

den unterhaltsam oder selbstentdeckend damit bekannt gemacht, was wir heute über Bach wissen, wie wir seine Musik über Jahrhunderte hinweg aufgeführt haben und welche Bilder wir von seiner Person kennen oder im Kopf haben.

Museen wie das Eisenacher Bachhaus, die in Geburtshäusern von Komponisten, Dichtern oder bildenden Künstlern eingerichtet wurden, können meistens kaum oder gar kein Inventar zeigen, das einmal in diesem Haus vorhanden war. Die Idee, das Haus eines Komponisten als »Begehbare Musikstücke« zu inszenieren, hat in diesen Umständen ihren Ursprung. Entstanden ist ein überaus lebendiges Museum mit reichem Inhalt, den es auf vielfältige Weise zu entdecken gilt.

Es gibt nicht viele Komponistenhäuser oder -wohnungen, die am ursprünglichen Ort so gut wie vollständig erhalten sind, und in denen wir eine konkrete Wohn-, Arbeits- und Lebenssituation in Augenschein nehmen können. Wenn sie sich aber erhalten haben, dann dokumentieren sie den alten Zustand »eingefroren« wie in einer Zeitkapsel.



Und trotzdem strahlen sie Leben aus, denn diese Häuser und Wohnungen wirken wie die Visitenkarten ihrer einstigen Bewohner und sind in gewisser Weise »architektonische Selbstporträts«. ² Sie zeigen deren gestalterischen Willen und sind nicht selten individuelle künstlerische Bekenntnisse. Unter diesen Häusern ragen diejenigen heraus, die Händel, Haydn, Wagner, Verdi, Puccini, Sibelius, Ravel, Lehár, Richard Strauss oder Orff kauften, mieteten und nach eigenen Vorgaben bauen oder umbauen ließen. Sie sind nicht nur Stationen eines Lebensweges, sondern ihr Außen und Innen sind Abbild von Erfolg und Wertschätzung. Sie stellen außerdem architektonische Kompetenz unter Beweis, zeigen Geschmack bei der Gestaltung von Interieurs, erlauben Rückschlüsse auf den Lebensstil und machen nicht selten eine Aufgeschlossenheit für neue Wohn- und Arbeitsformen sichtbar. Gerade die besonders auf Repräsentation bedachten Häuser setzen Zeichen, weil sie die Zugehörigkeit ihrer Besitzer zu einem sozialen Milieu, die Verbundenheit mit der nationalen Kultur oder ganz einfach Modebewusstsein demonstrieren.

Die Liste von Komponisten, deren Wohnstätten dagegen verloren sind, ist lang und enthält viele prominente Namen, darunter Monteverdi, Lully, Purcell, Vivaldi, Rameau, Telemann, Gluck, Boccherini, Meyerbeer, Gounod, Offenbach, Bizet, Hindemith oder Webern. Aber auch von Komponistinnen haben sich so gut wie keine Wohnungen erhal-

ten, sieht man einmal von Clara Wieck ab. Im besten Fall erinnern Plaketten am heutigen Gebäude daran, dass hier einst ein berühmter Komponist gelebt hat. Die Gründe für solche Hausverluste sind vielfältig und dürfen nicht zu dem Schluss verleiten, diese Komponisten seien erfolglos oder sozial isoliert gewesen. Allgemeine Unachtsamkeit, komplizierte Familien- und Erbschaftsverhältnisse, Naturkatastrophen, Kriegsereignisse oder eine ideologisierte Kulturpolitik, eine verfehlt Stadtplanung sowie machtlose Denkmalpflege können dafür verantwortlich sein, dass eigentlich schützenswerte Gebäude überbaut, zerstört und abgerissen oder dem Verfall preisgegeben wurden.

Es sind jedoch nicht nur Verluste zu beklagen, sondern bei vielen Häusern ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt, ob der Komponist hier überhaupt gelebt hat. Häufiger als man denkt waren Missverständnisse, Irrtümer und Legenden dafür verantwortlich, dass im falschen Gebäude oder in der falschen Wohnung eine Gedenkstätte eingerichtet wurde. Aber solche Fehlentscheidungen behinderten die Musealisierung von Komponistenwohnstät-



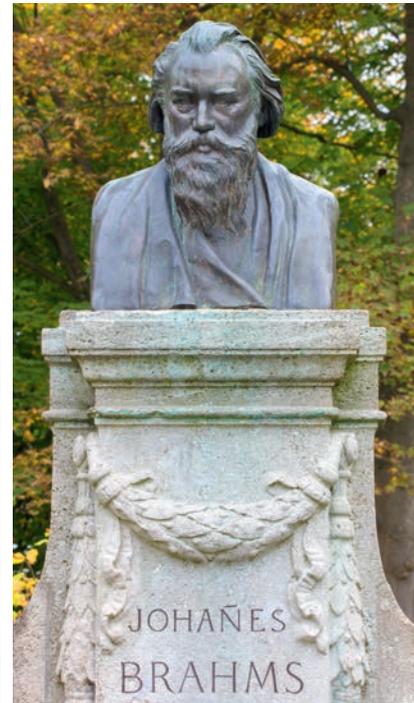
ten keineswegs, sie waren oftmals sogar ein Ansporn bei der Suche nach dem richtigen Ort. Und sie ermutigten dazu, in einem völlig anderen Gebäude, das zum jeweiligen Komponisten keinen oder nur einen vagen Bezug hatte, heute populäre Museen oder Gedenkstätten einzurichten. An Antonio Vivaldi etwa wird in seiner venezianischen Wirkungsstätte, der Kirche Santa Maria della Pietà, erinnert, da seine Wohnungen unbekannt sind. Gaetano Donizetti hat eine museale Heimstadt im Musikkonservatorium seiner Heimatstadt Bergamo gefunden, obwohl sein Geburtshaus nur wenige Schritte entfernt noch existiert. An die noch immer unterschätzte Musikerin Fanny Hensel erinnert inzwischen ein Salon im Leipziger Haus ihres Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy. Das Andenken an Kurt Weill, der 1933 vor den Nationalsozialisten ins Exil nach New York floh, wird in einem der Bauhaus-Meisterhäuser seiner Geburtsstadt Dessau gepflegt. Das Hamburger »KomponistenQuartier« widmet sich in wiederaufgebauten Bürgerhäusern gleich mehreren Komponisten und Komponistinnen, die in der Stadt gewirkt haben und deren Wohnstätten nicht bewahrt oder im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden.

