

# KLINGENDE GLÄSER. GLASINSTRUMENTE UND DEREN SPIELER IM HÖFISCHEN UMFELD

Margret Scharrer

**Abstract** Musikinstrumente aus Glas gehören zu den eher seltenen Phänomenen der Organologie. Lediglich die Glasharmonika erlangte im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert Verbreitung. Letztere galt als ein Instrument, das vor allem von Frauen gespielt wurde. Ein genauerer Blick auf einzelne Höfe und die Austauschbeziehungen zwischen ihnen zeigt, dass gläserne Instrumente in Form der Glas- und Tastenharmonika sowie das Verrillon nicht nur von reisenden Musikerinnen und einzelnen Hofmusikern, sondern auch vom Adel selbst traktiert wurden. Instrumente aus außergewöhnlichen Materialien wie Glas oder besonderem Gestein bildeten zudem Bestandteile fürstlicher Kunstsammlungen. Bekanntheit erlangte in diesem Zusammenhang das Glasglockenclavier aus der Ambraser Kunstkammer. Zu vermuten ist, dass gläserne Instrumente – vor allem aber die Glasharmonika – weitaus verbreiteter waren als hier aufgezeigt. Da aber nur wenige Instrumente die Zeit überdauerten, ist ihr einstiger Ausstrahlungsradius nur schwer ermittelbar. Eine umfangreiche und systematische Durchsicht höfischer Archivalienbestände könnte neue Erkenntnisse bringen.

**Keywords** Glasharmonika, Tastenharmonika, *angelic organ*, Verrillon, Glasspiele, musikalische Gläser (*musical glasses*), Glasglockenclavier, gläserne Orgel, Instrumente in Kunstkammern

## 1 Einleitung

Musikinstrumente aus Glas gehörten zu den seltenen Klangwerkzeugen in der Frühen Neuzeit und waren wahrscheinlich nicht in jeder frühneuzeitlichen Hofkapelle anzutreffen. Allerdings zeichnet sich gerade das Feld der Organologie durch besondere Vielfalt aus, gibt es doch kaum Materialien, mit denen Instrumentenbauer, Musiker oder Wissenschaftler nicht experimentierten. Ein präziöses, funkelndes, zerbrechliches und geheimnisvolles Material wie Glas dürfte der Phantasie und Experimentierfreude besondere Nahrung gegeben haben. Dass Gläser einen eigenen und spezifischen Klang von sich gaben, offenbarte sich bereits bei ihrer Benutzung. Es ist anzunehmen, dass ihr Klang signifikant für die höfische *Soundscape* gewesen sein dürfte, erlaubte doch lediglich ein wirklich vermöglicher Haushalt einen umfänglicheren Besitz von Glasobjekten und deren Nutzung. Jedenfalls gestalteten sich die höfischen Ausgangsbedingungen für klingende Gläser spezifisch: exklusive Materialität, besondere Fähigkeiten, Kenntnis

und Interesse für anspruchsvolle Techniken und Objekte traten in eine außergewöhnliche Verbindung.

Der vorliegende Beitrag rückt Glasinstrumente, ihre Spieler, ihr Repertoire und ihre Verbreitung in höfischen Kontexten der Frühen Neuzeit in den Fokus. Abgesehen von einigen Seitenblicken stehen vor allem einzelne deutschsprachige Höfe im Mittelpunkt. Das Musizieren auf Instrumenten dieses besonderen Materials stellte eher eine Randerscheinung dar. Berühmtheit erlangte lediglich die Glasharmonika, die im letzten Drittel des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts Verbreitung fand. Letzterer sind verschiedene musikwissenschaftliche Untersuchungen gewidmet.<sup>1</sup> Weitere Glasspiele, wie das Glasglockenclavier, die *angelic organ*, das Verrillon, die Tastenharmonika oder gläserne Orgeln wurden von der Forschung nur sehr vereinzelt wahrgenommen.<sup>2</sup>

Das Anliegen des Beitrags besteht darin, einen ersten Einblick in die Thematik gläserner Instrumente in höfischen Kontexten zu geben. Dafür wurden vor allem verschiedene Kunstkammerinventare und Sekundärliteratur ausgewertet.<sup>3</sup> Einer kurzen und allgemeinen Einführung zur Entwicklung gläserner Musikinstrumente in der Frühen Neuzeit folgen Ausführungen über Virtuosen gläserner Idiophone im höfischen Umfeld, adliges Musizieren auf Glasinstrumenten sowie gläserne Musikinstrumente in Kunst- und Wunderkammern.

## 2 Gläserne Musikinstrumente. Ein kurzer Überblick zu ihrer Entwicklung in der Frühen Neuzeit

Instrumente aus Glas, Ton, wertvollen Steinen oder Porzellan existier(t)en in unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Zahlreiche Beispiele sind außerhalb Europas belegt, so etwa im asiatischen Raum.<sup>4</sup> Adam Olearius, der sich im Auftrag des Gottorfer Herzogs an den Hof des Persischen Schahs nach Isfahan begab, berichtet in seiner Reisebeschreibung vom Spiel auf sieben mit Wasser gefüllten Porzellanschalen, die mit zwei Stäben zum Klingen gebracht wurden.<sup>5</sup> In Europa lassen sich erste Beispiele von Glasspielen seit dem 15. Jahrhundert nachweisen. Eines der ersten überliefert

---

1 Siehe dazu u. a. Matthews 1975; Reckert 1995; Sterki 2000; Adolf 2013; Mead 2016; Chapuis 2017.

2 Siehe dazu u. a. die Arbeiten von Lange 1970; Ventzke 1979; Kawinski/Kirnbauer 1996; Ahrens 2003; Ahrens 2009; Ahrens 2010; Chapuis 2017.

3 Siehe dazu die Angaben in den einzelnen Anmerkungen. Nicht nochmals eingesehen werden müssen, da in ihnen keine gläsernen Instrumente genannt werden: Wastler 1882; Zimerman 1888; Luschin von Ebengreuth 1899; Diemer 2004; Eikelmann 2007; König-Lein 2014. Siehe ansonsten die Angaben im Literatur- und Quellenverzeichnis im Anschluss an diesen Artikel.

4 Reckert 1995, Sp. 1400; Chapuis 2017, S. 112–113.

5 Olearius 1656, S. 515, Digitalisat unter: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10715606\\_00005.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10715606_00005.html) [24. 7. 2020].

Franchinio Gaffori in seiner *Theorica musice* (Mailand 1492). Am Ende seines ersten Buchs erklärt er anhand von sechs mit Wasser gefüllten Gläsern und Glocken Intervalle und ihre Wirkung auf das menschliche Gemüt.<sup>6</sup> Insbesondere in wissenschaftlich ambitionierten Untersuchungen wurden Tonerzeugungen mittels klingender Gläser thematisiert. Beschreibungen begegnen unter anderem bei Athanasius Kircher und Georg Philipp Harsdörffer. Letzterer experimentierte nicht nur mit Wasser, sondern auch mit anderen Flüssigkeiten wie Wein, (Salz-)Wasser oder Öl.<sup>7</sup>

Gläserne Idiophone erfuhren vor allem im Laufe des 18. Jahrhunderts ein gesteigertes Interesse. Sie erschienen besonders im englischsprachigen Raum, aber auch in deutschsprachigen Gebieten. Verbreitet war zuerst das Spiel auf mit Wasser gefüllten Gläsern, die durch Reiben oder Anschlagen zum Klingen gebracht wurden, wobei wohl davon auszugehen ist, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts insbesondere die Tonerzeugung durch hölzerne Stäbe verbreitet gewesen sein dürfte.

