

Lady, Antwerp, in: EMH 7, 1987, 1-51 ■ Antwerpen in de 17. eeuw, hrsg. von der Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Atpn. 1989 ■ G. SPIESSENS, *Nieuwe biografische gegevens over N. Faignient, zangmeester in Antwerpen*, in: *Musica Antiqua* 9, 1992, S. 15-17.

GODELIEVE SPIESSENS  
ÜBS.: ANNA BÖKER

### Äolsharfe

Die Äolsharfe, auch Wind-, Geister- oder Wetterharfe, ist ein Saiteninstrument, dessen Saiten allein durch den Einfluß des Windes in Schwingung versetzt und zum Klingen gebracht werden. Äolsharfen wurden in verschiedenen Größen und Formen gebaut, es gab Instrumente in Dreieckform mit je einem Saitenbezug auf zwei (Abb. 1) oder auf allen drei Seiten, in Trapezform mit Saitenbezügen auf den beiden Schrägseiten (Abb. 2), Instrumente mit unregelmäßigem viereckigen Querschnitt und gewölbter Windfläche, aber auch mit röhrenförmigem Querschnitt oder mit einem halbrund gewölbten Korpus (Abb. 3). Die Größe der Instrumente variiert zwischen 75 und 200 cm in der Länge, 11 und 35 cm in der Breite und 5 bis 17 cm in der Tiefe. Die üblichste Form aber besteht aus einem länglichen rechteckigen Holzkasten (Abb. 4) von 85 bis 110 cm Länge, 12 bis 30 cm Breite und 5 bis 10 cm Tiefe. Der Resonanzkörper ist aus Fichten-, Ahorn- oder auch Mahagoniholz hergestellt, und über die Decke sind gewöhnlich zwischen 4 und 12 Saiten – bei mehreren Saitenebenen auch bis zu 48 Saiten – am oberen und unteren Ende über je einen Steg gezogen. Die Decke kann geschlossen sein, oder es sind ein bis drei Schalllöcher mit oder ohne Rosetten eingelassen. Nach H. Chr. Koch sollten die Schalllöcher Rosetten haben, weil sich sonst der Wind im Resonanzkörper fängt, »wodurch ein unangenehmes hohles Sumsen verursacht wurde« (KochL). Bei vielen Instrumenten sind zusätzliche seitlich verstellbare Fangdeckel angebracht, um den Wind richtig auf die Saiten zu lenken. Eine andere Möglichkeit besteht darin, über der Saitenebene einen Deckel so anzubringen, daß der Wind zwischen Decke und Deckel entlangstreichen kann. Die Saiten aus Darm, seltener aus Metall, haben alle die gleiche schwingende Länge, sind jedoch von unterschiedlicher Dicke. Sie werden alle im Einklang – gewöhnlich auf g oder im Oktavabstand gestimmt. Die Wirkung des Windes wird erleichtert, wenn die Saiten verhältnismäßig lang, fein und nicht zu straff gespannt sind. Das Instrument wird so an einem Ort aufgehängt oder -gestellt, daß der Wind im günstigsten Winkel auf die Saiten treffen kann, z.B. in einer Wohnung dort, wo sich ein Durchzug erzeugen läßt, in der Nähe einer Tür, an einem geöffneten Fenster oder im Freien.

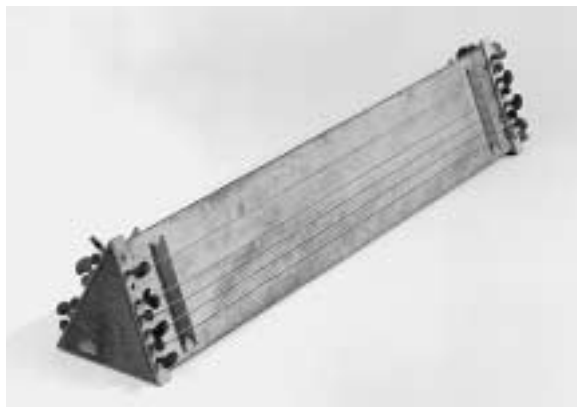


Abb. 1: Äolsharfe mit dreieckig gleichschenkeligem Querschnitt und zwei Saitenebenen, 1. Hälfte 19. Jahrhundert (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MIR 736)