Das Interesse an Komponistenhäusern ist ein relativ junges Phänomen. Im 18. Jahrhundert entstanden überall in Europa Institutionen, in denen sich das ausgeprägte historische Interesse der Zeit niederschlug und wo man Zeugnisse betrachten, studieren

Haydn-Haus in Wien,
Wagners Haus »Wahnfried« in Bayreuth,
Sibelius' Haus »Ainola« in Järvenpää,
Verdis Landhaus in Sant'Agata,
Lehár-Villa in Bad Ischl und
Schönbergs Wohnhaus in Mödling

und über sie debattieren konnte. Doch erst im 19. Jahrhundert entstanden in großer Zahl Gedenkstätten, Museen, Archive und Bibliotheken. Sie wurden bald über ihren anfänglichen Auftrag des Sammelns und Bewahrens hinaus zu Orten des kulturellen Gedächtnisses aufgewertet. Überall wollten die Menschen sich ihres historischen Erbes versichern und dessen überlieferte Zeugnisse zeigen und betrachten. Von der Vergangenheit erzählen, bedeutete Identität stiften.

Die Erinnerung an Personen spielte seit alters her eine wichtige Rolle, und doch wurde regelmäßig auch danach gefragt, mit welchen Mitteln oder an welchen Orten diese Erinnerungsarbeit stattfinden sollte. Während Grabstätten auf Friedhöfen oder in Kirchen das Moment der Pietät betonen, ging mit dem Interesse an Wohnhäusern die Entdeckung von Leben und Werk einher. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerieten Wohnstätten von Komponisten ins Blickfeld, um mit ihnen auch die Entstehungs-



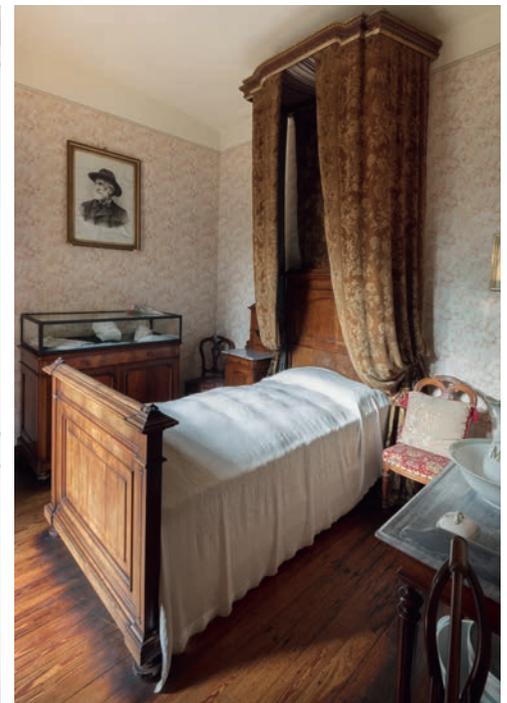
Händel-Denkmal in Halle,
Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark,
Brahms-Büste in Meiningen, und
Verdi-Büste vor dem Geburtshaus
in Le Roncole

orte großer Musikwerke dauerhaft zu bewahren. Verantwortlich dafür dürfte – neben der Wiederentdeckung der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs – in den 1830er Jahren gewesen sein, dass erstmals große Biografien zu Mozart (1856), Beethoven (1866) und Bach (1873) erschienen waren. Diese weckten ein neues und anders akzentuiertes Interesse für Leben und Werk von Musikern. Zwar gab es schon früher Bemühungen von Freunden und Bewunderern, nach dem Tod eines Komponisten dessen Haus oder Wohnung zu erhalten und kleine Gedenkräume mit Erinnerungsstücken auszustatten, doch dies blieb lange die Ausnahme. Demgegenüber war die Umwandlung von Künstler- und Dichterhäusern in Gedenkstätten zu dieser Zeit schon weit fortgeschritten: 1826 wurde Albrecht Dürers Nürnberger Wohnhaus musealisiert, 1847 öffneten sich auch die Türen zu Shakespeares Geburtshaus in Stratford-upon-Avon und Schillers Wohnhaus in Weimar. Seit 1859 konnte man Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar besichtigen

und 1863 war endlich auch Goethes Geburtshaus in Frankfurt a.M. öffentlich zugänglich, während im August 1880 mit Mozarts Geburtshaus in Salzburg erstmals eine Komponistenwohnung feierlich als Gedenkstätte eröffnet wurde.

Vielfach standen bürgerliches Engagement und eine gehörige Portion Lokalpatriotismus hinter der Gründung von Musikgedenkstätten und -museen. Rückenwind erhielten diese Initiativen, weil viele Städte im 19. Jahrhundert damit begonnen hatten, Komponisten Denkmäler zu setzen oder Straßen und Plätze nach ihnen zu benennen. Spendenaufrufe, Musikfeste, Jubiläumsfeiern und die Gründung von Musikvereinen waren landauf und landab sichtbare Zeichen für Bürgerinitiativen, die dem Wunsch Ausdruck verliehen, einem Künstler, zumal einem Komponisten, auch am historischen Ort seines Lebens und Wirkens zu begegnen. Konzentrierten sich Komponistenhäuser im 19. Jahrhundert auf die Verehrung einer Künstlerpersönlichkeit, verstehen wir sie heute als Teil

Esszimmer in Ravels Haus
»Le Belvédère« und
Verdis Sterbezimmer im Hotel
Grand et de Milan



einer weit gefassten Erinnerungskultur. Dennoch werden sie gern als »Leuchttürme«³ des nationalen Kulturerbes herausgestellt. Ihre Popularität resultiert aus der Tatsache, dass sich Häuser, Räume und Gegenstände erkenn- und erlebbar mit dem Leben und Wirken eines Menschen verklammern lassen. Auch wenn Häuser oder Wohnungen nicht zu erhalten waren, hat es immer wieder Bemühungen gegeben, wenigstens die Arbeitszimmer in Museen oder Archiven auszustellen. In einem Raum von Verdis Landsitz Sant'Agata ist sogar sein Sterbezimmer aus dem Mailänder Hotel Grand et de Milan (Zimmer Nr. 157) wiederaufgebaut worden. Eine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und Authentizität fand in solchen Arrangements Ausdruck. Berichte, wonach Besucher in Mozarts Geburtszimmer den Boden geküsst haben, illustrieren ebenfalls solche Wünsche. Wieder andere Besucher entnahmen Splitter aus den Bodendielen von Beethovens Geburtshaus; in unseren Tagen werden sie sogar – ob echt oder unecht, bleibt ungewiss – hin und wieder im

Wohnung oder kostengünstige Bleibe versprochen wurde. Um Liszt an Weimar zu binden, stellte der Großherzog dem gefeierten Klaviervirtuosen die Hofgärtnerei kostenlos zur Verfügung und sorgte sogar für eine repräsentative Einrichtung im modischen Stil der Zeit. Der bayerische König Ludwig II. finanzierte Wagners Villa »Wahnfried«, und im Gebäude des Leipziger Musikverlags C.F. Peters stand für Edvard Grieg wann immer er wollte ein Apartment für kurze oder längere Aufenthalte bereit.