Die Namen, die gläsernen Instrumenten gegeben wurden, waren durchaus vielfältig, sie wurden Verrillon, musikalische Gläser, Glasspiel oder *angelic organ* genannt. Musikschriftsteller, die das Verrillon in ihren Darstellungen erwähnen, sind Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732), Johann Philipp Eisel (*Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738) (Abb. 1) und Johann Mattheson (*Critica Musica*, 2 Bde., Hamburg 1722–1725). Letzterer forderte die Besetzung eines Verrillons, Carillons oder *Claviers* sogar in einer eigenen Komposition, nämlich der Arie »Gott selbst der Brunnquell alles Guten« in seiner berühmten *Brockes-Passion* von 1718.<sup>8</sup>

In der Literatur wird als einer der hauptsächlichen Initiatoren von Glasspielen der Ire Richard Pockrich genannt. Er wurde mit seiner *angelick organ*<sup>9</sup> in den 1740er Jahren in England und Irland vorstellig. Zu seinem Umfeld gehörte wiederum Ann Ford, die als Virtuosa auf diesem wie auf weiteren Instrumenten hervortrat.<sup>10</sup> Entscheidende Veränderungen und Weiterentwicklungen an den *musical glasses* nahm der amerikanische

6 Gaffori 1492, fol. 16v–18r, Digitalisat unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58171q/f36.image> [27.7.2020].

7 Kircher 1673, S. 191–192, Digitalisat unter: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10497372\\_00258.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10497372_00258.html) [24.7.2020]; Harsdörffer 1677, S. 488, Digitalisat unter: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10057917\\_00509.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10057917_00509.html) [24.7.2020].

8 Walther 1732, Sp. 631 (Art. Verrillon), Digitalisat unter: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Walther\\_-\\_Musicalisches\\_Lexicon\\_oder\\_Musicalische\\_Bibliothec\\_%281732%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Walther_-_Musicalisches_Lexicon_oder_Musicalische_Bibliothec_%281732%29.pdf) [16.10.2019]; Eisel 1738, S. 69–70; Mattheson 1725, S. 96, Digitalisat unter: <https://books.google.de/books?hl=de&id=shdDAAAACAAJ&q=Verrillon#v=snippet&q=Verrillon&f=false> [16.10.2019]. Vgl. auch: Ahrens 2010, S. 183. Ahrens verweist auf Hinweise, die belegen, dass Verrillons in Hamburg verbreitet waren. Ahrens 2009, S. 219–220; Ahrens 2003, S. 218–226.

9 Die *angelick organ* bestand aus chromatisch gestimmten Gläsern, die mit Wasser gefüllt waren und am Boden befestigt wurden. Nicht ganz klar ist, ob die Gläser gerieben oder durch Stäbe zum Klingen gebracht wurden. Im Fall des Verrillons wurden sie durch Anschlagen zum Klingen gebracht. Adolf 2013, S. 8–9.

10 Sterki 2010, S. 23–25.



**Abbildung 1.** Verrillon, aus: Johann Philipp Eisels: *Musicus autodidaktos*. Erfurt 1738, S. 70.

Naturwissenschaftler, Staatsmann, Schriftsteller und Verleger Benjamin Franklin vor.<sup>11</sup> Er lernte diese während seines Englandsaufenthaltes zwischen 1757 und 1762 kennen. Ausgehend von den Präsentationen des Physikers Edward H. Delaval entwickelte er ein Instrument, das er *armonika* nannte. Statt einzelnen nebeneinanderstehenden Gläsern, die mit Wasser gefüllt waren, montierte Franklin Glasglocken unterschiedlicher Größe auf eine Achse. Letztere wurde wiederum durch ein Pedal zum Drehen gebracht. Die Tonerzeugung erfolgte durch Reibung der Glasränder mit befeuchteten Fingerspitzen. Zur Kennzeichnung von Halb- und Ganztönen verwendete er farblich unterschiedliche Markierungen. Wann genau Franklin seine Erfindung zum Abschluss brachte, kann nicht exakt eruiert werden.<sup>12</sup> Bekannt ist aber, dass Marianne Davies, die auf einem seiner Instrumente erfolgreich konzertierte, dies seit 1762 tat. Die Glasharmonika im Stil Franklins fand vor allem im deutschsprachigen Raum Verbreitung (Abb. 2). Großen Anteil daran hatte die eben genannte Marianne Davies, die auf dem

11 Zu Franklin vgl. vor allem: Chapuis 2017, S. 47–53.

12 Die Neuheit der Franklin'schen Harmonika bestand darin, dass die Welle per Fußantrieb zum Drehen gebracht wurde. Zur Franklin'schen Glasharmonika und dessen musikalischen Ambitionen siehe stellvertretend: Reckert 1995, Sp. 1403–1404; Mead 2016; Chapuis 2017, S. 47–72.



**Abbildung 2.** Glasharmonika, Ende 18. Jahrhundert. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde, Thüringen, Inv.-Nr. 4402.

Kontinent ausgedehnte Konzertreisen unternahm. Unterschiedlichste Kompositionen entstanden seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts z.B. von Johann Adolph Hasse, Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Natürlich komponierten die »Glasmusiker« auch selbst oder bearbeiteten Stücke anderer Komponisten für ihr Instrument.<sup>13</sup>

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts arbeiteten verschiedene Musiker, Instrumentenbauer und Wissenschaftler an der Optimierung und Weiterentwicklung der Glasharmonika. In den 1780er Jahren kam die Tastenharmonika auf, die mittels einer Klaviatur gespielt wurde. Namen, die hiermit in Verbindung stehen, sind David Traugott Nicolai, Carl Leopold Röllig und Konrad Bartl. Letzterer erregte die Aufmerksamkeit von Kaiser Franz II., der ihn dazu aufforderte, eine Schrift über seine »Erfindung« zu verfassen. 1798 erschien Bartls *Abhandlung von der Tastenharmonika* im Druck.<sup>14</sup> Abgesehen von Glasspiel, Glasharmonika und Tastenharmonika existierten noch andere Weiterentwicklungen und Schöpfungen gläserner Instrumente, z.B. das Mattauphon,

<sup>13</sup> Zum Repertoire vgl. Sterki 2000, S. 89–98; Chapuis 2017, S. 295–304.

<sup>14</sup> Bartl 1798. Digitalisat unter: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527\\_027\\_00005.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527_027_00005.html) [2. 10. 2019]. Zur Entwicklung der Tastenharmonika vgl. Chapuis 2017, S. 73–84.

das Euphon, der Clavicylinder und die sogenannte »Neue Harmonika«, die aus Glasstimmgabeln bestand. Ebenso gab es Versuche, Glasglocken mit einem Streichbogen zum Klingen zu bringen.<sup>15</sup>

Um 1830 ebte das Interesse an der Harmonika und den anderen Glasspielen aus verschiedenen Gründen ab.<sup>16</sup> Bemängelt wurden etwa der schwache Ton der Glasharmonika, die hohen finanziellen Aufwendungen in Wartung und Anschaffung sowie ihre Fragilität.<sup>17</sup> Unter Kritik geriet das Instrument aber auch dadurch, dass ihm eine die Nerven überstrapazierende Wirkung zugesprochen wurde, die krankmache, ja sogar zum Tod führen könne. Vor allem schwermütige und nervlich angegriffene Menschen sollten die Glasharmonika meiden. Gegensätzliche Stimmen sprachen ihr allerdings wiederum eine heilende Wirkung zu. Der berühmteste Vertreter, der das Instrument sogar zu Therapiezwecken einsetze, war Franz Anton Mesmer, der auch als Harmonikaspieler auftrat und die Familie Mozart mit seinem Spiel beeindruckt haben soll.<sup>18</sup>

### 3 Virtuosen gläserner Idiophone im höfischen Umfeld

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts, verstärkt aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, stellten sich an europäischen Höfen reisende Musiker mit Glasspielen, Glasharmonika oder Tastenharmonika vor. Christoph Willibald Gluck konzertierte auf seinen klingenden Gläsern etwa erfolgreich auf Schloss Charlottenborg bei Kopenhagen, nachdem er mit seinem Instrument in London Aufsehen erregt hatte.<sup>19</sup> Die bereits erwähnte Marianne Davies trat in der zweiten Hälfte der 1760er und Anfang der 70er Jahre in Frankreich,<sup>20</sup> Italien und in deutschsprachigen Territorien auf, begleitet wurde sie von ihrer Schwester Cecilia, die als Sängerin in Erscheinung trat. Sie konzertierten unter anderem in Darmstadt, Schwetzingen, Rastatt, Bruchsal, Grafeneck und mehrfach am Wiener Hof.<sup>21</sup> Einer ihrer Fürsprecher war Johann Christian Bach, der sogenannte Londoner Bach. Er pries die Schwestern und erwähnte Mariannes Spiel auf dem neuartigen Instrument in unterschiedlichen Empfehlungsschreiben. Am 20. Juli 1767 gingen

15 Reckert 1995, Sp. 1410–1411; Sterki 2000, S. 70–74; Adolf 2013, S. 37–42. Das Metropolitan Museum verwahrt u. a. ein tischartiges Tasteninstrument, bei dem Hämmerchen gläserne Stäbe zum Schwingen bringen. Es wurde um 1815 von der Londoner Firma Chappell and Company gefertigt. Heyde 2001.