Der auf die Saiten geleitete Wind versetzt diese in Schwingung, und – obwohl im Einklang gestimmt – ergeben sich durch die unterschiedliche Dicke und die daraus resultierenden ungleichen Spannungsgrade der Saiten Klänge aus einer reichen Anzahl von Partialtönen. Die Entstehung dieser Partialtöne beruht offenbar auf der Resonanz des Eigentones. »Der Wind bildet Luftwirbel hinter den Saiten, um die er streicht. Bei Übereinstimmung des Wirbeltones mit irgendeinem Teilton der Saite erklingt dieser Teilton als Flageolett-Ton« (H. Simbriger/A. Zehlelein, *Hdb. der mus. Akustik*, Rgsbg. 1951, S. 58f.). Stimmt man die Saiten nicht im Einklang oder in Oktaven, dann treten die erklingenden Partialtöne »oft in sehr harten Dissonanzen« auf (Mendel-Reißmann). Die Äolsharfe hat einen beachtlichen Tonumfang, und der Klang des Instrumentes reicht von ätherisch bis unheimlich. Er besteht aus einer Folge von melodischen Klängen und harmonischen Anhäufungen, die in Höhe und Intensität ständigen Schwankungen unterworfen sind, mit allen Arten von unmerklichen Übergängen bis zu abrupten Abbrüchen und sogar rhythmischen Veränderungen, je nach Laune des Windes. Er gleicht dem »sanft anschwellenden und wieder erlöschenden Tönen entfernter Chöre, und mehr dem Gaukelspiel ätherischer Wesen, als einem Werke von menschlicher Erfindung« (KochL).

Die Kenntnis des Phänomens, daß Saiten nur durch die Berührung des Windes zu klingen beginnen, geht schon auf vorchristliche Zeiten zurück und ist vielen Völkern bekannt gewesen. Neben einfachen Windbögen mit nur einer Saite, wie auf der Halbinsel Malakka, auf Java und in Liberia, kannte man Äolsharfen in Form von Röhrenzithern auf Malakka und in Guyana, sowie als klingende Zutat an Papierdrachen in China, Korea, Japan und auf Bali, wobei entweder eine Saite in einen Bogen gespannt wird, wie beim chinesischen Yao Pian oder Feng Zheng, oder als komplexeres Instrument, chinesisches Yao Qin, mit sieben in einen birnen- oder flaschenkürbisförmigen Bambusrahmen quer eingesetzten Bambusegmenten, über die je eine Saite läuft. Als Äolsharfe verwendet wurden auch andere Instrumente, wie es nach altindischen und ceylonesischen Quellen von der hl. Vina oder nach anderer Überlieferung von der Harfe berichtet wird. Nach dem Talmud benutzte König David eine Harfe (Kinnor), um sich nachts für seine Gebete wecken zu lassen. »Eine Harfe hing gegenüber dem Fenster Davids. In der Nacht blies der Nordwind in die Saiten der Harfe, die durch das Schwingen von selbst Töne hervorbrachte« (Jerusalem Talmud, dt. Übs. von Ch. Horowitz, Tbg. 1975, Bd. 1, Berakoth, I:1, S. 14f.). Dies nahm der Erzbischof Dunstan von Canterbury († 988), der als frommer Nachahmer König Davids galt, zum Anlaß, ein ähnliches Instrument zu bauen. An der Mauer seiner Zelle aufgehängt, gab es harmonische Klänge von sich, ohne berührt zu werden. Im 16. Jh. dann erwähnt der Neapolitaner G. B. della Porta durch



Abb. 2: Äolsharfe mit trapezförmigem Querschnitt und zwei Saitenebenen von Fischer, 1. Hälfte 19. Jahrhundert (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MIR 735)

Wind zum Klingen gebrachte Saiten (*Magia naturalis*, Neapel 1558), und im 17. Jh. widmete sich der Jesuit A. Kircher ausführlich der Erforschung und dem Bau von Äolsharfen. Erstmals erwähnt er sie in einem Werk über Optik (*Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, S. 826) und beschreibt später verschiedene Konstruktionen von Äolsharfen, darunter ein Instrument in Form eines fliegenden Fisches oder Drachens (*»piscis vel draco volans«*; Abb. 5), und eines, das die wichtigsten Merkmale der später gebauten Äolsharfen besitzt, nämlich den rechteckigen Resonanzkasten (Abb. 6) und die Fangdeckel (Abb. 7; *Musurgia*, 1650; *Phonurgia*, 1673). Auch empfahl er die Anbringung von Äolsharfen an den Wetterfahnen. J.-G. Kastner (1856) berichtet in diesem Zusammenhang eine Anekdote, nach der Kircher in einer warmen Nacht eine Äolsharfe zwischen zwei geöffneten Türen in seiner Zelle aufstellte. Ein Diener glaubte, eine Orgel zu hören und kam auf der Suche danach in Kirchers Zelle und schloß die Tür, worauf das Instrument verstummte. Irritiert entfernte er sich, um bald darauf wieder Orgelklänge zu hören. Zurückgekehrt wurde er schließlich aufgeklärt.