Das Komponistenhaus ist aber immer dann ein bemerkenswertes Phänomen, wenn es selbst zu einem sehenswerten Kunstwerk wurde. Das Haus ist in diesen Fällen Abbild eines geschmack- und effektvoll inszenierten Lebensumfelds. Raum und Mobiliar, Tapeten und Ausblicke, Gärten, Sammlungen und Bilder werden so zu einer Demonstration von Künstlertum und betonen mannigfach das kreative Potenzial, den gebildeten und kunstsinnigen Habitus sowie – nicht zu unterschätzen – den sozialen Status des Bewohners. Während Dichter und bildende Künstler dazu neigten, sich in opulenten Häusern



Hammerflügel von Johann Jacob Könicke (1796) im Haydn-Haus Wien und Cembalo von Jacob Kirckman (1754) im Londoner Händel-Haus

zu inszenieren – zu denken ist an Goethe, Victor Hugo, Gabriele d'Annunzio oder Ernest Hemingway, aber auch an Franz von Stuck, Franz von Lenbach, Claude Monet, Auguste Rodin oder Giorgio de Chirico – und bereits zu Lebzeiten dafür sorgten, dass Haus und Nachlass in öffentlichen Besitz oder in Stiftungen überführt wurden, dachten Komponisten eher selten darüber nach, was postum mit ihrem Haus und seiner Einrichtung geschehen soll. Wagner, Verdi und Sibelius wünschten den Erhalt ihrer Wohnstätten über den Tod hinaus, doch in vielen anderen Fällen wurden solche Entscheidungen erst von den Erben oder einer engagierten Öffentlichkeit getroffen, die den Wert des Hauses zu schätzen wussten.

Komponistenhäuser waren aber nicht nur biografische Schauplätze, sondern in vielen Fällen auch Orte, wo ein geselliges musikalisches Leben stattfand. Gemeinsames Musizieren mit Freunden und Kollegen, private Aufführungen von neuen Werken, Vorbereitung von Proben, Besprechungen mit Kopisten, Mäzenen und Verlegern oder die Unterrichtung von Schülern waren feste Termine im Alltag eines Komponistenhaushalts. Diese Aktivitäten benötigten Raum und womöglich einen repräsentativen Rahmen, wie er in vielen Salons von Komponistenwohnungen zu sehen ist. Klaviere und Flügel von

den berühmtesten europäischen Klavierbauern standen in beinahe allen Komponistenwohnungen für das häusliche Konzert oder als Hilfsmittel beim Komponieren; manchmal wird auf diesen Instrumenten noch immer musiziert.

Das Arbeitszimmer ist zweifellos das Herz dieser Häuser, weil es mit einer beinahe mystischen Aura von Kreativität umgeben ist und damit der Künstler-Genius fassbar zu sein scheint. Obwohl Arbeitszimmer, Ateliers und Räume, in denen musiziert und komponiert wird, vielfach einem alten Raumkonzept folgen, in dem Ruhe, Konzentration und Kontemplation als Voraussetzung für erfolgreiche kreative Arbeit gefordert werden, entsprechen sie dennoch keinem »architektonisch fixierten Reglement«,⁵ zeichnen sich vielmehr durch ein großes Spektrum an Formen und Funktionen aus. Die Einrichtung von Arbeitszimmern ist in den allermeisten Fälle das Ergebnis von Ausprobieren und Erfahrung, wie die Arbeitsabläufe am besten und effektivsten zu gestalten sind. Schriftsteller können eigentlich überall schreiben, während bildende Künstler eine feste Apparatur

Hammerklavier im Sommerdomizil Carl Maria von Webers in Dresden-Hosterwitz und Flügel aus der Werkstatt von Benignus Seidner in Schuberts Wiener Geburtshaus



in Ateliers und Werkstätten benötigen, sofern sie ihren Arbeitsplatz nicht in der freien Natur haben. Komponisten waren ähnlich wie Schriftsteller flexibel, was ihren Arbeitsort angeht. Wenn sie einen festen Arbeitsplatz bevorzugten, dann ist er an Instrumenten und Gegenständen wie Notenpulten, Metronomen und Schränken mit unterschiedlichem Notenmaterial erkennbar. Vor allem fallen immer wieder Schreib- oder Arbeitstische mit großen Arbeitsflächen auf, die für die Anfertigung oder das Studium großformatiger Partituren notwendig waren. Nicht selten steht gleich neben dem Schreibtisch das Klavier, um eine Melodie oder ein Motiv zu improvisieren oder deren Harmonie zu überprüfen, bevor sie notiert wird. Aber auch dieses Arrangement war nicht fest, denn die Auffassungen, wie zu komponieren sei, veränderten sich.

Im frühen 19. Jahrhundert begegnen wir immer öfter Komponisten, die ihre Musik nicht mehr im inspirierenden und improvisierenden Kontakt mit einem Instrument gewinnen. Komponieren entwickelte sich zu einer Denkform, die sich autonom am Schreibtisch oder Schreibpult erledigen ließ. Doch insgesamt schaffen Arbeitszimmer den gleichermaßen festen wie veränderbaren, mal privaten, dann wieder öffentlichen Rahmen für kreatives Schaffen, für die Präsentation vollendeter oder in Arbeit befindli-

cher Werke oder die Begegnung mit Auftraggebern, Freunden, Kollegen, Schülern und Kritikern. Zum Mythos wurden diese Arbeitsstätten aber zweifellos dadurch, dass sie einen Blick in die private »Werkstatt und Ideenschmiede«⁶ des Künstlers gewähren und die materialen Umstände für das Entstehen von Texten, Kunst- und Musikwerken zu einem Zeitpunkt erfass- und erfahrbar machen, bevor diese Werke einer breiten Öffentlichkeit überhaupt erst zugänglich wurden. So neugierig, manchmal sogar voyeuristisch dieser Blick in Arbeitsräume auch sein mag, er schärft die Wahrnehmung des Betrachters für die oft entbehrungsreiche Tätigkeit und das Selbstverständnis des Komponisten. Viele Arbeitszimmer haben im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Charakter von Wohnzimmern bekommen. Sie folgen damit modischen Vorgaben für ein Ambiente, das nicht nur repräsentativ sein sollte, sondern auch alle Bequemlichkeiten bot, die sich Komponisten für ihre Arbeit wünschten.

Besichtigen wir heute das Arbeitszimmer eines Komponisten, so begegnen wir zwar einer einmaligen Atmosphäre, finden die Werkstatt aber außer Betrieb vor. Deshalb be-



nötigen wir Hilfe, um diese Situation mit Leben zu füllen: Das geläufige Bild des beim Komponieren auf-und-ab-gehenden, Melodien summenden, dann wieder Noten aufschreibenden oder am Klavier improvisierenden Komponisten kommt hin und wieder der Arbeitsrealität wohl nahe, sodass Kuratoren sie uns entsprechend zu vermitteln versuchen. In der rekonstruierten Komponierstube im Dachgeschoss des Heinrich Schütz Hauses sind – sobald man den Raum betritt – zunächst Schritte und knarrende Dielen zu hören. Danach probiert eine Stimme verschiedene Melodieansätze aus, bis die endgültige Melodie für den Choralvers »GOTT / deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause!« gefunden ist und abschließend von einem Chor gesungen erklingt.

