

«sphärenmusik» und «gräberton» ZUM BEDEUTUNGSGEFÜGE VON GLASKLÄNGEN

VON STEFAN DREES

Der gefühlvolle Spieler ist für dies Instrument ganz geschaffen. Wenn Herzblut von den Spitzen seiner Finger träuft; wenn jede Note seines Vortrags Pulsschlag ist; wenn er Reiben, Schleifen, Kitzeln übertragen kann, dann nähert er sich diesem Instrument, und spiele. [...] Allein im Gebiete der Tonkunst ist es nur *provinciell*, und verdient keinen weiten Wirkungskreis. Die zerbrechlichen Glocken, die außerordentliche Schwierigkeit der Stimmung; der hohle äußerst melancholische, und zur tiefsten Schwermuth einladende Ton; die Schwere des Fortschritts von einer Glocke zur andern; die Unmöglichkeit nur ein mittelmäßiges Allegro darauf herauszubringen; der ewig heulende, klagende Gräberton – machen das Instrument zu einer schwarzen Tinte, zu einem großen Gemälde, wo in jeder Gruppe sich die Wehmuth über einen entschlafenen Freund beugt.¹

Die Charakterisierung des fragilen Klangs als Ausdrucksmittel für einen empfindsamen Musiker und als Gefäß schwermütiger Wirkungen, die Christian Friedrich Daniel Schubart der zu seiner Zeit populären Glasharmonika in diesem Zitat angedeihen lässt, ist bezeichnend für jene beiden Assoziationsfelder, die sich bis zur heutigen Zeit mit dem Eindruck von Glasklängen verbinden. Dies bleibt nicht nur auf die Musik selbst beschränkt, sondern besitzt darüber hinaus – hier häufig als besonderes Merkmal das Zersplittern von Glas einbeziehend – auch für das Sounddesign von Filmen und Computerspielen Gültigkeit, wodurch ein ganzes Bündel kulturgeschichtlicher Bedeutungen, das etwa in Märchen und Literatur seinen Niederschlag gefunden hat, klanglich ausgeleuchtet wird.²

«... WAHRE SPHÄRENMUSIK»

Es war Benjamin Franklin (1706-90), Naturphilosoph, Erfinder des Blitzableiters und einer der Gründerväter der Vereinigten Staaten, der den Glasklängen zur Populari-

tät verhalf, indem er den älteren Typus der Glasharmonika mit einer Konstruktion horizontal ineinander angeordneter Glasschalen in Bezug auf spieltechnische Erfordernisse optimierte und dadurch eine für die nachfolgenden Jahrzehnte bedeutsame Entwicklung in Gang setzte.

1761 machte die britische Musikerin Marianne Davies (1743 oder 1744-1819) in London Bekanntschaft mit dem modifizierten Instrument und bildete sich daraufhin zur Glasharmonikaspieldlerin aus. Gemeinsam mit ihrer Schwester, der Sopranistin Cecilia Davies, unternahm sie Konzertreisen und machte es in den Musikmetropolen Europas bekannt.

Als eine der frühesten Originalkompositionen entstand 1769 Johann Adolph Hasses Kantate *L'Armonica* für Sopran, Glasharmonika, Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner (im selben Jahr von den Davies-Schwestern anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Infanten Ferdinand, Herzog von Parma uraufgeführt), in der das Instrument zunächst in einem Rezitativ seinen Klang entfaltet und in der anschließenden Arie solistisch dem Orchester gegenübersteht. In der Folgezeit wurde die Glasharmonika zu einer Modeerscheinung,³ die bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein eine ganze Reihe von Kompositionen mit solistischem oder kammermusikalischem Einsatz nach sich zog, beispielsweise Johann Gottlieb Naumanns *Six Sonates pour l'harmonica qui peuvent servir aussi pour le piano forte* (1786) sowie sein Quartett C-Dur für Glasharmonika, Flöte, Viola und Violoncello (1789), das *Largo für die Harmonika* von Johann Abraham Peter Schulz (1799) oder Anton Reichas *Grand solo pour harmonica et l'orchestre* (1806).