16 Zur allgemeinen Geschichte und Entwicklung gläserner Instrumente, insbesondere aber der Glas- und der Tastenharmonika, vgl.: Reckert 1995, Sp. 1400–1414; Sterki 2000, S. 15–31 und S. 51–62.

17 Sterki 2000, S. 32, S. 107–116 und S. 135–151.

18 Zu Mesmer und Gesundheitsfragen der Glasharmonika vgl.: Reckert 1995, Sp. 1406; Hadlock 2000, *passim*, besonders aber S. 516–522 und S. 528–535; Chapuis 2017, S. 85–130.

19 Sterki 2000, S. 24.

20 Aus den Rechnungen des französischen Hofes geht hervor, dass Marianne Davies vor Marie-Antoinette und ihrem Gemahl spielte und dafür 360 Livres erhielt. Chapuis 2017, S. 166.

21 Thomsen-Fürst 2003, S. 356.

vier Briefe an die Gräfin Zambecani in Bologna, die Herzogin Landi in Rom, die Principessa Belmonte Pignatelli in Neapel und den Conte di Valla in Mailand ab. Im September desselben Jahres bat Johann Christian seinen Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin, Marianne »mit [...] gutem Rat zur Hand zu gehen und ob möglich Sie vor den König spielen zu machen«.<sup>22</sup>

Die Netzwerke von Marianne und Cecilia funktionierten bestens. Noch bevor beide in Wien eintrafen, traten sie mit den Gräfinnen von Questenberg und von Harrach in Kontakt. Außerdem empfahl Christian Cannabich, Kapellmeister von Kurfürst Carl Theodor in Mannheim, die beiden Musikerinnen an höchster musikalischer Stelle, nämlich direkt bei Gluck.<sup>23</sup> Als die Geschwister Davies 1768 die Hof- und Residenzstadt erreichten, waren sie bestens vorbereitet. Sie logierten bei Johann Adolph Hasse und dessen Frau, der Sängerin Faustina Bordoni-Hasse. Die beiden Musikerinnen lernten nicht nur die Familie Mozart kennen, sondern zählten auch Pietro Metastasio zu ihren Bekannten. Letzterer schuf gemeinsam mit Hasse für beide die Kantate *L'armonica* für Sopran, Glasharmonika, Bläser und Streicher, die am 27. Juni 1769 anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalia mit dem spanischen Infanten Ferdinand von Bourbon, Herzog von Parma und Piacenza, in Schönbrunn zur Aufführung gelangte.<sup>24</sup>

Als die beiden Schwestern Ende des Jahres 1770 gen Italien weiterreisten, verfügten sie über weitere Empfehlungsschreiben von höchster Stelle, sogar Maria Theresia verwendete sich für Marianne und Cecilia.<sup>25</sup> Metastasio pries ihre musikalische Meisterschaft 1772 in einem Brief an Antonio II. Pignatelli, Prinz von Belmonte, der behilflich sein sollte, Marianne und Cecilia am Hof von Neapel bekannt zu machen:

»Die beiden heissen Mlle. Marianne und Mlle. Cecilia Davies. Die erstere beherrscht mit bewunderungswürdiger Meisterschaft ein Instrument neuester Erfindung, genannt Harmonika. Es besteht aus Kristall- oder Glasschalen von verschiedener, ansteigender Grösse, in zusammenhängender Reihe angeordnet und befestigt an einer horizontalen

22 Matthews 1975, S. 151–156. Ein weiteres Schreiben richtete Johann Christian Bach an eines der Familienmitglieder in Leipzig. Aus dem Besitz der Davies hat sich ein Briefbuch der Familie erhalten. Diese anscheinend noch nicht detailliert ausgewertete Quelle gibt einen Einblick in die Netzwerke, über die die Musikerfamilie verfügte, und zeigt, wie sich die Praxis der Empfehlungsschreiben, Kontaktvermittlung und -anbahnung während und im Vorfeld der Reise gestaltete. Zahlreiche Empfehlungsschreiben stammten von adligen Fürsprechern. Zu diesem Briefbuch (Dorset Record Office, D/RAC: 79 *Letters of recommendation for the Miss Davie's*) vgl.: Thomsen-Fürst 2003, S. 349–350 und S. 365–367.

23 Matthews bezieht sich auf zwei Briefe des kaiserlichen Gesandten Graf Christian August von Seilern an die beiden Personen vom September und 7. Dezember 1767. Matthews 1975, S. 156–157. Im August 1768 verwendete sich Abbé Benfiglioli bei Niccolò Jommelli, Hofkapellmeister Herzogs Carl Eugen von Württemberg, für die Schwestern. Vgl. auch Thomsen-Fürst 2003, S. 354.

24 Vgl. u. a. Sterki 2000, S. 158–161; Hadlock 2000, S. 511–518.

25 Zu den Empfehlungsschreiben vgl.: Thomsen-Fürst 2003, S. 357–359; Matthews 1995, S. 157–164. In Mailand trafen die Schwestern mit Wolfgang Amadeus Mozart zusammen. Siehe dazu den Brief vom 21. September 1771, Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition unter: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=807&cat=> [18.10.2019].

Achse, die sehr rasch rotiert, und der Anschlag, in der Art der Orgel oder des Clavicebals mit den blossen Händen der kundigen Spielerin, gibt einen neuartigen lieblichen Klang, der besonders im Pathetischen (worin das Eigentümliche dieses Instruments liegt) von unvergesslicher Feinheit ist. Die zweite ausgestattet mit einer hervorragenden Stimme, singt ganz vortrefflich, [...] und wenn ihr Gesang begleitet wird vom Klang der Harmonika, weiss sie so wunderbar ihre eigene Stimme der des Instruments anzugleichen, dass es manchmal nicht möglich ist, die Stimmen voneinander zu unterstreichen. Hier sind die beiden allgemein bewundert und gefeiert worden. Unsere erhabene Herrscherin, die sie öfters zu hören verlangte, gab ihnen mit der ihr eigenen Hochherzigkeit wiederholt Beweise ihrer wohlwollenden Zufriedenheit.«<sup>26</sup>

Nicht nur reisende Virtuosen traten mit klingenden Gläsern oder Glasharmonika in höfischen Darbietungen auf. Ein Musiker, der auf klingenden Gläsern spielte, war Carl Ludwig Weißflock. Er trat seit 1731 mit einem Glasspiel eigener Kreation auf, das drei Oktaven umfasste. Seit 1719 wirkte er am Hof von Anhalt-Zerbst. Sein Spiel auf der gläsernen Kreation faszinierte den Hof in Zerbst angeblich so sehr, dass Johann August ihn auf Lebenszeit als Musiker anstellte. Da Weißflock zuvor in den Diensten des Reußen-Grafen Heinrich IX. in Schleiz gestanden hatte, kann wohl davon ausgegangen werden, dass er auch dort mit seinem außergewöhnlichen Instrument vorstellig wurde.<sup>27</sup>

Der Gothaer Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel gehörte zu denjenigen Tonkünstlern, die für Glasspiele komponierten. Seine *Cantata zu der Brunnen-Cur* sieht bezeichnenderweise in der Arie »Brich herfür in reinsten Schimmer« eine Verrillonstimme vor.<sup>28</sup> Christian Ahrens teilt mit, dass Stölzel diese *Cantata* für die Fürstin Elisabeth Albertine von Schwarzburg-Sondershausen komponiert habe.<sup>29</sup> Eine weitere Kantate mit Verrillonpartie *Himmlisches Schicksal* entstand zu ihrem Geburtstag am 12. April 1732.<sup>30</sup> Dass beide

26 Zit. nach Sterki 2000, S. 161. Ein Teilabdruck des Briefes in der Originalsprache findet sich bei Thomsen-Fürst 2003, S. 358, dort auch der Verweis auf die Originalquelle, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 10273, fol. 258. Zum Wienaufenthalt der Davies-Schwester, vgl. Sterki 2000, S. 158–161. Sterki erwähnt noch den Auftritt der beiden am 2. August 1772 am Hof in Florenz. Zum Italienaufenthalt und weiteren Empfehlungsschreiben und Korrespondenzen, vgl. Thomsen-Fürst 2003, S. 361–364.