Aber es gibt auch andere Arbeitsstile, die sich in der Möblierung und der Organisation eines Arbeitszimmer spiegeln. Schon 1793 konnte man im damals vielgelesenen *Journal des Luxus und der Moden* lesen: »Unser Schreibtisch muß uns so individuell angemessen seyn, wie unser Rock.«⁷ Die modernen Schreibtische, die Jean Sibelius, Richard Strauss oder Arnold Schönberg in Gebrauch hatten, sind Musterbeispiele zweckmäßiger Funktionalität. Sie spiegeln gleichzeitig eine gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende

und noch heute andauernde Entwicklung, die jenseits aller Moden und Stilrichtungen nicht nur die Individualisierung von Wohnen und Arbeiten propagiert, sondern auch eine Einrichtung fordert, die sich eng an den Bedürfnissen und Wünschen des Bewohners orientiert. Individualität und Komfort sind seitdem zentrale Stichworte, wenn es um Wohnkultur und die Gestaltung von Interieurs geht, wobei gleichzeitig darauf geachtet wird, dass über alle Funktionalität hinaus Ästhetik und Eleganz nicht vernachlässigt werden. Nicht nur Möbel werden nach diesen Kriterien ausgesucht, sondern auch Draperien, Teppiche und die Farben für Wandanstrich oder Tapete. Die Interieurs von Komponistenhäusern zeigen uns daher immer wieder auch Stationen einer Geschichte von Wohnen und Wohnkultur.

Etwas mehr als dreißig Komponistenhäuser oder -wohnungen stellt dieses Buch in Text und Bild vor. Dies ist allenfalls ein Ausschnitt aus der großen Zahl an Häusern, die in vielen europäischen Ländern und inzwischen auch in Übersee als öffentlich zugängliche Gedenkstätten oder Museen Einblicke in die Lebens- und Arbeitswelten von Musikern



gewähren. Es sind durchweg bekannte und anerkannte Komponisten, die hier mit ihren Häusern gewürdigt werden. Unsere Auswahl ist dementsprechend subjektiv und orientiert sich zweifellos an dem Kanon, den die Erinnerungskultur unserer Tage vorgibt. Immerhin kann dieses Buch die musikalischen Epochen seit dem späten 16. Jahrhundert mit Häusern exemplarisch bebildern. Außerdem möchte es die so verschiedenartigen Häuser in den kulturhistorischen Kontext etwa der Musikstädte Wien und Leipzig einordnen, aber auch ihre Funktionen als Sommerfrischen, ländliche Rückzugsorte und repräsentative Wohnsitze erläutern. Dadurch entsteht ein Panorama musikalischer Schauplätze, das geprägt ist von biografischen Auf- und Abs, persönlichen Kämpfen, künstlerischem Erfolg und Misserfolg sowie immer wieder von einem Alltag, der uns den berühmten Komponisten als hart arbeitenden Menschen zeigt und der unerschütterlich an die verbindende Kraft der Musik glaubt.

Joseph Haydn soll im Mai 1809 wenige Tage vor seinem Tod angesichts des heftigen Bombardements Wiens durch die Truppen Napoleons seine Hausgenossen mit den Worten beruhigt haben: »Kinder, fürchtet euch nicht! wo Haydn ist, da kann nichts geschehen.«⁸

Schreibtische von
Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Strauss,
Carl Orff und Arnold Schönberg

S P U R E N S U C H E



Obwohl schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Notendruck erfunden wurde und Musikwerke damit weiter und schneller verbreitet werden konnten, gab es bis zum 18. Jahrhundert kaum eine systematische Pflege des musikalischen Erbes, wie sie uns heute geläufig ist. Das mag verwundern, denn der Musikbetrieb war mit vielen Orchestern, Virtuosen, Sängern sowie Chören lebendig, und Komponisten tauschten sich überall in Europa aus. Musik erklang in vielen Kirchen, Theatern und Schlössern. Ein Großteil dieser Aufführungsstätten blieb erhalten und wird noch heute genutzt. Die Arbeitsbedingungen für Komponisten und Musiker waren also günstig. Trotzdem schufen sie damals in erster Linie Auftragswerke, die zur Hofhaltung von Kaisern, Königen, Fürsten oder Bischöfen gehörten und ihren kulturellen Ambitionen Glanz verliehen. Musik diente natürlich auch der Unterhaltung und zahlreiche Sinfonien, Messen oder Opern erklangen manchmal nur ein einziges Mal zu einem besonderen Festtag oder Anlass.

Viele musikalische Werke existierten nur handschriftlich und sind daher unvollständig oder gar nicht überliefert. Den teuren Notendruck finanzierten Mäzene und Verleger allein bei wirklich prominenten Musikern. Der Komponist verstand sich außerdem noch nicht als autonomer Künstler, er spielte weitgehend eine dienende Rolle und wirkte zur Ehre seines Auftraggebers oder zur Ehre Gottes. Lebenszeugnisse aus dieser Zeit kennen wir nur wenige, Wohnstätten sind meistens unbekannt oder nicht erhalten. Viele Komponisten – sie mochten zu ihrer Zeit noch so berühmt gewesen sein – gerieten nach ihrem Tod schnell in Vergessenheit und tauchten manchmal erst in unseren Tagen aus dem Dunkel der Geschichte wieder auf.

Die Frage, was von einem Menschen wie Heinrich Schütz, der vor vierhundert Jahren gelebt und gewirkt hat, außer seiner Musik bewahrenswert sei, stellte sich bei seinem Tod nicht. Heute interessieren uns aber biografische Spuren, die ein Komponist hinterlassen hat. Die Häuser von Heinrich Schütz und Georg Friedrich Händel sind daher regelrechte Glücksfälle, während die Wohnstätten von vielen ihrer prominenten Kollegen – etwa Monteverdi, Purcell, Vivaldi, Rameau oder Lully – verloren sind und wir häufig nicht einmal ihre Adressen kennen.