Heinrich Christoph Kochs treffende Beschreibung aus dem Jahr 1802, der Glasharmonika eigne ein «äußerst schmelzender Ton, und zwar vom leisesten Hauche bis zu einer merklichen Stärke»,⁴ lässt sich unschwer auf dieses Repertoire beziehen, zu



W. A. MOZART: ADAGIO UND RONDO C-DUR FÜR GLASHARMONIKA, FLÖTE, OBOE, VIOLA UND VIOLONCELLO KV 617, 1791. FAKSIMILE DER ERSTEN SEITE DES AUTOGRAFS

dessen Glanzstücken Wolfgang Amadeus Mozarts zweisätziges Quintett C-Dur für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello KV 617 gehört. Entstanden ist das Werk für die blinde Glasharmonika-Virtuosin Marianne Kirchgessner (1769-1808), die im Sommer 1791 in Wien gastierte und die Komposition dort auch am 19. August aufführte. Die Wirkung des Quintetts resultiert aus den kompositorischen Überlegungen, mit denen Mozart den besonderen instrumentalen Anforderungen im Umgang mit der Glasharmonika begegnet: Da der zarte Klang der Glasschalen selbst hinter einem noch so vorsichtig agierenden Quartettensemble völlig verschwinden würde, verbieten sich Tutti-Passagen praktisch von selbst, so dass der Wechsel klanglicher Perspektiven zum bestimmenden Prinzip des Tonsatzes wird. Zwar spielt die Glasharmonika im «Adagio» die Tutti-Akkorde mit und verleiht ihnen dadurch einen besonderen Farbwert, doch bleibt das Alternieren

zwischen den Akkorden und den dazwischenliegenden solistischen Einwürfen das eigentlich entscheidende Element, das auch den nachfolgenden «Rondeau»-Satz bestimmt. Auch in der Wahl des Instrumentalklangs passt sich Mozart dem Soloinstrument an: Die Holzbläser Flöte und Oboe, als Oberstimmen dem zarten Harmonikaklang am ähnlichsten, werden als Pendant zu dessen akkordischen Wirkungen eingesetzt, vor allem die Flöte tritt zudem in den Solopassagen als Dialogpartner der Glasharmonika hervor (vgl. etwa T. 21-23, T. 117-120 und T. 224-227); doch auch der warme Klang der Streicher fügt sich gut ein, da er sich mit seinen vergleichsweise obertonreichen, weichen und doch klangintensiven Eigenschaften auf die tieferen Lagen erstreckt, die von der Glasharmonika nicht abgedeckt werden.

Von der Faszination für jene fragile Klanglichkeit und intime Wirkung, die Mozarts Komposition auf vorbildliche Weise erzielt, kündigt auch ein anderes, wesentlich später entstandenes Beispiel: In seiner 1919 uraufgeführten Oper *Die Frau ohne Schatten* verwendet Richard Strauss im dritten Akt – er spielt zum größten Teil in der Geisterwelt und bringt für die Hauptfiguren einerseits die höchsten Prüfungen, andererseits die Erlösung – eine Glasharmonika und unterstreicht damit die finale Wendung zum Guten. Als koloristisches Mittel setzt das Instrument dort ein, wo der Augenblick der Erlösung erstmals greifbar wird (Ziffer 168), und zwar mit einer zunächst ein-, dann zweistimmig in Oktaven abwärtsgerichteten Bewegung, die aus Quinte, Quart und Oktave besteht und an den Klang von Kirchenglocken erinnert, während die Regieanweisung «Nach kurzer Dunkelheit erhellt sich der Raum von oben» gleichzeitig akzentuiert, in welch starkem Maße Strauss den Klang des Instruments als Aufhellung der dramatischen Situation versteht. In diesem Sinn benutzt der Komponist es auch im weiteren Verlauf: Wenn nämlich der Kaiser seine Phrase «Wenn das Herz aus Kristall zerbricht in einem Schrei, die Ungeborenen eilen wie Sternenglanz herbei» singt (Ziffer 171), werden die Wörter «Kristall» und «Sternenglanz» mittels breiter Harmonika-Akkorde, die flächig aus dem Orchestersatz herausragen, unterstrichen. Konsequenter hellt sich die Szene auf, wenn von oben her ein immer hellerer Schein in den Raum dringt und – wie Strauss anmerkt – «ein silbernes Klingen den Gesang der Ungeborenen präludiert» (kurz nach Ziffer 187): Tonsatz und Instrumentation (mit Fla-

geolett in den Streichern) drängen in die hohen Registerlagen, ganztaktig ausgehaltene Septakkorde unterstützen diese Tendenz mit einem chromatischen Aufstieg und münden schließlich in einen Fis-Dur-Akkord. Dieser wird allerdings durch Hinzufügung jenes Tons *d* destabilisiert (im Takt vor Ziffer 188), der notwendig ist, um in das G-Dur des nachfolgenden Gesangs der Un-

den und vom vollen Orchester einschließlich Harfen und Glasharmonika unterstützt werden (Ziffer 188 und 189). Insgesamt weist der Komponist der Glasharmonika zwar nur wenige gestalterische Aufgaben zu und nutzt tendenziell eher den oberen Bereich ihres Ambitus; dabei bringt er jedoch ihre klanglichen Möglichkeiten voll zur Geltung und setzt sie als Klangchiffre ein,

