Grab bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut der ganzen Welt.« (Franz Grillparzer in der Grabrede)

»Nicht also das Werk Beethovens, sondern jene in ihm enthaltene unerhört künstlerische Tat des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius festzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser Tat belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendete Kunstform bieten muß, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dies wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem großen Beethoven so kräftig individualisierten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.« (Richard Wagner, 1870)

»O Beethoven! Andere haben vor mir die Größe deines Künstlertums gepriesen, du aber bist mehr als der erste unter allen Musikern, du bist die Verkörperung des Heldentums in der ganzen modernen Kunst, du bist der größte und beste Freund der Leidenden, der Kämpfenden. Wenn das Elend der ganzen Welt uns überwältigt, dann nahest du dich uns, wie du dich einer trauernden Mutter nahest, dich wortlos ans Klavier setztest und der Weinen den Trost reichtest in dem Gesang deiner ergebenen Klage ... Du gibst uns deine Tapferkeit, deinen Glauben daran, daß der Kampf ein Glück ist, dein Bewußtsein der Gottähnlichkeit.« (Romain Rolland, 1918)

»Befreiungslust erfüllte einen Beethoven, den romantischen Revolutionsmenschen, daß er einen kleinen Schritt in der Zurückführung

der Musik zu ihrer höheren Natur aufstieg; einen kleinen Schritt in der großen Aufgabe, einen großen Schritt in seinem eigenen Weg.« (Ferruccio Busoni, 1916)

»Man kann den Wert der symphonischen Musik des späteren 19. Jahrhunderts noch so hoch einschätzen, das eine wird auch ihr begeistertes Lobredner nicht leugnen wollen: daß die Symphonie in Beethoven einen Höhepunkt der Entwicklung erreicht hat, über den hinaus zwar gewiß eine Steigerung nach verschiedenen Richtungen hin noch möglich, aber notwendigerweise auch zu erkaufen war mit einer Störung des harmonischen Gleichgewichts im Balancement einander widerstreitender Tendenzen, das der Beethovenschen Symphonie den Charakter der Klassizität verleiht.« (Rudolf Louis, 1909)

»Doch hatte die Taubheit keinerlei Einfluß auf das Wesentliche seiner Gedanken. Ich wäre versucht, zu behaupten, daß die Taubheit, die ihn in sich selbst einmauerte, der Konzentration seines Genies förderlich war und ihn vor Abgeschmacktheiten und Banalitäten seiner Zeit bewahrte.« (Arthur Honegger, 1952)

»Ebenso, wie das durch hundert Schicksale, hundert Welten rhythmischer Kontraste gehende Thema [der Arietta aus op. III] sich selbst überwächst und sich endlich in schwindelnden Höhen verliert, ebenso hat auch Beethovens Künstlertum sich selbst überwachsen. Aus wohnlichen Regionen der Überlieferung stieg es erschrocken nachblickenden Menschengenossen in Sphären des ganz und gar noch Persönlichen auf, in ein vom Sinnlichen isoliertes Ich und einsames Geisterreich, von dem nur noch fremde Schauer selbst auf die willigsten Zeitgenossen ausgingen.« (Thomas Mann in *Doktor Faustus*)

»Beethoven begreift in sich die ganze, runde, komplexe Menschennatur. – Niemals hat ein Musiker von der Harmonie der Sphären, dem Zusammenklang der Gottesnatur, mehr gewußt und mehr erlebt als Beethoven.« (Wilhelm Furtwängler, 1954)

»Das Adagio des ersten Quartetts von Beethoven trägt die Bezeichnung *affettuoso e appas-*

*sionato*. Mehr braucht es nicht, um sich das ganze Drama vorzustellen ... Von den ersten Takten an umschlingt uns ein ergreifender Schmerz, oder im Gegenteil, Freude, Jubel oder gar Sorglosigkeit lösen alle Fibern unsres Seins. Wir verfolgen die Entwicklung und die Veränderungen solcher Seelenzustände, als würden sie uns in der klarsten und deutlichsten Sprache aufgezeigt.« (Georges Duhamel, 1955)

»Beethoven gehört zu den ganz wenigen Exemplaren der Menschheitsgeschichte, durch welche der Mensch selbst für alle Zeiten gerechtfertigt erscheint. Er zählt zu den großen Künstlern, die wie Homer, Michelangelo, Shakespeare und Goethe nie veralten können, weil sie über den Zeiten, Strömungen, Stilen und Moden stehen.« (Hans von Dettelbach, 1958)

ALBAN BERG

»Ich halte Dich für einen allerersten Komponisten.« (Anton von Webern an Alban Berg, 22. August 1911)

»Aus dem Schönbergkreis haben wir vor allem eine prächtige Sonate von Alban Berg, ein Werk, das in seiner linearen stilistischen Reinheit musterhaft ist. Formal ein üblicher Sonatensatz, aber modern in der seelischen Durchdringung, der Ökonomie. Ein Klavierparallelstück zu Schönbergs Kammer-symphonie.« (Eduard Erdmann, 1920)

»Er war eine Gestalt von seltener Vornehmheit, seltener Erlesenheit, ein Grandseigneur unserer Kunst – unter so vielen Technikern ein Mensch von naturgebundener Wesenheit und unter den Komponisten von heute wohl der echtste Musiker.« (Ernest Ansermet, 1936)

»Berg hat die neue musikalische Konstruktion, welche die alte zerstört und abgelöst hat, benützt, um die Schönheit der zerfallenen zu besingen.« (Ernst Krenek über *Lulu*, 1937)

»Es ist meine feste Überzeugung, daß, wenn die Musik der ›Wiener‹ ihren Weg um die ganze Welt machen konnte, dies vor allem Alban Berg zu danken ist: ihm, dem zwar nicht größten, aber dem ›humansten‹ von allen.« (Luigi Dallapiccola, 1974)

»Möchten Sie nicht Partituren von Dr. Anton von Webern und Alban Berg, zwei wirklichen Musikern – keine bolschewistischen Alphabeten, sondern musikalisch gebildete Ohren – ansehen?« (Arnold Schönberg an einen Dirigenten, 23. August 1922)

»Keine andere Musik aus unserer Zeit ist so menschlich wie die von Berg, und davor erschrecken die Menschen.« (Theodor W. Adorno über *Lulu*, 1975)

»Wäre ich in der Lage, die Schranke des Stils zu durchdringen (nämlich Bergs überaus fremdartiges emotionales Klima), ich glaube, er würde mir als der begabteste Formkonstrukteur des Jahrhunderts erscheinen. Er übertrifft selbst sein eigenes, sehr offensichtliches Modell. Tatsächlich ist er der einzige, dem eine Großentwicklung von Formtypen gelang, ohne jegliche Andeutung ›neoklassizistischer Heuchelei.« (Igor Strawinsky, 1961)

»›Wozzeck‹ repräsentiert die Zusammenschau der ›Oper an sich‹ und hat damit vielleicht endgültig die Geschichte dieses Genres beendet – es scheint durchaus so, als müßte sich nach einem solchen Werk das musikalische Schauspiel neue Ausdrucksformen suchen.« (Pierre Boulez, 1967)

»Das Wunder der beiden Opern Alban Bergs liegt in ihrer revolutionären Kompromißlosigkeit, verbunden mit einer menschlichen Wärme ohnegleichen. Undogmatisch, frei von jeder Ideologie, fern jeder Askese strömt ihre Musik in einer Fülle, die sich bis in Rauschhaftes steigern kann, in bestürzende Gewalt – und bleibt dennoch in strengen Formen gebündelt. Gebündelte Inspiration zeigt auch Bergs Umgang mit der Sprache: er bricht das Wort auf, entfesselt seine logische Gebundenheit, und es gelingt ihm, es unverändert, mit seiner eigenen dramatischen Essenz in die Dimension der musikalischen Logik einzuschmelzen. Schon der Griff nach Büchner und Wedekind bedeutet ja eine grundlegende Wandlung des Phänomens Oper. Er befreit sie aus ihrer Bindung an die Welt der Mythen und Pseudomythen, öffnet ihr die Realität der Gegenwart, eine neue Welt, die eben daran ist, ihren eigenen Huma-

nismus zu finden. Prototypen unserer Zeit lösen die Helden ab: es erscheint Wozzeck, der arme Mensch, und Lulu, die ewige Dirne. Dies ist der Anfang, und sollten aus ihm auch neue Mythen entstehen – es sind nicht mehr die Wagners oder die von Strauss. Der Götterhimmel der Gründerzeit, der Hellenismus des fin de siècle – sie sind überwunden, die Entbürgerlichung des Begriffs Oper hat begonnen, das Musiktheater unserer Zeit ist gegründet. Alban Berg ist sein Klassiker – in ›Wozzeck‹ und ›Lulu‹ liegt seine Basis, hier sind die beiden großen Muster, die seine Entwicklung bestimmen müssen. Man sollte nicht übersehen, daß die Erschütterungen, die ›Wozzeck‹ und ›Lulu‹ auslösen, nicht einem politischen, gesellschaftskritischen Ansatz entspringen, sondern dem unmittelbaren Erleben von Bergs menschlicher Wärme, seiner Leidenschaft zur Wahrheit über den Menschen.« (Gustav Rudolf Sellner, 1974)

#### HECTOR BERLIOZ

»Wir scheuen uns nicht, es auszusprechen, da es unsere innigste Überzeugung ist, daß Berlioz in einem organischen Contacte zu Beethoven steht, daß kein deutscher Instrumentalcomponist ... dem Franzosen diesen Platz in der Entwicklung der Kunstgeschichte streitig macht. Auf Beethoven folgt, wenn es sich um den eigentlich organischen Punkt der Entwicklung handelt, Niemand, als Berlioz. Er steht dem Unsterblichen am nächsten, er ist sein Bruder in des Wortes edelster Bedeutung ... Dasjenige Element aber, was beide, Beethoven und Berlioz, organisch verbindet, ist das humoristische Element. Berlioz ist Humorist! Auf einer hohen Stufe der Entwicklung ist er dieses. Hier ist er nicht Franzose – denn diese Nation hat es nicht zur Darstellung dieses Moments bringen können, dazu fehlen ihr der Ernst und die Tiefe, sie hat nur das Komische schaffen können ... Er erfährt das Schicksal aller Humoristen. Die kühnsten Sprünge nach den Polen seiner Gegensätze werden ihm als Effekthascherei angerechnet, taucht eine Melodie auf, deren ruhigen Spiegel er perturbiert, indem er, so zu sagen, einen Felsblock hineinwirft, so daß

der hinüber sprudelnde Schaum den feinnasigen Kritiker zum Niesen bringt, so heißt es, er störe die Einheit des Kunstwerks.« (Wolfgang Robert Griepenkerl, 1843)

»Er dirigierte ausgezeichnet. Vieles Unzulängliche in seiner Musik, aber gewiß auch außerordentlich Geistreiches, selbst Geniales. Oft scheint er mir der ohnmächtige König Lear selbst ... Eine freundliche Begegnung.« (Robert Schumann, 1843)

»Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend – Formschönheit ist nirgendwo anzutreffen.« (Richard Wagner über die *Symphonie fantastique*, 1841)

»... ein bizarres Nachtstück, das nur zuweilen erhellt wird von einer sentimentalweißen Weiberrobe, die darin hin- und herflattert, oder von einem schwefelgelben Blitz der Ironie. Das Beste darin ist ein Hexensabbat, wo der Teufel Messe liest und die katholische Kirchenmusik mit der schauerlichsten, blutigsten Possenhaftigkeit parodiert wird. Es ist eine Farce, wobei alle geheimen Schlangen, die wir im Herzen tragen, freudig emporzischen.« (Heinrich Heine über die *Symphonie fantastique*, 1837)

»Wir beginnen heute mit Berlioz ... Die mehr oder minder neuen Stücke, die hier dem Publikum vorgetragen wurden, fanden den gebührenden Applaus, und selbst die trägsten Gemüter wurden fortgerissen von der Gewalt des Genius, der sich in allen Schöpfungen des großen Meisters bekundet. Hier ist ein Flügelschlag, der keinen gewöhnlichen Sangesvogel verrät, das ist eine kolossale Nachtigall, ein Sprosser von Adlersgröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll. Ja, die Berliozsche Musik überhaupt hat für mich etwas Urweltliches, wo nicht gar Antediluvianisches, und sie mahnt mich an untergegangene Tiergattungen, an fabelhafte Königtümer und Sünden, an auf-

getürmte Unmöglichkeiten: an Babylon, an die hängenden Gärten der Semiramis, an Ninive, an die Wunderwerke von Mizraim, wie wir dergleichen erblicken auf den Gemälden des Engländers Martin. In der Tat, wenn wir uns nach einer Analogie in der Malerkunst umsehen, so finden wir die wahlverwandteste Ähnlichkeit zwischen Berlioz und dem tollen Briten: derselbe Sinn für das Ungeheuerliche, für das Riesenhafte, für materielle Unermesslichkeit. Bei dem einen die grellen Schatten- und Lichteffekte, bei dem andern kreischende Instrumentierung; bei dem einen wenig Melodie, bei dem andern wenig Farbe, bei beiden wenig Schönheit und gar kein Gemüt. Ihre Werke sind weder antik noch romantisch, sie erinnern weder an Griechenland noch an das katholische Mittelalter, sondern sie mahnen weit höher hinauf, an die assyrisch-babylonisch-ägyptische Architekturperiode und an die massenhafte Passion, die sich darin aussprach.« (Heinrich Heine, 1844)