Wenn wir aber die Häuser von Schütz und Händel betreten, befinden wir uns in Museen, die von den einstigen Lebensverhältnissen nur erzählen können, denn gerade das, was den Alltag der Bewohner ausmachte, existiert nicht mehr. Mobiliar, Geschirr, Bücher oder Kleidung haben die Zeitläufte selten oder nur im Einzelfall überdauert, weil man sie damals nicht aufhob, um sie an spätere Generationen weiterzugeben. Auch Porträts, die von den bekannten Komponisten angefertigt wurden, vermitteln uns nur ein wenig authentisches Abbild der Persönlichkeit. Sie zeigen meistens ein stilisiertes Porträt im konventionellen Kostüm der Zeit oder in offizieller Funktion als Kapellmeister oder Hofkomponist. Die Suche nach den biografischen Spuren in Komponistenhäusern aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert ist schwierig und nur mithilfe von vorsichtigen Rekonstruktionen möglich. Wir haben allenfalls die Gewissheit, dass in diesen Häusern große Musik entstanden ist. So ist heute dort die Musik das eigentliche Exponat. Greifbar wird sie in Handschriften und Drucken, welche die Grundlage für ihr Erklängen waren, aber auch in Instrumenten, mit deren Hilfe der Komponist seine Musik erdachte oder auf denen sie von Musikerkollegen gespielt wurde. Allein durch die Musik wird die Bedeutung dieser Orte sowie der zeitliche und kulturelle Kontext für Leben und Werk erfahrbar und mithilfe entsprechender Exponate erlebbar. Heute sind die Häuser von Schütz und Händel auch Archive, Bibliotheken, Musikinstrumentenmuseen, Forschungsstätten und Orte, an denen das Werk mit Konzerten, Tagungen und Ausstellungen gepflegt wird. Das »Exponat Musik«¹ bringt die Atmosphäre des Hauses immer wieder von Neuem zum Klingen.



Der rekonstruierte Proben- und Konzertraum
im Londoner Händel-Haus

»GOTT/ DEINE RECHTE SIND MEIN LIED IN MEINEM HAUSE!« – HEINRICH SCHÜTZ IN WEISSENFELS



Als das Haus, in dem Heinrich Schütz (1585–1672) die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens in Weißenfels verbrachte, saniert und restauriert wurde, fanden die Bauarbeiter ein Mäusenest mit Notenresten als Polstermaterial. Außerdem tauchten Notenfragmente von der Hand des Komponisten auf, die zur Abdeckung von Rissen im Mauerwerk verwendet worden waren. Originale Notenmanuskripte von Schütz sind nur spärlich überliefert und daher kostbare Unikate. Diese spektakulären Zufallsfunde bestätigen: Nirgendwo sonst als in seinem Haus können wir dem Komponisten Heinrich Schütz wirklich nahekommen.

Der ehemalige Hausbewohner zählte lange zu den zu Unrecht Vergessenen der Musikgeschichte. Zu Lebzeiten war er als sächsischer Hofkapellmeister, als Komponist, Lehrer und Orgelsachverständiger weithin bekannt und hochgeschätzt. Seine Werke waren in ganz Deutschland verbreitet und wurden viel gespielt. Allerdings musste Schütz in seinen letzten Dresdner Dienstjahren auch miterleben, dass junge italienische Komponisten dem aktuellen Zeitgeschmack mehr entsprachen und seine Musik allmählich aus dem Repertoire der Hofkapelle verdrängten. Erst im 19. Jahrhundert wurde Schütz für das Konzertleben und das Kirchenchorwesen wiederentdeckt, wobei die professionellen Singakademien und die großen bürgerlichen Gesangvereine eine Vorreiterrolle bei der Schütz-Renaissance spielten.

Schütz war weit gereist. In Venedig hatte er die Musik Claudio Monteverdis kennengelernt und wurde bald zu einem der wichtigsten Vermittler italienischer Musik in Deutschland. In Dänemark gestaltete er 1634 den musikalischen Rahmen für die Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen, kehrte aber danach trotz guter Angebote wieder an seinen Dresdner Schaffensort zurück. Er besuchte viele deutsche Städte, um Orgeln zu begutachten oder die Hofmusik neu zu organisieren. Vokalwerke bilden den Kern des musikalischen Schaffens von Heinrich Schütz, und er prägte mit der Vertonung deutscher und lateinischer Bibeltexte die protestantische Kirchenmusik. Seine Musik erklingt heute wieder vielfach in Kirchen und Konzertsälen. Chöre, Kantoreien und auf Alte Musik spezialisierte Ensembles pflegen sein kirchenmusikalisches Werk. Die leider nur rudimentär erhaltenen Kompositionen für höfische Feste (darunter die verlorene Musik zur ersten deutschsprachigen Oper *Dafne*) demonstrieren, dass Schütz zu Recht schon zu Lebzeiten als »parens Musicae nostrae modernaee,² also als Erneuerer der modernen deutschen Musik gelobt wurde.

Heinrich Schütz war bereits im Alter von fünf Jahren als Sohn des Gastwirts Christoph Schütz aus seinem Geburtsort Köstritz nach Weißenfels gekommen, wo er die



Das Schütz-Haus ist ein stattliches Beispiel deutscher Renaissance-Architektur



HEINRICH SCHÜTZ HAUS

I M »WUNDERVOLLEN REICH DES ROMANTISCHEN« – E.T.A. HOFFMANN IN BAMBERG



E.T.A. Hoffmann (1776–1822) war ein universeller Künstler – ein regelrechtes Multitalent. Er schrieb Erzählungen, Romane und Märchen, war Kritiker, Komponist und Zeichner. Hoffmann verstand es, künstlerische Komplexität und Leichtigkeit miteinander zu verbinden. Ein um das andere Mal überschritt er die Grenzen von Fantasie, Traum und Wirklichkeit, und es gelang ihm, nicht nur ein breites Lesepublikum zu unterhalten, sondern auch im Konzertsaal Anerkennung für seine Kompositionen zu finden. Hoffmanns vielschichtiges Werk spiegelt die Welt der Kunst, kreist immer wieder um die Figur des Künstlers und setzt sich mit der Frage auseinander, was ein Kunstwerk »romantisch« macht. Auch der Musikkritiker Hoffmann wandte sich diesem Themenkomplex zu, und der vielzitierte Satz aus seiner berühmten Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie, die »Instrumental-Musik« sei die »romantischte aller Künste«,² wurde oft als sein ästhetisches Credo und als Plädoyer für die romantische Musik schlechthin verstanden. Beethovens Musik öffnet »das Reich des Ungeheuern und Unermesslichen«, schreibt Hoffmann. Sie erschließt uns zwar »den Schmerz der unendlichen Sehnsucht«, der jedoch »nicht zerstörend unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will«, uns vielmehr als »entzückte Geisterseher« im »wundervollen Reich des Romantischen« weiterleben lässt.³

Hoffmann erhielt schon im Kindesalter eine gute musikalische Ausbildung, spielte Klavier und Geige, war ein passabler Sänger und beherrschte Grundlagen der Komposition. Erste Kompositionen, etwa das Singspiel *Die Maske*, datieren in das Jahr 1799, und ein Jahr später wurde eine Kantate des jungen Komponisten erstmals öffentlich aufgeführt. Hoffmanns musikalisches Werk ist umfangreich und umfasst über 30 Bühnenwerke (Singspiele, Opern, Bühnen- und Ballettmusik) und mehr als 50 Instrumental- und Vokalwerke. Allerdings ist der größte Teil verschollen. Immerhin haben sich 34 Werke erhalten, und eine Reihe von ihnen gelangte sogar ins Repertoire.