168
Nach kurzer Dunkelheit erhellt sich der Raum von oben. (Von der Kaiserin, die sich wie unbewußt vom Boden erhoben hat, fällt ein „scharfer Schatten“ quer über den Boden des Raumes.)

169

**RICHARD STRAUSS: «DIE FRAU OHNE SCHATTEN»,
PARTITUR, ZIFFER 168**

geborenen überzuleiten (Ziffer 188). Hier schafft Strauss einen Instrumentationskontrast zwischen der einfachen Gesangslinie, begleitet von einer Harmoniemusik-Besetzung mit Celesta, und der Welt des Zaubers, in der sich Kaiserin und Kaiser befin-

der die «Aura des Überirdischen» zugewiesen ist, in der sich «gleichsam die Ungestört-heit der Natur» spiegelt.⁵ Im Verbund mit den Solostreichern und den hohen Bläsern bildet sie in dieser Funktion in den Schlusstakten (ab Ziffer 229) die ruhende klangliche

und zugleich den harmonischen Rhythmus vorgebende Achse für die finale C-Dur-Apotheose.

Wenn Strauss die Glasharmonika zur Bestimmung solcher überirdischer Situationen einsetzt, dann schwingt darin noch ein Rest jener Vorstellung von der «wahren Sphärenmusik des Instruments» mit, die Abbé Vogler im 18. Jahrhundert zur Charakterisierung des Instruments formulierte.⁶ An einer vergleichbaren Auffassung knüpft auch Jörg Widmann an, der die entsprechenden Klänge sehr exponiert in seinem Orchesterstück *Armonica* (2006) einsetzt und die Glasharmonika mit anderen Instrumenten in Beziehung bringt. Durch Verwendung von Akkordeon, Vibrafon, gestrichenen Crotales, Glockenspiel, Klavier, Harfe und Celesta wird um die Glasharmonika herum eine Art fragiles Klangfeld geschaffen, das durch seine klangliche Nähe zum Glasklang bestimmt ist und diesen auf unterschiedliche Weise artikuliert oder einfärbt. Diese Schicht steht musikalisch im Mittelpunkt, während das übrige Geschehen kompositorisch an sie angelagert bzw. im Sinne einer Fortführung von ihr abgeleitet ist.

In geradezu idealtypischer Weise wird dies zu Beginn der Komposition deutlich: Hier tritt die Glasharmonika zunächst solistisch auf (T. 1-7), bevor sich die anderen Klangschichten zu ihr gesellen: tonlos auf dem Steg spielende Streicher (ab T. 8), das Akkordeon (ab T. 9), Luftgeräusche der Bläser (ab T. 13; s. S. 28) und schließlich die eng auf das Hauptinstrument bezogene Schicht aus Schlagzeugklängen, Harfe, Celesta und Klavier (ab T. 15). Von diesem Instrumentationscrescendo ausgehend entwickelt sich *Armonica* als permanentes An- und Abschwellen von sphärischen Klangflächen und Klangschüben, das auf die Großform übertragen als Prozess des Ein- und Ausatmens begriffen werden kann. Dabei geht Widmann immer mehr von der auratischen Grundhaltung des Anfangs in Richtung Affekt, beschreibt also einen Weg vom eher abstrakten Klangempfinden hin zum gezielt mit Bedeutung aufgeladenen Ereignis. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn einzelne Instrumente «espr., klagend» gespielt werden sollen (T. 173-174) und die Musik – durch Vokalisieren des Glasharmonika-Spielers (T. 175-180) und durch die Vortragsanweisung «die menschliche Stimme imitierend» in der Klarinette (T. 178) – in einer Hinwendung zum vokalen Klangideal ihr Ziel findet.