27 Gerber 1792, S. 791, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München unter: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11011753\\_00402.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11011753_00402.html) [15.10.2019]; Reckert 1995, Sp. 1402; Ahrens 2003, S. 38. Die Information, dass Weißflock mit seinem Glasspiel am Zerbster Hof reüssierte, begegnet lediglich in der Sekundärliteratur über die Glasharmonika. In der Literatur und den Quellen zur Zerbster Hofmusik wird er nur als Altist und Kammermusiker greifbar. Siehe stellvertretend Reul 2011. Es finden sich, so die E-Mail-Auskunft der beiden Spezialistinnen zur Zerbster Hofmusik, Barbara Reul (Luther College, University of Regina) und Konstanze Musketa (Stiftung Händel-Haus Halle) vom Sommer 2019, auch im Repertoire der Zerbster Hofkapelle keine Hinweise auf die Besetzung einer Glasharmonika oder anderer gläserner Instrumente.

28 Adolf 2013, S. 7.

29 Ahrens 2003, S. 31–32.

30 Ahrens 2009, S. 222.

Kompositionen wirklich mit Glasspielen ausgeführt wurden, offenbaren Rechnungen, die die Existenz der Instrumente sowohl in Sondershausen als auch Gotha belegen. Ahrens vermutet aufgrund des hohen Preises, dass es sich bei der Sondershäuser Ausführung um ein Fabrikat mit Tasten gehandelt haben könnte. Für den Gothaer Hof nimmt er die Anschaffung eines Verrillons an, das aus einzelnen Gläsern bestand, die durch Anschlagen in Schwingung versetzt wurden. Unklar bleibt, wer in Gotha den Part des Verrillons übernahm. In Sondershausen spielte ihn Johann Christoph Rödiger, der als Sänger und Violinist am Hof wirkte.<sup>31</sup> Zu fragen ist, ob Elisabeth Albertine, der in beiden Fällen die »Glasmusiken« gewidmet sind, für das Verrillon ein besonderes Interesse hegte, sich vielleicht sogar selbst daran versuchte – galt doch die Glasharmonika als ein Instrument, das besonders Frauen spielten.<sup>32</sup> Evident ist jedenfalls: Der Nachweis einer spezifischen Verrillon-Stimme stellt eine Besonderheit dar, da dieses Instrument in Kompositionen dieser Zeitspanne sonst nicht greifbar wird.<sup>33</sup>

Ende der 1760er Jahre machten zudem Philipp Joseph Frick und Joseph Alois Schmittbaur als Glasharmonikavirtuosen auf sich aufmerksam. Beide wirkten als Organisten in Baden-Baden, Rastatt und Karlsruhe und lernten das seinerzeit neuartige Instrument durch Marianne Davies kennen, die im August 1768 am Rastatter Hof auf der Glasharmonika konzertierte. Schmittbaur betätigte sich neben seiner eigenen Konzerttätigkeit auch als erfolgreicher Glasharmonikabauer und Lehrer. Aus seiner Schule ging die seinerzeit berühmte blinde Virtuosin Marianne Kirchgeßner hervor. Ihre Ausbildung finanzierte Freiherr Johann Anton Siegmund von Beroldingen, Domkapitular zu Speyer, der für sie ein teures Instrument aus Kristallglocken von Schmittbaur orderte.<sup>34</sup> Kirchgeßner, die, wie es heißt, zeitweilig von der Herzogin von York gefördert wurde, unternahm zahlreiche Konzertreisen. Natürlich wurde sie an verschiedenen Höfen vorstellig; sie konzertierte etwa am preußischen, sächsischen und dänischen Hof. Mozart schuf für sie seine Kompositionen für Glasharmonika.<sup>35</sup>

In der Tat gehörten die Glasharmonika und verwandte Glasinstrumente im ausgehenden 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch im Umkreis weiterer deutscher Höfe zu den beliebten Instrumenten.<sup>36</sup> Die angeführten Beispiele dürften jedoch

31 Das Sondershäuser Modell baute der Orgelmacher Wolfgang Heinrich Nordt aus Frankenhausen. Für das Gothaer nichtmechanisierte Verrillon nimmt Ahrens einen anderen Instrumentenbauer an. Für beide Instrumente wurden immer wieder Gläser nachgekauft. Ahrens 2010, S. 181–183; Ahrens 2009, S. 222–226.

32 Vgl. u. a. Hoffmann 1991, S. 113–130; Hadlock 2000.

33 Ahrens 2003, S. 183.

34 Konzertreisen führten Frick durch den deutsch- und englischsprachigen Raum bis nach Sankt Petersburg. Zu Frick und Schmittbaur vgl. Sterki 2000, S. 153–156; Reckert 1995, Sp. 1405; Thomsen-Fürst 2010, S. 230–232; Thomsen-Fürst 2009, S. 33–35, S. 72–75 und S. 104–108.

35 Sterki 2000, S. 163; Mead 2016, S. 111–118; Chapuis 2017, S. 210 und S. 230–232.

36 Im Umfeld des Weimarer Hofes fanden Konzerte auf der Glasharmonika statt. Auch Ernst Florens Chladni stellte sich mit seiner neuen Erfindung 1803 in einem der Liebhaber Konzerte vor. Großen

zur Genüge belegen, dass Glasspiele zwar selten, aber ob ihrer Exklusivität während dieser Zeitspanne sehr begehrt waren. Da der Adel sich selbst künstlerisch betätigte, zogen die Glasspiele nicht nur in passiver, sondern auch praktischer Hinsicht Interesse auf sich.<sup>37</sup>

## 4 Adlige als Spieler gläserner Instrumente

Bereits die teuren Anschaffungs- und Wartungskosten von Glas- und Tastenharmonika legen die Vermutung nahe, dass Instrumente dieser Art vor allem in finanzkräftigen Kreisen Verbreitung gefunden haben dürften. Zahlreiche Versuche waren nötig, um Glasglocken in der erforderlichen Beschaffenheit und Tonhöhe herzustellen und anzubringen. Aufgrund der Zerbrechlichkeit wurden zudem mehrere Ersatzglocken benötigt.<sup>38</sup>

So teilt die Virtuosin Ann Ford in ihren *Instructions for playing on the musical glasses* (London 1761) mit, dass Glasspiele besonders in betuchten bürgerlichen Kreisen Zuspruch fanden.<sup>39</sup> In der Tat scheinen sich gläserne Instrumente auch in der höfischen Sphäre einiger Beliebtheit erfreut zu haben. Nicht nur, dass sich reisende Virtuosen oder Musiker der Hofkapellen darauf hören ließen, sie erteilten einzelnen Adligen sogar Unterricht. Maria Theresia fand am Spiel von Marianne Davies großen Gefallen und beschloss deshalb, auch ihre Töchter sollten auf dem neuen Instrument unterwiesen werden. Marie-Antoinette und Maria Karolina erhielten von der Davies auf der Glasharmonika Unterricht.<sup>40</sup> Marie-Antoinette scheint sich noch als Erwachsene für Glasspiele interessiert zu haben, denn Marie Tussaud erwähnt in ihren *Memoirs* (London 1838), dass sie Unterricht von John Cartwright erhielt.<sup>41</sup> Letzterer war vor allem im englischsprachigen

---

Eindruck hinterließ der Glasharmonikavirtuose J. Chr. Müller. Busch-Salmen 1998, S. 156–157; Salmen 1998. Glasharmonikas lassen sich im Besitz verschiedener Schlösser bzw. Schlossmuseen nachweisen, so z. B. in Pillnitz, Friedenstein (Gotha) oder im Historischen Museum Frankfurt (Glasharmonika aus Schloss Schönborn in Geisenheim). Vgl. u. a. Wenke 2006; Wenke 2007; Haufe 2003; ferner: <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/sammlungen/musikinstrumente/detailberichte> [27. 7. 2020].

