



Nepomuk Riva

Geläutete Musik

Funktionen und Bedeutungen
von Glocken im
europäischen Musiktheater

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

46

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 46

Nepomuk Riva

Geläutete Musik

Funktionen und Bedeutungen von Glocken
im europäischen Musiktheater



Waxmann 2025
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 46

Print-ISBN 978-3-8188-0008-6

E-Book-ISBN 978-3-8188-5008-1

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2025

Steinfurter Str. 555, 48159 Münster

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © VBW / Deen van Meer

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	9
1. Glockenläuten als Musikpraxis	11
2. Die Glocke als Klanglandschaftsinstrument	21
2.1 Klang – Die Glocke als Musikinstrument	21
2.1.1 Bezeichnungen und Erscheinungsformen	23
2.1.2 Eigenschaften des Glockenklanges	26
2.1.3 Spieltechniken und Glockeninstrumente	29
2.2 Umgebung – Die Glocke in der Gesellschaft	38
2.2.1 Herkunft und kulturelle Ausprägungen	41
2.2.2 Glocken als Teil europäischer Klanglandschaften	50
2.2.3 Glockengießer als Schöpfer und Kräftebändiger.....	55
2.2.4 Glöckner als Ausführende verkörperter Musik.....	56
2.3 Bedeutung – Symbolische Zuschreibungen zum Glockenklang.....	61
2.3.1 Glocken als Symbol für Magie und Religion.....	67
2.3.2 Die Glocke als Symbol für politische Macht und Gewalt.....	70
2.3.3 Die Glocke als beseeltes Wesen und Symbol für Erotik und Sexualität.....	76
3. Forschungen zu Glocken in europäischer Kunstmusik	81
3.1 Glocken als ‚Religioso‘-Ton.....	82
3.2 Glocken als ‚couleur locale‘	84
3.3 Glocken als ‚tinta musicale‘	86
3.4 Musikanalyse von Glockengeläute-Imitationen.....	89
3.5 Symbolische Bedeutung von Glockenklängen.....	92
3.6 Musikethnologische Zugänge zum Musiktheater	94

4.	Glockenklänge als komplementäres Musikkonzept	97
5.	Der religiöse Klang der Glocke	106
5.1	Der christlich-moralische Klang.....	106
5.1.1	Kugel- und Glockenguss. Elementare Kämpfe in Webers <i>Freischütz</i> (1821)	107
5.1.2	Glockenklänge bei Übergangsritualen in Lortzings <i>Undine</i> (1845)	114
5.1.3	Schicksalsschläge um Mitternacht. Glocken in Verdis Opern	121
5.2	Der naturmystische und vorchristliche Klang.....	128
5.2.1	Glockenblumen und Himmelsklang. Wagners mystischer Glockenklang in <i>Tannhäuser</i> (1845/1861/1875) und <i>Parsifal</i> (1882).....	130
5.2.2	Glockenschlag, Herzschlag, Totschlag. Volksmusikalische Glockenklänge in Mascagnis <i>Cavalleria rusticana</i> (1890) und Leoncavallos <i>Pagliacci</i> (1892)	142
5.2.3	Der Traum von einem himmlischen Glockenspiel in Respighis <i>La campana sommersa</i> (1927).....	153
5.2.4	Archaische Klänge einer Sonnenreligion in Glass' Oper <i>Akhmaten</i> (1984). 162	
6.	Der gesellschaftspolitische Klang der Glocke	171
6.1	Der mehrdeutige Klang ländlicher und städtischer Umgebungen	171
6.1.1	Der brüchige Klang der Heimat. Alpenopern von Cherubini, Rossini, Donizetti und Mascagni.....	173
6.1.2	Der mächtige Klang des städtischen Lebens bei Verdi, Massenet und Mascagni	187
6.2	Der kirchenpolitisch-gewalttätige Klang.....	197
6.2.1	Aufruf zum Mord. Der zerstörerische Klang in Meyerbeers <i>Les Huguenots</i> (1836)	199
6.2.2	Wem die Stunde schlägt. Der Klang der Willkürherrschaft in Puccinis <i>Tosca</i> (1900) und <i>Suor Angelica</i> (1918)	208
6.2.3	Himmlicher oder teuflischer Klang? Der schöpferische Künstler gegen die repressive Kirche in Pfitzners <i>Palestrina</i> (1917)	219

7. Der beseelte Klang der Glocke	231
7.1 Die verstörenden Klänge des Seelenlebens	231
7.1.1 Der berausende und vernichtende Klang von russisch-orthodoxem Glockengeläute in Mussorgskis <i>Boris Godunow</i> (1869–1874).....	232
7.1.2 Verfolgungswahn durch Glockenklang in Korngolds <i>Die tote Stadt</i> (1920).....	244
7.1.3 Wechselläuten als Klangbild eines labilen Seelenzustandes in Brittens <i>Peter Grimes</i> (1945) und <i>The Turn of the Screw</i> (1954).....	250
7.2 Der Klang von erotisch-sexuellen Sehnsüchten	264
7.2.1 Lebenszeitfeste und magische Kräfte. Papagenos Glockenspiel in Mozarts <i>Zauberflöte</i> (1791).....	265
7.2.2 Das erträumte Hochzeitsläuten. Frederick Delius' <i>A Village Romeo and Juliet</i> (1907).....	275
7.2.3 Die Sprache der Glocken in Orffs <i>Die Bernauerin</i> (1947).....	286
7.2.4 Die Große Marie oder Esmeralda? Der unglücklich verliebte Glöckner in Menkens <i>The Hunchback of Notre Dame</i> (1999/2014) und Cocciantes <i>Notre Dame de Paris</i> (1998).....	298
8. Komplementäre musikästhetische Konzepte im Musiktheater	314
8.1 Integration und Imitation von Glockenklanglandschaften	314
8.2 Die soziale Bedeutung des Glockenklanges in den Libretti	317
8.3 Glockenmusik als komplementäres musikästhetisches Konzept.....	320
Literatur	324
Audiovisuelle Quellen.....	348
Verzeichnis der verwendeten Partituren, Klavierauszüge und Songbooks.....	350
Index aller erwähnten Musiktheaterwerke mit Glockenverwendung.....	352
Index aller erwähnten Komponisten	355
Index aller Fachtermini und Glockeninstrumente	358

Abkürzungsverzeichnis

Holzbl.	Holzblasinstrumente
Fl.	Querflöte
Ob.	Oboe
Kl.	Klarinette
Fg.	Fagott
Blechbl.	Blechblasinstrumente
Hr.	Horn
Tbn.	Posaune
Tb.	Tuba
Pkn.	Pauken
Cel.	Celesta
Glsp.	Glockenspiel
Gl.	Glocke
Tt.	Tam-tam
Hrf.	Harfe
P.	Piano
Org.	Orgel
Str.	Streicher
Vio.	Violine
Vl.	Viola
Vc.	Violoncello
Cb.	Kontrabass
Bs.	Kontrabass und Violoncello
Orch.	gesamtes Orchester
a.d.B.	auf der Bühne
im Orch.	im Orchestergraben

Bei den Notenabbildungen handelt es sich um Veranschaulichungen des Einsatzes von Glocken in den Musiktheaterwerken. Die Graphiken sind anhand zugänglicher Partituren, Klavierauszüge und Songbooks erstellt worden. In einigen Fällen, wie etwa bei den Musicals, wurden sie durch Gehörtranskriptionen der Ersteinpielungen ergänzt. Die Sprachen sind mit Ausnahme des Russischen im Original belassen. Die Abbildungen sind so gestaltet, dass die Glockenverwendung und ihre Einbettung in den Orchesterklang erkennbar werden. Teilweise sind nur einzelne Stimmauszüge aus den Partituren abgebildet. Charakteristische Glockenmotive, polyrhythmische und -metrische Überlagerungen sowie entstehende Schwebungen und Mischklänge durch Zusammenspiel von Glocken mit anderen Instrumenten sind durch zusätzliche Kästchen markiert. Die Musiktheaterwerke sind mit dem Uraufführungsjahr versehen. Ausnahme stellen diejenigen in mehreren Fassungen dar.

Vorwort

Wenn in dem Schwarzwalddorf, in dem meine Familie jede Sommerferien verbrachte, die Abendglocken erklangen, trat meine Mutter vor die Tür und lauschte andächtig dem Kirchengeläute. Ich fragte mich als Kind, was sie an dem Durcheinander der Glockenklänge so berührend fand. Mein Vater dagegen bevorzugte ausdauerndes Wandern in den Bergen und führte mich querfeldein über so manche Kuh- und Stierwiese. Vom Glocken- und Schellengeläute der aufgebrachten Tiere ließ er sich nur wenig abschrecken. Ich folgte ihm oft widerwillig. Letztlich war das Interesse an Glocken bereits in seiner Familie angelegt. Meine recht umtriebige Großmutter, die die ersten zehn Jahre ihres Lebens in Mexiko aufgewachsen war, hatte in ihrem Treppenhaus eine Sammlung von Glöckchen aus Metall, Ton und Porzellan aus allen Ländern der Welt aufgestellt und -gehängt, die wir Kinder bei Besuchen gerne durchläuteten, bis ihr strenger Blick es uns verbat. Bei uns zuhause gab es dagegen nur einen asiatischen Gong, der im Treppenhaus hing und mit dem wir zahlreichen Kinder regelmäßig zum Essen zusammengerufen wurden. Unsere Nachbarn berichteten, dass sie den Klang hin und wieder bis in ihre Wohnungen hören konnten. Mir selbst wurde die Bedeutung von Glocken erst klar, als ich 2003 nach sechs Wochen Pilgern auf dem spanischen Jakobsweg in der Kathedrale von Santiago de Compostela saß, das Glockengeläute über mir hörte und gleichzeitig vor mir das gewaltige Weihrauchfass durch das Kirchenschiff hin und her geschwenkt, oder besser gesagt geläutet, wurde.