Wollte man sich den Komponisten Hoffmann vorstellen, wurden gern Parallelen zu seiner berühmtesten literarischen Schöpfung gezogen, dem exzentrischen und zum Wahnsinn neigenden Kapellmeister Johannes Kreisler. Ihm setzte Hoffmann in einem Reigen von virtuosen Erzählungen – den *Kreisleriana* (1814/15) – ein literarisches Denkmal. Kreisler verkörpert den Typus eines genialischen Komponisten, dessen Musik wild, geheimnisvoll und aufbrausend ist und damit mehr als einmal gegen die klassische Tradition verstößt. Hoffmanns musikalisches Werk dagegen ist eher konventionell und lehnt sich eng an Vorbilder an. Dennoch beruhen seine Kompositionen auf einer intensiven und sehr persönlichen Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte, die sich durch Ein-



E.T.A. Hoffmanns Künstler-Ich als Deckenbild von Wolfgang Müller im Erdgeschoss-Gang des Bamberger Hoffmann-Hauses



»FINLANDIA« – JEAN SIBELIUS IN JÄRVENPÄÄ



Auf seinen Konzertreisen trat Jean Sibelius (1865–1957) als vornehm-eleganter Herr auf, der dem Luxus nicht abgeneigt war, Maßanzüge und gutes Essen liebte, Alkohol nicht verschmähte und ein Liebhaber teurer Zigarren war. Freunde bezeichneten ihn als schillernden Salonlöwen, der sich gern und gekonnt in der High Society bewegte.

In seinem Tagebuch attestiert Sibelius sich allerdings selbstkritisch ein »herrliches Ego«. ³⁴

Das Haus jedoch, das Sibelius im Herbst 1904 mit seiner Familie in dem kleinen Ort Järvenpää bezog, ist ein typisches finnisches Holzhaus, das durch seine Einfachheit besticht und wie ein Gegenpart zu Griegs anspruchsvoller Lebensweise wirkt. Es liegt etwa vierzig Kilometer von der finnischen Hauptstadt Helsinki entfernt malerisch auf einer mit Kiefern bestandenen Anhöhe am Ufer des Tuusulanjärvi-Sees. Doch gerade diese Einfachheit und sichtbare Naturverbundenheit in Kombination mit Elementen traditioneller Bau- und Wohnkultur waren Programm zu einer Zeit, als Finnland seine Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber dem russischen Zarenreich verteidigen beziehungsweise überhaupt erst erringen musste.

Bis 1917 war das Land ein russisches Großfürstentum. Die Finnen mussten sich außerdem vom Einfluss der schwedischen Kultur emanzipieren, denn Schwedisch war noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben dem sich nur allmählich durchsetzenden Finnisch vorherrschende Verkehrssprache. Literaten, Komponisten und bildende Künstler bündelten um die Jahrhundertwende ihre Kräfte, um das Nationalgefühl der Finnen zu wecken und sich ihrer jahrhundertealten Volkskultur bewusst zu werden. Die Musik von Jean Sibelius, besonders sein Frühwerk, übte einen erheblichen Einfluss auf die finnische Kultur und das Heimatgefühl, aber auch auf das Bild aus, das man sich im Ausland von Finnland und seinem volkstümlichen Erbe machte. Immer wieder schöpfte Sibelius aus dem reichen Fundus der Volksmusik oder wählte Themen und Figuren aus der nationalen Literatur, Mythologie und Sagenwelt, um sie in seine Kompositionen zu integrieren. Er verlieh ihnen damit jene Ausdruckskraft, die wir mit der Musik Jean Sibelius' verbinden und als unvergleichlichen künstlerischen Beitrag zur europäischen Musikgeschichte würdigen. Die *Lemminkäinen Suite*, die Tondichtungen *Kullervo*, *Tapiola* oder *Finlandia* und viele andere Werke wurden zu Symbolen finnischer Identität und Eigenständigkeit. Das politisch angespannte Klima machte jede Uraufführung von Sibelius-Werken zu patriotischen Manifestationen und den Komponisten selbst zu einem Nationalhelden.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Sibelius' Haus, das er in Anlehnung an den Vornamen seiner Ehefrau Aino Sibelius (geb. Järnefelt) »Ainola« nannte, schon zu seinen Lebzeiten, mehr aber noch nach seinem Tod ein finnisches Nationalheiligtum wurde. Es



Haus »Ainola« wurde vom Architekten Lars Sonck in typisch nordischer Holzbauweise konstruiert





Den Steinway-Flügel im Wohnzimmer erhielt Sibelius als Geschenk zu seinem 50. Geburtstag

gehörte zu einer Ansiedlung von Künstlern, die sich seit den späten 1890er Jahren in der noch weitgehend unberührten Landschaft des Tuusulanjärvi-Sees Häuser oder Sommerresidenzen bauten, um abseits der Hauptstadt Ruhe und Inspiration für ihre Arbeit zu finden. Mit der Eisenbahn war Helsinki – wenn nötig – schnell erreichbar. Eine Reihe sehenswerter Häuser von prominenten Dichtern, Malern und Bildhauern säumten das Seeufer. Man besuchte sich, feierte miteinander und pflegte einen Austausch, der wiederum befreundete Kollegen anzog. In diesem Miteinander stärkte man die finnische Kultur. Das Seeufer entwickelte sich zu einer Künstlerkolonie, an deren Aktivitäten Jean Sibelius teilnahm. Zahlreiche Bilder oder Skulpturen von befreundeten Künstlern der Seekolonie schmückten sein Haus.

Den kleinen Ort Järvenpää hatte Sibelius während eines Skiausflugs kennengelernt, war von dessen Lage am See begeistert und beschloss, nur von Natur umgeben ein Haus zu bauen. Mit dem Entwurf betraute er seinen Freund Lars Sonck, ein damals noch junger, aber aufstrebender Architekt, der bereits eine Reihe ähnlicher Villen gebaut hatte und als Anhänger eines Baustils bekannt war, der moderne und traditionelle nordische Bauformen miteinander kombinierte. Mit seinen späteren Sakralbauten erwarb er sich den Ruf



eines der führenden finnischen Architekten. Das Haus, das Sonck für Sibelius entwarf, erinnert mit seinen Giebeldächern an Schweizer Chalets oder englische Cottages und lässt daneben viele dekorative Elemente des Jugendstils erkennen. Dennoch hat es durch die teilweise unverkleideten Balken und Latten, besonders aber durch die großen Fenster sowie das Mobiliar ein typisch nordisches Flair, wie es in vielen bürgerlichen Häusern und Wohnungen so oder so ähnlich zu finden war. Zu diesem Flair gehörte natürlich eine Sauna, die in einem eigenen kleinen Gebäude abseits des Wohnhauses untergebracht war.