»Genie ist aber Berlioz nicht abzusprechen; der zwingende, innere Schaffensdrang, die Originalität und die Neuheit, die Energie und Potenz, die frei, so unabhängig entwickelte Selbständigkeit des Stiles, denen wir in seinen Werken begegnen, drücken diesen den Stempel des Genies auf. – Berlioz besitzt den vollgültigsten Anspruch auf das Ehrenbürgerrecht in der deutschen Kunst, wie nur wenige Stammesgenossen es in der Gegenwart beanspruchen dürfen. Berlioz ist durch und durch deutsch, wenn man mit diesem Prädikat den Begriff des Sittlich-Ernsten, Künstlerisch-Religiösen verbindet.« (Hans von Bülow, 1852)

»Das deutsche Publikum sieht in Berlioz einen von deutschem Geiste geweihten, unter Beethovens Fittichen erstarkten Künstler ... Aber vor allem schätzt man in ihm den Helden, der aus Liebe zur Kunst in seiner Heimat Mißgunst, Haß und Spott willig erträgt, der nie eine Note schrieb, die nicht seinem hohen, ihm stets vorschwebenden Ideal entsprach, der niemals der Mode Zugeständnisse machte noch um die Gunst des Publikums buhlte, der nie sich zu ihm aus eitler Selbstsucht herabließ,

sondern stolz auf seiner steilen Höhe wartet, bis die Menge zu ihm hinanstiegt.« (Peter Cornelius, 1855)

»Es gibt niemanden, der der Kunst eine so unbedingte Hingabe entgegengebracht und ihr sein Leben so vollständig geweiht hat. In jenen Zeiten der Unsicherheit, der allgemeinen Skepsis, der unaufhörlichen Zugeständnisse, der Selbstpreisgabe, der Jagd nach Erfolg mit den entgegengesetzten Mitteln hörte Berlioz auch nicht einen Augenblick auf den niederträchtigen Versucher, der in üblen Stunden sich über den Sessel des Künstlers neigt und ihm kluge Ratschläge ins Ohr flüstert.« (Théophile Gautier, 1870)

»Als Dirigent, namentlich der eigenen Schöpfungen, war Berlioz von eminenter Befähigung. Schon seine Persönlichkeit gewann ihm die Teilnahme der Ausübenden, sie steigerte sich durch das Feuer, durch die Umsicht, die er entwickelte, durch die gänzliche Hingabe an die Sache mit Leib und Seele ... Hector Berlioz gehört nicht in unser musikalisches Sonnensystem – er gehört nicht zu den Planeten, weder zu den großen noch zu den kleinen. Ein Komet war er – weithin leuchtend, etwas unheimlich anzuschauen, bald wieder verschwiegend; – seine Erscheinung wird aber unvergessen bleiben. Daß ein ähnlicher am musikalischen Firmament sich wieder zeigen werde, ist weder zu hoffen noch zu fürchten und schwerlich zu erwarten.« (Ferdinand Hiller, 1880)

»Er war der perfekte Dirigent, den ich jemals erlebt habe; er verfügte über das absolute Kommando über seine Leute, er spielte mit ihnen wie ein Pianist auf der Klaviatur.« (Charles Hallé, 1896)

»Mit all seinen Bizarrerien ist er wundervoll. Er ist es, dem meine ganze Generation ihre Formung verdankt, und ich wage zu sagen, sie ist gut geformt worden. Er verfügte über jene unschätzbare Gabe, die Einbildungskraft zu entflammen, die Kunst zu lieben, die er lehrte. – Jenseits meiner vollständigen Bewunderung empfand ich für ihn eine lebhaftere Zuneigung auf Grund des Wohlwollens, das er

mir entgegenbrachte, und auch der menschlichen Qualitäten, die ich an ihm entdeckte und die so gänzlich im Gegensatz zu seiner allgemeinen Einschätzung standen, für die er ein hochmütiger, gehässiger und schlechter Mensch war.« (Camille Saint-Saëns, 1900)

(Fortsetzung unter ► Bewunderung)

**Begräbnis nach Pariser Art** Der steckbrieflich gesuchte Richard Wagner ließ sich am 12. September 1859 in Paris nieder. Ihm winkte dort die Aussicht, seinen *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, uraufgeführt am 19. Oktober 1845 in Dresden, in der Pariser Grand Opéra aufzuführen. Möglich gemacht hatte das die Gemahlin des österreichischen Botschafters, Fürstin Pauline von Metternich, eine Verehrerin, von der er zwar nicht viel hielt – er beschrieb die Fürstin als höchst albern, leicht erregbar und ohne jeden Kunstverstand –, aber sie stand auf gutem Fuß mit Napoleon III. und dessen Gemahlin Eugénie. Von dieser allerhöchsten Stelle erging an die Grand Opéra die Anweisung, alle Mittel und Kräfte für eine Inszenierung des *Tannhäuser* bereitzustellen. Im September 1860 schrieb Wagner an Franz Liszt: »Noch nie ist mir das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung so voll und unbedingt zu Gebote gestellt worden als diesmal in Paris an der Großen Oper. Es ist der bisher einzige Triumph meiner Kunst, den ich persönlich erlebe. Ein kaiserlicher Befehl macht mich zum Meister allen Materials und gibt mir Schutz gegen jede Intrige. Der bestmöglichen Sänger bin ich versichert, für jeden Zweig der Ausstattung herrscht ein Eifer und eine Sorgsamkeit, an die ich wenig gewöhnt bin. Das sämtliche Personal geht mit Lust an die Arbeit. Man studiert mit einem Ernst und einer Genauigkeit, die mir bisher als unerreichbar gegolten haben. Die Pünktlichkeit und minutiöseste Sorgsamkeit, die auf jedes Detail verwendet wird, habe ich bei einem Institute dieser Art noch nie auch nur annähernd kennengelernt.« Euphorisiert probte Wagner bis zum Exzess – ein ganzes Jahr lang. Die Arbeitsprotokolle der Pariser Oper listen allein 164 Ensembleproben zum *Tannhäuser* auf,

hinzu kamen unzählige Stimmproben, die Wagner bei sich zu Hause abhielt. Allerdings bestand der Direktor der Grand Opéra darauf, dass Wagner in den zweiten Akt ein Ballett einbaute. Ein Ballett im zweiten Akt war an der Grand Opéra sozusagen Pflicht, da die meisten Logen des Opernhauses von den Mitgliedern des sogenannten Jockey-Clubs gebucht waren, denen ein ballettloser *Tannhäuser* nicht gefallen würde. Über diese berüchtigten Pariser Salonlöwen schrieb die Schriftstellerin und Wagner-Verehrerin Malwida von Meysenbug: »Diese jungen Herren pflegten erst nach beendigtem Diner in die Oper zu gehen, nicht um Musik zu hören, sondern um die unnatürlichste und scheußlichste Ausgeburt der modernen Kunst, das Ballett, zu sehen, nach dessen Beendigung sie sich hinter die Kulissen zu näherem Verkehr mit den springenden Nymphen begaben. Was lag diesen lüsternen Jünglingen an der Aufführung eines so keuschen Kunstwerkes, wie es der ›Tannhäuser‹ ist, welches den Sieg der reinen Liebe über den Sinnenrausch feiert?« Auch der Dichter und Wagner-Verehrer Charles Baudelaire empörte sich über diese Diktatur des Geschmacks: »Daß diese Herren, die sich den Luxus einer Ballett-Tänzerin als Maitresse leisten können, den Wunsch haben, die Talente und Schönheiten ihres Besitzes so oft als möglich ans Licht gestellt zu sehen, zeugt von einem väterlichen (!) Gefühl, das alle Welt versteht und verzeiht. Daß aber die gleichen Leute sich nicht um die Wünsche des übrigen Publikums kümmern und die Aufführung eines Werkes unmöglich machen, bloß weil es nicht ihren Beschützerinstinkten dient – das ist unerträglich. Behaltet Euren Harem, aber laßt uns ein Theater, das seines Namens noch würdig ist!« Wagner konnte sich ein Ballett inmitten des Sängerstreits nicht vorstellen und lehnte ab, war aber bereit, ein tänzerisches Bacchanal für den Beginn der Oper zu komponieren. Die Proben blieben weiterhin ohne Ballett im zweiten Akt. Seit Februar 1861 informierte die Leipziger Musikzeitschrift *Signale für die musikalische Welt* regelmäßig über die bevorstehende Pre-

miere des *Tannhäuser*: »Wie aus Paris verlautet, will Wagner für seinen ›Tannhäuser‹ nicht die in der Großen Oper üblichen ›Claqueure‹ engagieren. Er soll erklärt haben, er wolle nicht, daß die erste Kundgebung des Beifalls von bezahlten Händen käme. Böse Zungen aber behaupten, Wagner sei nicht zufrieden mit den Leistungen der hiesigen ›Claque‹ und bewahre die Plätze lieber für tüchtigere Leute.« Am 21. Februar war zu lesen: »Die Pariser *Tannhäuser* Aufführung rückt immer näher. Von der äußeren Ausstattung wird Fabelhaftes berichtet. Allerdings wird es schwer sein, für die ersten drei Aufführungen Billets zu bekommen, da Herr Wagner über fast alle Karten verfügt.« Und in der Woche darauf: »Die Oper ist in großer Unruhe, wie so oft, wenn ein neues Werk von Bedeutung zur Aufführung kommt. Um die Neugierde des Publikums auf die gehörige Temperatur hinaufzubringen, wird verkündet, daß die Premiere schon am ersten März stattfinden soll. Aber spätestens am Premierentag wird es heißen, sie müsse auf den Vierten verschoben werden, und wenn wir dann den ›Tannhäuser‹ am achten März zu hören bekommen, werden wir uns beglückwünschen dürfen.« Anfang März, nachdem die Bitte Wagners, den *Tannhäuser* selber dirigieren zu dürfen, von der Intendanz abgelehnt worden war, finden sich in den *Signalen für die musikalische Welt* erste hämische Kommentare: »So wird Herr Wagner wenigstens eine Ausrede haben, wenn die Aufführungen unglücklich ausfallen. Aber wir wollen dem Machtanspruch der Geschichte nicht vorgreifen und haben uns deshalb die Ohren zugehalten, um ja nichts von all den Gerüchten zu vernehmen, die aus der Generalprobe in die musikalische Welt gedrungen sind. – Der ›Tannhäuser‹ macht soviel Lärm, wie es sich Herr Wagner nur wünschen kann. Noch ehe die Oper auf die Bühne gekommen, müssen sich die Pariser Gerichte mit ihr beschäftigen, weil der Komponist den französischen Übersetzern des ›Tannhäuser‹ ihre Rechte streitig macht.« Der Pariser Korrespondent der *Signale* hatte seine Kenntnisse wohl nicht aus erster Hand. Ganz

anders Hector Berlioz, der berichtete: »Wagner macht Ziegenböcke aus den Sängern. Die letzte Orchesterprobe war scheußlich anzuhören und endete erst um ein Uhr morgens. Jeder, den ich treffe, ist wütend; und selbst der Minister, der ansonsten auf der Seite Wagners steht, kam neulich in höchster Empörung aus der Probe gestürzt. In ganz Paris gilt Wagner inzwischen als Narr.«

Wagner hatte auf dem heißen Gesellschaftspflaster der Metropole einige selbstmörderische Fehlritte begangen. So strebte er in den feinen Salons nach Anerkennung, während er sich bei seinen eigenen Mittwochsgesellschaften unbescheiden und anmaßend gebärdete und damit den Eindruck erweckte, es ginge ihm nicht um Paris oder um seine Musik, sondern nur um sich selbst. Dann gab es Probleme mit den Freikarten, so dass nicht einmal seine Freunde und Förderer die gewünschten Plätze erhielten. Die Presse sann ohnehin auf Rache, denn im Jahr zuvor war sie zu vier Konzerten Wagners nicht eingeladen worden.

Am 13. März fand dann endlich die lange herbeigesehnte Premiere des *Tannhäuser* statt, über die Malwida von Meysenbug berichtet: »Die Ouvertüre und der erste Aufzug verliefen ohne Störung. Aber bei der Wandlung der Szene, bei dem hinreißend poetischen Wechsel aus dem wüsten Bacchanal der Venusgrotte in die reine Morgenstille des Thüringer Waldtals, bei den Klängen der Schalmei und des Hirtenliedes, brach plötzlich der lang vorbereitete Angriff aus, und ein gewaltiges Pfeifen und Lärmen unterbrach die Musik. Die Herren des Jockey-Clubs betrieben ihre boshaften Störungen wegen des fehlenden Balletts nicht einmal im Verborgenen, sondern saßen, recht geflissentlich sichtbar, in ihren mit Glacéhandschuhen bedeckten Händen die kleine Trillerpfeife haltend. So ging es die ganze Aufführung weiter. Die Sänger benahmen sich dabei wirklich heldenmütig. Oft mußten sie 15 Minuten lang und noch länger anhalten, um den Sturm, der im Publikum tobte, vorüberzulassen. Aber sie standen ruhig, sahen unerschütterlich in das Publikum hinein, und als es wieder stille ward,

nahmen sie ihren Gesang wieder auf und führten die Vorstellung zu Ende. Aber freilich – das Werk war so grausam zerstört und zerstückelt, daß auch dem Wohlwollendsten nicht die Möglichkeit geworden war, sich eine richtige Vorstellung des Ganzen zu bilden.«

Die Schlacht um den *Tannhäuser* währte drei Aufführungen lang. Die Oper war Tagesgespräch in Paris, und jeder, der auf sich hielt, bemühte sich, eine der raren Eintrittskarten zu ergattern. Der berüchtigte Jockey-Club, der den Skandal wegen der fehlenden Balletteinlage ausgelöst hatte, ließ schon silberne Trillerpfeifen mit der Inschrift verteilen: »Pour Tannhäuser« (Für Tannhäuser). Nicht einmal der demonstrative Applaus von Kaiser und Kaiserin konnte das Stück retten. Während der dritten Aufführung herrschte im Zuschauersaal ein so vollkommenes Chaos, dass für eine Viertelstunde unterbrochen werden musste. Wagner dem Spektakel ein Ende und untersagte vorerst jede weitere Aufführung in Paris – sehr zum Leidwesen des Intendanten, der sich ein glänzendes Geschäft versprochen hatte.