In diesem Buch gehe ich unter musikethnologischen und musiksoziologischen Fragestellungen der Verwendung von Glocken in europäischen Musiktheaterwerken nach. Viele Stücke begleiten mich seit meiner Jugend in Stuttgart durch Schallplatten, die ich mir in der Landesbibliothek ausleihen konnte, und durch Besuche in der Staatsoper. Besonders in Erinnerung geblieben ist mir Achim Freyers Erstinszenierung der Oper *Akhnaten* (1984) von Philip Glass (*1937). Meine Tante in England schenkte mir in den 1980ern bereits Aufnahmen britischer Musicals, als diese in Deutschland noch weitgehend unbekannt waren. Andere Opern konnte ich während meiner Studienzeit in Berlin kennenlernen. Die Faszination für Glockengeläute deckt sich bei mir nicht nur mit einer Vorliebe für amerikanische Minimal Music, sondern auch mit meiner jahrelangen Beschäftigung mit westafrikanischen Musiken, wo Glocken in vielen Kulturen große Bedeutung besitzen und Musikstücke nach ähnlichen Gestaltungsprinzipien aufgebaut sein können wie mehrstimmiges Glockengeläute. Ich werde in diesem Buch versuchen zu zeigen, dass Glocken in europäischen Musiktheaterwerken mehr Bedeutungen in sich tragen als den Klang von Frömmigkeit und bäuerlichem Leben, den sie für meine Eltern hatten. Ich hätte jedoch ohne die Prägung meiner Familie nie zu dem Thema gefunden. Vielleicht versuche ich durch meine Beschäftigung mit dem Instrument, meine Eltern nachträglich ein bisschen besser zu verstehen.

Geplant und durchgesprochen habe ich dieses Buchprojekt noch mit Prof. Christian Kaden (1946–2015), der bereits in seiner ihm typischen Begeisterung in meiner mündlichen Magisterprüfung 2007 mit mir über Glocken diskutiert hatte und von dem der Begriff „Geläutete Musik“ stammt, den er für die Komposition der Wahnsinn-Szene in *Boris Godunow* (1869–1874) von Modest Mussorgski (1839–1881) verwendete. Leider konnte er die Fertigstellung nicht mehr miterleben. Aber ich bin mir sicher, er wird mit einem freudigen Schmunzeln das Erscheinen dieser Publikation begleiten und von oben herab mit thüringischen Hirtenglocken seine geliebten Mischklänge zur Veröffentlichung erzeugen.

Diese Arbeit habe ich 2021 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover als Habilitationsschrift eingereicht. Ich danke Prof. Raimund Vogels, Prof. Andreas Meyer, Prof. Volker Kalisch und Prof. Arne Stollberg für ihre Gutachten, die Annahme der Arbeit und meinen erfolgreichen Abschluss des Verfahrens 2022. Für die Veröffentlichung wurde das Manuskript an vielen Stellen überarbeitet, erweitert und neu strukturiert.

Das Buch ist in Phasen des Abschiednehmens von Menschen in meiner Nähe entstanden, zu gleichen Teilen in Zeiten, in denen ich zweimal neues Leben mitbegrüßen durfte. Die intensive abschließende Arbeit daran half mir durch die belastende Zeit der Corona-Pandemie, die ich mit meiner Familie abgeschottet wie in einer Glockenstube eines Kirchturmes verbrachte. Alle Eigenschaften des Glockenklanges, die ich in diesem Buch beschreibe, habe ich in diesen Zeiten selbst durchlebt: die appellativen, apotropäischen, signifikativen und viele mehr. Ich danke allen, die mir bei der Bearbeitung des Themas geholfen haben: meinen Studierenden für ihre Inspirationen im Seminar zu Glockenklängen im Wintersemester 2012/13 an der Humboldt-Universität zu Berlin; Sonja Kieser für ihre Kenntnis der italienischen Glockenlandschaften; Stefan Landorf für sein enzyklopädisches Gedächtnis in Bezug auf Glocken in Filmen; Winfried Schrammek, Olaf Sandkuhl und dem Apoldaer Weltglockengeläut 2013 für die inspirierenden Diskussionen; Steven Feld und Emilio Sala für ihre persönlichen Hinweise zu Forschungen über Glocken; Lia Bergmann und Lukas Lessing für das Korrekturlesen von Teilen der Arbeit sowie allen realen und virtuellen Bibliotheken, ohne die ich den Stoff für dieses Buch niemals in dieser Weise hätte bewältigen können. In meinem Bekanntenkreis bin ich zunächst auf Unverständnis getroffen, wenn ich von der Musik der Kirchenglocken zu sprechen begann. Zu meinem Erstaunen verwandelten sich die Personen schnell zu interessierten Zuhörenden, so als hätten sie noch nie genau auf das Läuten gehört, das sie jeweils an ihren Wohnorten umgibt. Ich wünsche mir, dass die Glockenmusiken, die ich in diesem Buch beschreibe, auf die Lesenden ebenso appellativ wirken mögen.

1. Glockenläuten als Musikpraxis

Im zweiten Kapitel des Romans *Notre-Dame de Paris* (1831) beschwört Victor Hugo (1802–1885) das spätmittelalterliche Paris. Die Darstellung gipfelt in einer Beschreibung des Glockenläutens an einem Feiertagsmorgen aus der Vogelschau. Eine Klangkulisse, die Hugo allerdings selbst nicht mehr erlebt hat, da die antiklerikale Französische Revolution zahlreiche Glocken zerstört oder in Kanonen umgegossen hatte. Die Vielfalt an Klängen war zu seiner Zeit bereits nicht mehr zu hören.

Denn in dem Augenblick, da die Sonne emportaucht, geht ein Zittern durch all die unzähligen Kirchen. Ein leises Anklingen zieht von der einen zur anderen, wie das Zeichen, das sich die Musikanten geben, wenn das Stück beginnen soll. Da seht ihr plötzlich – denn es gibt Augenblicke, wo das Ohr zu sehen vermeint –, wie sich aus jedem Turm, einer Rauchsäule gleich, die Töne lösen. Die Klangwellen jedes Turms steigen, zuerst getrennt von den andern, senkrecht und rein in den lichten Morgenhimmel hinauf. Im Anschwellen aber mischen sie sich, verschmelzen miteinander und verlieren sich im herrlichen Zusammenklang. Jetzt flutet, wogt und wirbelt über der Stadt eine einzige große Schallwelle, die unaufhörlich aus den zahllosen Glockentürmen quillt und ihre betäubenden Schwingungen weit über den Horizont hinaussschickt.¹

Hugo täuscht sich keinesfalls in der Einschätzung der Klangfülle der einstigen Glocken von Paris und deren Dominanz im Leben der Menschen in der Stadt und ihrer Umgebung. Er verstärkt seine Aussage noch, indem er ihre Lautstärke mit der in den Kirchen gespielten Musik kontrastiert: „Ganz in der Tiefe des Tonmeeres aber könnt ihr undeutlich den Gesang unterscheiden, der im Innern der Kirchen erschallt und durch die Poren ihrer widerhallenden Gewölbe hindurchdringt.“² Hugos etwas abwertende Beschreibung der mittelalterlichen Kirchenmusik ist überraschend, gilt sie doch gemeinhin als Ursprung der abendländischen Kunstmusik. Der Autor möchte an dieser Stelle ausdrücklich die weitaus lautere Glockenmusik hervorheben, die mehr Menschen erreicht, obwohl sie in der Musikgeschichtsschreibung weniger Niederschlag gefunden hat. Dabei entstand die religiöse Vokalpolyphonie im europäischen Mittelalter etwa zeitgleich mit dem schwingenden Läuten mehrerer Glocken in Türmen. Ist es möglich, dass Komponisten, die in Städten mit solchen Klanglandschaften lebten, davon unbeeinflusst blieben?

Hugo charakterisiert das Pariser Glockengeläut nicht nur nach Lautstärke und Masse, sondern beschreibt es ausführlich als klangvolle, polyphone Musik. Selbst den Vergleich mit musikdramatischen Werken und Instrumentalmusik scheut er nicht.

Dieses Meer des Wohlklangs aber ist kein Chaos. Sei es auch noch so groß und tief, seine Durchsichtigkeit hat es nicht verloren. Ihr seht, wie jede Tonreihe sich dahinschlängelt; ihr könnt die grelle und die dunkle Stimme der hohen und der tiefen Glocke in ihrem

1 Hugo 1831, 153.

2 Ebd., 154.

Zwiegespräch unterscheiden; ihr könnt die Oktavensprünge von einem Turm zum andern verfolgen; ihr schaut, wie sich leicht beflügelte, pfeifende Töne aus der silbernen Glocke emporschwingen und wie stumpfe, gebrochene Töne aus der hölzernen Glocke niederfallen. [...] Wahrlich, das ist eine Oper, die zu hören sich lohnt. Am Tage spricht die Stadt, in der Nacht atmet sie, jetzt aber singt sie. [...] Sagt, ob ihr auf Erden etwas Köstlicheres, Freudigeres wißt als diesen Aufruhr von Klängen und Tönen, als diese Glut von Wohlklang, als diese zehntausend erzenen Stimmen, die in steinernen Flöten von dreihundert Fuß Höhe alle auf einmal ertönen, als diese Stadt, die in ein Orchester verwandelt ist, als diese Symphonie, die mit der Macht eines Sturmes erbraust.³

Bei aller literarischen Metaphorik muss Hugo davon ausgegangen sein, dass dieser Vergleich seiner Leserschaft plausibel erschien und diese sich eine solche Klangwelt aus Glocken zumindest vorstellen konnte. Dabei folgt diese Art von Musik eigenen Prinzipien und Formen. Eine Glocke erzeugt keinen reinen Ton, sondern einen Klang. Bei schwingend geläuteten Glocken lässt sich das Tempo der Schläge nicht manipulieren, und das Zusammenspiel unterschiedlich hoher Glocken ergibt ein komplexes Klang- und Rhythmusbild, vor allem wenn die Glocken mehrerer Kirchen gleichzeitig läuten. Hinzu kommen die unterschiedlichen Echos der Glockenschläge innerhalb einer Stadt. Dieses bewegte Klangbild beruht nicht auf den Ideen eines einzelnen Komponisten und lässt sich nicht mit dem Konzept eines musikalischen Werkes mit Entwicklungsgedanken verbinden, sondern wurde bis ins 20. Jahrhundert von einer lokalen Gemeinschaft händisch in immer neuen Variationen erzeugt. Die musikalische Wahrnehmung sollte auf den Augenblick gelenkt werden. Die gängige Meinung, die Glocke sei im Gegensatz zu den Orchesterinstrumenten nur ein Signalinstrument, das appellativ Menschen zusammenrufe oder apotropäisch Böses abwehrend, erscheint nach dieser Darstellung fragwürdig. Zu Hugos Zeit gab es mit dem Carillon und den automatischen Glockenspielen bereits Instrumente, deren Töne ausschließlich durch Glocken erzeugt wurden, und auch das mehrstimmige Läuten wurde als Musik empfunden – wenn auch mit einem anderen klangästhetischen und rhythmischen Konzept als die Musik in den Kirchenhäusern.