37 Weiterführend dazu Wenke 2006 und Wenke 2007. Ich danke Wolfgang Wenke und Marco Karthe, dass sie mir die entsprechenden Texte und Bilder über die Harmonika aus Gotha als Dateien zur Verfügung gestellt haben.

38 Sterki bezeichnet die Harmonika wegen ihrer kostenintensiven Seite als »ein Instrument der Oberschicht«. Sterki 2000, S. 34–36.

39 Sterki 2000, S. 23 und S. 130–131.

40 Mead 2016, S. 99–110; Sterki 2000, S. 158–161. Da beide Prinzessinnen während ihrer Kindheit Musikunterricht von Gluck erhielten, könnte es möglich sein, dass bereits dieser sie auf den Glasspielen unterrichtete, wie Madame Tussaud behauptet. Siehe dazu die folgende Anm.

41 Madame Tussaud schrieb über Marie-Antoinette: »[...] she played with much taste and execution upon the harpsichord, having learned of the Chevalier Gluck, highly celebrated for his musical talent at that period; she also performed on the mandoline, a sort of small guitar, and upon the musical glasses, having had Cartwright, our own countryman, for a master; [...]« Hervé 1838, S. 48–49. In den Forschungen, die

Raum (unter anderem in den USA, Irland und Großbritannien), aber auch in Frankreich unterwegs und inszenierte pyrotechnische Darbietungen, die er als »Philosophical Fireworks« bezeichnete. Er selbst spielte in seinen Licht-Klang-Spektakeln auf den *musical glasses*, das heißt mit Wasser gefüllten Gläsern.<sup>42</sup> Marie-Antoinette übte sich also sehr wahrscheinlich auf den beiden gängigen Varianten von Glasspielen, der Harmonika und dem Verrillon. Das Spiel auf Gläsern lernte sie jedoch sehr wahrscheinlich zuerst in Wien kennen. In Wien begegnen klingende Gläser nicht nur im Zusammenhang mit Gluck, sondern auch mit den sogenannten »Berchtesgadner Instrumenten«, die in einzelnen Kompositionen für den Wiener Hof verzeichnet werden.<sup>43</sup>

Eines der Glasharmonikainstrumente, das die französische Königin traktierte, war wohl eine Anfertigung von Franklin. Marie-Antoinette verehrte diese später, wie berichtet wird, der Marquise von Vence, die es schließlich an Madame de Chaumont weitergab. Neben diesen beiden Damen trat ferner die Herzogin von Villeroy als Glasspielerin in Erscheinung.<sup>44</sup> Von Franklin wiederum ist bekannt, dass er mehreren adeligen Eleven während seines Europaaufenthaltes Unterricht erteilte; zu ihnen gehört etwa die Fürstin Izabella Czartoryska, die er in Paris kennenlernte.<sup>45</sup>

Johann Czerwenka, ein weiterer berühmter Tastenharmonikaspielder, soll beim Adel einen starken Eindruck hinterlassen haben. Dieser erregte bei verschiedenen Konzerten im Umkreis des kaiserlichen Hofes wie des mährischen Adels Aufmerksamkeit. Vor allem die Damenwelt begeisterte er für sein Instrument. Theresia, Gräfin von Kolowrat, Gemahlin des Grafen Leopold von Podstatzky-Lichtenstein, soll kurz nachdem sie ihn 1795 in Olmütz im Konzert erlebt hatte, sogleich mit dem Unterricht begonnen haben. Innerhalb kürzester Zeit, heißt es, habe Theresia Gräfin von Nádasdy das Spiel auf der Tastenharmonika erlernt.<sup>46</sup> Bezüglich dieser »Erfolgsgeschichten« stellt sich natürlich die Frage, inwiefern Bartl, der darüber in seiner *Abhandlung* berichtet, seine Erfindung auf diese Weise als ein Instrument aristokratischer Musikausübung anzupreisen gedachte, begegnet doch gerade im Zusammenhang adeliger Musikpraxis immer wieder der Fingerzeig weniger anspruchsvoller Einübung.<sup>47</sup> Die leichte Erlernbarkeit erfüllte

---

sich direkt Marie-Antoinette zuwenden, findet ihr Spiel auf der Glasharmonika bzw. den musikalischen Gläsern keine Erwähnung. Stellvertretend sei hier genannt: Uyttenhove 1995.

42 Chapuis 2017, S. 33–34. Glasinstrumente kamen immer wieder im Rahmen von Zirkus- oder Theateraufführungen sowie Shows, in denen Wunderkinder und andere »Absonderlichkeiten« präsentiert wurden, zum Einsatz. Ebd., S. 33–35.

43 Rice nennt den Einsatz von Berchtesgadener Instrumenten im Zusammenhang mit der Aufführung einer Messe von Wranitzky am 28. Februar 1802. Darunter befanden sich u. a. gestimmte Gläser. Rice 2003, S. 146–150.

44 Chapuis 2017, S. 165–166 und S. 173.

45 Mead 2016, S. 66; Chapuis 2017, S. 173.

46 Zu beiden Fällen vgl. Bartl 1798, S. 21–22; Sterki 2000, S. 62.

47 Praktische Musikausübung war ein wesentlicher Bestandteil im adeligen Erziehungs- und Bildungsprogramm. Jedoch durfte das Dekor nicht verletzt werden, d. h. von jeglichen musikalischen

zugleich das Ideal weiblichen Musizierens, sollte doch das »schwache Geschlecht« keinesfalls durch Professionalität überfordert werden.<sup>48</sup>

Die meisten aristokratischen Eleven, die sich für die Glasharmonika interessierten, scheinen genauso wie im bürgerlichen Milieu Frauen gewesen zu sein. Vereinzelt lassen sich aber auch Männer ausmachen, wie etwa die Barone von Fériet oder William Forbes.<sup>49</sup> Im frühen 19. Jahrhundert trat Fürst Anton Heinrich Radziwiłł als Komponist hervor, der einzelne seiner Stücke der Glasharmonika widmete.<sup>50</sup>

## 5 Glasinstrumente in Kunst- und Wunderkammern

Der Ort für die Ausstellung und Sammlung ungewöhnlicher Musikinstrumente war die höfische Kunst- und Wunderkammer.<sup>51</sup> So lassen sich in verschiedenen Sammlungen oder Inventaren vereinzelt Instrumente aus Glas, Marmor oder Alabaster finden. Bereits ein Inventar Heinrichs VIII. aus dem Jahr 1547 führt »3 Flutes of glasse and one of woode painted like glasse in a Case of blacke leather« auf.<sup>52</sup> Weitere Fälle von gläsernen Blasinstrumenten aus frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern sind nicht bekannt.<sup>53</sup>

Als das älteste bekannte europäische Beispiel eines existierenden gläsernen Idiophons gilt »Ain Instrument von glazwerch« im Umfang von drei Oktaven, das Erzherzog Ferdinand II. von Tirol besaß und das in seinem Nachlassinventar von 1596 erscheint.<sup>54</sup> Dieses Instrument befindet sich noch heute auf Schloss Ambras und wird

---

Darbietungen außerhalb der unmittelbaren höfischen Sphäre sollten Aristokraten absehen. Praktische Kunstausübung hatte lediglich im Sinne von Muße oder Zeitvertreib stattzufinden. Vgl. u. a. Pons und Scharrer 2019 sowie weitere Beiträge in den Konferenzbänden von Cremer / Müller / Pietschmann 2018 und Kramer / Scharrer 2019.

48 Siehe dazu u. a. ausführlich Hoffmann 1991, *passim*.

49 Laut Chapuis scheinen sich im englischsprachigen Raum insbesondere Männer aus geistlichen Kontexten für die *Angelick Organ* interessiert und diese auch in gottesdienstlichem Rahmen eingesetzt zu haben. Siehe dazu wie zu den genannten Beispielen aus dem aristokratischen Kontext Chapuis 2017, S. 25 und S. 31.