Die Auswahl der Möbel folgte dem zeittypischen Muster, Altes mit Modernem behutsam zu kombinieren. Im Erdgeschoss – der Ausbau des Dachgeschosses wurde erst 1911 komplettiert – befinden sich das Esszimmer, Schlafzimmer, die Küche, Zimmer für das Hauspersonal und ein Salon, der abwechselnd und zugleich als Wohn-, Musik- und Arbeitszimmer diente. Nach dem Auszug der Töchter wurde eines der Schlafzimmer in eine Bibliothek umgewandelt, die Sibelius' umfangreiche Büchersammlung aufnahm. Hier hatte er ein Eckchen, wo er bis spät in die Nacht vor dem Radio saß, um Musikübertragungen zu verfolgen. Mit dem Ausbau des Dachgeschosses verlegte Sibelius seinen Arbeitsplatz in eines der oberen Zimmer, in dem er auch schlief. Das Haus hatte lange

Sibelius wünschte sich für das Esszimmer ausdrücklich einen grünen Kamin



Arbeitszimmer, in dem Sibelius
beinahe 310 vollendete, skizzierte oder später
vernichtete Werke schuf

kein fließendes Wasser, und Elektrizität gab es erst ab 1918. Dagegen konnte die Familie schon bald nach dem Einzug ein Telefon nutzen.

Jean Sibelius lebte bis zu seinem Tod in »Ainola«, verließ den Wohnort nur, wenn er zu einer seiner zahlreichen Konzertreisen aufbrach. »Dieses Haus«, schrieb er am 3. Juni 1904 an Axel Carpelan, ist »eine Notwendigkeit für meine Kunst.«³⁵ Es war für ihn der perfekte Wohnort, der ihm die Ruhe bot, die er zum Komponieren und zum Kraftschöpfen nach anstrengenden Reisen, aber auch dann brauchte, wenn ihn gesundheitliche Probleme oder manchmal rapide wechselnde Stimmungen plagten. Er beobachtete die reiche Vogelwelt, ließ sich von den wechselnden Farben des Sees beeindrucken und erlebte mit großer Intensität die Abfolge der Jahreszeiten. Viele dieser Beobachtungen und Empfindungen wurden Teil einer kunstvoll-musikalischen Verherrlichung der finnischen Landschaft in seinen Kompositionen. In »Ainola« entstanden etwa 310 Werke, der überwiegende Teil zwischen 1904 und 1929. Danach komponierte Sibelius kaum noch, sodass immer wieder viel über die Gründe für das »Schweigen aus Järvenpää« spekuliert wurde.

Der Alltag in »Ainola« verlief in geregelten Bahnen mit Ritualen wie dem täglichen Warten auf den Postboten und der ausführlichen Lektüre der Briefe. Aino Sibelius ver-



suchte eine störungsfreie Atmosphäre für die Arbeit ihres Mannes zu schaffen und passte das zeitweise komplizierte Familien- und Eheleben seinem Arbeitsrhythmus an. Daneben galt ihr Hauptaugenmerk der Erziehung und Unterrichtung der fünf Töchter. Mit viel Geschick widmete sich Aino Sibelius auch dem Garten, der sogar über ein Gewächshaus verfügte, wo sie Tomaten zog. Die Familie pflegte ein offenes Haus, hatte regelmäßig Gäste und war bekannt für gutes Essen, das vom Hauskoch in der großen und modernen Küche zubereitet wurde.

Der englische Schriftsteller Julian Barnes hat Jean Sibelius zum Protagonisten der kleinen Erzählung *Die Stille* gemacht, in der er den greisen Komponisten auftreten und ihn über den Tod und die Stille nachdenken lässt. Ähnlich wie Richard Wagner vertritt Sibelius dabei die Auffassung, Musik beginne dort, wo die Kraft der Worte endet. Doch der Sibelius in Barnes' Erzählung spinnt diesen Gedanken weiter und fügt dem »Schweigen aus Järvenpää« eine neue Facette hinzu, wenn er fragt:

»Was entsteht, wenn die Musik endet? Stille. Alle anderen Künste erstreben die Stellung der Musik. Was erstrebt die Musik? Stille. Wenn dem so ist, habe ich Erfolg gehabt. Ich bin jetzt ebenso berühmt für meine lange Periode der Stille wie früher für meine Musik.«³⁶

Das Kinderzimmer wurde ab 1935
als Bibliothek genutzt

SOMMERFRISCHEN



Das Wort *Sommerfrische* hat einen nostalgischen Klang. Es erinnert an geruhsame Ferien auf dem Land mit einer einfacheren als der gewohnten Lebensweise, wozu Spaziergänge, Schwimmen in See und Meer, Besuche von Ausflugslokalen und Kaffeehäusern, aber auch kulturelle Aktivitäten und unterschiedlichste Vergnügungen gehörten. Sommerfrische und Kunst des Müßiggangs wurden daher immer in einem Atemzug genannt.

Sommerfrischler suchten nicht nur Erholung auf dem Land, in den Bergen und am Meer. Vielfach entschieden sie sich auch für Kurorte und Bäder, um während der Ferien ihrer Gesundheit einen Dienst zu erweisen. Seit dem 18. Jahrhundert nahm das Bäderwesen einen großen Aufschwung, und die Kur war bald fester Bestandteil der Sommerferien. Dabei kamen auch in Kurorten Unterhaltung und Geselligkeit keineswegs zu kurz, denn der Besuch von Kurkonzerten, Theateraufführungen, Vergnügungsparks, Pferderennbahnen oder von Spielcasinos gehörte wie selbstverständlich zum Trinken von Brunnenwasser, zum Genuss gesunder Höhenluft oder zu Anwendungen mit Thermalwasser. Kurorte waren auch Treffpunkte der *beau monde*, verschafften Gelegenheiten zum Kennenlernen und Austausch. Mondänes Auftreten und Eleganz bestimmten schon bald die Sommerfrische und waren kein Widerspruch zu dem Wunsch, in den Ferien die ausgetretenen Alltagspfade zu verlassen.

Komponisten und Musiker waren begeisterte Sommerfrischler, denn in den Sommerquartieren fanden sie Rückzugsorte, um in Ruhe und ohne Alltagsverpflichtungen arbeiten und sich auf die Musik im eigentlichen Sinne konzentrieren zu können. In den Sommermonaten konnten sie sich von den Anstrengungen der vergangenen Konzert- oder Opernsaison erholen, sich aber auch schon auf die im kommenden Winter vorbereiten. Sie schätzten die ungezwungene Begegnung mit Kollegen, Freunden, Mäzenen und Impresarios oder die sommerliche Außerkraftsetzung üblicher Konventionen und gesellschaftlicher Zwänge.