Hugo weist in seinem Roman auch implizit darauf hin, dass Glocken im Leben der Menschen mehr Funktionen erfüllen können als den Ruf zum Gottesdienst. Sie erklingen gleichzeitig von sakralen und profanen Gebäuden.

Da sind die ununterbrochen auf- und niedersteigenden Tonleitern der sieben Glockentürme von Sankt Eustachius von einem leuchtenden Zickzack heller, rascher Töne blitzartig durchkreuzt; da ist die finstre grämliche Stimme der Bastille, der tiefe Tenor des großen Louvre-Turmes, das königliche Glockenspiel mit seinen glänzenden, unermüdlichen Trillern, auf die in abgemessenen Pausen die schweren Schläge der Sturmglocke von Notre-Dame niederfallen, so daß sie Funken sprühen wie ein Amboß unter dem Hammer.⁴

3 Ebd., 153.

4 Ebd., 154.

Die Glocke wurde nicht nur im kirchlichen, sondern auch im weltlichen Bereich ausgiebig genutzt, so zum Beispiel an der Stadttorburg oder am Königspalast. In der Bastille wurden an Werktagen Öffnungs- und Schließungszeiten, Markttag und Alarm-signale durch Glockengeläut angekündigt, während das königliche Glockenspiel im Louvre weltliche Musik spielen konnte. Die hohen und tiefen Glocken von St. Eustache erklangen, wie beschrieben, an Festtagen gemeinsam, wurden aber häufiger einzeln eingesetzt, um die Lebensfeste der Menschen öffentlich zu verkünden, wie etwa die Tauf-, Hochzeits- oder Sterbeglocke. Darüber hinaus sollte das Läuten der Sturmglocken in Kirchen wie Notre-Dame bei Feuer oder Unwetter auf musikalisch-magische Weise Unheil von der Stadt fernhalten. Glocken erklangen nie zufällig, ihre Funktion war für die Menschen in der Umgebung erkennbar und hatte eine feste Bedeutung in ihrem Leben. Der Glockenklang selbst rief Assoziationen zu bestimmten Ereignissen oder individuellen Bedeutungszusammenhängen hervor, wie sie sich bis heute in Redewendungen wie „ich hör’ schon die Glocken läuten“ oder „seine letzte Stunde hat geschlagen“ erhalten haben. Weltliche und religiöse Sphären vermischten sich. Komponisten, die in solchen Klanglandschaften lebten, wussten um die vielfältigen Funktionen der Glocken und ihrer symbolischen Zuschreibungen. Wenn sie das Instrument in ihren Werken einsetzten, konnten sie dieses Wissen auch bei ihrem Publikum als bekannt voraussetzen.

Quasimodo, der taube und bucklige Glöckner der Kathedrale Notre-Dame, sieht in den Glocken nicht nur Musikinstrumente, mit denen er mit der Außenwelt kommunizieren kann. Für ihn sind sie beseelte Wesen. Im dritten Kapitel des vierten Buches des Romans beschreibt Hugo die innige, ekstatisch-erotische Beziehung des Glöckners zu den Glocken, für die dieser in den Türmen verantwortlich ist.

Eins aber liebte er an dem mütterlichen Gebäude vor allem, das waren die Glocken. Sie weckten und beflügelten seine arme, gefesselte Seele; sie gaben ihm zuweilen ein wirkliches Glücksgefühl; er liebte sie, streichelte sie, sprach mit ihnen und verstand sie. Alle hat er sie ins Herz geschlossen, vom Glockenspiel des Vierungsturmes an bis zur großen Glocke der Portalseite. Der Vierungsturm und die beiden großen Türme waren für ihn drei gewaltige Vogelkäfige. Die Vögel darin hatte er erzogen; sie sangen nur für ihn. Dieselben Glocken aber hatten ihn taub gemacht; [...] Die Stimmen der Glocken freilich waren die einzigen Laute, die er noch hören konnte. In dieser Hinsicht war die große Glocke sein Liebling. Er zog sie der ganzen andern Schar lärmender Töchter vor, die ihn an Festtagen umtobten. [...] Quasimodo hatte also fünfzehn Glocken in seinem Serail; die große Marie aber war die Favoritin.⁵

Diese Vorstellung vom beseelten Instrument hatte zu der Zeit nicht nur der behinderte und ausgestoßene Glöckner. Europäische Sagen sind voll von Erzählungen über Glocken, die nicht nur läuten, sondern auch sprechen können; die selbst dann noch läuten, wenn sie in einen See versenkt wurden; oder die die Menschen verfolgen, um sie an ihre moralischen Verfehlungen zu erinnern. Darüber hinaus eignet sich das

5 Ebd., 169f.

Instrument aufgrund seiner Form, seiner Bewegungen beim Läuten und seines durchdringenden Klanges als Symbol für Erotik und Sexualität, als Verkörperung sowohl weiblicher als auch männlicher Potenz und als Klangbild für innere Sehnsüchte. Diese Konnotationen waren den Komponisten, die in solchen Klanglandschaften lebten, aus ihrem Alltag vertraut. Die Verwendung von Glocken in vokalen und musikalischen Werken erhielt damit eine Bedeutung, die mit dem Text und der Handlung verbunden war und weit über den Klang hinausging.

Kirchen- und Turmglocken sind in der historischen Musikwissenschaft trotz so bezaubernder Beschreibungen wie in Hugos Klassiker bis heute weitgehend unbeachtet geblieben. Sie werden zumeist als Signalinstrumente oder akustische Spezialeffekte abgewertet, die keiner weiteren musikanalytischen Untersuchung bedürfen. Dabei kann die westeuropäische Kirchenglocke mit ihrer schwingenden Spieltechnik in ihrer Großform seit dem 12. Jahrhundert mit den Worten des Musikwissenschaftlers Winfried Schrammek als „erste große eigenständige musikalische Leistung des Abendlandes“⁶ bezeichnet werden. Die weitgehende Vernachlässigung der Glocke in der musikwissenschaftlichen Forschung entspricht nicht dem Widerhall, den ihr Klang in europäischen Kulturen gefunden hat und immer noch findet – von den Legenden und Sagen über versunkene und magische Glocken⁷ zu Abbildungen⁸, in Gedichten wie in Brentanos und von Arnims *Des Knaben Wunderhorn* (1806/1808) oder in Friedrich Schillers *Lied von der Glocke* (1799), in den Kinderbüchern von Otfried Preußler (1976; 1995) bis hin zu Spielfilmen mit ausgeprägter Glockensymbolik wie Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996) und Daniel Hamidou *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) sowie populären Musikwerken wie beispielsweise die Alben *Tubular Bells* (1973) von Mike Oldfield (*1953) oder *Elements of Light* (2013) von Pantha du Prince & the Bell Laboratory. Kaum ein anderes Instrument wird in Geschichten so oft beschrieben und dargestellt wie die Glocke. Die Vernachlässigung der europäischen Glocken-Klanglandschaften, des „Glockeneuropas“⁹, wie es der Historiker Friedrich Heer nannte, ist zunächst bedingt durch die Säkularisierungsbewegungen seit dem 19. Jahrhundert, durch die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts und die damit einhergehende Zerstörung von Glocken sowie durch die Marginalisierung der Kirche in antiklerikalen politischen Systemen in Europa, die in vielen Regionen zum Verlust von Alltagsklängen geführt haben. Davon betroffen ist auch das Wissen um die Besonderheiten des Glockenklangs, seine sozialen Funktionen sowie seine symbolischen Zuschreibungen.

Eine musikethnologische Forschungsperspektive ist hier notwendig, um zu rekonstruieren, welche Funktionen verschiedene Glockenmusiken in europäischen Gesellschaften hatten, wie diese die Kunstmusik beeinflussten und welche symbolischen

6 Schrammek 1998, 15.

7 Sartori 1932; Abels 1986; Schramm 1986.

8 Kramer 1986b; 1997.

9 Heer 1961, 2.

Bedeutungen das Instrument besaß. Ziel dieses Buches ist es, anhand europäischer Musiktheaterwerke vom 18. bis 20. Jahrhundert zu zeigen, wie die Glocke als gleichberechtigtes Musikinstrument wahrgenommen wurde, welche Glockenklanglandschaften die Komponisten stilisierend nachbildeten und mit welchen Bedeutungen der Glockenklang auf der Bühne verbunden wurde. Der Begriff ‚Musiktheater‘ wird im Folgenden bewusst weit gefasst als Oberbegriff für eine Reihe von Gattungen des musikdramatischen Theaters, die sich im 16. Jahrhundert aus der Wiederbelebung der antiken Tragödie und der Vertonung des zeitgenössischen Pastoraldramas entwickelt haben. Diese im Adel entstandene Kunstform, die im 19. Jahrhundert vom europäischen Bürgertum übernommen wurde, diente im 19. und 20. Jahrhundert der nationalen Identitätsstiftung und Selbstdarstellung zahlreicher europäischer Staaten. Dabei rückten regionale Musikstile und Klanglandschaften in den Fokus der Handlungen, wodurch Glockenklänge für die Komponisten eine wichtige Bedeutung erhielten. Der weit gefasste Begriff des Musiktheaters beschränkt sich aber nicht nur auf die Oper, sondern schließt auch andere populäre musikdramatische Gattungen wie die unterhaltende Operette oder das kommerzielle Musical ein, die sich als Fortführung oder Weiterentwicklung der Oper verstehen. In gewisser Weise sind die Soundtracks zu Spielfilmen seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine vergleichbare Kunstform, in der die Tradition der Glockenverwendung fortgesetzt wird. Einige der hier besprochenen Musiktheaterkomponisten wie Benjamin Britten (1913–1976) und Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) haben außerdem auch Filmmusiken mit Glockenklängen geschrieben. Philip Glass (*1937) hat nicht nur zahlreiche Soundtracks komponiert, sondern durch seine Cocteau-Trilogie Film-, Oper- und Ballettmusiken miteinander verbunden. Der französische Musikkomponist Richard Cocciante (*1946) steuerte Lieder zu Filmen bei, das Disney-Musical *The Hunchback of Notre Dame* (1998) von Alan Menken (*1949) stellt schließlich eine Bühnenfassung eines als Zeichentrickfilm entwickelten Werkes dar.