«... DER EWIG HEULENDE, KLAGENDE GRÄBERTON»

Die ätherischen Klänge der Glasharmonika identifizierte man indes aus historischer Perspektive nicht nur mit dem Ideal einer empfindsamen Sphärenmusik. Ihrem Spiel schrieb man darüber hinaus auch eine außerordentlich gesundheitsschädliche Wirkung zu, glaubte man doch, dass die über die angefeuchteten Fingerspitzen in den Körper übertragenen Schwingungen der rotierenden Glasglocken eine Zerrüttung der Nerven zur Folge hätten.⁷ Da das Instrument vorwiegend von Frauen gespielt wurde und vor allem die blinde Kirchgessner den damit verbundenen Stereotyp der Weltentrückten gewissermaßen in Reinform verkörperte, war mit der Glasharmonika unverkennbar auch eine geschlechterspezifische Auffassung verschränkt.⁸ Von hier aus ist es – verkürzt gesprochen – nicht allzu weit, die auf ein bestimmtes Konstrukt von Weiblichkeit bezogene Auffassung vom hysterischen Persönlichkeitsbild mit dem Instrument als Klangsymbol für Wahnsinn und Tod zusammenzudenken. Solche Konnotationen mögen dazu beigetragen haben, die Klänge der Glasharmonika auch als dramaturgisches Gestaltungselement für Schauspielmusik und Oper zu entdecken und zur Beschwörung von Verzweiflung oder übernatürlicher Ausdruckssphäre zu verwenden, damit jenen «ewig heulende[n], klagende[n] Gräberton» umreißend, den Schubart in seiner Charakterisierung des Instruments dezidiert benannt hat.⁹

Ludwig van Beethoven etwa verwendete es in der Musik zu Johann Friedrich Leopold Dunckers Schauspiel *Leonore Prohaska* WoO 96 (1815), wo es die Grundlage für ein aus fünf Versen bestehendes Melodram mit Bezug auf den Tod bildet (Nr. 3: «Du, dem sie gewunden, / es waren dein zwei Blumen für Liebe und Treue. / Jetzt kann ich Totenblumen dir weih'n, / doch wachsen an meinem Leichenstein / die Lilie und Rose auf's neue.»).¹⁰ Die Verbindung mit Tod und Verzweiflung – sie wird auch in Wenzel Johann Tomášeš *Fantasie für die Harmonica am Grabe der um dieses Instrument so sehr verdienten Demoiselle Kirchgessner* (1809)¹¹ in der Widmung an die bekannte Musikerin manifest – markiert im Grunde schon eine Richtung, die dann der Einsatz der Glasharmonika im dritten Akt (Nr. 14) von Gaetano Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* (1835) nimmt, denn hier umschreibt das Instrument den beginnenden Wahnsinn der Protagonistin. Der ei-

gentliche Kunstgriff dieser Szene liegt jedoch darin, dass die Harmonika zwar einerseits zur musikalischen Verkörperung der Wahnvorstellungen genutzt wird, dass sie aber andererseits zugleich auch dazu dient, die im gesungenen Text genannte «armonia celeste» («himmlische Harmonie») klanglich zu umschreiben, die – als Trugbild der herrschenden Gemütsverfassung – in Lucias



**BENJAMIN FRANKLIN
AN DER GLASHARMONIKA**

imaginierte Wiedervereinigung mit dem getöteten Geliebten Edgardo mündet. Die offenbar schon bei der Uraufführung 1835 in Neapel gepflegte und bis heute fortgeführte Praxis, den Part der Glasharmonika durch Querflöten zu ersetzen, raubt dieser Szene freilich einen großen Teil ihrer Wirksamkeit und lässt zudem das beredte Assoziationsgefüge der originalen Instrumentation verschwinden.

Spuren solcher Bedeutungszuweisungen weist auch der Einsatz der Glasharmonika in Heinz Holligers Oper *Schneewittchen* (1997/98) auf, der eng mit der Dramaturgie der Oper und der Beschaffenheit von Robert Walsers Text verknüpft ist. Holliger bindet – damit Widmanns Instrumentationslösung vorwegnehmend – das Instrument in eine klanglich aus dem Orchester herausragende Gruppe ein, der neben Celesta und Harfen auch das Akkordeon zugeordnet ist. Die Kombination mit dem Akkordeon, dessen hohe Registerlagen wie ein Komplement zur Glasharmonika wirken, trägt insbesondere zur besonderen Atmosphäre des Prologs (T. 1-35) bei ...

**... mehr erfahren Sie
in Heft 2009/05 27**