50 Salmen 1998, S. 60.

51 Es ist nicht zwingend, dass Kunstkammerinventare lediglich außergewöhnliche Musikinstrumente erfassen, manchmal werden auch die generell am Hof benutzten Instrumente und Noten verzeichnet.

52 Lyndon-Jones 1998, S. 13, Digitalisat unter: <https://www.fomrhi.org/uploads/bulletins/Fomrhi-092.pdf> [18.10.2019]. Flöten aus Glas wurden vor allem aus der Werkstatt von Claude Laurent bekannt. Er stellte zu Beginn des 19. Jahrhunderts Flöten aus Glas her. Vgl. Kawinski / Kirnbauer 1996.

53 Auch Marin Mersenne erwähnt in seiner *Harmonie universelle* (Paris 1636) die Existenz von gläsernen Flöten. Mersenne 1636, fol. 13v. Erhaltene Exemplare von gläsernen Querflöten existieren allerdings erst aus dem frühen 19. Jahrhundert und stammen von Claude Laurent. Kawinski / Kirnbauer 1996; Heyde 2001.

54 Sterki 2000, S. 16.



**Abbildung 3.** Glasglockenclavier aus dem Besitz von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, vor 1596, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. 124.

mit anderen Stücken, darunter noch weitere musikalische Rara, ausgestellt.<sup>55</sup> Im Inneren des verzierten Instrumentenkastens existierten gläserne Glocken, die mittels Klöppeln zum Klingen gebracht wurden. Bedient wurden sie durch die Tastatur. Nachdem Philipp Hainhofer die Ambraser Sammlungen 1628 besichtigt hatte, verzeichnete er es als »Ain Instrument von glas« (Abb. 3).<sup>56</sup>

Wie die Ambraser Kunstkammer bezeugt, hegte Ferdinand für gläserne Artefakte eine besondere Vorliebe; er versuchte sich auch selbst in der Innsbrucker Hofglashütte als Glasmacher. So wird ihm ein gläserner Deckelpokal, ausgestattet mit Gold, Perlen, Rubinen und Email, zugeschrieben, der sich noch heute in Ambras befindet.<sup>57</sup> Nicht nur Ferdinand interessierte sich für solche unüblichen Instrumente. Ein ähnliches Glasglockenclavier befand sich sehr wahrscheinlich auch in Besitz von Rudolf II.<sup>58</sup> Im Inventar von 1607 wird es als »Ein *spinet* oder *clavicimbolum* von glaswerck, steht auf der

55 Sandbichler 1999; vgl. auch Seipel 1999, Katalogteil S. 154, Nr. 68; Schlosser 1984, S. 75.

56 Doering 1901, S. 86.

57 Ebd. Zur Glaskunst und den Glasobjekten in Ferdinands Kunstkammer vgl. Arnold 2009, S. 131–132.

58 Ebd. Im Besitz der Kunstsammlung des weitgereisten Mailänders Manfredo Settala befand sich laut Katalog ein »*Cembalo* mit abgestimmten Glocken anstelle der Saiten, mit den Halbtönen und mit 38 Glocken«. Die überlieferte Abbildung vermittelt einen Eindruck, wie dieses Instrument ausgesehen haben mag. Vgl. Bär 1999, S. 63–64 und S. 69, Abb. 11.

tafel« geführt.<sup>59</sup> Jean-Claude Chapuis vermutet, dass sich ein ähnliches Instrument wie dieses zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch im Kunstkabinett des Prager Weihbischofs Jan Rudolf Graf von Spork befand.<sup>60</sup>

Im frühen 16. Jahrhundert wurde bereits mit gläsernen Orgelpfeifen experimentiert. So teilt Arnolt Schlick in seinem Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Speyer 1511) mit, dass Orgelpfeifen aus Metall, Holz, Papier oder Glas bestehen konnten.<sup>61</sup> Aus der *Descrittione di tutta Italia* von Leandro Alberti (Venedig 1551) ist von einem gläsernen Orgelportativ zu erfahren, das in Murano gezeigt wurde.<sup>62</sup> Michael Praetorius erwähnt eine »sehr wohlklingende Orgel aus lauterem Glase gemacht«, die sich nebst einer Orgel aus Alabaster in der Kunstkammer Herzog Friedrichs von Mantua befunden haben soll.<sup>63</sup> Ferner teilen er und Hainhofer mit, eine gläserne Orgel aus der Werkstatt Giovanni Battista Gherinis habe Christian II. von Sachsen besessen.<sup>64</sup> Hainhofer führt aus, dass das Instrument im vierten Gemach der Dresdener Kunstkammer präsentiert wurde: »Ain schönes orgelwerck, an welchem des geheus, pfeiffen, bilder, clavier, piramides, vnd alles was daran zu sehen, aus mancherleÿ farbichten glas, von ainem Milanese gemachte worden.«<sup>65</sup> Laut Anton Weck wurde diese gläserne Orgel neben anderen aus Alabaster und Marmor gefertigten Instrumenten 1680 noch immer im gleichen Raum der Dresdner Residenz aufbewahrt.<sup>66</sup> Hainhofer nennt aber noch weitere Instrumente aus unüblichen Materialien, darunter »ein positiv aus stainen« und eine Orgel samt Pfeifen aus Serpentinegestein.<sup>67</sup>

59 Bauer/Haupt 1976, S. 108, Nr. 2093. Klaus Wolfgang Niemöller zitiert es nach dem Inventar von 1619 als »Ain instrument von lauterem glas, in eim schwarzsammeten futteral«. Seinen Überlegungen nach könnte es eventuell auch eine Art gläserne Orgel gewesen sein, wie sie sich in den Dresdner Sammlungen befand. Niemöller 1982, S. 334–335 und S. 337.

60 Leider lassen sich bei Chapuis keine genaueren Angaben zur Quelle finden. Vgl. Chapuis 2017, S. 287.

61 Gesellschaft für Musikforschung 1869, S. 101. Digitalisat unter: <https://books.google.de/books?id=JgJVAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Spiegel+der+Orgelmacher+und+Organisten&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewj477WVrbflAhVRwAIHHYfrCIQQ6AEISDAF#v=onepage&q=Glas&f=false> [25. 10. 2019].

62 Alberti 1551, fol. 423r. Digitalisat unter: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11211049.html> [25. 10. 2019]. Auf diese Beschreibung bezieht sich Pierre Trichet in seinem *Traité des instruments de musique*. Trichet 1640, S. 31.

63 Praetorius 1619, S. 92.

64 Fontana 2006, S. 15–16. Das instrumentenkundliche Wissen Praetorius' recurriert vor allem auf die Dresdner Bestände, wo er in den Jahren vor der Veröffentlichung seines *Theatrum instrumentorum* (also den 2. Teil seines *Syntagma musicum*) als Kapellmeister wirkte. Vgl. Steude 2003a.

65 Doering 1901, S. 172.

66 Weck berichtet in *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden* (Nürnberg 1680): »Hiertüber seynd in diesem Zimmer unterschiedliche Regale, Positive, Orgelwercke und Instrumenta Musicalia, theils von Alabaster und Marmor, theils gantz von Glaß / theils von kostbaren Holtze und künstlich eingelegt zu sehen: Wie denn darunter fürnehmlich ein ganz steinern / und dann ein gantz Gläsern Positiv / oder Orgelwerck.« Zit. nach Steude 2003b, S. 234.

67 Doering 1901, S. 177 und S. 216. Die »Alabaster-Orgel« wird neben einem Jagdhorn aus Serpentin in einem Inventar der Kunstkammer aus der Regierungszeit Johann Georgs II. greifbar. Vgl. Fontana 2006, S. 16; Steude 2003a, S. 20. Das Kunstkammer-Inventar von Kaiser Matthias von 1619 verzeichnet auch Pfeifen von Jaspis und Ambra. Voltolini 1899, S. CIV, Nr. 2897 und Nr. 2899.