Die Pariser Zeitung *Le Constitutionnel* schrieb am 18. März 1861. »Wir hätten gewünscht, daß das Publikum mit mehr Würde und Anstand zu Werke geht, aber es darf nicht vergessen werden, daß es auch zu der Strategie der Wagner-Gemeinde gehört, durch ihr Auftreten Lärm zu verursachen und Skandal herbeizuführen. So sehr die Herren auch über die Kabbalen ihrer Gegner klagen mögen, so sollten sie doch innerlich froh sein, daß der *Tannhäuser* nicht, wie es der Gerechtigkeit halber hätte geschehen müssen, mit Ruhe und Gleichmut abgewiesen wurde, sondern unter Pauken und Trompeten ins Grab fuhr. So ist das Begräbnis des *Tannhäuser* trotz alledem ein ganz splendides und glänzendes gewesen, denn es hat die Intendanz nicht mehr als 300 000 Franc gekostet, und die Plätze sind mit ganz enormen Preisen bezahlt worden.«

Der Kritiker des *Constitutionnel* ist wenig begeistert: »Als Tannhäuser, der das ganze Bacchanal über geschlafen hat, aufwacht, kommt Venus auf den unglücklichen Gedanken, ihn



zu fragen: ›Woran denkst Du?‹ – O weh! Diese ganz gewöhnliche Frage hat eine Erklärung von hundertzweiundachtzig (184) Versen zur Folge. Das ist keine Szene mehr, geschweige denn ein Duett oder eine Arie – das ist ein Dialog von endloser Länge, wobei wir die traurige Gewohnheit Wagners bemerken, jedes Wort, jede Silbe seiner Reden mit einer Violin-, Kontrabaß- oder Blechfigur zu unterstreichen. Er verliert sich in Details und vergißt das Ganze – mit dem Resultat, daß die Zuhörer durch eine nicht zu bewältigende Langeweile ermüden. – Wie gerne hätten wir applaudiert, wenn wir nur öfters Veranlassung dazu gehabt hätten.« Sein Kollege von *France musicale* kann dem Ganzen gar nichts abgewinnen: »Der Text hat der Oper entschieden geschadet, und der Compositur Wagner hat allen Grund, dem Dichter Wagner herbe Vorwürfe zu machen. Im ›Tannhäuser‹ geht nichts vor, was den Zuschauer für die Helden oder für die Handlung einnehmen könnte. – Und die Musik trägt nichts dazu bei, für das Undramatische des Textbuches zu entschädigen. Und so kann der Dichter Wagner dem Compositur Wagner noch größere Vorwürfe machen.« Anfang 1862 siedelte Wagner von Paris nach Biebrich um. Das *Journal des Débats* schickte ihm einen Gruß nach: »Wir überlassen Wagner gerne seinem musikalisch reformerischen Wirken. In Paris jedenfalls werden wir vor ihm für einige Zeit Ruhe haben.« Die Dekoration und die Kostüme des *Tannhäuser* fanden eine neue Verwendung in Giacomo Meyerbeers Oper *L'Africaine* (Uraufführung am 28. April 1865).

Zu diesem geradezu klassischen »succès de scandale« gehören natürlich auch außermusikalische Aspekte. War der *Tannhäuser*-Skandal wirklich eine von dem Juden Meyerbeer und dem sogenannten internationalen Judentum angestiftete Intrige, wie es die Wagner-Anhänger gerne behaupteten? Oder steckte dahinter eine politische Hofintrige, entsprungen aus uralten polnisch-österreichischen Animositäten und eingefädelt von der Gräfin Anna Maria Walewska, verheiratet mit dem Grafen Alexandre Colonna-Walewski, aner-

kannter Sohn von Napoléon Bonaparte und der polnischen Gräfin Maria Walewska und von 1855 bis 1863 Außenminister in der Regierung seines Veters Napoleon III.? Man zielte auf Wagner, weil man die Fürstin Metternich, die den *Tannhäuser* bei Napoleon III. durchgesetzt hatte, nicht treffen konnte. Da Wagner als Schützling des Emporkömmlings Louis Napoleon – Napoleon III. – auftrat, hatte er naturgemäß alle Legitimisten gegen sich, also die Anhänger des Grafen Colonna-Walewski, und alle Republikaner sowieso. Denn die einheimischen Tonsetzer waren ganz und gar nicht erfreut, dass ihre Werke an der Grand Opéra ignoriert wurden, während einem Deutschen, der in seinem Land steckbrieflich gesucht wurde, immer neue Mittel aus der Staatskasse zugesprochen wurden.

Durch den *Tannhäuser*-Skandal wurde Richard Wagner in Deutschland zum Nationalhelden, während sich Charles Baudelaire, der erste bedeutende französische Wagnerianer, in Frankreich um den Ruf seiner Nation sorgte: »Was wird Europa von uns denken, und was wird man in Deutschland von uns sagen? Eine Handvoll Rüpel bringt uns alle miteinander in Verruf!« Er wusste schon damals, dass Wagner am Ende triumphieren würde: »Die Leute, die glauben, daß nun mit Wagner aufgeräumt sei, haben sich viel zu früh gefreut – das können wir versichern. Ich möchte ihnen dringend nahelegen, ihren Triumph, der nicht zu den ehrenvollsten gehört, weniger laut zu feiern und für die Zukunft sich sogar mit Resignation zu wappnen. Sie ahnen nicht, welche Geduld und Beharrlichkeit die Vorhersehung von jeher jenen zugeteilt hat, denen sie eine Aufgabe übertrug.« Rund 150 Jahre später, Anfang Mai 2013, erregt der Regisseur Burkhard C. Kosminski gleich mit seiner ersten Operninszenierung in Düsseldorf allerhöchstes Aufsehen. Ein kalkulierter Skandal? Die sagenhafte Handlung um Tannhäuser im Venusberg und den Sängerkrieg auf der Wartburg hat er in die Zeit des Dritten Reiches und die der frühen Bundesrepublik verlegt. Damit will er Wagners Antisemitismus und dessen Einfluss auf die Ideologie

der Nazis thematisieren. Schon während der Overtüre sinken nackte Darsteller in einem Kreuz aus gläsernen Würfeln, die sich mit Nebeln füllen, zu Boden – eine deutliche Anspielung auf die Gaskammern von Auschwitz und anderswo. Der Venusberg, bei Wagner ein Ort der hedonistischen Liebe, wird zum Schauplatz einer brutalen Erschießungsszene. Venus in Nazi-Uniform und ihre Schergen ermorden eine Familie und zwingen Tannhäuser, ebenfalls zu töten. Es fließen Ströme von Theaterblut. Es wird vergewaltigt, und die Tannhäuser verfallene Elisabeth zündet sich auf der Bühne an. Am Ende schenkt das blutüberströmte Kind der von den Nazis erschossenen Eltern dem Verbrecher Tannhäuser einen blühenden Zweig als Symbol der Vergebung, die es nicht geben kann. Schon in der ersten halben Stunde verlassen einige Zuschauer empört ihre Plätze, schlagen die Türen zu und schmähen die Auf-führung als »Beleidigung« und »Alptraum«. Was hatte das mit *Tannhäuser* zu tun?, fragten sie sich. Ein Dutzend Zuschauer musste sich nach der Vorführung in ärztliche Behandlung begeben. »Herz-Attacke wegen Nazi-Oper« titelten deutsche Zeitungen. Öffentlich wurde die Absetzung der Oper nicht gefordert, dennoch verfügte Intendant Christoph Meyer nach nur einer Aufführung die Einstellung. Er rechtfertigte dies mit medizinischen Gründen: Die menschliche Gesundheit habe über der künstlerischen Freiheit zu stehen. Nicht alle konnten diese Entscheidung nachvollziehen.

► Auspfeifen ► Eintritt, halber ► Gesundheitsrisiko ► Sängerkrieg auf der Wartburg ► Skandale ► Verboten

James Kennaway: »Gesundheitsrisiko Richard Wagner«, *Spiegel online* vom 22. Mai 2013.

Wolfgang Lempfrid: »Skandal und Provokation in der Musik«, URL: [http://www.koeln-klavier.de/texte/varia/skandal\\_2.html#page](http://www.koeln-klavier.de/texte/varia/skandal_2.html#page)  
Malwida von Meysenbug: *Memoiren einer Idealistin (1869–1876)*, 1876.

»Skandal bei ›Tannhäuser‹-Premiere«. Gaskammer auf der Opernbühne, in: *Spiegel online* vom 5. Mai 2013.

**Begräbnisvioline** Über die Musik der Begräbnis-, auch Toten- oder Trauervioline ist in der

einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur so gut wie nichts bekannt. Man weiß durch den britischen Geiger, Musikwissenschaftler und Schriftsteller Rohan Kriwaczek erst seit 2006, dass Begräbnisviolinisten einst den Trauerzug anführten und an offenen Gräbern spielten, um die Toten klingend ins Jenseits zu begleiten und die Hinterbliebenen zu Tränen zu rühren. Heute ist der Beruf praktisch vergessen. Die Begräbnisvioline war seit den kulturellen Umwälzungen der Reformationsjahre zu hören. Sie ersetzte im protestantischen und anglikanischen Europa die römisch-katholischen Bestattungsrituale. Die Tradition nahm im 16. Jahrhundert mit George Babcott, einem Günstling der englischen Königin, der später als Häretiker verfolgt wurde, ihren Anfang. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich der Brauch über weite Teile Europas verbreitet. Bereits 1586 kam es zur Gründung der Zunft der Begräbnisviolinisten. Ihr Wahrzeichen war ein geschnitzter Totenkopf am Instrument, der anstelle der Schnecke in den Hals mündet. Selbst prominente katholische Künstler wie Mozart und Paganini sollen als Trauerviolinisten aufgetreten sein. Bedeutender jedoch ist, dass der Fundus der Trauermusiken von den Klassikern schamlos ausgebeutet wurde. So soll beispielsweise Beethovens »Trauermarsch« aus der *Eroica* ein Plagiat sein. Auch Frédéric Chopin habe seine weltberühmte »Marcia funebre« von einem gewissen Joseph Sea-Boone mit nur geringfügigen Abweichungen übernommen.

Der Beginn des dramatischen Niedergangs der Trauerviolinmusik setzt nach 1833 ein, schreibt Kriwaczek, als in ganz Europa Säuberungsaktionen zunahmen, die von Instruktionen aus Rom in Gang gesetzt worden waren. Dahinter steckte nach seiner Überzeugung der ultrakonservative Papst Gregor XVI., der diese Musik als Satanswerk verdammt. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts verschwand die Zunft gänzlich aus der Öffentlichkeit. Die wenigen Musiker, die weitermachten, gingen in den Untergrund. Das Zentralarchiv der Londoner Zunft brannte aus, Dokumente wurden gestohlen

und vernichtet. Darunter befanden sich wertvolle musikphilosophische Traktate, konkrete Spielanweisungen und für die Aufführungspraxis unverzichtbares Notenmaterial. Die Beweislage zur Geschichte der Begräbnisviolinmusik fällt daher durchaus dürftig aus, und die Fundstücke und Dokumente, deren Provenienz und damit deren Echtheit werden von Kriwaczek eher wie eine Indizienkette behandelt. Er verblüfft aber mit Geschichten und Anekdoten über Friedhofsduelle, »nasenlose Fiedler« und andere Skurrilitäten wie den Einsatz einer Trommel als Begleitung. Berühmt ist bis heute der Virtuose John Babcotte, der bei der Beerdigung des Dichters Sir Philip Sidney aufspielte und aus dessen Darm der Legende nach manche Trauerviolinensaite gemacht ist. Als ganz erstaunlichen Fund führt Kriwaczek die »Hildesheimer Truhe« auf, die 1983 beim Abriss einer Kapelle entdeckt wurde. In ihr fand man das handschriftliche Testament des »größten Trauerviolonisten« Hieronymus Gratchenfließ und seinen genialen Marsch »Verdienter Triumph des Todes«. Gratchenfließ war Schüler eines der Neffen von Johann Sebastian Bach. Wachszyklinderaufzeichnungen, die der exzentrische Fürst zu Schwarzburg-Rudolstadt-Sondershausen im Jahr 1910 von einem der letzten Begräbnisgeiger machen ließ, wurden ebenfalls wiedergefunden. Allerdings ist nicht ganz sicher, wer auf diesen authentischen Aufnahmen zu hören ist, weil falsche Etikettierungen die Identifizierung des Geigers unmöglich machen. In Deutschland, wo das Gewerbe bis zum Ersten Weltkrieg noch von mehreren Künstlern mit besonderer Inbrunst ausgeübt wurde, ist das schaurig-schöne musikalische Genre inzwischen völlig ausgestorben. ▶ G-Saite ▶ Hinrichtungsmusik ▶ Musik, von wem noch mal? ▶ Saite, Erfindung

Rohan Kriwaczek: *An Incomplete History of The Art of Funerary Violin*, London 2006 (dt. *Eine unvollständige Geschichte der Begräbnisvioline*, Frankfurt am Main 2008)