Musiktheaterwerke eignen sich im Gegensatz zur Instrumental- oder Vokalmusik gut für eine Untersuchung der Glockenverwendung, da die zugrunde liegenden Handlungen einen sozialen Kontext schildern und eine zeitliche Verortung besitzen, anhand der sich die Glockenverwendung interpretieren lässt. Die Libretti bilden deswegen im Folgenden das ethnographische Feld für die musikethnologischen Untersuchungen, in dem die Glockenmusiken im sozialen Kontext analysiert und die Klangwahrnehmungen sowie die daraus resultierenden Reaktionen der Bühnenpersonen untersucht werden. Aus der musikethnologischen Perspektive wird sich zeigen, warum die historische Musikwissenschaft bislang in der Analyse wie in der Interpretation der Werke oft wenig mit Glockenklängen anfangen kann. Glockenmusiken folgen einem anderen Musikkonzept und sind mit einem eigenen sozialen Kontext verbunden. Sie lassen sich nicht ohne Kenntnis der jeweiligen Musikpraxis und ihrer Bedeutungen verstehen. In Folge der Theorie des Musiksoziologen und -ethnologen Christian Kaden werde ich in diesem Buch Glockenmusiken als ein „alternatives

komplementäres musikästhetisches Konzept“¹⁰ beschreiben. Glocken werden in Musiktheaterwerken nicht als ergänzendes Instrument eingesetzt. Ihr spezifischer Klang und ihre Läutesitten beeinflussen die Kompositionen, so dass sich vielfältige Verbindungen zwischen den beiden gegensätzlichen musikästhetischen Konzepten ergeben. An vielen Stellen lässt sich von einer ‚geläuteten Musik‘ sprechen, wenn Glockenklänge durch andere Instrumente und Stimmen imitiert oder wenn rhythmische Strukturen von mehrstimmigem Glockengeläute stilisiert von anderen Orchesterinstrumenten nachgebildet werden. Die Komponisten der Musiktheaterwerke waren sich der lokalen Läutetraditionen und der religiösen, weltlichen und anthropomorphen Bedeutungen des Instruments bewusst. Sie wählten Glocken, weil sie mit ihnen Kontraste zwischen sozialen Gruppen darstellen oder bestimmte inhaltliche Aussagen, die im Text nicht erwähnt wurden, klanglich verstärken konnten. Aufgrund der ihnen zugeschriebenen magischen Kraft konnten Glocken sogar eine eigene Rolle in der Handlungsentwicklung übernehmen. Darüber hinaus versuchten Komponisten gerade in der im Adel und Bürgertum verankerten Kunstform, durch Glockenklänge eine andere Musikästhetik ihrer alltäglichen Lebenswelt in die kunstmusikalischen Kompositionen zu integrieren. Sie verarbeiteten die ihnen vorgefundenen Klanglandschaften und trugen so, ganz im Sinne Schrammeks, mit jeweils eigenen Schwerpunkten kreativ zur Geschichte der Glocken bei:

Die Glocke beweist in jeder ihrer Funktionen eine enge Verbindung zum Menschen; in Not und Kampf, bei Fest und Trauer kommt es zur kreativsten Synthese, die zwischen einem Musikinstrument und dem menschlichen Geist denkbar ist.¹¹

Eine solche Beschäftigung mit Glocken in Musiktheaterwerken erscheint mir notwendig, weil mit ihnen ein wesentlicher Teil der historischen Klanglandschaften europäischer Regionen überliefert wurde. Dabei werden spezielle Läutetechniken abgebildet oder klanglich imitiert. Das ist der historischen Musikwissenschaft bislang kaum einem Forschenden aufgefallen. Beim Glockenläuten handelt es sich zudem um eine volksmusikalische Praxis, ein immaterielles Kulturerbe, dessen Spuren sich in diesen kunstmusikalischen Werken finden lassen. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte die Ausübung dieser Technik eine vielfältige und für die Gesellschaft weit verbreitete Praxis dar. Musiktheaterwerke haben Klanglandschaften bewahrt, die teilweise nicht mehr zu hören sind. Wie identitätsstiftend darüber hinaus Glocken für die Gesellschaft waren, zeigt sich daran, dass sie klare Funktionen in den Handlungsverläufen der Libretti einnehmen. Es lässt sich ein enger Bezug zwischen dem Gesang der Bühnencharaktere und den Glockenklingen erkennen und es besteht ein visueller Bezug zwischen der Form der Glocke und ihren Läutetechniken und den Bühnenhandlungen. Das Instrument trägt deswegen maßgeblich zu der dramaturgischen Logik der Werke bei und kann nicht ignoriert werden. Schließlich steht die Glocke aufgrund ihrer Materialität, ihrer Form, ihrer Aufhängung, ihres Klanges und ihrer

10 Kaden 2004.

11 Schrammek 1998, 15.

verschiedenen Spieltechniken symbolisch für verschiedene Bedeutungszusammenhänge, von denen alle Komponisten Gebrauch machten. Sie ist eben nicht nur das Symbol für den christlichen Glauben, sondern verweist auch auf politische und soziale Zusammenhänge.

Wie umfangreich und vielfältig der Einsatz von Glocken im Musiktheater ist, zeigt bereits ein kurzer chronologischer Überblick. Die Verwendung des Instruments im Musiktheater beginnt genau zu der Zeit, als die ausgeprägte europäische Glockenklanglandschaft durch die Französische Revolution zerstört und ein Großteil der französischen Glocken zu Kanonen umgegossen wird. Zugleich wird ihr Einsatz auf der Bühne erst möglich, als sich das Musiktheater vom höfischen Umfeld löst und zeitgenössische oder märchenhafte Handlungen für ein bürgerliches Publikum vertont werden. 1791 markiert mit *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und *Camille ou Le Souterrain* von Nicolas-Marie Dalayrac (1753–1809) den Beginn von Glocken in der Oper. Beide binden das Instrument kongenial in den Orchesterklang ein und beziehen sich kompositorisch auf Glockenklänge. Das für den Vogelfänger eigens kreierte wundermächtige Bühneninstrument in Form einer Silberglöckchenmaschine spielt wie ein kleines Carillon mit dem Orchester zusammen und lässt umgekehrt Papageno vor Liebe in charakteristischen Glockengeläut-Motiven singen. Dieser Umgang mit dem Instrument begründet eine durchgehende Tradition der erotisch-sexualisierenden Zuschreibung der Glocke in der Geschichte des Musiktheaters. Dagegen wird das Instrument in Dalayracs Stück in seiner Funktion als Hausglocke eingeführt, das im Metrum der Musik angeschlagen wird und dessen Töne die beteiligten Personen scherzhaft lautmalerisch mit „din-dan“ imitieren. In diesem engen Verhältnis zur Orchestermusik wird die Glocke über einen langen Zeitraum hinweg nicht mehr in Partituren eingearbeitet. Geschlagene Signale der Uhr- und Gebetszeiten auf Kirchenglocken mit zusätzlichen symbolischen Bedeutungen und dramaturgischen Effekten sind in der Musik der Romantik zunächst das bestimmende Motiv, ob in *Éliza* (1794) von Luigi Cherubini (1760–1842), *Der Freischütz* (1821) von Carl Maria von Weber (1786–1826) oder *Guillaume Tell* (1829) von Gioachino Rossini (1792–1868). Die Glocken, die nie auf der Bühne zu sehen sind, bilden in diesen Werken einen Teil der Umgebung und der Klanglandschaft. Zwar verwenden bereits Rossini in *La gazza ladra* (1817) und Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) in *Fra Diavolo* (1830) eine Kirchenglocke dramaturgisch als außerplanmäßigen Mitteilungs- und Versammlungsruf, aber erst Giacomo Meyerbeer (1791–1864) erregt in seiner auf historischen Ereignissen beruhenden Grand opéra *Les Huguenots* (1836) größere Aufmerksamkeit, indem er das Sturmläuten als Zeichen des Beginns eines Pogroms mit in die Handlung einbindet. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts beziehen sich Glockenklänge parallel zu Säkularisierungstendenzen der europäischen Gesellschaften entweder auf naturmystische, nicht-christliche Vorstellungen, wie etwa in *Der Tannhäuser* (1845/1861/1875) von Richard Wagner (1813–1883), in der *Cavalleria rusticana* (1890) von Pietro Mascagni (1863–1945)

und in *Pagliacci* (1892) von Ruggero Leoncavallo (1857–1919), oder stellen eine Kritik an der weltlichen und religiösen Macht dar wie in *Tosca* (1900) oder *Suor Angelica* (1918) von Giacomo Puccini (1858–1924). Der Glockenschlag symbolisiert dort staatliche und religiöse Willkür und hat über weite Strecken nichts mehr mit christlicher Frömmigkeit zu tun. An der Wende zum 20. Jahrhundert wird der moralisch-religiöse Klang parallel zur Entstehung der psychoanalytischen Forschung verinnerlicht und dient vor allem symbolisch als Ausdruck für labile Gemüts- und Geisteszustände, beginnend bei *Boris Godunow* (1869–1874) von Modest Mussorgski (1839–1881) über Korngolds *Die tote Stadt* (1920) bis zu Brittens *Peter Grimes* (1945) und *The Turn of the Screw* (1954). Glockenmusiken werden außerdem zentral für alle Handlungen, die in der mittelalterlichen Blütezeit europäischer Glockenkulturen spielen, wie *Palestrina* (1917) von Hans Pfitzner (1869–1949) oder *Die Bernauerin* (1947) von Carl Orff (1895–1982). Trotz der fortschreitenden Säkularisierung der europäischen Gesellschaften und des Rückzugs der Glocken auf rein kirchliche Funktionen bleibt das Instrument auch gegen Ende des 20. Jahrhunderts im Musiktheater von Bedeutung. Entweder werden mit ihren Klängen außerchristliche religiöse Bewegungen dargestellt, wie etwa in Glass' *Akhmaten* (1984), oder die Glocke kommt historisierend mit Bezug auf Operntraditionen des 19. Jahrhunderts kirchenkritisch zum Einsatz wie im kommerziellen Musical in den Werken *Martin Guerre* (1996) von Claude-Michel Schönberg (*1944), in Cocciantes *Notre Dame de Paris* (1998), in Menkens *The Hunchback of Notre Dame* und *The Woman in White* (2004) von Andrew Lloyd Webber (*1948).