Kunstsammlungen beherbergten zudem gläserne Glocken, die zuweilen in Automaten eingebaut wurden. Seit dem 17. Jahrhundert lassen sich Turmuhren mit gläsernen Glocken nachweisen. Uhren mit Glasglocken wurden natürlich auch im Kleinformat gebaut.<sup>68</sup> Auch Glasharmonika- oder Tastenharmonikainstrumente können in verschiedenen höfischen Instrumentensammlungen nachgewiesen werden. Joseph II. verfügte den Ankauf einer Tastenharmonika von Bartl für die Sammlung seines astronomisch-physikalischen Kunstkabinetts.<sup>69</sup> Friedrich Wilhelm II. verhandelte mit dem Virtuosen und Instrumentenbauer Rölling, um ihm seine Tastenharmonika abzukaufen, was jedoch fehlschlug.<sup>70</sup>

## 6 Seltene Faszinosa mit außergewöhnlichem Klang

Anhand meiner Ausführungen dürfte ersichtlich geworden sein: Gläserne Instrumente waren in wissenschaftlicher Hinsicht und als Sammlungstücke in einzelnen fürstlichen Kunstkammern beliebt. Nur sehr schwer einzuschätzen ist, wie groß ihre Verbreitung wirklich war, da nur noch sehr wenige Instrumente existieren. Auch in den von mir untersuchten Kunstkammerinventaren begegnen sie äußerst selten. Lediglich eine systematische und großräumige Erfassung gläserner Instrumente in Inventaren von Museen und Schlössern, die Auswertung von Korrespondenzen, Reise- und Egoberichten sowie die Erforschung der Provenienz noch existierender Instrumente könnten verlässlichere Aussagen bringen. Unbeantwortet muss hier zudem die Frage bleiben, ob und durch wen die gläsernen Kunstkammerinstrumente gespielt und in welchem Rahmen sie überhaupt präsentiert wurden. Dass die präziöse Materialität von Glas nicht nur visuell und haptisch erlebt werden konnte, sondern auch eine akustische Dimension besaß, mag die Auffassung als »Wunderwerk« noch verstärkt haben.

Verbreitung erfuhr in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts zweifellos die Glas- und Tastenharmonika. Reisende Virtuosen sorgten dafür, dass das Instrument bekannt wurde und sich für wenige Jahrzehnte im höfischen Umfeld etablierte. Besonders der weibliche Adel begeisterte sich für Harmonikainstrumente, traktierte diese zuweilen sogar selbst. Um aber auch hier ein allgemeingültiges Bild entwerfen zu können, bedürfte es weiterführender Untersuchungen. Offensichtlich ist aber, dass die Glasharmonika nicht nur in Wien, sondern auch an südwest- und mittel-deutschen Höfen bekannt war. Von hier ausgehend lassen sich einzelne Transfers an andere Höfe beobachten. Für eine weitere Verbreitung von Glas- und Tastenharmonika

68 Chapuis 2017, S. 288. Eine Räderuhr mit Glasglocke aus Tirol, angefertigt im Jahr 1773, findet sich in Seipel 1999, Katalogteil S. 154–155, Nr. 69. Die Glocke dieser Uhr wurde auf den Ton  $h^2$  gestimmt.

69 Bartl 1798, S. 73–84.

70 Sterki 2000, S. 171–172.

spricht zudem, dass es nicht wenige Instrumentenbauer und Musiker gab, die diese Instrumente herstellten. Es muss demzufolge einige Abnehmer gegeben haben. Der zerbrechliche Charakter der Glasschalen minimierte allerdings die Chancen langjährigen Überlebens. Ein anschauliches Beispiel dafür begegnet etwa im Fall von Adam Heinrich Ludwig Wenck, der im ausgehenden 18. Jahrhundert in Brüheim bei Gotha Glasharmonikas produzierte. Lediglich eines seiner Instrumente – eine ihm zugeschriebene Glasharmonika, die die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha verwahrt – existiert heute noch (Abb. 2).<sup>71</sup> Es ist aber davon auszugehen, dass Wenck weitaus mehr Harmonikas baute, mit denen er auch einige aristokratische Kunden beliefert haben mag.

## 7 Quellen- und Literaturverzeichnis

### 7.1 Publierte Quellen

- Alberti 1551: Leandro Alberti: *Descrittione di tutta Italia, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le signorie delle città, & delle castella, co i nomi antichi, & moderni, i costumi de popoli, le conditioni de Paesi*. Venedig 1551.
- Bartl 1798: Franz Konrad Bartl: *Abhandlung von der Tastenharmonika*. Brünn 1798.
- Bauer/Haupt 1976: Rotraud Bauer/Herbert Haupt: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611* (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 72). Wien 1976.
- Diemer 2004: Peter Diemer u. a. (Hrsg.): *Johann Baptist Fickler: Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133* (Bayerische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse Abhandlungen N.F. Heft 125). München 2004.
- Doering 1901: Oscar Doering (Hrsg.): *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit N.F. Bd. 10). Wien 1901.
- Eisel 1738: Johann Philipp Eisel: *Musicus autodidaktos*. Erfurt 1738.
- Gaffori 1492: Franchino Gaffori: *Theorica musicae*. Mailand 1492.
- Gerber 1792: Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon*, Bd. 2. Leipzig 1792.
- Gesellschaft für Musikforschung 1869: *Arnolt Schlick's Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung (Monatsheft für Musikgeschichte, Bd. 1). Leipzig 1869.
- Harsdörffer 1677: Georg Philipp Harsdörffer: *Deliciae physico-mathematica*. Nürnberg 1677.

---

<sup>71</sup> Vgl. Wenke 2006; Wenke 2007.

- Hervé 1838: Francis Hervé (Hrsg.): *Madame Tussaud's Memoires and Reminiscences of France, Forming an Abridged History of the French Revolution*. London 1838.
- Kircher 1673: Athanasius Kircher: *Phonurgia nova*. Campidonae 1673.
- Luschin von Ebengreuth 1899: Arnold Luschin von Ebengreuth: Die ältesten Beschreibungen der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), Regest 18307, S. CXC–CXCVI.
- Lyndon-Jones 1998: Maggie Lyndon-Jones: Henry VIII's 1542 and 1547 Inventories. In: *Bulletin of the Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments* 92 (1998), S. 11–13.
- Mattheson 1725: Johann Mattheson: *Critica Musica*, Bd. 2. Hamburg 1725.
- Mersenne 1636: Marin Mersenne: *Harmonie universelle*. Paris 1636.
- Olearius 1656: Adam Olearius: *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse*. Schleswig 1656.
- Praetorius 1619: Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. 2, hrsg. von Arno Forchert, Faksimile der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Kassel 2001.
- Schlosser 1984: Julius von Schlosser: *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis*. Nachdruck der Ausgabe Wien 1920. Hildesheim u. a. 1984.
- Trichet 1640: Pierre Trichet: *Traité des instruments de musique* (um 1640), hrsg. von François Lesure. Genf 1978.
- Voltelini 1899: Hans von Voltelini: *Nachlassinventar des Kaiser Matthias*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), Regest 17408, S. XLIX–CXXII.
- Walther 1732: Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon*. Leipzig 1732.
- Wastler 1882: Joseph Wastler: *Das Inventar einer Kaiserin*. In: *Mittheilung des Historischen Vereins für Steiermark* 30 (1882), S. 102–112.
- Zimmerman 1888: Heinrich Zimmerman: *Urkunden, Acten und Regesten: aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern (Theil II)*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888), Regest 4597, S. XVII–XXXIII.
- Zimmerman 1889: Heinrich Zimmerman: *Urkunden, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10 (1889), Regest 6241, S. CCII–CCXLIII.

## 7.2 Literaturverzeichnis

- Adolf 2013: Julia Adolf: *Die Seltsamkeiten der Glasharmonika*, Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2013, unter: <http://othes.univie.ac.at/25567/> [23. 7. 2020].