Kirchers Konstruktionen blieben zunächst ohne Wirkung, und erst zwischen 1790 und 1850 erfuhr die Äolsharfe eine weitere Verbreitung und erlebte eine Blütezeit, die sich allerdings im wesentlichen auf England und Deutschland beschränkte. Der Dichter Alexander Pope ist als ihr Wiederentdecker anzusehen (*Commentary of Eustathius*), und eine erste deutsche Beschreibung, 1792 im *Göttinger Taschenkalender* erschienen, weckte auch in Deutschland Interesse für das Instrument. Äolsharfen wurden, frei aufgestellt oder in die Fenster von Gartenhäusern und Ruinen eingefügt, als »Element empfindsam getönten Naturgefühls« (A. Langen 1966, S. 191) fester Bestand von Parks und Gärten: »In des Turms zerfallner Mauer/Tönet bei der Lüfte Gleiten/Mit bald halb zerrissnen Saiten/Eine Harfe noch voll Trauer« (J. Kerner, *Die Äolsharfe in der Ruine*, 1839). Berühmte Musikalienhändler und Instrumentenbauer wie Longman & Broderip in England und I. Pleyel in Frankreich boten Äolsharfen zum Verkauf an – sie erschienen sogar auf der Leipziger Messe (AmZ 2, 1800/01, S. 477) –, und es wurde bis weit ins 19. Jh. eine Vielzahl verschiedener Äolsharfen konstruiert. Erwähnt seien nur William Jones mit Instrumenten zur Aufstellung im Freien (*On the Eolian Harp*, in: *Physiological Disquisitions or Discourses on the Natural Philosophy of the Elements*, L. 1781), H. Chr. Koch, der nach vielen Experimenten sein Instrument mit 13, teils umspinnenen Saiten ausstattete und in drei verschiedenen Tönen im Oktavabstand stimmte (1802), oder die Konstruktionen des Akustikers Friedrich Theodor Kaufmann in Dresden (um 1850), der den Bau verbesserte, indem er die beiden Teile, Instrument und Windklappen, trennte, die Instrumente von Wilhelm Melhop (Hbg. 1841), der die



Abb. 3: Äolsharfe mit halbrundem Querschnitt, Deutschland um 1830 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MIR 738)

Saiten vollständig im Korpus einschloß (Abb. 8), oder ein dreieckiges Instrument, das von der Piano-Firma Pleyel in Paris 1845 entwickelt wurde, und schließlich die Äolsharfe von Robert Burkhardt und C. Döbler (1862) mit gebogenen Windkondukten.

Zu erwähnen ist noch eine Äolsharfe ohne Resonanzkörper, die Riesenharfe oder Metereologische Harmonika des Abtes Gattoni (*Lectura*, 1798), die in die deutsche Literatur als Wetterharfe Eingang fand. Er spannte zwischen zwei Türmen 15 Metallsaiten und stimmte sie in einer diatonischen Tonleiter. Dieses »Instrument« ergab durch die atmosphärischen Veränderungen nicht nur ein »angenehmes Murmeln von Tönen«, sondern man konnte damit auch sich ändernde Witterungsverhältnisse bestimmen [KochL].

Neben dem Bau von Äolsharfen experimentierten zahlreiche Instrumentenbauer auch mit Neukonstruktionen von Instrumenten, die den Klang der Äolsharfe musikalisch einsetzbar machen sollten. Der Klavierhersteller Joh. J. Schnell entwickelte in Paris 1789 eine Äolsharfe mit künstlicher Windzufuhr und Klaviatur, das *Anémocorde*. Ähnlich ist das von Schnell und Tschirski 1790 in Paris gebaute *Aéroclavicorde*. Diese Instrumente hatten einen Tonumfang von fünf Oktaven und drei Saiten für jeden Ton. Das Niederdrücken einer Taste dirigierte einen Luftstrom gegen die Saiten, deren zarter Ton durch Registerzüge dynamisch zu verändern war. Es konnten nur Stücke in langsamem Zeitmaß gespielt werden, da die Töne einige Zeit brauchten, um sich aufzubauen. Eine verbesserte Version des *Anémocorde* war das *Piano éolien*, das zuerst von Isoard (1837) – dem »Erfinder einer Geige, deren Saiten statt mit dem Bogen durch einen Luftstrom in Schwingung versetzt werden sollen« (W. Frhr. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher*, Bd. 1, Ffm. 1904, S. 319) – gebaut und von H. Herz (1851) vervollkommen wurde. Andere Hersteller benutzten das gleiche Verfahren des Anblasens, aber statt der Saiten dünne Holzstäbchen (das Äolklavier von Schortmann, Buttstedt bei Weimar 1822) oder Stahlplatten (das *Piano chanteur* von Gustave Baudet, P. 1878).