**Beifall** Am Ende einer Vorstellung, eines Konzerts sinkt der Taktstock, fällt der Vorhang. Spätestens dann setzen die Beifalls- oder

Ablehnungsbekundungen des Publikums ein. Beifall meinte ursprünglich »Zustimmung«, einer Meinung »beifallen«. Der Begriff »Applaus« leitet sich vom lateinischen »applaudere« – »etwas an etwas schlagen« ab. Dieses Schlagen wird in Europa und Nordamerika meistens durch Klatschen mit den Händen in Bauchhöhe ausgedrückt. In Ungarn wird rhythmisch geklatscht, was dort »vastaps« heißt, wörtlich: »eisernes Klatschen«. Über den Beifall im Musikbetrieb ist wenig publiziert worden. In seinem *Handlexikon der Tonkunst* von 1867 schreibt Friedrich Graßler: Applaus, Applaudissement oder Applauso »geschieht durch Stampfen mit dem Stock oder den Füßen und durch Händeklatschen. In Frankreich, England und Süddeutschland kennt man beide Arten, dagegen ist in Norddeutschland nur Letzteres gebräuchlich, während Ersteres als Zeichen der Ungeduld, theilweise auch als Mißfallensbezeugung gilt und unter dem Namen ›Trommeln‹ bekannt ist.« Steigerungsformen der Zustimmung sind »Bravo!«-Rufe. Besonders in der Oper gilt »Brava!« den weiblichen Ensemblemitgliedern, »Bravi!« mehreren Interpreten. Dieser Beifallsruf der Italiener ist in alle Sprachen der Welt übergegangen und mündet oft in »Da capo«-Rufe, was zu Wiederholungen besonders gelungener Passagen führt. Bei lang anhaltendem Beifall, bei großer Begeisterung erheben sich die Zuschauer und Klatschen im Stehen weiter. Der englische Ausdruck dafür – »standing ovations« – wurde nicht nur in die deutsche Sprache übernommen. Bei Orchestern drücken Streicher ihren Beifall durch leichtes Schlagen des Bogens auf den Notenständer aus. In der Blütezeit der venezianischen Musik begnügte man sich nicht mit Beifallklatschen, sondern man rief der Sängerin Verse und zärtliche Redensarten zu, um sein Entzücken auszudrücken.

Als Dirigent der Hamburger Oper wurde Gustav Mahler während eines Gastspiels in London triumphal gefeiert. Das Publikum überschüttete ihn geradezu »mit überschwenglichen Sympathiebezeugungen: Ich mußte fak-

tisch nach jedem Akt vor die Rampe – das ganze Haus brüllte so lange ›Mahler‹ – bis ich erscheine.«

Bemerkenswert sind Hugo Wolfs Überlegungen zum Beifall: »Applaudiere man immerhin, aber nur dort, wo gewissermaßen das Kunstwerk selbst den Applaus herausfordert: bei rauschenden Schlüssen, bei Tonstücken heitern, festlichen, kriegerischen, heroischen Charakters. Aber nach einem Stücke wie Beethovens Coriolan-Ouvertüre? Noch starrt das Auge trunken vor sich hin, wie in einen Zauberspiegel, darin der riesenhafte Schatten Coriolans langsam dem Blicke entschwebt, noch rieselt die Träne, zuckt das Herz, stockt der Atem, fesselt ein Starrkrampf alle Glieder – und kaum daß der letzte Ton verklungen, seid ihr auch schon munter und vergnügt und rumort und kritisiert und klatscht und – o ihr habt in keinen Zauberspiegel geblickt, ihr habt nichts gesehen, nichts gehört, nichts gefühlt, nichts verstanden; nichts, nichts, gar nichts.«

Vor Erfindung des Automobils war das Ausspannen der Pferde einer Kutsche die höchste Form des Beifalls. Dann nämlich wurde der Wagen mit dem Künstler oder der Künstlerin vom Theater bis zum Quartier nach Rikschar- Art von Menschen gezogen. Diese Ehrerbietung widerfuhr Franz Liszt 1841/42 in Berlin und der Primadonna Adelina Patti im Winter 1882 in Brooklyn während ihrer USA-Tournee.

► Auspfeifen ► Claque ► Da capo ► Heizer, Kitzler und Kenner  
 ► Husten ► Jenny-Lind-Gedränge ► Lisztomanie ► Ovationen  
 ► Sicofanti ► Watschen ► Zischen

*Musical Courier*, 29. August 1883.

Megan Garber: »A Brief History of Applause, the ›Big Data‹ of the Ancient World«, [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com) vom 15. März 2013.

Friedrich Graßler: *Handlexikon der Tonkunst*, Langensalza 1867.

Gustav Mahler: *Briefe 1879–1911*, hrsg. von Alma Mahler, Wien 1924, S. 127.

**Beifallsverbot** Die chronischen Skandale bei der Präsentation neuer Musik, die künstlerischen wie organisatorischen Schwierigkeiten bei der Aufführung moderner Stücke, das Unverständnis des Publikums, das bisweilen Tu-

multe verursachte, und nicht zuletzt die Polemik der Presse brachten Arnold Schönberg auf eine »herrliche Idee«: Er regte einen Verein an, »der es sich zur Aufgabe macht, Musikwerke aus der Zeit ›Mahler bis jetzt‹ seinen Mitgliedern allwöchentlich vorzuführen, eventuell auch öfter als einmal dasselbe Werk, wenn es schwer ist«. Werbung und jede öffentliche Besprechung waren untersagt, ebenso jegliche Beifalls-, Mißfallens- oder Dankesbekundungen. Um einen gleichmäßigen Besuch zu sichern, wurden nicht einmal die Programme unter den Mitgliedern bekannt gegeben. Die Beitragshöhe richtete sich nach deren individueller wirtschaftlicher Situation. Über die aufzuführenden Werke entschied Schönberg allein, aber im ersten Jahr ließ er kein einziges seiner Werke zu. Es waren strenge Maßstäbe angelegt. Über die Praktiken der Auswahl und Interpretation informierte Alban Berg, der maßgeblich an Organisation und künstlerischer Leitung beteiligt war, den Dresdner Pianisten Erwin Schulhoff in einem Brief vom 24. Februar 1921: »Über die aufzuführenden Werke entscheidet Schönberg. Wenn Sie also bei uns im Verein aufgeführt haben wollen, ist der Weg dazu die Einreichung ... Wenn jemand bei uns spielen will, muß er sich einem Probespiel unterziehen und sich – so hart es ist – gefallen lassen, daß von unseren Vortragsmeistern [Alban Berg, Anton von Webern, Erwin Stein und andere] mit ihm geprobt wird. Die so fertiggestellte Aufführung wird nun Schönberg vorgeführt, der zu entscheiden hat, ob das Werk so aufgeführt werden kann. Oder verschoben – oder – was auch schon vorgekommen ist – ganz abgesetzt und einem anderen Virtuosen bzw. Ensemble zugeteilt. Nur so kann das im Verein übliche Niveau beibehalten werden.« Der im November 1918 gegründete Verein wurde 1921 nach 117 Konzerten wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten aufgelöst. Neben Werken der eigenen Stilrichtung kamen am häufigsten Reger, Debussy, Bartók, Busoni, Mahler, Pfitzner, Skrjabin, Strawinsky, Suk, Zemlinsky, Mussorgski und Dukas zur Aufführung. ► Redeverbot ► Watschen

Alban Berg: *Briefe an seine Frau*, München/Wien 1965, S. 364.

*Miscellanea musicologica* 18 (1965), S. 64.

**Beinamen der Musik** Zahlreiche musikalische Werke tragen neben der Opus- bzw. Werkverzeichniszahl einen Namen. Diese Titel bzw. Beinamen und Benennungen stammen nur in seltenen Fällen vom Komponisten selbst und sind in der Regel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Musikern, Musikliebhabern und Biographen geprägt worden.

*Appassionata* – Der Titel der Klaviersonate Nr. 23 (op. 57 in f-Moll, 1804/05) stammt nicht von Beethoven. *Appassionata* – »Die Leidenschaftliche« – taucht erstmals bei dem Hamburger Verleger Cranz auf, der 1838 eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen herausgab. *Beethovens Zehnte* – Die erste Sinfonie von Brahms (Hans von Bülow). ► Vollendet von fremder Hand

*Brandenburgische Konzerte* – Der Originaltitel Bachs lautete »Six Concerts Avec plusieurs Instruments«. Die sechs Konzerte, die Johann Sebastian Bach dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt 1721 widmete, ist heute unter dem Titel *Brandenburgische Konzerte* bekannt (BWV 1046–1051). Der Titel wurde von Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie (1873–1879) geprägt. Ein im zweiten Satz kontrapunktisch wunderbar gearbeitetes, lebhaftes Concerto in B-Dur für zwei Blockflöten, zwei Oboen, Violine, zwei Violoncelli und Basso continuo von Georg Philipp Telemann hat sich den Ehrentitel »Siebentes Brandenburgisches Konzert« erworben (WV 2335). *La chasse* (Die Jagd) – Das Finale mit dem französischen Hornsignal »l'ancienne vue« gab Haydns Sinfonie (Nr. 73, D-Dur, 1781?) den Namen. Dieses Presto wurde auch als Ouvertüre zu Haydns Oper *La fedeltà premiata* (Belohnte Treue) verwendet.

*The Clock* (Die Uhr) – In dieser Sinfonie Haydns (Nr. 101, D-Dur, 1794) spielen die Mittelstimmen im zweiten Satz, einem Andante, einen zweistimmigen Achtel-Rhythmus, der an das Ticktack einer Uhr erinnert.

*Diabelli-Variationen* ► Letzter von 51

*Il distratto* (Der Zerstreute) – Dieses Werk Haydns (Sinfonie Nr. 60, C-Dur, 1775) ist keine Sinfonie im engeren Sinn, sondern eine lose Folge von Ouvertüren und fünf weiteren Sätzen, die möglicherweise als Zwischenakt-Musik eines zeitgenössischen komischen Theaterstücks komponiert wurden: »Der Zerstreute« (ital. »Il distratto«) ist eine deutsche Prosafassung von Jean-François Regnards Stück *Le distrait* von 1697 in fünf Akten. Das Werk wurde 1774 von der Schauspielertruppe um Karl Wahr am Hofe des Fürsten Esterházy aufgeführt.

*Die Englische* – Dvořáks achte Sinfonie in G-Dur wird gelegentlich mit dem Beinamen *Die Englische* bedacht. Eigentlich müsste sie »Die Tschechische« heißen, denn sie wurde am 2. Februar 1890 in Prag uraufgeführt. Erst im April 1890 dirigierte Dvořák sie selbst in der St. James's Hall in London, und im Londoner Verlagshaus Novello wurde sie auch erstmals veröffentlicht.

*Englische Suiten* – Sammlung von sechs Suiten von Johann Sebastian Bach für das Cembalo um 1715. Die Entstehung des Titels ist ungeklärt. Er stammt wohl nicht von Bach selbst, sondern ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass sich auf einem Exemplar aus dem Besitz von Johann Christian Bach die Worte finden: »fait pour les Anglois« (gemacht für die Engländer).

*Eroica* – Beethoven, dritte Sinfonie, Es-Dur, op. 55, 1803/04). ► Widmung, gelöschte

*Feuer-Sinfonie* (Haydn, Sinfonie Nr. 59, A-Dur, 1768) – Bühnen- und Zwischenakt-Musik, wahrscheinlich für das Stück *Die Feuersbrunst, oder: Gute Freunde in der Noth das größte Glück* von Gustav Friedrich Großmann.

*Feuerwerksmusik* (Händel, op. 351, 1748) ► Feuerwerk, royales

*Gassenhauer-Trio* – Beethovens Klaviertrio op. 11 B-Dur erhielt seinen Beinamen, weil es im dritten Satz ein Thema aus der komischen Oper *L'amor marinaro ossia Il Corsaro* (1797; dt.: »Der Korsar aus Liebe« oder »Die Liebe unter den Seeleuten«) von Joseph Weigl in Variationen verarbeitet.

*Geister-Trio* – Die Bezeichnung für Beethovens Klaviertrio D-Dur op. 70,1 (1809) geht auf seinen Schüler Carl Czerny zurück. Der schrieb 1842, dass er sich durch diesen Satz an den ersten Auftritt des Geistes in William Shakespeares Tragödie *Hamlet* erinnert fühle: »Der Charakter dieses, sehr langsam vorzutragenden Largo ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt.«

*Goldberg-Variationen* (Bach). ► Schlaflosigkeit  
*Mit dem Hornsignal* (Haydn, Sinfonie Nr. 31, D-Dur, 1765) – auch: *Auf dem Anstand*. Anstelle der zwei üblichen werden vier Hörner eingesetzt. Die Hornstimmen treten in allen Sätzen überaus stark hervor. Ein Hornmotiv des ersten Satzes geht auf ein südungarisch-kroatisch-rumänisches Signal zurück, das noch auf Tierhörnern geblasen wurde. Der zweite Titel *Auf dem Anstand* ist verfehlt: Denn eine Jagd vom Anstand aus ist eine stille Jagd.

*L'Impériale* (Haydn, Sinfonie Nr. 53, D-Dur, 1778/79) – Der Beiname *L'Impériale* (Die Kaiserliche) kommt in keiner der älteren Quellen (zumindest bis 1840) vor und stammt nicht von Haydn. Anthony van Hoboken lehnt einen Zusammenhang mit der Kaiserin Maria Theresia ab und vermutet, dass der zweite Satz (Andante) auf ein französisches Chanson mit ebendiesem Titel zurückgeht. Nebenbei: Dieselbe Melodie taucht noch einmal in Haydns Flötenuhr-Stücken auf.