- Ahrens 2003: Christian Ahrens: Verrillons und Carillons in der Musik des frühen 18. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 60 (2003), S. 31–39.
- Ahrens 2009: Christian Ahrens: »Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...«. Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts (Friedenstein-Forschungen, Bd. 4). Stuttgart 2009.
- Ahrens 2010: Christian Ahrens: Pauken und Verrillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle. In: Monika Lustig u. a. (Hrsg.): Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 4. bis 7. Oktober 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 75). Augsburg 2010, S. 167–184.
- Arnold 2009: Astrid Arnold: Von der Kunst- und Wunderkammer zum Spezialmuseum. Kontinuität und Wandel im Sammeln von Glas und Keramik. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 54 (2009), S. 125–152.
- Bär 1999: Frank P. Bär: Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentenkammer Manfredo Settalas im Mailand des 17. Jahrhunderts. In: Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, 1999, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien 1999, S. 59–69.
- Busch-Salmen 1998: Gabriele Busch-Salmen: Große und kleine Konzerte, Musikalische Akademien. In: Gabriele Busch-Salmen u. a. (Hrsg.): Der Weimarer Musenhof: Dichtung – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei. Stuttgart u. a. 1998, S. 155–164.
- Chapuis 2017: Jean-Claude Chapuis: Glass armonica et autres instruments de verre. Montreuil 2017.
- Cremer/Müller/Pietschmann 2018: Annette C. Cremer/Matthias Müller/Klaus Pietschmann (Hrsg.): Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstler-tum zwischen Habitus, Norm und Neigung (Schriften zur Residenzkultur, Bd. 11). Berlin 2018.
- Eikelmann 2007: Renate Eikelmann (Hrsg.): Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz. München 2007.
- Fontana 2006: Eszter Fontana: Musical Instruments for the Electoral Kunstkammer in Dresden around 1600. In: Music – Images – Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale 8 (2006), S. 9–23.
- Hadlock 2000: Heather Hadlock: Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica. In: Journal of the American Musicological Society 53/3 (2000), S. 507–542.
- Haufe 2003: Achim Haufe: Die Glasharmonika des Kunstgewerbemuseums Dresden. Zustand und Restaurierungsmöglichkeiten. In: Wolfram Steude/Hans-Günther Ottenberg (Hrsg.): Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 11). Schneverdingen 2003, S. 148–149.

- Heyde 2001: Herbert Heyde: Musical Instruments. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series 59 / 1 (2001) [Ars Vitruvia: Glass in the Metropolitan Museum of Art], S. 52.
- Hoffmann 1991: Freia Hoffmann: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main u. a. 1991.
- Kawinski/Kirnbauer 1996: Heinrich Kawinski/Martin Kirnbauer: Querflöten aus dem aussergewöhnlichen Werkstoff Glas. In: Glareana 45 (1996), S. 4–15.
- König-Lein 2014: Susanne König-Lein: Die Grazer Kunstammer unter Maria von Bayern, Erzherzogin von Innerösterreich (1551–1608): ein Überblick. In: Frühneuzeit-Info 25 (2014), S. 67–82.
- Kramer/Scharrer 2019: Ursula Kramer/Margret Scharrer (Hrsg.): Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 47). Mainz u. a. 2019.
- Lange 1970: Klingende Kostbarkeiten: Tischglocken aus 5 Jahrhunderten in Bronze, Porzellan, Silber, Glas, Ausst. Kat. Schwäbisch Gmünd, Museum Schwäbisch Gmünd, 1970, Text von Anselm Lange. Schwäbisch Gmünd 1970.
- Matthews 1975: Betty Matthews: The Davies Sisters, J. C. Bach and the Glass Harmonica. In: Music & Letters 56 (1975), S. 150–169.
- Mead 2016: Corey Mead: Angelic Music. The Story of Benjamin Franklin's Glass Armonica. New York 2016.
- Niemöller 1982: Klaus Wolfgang Niemöller: Musikinstrumente in der Prager Kunstammer Kaiser Rudolfs II. um 1600. In: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hrsg.): Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982. Laaber 1982, S. 332–341.
- Pons 2019: Rouven Pons: Dilettantismus und Attitüde. Aspekte adeliger Musikpraxis im frühen 18. Jahrhundert. In: Ursula Kramer/Margret Scharrer (Hrsg.): Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 47). Mainz u. a. 2019, S. 81–99.
- Reckert 1995: Sascha Reckert: Art. Glasharmonika. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3. 2. neubearb. Ausg., Kassel u. a. 1995, Sp. 1400–1414.
- Reul 2011: Barbara Reul: The Court of Anhalt-Zerbst. In: Samantha Ownes u. a. (Hrsg.): Music at German Courts, 1715–1760: Changing Artistic Priorities. Suffolk 2011, S. 259–286.
- Rice 2003: John A. Rice: Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807. Cambridge 2003.
- Salmen 1998: Walter Salmen: »Die erzitternde äolische Harfe«, Hörnerklang und »Harmonika-Empfindungen«. In: Gabriele Busch-Salmen u. a. (Hrsg.): Der Weimarer

- Musenhof: Dichtung – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei. Stuttgart u. a. 1998, S. 54–60.
- Sandbichler 1999: Veronika Sandbichler: Die Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. In: Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, 1999, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien 1999, S. 17–19.
- Scharrer 2019: Margret Scharrer: Musik im exklusiven Kreis: Zur Musikpraxis Ludwigs XIV. und seiner Familie. In: Ursula Kramer/Margret Scharrer (Hrsg.): Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 47). Mainz u. a. 2019, S. 23–35.
- Seipel 1999: Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, 1999, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien 1999.
- Sterki 2000: Peter Sterki: Klingende Gläser. Die Bedeutung idiophoner Friktionsinstrumente mit axial rotierenden Gläsern, dargestellt an der Glas- und Tastenharmonika (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, Bd. 39). Bern u. a. 2000.
- Stede 2003a: Wolfram Stede: Schlosskapelle und Instrumentensammlung. Plädoyer für eine klingende Kunstkapelle. In: Wolfram Stede/Hans-Günther Ottenberg (Hrsg.): *Theatrum Instrumentorum Dresdense*. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 11). Schneverdingen 2003, S. 13–26.
- Stede 2003b: Wolfram Stede: Michael Praetorius' *Theatrum Instrumentorum* 1620, Philipp Hainhofers *Dresdner Reiserelation* von 1629 und die Inventare der Dresdner Kunstkapelle. In: Wolfram Stede/Hans-Günther Ottenberg (Hrsg.): *Theatrum Instrumentorum Dresdense*. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 11). Schneverdingen 2003, S. 233–240.
- Thomsen-Fürst 2003: Rüdiger Thomsen-Fürst: »This Will Be Delivered to You by Mr. & Mrs. Davies & Charming Daughters.« Die Konzertreise der Familie Davies 1767/68–1773. In: Christian Meyer (Hrsg.): *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseau et représentations*. Berlin 2003, S. 349–369.
- Thomsen-Fürst 2009: Rüdiger Thomsen-Fürst: Sohn der Harmonie! Joseph Aloys Schmittbaur (1718–1809). Kapellmeister der Markgrafen von Baden. Begleitpublikation zur Ausstellung in der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe 2009.
- Thomsen-Fürst 2010: Rüdiger Thomsen-Fürst: Musik am Karlsruher Hof im 18. Jahrhundert. Johann Melchior Molter und Joseph Aloys Schmittbaur. In: *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*, hrsg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 2010, S. 228–232.

- Uyttenhove 1995: Yolande Uyttenhove: Marie-Antoinette. Reine et musicienne. Brüssel 1995.
- Ventzke 1979: Karl Ventzke: Kristallglasflöten im 19. Jahrhundert. In: *Tibia* 4/2 (1979), S. 397–399.
- Wenke 2006: Wolfgang Wenke: Exponat des Jahres, Glasharmonika. In: *Gothaisches Museumsjahrbuch 2006*, S. 121–122.
- Wenke 2007: Wolfgang Wenke: Glasharmonika. In: *Museen der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha: Schlossmuseum, Museum der Natur, Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde*, hrsg. von der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. München / Berlin 2007, S. 104–105.

### Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.th. 419, S. 70, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527156-1>
- Abb. 2 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde, Thüringen, Foto: Lutz Ebhardt
- Abb. 3 Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv.-Nr. 124, KHM-Museumsverband, <https://www.khm.at/de/object/94f7ceo822/> [5.9.2021]