

Noch bevor je ein Mensch auf die Idee kam, Geschichten in die Oberfläche von Tontafeln zu ritzen, war die Geschichte des Harfenspiels längst erfunden. Während handfeste historische Daten über die Wiege des Instrumentes im Dämmerlicht einer versunkenen Welt verschwimmen, bezeugen archäologische Funde immer wieder die tiefe Faszination, die die Menschen – vor allem im vorderasiatischen und nordafrikanischen Raum – mit dem Urahn des größten Orchesterinstrumentes unserer Zeit verbunden hat.

Das älteste, fragmentarisch erhaltene Instrument dieser Gattung verdanken wir überraschenderweise einer Grabbeigabe aus dem späten vierten vorchristlichen Jahrtausend. Offensichtlich mochten sich die Nachfahren eines verstorbenen Ägypters aus Saqqarah den Weg ihres Großvaters ins Totenreich damals unter keinen Umständen ohne die Begleitung einer Harfe vorstellen.ⁱ

Rechnen wir zahlreiche jüngere Funde hinzu, dann muss die Straße, die aus dem antiken Ägypten ins Jenseits führte, schon wenig später voll von harfespielenden Weltenwanderern gewesen sein: Offenbar zählten die handelsüblichen Bogenharfen der Epoche ab dem dritten vorchristlichen Jahrtausend zum bevorzugten Reisegepäck kultivierterer Verblichener.

Die Urgründe einer solchen Begräbniskultur dürften aber weit weniger einem musikalischen Zeitvertreib als dem mystischen Zauber eines wundertätigen Instrumentes geschuldet gewesen sein: Beim Harfenspiel verschwamm augenscheinlich die Trennlinie zwischen Musikpraxis und spirituellem Ritual. Auf einer Abbildung im Tempel von Medinet Habu aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend überreicht Pharao Ramses III. dem Gott des Heiligtums Amon-Rê feierlich eine Harfe,ⁱⁱ und anderthalb Jahrhunderte später bezwang König David in Israel den bösen Geist, der seinen Amtsvorgänger Saul plagte, unter Zuhilfenahme eines ganz ähnlichen Instrumentes.ⁱⁱⁱ

Seit die Kunst des europäischen Mittelalters den Israelitenkönig dann vorwiegend in der Gesellschaft von Harfen darstellte, hat die spirituelle Wirkkraft dieser Musikinstrumente endgültig den Kulturraum des christlichen Abendlandes erreicht – auch wenn der alttestamentarische „Kinnor“ Davids wohl ebenso wenig mit unserer modernen „Harfe“ zu tun gehabt haben dürfte wie die „Citharas“, mit denen die Malerei späterer Jahrhunderte ihre Engel ausstattete.^{iv} Dem Musikschriftsteller Sebastian Virdung war diese Ungenauigkeit schon 1511 ein Dorn im Auge: „*Welches einer ein Harpf genennt, daß heißt ein ander ein Leyer.*“^v [Übertragung in modernes Deutsch für d. Übersetzer: „Was einer eine Harfe nennt, das heißt bei einem anderen „Leier“.]

Für eine Richtigstellung ist es zu diesem Zeitpunkt aber längst zu spät gewesen: Viel zu tief hatten die europäischen Musikliebhaber dieser Zeit sich in den übersinnlichen Reiz des Harfenklanges verliebt, als dass sie dem König David oder einem versonnen musizierenden Engel freiwillig je ein anderes Instrument in die Hand geben mochten als eine Harfe. Außerdem hatten sich diese Instrumente zur Zeit vor der Christianisierung in Nordeuropa längst als wundermächtiges Requisite bewährt: An den besonders erhebenden Szenen im angelsächsischen „*Beowulf*“^{vi} ist in der Regel mindestens eine Harfe beteiligt, und in den isländischen „*Eddas*“ Sámunds des Weisen verscheucht der an den Händen gefesselte Gunnar durch ein gezieltes Harfenspiel mit den Füßen eine ganze Heerschar von Giftschlangen.^{vii}

Womöglich stand die geballte Kraft an mythologischen Erfahrungswerten Pate, als die „*Laws of Wales*“ im 12. Jahrhundert „einem Mann von Stand“ nacheinander drei unentbehrliche Essentials für sein häusliches Wohlergehen nahe legten: „*eine Harfe, einen Mantel und ein Schachbrett*“ – oder etwas später in anderer Ordnung: „*Ein tugendhaftes Weib, ein Kissen auf dem Stuhl und eine gestimmte Harfe*“.^{viii}