Bereits dieser Überblick zeigt, dass die Verwendung von Glocken weder auf ein bestimmtes Genre des Musiktheaters beschränkt noch ausschließlich an bestimmte Handlungsorte oder Stoffe gebunden ist. Glocken erklingen nicht in bestimmten nationalen Operntraditionen häufiger als in anderen, auch wenn lokale Läutesitten Teil einer regionalen Identität darstellen. Bestimmte Bedeutungszuschreibungen werden über die Jahrhunderte in verschiedenen Werken fortgeführt. Insgesamt tauchen Glocken in einer Vielzahl von Werken auf, von denen ich in diesem Buch 33 näher behandle und etwa 100 weitere aufzähle. Trotz der Fülle der Werke bin ich mir einiger Lücken bewusst, glaube aber nicht, dass diese die hier vorgestellten Interpretationen beeinträchtigen. In den Analysen werde ich am Rande auf Ballettmusiken, programmatische Instrumentalstücke und populäre Musik verweisen, die sich kompositorisch auf Musiktheaterwerke beziehen oder die Tradition einer bestimmten Interpretation des Glockenklangs fortführen. Nicht thematisiert werden die experimentellen Musiktheaterwerke der Neuen Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die keiner Handlungs-dramaturgie folgen und in den Libretti keinen festgelegten gesellschaftlichen Kontext bieten. Die Klanglandschaften zu Lebzeiten der Komponisten und Librettisten sowie die genauen aufführungstechnischen Möglichkeiten bei den Aufführungen können nicht im Detail beschrieben werden. Glockendispositionen und Geläuteformen, die Komponisten seit dem 18. Jahrhundert in Europa erlebt und

verarbeitet haben, lassen sich nach den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts mit ihren tiefgreifenden Folgen für die Glockenkulturen kaum mehr rekonstruieren. Welche Möglichkeiten die einzelnen Opernhäuser hatten, die Wünsche der Komponisten nach Glockenklängen zu erfüllen, bedürfte ebenso umfangreicher Archivarbeit. Solche sicherlich spannenden Einzeluntersuchungen können im Rahmen dieses Überblicks nicht geleistet werden.

Diese Untersuchung beginnt im folgenden Kapitel mit einer detaillierten Darstellung der Glocke als Klanglandschaftsinstrument unter den drei aus den Sound Studies entlehnten Kategorien Klang, Umgebung und Bedeutung. Zunächst erfolgt die Beschreibung der musiksystematischen Eigenschaften der Glocke und ihrer Spieltechniken. Daran anschließend werden ihre Herkunft und ihre verschiedenen historischen Erscheinungsformen erklärt, sowie die Funktionen, die sie in europäischen Gesellschaften übernommen hat. Dabei geht es vor allem darum, die Verwendung der Glocke im weltlichen wie religiösen und im städtischen wie ländlichen Kontext parallel zu betrachten. Gesondert gehe ich auf die Berufe von Glockengießern und Glöcknern ein, um das besondere soziale Umfeld der musikalischen Praxis aufzuzeigen. Schließlich werden die drei grundlegenden symbolischen Bedeutungszuschreibungen des Instrumentes herausgearbeitet, die sich aus seiner Materialität, Herstellung, Form, Aufhängung, Spieltechnik und Klangproduktion ergeben: als Zeichen für den magisch-religiösen Bereich, für politisch-gewalttätige Kontexte und für Erotik und Sexualität. Im dritten Kapitel erfolgt dann ein Überblick über die bisherigen Forschungen zu Glocken in der historischen Musikwissenschaft. Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich im vierten Kapitel der spezielle theoretische Blickwinkel, unter dem der Glockeneinsatz in Musiktheaterwerken im Weiteren untersucht wird. Christian Kadens Theorie von alternativen komplementären musikästhetischen Konzepten innerhalb einer Kultur wird hier auf Glockenmusiken und ihren sozialen Kontext im Gegensatz zu der europäischen kirchlichen und weltlichen Vokal- und Instrumentalmusik angewendet. Mit diesem theoretischen und historischen Instrumentarium erfolgen im Hauptteil die verschiedenen Beispielanalysen, die nach den drei symbolischen Bedeutungszusammenhängen gegliedert sind. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse erfolgt im abschließenden Kapitel, in dem ich die Vorteile eines musikethnologischen Zugangs bei der Analyse von Glocken in europäischen Musiktheaterwerken aufzeigen möchte.

Mit diesem Buch soll eine Brücke zwischen den verschiedenen historischen, campanologischen, volksmusikalischen und musikethnologischen Forschungen auf der einen Seite und der historischen Musikwissenschaft auf der anderen geschlagen werden. Durch den Wissenstransfer kann die Verwendung von Glocken in Musiktheaterwerken und ihre Auswirkungen auf die Gestalt der Kompositionen genauer erklärt werden. Die einzelnen Werkanalysen möchten dabei zunächst ein Bewusstsein für die kompositorischen Abbildungen von historischen Klanglandschaften erzeugen. Die ausgewählten Beispiele sollen dabei den Blick auch auf Werke richten, die aus

Sicht dieser instrumentalen Volksmusikpraxis zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind. Darüber hinaus können die Interpretationen der symbolischen Bedeutung von Glocken allen an Opernproduktionen Beteiligten im Bereich Regie, Dramaturgie, Orchester, Schauspiel und Gesang ermöglichen, den Einfluss von Glockenmotiven und Läutesitten auf die Werke zu erkennen. Das ermöglicht in vielen Fällen neue Interpretationen der Charaktere und Handlungsverläufe. Das interessierte Musiktheaterpublikum ist schließlich dazu eingeladen, ausgehend von den Fallbeispielen die Musiktheaterwerke einmal „mit den Ohren von Glockenmusiken“ zu hören und ein neues Verständnis von verschiedenen musikästhetischen Konzepten zu erhalten.

Aufgrund der Vielzahl der Werke, in denen Glocken eine wichtige Funktion und Bedeutung erhalten, habe ich versucht, die jeweiligen Fallstudien in sich geschlossen abzufassen. Interessierte an bestimmten Werken können direkt in die Unterkapitel springen und von dort aus zum genaueren Verständnis vorherige Kapitel konsultieren. Ein ausführlicher Index zu den Werken, Komponisten, Fachtermini und Glockeninstrumenten am Ende des Buches soll darüber hinaus ein gezieltes Suchen von einzelnen Thematiken ermöglichen. Meine Erfahrung sagt mir, dass ein Bewusstsein für die Funktionen und Bedeutungen von Glocken im Musiktheater eine neue Verständnisebene eröffnet, die das Hören dieser Werke bereichert, ohne dass andere Aspekte dadurch in den Hintergrund geraten. Ich hoffe, dies wird einer interessierten Leserschaft ebenso ergehen.

2. Die Glocke als Klanglandschaftsinstrument

Die Kirchenglocke ist ein Instrument, dessen Klang gezielt nach außen dringen soll und das daher untrennbar mit der Klanglandschaft menschlicher Gesellschaften verbunden ist. Sie wird von der Bevölkerung allerdings auf unterschiedliche Weise wahrgenommen und interpretiert. Um seine Verwendung im europäischen Musiktheater adäquat verstehen zu können, ist es notwendig, zunächst auf die verschiedenen Bereiche näher einzugehen. Ausgehend von der campanologischen Forschung werde ich zunächst die Glocke als Musikinstrument, ihre besondere Klangfarbe und die verschiedenen Spieltechniken sowie die unterschiedlichen Glockeninstrumente vorstellen. Danach werde ich ihren Ursprung, ihre verschiedenen kulturellen Ausprägungen und ihren funktionalen Einsatz in europäischen Gesellschaften beschreiben, wobei ich historische, musikethnologische und volksmusikalische Forschungen mit den Soundscape Studies zusammenführen werde. In diesen Bereich gehört auch die besondere Rolle des Glockengießers und des Glöckners. Schließlich geht es mit Hilfe ethnologischer Forschungen um die Wahrnehmung und Deutung von Klängen im sozialen Kontext, die sich in unterschiedlichen symbolischen Bedeutungszuschreibungen manifestieren. An einigen Stellen verweise ich exemplarisch auf Werke, in denen Glocken in funktionalen Zusammenhängen und mit bestimmten Bedeutungen erklingen.