*Jungfernquartette* (Haydn, op. 33, 1781) – Die sechs Quartette sind benannt nach der weiblichen Gestalt, die das Titelblatt der ersten Berliner Ausgabe ziert. Das zeigt einen der damals beliebten Säulenstümpfe und davor eine weibliche Gestalt, eben die Jungfer. Bekannter sind sie als *Russische Quartette*. Es wird angenommen, dass sie zum ersten Mal in den Räumen der Großfürstin Maria Fjodorowna, der Gattin des späteren Zaren Paul I. von Russland, gespielt wurden, als diese sich in Wien aufhielt.

*Jupiter-Sinfonie* (Mozart, Sinfonie Nr. 41, 1788, KV 551) – Das Köchelverzeichnis benennt bis in die dritte Auflage 1937 diese Sinfonie als »Sinfonie mit der Schlussfuge«. Heute ist der Titel *Jupiter* oder *Jupiter-Sinfonie* gebräuchlich

und wohl auch der richtige Beiname. Nach den Tagebüchern des englischen Verlegers Vincent Novello, der Constanze Mozart 1829 in Begleitung seiner Frau in Salzburg aufsuchte, findet sich am 7. August der Vermerk, dass der Konzertveranstalter Johann Peter Salomon nach Aussage von Mozarts Sohn der Sinfonie den Beinamen »Jupiter« gegeben haben soll. Nach einer anderen Version geht der Beiname auf den Pianisten Johann Baptist Cramer zurück, der damit angeblich die »göttliche Vollkommenheit« des Werkes bezeichnen wollte. Öffentlich tauchte der Beiname »Jupitersinfonie« erstmals am 20. Oktober 1819 im Programm des Edinburgh-Musikfestivals auf, danach im Programm der Londoner Königlichen Philharmonie vom 26. März 1821. Im Juni 1822 schrieb der Londoner Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Das dritte [Konzert] am 25sten März ... begann mit der hier so beliebten und unter dem Namen Jupiter bekannten Sinfonie in C dur von Mozart.« 1822 erschien eine Bearbeitung der Sinfonie von Muzio Clementi für Klavier, die im Titel die Bezeichnung »Jupiter« trägt und den Gott Jupiter mit Blitz und Donner in den Händen auf Wolken thronend darstellt.

*Kaffeekantate* – Johann Sebastian Bachs weltliche Kantate *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) entstand um 1734 und wurde vermutlich im Zimmermannschen Kaffeehaus in Leipzig durch den Komponisten selbst uraufgeführt. Bach verwendet eine Dichtung von Picander aus dem Jahr 1732. Picander hieß eigentlich Christian Friedrich Henrici und war Bachs wichtigster Textdichter. In dem kleinen, ironisch-humorvollen Stück versucht Herr Schlendrian seiner Tochter Liesgen die Unsitte des täglichen Kaffeetrinkens abzugewöhnen. Das eigenwillige Liesgen lenkt ein, als er ihr die Erlaubnis zur Heirat in Aussicht stellt, lässt aber durchblicken, dass sie nur einen Mann akzeptiert, der ihr jederzeit das Kaffeetrinken gestatten würde. Der Text war seinerzeit populär, denn es sind noch zwei weitere Vertonungen bekannt, denen allerdings der von Bach komponierte Schlussteil fehlt.

Hierher gehört natürlich auch der »Kaffee-Kanon« von Carl Gottlieb Hering, der bekannt ist für die Vertonung der Kinderreime »Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp« und »Morgen, Kinder, wird's was geben«:

C A F F E E,

*trink nicht so viel Caffee!*

*Nicht für Kinder ist der Türkenrank,*

*schwächt die Nerven, macht dich blass und krank.*

*Sei doch kein Muselmann,*

*der ihn nicht lassen kann!*

*Kaffeewasserfuge* – Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge g-Moll (BWV 542) hat ein unbekannt geliebener »Dichter« – wohl am Ende des 19. Jahrhunderts in Wien – diesen Text unterlegt:

*Das Kaf-fee-was-ser kocht, das Kaf-fee-was-ser kocht,*

*dreh den Gas-hahn ab,*

*das Kaf-fee-was-ser kocht,*

*dreh den Gas-hahn ab,*

*das Kaf-fee-was-ser kocht ...*

Statt »dreh den Gashahn ab« findet sich auch die Version »nimm den Deckel ab«, in jüngerer Zeit heißt es auch »zieh den Stecker raus«.

► Tabakrauchen

*Lamentatione* – Haydns Autograph des gelegentlich auch »Weihnachtssinfonie« betitelten Werkes ist verschollen (Sinfonie Nr. 26, d-Moll, 1768). Die älteste bekannte Abschrift vom niederösterreichischen Augustinerkloster Herzogenburg trägt den Titel »Passio et Lamentatio« (Passion und Klagegesang). Es ist unklar, ob er von Haydn stammt, doch wird zuweilen angenommen, dass der in Abschriften vorkommende Titel »vielleicht authentisch« ist. Der heute gebräuchliche Titel *Lamentatione* verweist auf die im ersten und zweiten Satz verarbeiteten liturgischen Melodien aus einem bis ins Spätmittelalter zurückreichenden gregorianischen Passionsspiel nach dem Markus-evangelium. Dieses war damals in Österreich wohl verbreitet mit regelmäßigen Aufführungen in der Karwoche, wobei die Lamentationen auf die Chormelodien gesungen wurden.

*Laudon* (Haydn, Sinfonie Nr. 69, C-Dur, 1775/76) – Benannt nach dem österreichischen

Feldmarschall Gideon Ernst von Laudon, dem späteren Sieger im Achten Österreichischen Türkenkrieg. Der Titel stammt von Haydns Verleger Artaria für einen Klavierauszug Mitte der 1780er Jahre. Haydn schrieb ihm darauf: »Übersende unterdessen Euer Wohledlen die Sinfonie, welche so voller Fehler war, daß man den Kerl, so es geschrieben, die Bratze abhauen sollte. Das letzte oder 4te Stück dieser Sinfonie ist für das Klavier nicht practicabel: ich finde es auch für nöthig, dasselbe beizudrucken: das Wort Laudon wird zur Beförderung des Verkaufs mehr als zehen Finale beytragen.«

*Leningrader Sinfonie* (Schostakowitsch, siebte Sinfonie). ► Belagerungssinfonie

*Londoner Sinfonien* (Haydn, Sinfonien Nr. 93 bis 104, 1791–1795) – Die zwölf Sinfonien waren für die von Johann Peter Salomon durchgeführten Londoner Konzerte bestimmt, in denen Haydn jedes Mal die Uraufführung selbst leitete.

*Maria Theresia* (Haydn, Sinfonie Nr. 48, C-Dur, 1769?) – Der Beinamen stammt nicht von Haydn und ist auch in keiner der zahlreichen Abschriften überliefert. In einigen Kopien trägt die Sinfonie auch den Titel »Laudon«, was offenbar auf einer Verwechslung mit der Sinfonie Nr. 69 beruht, deren Kopfsatz ähnlich beginnt. Der Titel taucht erstmals 1812 bei Ernst Ludwig Gerber auf, später dann auf einem Druck der 1860er Jahre. 1879 wird er von Carl Ferdinand Pohl festgeschrieben. Möglicherweise wurde die Sinfonie beim Besuch der Kaiserin auf Schloss Kittsee im Jahr 1770 oder bei ihrem Besuch auf Schloss Esterházy 1773 aufgeführt. Die Kaiserin soll neugierig auf das neu errichtete prächtige Schloss gewesen sein, das sich Fürst Nikolaus I. Esterházy nach Versailler Vorbild am Neusiedler See hatte errichten lassen. In der älteren Literatur wird behauptet, Haydn habe die Sinfonie extra für den Besuch komponiert. Inwieweit der Titel tatsächlich auf den Besuch der Kaiserin zurückgeht, ist unklar. Überliefert ist, dass Haydn für die Aufführung eine mit Dukaten gefüllte Schnupftabakdose als Zeichen gnädiger Anerkennung von der Kaiserin erhalten haben soll.

*Militärpolonaise* (Chopin, op. 40,1, A-Dur, 1838) – Die erste der Zwillingspolonaisen op. 40, die bombastische Militärpolonaise, bezeichnete Anton Rubinstein als das Symbol der polnischen Glorie. Während der deutschen Invasion im September 1939 sendete Radio Polski die Polonaise täglich.

*Militärsinfonie* – Joseph Haydns Sinfonie Nr. 100, G-Dur, uraufgeführt am 31. März 1794 bei den »Salomon's Concerts« in den Londoner Hanover Square Rooms. Der Titel ist nicht auf dem Autograph vermerkt, aber Haydn selbst hat ihn bei einer späteren Aufführung am 4. Mai 1795 benutzt. Der *Morning Chronicle* berichtete von der folgenden Aufführung am 9. April 1794: »... und der mittlere Satz wurde wieder mit uneingeschränktem Beifall-Rufen begrüßt. Zugabe! Zugabe! Zugabe! Erscholl es von jedem Platz: Selbst die Damen wurden ungeduldig. Es ist das Anrücken zum Gefecht, der Marsch der Männer, das Geräusch des Ladens, der Donner des Beginns, das Klirren der Waffen, das Stöhnen der Verwundeten und das, was man als das höllische Gebrüll des Krieges bezeichnet – gesteigert zu einem Höhepunkt von scheußlicher Eindringlichkeit!, die, wenn andere sie sich vorstellen können, nur Haydn allein ausführen kann; denn er allein hat bislang dieses Wunder erwirkt.« Das Werk entstand vor dem Hintergrund mehrerer Kriege Venedigs und Österreichs gegen die Türken seit 1720, was sich besonders im zweiten und vierten Satz durch den Einsatz von Pauke, Triangel, Becken und Großer Trommel ausdrückt.

*L'Ours* (Der Bär) – Es handelt sich um die erste der *Pariser Sinfonien* von Haydn (Nr. 82, C-Dur, 1786). Der Beiname stammt nicht von Haydn selbst. Er wird erst nach 1812 bekannt, wohl aufgrund des letzten Satzes, den der Lexikograph Gerber einen Bärenanzug nennt.

*Oxford* (Haydn, Sinfonie Nr. 92, G-Dur, 1789) – Der Titel stammt von der angeblichen Aufführung des Werkes an der Universität Oxford im Juli 1791 anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Haydn. Die erste bekannte Aufführung fand am 11. März 1791 in

den »Hanover Square Rooms« in London statt. ► Doktorhut, seltsamer

*Palindrom* (Haydn, Sinfonie Nr. 47, G-Dur, 1772) – Der Name bezieht sich auf die Struktur von Menuett und Trio, die jeweils als Spiegelung (vorwärts und rückwärts) zu spielen sind, wodurch sich der zweite Teil ergibt. ► Vorwärts – Rückwärts

*Pariser Sinfonien* (Haydn, Sinfonien Nr. 82–87, 1785/86) – Die Sinfonien wurden von Claude-François-Marie Rigoley, einem Mitbegründer der Pariser Konzertreihe »Concert de la Loge Olympique«, bei Haydn in Auftrag gegeben. Sie war seit 1781 neben »Concert spirituel« die wichtigste Pariser Konzertreihe und wurde von den vornehmen und reichen Freimaurern der »Loge de la Parfaite Estime & Société Olympique« getragen, die ihre Konzerte in der Salle des Cent-Suisses in den Tuileries veranstaltete. Die Konzerte waren nicht öffentlich.

*La passione* (Haydn, Sinfonie Nr. 49, f-Moll, 1768) – Der Titel (ital. = Leidenschaft, Leidenszeit) stammt nicht von Haydn, sondern geht auf einen Eintrag auf der Abschrift eines Leipziger Kopisten um 1790 zurück. Er findet sich auch in einem Leipziger Aufführungsbericht von 1811. Der Titel hat zu mehreren Deutungen geführt. Der Leipziger Aufführungsbericht behauptet, Haydn habe das Werk »auf einen besonderen, ihn tief verwundenden Trauerfall unter den Seinigen geschrieben«. Im Haydn-Verzeichnis der *Züricher Neujahrsblätter* von 1831 wird die Sinfonie als »La Passione, oder Trauer-Sinfonie« aufgeführt. Eine andere Bezeichnung tritt erst später in einer Wiener Abschrift auf, ist aber auch noch an anderen Stellen überliefert: »Il Quakero di bel'humore« (»Der gutgelaunte Quäker«).

*Pastorale* (Beethoven, sechste Sinfonie, F-Dur, op. 68, 1807/08) – Dem Programmzettel der ersten Aufführung hatte Beethoven die Worte hinzugefügt: »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey«.

*Pathétique* – Die Klaviersonate Nr. 8 in c-Moll op. 13 von Ludwig van Beethoven, entstanden in den Jahren 1798/99, wurde mit Einverständnis des Komponisten vom Verleger *Grande*



*Sonate Pathétique* betitelt und danach unter dem Namen *Pathétique* bekannt.

*Pathetische Sinfonie* – Tschaikowsky leitete am 28. Oktober 1893 in St. Petersburg die Uraufführung seiner sechsten Sinfonie (op. 74). Ihren vollen Titel erhielt sie am Tag darauf. Mussorgskis Vorschlag, sie »Pathetische Sinfonie« zu nennen, gefiel auf Anhieb, nachdem »Programm-Sinfonie« und »Tragische Sinfonie« durchgefallen waren. Als *Pathetische Sinfonie* ist sie weltbekannt geworden. Tschaikowsky wollte das Adjektiv aber nicht auf dem Titelblatt der Partitur gedruckt sehen. ▶ *Pathétique Mit dem Paukenschlag (The Surprise)* – Haydns Sinfonie Nr. 94, G-Dur, 1791. ▶ *Muntermacher Mit dem Paukenwirbel* (Haydn, Sinfonie Nr. 103, Es-Dur, 1795) – Der Paukenwirbel bestreitet gleich den ersten Takt der Adagio-Einleitung, daher der Titel.