So sehr sich das Instrument selbst auf dem Weg vom antiken Bogeninstrument zur modernen Doppelpedalharfe auch gewandelt haben mag, so dicht waren Harfeninstrumente stets von einer Aura zwischen Mythos und metaphysischer Verzauberung umgeben. Als Bote aus dem Jenseits stiftete der Harfenklang Kommunikation zwischen Toten und Lebenden; als magisches Instrument in den Händen begnadeter Musiker und Zauberer entfaltete er Wirkungen, denen der Hörende willenlos ausgeliefert war.^{ix}

Maler, Schriftsteller und Musiker des 19. Jahrhunderts zeigten sich ebenso begeistert von der Dauerhaftigkeit der Liaison zwischen Klang und Mysterium wie sie die romantische Unergründlichkeit ihrer Wurzeln entzückte. Die bauliche Sonderform der Harfe unterstreicht dabei die Beobachtungen zu ihrem symbolischen Gehalt: Nicht Menschenhände greifen die Töne ab, wie bei Lauten, Gitarren oder Streichinstrumenten. Vielmehr wohnen sie den klingenden Längen ihrer Saiten von vorneherein inne. Auf diese Weise spiegelt die Gestalt ihres äußeren Rahmens den harmonischen Verlauf der musikalischen Skala ebenmäßiger ab als irgendein anderes Saiteninstrument dies je vermag, und – rein theoretisch – genügt ein bloßer Windzug, um dem Instrument Leben einzuhauchen, wie etwa im Fall der Aeolsharfe. Symbolistische Kunstwerke des 19. Jahrhunderts repräsentieren Harfen als besonderen Spiegel der Natur und überhöhen damit aus der Sicht der romantischen Kunstanschauung – und bei allem Respekt vor dem eigentlichen Titanen des damaligen Konzertpodiums – die natürliche Gestalt der Harfe weit über die mechanistische Perfektion des Konzertflügels, der gegen sie wirkt wie ein bloßes Handwerkszeug instrumentaler Omnipotenz.

Das Klavier, dessen Spieler im 19. Jahrhundert gerade damit beschäftigt sind, sich einen schier unübersehbaren Fundus von Bearbeitungen fremder Besetzungsgattungen anzueignen, wird mit seinem genuinen Repertoire selbst zur Fundgrube für harfenistische Transkriptionen. – Und während die Klavierbearbeitungen in der Regel ausschließlich dem beschränkten Platzangebot zur Aufführung orchestraler Großwerke im häuslichen Rahmen oder in den Salons geschuldet sind, erscheinen die romantischen Adaptionen der Klaviermusik durch Harfenisten wie übernatürliche Sublimierungen ihrer Vorlagen. ~~Auf diese Weise spiegelt die Beziehung zwischen Klavier und Harfe auf einzigartige Weise das komplementäre Verhältnis zwischen künstlichem Konstrukt und natürlichem Temperament, virtuosem Handwerk und authentischem Wesen wider.~~ Im Jahr 1796 hatte Ludwig van Beethoven den Klavierbauer Johann Andreas Streicher bereits auf die Blutsverwandtschaft zwischen beiden Instrumenten hingewiesen und der Harfe dabei (als Nicht-Harfenist vermutlich zähneknirschend) eine gewisse Überlegenheit eingeräumt: „...es ist gewiß, die Art das *Klawier* zu spielen, ist noch die unkultivirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich [...], daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n], ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden.“^x

Die **Nocturne in Es-Dur**, die der russische Naturfreund und Nationalromantiker **Mikhail Glinka** (1804 – 1857) vierundzwanzigjährig in St. Petersburg zu Papier brachte, bezieht salomonisch Stellung zwischen den beiden Klangidealen, ohne dabei ein Instrument gegen das andere auf- oder abzuwerten: Der Komponist schrieb das Stück dem Klavier und der Harfe gleichermaßen auf den Leib. Glinkas besondere Begeisterung galt den neueren russischen Literatur seiner Zeit. Freie Stunden verbrachte der kreative Wunderknabe aus einem kleinen Dorf in Zentralrussland am liebsten in der Natur, wo er dem Gesang der Vögel lauschte. Eine systematische Musikausbildung hatte er nie erhalten, und seinen Lebensunterhalt verdiente er sich als Untersekretär im Staatsdienst. Trotzdem hat sein kompositorisches Schaffen zu dem Zeitpunkt, als er seine Nocturne verfasste, längst einen ganzen Ordner gefüllt. Unter den Notenblättern muss sich unter anderem ein weiteres Werk für Klavier oder Harfe befunden haben: Der **Variationszyklus** über den Chor „*Das klinget so herrlich...*“ aus Mozarts Zauberflöte. Aber ganz offensichtlich war Glinka kein all zu gewissenhafter Archivar. Bereits wenige Monate nach der Entstehung fehlte von dem Opus schon jede Spur, und so blieb seiner Schwester Ludmilla Schestakowa, die das Werk so sehr liebte, dass sie den Verlust nicht widerstandslos hinnehmen mochte, überhaupt nichts anderes übrig, als es vermittels eines mühsamen musikalischen Gedächtnisprotokolls im Jahr 1822 noch einmal in die Gestalt einer Partitur zu gießen.