2.1 Klang – Die Glocke als Musikinstrument

Die Glocke stellt in der europäischen Musikgeschichte eine Besonderheit dar, da sie sich in ihrer Materialität, ihrem Klang und ihrer Verwendung zwischen gegensätzlichen Polen hin und her bewegt. Organologisch gehört sie zu den Schlagwerken, unterscheidet sich jedoch von vergleichbaren Instrumenten wie dem Gong oder dem Becken dadurch, dass sie eine bestimmbare Tonhöhe und ein festgelegtes Klangspektrum besitzt. Die Glocke zeichnet sich besonders durch ihre Materialität aus, denn Bronze, eine Legierung aus Kupfer und Zink, und andere (Edel-)Metalle kommen in der Natur ursprünglich nicht vor. Ihr Dröhnen, Wummern und Hallen wird jedoch mit bestimmten Naturgeräuschen wie dem Donner oder dem Wasserrauschen assoziiert. Die Glocke wird außerdem in der Gesellschaft sowohl als Signal- wie als Musikinstrument verwendet, ohne dass sich die jeweiligen Praktiken klar voneinander unterscheiden ließen. Schließlich wird ihrem Klang eine magische Kraft zugeschrieben, wodurch das Instrument in der Bevölkerung symbolisch für eine Reihe von Bedeutungszusammenhängen steht, die weit über den religiösen Rahmen hinausgehen. Diese Gegensätze, die in der Glocke vereint sind und die kaum ein anderes Instrument in vergleichbarer Weise besitzt, machen den besonderen Reiz der Glocke für Komponisten und ihr Publikum aus.

Die musiksystematischen Grundlagen zur Glockenherstellung, die Besonderheit von Glockenklängen und Läutesitten sowie die Geschichte des Instrumentes finden sich in den sogenannten campanologischen Schriften. Diese Forschungsrichtung verfolgt eine Dokumentation von historischen und aktuellen Glockenbeständen, kümmert sich um die Glockenpflege und wirbt aktiv für bestehende Glockenlandschaften.¹² Ihre regionalhistorische Ausrichtung¹³ zeigt sich besonders an sogenannten „Glockenbüchern“, die vorwiegend den Bestand bestimmter Gegenden dokumentieren.¹⁴ In ähnlicher Weise arbeiten Konrad Bund und andere Forschende in dem *Jahrbuch für Glockenkunde* (1989–2018) sowie Autoren verschiedener einzelner „Glockengeschichten“.¹⁵ Das Problem einer Vielzahl der populärwissenschaftlichen Bücher über Glocken besteht darin, dass die Autoren sich dem Thema weitgehend in Bezug auf das Christentum – bzw. eine christliche Leserschaft – widmen und dass ihnen bei der Interpretation der gesellschaftlichen Bedeutung des Instrumentes im Allgemeinen eine stark emotional-spirituelle Frömmigkeit und humanistische Einstellung anzumerken ist.¹⁶ Hervorzuheben sind dabei die Werke des sogenannten „Glockenpapstes“ Kurt Kramer.¹⁷ Er versteht die Glocke als das „ursprünglichste aller Musikinstrumente“¹⁸ und sieht in ihr das universelle Symbol für „Harmonie“¹⁹. Der Beratungsausschuss für das deutsche Glockenwesen verweist beim Glockenklang auf die „erhebende Wirkung auf die menschliche Psyche“, die selbst „bei höherer Phonzahl nicht unangenehm“ und „ein Beispiel für das zweckfreie Schöne“ sei. Die Glocke als akustisches Alleinstellungsmerkmal der christlichen Kirchen wird vehement verteidigt und die Gemeinden werden dazu aufgefordert, „dass das Glockengeläut nicht aus der kirchlichen Sinnggebung entlassen wird.“²⁰

Der Grund für den Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit dem Instrument in dieser Forschungsrichtung besteht vielfach darin, dass die Autoren den Glockenklang mit dem Konzept eines Heimatgefühles verbinden und dadurch einen gewissen Hang zum Nationalismus besitzen.²¹ Der Historiker Heer, auf den sich viele Campanolog*innen stützen, drückt beispielsweise nach dem Zweiten Weltkrieg seinen Nationalstolz und eine europäische Überheblichkeit selbstbewusst bei der Beschreibung

12 Sartori 1932; Mahrenholz 1948; Schilling 1982; Kramer 1988; Kramer et al. 1986, 1997; Leib 1991; Fleischhauer et al. 1998.

13 Wille/Fender 1987; Heller 1997; Lomenec’h 2000; Polaczek/Wax 2002; Poettgen 2005; Schapka 2010, 2019; Thümmel 2011; Král/Jungwirth 2017; Ruff 2018; Schulte 2018.

14 Schilling et al. 1954; Bund 1986; Waldhoff 1999; Schmidt 2003; Brenner 2005; Bonkhoff 2008; Foersch/Nickel 2017.

15 Jung 1997–2015.

16 Schömig 1986; Böhme 1997; Förderer et al. 2004.

17 Kramer 2006ab, 2007, 2015.

18 Kramer 2015, 170.

19 Ebd., 76.

20 Niemann et al. 2004, 130.

21 Sartori 1932, IX; Mahrenholz 1948: 3f.

der Auswirkungen von Glocken auf das Zeitempfinden in Europa aus: „Europäisches Arbeitsethos (völlig fremd der außereuropäischen und der nichteuropäischen Menschheit) ist in Jahrtausenden gewachsen, gebildet worden durch den Glockenschlag, der die Zeit mißt.“²² Diese politische Haltung wird sich auch bei einigen Komponisten von Musiktheaterwerken mit Glockenverwendung zeigen, die nationalistischen, antisemitischen und teilweise faschistischen Ideen anhängen. Dieser christlich-fromme und national-gefühlsmäßige Blick auf die europäische Glockenlandschaft ist möglicherweise ein Grund dafür, dass in diesen Schriften die Auseinandersetzungen mit dem Instrument im europäischen Musiktheater weitgehend fehlen und historische Ereignisse mit Glockenverwendungen im Rahmen von gewalttätigen Auseinandersetzungen stets einfach als „Missbrauch“ gebrandmarkt werden.

Abgesehen von gewissen Ungenauigkeiten in Bezug auf die Ursprünge des Instrumentes und seine Ausbreitung in Europa sowie einigen Fehlinterpretationen von biblischen Überlieferungen leistet diese Forschungsrichtung dennoch einen wichtigen Beitrag zum organologischen Verständnis und zur historischen Aufarbeitung einzelner Glockenbestände. Sie belegt, dass es sich bei der Glocke eben nicht nur um ein Signalinstrument handelt, sondern um ein Musikinstrument mit zahlreichen unterschiedlichen Spieltechniken. In vielfältigen Zusammenstellungen und Instrumentenformen ist die Glocke in allen europäischen Kulturen verbreitet und spielt in zahlreichen sozialen Kontexten eine wichtige Rolle.

2.1.1 Bezeichnungen und Erscheinungsformen

Die in den europäischen Sprachen gebräuchlichen Bezeichnungen für Glocken verdeutlichen ihre klangliche Eigenart, ihre Herkunft und ihren funktionalen Einsatz. Die Vielzahl der Bezeichnungen verweist auf die Vielfalt der Erscheinungsformen dieses Instruments. In einigen Sprachen leitet sich der Name lautmalerisch vom Klang hoch klingender Glöckchen ab, wie im Englischen *bell* oder im Lateinischen *tintinabulum*. Die lateinische Alternativbezeichnung *signum* entstammt dagegen dem Verwendungszusammenhang als Signalinstrument. Es handelt sich um die Kurzform von *signum dare* (= ein Zeichen geben), ein in der religiösen oder weltlichen Kommunikation verwendeter Begriff, der sich auf die klangliche Reichweite einer größeren Glocke bezieht.²³ Die italienischen Formen *campana* für die große und *nola* für die kleine Glocke, die angeblich von dem Städtchen Nola und der Gegend Kampanien abgeleitet sein sollen, die für ihren Bronzeguss berühmt waren, lässt sich geschichtlich nicht eindeutig belegen.²⁴ Der mögliche Bezug zu einer Region oder Stadt verweist jedoch auf ein zentrales Merkmal großer Glocken, die immer in enger

22 Heer 1961, 5.

23 Lehr 1995a, 1420.

24 Mahrenholz 1948, 5; Kramer 2004a, 16, 48–50.

Beziehung zu dem Ort stehen, an dem sie gegossen und erstmals aufgehängt wurden. Die deutsche Bezeichnung *Glocke* und das französische Äquivalent *cloche* leiten sich dagegen von dem altslawischen Stamm *klakol* oder dem keltischen *clocca* her. Dieser könnte durch die irische christliche Mission nach Mitteleuropa gelangt sein.²⁵ Andere Forscher leiten den Wortstamm aus dem Sanskrit von *karkari* (= dröhnen) ab oder vom Griechischen *kaleo* (= rufen).²⁶ Dieser könnte sich über Russland in Mitteleuropa verbreitet haben.²⁷ Die Vielzahl der Begriffe zeigt, dass das Instrument weder einen einheitlichen Ursprung noch eine standardisierte Form, Größe oder ein Gewicht hat, sondern über verschiedene kulturelle Austauschwege nach Europa gelangt ist.²⁸ Entscheidend für ihre Bezeichnung ist der soziale Kontext, in dem die spezifische Glockenform verwendet wird, auch wenn es interkulturelle Übereinstimmungen in der Bedeutungszuschreibung gibt.