*Der Philosoph* (Haydn, Sinfonie Nr. 22, Es-Dur, 1764) – Die Entstehung des Titels ist unbekannt. Bruno Aulich vermutet, dass der »eigentümlich versponnene Klang« diesem Werk den Namen eingetragen habe.

*La poule* (Das Huhn) – Haydns Sinfonie Nr. 83, g-Moll, 1786, gehört zu den *Pariser Sinfonien*. Der Titel bezieht sich auf das »gackernde« zweite Thema im ersten Satz. Der Name stammt nicht von Haydn und ist auch nicht in Paris entstanden. Er taucht zum ersten Mal im Haydn-Verzeichnis der *Zürcher Neu-jahrsblätter* von 1831 auf. Eingebürgert hat er sich allerdings erst seit den 1870er Jahren. Bruno Aulich macht darauf aufmerksam, dass »die Ahnenreihe solcher Stücke« mit Hühnergegacker bis auf Antonio Scandello zurückgeht, der im 16. Jahrhundert »Ein Hennlein weiß« schrieb. ▶ Fauna

*Reformationssinfonie* – Felix Mendelssohn Bartholdys Sinfonie Nr. 5 in D-Dur/d-Moll op. 107 erhielt ihren Beinamen, weil der Komponist Variationen von Luthers Choral »Ein feste Burg ist unser Gott« aus dem Jahr 1529 in den letzten Satz eingebaut hat. Die Sinfonie war für eine Feier zur 300. Wiederkehr des Stiftungstages der Augsburger Konfession im Jahr 1830 gedacht. Wegen der Unruhen der

Julirevolution in Frankreich kam das Werk erst am 15. November 1832 in Berlin unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung, blieb aber ohne größere Resonanz. Es ist ein ökumenisches Werk, kein »Glaubensbekenntnis«, wie es gelegentlich heißt. Felix Mendelssohn Bartholdy war 1816 protestantisch getauft worden. *La Reine de France* (Haydn, Sinfonie Nr. 85, B-Dur, 1785/86) – Eine von Haydns *Pariser Sinfonien*. Der Beiname *La Reine de France* (Königin von Frankreich) geht wohl auf den Untertitel zurück, den der Verleger Jean-Jérôme Imbault dem Werk in der gedruckten Erstaussgabe gegeben hat. Vermutlich ist er darauf zurückzuführen, dass die französische Königin Marie Antoinette, die Protektorin der Konzertreihe der »Loge Olympique« (des Auftraggebers der Komposition), diese Sinfonie besonders geschätzt hat.

*Revolutionsetüde* – Der Legende nach soll Frédéric Chopin seine Etüde op. 10 Nr. 12 wutentbrannt geschrieben haben, als er 1831 von der Bombardierung und Einnahme Warschaws durch die Russen erfuhr. Sie wird daher auch als »Etüde über das Bombardement von Warschau« bezeichnet.

*Der Schulmeister* (Haydn, Sinfonie Nr. 55, Es-Dur, 1774) – Der Titel taucht weder im Autograph noch in frühen Drucken des Haydn'schen Werkes auf. Ernst Ludwig Gerber nennt 1812 eine Haydn-Sinfonie mit der Bezeichnung »Der Schulmeister«, bei der es sich nach der Beschreibung nur um die Sinfonie Nr. 55 handeln kann. Der Titel »Der Schulmeister« dürfte aber erst seit den 1850er Jahren verbreitet sein. Carl Ferdinand Pohl versuchte ihn 1879 mit dem schreitenden Gang des Themas im Adagio zu erklären. Nach Hoboken trägt ein frühes, nicht erhaltenes Divertimento ebenfalls die Bezeichnung »Der Schulmeister«. Diese Bezeichnung entstand möglicherweise im Zusammenhang mit einem Theaterstück für Kinder. Vielleicht war auch Gerber die Existenz des Stückes bekannt, aber er brachte den Namen mit dem falschen Werk in Verbindung. Nach einer anderen Deutung spielt die Bezeichnung auf die kontinuierliche Achtel-

bewegung des Cellos im Trio als »Parodie auf die unermüdliche Beredsamkeit eines Schulmeisters« an.

*Sonnenquartette* (Haydn, op. 20, 1772) – Die sechs Quartette werden *Sonnenquartette* genannt, weil das Titelblatt der ersten Berliner Ausgabe eine Sonne zeigt.

*Studiensinfonie* – Die Sinfonie f-Moll aus dem Jahr 1863 war Anton Bruckners erstes mehrsätziges Orchesterwerk, das er aber drei Jahre später annullierte. Leopold Nowak, Herausgeber der Werke Bruckners, bezeichnete sie als »Studiensinfonie«. Im »Werkverzeichnis Anton Bruckner« (WAB) ist sie unter der Nummer 99 erfasst.

*Der Sturm* – (Beethovens Klaviersonate Nr. 17 d-Moll op. 31 Nr. 2, entstanden in den Jahren 1801 und 1802). Die Benennung geht auf eine angebliche, vom Beethoven-Biographen Anton Felix Schindler behauptete Äußerung des Komponisten zurück, wonach dieser die Sonate mit William Shakespeares Drama *Der Sturm* in Verbindung bringt.

*Sinfonie der Tausend* (Gustav Mahlers achte Sinfonie). ▶ Mammutkonzerte

*Titan* – Gustav Mahlers erste Sinfonie; von Mahler nach Jean Pauls gleichnamigem Roman benannt, später hat er den Titel zurückgezogen.

*Trauer-Sinfonie* – Haydns heute so betiteltes Werk (Sinfonie Nr. 44, e-Moll, um 1770/71), dessen Autograph nicht erhalten ist, wurde im Katalog von Breitkopf & Härtel für 1772 angekündigt. Der Titel stammt nicht von Haydn, sondern geht wohl auf dessen angeblichen Wunsch zurück, dass bei seinem Begräbnis der dritte Satz, das Adagio, gespielt werde. So geschah es im September 1809 bei einer Totenfeier für den Komponisten in Berlin. Die Bezeichnung »Trauer-Sinfonie« taucht erstmals 1868 auf dem Titel einer beim Verlag André erschienenen Partitur auf und wurde 1879 von Carl Ferdinand Pohl in die Literatur eingeführt. Wegen ihres Kanons im Menuett nannte ein Freund Haydns dieses Stück auch »Kanon-Sinfonie«.

*Die Unvollendete* (Schubert, Sinfonie in h-Moll, D 759, 1822). ▶ Unvollendet

*Waldsteinsonate* – Die zweisätzig Klaviersonate Nr. 21 (op. 53) von Ludwig van Beethoven, entstanden im Dezember 1803, ist seinem Freund und Förderer Graf von Waldstein gewidmet und seither nach diesem benannt.

*Wassermusik* (Händel). ▶ Lustfahrt zu Wasser

Weitere Beinamen: ▶ Abschieds-Sinfonie ▶ Beste Komponisten ▶ Beste Sinfonien ▶ Feuerwerk, royales ▶ Grobschmied-Variationen ▶ Kanon ▶ Kreisler, fiktiver ▶ Kreutzer-Sonate ▶ Kronleuchter ▶ Letzter von 51 ▶ Minutenwalzer ▶ Mondschein ▶ Ochsenmenuett ▶ Regentropfen ▶ Reis-Arie ▶ Schicksals-Sinfonie ▶ Stadt – Land – Fluss

Bruno Aulich: *Mondscheinsonate, Katzenfuge und andere merkwürdige Titel und Geschichten über berühmte Musikwerke aus drei Jahrhunderten*, München 1966.

Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, S. 99.

Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812.

Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957.

Hermann Keller: *Die Klavierwerke Bachs*, 3. Aufl. Leipzig 1950.

Frederick Niecks: *Frederic Chopin as a Man and Musician*, London 1945, S. 98.

Armin Raab/Christine Siegert/Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Das Haydn-Lexikon*, Laaber 2010.

Howard Chandler Robbins Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 285–292.

Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 3. Aufl. Münster 1860, Bd. 2, S. 221.

**Beinamen der Musiker** Gerne wird bei Lob und Anerkennung auf die Größen des Musikbetriebs verwiesen. Das führte zu ganz erstaunlichen Beinamen:

TEODORO ANZELLOTTI – Paganini des Akkordeons

JACOBO ANTONIO DE ARRIAGA Y BALZOLA – Spanischer Mozart

JOHANN SEBASTIAN BACH – Vater aller Harmonien (Beethoven)

BÉLA BARTÓK – Rousseau der Musik

- LUDWIG VAN BEETHOVEN – Fürst der Töne, Grauer Löwe
- VINCENZO BELLINI – Schwan von Catania, Schwan vom Ätna
- HECTOR BERLIOZ – Robespierre der Musik (A. Gasperini, 1858)
- FAUSTINA BORDONI – La nuova Sirena
- JOHANNES BRAHMS – Zweiter Beethoven (Hans von Bülow), Erbe Beethovens (Josef Hellmesberger, 1862), Letzter Klassiker (Hans Gál, 1961)
- ANTON BRUCKNER – Heerführer der Musik, Kirchenfürst der Musik
- OLE BULL – Zweiter Paganini, Nordischer Paganini, Paganini Norwegens, Teufelsgeiger
- AMELITA GALLI-CURCI – Mona Lisa der Oper (Calvin Childs)
- FRÉDÉRIC CHOPIN – Paganini des Klaviers (*Warschauer Kurier*, 1830), Raffael des Fortepiano (Heinrich Heine), Poet am Klavier, Tastengenie, Moralischer Vampir (Adam Mickiewicz)
- CLAUDE DEBUSSY – Claude de France
- DOMENICO DRAGONETTI – Paganini des Kontrabass
- ANTONÍN DVORÁK – Böhmischer Brahms
- MARY GARDEN – Sarah Bernhardt der Oper
- MARIE GEISTINGER – Königin der Wiener Operette
- MICHAÏL GLINKA – Vater der russischen Musik
- CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK – Poet unter den Komponisten, Michelangelo der Musik (Arnaud)
- EDITA GRUBEROVA – Königin der Koloratur, Slowakische Nachtigall, Die Unvergleichliche
- FRIEDRICH GULDA – Dr. Jekyll und Mr. Hyde der deutschen Musik (*Der Spiegel*)
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL – Shakespeare der Musik (Anton Friedrich Justus Thibaut)
- JOHANN ADOLPH HASSE – il divino Sassone (der göttliche Sachse)
- JOSEPH HAYDN – Vater des Quartetts und der Sinfonie (Stendhal)
- FRIEDA HEMPEL – des Kaisers Lerche
- VLADIMIR HOROWITZ – Meister der Entstellung (Virgil Thomson)
- WASSILI SERGEJEWITSCH KALINNIKOW – kleiner Gott der russischen Musik (Nicolas Slonimsky)
- JEROME KERN – Amerikanischer Lehár
- JOSEPH MARTIN KRAUS – Odenwälder Mozart
- JEAN-MARIE LECLAIR – Französischer Corelli (Charles-Henri de Blainville)
- LECOCQ – Meyerbeer der Renaissance (Jacques Offenbach an Halévy im November 1877)
- FRANZ LEHÁR – Dem kleinen Mann sein Puccini (Kurt Tucholsky)
- JENNY LIND – Schwedische Nachtigall
- FRANZ LISZT – Teufelspianist, Tastengenie, Tastenteufel, Tasten-Dompteur, Pianistischer Hexenmeister, Paganini des Pianoforte
- CARL LOEWE – Schubert des Nordens
- ALBERT LORTZING – Ludwig Richter der Musik
- JEAN-BAPTISTE LULLY – Sonnenkönig der französischen Oper
- GUSTAV MAHLER – Der letzte Mohikaner des musikalischen Romantizismus (Nicolas Slonimsky)
- MARIA MALIBRAN – La Malibran, Die Unvergleichliche
- FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY – Mozart des 19. Jahrhunderts (Robert Schumann)
- GIACOMO MEYERBEER – Musikalischer Victor Hugo
- CLAUDIO MONTEVERDI – Vater der Oper, divino Claudio, der Mozart seiner Zeit (Ernst-Ludwig Gerber)
- NAPOLEONE MORIANI – Tenor des schönen Todes
- MAY MUKLE – Weiblicher Casals (Max Kalbeck)
- ZARA NELSOVA – Königin der Cellisten
- JACQUES OFFENBACH – Liszt des Violoncellos, Mozart der Champs-Élysées (Rossini, Siegfried Kracauer), Schöpfer der Operette
- NICCOLÒ PAGANINI – Teufelsgeiger, größtes Phänomen seiner Zeit
- ADELINA PATTI – Paganini der Vocalvirtuosität, Goldvogel
- SERGEI PROKOFJEW – Hässliches kleines Entlein der sowjetischen Musik (nach seinem

Stück *Das hässliche kleine Entlein*, über das Maxim Gorki meinte: »Das hat er über sich selbst geschrieben.«)

GIACOMO PUCCINI – Erbe [auch: Nachfolger, Kronprinz] Giuseppe Verdis (George Bernard Shaw), Verdi des kleinen Mannes (Kurt Tucholsky), der Franzose unter den italienischen Komponisten (Julius Korngold), König der Melodien (*Daily Express*, London), Italo-Wagner (Dieter Schickling)