Im Gegensatz zu Glinkas doppelgesichtiger Besetzungsvorschrift, die eine Harfe ebenso wie das Klavier zur Aufführung autorisiert, hat **Aram Khachaturian** (1903 – 1978) die Erstfassung seines „**Oriental Dance**“ dem Klavier gewidmet. Die Übertragung des Stückes in die Klangwelt der Harfe generiert aus den schroffen Rhythmen und volkstümlichen Melodiewendungen des Werkes einen sphärischen Schmelzklang.

Der Berliner Harfenist **Wilhelm Posse** (1852 – 1925) galt zu seinen Lebzeiten als besonderer Experte für solche instrumentalen Transferleistungen zwischen Harfe und Klavier. Franz Liszt bewunderte sein Spiel frenetisch, nachdem er ihn 1884 mit einer Übertragung seiner „*Petrarca-Sonette*“ gehört hatte, und er gestattete ihm ausdrücklich weitere Transkriptionen. Posses „**Variationen über ‚Karneval von Venedig‘**“ basieren aber nicht auf einer Vorlage für Klavier, sondern auf dem Violinkonzert „*Il Carneval di Venezia*“, op. 10 aus der Feder des italienischen Violinvirtuosen Niccolò Paganini (1782 – 1840). In ihrer Abfolge repräsentieren die Variationen noch heute mustergültig jene „*technisch [...] instruktive Gediegenheit*“, für die die „*Neue Musikzeitung*“ seine Studienwerke schon im Jahr 1912 ausgezeichnet hat.^{xi}

Wie Posses „Karneval“ beruht auch die „**Fantaisie pour Harpe**“, op. 31 des gebürtigen Pariser Harfenisten **Marcel Grandjany** (1891 – 1975) mit dem Thema des zweiten Satzes – Andante – der Sinfonie Nr. 53, „*L’Imperiale*“ von Joseph Haydn (1732 – 1809) auf einem veritablen orchestralen Großwerk. Grandjany verfasste das Stück zweiundsechzigjährig in New York, wohin er bereits in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit seiner Familie ausgewandert war, und wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1975 eine Harfenklasse an der „*Juilliard School of Music*“ leitete. Unausgesprochene Inspirationsquelle und Grundlage der „Fantaisie“ bildet augenscheinlich ein ganz ähnlicher Variationszyklus aus der Feder des Beethoven-Zeitgenossen François Desargus. Wie dieses Werk, so bedient sich auch Grandjanys leichtverständliche Bearbeitung – abgesehen von ein paar kurzen Ausflügen in die Welt der romantischen Emphase – in erster Linie des Vokabulars einer biedermeierlich geprägten Tonsprache.

Auch **Gabriel Fauré** (1845 – 1924) sah seine Aufgabe niemals darin, als Neutöner seiner Zeit in die Musikgeschichte einzugehen, und so blieb er vor dem Hintergrund der bahnbrechenden harmonischen Neuerungen, die sich auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert Zeit in Frankreich etwa an den Namen „Debussy“ knüpften, stets ein Anhänger klassisch-romantischer Spielregeln. Den Höhepunkt seines Schaffens bilden kleine, lyrische Formen wie etwa das „**Impromptu**“, op. 86 oder das durch ein Gedicht Paul Verlaines (1844 –

1896) inspirierte Charakterstück „**Une châtelaine en sa tour**“, op.110 für Harfe. Gleichwohl begegnen wir bei diesen beiden Stücken mit ihren poetischen Arrangements aus melodiosen Strukturen und einem komplexen Geflecht aus kunstvoll gebrochenen Akkorden der spätromantischen Harfenliteratur auf der vollen Höhe ihrer stilistischen Ausdruckskraft.