Von einer Glocke im engeren Sinn lässt sich sprechen, wenn das Instrument aus einem schallabstrahlenden Metall, meist Bronze, geschmiedet oder gegossen ist. Kostbare Glocken können auch aus Silber oder Gold gefertigt sein. Der Körper einer Glocke ist halbkugelförmig, zylindrisch oder tulpenförmig und an der Unterseite offen. Im Prinzip handelt es sich um ein umgedrehtes Gefäß. Die Glocke gehört zu der Instrumentenklasse der Idiophone, der Eigenklinger. Genauer gesagt besteht sie aus einer großen Anzahl schwingender Platten, deren Schall am unteren Rand der Form entsteht und sich dreidimensional ausbreitet.²⁹ Zu diesem Zweck muss sie freischwebend aufgehängt oder gehalten werden und einen Griff oder eine Aufhängevorrichtung am stummen Scheitel haben. Diese Glockenform kann nur einen Schlagton mit einem entsprechenden Klangspektrum erzeugen. Für mehrere Töne sind Glocken unterschiedlicher Größe erforderlich. Ihre Tonhöhe hängt von ihrem Durchmesser und ihrer Höhe ab. Je größer und schwerer eine Glocke ist, desto tiefer und lauter ist ihr Ton. Der Klang wird entweder durch Anschlagen mit einem Hammer von außen oder von innen mithilfe eines darin aufgehängten Klöppels ausgelöst. Glocken mit Klöppel werden meistens durch Läuten, d.h. durch Bewegung des Glockenkörpers, der dabei gegen den Klöppel schlägt, zum Klingen gebracht. Das Anschlagen von Glocken konnte ab dem 14. Jahrhundert mechanisch erfolgen, das Läuten musste bis zur Elektrifizierung am Ende des 19. Jahrhunderts von Hand ausgeführt werden.³⁰

Vorbilder für die Form der Glocke können natürliche Materialien wie Blumen und getrocknete Fruchtschalen sein. Sie wurden zunächst aus Ton hergestellt, erhielten aber erst durch den metallischen Klang ihre besondere Zuschreibung magischer Kräfte. Alle glockenförmigen Instrumente aus anderen Materialien wie Holz, Glas

25 Schilling 1982, 14.

26 Mahrenholz 1948, 5.

27 Hannick 1998, 2.

28 Price 1983, IX–XV.

29 Wagner 1986, 12.

30 Böhme/Peter 1997.

und Porzellan sind Nachbildungen oder kunsthandwerkliche Reproduktionen, die mit der Symbolik der Glocke spielen, aber nicht über ihren typischen Klang verfügen.³¹ Nachträglich entstanden sind sicherlich Pflanzennamen wie ‚Glockenblume‘ oder ‚Schneeglöckchen‘, die neben ihrer Blütenform auch Analogien zu naturmystischen Zuschreibungen der Glocke aufweisen.³² Im (Schweizer-)Deutschen ist es üblich, die geschmiedete Glocke als ‚Treichel‘ zu bezeichnen, wenn sie als Tierglocke benutzt wird. Verwandt ist das Instrument mit der ‚Schelle‘, bei der metallene Kügelchen statt eines Klöppels die Außenwände einer hohlen Metallkugel anschlagen. Mit der Schelle lassen sich jedoch nicht gezielt einzelne Töne erzeugen, und durch Schütteln oder Schwenken ergeben sich andere Klangspektren. Verwandt ist die Glocke daneben mit Gong, Tamtam, Becken und Zimbeln, bei denen sich jedoch der metallene Klang von der Mitte des Instrumentes her ausbreitet. Beim Schellentambourin und der Schellentrommel ist eine einseitig mit einem Fell bespannte Handtrommel mit frei schwingenden Metallplatten im Rahmen versehen und vereint so Idio- und Membranophon in einem Instrument. Diese Schlagwerkzeuge sind nicht tonhöhen-spezifisch und besitzen andere Obertonspektren. Bei den Klangschalen, eine zurückgewendete Form der Glocke ohne Klöppel, handelt es sich um eine junge Entstehung eines Musikinstrumentes, das im Bereich des Musiktheaters bislang keine Rolle spielt. Sie erzeugt ebenfalls ein anderes Klangspektrum und kann auch durch Anreiben gespielt werden.³³

Glocken werden in diesem Buch nach Größe und Funktion wie folgt eingeteilt: als ‚Glöckchen‘ gelten all diejenigen, die als Schmuck am Menschen getragen und an Alltagsgegenständen oder Kleininstrumenten wie Glockenrädern und Windspielen aufgehängt sind. Glocke und Schelle sind dabei manchmal nicht voneinander zu trennen und ihr Klang ist mit Klingeln zu beschreiben. Beide erfüllen weitgehend die Funktion eines magischen Glücksbringers, der feindliches Böses in jeder Form abwehrt. ‚Tierglocken‘ wiederum sind größer und hängen an einem Riemen, einem Band oder einer Kette um den Hals von Lebewesen. Sie werden durch die Körperbewegung geläutet. In diesem Bereich werden Treicheln und Glocken oft gleichwertig eingesetzt. Neben der magisch abwehrenden Funktion dienen sie vor allem der Kommunikation zwischen Mensch und Tier. Als ‚Handglocken‘ werden diejenigen Formen bezeichnet, die an einem Schaft gehalten und durch bewusste Bewegungen der Hand zum Klingen gebracht werden. Diese Glocken sind größer und meist gegossen. Sie werden vor allem in religiösen Praktiken verwendet und dienen der Kommunikation mit dem Überirdischen oder zwischen Menschen in kleinen Gruppen. Wenn eine Glocke so groß ist, dass sie nicht mehr mit einer Hand gehalten werden kann, muss sie an einer Wand oder Decke aufgehängt werden, um die Achse des Instrumentes und den darin frei hängenden Klöppel in Bewegung zu versetzen. Diese Glocke soll den Klang

31 Hickmann 1956, 267f.

32 Kramer 2015, 125.

33 Jansen 1991.

dreidimensional verbreiten und möglichst viele Menschen erreichen. In Form der gegossenen großen ‚Turm‘- oder ‚Kirchenglocke‘ wird zur Aufhängung ein eigenes Gebäude benötigt. Aufgrund ihrer Schwere verbleiben sie in der Regel an einem festen Ort. Sie werden in religiösen und politischen Kontexten als Signal-, Verkündigungs- und Machtinstrumente verwendet.

Dieses Buch beschäftigt sich vorwiegend mit der Verwendung großer Kirchen- und Turmglocken, die eine eigene europäische Ausprägung des Instrumentes ab dem Mittelalter darstellen. Wenige Opernhäuser haben Glocken fest installiert wie etwa die Dresdner Oper, die Grand Opéra in Paris oder das Moskauer Bolschoi-Theater. Im europäischen Orchester werden große Glocken oft durch die ab 1860 in Paris entwickelten Röhrenglocken ersetzt, bei denen ähnlich wie beim Triangel das Metall durch Anschlagen von außen zum Klingen gebracht wird. Höhere Glockentöne werden von Hand- und Kuhglocken gespielt. Das Glockenspiel, ein Metallophon, bei dem kleine Metallplatten mit Klöppeln angeschlagen werden, imitiert zwar hohe Glockenklänge, wird aber im Musiktheater selten als Ersatz angesehen. Gleiches gilt für die Celesta, bei der über eine klavierähnliche Tastatur Stahlplatten angeschlagen werden. Ihr metallener Klang klingt vergleichsweise weich. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts besteht die Möglichkeit, Glockenklänge durch digitale Samples zu erzeugen, wovon vor allem im Musical Gebrauch gemacht wird. Für hohe Glöckchen werden außerdem die in den 1960er Jahren entstandenen Chimes benutzt, eine Reihe kleiner Röhrenglocken, die schnell hintereinander mit der Hand angeschlagen werden.

2.1.2 Eigenschaften des Glockenklanges

Die Besonderheit des Glockenklanges besteht darin, dass beim Anschlagen oder Läuten am Rand der Glocke ein kräftiger, scharfer Schlagton erzeugt wird, worauf im Innern zahlreiche langanhaltende dominante Teiltöne, die sogenannten Summtöne, entstehen. Bei Glocken in Bienenkorb- und Zuckerhutform, wie sie ab dem 10. bzw. 12. Jahrhundert hergestellt wurden, sind diese Teiltöne stark dissonant. Ist das Instrument in Form der ab dem 14. Jahrhundert üblichen gotischen Rippe gegossen, stehen sie weitgehend in einem harmonischen Verhältnis zueinander. Es wird das charakteristische Unter- und Obertonspektrum von Unteroktave, Prime, Mollterz, Quinte, Oberoktave sowie weitere dicht beieinanderliegende Obertöne befördert.³⁴ Besonders große, tiefklingende Glocken betonen dieses Klangspektrum. Der kurze, metallene Schlagton, der am weitesten von allen Teiltönen hörbar und für die Tonhöhenwahrnehmung des Glockentones ausschlaggebend ist, besitzt keine physikalische Realität und entwickelt sich im menschlichen Ohr aufgrund gemeinsamer Wahrnehmung bestimmter Bestandteile des Glockenklanges.³⁵ Dieser nicht

34 Weissenbäck/Pfundner 1961, 5–11.

35 Wagner 1986, 12.

messbare Ton führt dazu, dass die Glocke kulturübergreifend im Religiösen verankert ist, wo ihr Klang für die „unsagbare göttliche Realität“³⁶ steht. Bei rein gestimmten Glocken ist der Schlagton identisch mit dem Primton. Bei unrein gestimmten Glocken entsteht eine Dissonanz zwischen dem Schlagton und den harmonischen Unter- und Obertönen. Stehen Schlag- und Primton bis zu einem Sekundabstand zueinander, kommt es zu dem physikalischen Phänomen der Schwebung. Dies wird jedoch von den Hörenden nicht nachteilig bewertet, wie Mahrenholz betont: „Geringe Schwebungen sind aber nicht nur tragbar, sondern lassen den Klang beseelt und lebensvoll erscheinen.“³⁷ Dass Komponisten diese Schwebungen ebenfalls nicht negativ bewertet haben, wird sich in vielen Musiktheaterwerken zeigen, in denen diese bewusst mit weiteren Orchesterinstrumenten imitiert werden. Die Wellenschwankungen dieser Frequenzüberlagerung sind körperlich wahrnehmbar und führen zu der Vorstellung eines schützenden Klangraumes, der von Glocken ausgeht. Die Summtöne einer großen Glocke haben einen langanhaltenden Nachklang. Der Grundton klingt in etwa das 70-fache in Sekunden des Durchmessers der Glocke in Metern. So klingt beispielsweise eine Glocke von 700kg etwa 70 Sekunden lang nach.