HENRY PURCELL – Orpheus Britannicus

SERGEI RACHMANINOW – Mister cis-Moll  
► cis-Moll

JEAN-PHILIPPE RAMEAU – Woody Allen des Barock

MAURICE RAVEL – Spezialist für gebrochene Akkorde

MAX REGER – Jean Paul der Musik (Helmut Wirth, 1973)

GIOACCHINO ROSSINI – Schwan von Pesaro, Luzifer in der Musik (Carl Maria von Weber), Weltherrscher der Musik, der Napoleon einer musikalischen Epoche (Giuseppe Mazzini)

ERIK SATIE – Magier von Arcueil

ARNOLD SCHÖNBERG – Verdi der Zwölftonmusik (Karel Goeyvaerts), musikalischer Anarchist aus Wien (*Cincinnati Enquirer*, 2. Oktober 1913)

WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT – Königin der Tränen

FRANZ SCHUBERT – Poverello der Romantik

CLARA SCHUMANN – Hohepriesterin Robert Schumanns

HEINRICH SCHÜTZ – Vater der deutschen Musikanten

ADRIEN-FRANÇOIS SERVAIS – Paganini des Violoncellos

BEDŘICH SMETANA – Mozart unserer Zeit (Karl Kraus), Schöpfer der tschechischen Nationalmusik

FERNANDO SOR – Schubert der Gitarre, Beethoven der Gitarre, Mendelssohn der Gitarre

JOHN PHILIP DE SOUSA – König der Marschmusik

JOHANN STRAUSS (Sohn) – Europas musikalischster Schädel (Richard Wagner), Walzerkönig, Mozart der Walzer, Beethoven der Co-

tillons, Paganini der Galoppe, Rossini des Potpourris

RICHARD STRAUSS – Der Maeterlinck der Musik (*New York Times*, 28. Februar 1896)

RITA STREICH – Wiener Nachtigall

GIUSEPPE TARTINI – Maestro delle Nazioni

RENATA TEBALDI – Engelsstimme

LUISA TETRAZZINI – Florentiner Nachtigall, Königin der Singvögel, Königin des Stakkato

GIUSEPPE VERDI – Mozarts Wagner

RICHARD WAGNER – Cagliostro der Modernität (Friedrich Nietzsche), Cagliostro der Tagesmusik (Karl Gutzkow), Musikalischer Antichrist (Josef Dessauer, 1863), Der leibhaftige

Antichrist der Kunst (Max Kalbeck), Marat der Musik (A. Gasperini: *Le siècle*, Paris 1858), Genius seiner Rasse und der deutschen Musik-

tradition (Marcel Proust), Ein musikalischer Makart (Lübke, 1871), Kaiser der neudeutschen Musik (*Allgemeine Musicalische Zeitung*, Mai

1871), »Wagner hat etwas Fascinierendes, er versteht es, wie der Rattenfänger von Hameln, die rechte Melodie zu blasen.« (Ludwig Hart-

mann, Herbst 1876), Sächsischer Schulmeister (Th. Helm, *Pesther Lloyd*, 1876)

CARL MARIA VON WEBER – Bismarck der Musik (Hans Pfitzner)

ANTON VON WEBERN – Der Kafka der modernen Musik (Nicolas Slonimsky)

HUGO WOLF – Wagner des Liedes, auch: Wagnerischer Liederkomponist (Theodor Helm). Das bereitete Wolf »Ärger genug, wie alles, was aus der Feder dieses Idioten floß«.

FRITZ WUNDERLICH – James Dean der Oper  
► Beschimpfungen ► Drei, große ► Fünf, die großen ► Musketiere der Neuen Musik ► Nomen est omen ► Politik und Musiker  
► S, die drei großen ► Spitznamen ► Vossianische Antonomasie  
► Wagnerianer, beschimpfte ► Wortspiele

Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch: *Mozart-Briefe*, Kassel u.a. 1966–1975.

Margarethe Klinckerfuß: »Weitere Ergänzungen zu Wolfs Briefen«, in: *Neue Musikzeitung* 1925, S. 211.

Nicolas Slonimsky: *Book of Musical Anecdotes*, London/New York 1948 und 2002.

Anton Friedrich Justus Thibaut: *Über die Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824, S. 83.

Hugo Wolf: *Briefe an Hugo Faißt*, hrsg. von Michael Haberlandt, Stuttgart 1904, S. 40.

**Beischlafmusik** Im 20. Jahrhundert wurden zwei epochenmachende Opern geschrieben, in denen Mozarts *Don Giovanni* eine weibliche Gegenfigur findet: Alban Bergs *Lulu* nach Stücken Frank Wedekinds und Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth*. Letztere erlebte ein Auf und Ab ohnegleichen. Die Handlung, die der Berufslibrettist Alexander Preis der Oper zugrunde gelegt hatte, entstammte der Novelle *Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk* von Nikolai Leskow aus dem Jahr 1865. Die sowjetische Kulturbürokratie hatte bis auf dieses alle Werke Leskows verboten. Es wurde nach zensierenden Eingriffen in Text und Handlung 1930 als erotisches Schauerstück aufgeführt. Die Titelfigur war ein abschreckendes Beispiel weiblicher Sinnlichkeit und erotischer Selbstbestimmung. Schostakowitsch musste sich für die Wahl seines Stoffes rechtfertigen. In einem Aufsatz zur Uraufführung erklärte er, dass er die Leskow'sche Erzählung vom zeitgenössischen Standpunkt aus interpretiert habe und die Lady positiv besetzt sei. Dies sollte offensichtlich die heftige Erotik der Oper entschuldigen, die er seiner Braut gewidmet hatte. Die Uraufführung am 22. Januar 1934 in Leningrad wurde ein derart grandioser Erfolg, dass man die Oper in die Fabriken brachte. »Man unterbrach die Arbeit für eine Stunde, ein Klavier wurde in einer großen Montagehalle aufgestellt und Ausschnitte aus dem Werk vorgespielt und gesungen; dann erklärte man, weshalb dieses nun die große proletarische Oper wäre.« Es folgten 83 Aufführungen in Leningrad und 97 in Moskau. Die Oper wurde in Prag, London, Ljubljana, Zürich, Kopenhagen und Cleveland gegeben.

Am 28. Januar 1936 – Schostakowitsch befand sich gerade mit dem Cellisten Viktor Kubackij auf einer Konzertreise in Archangelsk – erschien in der *Prawda* ein redaktioneller, also ungezeichneter Artikel unter dem Titel »Chaos statt Musik«. Darin wird die Oper geradezu verteuflert: »... Diese absichtlich ›verdrehte‹ Musik ist so beschaffen, daß in ihr nichts mehr

an die klassische Opernmusik erinnert und sie mit symphonischen Klängen, mit der einfachen, allgemeinverständlichen Sprache der Musik nichts mehr gemein hat ... Das ist ›linke‹ Zügellosigkeit an Stelle einer natürlichen, menschlichen Musik. Die Fähigkeit guter Musik, die Massen mitzureißen, wird hier kleinbürgerlichen formalistischen Anstrengungen und der Verkrampfung geopfert, damit man mit Methoden der Originalitätshascherei Originalität vortäuschen kann. Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann. Die Gefahr einer solchen Richtung in der Sowjetmusik liegt klar auf der Hand. Die ›linke‹ Entartung in der Oper hat den gleichen Ursprung wie die ›linke‹ Entartung in der Malerei, der Dichtung, der Pädagogik und der Wissenschaft ...« Die Musik bezeichnete man als »musikalischen Lärm«, »musikalisches Chaos«, »Kakophonie« und »Gepolter, Geprasel, Gekreisch«. Umgehend war die Oper an allen sowjetischen Bühnen abgesetzt. In einer regelrechten Kampagne wurden Schostakowitschs Ballett *Der helle Bach*, sein Klavierkonzert und seine Präludien attackiert. Wenig später wurden auf einem Komponistenkongress auch andere ›linke‹ Komponisten angegangen. Es war die Zeit der Moskauer Prozesse, als Stalin sich seiner Gegner entledigte. Auch viele andere nutzten diese zur Ausschaltung ihrer beruflichen Konkurrenz.

Die Artikel gegen Schostakowitsch waren auf Weisung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei verfasst worden. Dazu beigetragen hat wohl auch der Abend des 26. Januar 1936, an dem Stalin, Molotow, Mikojan und Schdanow im Bolschoi-Theater die Aufführung der Oper erlebten. Die Regierungsloge rechts über dem Orchestergraben war abgeschirmt, so dass das Volk Stalin nicht sehen konnte. Schostakowitsch war ebenfalls anwesend und beklagte sich später, dass dem ungarischen Dirigenten sein »Schaschliktemperament« durchgegangen sei. Die Blechbläser trompeteten Stalin am Ende des ersten Aktes, in dem ein Koitus illustriert wird, direkt in die Ohren. Stalin soll sich noch während der Vor-

führung wortlos erhoben und das Theater verlassen haben, ohne Schostakowitsch zu empfangen. »Das ist albernes Zeug, keine Musik«, sagte er später zu dem Musikkorrespondenten der *Iswestija*. Stalin liebte Volksmusik, was den zwischenzeitlichen Untergang von *Lady Macbeth* befördert haben mag. Er hatte kurz zuvor die Oper *Der stille Don* von Iwanowitsch Derschinski gesehen, die ihn begeisterte. Die Oper wurde daraufhin zum Muster einer guten und volkstümlichen Oper in der Sowjetunion. Ganz anders erging es *Lady Macbeth*: Die Musikkollegen Schostakowitschs nutzten die Gelegenheit, die Oper vom Sockel zu stoßen. Viktor Gorodinski, Leiter des Petrograder Konservatoriums, hatte das Ohr Stalins und soll bei den Formulierungen im *Prawda*-Artikel mit Hand angelegt haben.

In den 1950er Jahren wurde *Lady Macbeth* wiederentdeckt und 1959 in der Urfassung von 1934 in Düsseldorf von Bohumil Herlichka inszeniert. Der Komponist versuchte daraufhin, weitere Wiedergaben verbieten zu lassen. Nachdem er die Oper für die Aufführungen in der Sowjetunion überarbeitet hatte, wurde die neue Fassung am 8. Januar 1963 unter Chruschtschow mit dem Titel *Katerina Ismailowa* uraufgeführt. Musikalisch hatte Schostakowitsch nur die extreme Stimmführung der Gesänge gemildert und die brutale Beischlafmusik gekürzt, die Stalin so erregt hatte. Die textlichen Korrekturen waren dagegen gewaltig. Während es 1934 hieß: »Alles paart sich und folgt seinen Trieben allein! Dort der Hengst läuft der Stute nach, und hier deckt der Täuberich die Taube! Warum aber kommt denn keiner zu mir?«, lautete dieselbe Stelle 1963: »Wenn ich traurig bin, dann schau ich betrübt aus dem Fenster: unterm Dach hängt ein kleines Nest. Darin gurren Tauber und Täubchen. Sie fliegen zusammen droben am Himmel.« *Lady Macbeth* war die zweite Oper von Dmitri Schostakowitsch und die letzte, die er vollendete. Grundlage der heute gezeigten Aufführungen ist eine Partiturabschrift der Urfassung, die der Cellist und Freund Schostakowitschs, Mstislaw Rostropowitsch, in den Westen ge-

bracht hatte. Rostropowitsch produzierte die Weltersteinspielung 1979 bei EMI. Seitdem hat sich die Urfassung fast überall durchgesetzt, außer in den Staaten der früheren Sowjetunion. Entartete Musik ► Verboten ► Zensur

Detlef Gojowy: *Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 51, 60ff., 75.

»Russische Lady Macbeth«, in: *Der Spiegel* vom 25. November 1959.

Claus Spahn: »Das Bett bleibt leer«, in: *Die Zeit* vom 25. November 2004.

**Bekennnis, politisches** Am 16. Februar 1950 suchte Arnold Schönberg die Vorwürfe, er sei Kommunist gewesen, vor dem berüchtigten »Ausschuss für unamerikanische Umtriebe«, einem Gremium beim Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten von Amerika, auszuräumen: »Mit Anfang zwanzig hatte ich Freunde, die mich in die marxistischen Theorien einführten. Als ich dann Tätigkeiten als Chorleiter – Leiter von Männerchören – fand, nannte man mich Genosse. Und damals, als die Sozialdemokratie für eine Erweiterung des Rechtes auf freie Wahlen kämpfte, hatte ich starke Sympathien für einige ihrer Ziele. Aber bevor ich 25 war, hatte ich schon den Unterschied zwischen mir und einem Arbeiter entdeckt; ich hatte dann herausgefunden, daß ich ein ›Bourgeois‹ war, und wandte mich ab von allen politischen Beziehungen. Ich war viel zu beschäftigt mit meiner eigenen Entwicklung als Komponist, und ich bin sicher, ich hätte nie die von mir entwickelte technische und ästhetische Kraft erworben, wenn ich irgendwelche Zeit für Politik verwendet hätte ... Als der Erste Weltkrieg begann, war ich stolz, zu den Waffen gerufen zu werden, und als Soldat tat ich alle meine Pflichten mit Begeisterung als ein gläubiger Anhänger des Hauses Habsburg, seiner 800jährigen Weisheit in der Kunst des Regierens und seiner Beständigkeit der Lebenszeit einer Monarchie, verglichen mit der kürzeren Lebenszeit jeder Republik. In anderen Worten: ich wurde zum Monarchist. Auch in dieser Zeit und nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges und viele Jahre danach betrachtete ich mich als einen Monarchisten, nahm aber auch

dann nicht an irgendwelchen Tätigkeiten teil. Damals und hinterher war ich nur ein stiller Anhänger dieser Art von Regierung, obwohl die Aussichten auf eine Wiederherstellung gleich null waren. Solche Überlegungen waren sichtlich überflüssig, als ich nach Amerika kam. Mein Gesichtspunkt war seither der der Dankbarkeit, daß ich eine Zuflucht gefunden hatte. Ich entschied mich, daß ich als nur ein naturalisierter Bürger kein Recht hatte, in die Politik der geborenen Amerikaner einzugreifen. Mit anderen Worten: ich musste stillhalten und schweigen. Das habe ich immer als meine Lebensregel beachtet. Aber ich war niemals Kommunist.«

Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schönberg*, Zürich 1974, S. 507.