Größer als die eigentliche musikalische Verwendung der Äolsharfe war jedoch ihre außermusikalische Bedeutung, die sie im 18./19. Jh. als dichterisches Thema und Motiv erlangte. James Thomson galt sie als ein Sinnbild für die Musik der Natur (*The Castle of Indolence*, 1748) und für den Klang himmlischer Chöre (*Ode on Aelus's Harp*, 1748), weil sie ohne menschliches Zutun spielte, aber die Art der Tonerzeugung, das Von-selbst-Erklingen und der Klang gaben auch Anlaß zu ganz anderer symbolischer und metaphysischer Sinndeutung. Zeugnisse hierfür finden sich verschiedentlich in den *Ossian-Dichtungen* von James MacPherson, »when it hangs on the distant wall, and the feeble sound touches my ear« (*Fingal*, Buch VI, 1762), der beson-

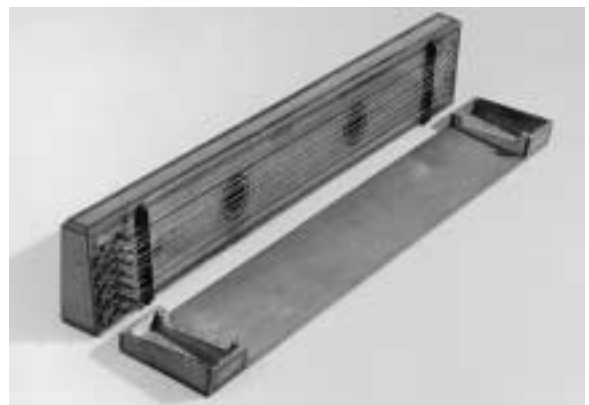


Abb. 4: Äolsharfe mit rechteckigem Querschnitt und einer Saitenebene mit Deckel, 1. Hälfte 19. Jahrhundert (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MIR 734)

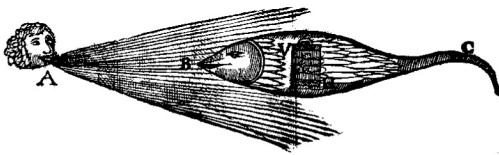


Abb. 5: A. Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Bd. 2, Rom 1650, S. 354

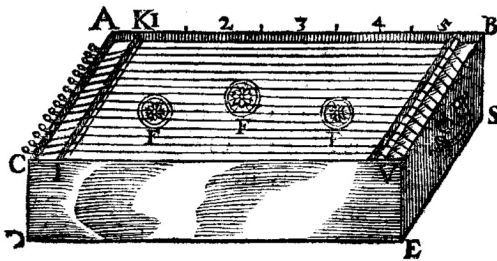


Abb. 6: A. Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Bd. 2, Rom 1650, S. 352

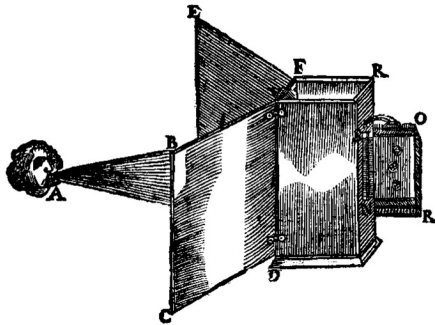


Abb. 7: A. Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Bd. 2, Rom 1650, S. 353