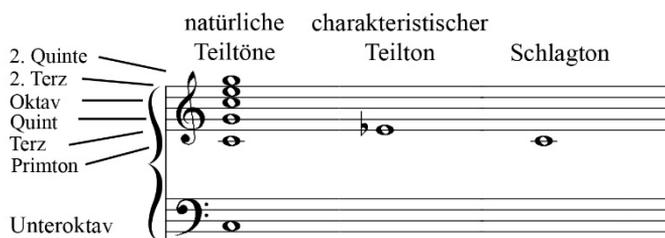


Abb. 1: Obertonstruktur bei gegossenen Glocken in Form der gotischen Rippe

Ähnlichkeiten zwischen Glockenklängen und anderen Musikstilen finden sich in verschiedenen europäischen Volksmusikpraktiken. Das schweizerische Talerschwingen, bei dem ein Geldstück am Rand eines Tongefäßes zum Kreiseln gebracht wird, erzeugt einen ähnlichen Klang.³⁸ Einige slawische Gesangstechniken besitzen absichtlich einen hohen Anteil an Schwebungen, um die Gruppenidentität zu steigern.³⁹ Auf dem Balkan gehört diese Praxis laut Gerald Messner ebenfalls zu einem

36 Niemann et al. 2004, 127.

37 Mahrenholz 1956, 284.

38 Bachmann-Geiser 1981, 32–34.

39 Krader 1987.

volksmusikalischen Stil, bei dem die „am häufigsten verwendeten Intervallparallelen (von ca. 165 Cents) [...] für die Sängerinnen und Sänger ‚wie Glocken‘ klingen.“⁴⁰ Rudolf Brandl berichtet gleiches in seinen Untersuchungen zur Schwebungsdiaphonie bei Gesangsformen im Epiros und Griechenland. Seinen Berichten nach verfolgen die Singenden das Ziel, „es solle klingen wie Glocken.“⁴¹

Bei Musiktheateraufführungen kann dieses Anschlagen durch echte Glocken erzeugt oder seit etwa 1860 durch Röhrenglocken ersetzt werden. Letztere besitzen allerdings eine andere Klangcharakteristik, da sie auf das Zusammenspiel mit den übrigen Orchesterinstrumenten ausgelegt sind. Bei ihnen sind zwar die Ober- und Unteroktavsowie Quintteiltöne deutlich wahrnehmbar, die Mollterz und die anderen nichtharmonischen Teiltöne sind jedoch nicht dominant. Röhrenglocken erklangen zum ersten Mal an prominenter Stelle im Oratorium *The Golden Legend* (1886) von Arthur Sullivan (1842–1900) parallel zum Chor, der die Glocken des Straßburger Münsters singend verkörperte.

Kirchenglocken können instrumental durch ein bestimmtes harmonisches Arrangement nachgeahmt werden, besonders durch Oktavklänge mit Mollterz und Quinte. Die einschlägigen Lehrbücher zur Orchestrierung im 19. Jahrhundert wie Hector Berlioz' und Richards Strauss' *Instrumentenlehre*⁴² gehen erstaunlicherweise kaum auf den Einsatz von Glocken im Musiktheater ein und erwähnen nur Mozarts *Zauberflöte*, Rossinis *Guillaume Tell*, Meyerbeers *Les Huguenots* und Wagners *Parsifal* (1882). Mit keinem Wort thematisieren die Autoren die Möglichkeiten, Glockenklang durch Orchesterinstrumente zu imitieren. Dabei wissen alle Komponisten, wie dies zu bewerkstelligen ist. Das belegen zur gleichen Zeit die Untersuchungen zu Tonmalerei von Eduard von Wölfflin⁴³ und später von Paul Mies-Köln.⁴⁴ Die metallenen Klänge der Hörner und Trompeten können die Prim-, Quint- und Oktavklänge nachahmen, da vor allem letztere als Signalinstrumente ähnliche soziale Funktionen übernehmen und in einer christlichen Tradition von Gottesinstrumenten stehen.⁴⁵ Auf ihnen ist daneben ein markanter Tonbeginn und ein längeres Nachklingen mit Klangfarbenveränderung möglich. Kontrabässe fügen die dominante Unteroktave hinzu, pizzicato gespielte Töne in höheren Lagen der Streicher betonen den Glockenanschlag. Dieser Klang wird mit verschiedenem metallenen Schlagwerk wie Tamtam und Becken verstärkt. Die hin und wieder verwendete Pauke oder das Klavier haben vom Klang her weniger mit der Glocke gemein, sind mit ihr allerdings durch eine vergleichbare Art der anschlagenden Spieltechnik und durch die Vibration bei der Klangerzeugung verbunden. Das Pedalspiel und die mehrstimmigen Akkorde auf

40 Messner 1986, 146.

41 Brandl 1992, 52.

42 Berlioz/Strauss 1904, 411–416.

43 Wölfflin 1899.

44 Mies-Köln 1930.

45 Fischer 2014, 194.

dem Klavier ermöglichen darüber hinaus eine Imitation der tiefen Nachklänge. Aus diesem Grund gibt es eine lange Tradition der Nachahmung von Glockenklängen auf dem Klavier, die bereits vor der Aufnahme der Glocken in das Musiktheater begann: von *Les Cloches* von Nicolas Lebègue (1631–1702), über *Le Carillon de Cythère* von François Couperin (1668–1733), *Les Cloches de Genève* von Franz Liszt (1811–1886), *Cloches à travers les feuilles* von Claude Debussy (1862–1918) bis hin zu der *Sonate für Klavier und Glocken* von Boris Tishchenko (1939–2010) und dem Klavieralbum *The Bells* (2010) von Nils Frahm (*1982). Gesangstimmen bilden bevorzugt mit lautmalersischen Silben Glockenklänge nach. Der Schwebungsklang zwischen Schlag- und Primton wird durch Sekunddissonanzen oder schnelle Sekundumspielungen über einen längeren Zeitraum erzeugt.

2.1.3 Spieltechniken und Glockeninstrumente

Glocken können auf unterschiedliche Weise zum Klingen gebracht werden, wobei die jeweiligen Techniken oft jahrhundertealte regionale und nationale Traditionen haben. Die Arten des Glockenanschlagens und -läutens repräsentieren deswegen seit dem 19. Jahrhundert und dem Beginn des europäischen Nationalismus bestimmte Staaten.

Die einfachste Art, eine Glocke zum Klingen zu bringen, besteht darin, sie mit einem Hammer von außen oder mit dem Klöppel von innen am Glockenrand in Schwingung zu versetzen. Diese Technik wird als ‚Anschlagen‘ bezeichnet. Das umgekehrte Schlagen des Glockenrandes an den ruhenden Klöppel, indem die Glocke auf einer Seite halb gedreht wird, lautet ‚Kleppen‘. Letzteres kommt allerdings bei den hier thematisierten Werken nie zur Anwendung. Gezielte Schläge ermöglichen unterschiedliche Rhythmen und Tempi auf einer oder mehreren Glocken. Das Anschlagen von Kirchenglocken ist europaweit in allen Regionen vertreten. In den romanischen Ländern wie Italien und Spanien ist es bis heute die übliche Form geblieben, in kleineren Kirchen eine oder mehrere Glocken zu spielen. Komponisten schreiben diese Technik in Musiktheaterwerken, deren Handlungen in diesen Regionen spielen, meist realitätsgetreu aus, wie beispielsweise in den Opern des italienischen Verismo am Ende des 19. Jahrhunderts.

Das Anschlagen von Glocken eignet sich dazu, bestimmte Nachrichten als Signal zu verbreiten. Meist wird es zur klanglichen Vermittlung von Uhrzeiten verwendet, was seit dem 13. Jahrhundert automatisch erfolgen konnte. Dabei wird in der Regel jede Viertelstunde mit einem Schlag markiert und nach dem vierten Schlag zur vollen Stunde auf einer anderen Glocke die Anzahl der Stunden geschlagen.⁴⁶ Die täglichen Gebetszeiten, das sogenannte Angelus-Läuten, heben sich davon ab, da sie durch

46 Price 1983, 176–177.

dreimal drei Schläge auf einer und einem Nachläuten auf einer anderen Glocke verkündet werden.⁴⁷ Die drei Schlagfolgen sollen zuerst zum Gebet aufrufen, dann die Hörenden auffordern, sich zu versammeln, und schließlich das Zeichen zum Anfang des Gebetes geben.⁴⁸ Handlungs- und Entscheidungsdruck zu bestimmten Uhrzeiten sind ein weit verbreitetes theatralisches Mittel zur dramaturgischen Steigerung und werden deswegen oft in Musiktheaterwerken verwendet. Die Mitternachtsstunde, mit der zugleich im Volksglauben die Anwesenheit von bösen Mächten verbunden war, ist Teil vieler Libretti. Gleiches gilt für die festgelegten Gebetszeiten, die Einzelpersonen Momente der Selbstreflexion ermöglichen und der individuellen Entscheidungsfindung dienen.

Besitzt eine Kirchengemeinde mehr als zwei Glocken, ist es möglich, mit einem oder mehreren Glöcknern musikalische Motive mit einer simplen Rhythmik anzuschlagen.⁴⁹ Ein berühmtes Beispiel für so ein Motiv sind die Glockenschläge des Uhrturms am Palace of Westminster in London, das umgangssprachlich nach der größten Glocke „Big Ben“ genannt wird, und in einer Variation im dritten Akt von Puccinis *La Bohème* (1896) zu hören ist.



Abb. 2: Glockenmotiv des Uhrturms des Palace of Westminster in London (Big Ben)

Solche kurzen Glockenmotive tauchen in mehreren Musiktheaterwerken auf, vorzugsweise italienischer Herkunft wie in *Luisa Miller* (1849) und *Aroldo* (1857) von Giuseppe Verdi (1813-1901), in Puccinis *Tosca* und *Suor Angelica*, aber auch in Wagners *Parsifal* und in Glass' *Akhnaten* sowie in Webbers Musical *The Woman in White*.

Zu einer speziellen Kunst hat sich seit dem 12. Jahrhundert das kombinierte Anschlagen von mehreren Glocken entwickelt. Die einzelnen Klöppel und Hämmer innen und außen an den Glocken werden über Seile und Rollen so miteinander verbunden, dass Glöckner diese mit Händen, Armen, Beinen und Füßen steuern und darauf Motive spielen können. Die Melodie entsteht für das Publikum erst durch das Zusammenspiel von mehreren Glöcknern. Diese Spieltechnik auf Glocken wird ‚Beiern‘ genannt. Das Aufführen von Motiven und Melodien hat sich wahrscheinlich aus gebeierte Vorschlägen vor dem Stundenschlag auf mehreren Glocken in Städten

47 Schmidt 1986a, 18; Feld 2004a.

48 Heinz 1998, 63.

49 Price 1983, 180–183.