**Belagerungssinfonie** Mit dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion am 22. Juni 1941 machte Dmitri Schostakowitsch seine Musik zur Waffe. Er schrieb: »Von den ersten Kriegstagen an saß ich am Klavier und arbeitete rasch und intensiv. Ich wollte ein Stück über unser Leben schreiben, über diese Tage, über das Sowjetvolk, das jeden noch so langen Weg zum Sieg gehen würde.«

Zunächst hatte er seine siebte Sinfonie zum Andenken an Lenin geplant und angekündigt. Als der Komponist aber den Anmarsch, die Belagerung und den Beschuss Leningrads miterlebte, änderte er sein Konzept: 1. Krieg, 2. Erinnerung, 3. Die Weite der Heimat und 4. Sieg. Schostakowitsch ging es dabei nicht nur um die Wiedergabe von Waffenlärm und Granatexplosionen. Er wollte »den Krieg emotional darstellen« und sein Land zum Sieg führen.

Wenn die Bewohner Leningrads wegen des deutschen Beschusses die Luftschutzbunker aufsuchen mussten, blieb Schostakowitsch in seiner Wohnung und komponierte. Rasch wurde die Entstehung des Werks so zum öffentlichen Ereignis. Radio Leningrad verkündete die Fertigstellung der ersten beiden Sätze. Publikumswirksam teilte der Komponist mit: »Unsere Kunst ist von großer Gefahr bedroht. Wir werden unsere Musik verteidigen.« Zwar war er ausgemustert, diente aber bei der Frei-

wiligen Feuerwehr Leningrads und hob Gräben aus. Ein Foto zeigt ihn auf dem Dach einer Kaserne in Feuerwehruniform mit Helm.

Da die Sowjetunion ihre Eliten in Sicherheit brachte, flog man Schostakowitsch gegen seinen Willen mit Frau und zwei Kindern am 1. Oktober 1941 nach Moskau aus. Er ließ seine Mutter, Schwester und Schwiegereltern zurück. Von Moskau ging es mit dem Zug in Begleitung von Dmitri Kabalewski, David Oistrach, Emil Gilels und Sergei Eisenstein nach Kuibyschew am Ural, wo er die Sinfonie am 27. Dezember 1941 fertigstellte und sie am 5. März 1942 mit dem Dirigenten Samuil Abramowitsch Samossud zur Uraufführung brachte. Der Rundfunk übertrug die Veranstaltung live in die gesamte Sowjetunion. Der Erfolg war gigantisch: Die Presse bezeichnete die Sinfonie als das »erste wirklich monumentale Werk sowjetischer Kunst«. Rasch folgten unzählige Aufführungen in allen großen Städten der Sowjetunion. In Taschkent hörte man sie von dem dorthin evakuierten Leningrader Konservatorium, in Nowosibirsk von der Leningrader Philharmonie und in Moskau das erste Mal am 29. März.

Die Aufführung der Sinfonie in Leningrad selbst wurde zur Herausforderung. In einem sowjetischen Militärflugzeug, das wegen des deutschen Beschusses in wenigen Metern Höhe über den Ladogasee einfliegen musste, war die Partitur in die belagerte Stadt gelangt. Der Dirigent Karl Eliasberg sollte die Proben leiten, meinte aber nach der Lektüre: »Das können wir nie spielen.« Es gebe in der Stadt nicht genügend kräftige Musiker, die ein Werk von einer Stunde und zwanzig Minuten aufführen könnten. Zur ersten Probe erschienen nur 15 Mitglieder des ehemaligen Rundfunkorchesters, notwendig waren aber wenigstens 80 Musiker. Umgehend beorderte man alle ehemaligen Orchestermitglieder und alle Militärkapellen von der Front zurück. Auf den speziellen Laissez-passes stand: »Erlaubnis zum Betreten von Leningrad für die Aufführung der siebten Sinfonie mit Eliasberg.« Allerdings war die Versorgung mit Nahrungsmitteln derart

schlecht, dass immer wieder Orchestermusiker während der Proben vor Erschöpfung kollabierten. Die Nerven lagen blank. Ein Musiker antwortete auf die Frage, warum er zu spät zur Probe komme, dass er seine Frau habe begraben müssen. Daraufhin soll der Dirigent ihn angewiesen haben: »Sorgen Sie dafür, dass es das letzte Mal war.« Während der Proben verhungerten 25 Musiker, zwei fielen zwischenzeitlich an der Front.

Die Aufführung war für den 9. August 1942 vorgesehen und sollte zum Propagandaereignis schlechthin werden. Vorsorglich hatte die russische Seite die »Operation Windbö« eingeleitet, so dass nachmittags um 17.30 Uhr, eine halbe Stunde vor Beginn der Aufführung, ein Bombardement der deutschen Stellungen einsetzte, gezielt zuerst auf die Vorratslager, dann auf die Posten und schließlich auf die Kommunikationszentren. Für die »sinfonische Artillerie« hatte man eigens dreimal so viel Munition wie sonst üblich erhalten. Erst Minuten vor Beginn der Aufführung wurde der Beschuss eingestellt. Auf diese Weise wurden die Pläne des deutschen Oberbefehlshabers Wilhelm Leeb durchkreuzt, der gehofft hatte, das Ereignis stören zu können. Nun spielten 80 Musiker die Sinfonie in die völlige Stille hinein, denn die Deutschen trauten sich nicht, ihre Bunker zu verlassen. Mit Lautsprechern übertrug man die Musik in die Stadt, ins Niemandsland zwischen die Fronten und in Richtung der deutschen Linien. Im Konzertsaal wurde während der Aufführung unaufhörlich geweint. Nach kurzem Applaus musste der Saal wegen des einsetzenden Beschusses geräumt werden. Das war am 335. Tag der Belagerung Leningrads. Sie dauerte bis zum 27. Januar 1944, also etwa 900 Tage, und kostete 1,1 Millionen Bewohner das Leben. Nur jede vierte Frau und jeder siebte Mann haben überlebt.

Noch vor der Leningrader Aufführung war die Partitur des Werkes nach Amerika gelangt. Über den Weg dorthin berichtete die *New York Times* in der Rubrik »Stadtgespräch«: Als 35-mm-Kleinbildfilm gelangte sie per Flugzeug in einer Metalldose nach Teheran. Von dort

transportierte man sie mit einem britischen Militärfahrzeug über den Irak, Jordanien und die ägyptische Kanalzone nach Kairo. Weiter ging es mit dem Flugzeug über das Mittelmeer und nach Gibraltar, dann westlich des Golfs von Biskaya, um deutsche Fliegerangriffe zu umgehen, nach Norden bis nach Cornwall und nach einem kurzen Zwischenstopp weiter nach Brasilien. Am 25. Juni 1942 erreichte die Partitur schließlich New York, wo sie bereits vor der Aufführung Stadtgespräch war. Die *New York Times* schrieb: »Seit der ersten Aufführung des Parsifal in Manhattan 1903 gab es in Amerika keine solch begeisterte Antizipation eines Musikstücks.« Allein diese Zeitung brachte vor der ersten Aufführung zehn Beiträge über die Sinfonie und den Komponisten.

Den Wettbewerb der Dirigenten gewann Arturo Toscanini, der die siebte Sinfonie mit den NBC-Symphonikern am 19. Juli 1942 geben durfte. Das Foto von Schostakowitsch in Feuerwehrkluft mit Helm erschien auf der Titelseite des *Time Magazine* mit dem Kommentar: »Inmitten detonierender Bomben hörte er in Leningrad die Siegesakkorde.« Das machte ihn umgehend zum musikalischen Propagandasymbol der Alliierten.

Die Radioübertragung der Uraufführung in Amerika hörten auch eine Reihe von Exilanten: Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Hanns Eisler, Sergei Rachmaninow, Paul Hindemith und Béla Bartók. Schönbergs Kommentar: »Man muss ihm dankbar sein, dass er nicht schon bei der siebenundsiebzigsten Symphonie angekommen ist.« Hindemith hielt das Werk für den »unmöglichsten Mist« in der orchestralen Musik. Er stellte danach sein Klavierwerk *Ludus tonalis* fertig, von dem er hoffte, dass es »den noch nicht rettungslos Abgeglittenen zeigt, was Musik und was Komposition ist«. Bartók versah sein *Konzert für Orchester* mit karikaturhaften Anspielungen auf das Invasionsthema der *Leningrader*. In Nordamerika wurde die Sinfonie dennoch ein Erfolg. Allein in der ersten Saison wurden 62 Live-Übertragungen von 1934 Radiostationen gesendet.



Gewidmet war die Sinfonie »unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem unabwendbaren Sieg über den Feind, und Leningrad, meiner Heimatstadt«.

In der Sowjetunion hielt der offizielle Enthusiasmus allerdings nur bis 1948 an. Schostakowitschs Variationskette im ersten Satz – er brachte ein Thema elfmal in verschiedenen Facetten – wurde von offizieller Seite nicht als Ausdruck des Widerstands der eigenen Landsleute gegen die Deutschen interpretiert, sondern den Faschisten zugeordnet mit dem Kommentar: »Kräfte, die diesem faschistischen Affenmarsch entgegengesetzt würden, gibt es in der Musik von Schostakowitsch nicht.« Der Komponistenverband ließ verlautbaren: »Die in tonatorische Abstraktheit, der Kosmopolitismus der musikalischen Sprache von Schostakowitsch, der sich nicht mal in der Zeit des Krieges die Aufgabe stellte, der nationalen musikalischen Ausdrucksweise des Volkes näherzukommen, war dann auch eine Schranke dagegen, dass die VII. Symphonie im sowjetischen Volk populär geworden wäre.« Schostakowitsch hat dazu später angemerkt, dass er beim Komponieren nicht nur an den deutschen Faschismus, sondern an »alle Formen des Terrors, der Sklaverei, der geistigen Unterdrückung« gedacht habe. Vorerst verlor er seine im Krieg erworbenen Lehrämter an den Konservatorien in Moskau und in Leningrad. Die Einkünfte aus den Aufführungen außerhalb der Sowjetunion legte er in Milchpulver an für seine Familie, seine Freunde und seine Komponistenkollegen.

Detlef Gojwy: *Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 68–74.

Brian Moynahan: *Leningrad. Siege and Symphony*, London 2014, S. 2, 5, 8, 109, 408, 463–466, 477–493.

*Prawda* vom 29. März 1942.

Alex Ross: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München 2013, S. 277–336.

**Belehrung** Hermann Bahr berichtet, dass Hugo Wolf unter jedem kleinsten Geräusch litt: »Ein krähender Hahn, ein bellender Hund, eine zirpende Grille gar, und er fing vor

Entsetzen, vor Wut zu zittern an. Dann mußte er wohl selbst über sich lachen, aber es half nichts, er konnte sich nicht beherrschen. Diese Reizbarkeit hat ihm die dümmsten Streiche gespielt. Als er in Salzburg Kapellmeister war, saß er einmal in schönster Laune daheim, als unten auf dem Platze ein müßiger Kutscher zum Zeitvertreib mit der Peitsche zu knallen begann. Wie selbst ins Gesicht getroffen, schrie er da vor Schmerz auf, öffnete das Fenster und brüllte herab, der solle sofort aufhören. Der Kutscher hörte ihn erst gar nicht gleich, als er aber aufmerksam wurde, höhnte er nur, und seine Kollegen, welchen das krächzende Gespenst am Fenster im dritten Stocke wunderbar erscheinen mochte, fingen nun auch noch mit ihren Peitschen lustig zu knallen an. Außer sich, verließ Wolf das Fenster, riß rasch ein Buch vom Pulte und rannte, wie er war, nur in Hemd, Hose und Pantoffeln, auf die Straße herab, die Fiaker schrecklich beschimpfend, die ihn im Kreise lachend umgaben, indem sie fortfuhren, lustig zu knallen. Er hatte aber in seinem Zorn eine solche Macht des Ausdrucks, daß es ihm doch gelang, die schweren Burschen zu bändigen und verstummen zu machen. Als dies geschehen war, kletterte er auf den Bock einer Kutsche, zog sein Buch heraus und las ihnen nun aus dem zweiten Bande der Parerga [von Schopenhauer] das dreißigste Kapitel: ›Über Lärm und Geräusch‹ vor, bis zu der Stelle: ›Fuhrknechte, Sackträger, Eckensteher u. dergl. sind die Lasttiere der menschlichen Gesellschaft; sie sollen durchaus human, mit Gerechtigkeit, Billigkeit, Nachsicht und Vorsorge behandelt werden: aber ihnen darf nicht gestattet sein, durch mutwilligen Lärm den höheren Bestrebungen des Menschengeschlechtes hinderlich zu werden. Ich möchte wissen, wie viel große und schöne Gedanken diese Peitschen schon aus der Welt geknallt haben. Hätte ich zu befehlen, so sollte in den Köpfen der Fuhrknechte ein unzerreißbarer nexus idearum zwischen Peitschenknallen und Prügelkriegen erzeugt werden.« Als er aber so weit war, kroch er seelenvergnügt wieder herab, beschenkte die Kutscher und kehrte heim.«