Bei **Elias Parish Alvars** (1808 – 1849) „**Grand Study in Imitation of the Mandoline**“ handelt es sich ebenfalls um ein Originalwerk für Soloharfe, allerdings mit einem originellen Seitenblick auf einen entfernten Verwandten. Offenbar hat der Harfenist, der aus einem kleinen Dorf in Devonshire stammte und schon in jungen Jahren großen Ruhm (aber offenbar zeitlebens niemals ein befriedigendes Einkommen) als Konzertmusiker erntete, es hier auf eine besondere technische Raffinesse abgesehen: Die atemberaubenden, charakteristischen Tonrepetitionen der Mandoline.

Im Gegensatz zu Parish Alvars, Grandjany und Posse lässt sich in der Biographie **Paul Hindemiths** (1895 – 1963) keine allzu intensive Bindung an das Instrument „Harfe“ ausfindig machen. Trotzdem war das einzige Solowerk, das er je für Soloharfe komponiert hat, die **Sonate** aus dem Jahr 1939, zweifellos von Anfang an für dieses Instrument geplant. Den unmittelbaren Anlass zu dieser bemerkenswerten besetzungstechnischen Exkursion des Meisters dürfte durch eine Begegnung mit der Turiner Harfenisten Celia Gatti Aldrovandi (1901 – 1989) ausgelöst worden sein, die europaweit als gebildete Gesprächspartnerin und Adressatin von Werkwidmungen unter den Komponisten ihrer Zeit beliebt war,^{xii} und der auch Hindemith seine Sonate zueignete. In nur drei Tagen – zwischen dem 23. und dem 25. September des Jahres 1939 – entfaltete der Komponist einen einzigartigen musikalischen Triptychon aus drei „*Mäßig schnell*“, „*Lebhaft*“ und „*Lied*“ überschriebenen Sätzen, der nirgends auch nur im Ansatz erkennen lässt, dass er hier als Tondichter zum ersten Mal ganz bewusst einer Harfe als Soloinstrument begegnet war.

Mit großer konstruktiver Strenge hat der namhafte Klassiker der Moderne dem Mythos eines jahrtausendealten Instrumentes seine Referenz erwiesen, und mit einem „*Lied*“ als drittem Satz, dem er – ohne Worte – das Gedicht „*Auftrag*“ von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748 – 1776, Strophen 1 und 2) und Johann Heinrich Voss (1751 – 1826, Strophe 3) und zugrunde gelegt hatte,^{xiii} schließt sich der Kreis vom 20. Jahrhundert zu den mystischen Konnotationen der Harfe im Totenkult des antiken Ägypten – und dem uralten Geheimnis einer vom Wind allein beseelten Klangsphäre.

*Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
Wo an der Wand die Todtenkränze
Manches verstorbenen Mädchens schimmern.*

*Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
Die kleine Harfe, rauscht mit dem rothen Band,
Das, an der Harfe festgeschlungen,
Unter den goldenen Saiten flattert.*

*Oft, sagt er staunend, tönen im Abendroth
Von selbst die Saiten, leise wie Bienenton;
Die Kinder, auf dem Kirchhof spielend,
Hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten.*

© Wolfgang Kostujak

i „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Kassel 1986 Bd. 05, S. 1507f.

ii ebd.

iii Petra Roeder: „Musik im Mittelalter“, Saxa et Libri, Nr. 10, Jörg Dendl Verlag 2009

iv Susanna Kubarth: „Musik im Kirchenraum. Die Darstellung von Musikinstrumenten in mittelalterlichen Kirchen. Wahrheit oder Fiktion?“, Graz 2006, S. 9

v Sebastian Vierdung: „Musica getutscht und außgezogen“, Basel 1511

vi Beowulf-Kodex, um 1000, heute British Library, London, Verse 2107, 2454, 3023

vii „Pierer’s Universal-Lexikon“, vierte Auflage, Altenburg 1857-65, S. 469f.

viii Roslyn Rensch: „Harps and Harpists“, Indiana University Press 1989, S. 94f.

ix zitiert aus: Ulrike Kienzle: „Dass wissend würde die Welt’ – Religion und Philosophie in Wagners Musikdramen“, Königshausen & Neumann 2005, S. 267f.

x Ludwig van Beethoven: Brief an Johann Andreas Streicher, Wien, vielleicht August/September 1796, Autograph, Nachweis: SBH 779. – BGA 22. – And. 18

xi Erich W. Eckertz: „Posse und seine Beziehungen zu Franz Liszt“, in „Neue Musikzeitung“, Stuttgart 1912, S. 178

xii **Wenonah Milton Govea**: „Nineteenth- and twentieth-century harpists: a bio-critical sourcebook“, Westport 1995, S. 93f.

xiii Hindemith scheint aber alle drei Strophen Hölty zugeschrieben zu haben.