ders auch den traurigen Klang der Äolsharfe hervorhebt: »The sound of its strings is mournful. Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost« (Berrathon, Bd. 1, 1762). Als »sweet upbraiding« bezeichnet sie Samuel Taylor Coleridge (*The Eolian Harp*, 1795). Goethe verbindet sie mit »jenem stillen, ersten Geisterreich, / Es schwebet nun in unbestimmten Tönen / Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich« (*Faust*, 1. Teil, Zueignung; 1797) und betrachtet zwei Äolsharfen als Sinnbild des Zwiegesprächs, eines nur im Geiste geführten Dialogs zwischen entfernten Liebenden (Äolsharfen, 1822). Einer »luftgeborenen Muse / Geheimnisvolles Saitenspiel« mit seiner »melodischen Klage« und »wohl lautenden Wehmut« ist die Äolsharfe in einem Gedicht von Mörike (*An eine Äolsharfe*, 1837), das von Brahms (op. 19, Nr. 5) und H. Wolf (*Gedichte von Eduard Mörike*, Nr. 11) vertont wurde. Sinnbild des Naturgeistes wird die Äolsharfe besonders in den Schriften von Wilh. H. Wackenroder und L. Tieck, für den die Natur etwas Unheimliches, Dämonisches hat, wenn er hört »wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen« greift (*Franz Sternbalds Wanderungen*, Bln. 1798). E. T. A. Hoffmann schließlich, der die Wetterharfe Gattonis der Äolsharfe vorzieht (*Die Automate*, 1814), sieht in ihren Klängen das Wirken böser Geister, die seinen Kapellmeister Kreisler in den Wahnsinn treiben wollen (*Kater Murr*, Bd. 1, Abschn. 2, Bln. 1819). Bis Ende des 19. Jh. blieb nicht das Instrument, aber der Name der Äolsharfe verbunden mit Poesie, Naturmystik, Märchen und Sagen, insbesondere in Sammelwerken vermischten Inhalts: *Nordische Aeolsharfe* (Königsberg



Abb. 8: Äolsharfe mit Fangdeckel von Wilhelm Melhop, Hamburg 1841 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MIR 739)

1812), *Die Aeolsharfe* (3 Bde., Prag 1824), *Rheinische Aeolsharfe* (Bonn 1841), *Äolklänge. Rhapsodien aus der Originalmappe eines beurlaubten Landwehrmannes* (ca. 1875) oder *Der Aeolsharfenkalender für 1886 und Der Aeolsharfenalmanach* (2 Bde., Bln. 1896), beide herausgegeben im Auftrage des Allgemeinen deutschen Reimvereins. Welche Beliebtheit das Instrument Äolsharfe einmal besessen hat, lässt sich nicht an schriftlichen Quellen zeigen, jedoch an der Vielzahl von Instrumenten sehen, die noch in zahlreichen Museen aufbewahrt werden.

LITERATUR A. KIRCHER, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* in X. libros digesta, Bd. 2, Rom 1650, 352-354 ■ DERS., *Phonurgia nova sive Coniugium mechanicum-physicum artis & naturae paranympha phososophia concinnatum*, Kempten 1673, 143-146 ■ G. GATTONI, *Lettura [...] sopra una nuova maniera di scoprire i più piccoli cambiamenti dell'atmosfera con un apparato infinitamente più sensibile degli altri fino ad ora conosciuti*, in: C. Amoretti/G. F. Soave, *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, Bd. 8, Mld. 1798 ■ G. C. LICHTENBERG, *Von der Aeolus-Harfe* (1792), in: *Vermischte Schriften*, hrsg. von L. Chr. Lichtenberg/Fr. Kries, Bd. 5, Gtg. 1803, 81-92 ■ JOH. FR. H. VON DALBERG, *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801 (anon. Rezension dazu in: *AmZ* 3, 1800/01, 472-477) ■ KOCHL ■ J.-G. KASTNER, *La Harpe d'Eole et la musique cosmique, études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art*, P. 1856 ■ MENDEL-REISSMANN ■ J. RAMBOSSON, *Les Harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*, P. 1878 ■ A. C. MOULE, *A List of the Musical and Other Sound-Producing Instruments of the Chinese*, in: *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society* 39, 1908, 105f. ■ T. NORLIND, *Systematik der Saiteninstrumente, I: Gesch. der Zither*, Stockholm [1936] ■ B. A. SØRENSEN, *Symbol und Symbolismus in den ästh. Theorien des 18. Jh. und der dt. Romantik*, Kphn. 1963 ■ A. LANGEN, *Zum Symbol der Äolsharfe in der dt. Dichtung*, in: *Fs. J. Müller-Blattau*, hrsg. von Chr.-H. Mahling, Kassel u.a. 1966, 160-191 (= *Saarbrücker Studien zur Mw.* 1) ■ M. H. ABRAMS, *Spiegel und Lampe: romant. Theorie und die Tradition der Kritik*, übers. und eingeleitet von L. Iser, Mn. 1978 (= *Theorie und Gesch. der Lit. und der schönen Künste* 42) ■ S. BONNER/M. G. DAVIS (Hrsg.), *Aeolian Harp*, 3 Bde., Duxford/Harlow/Harlesowen, 1968-1974 ■ S. BONNER, *Art. Aeolian Harp*, in: *NGroveD*.

MARIANNE BRÖCKER