Carl Maria von Weber entschied sich für einen dörflichen Sommersitz unweit von seinem Dienort Dresden und pflegte hier ein Sommeridyll mit Familie, Hund und Katze. Der ansonsten so penibel auf Äußerlichkeiten bedachte Gustav Mahler begegnet uns in seiner Sommerfrische am Attersee oder Wörthersee in Freizeitkleidung und regte sich über jede Ruhestörung auf. Johannes Brahms wählte ein Sommerdomizil abseits vom Getümmel des mondänen Baden-Badener Kurbetriebs. Franz Lehár dagegen nutzte die Sommerfrische in Bad Ischl für genau choreografierte Auftritte in der feinen Gesellschaft. Er inszenierte sich und die »Lehár Villa« als Werbeträger für seine Operetten und gab sich publikumsnah.





Wille wurde das Haus fertig, und ich versichere Dir, daß Verdi die Arbeiten und vielleicht besser als ein Architekt leitete.«¹⁶

In der geräumigen Villa, noch stets von Verdi-Nachkommen bewohnt, sind heute nur noch die Räume im Erdgeschoss in ihrem ursprünglichen Zustand zu besichtigen, die einen guten Einblick in die Wohnkultur und die Annehmlichkeiten dieses Landsitzes geben. Antonio Ghislanzoni, der Librettist der *Aida*, charakterisiert Verdis Haus in einer Homestory im Juli 1868 für die *Gazetta Musicale di Milano* mit folgenden Worten:

»Dieser praktische und positive Zug offenbart sich mehr denn je in der Architektur des Hauses, in der Auswahl der Möbel, in all dem, was den Komfort und die innere Ordnung einer Familie ausmacht. Es gibt nur ein Wort, ein Wort aus der Musik, das diese wunderbare Ordnung, diese überaus glückliche Verbindung von Kunst und materiellen Bedürfnissen des Lebens auszudrücken vermag – das Wort *Harmonie*.«¹⁷

Diese Äußerung entspricht in etwa der Realität, denn das Wohnambiente erfüllte zwar alle Ansprüche eines komfortablen Lebens, ist aber insofern zurückhaltend, als Verdi einer der berühmtesten Komponisten der Zeit und mehrfacher Millionär war. Dem

Verdis Arbeitszimmer mit Schreibtisch und Flügel des Pariser Klavierbauers Erard



Zeitgeschmack folgend gibt es Salons, eine Bibliothek, ein Esszimmer und das seinerzeit überall beliebte und auch von Verdi gern genutzte Billardzimmer sowie das Schlafzimmer Giuseppina Strepponis und das Arbeitszimmer Verdis, das ihm auch zum Schlafen diente. Alle Räume haben hohe Decken und große Fenster, die sich zum Park hin öffnen lassen. Spitzenvorhänge dämpfen das Licht, sodass Franz Werfel von einem »sonnige[n] Dunkel« gesprochen hat, das in Sant'Agata herrsche.¹⁸ In einer geräumigen und modernen Küche sorgten zehn Hausangestellte für das leibliche Wohl, denn gutes Essen und Trinken waren in der Emilia Romagna und natürlich auch in der *casa* Verdi eine Selbstverständlichkeit. Sämtliche Räume sind mit üppigen, teilweise mit Intarsien geschmückten Möbeln aus unterschiedlichen Epochen, dunklem Lambris, goldgeprägten Tapeten, schweren Teppichen und Vorhängen sowie vielen verschiedenen Dekorations- und Erinnerungsgegenständen ausgestattet.

Während in Strepponis Schlafzimmer eine imposante Bettstatt mit Baldachin und andere Barockmöbel als Blickfang den Raum beherrschen, ist Verdis eher nüchtern-funktionales Studio mit Möbeln im Stil Louis Philippes ausgestattet. Das Arbeitszimmer spie-

Während Giuseppina Strepponis Schlafzimmer barocke Pracht entfaltet, nutzte Verdi sein Schlafzimmer auch als Arbeitszimmer



Verdis Begeisterung für das Landleben
spiegelt sich im Park,
der nach englischem Vorbild gestaltet ist

gelt den Sinn für Ordnung und Organisation wider, für den Verdi bekannt, manchmal sogar berüchtigt war, ungeachtet, ob es sich um Alltags- und Geldangelegenheiten oder um seine musikalische Arbeit handelte. Um jederzeit musikalische Ideen aufzeichnen zu können, steht unmittelbar gegenüber Verdis Bett ein kleiner Schreibtisch, dahinter sein Erard-Flügel. Verdis Arbeitspensum war enorm und ließ auch in fortgeschrittenem Alter kaum nach, obwohl er gegenüber Giulio Ricordi klagte: »Als ich jung, wenn auch kränklich war, konnte ich zehn, ja zwölf Stunden am Schreibtisch bleiben und immerzu arbeiten!! Mehr als einmal war ich von vier Uhr früh bis vier Uhr nachmittags an der Arbeit, nur mit einem Kaffee im Magen ... und immer arbeitend, ohne Atem zu schöpfen.«¹⁹ Im Bücherregal neben dem Bett verwahrte der Komponist Taschenpartituren von Streichquartetten der Wiener Klassik, Wörterbücher, eine Bibel, Ausgaben der Werke seiner Lieblingsautoren Dante, Shakespeare, Milton, Byron und Schiller. Opernpartituren, nicht einmal die eigener Werke, sucht man dagegen im Arbeitszimmer vergebens, waren aber im Bibliothekszimmer in großer Zahl vorhanden.

Das Haus in Sant'Agata war kein offenes Haus, man blieb vorwiegend unter sich oder in Gesellschaft langjähriger Freunde und Mitarbeiter wie Librettisten, Impresarios oder Verleger. Auch zur Zeit von Verdis politischem Engagement für die italienische Einigungs-



bewegung gab es »kein öffentliches Leben«²⁰ in seinem Haus. Der Alltag war geregelt und ganz auf die Bedürfnisse und Wünsche des Hausherrn abgestimmt:

»ich stehe um fünf auf«, erläuterte Verdi dem Dirigenten Angelo Mariani, »gehe zum Mauserplatz der Wachteln; ich gebe ein paar Flintenschüsse auf die Wachteln ab, die nicht so idiotisch sind, ins Netz zu gehen; danach wird zu Mittag gegessen; ich werfe einen Blick auf die Maurer; dann wird ein Schläfchen von ein bis zwei Stunden gemacht; danach geht es an die häuslichen Dinge, und es werden Briefe geschrieben; ich esse zu Abend, ich mache einen Spaziergang, bis es dunkel wird, ich kehre ins Haus zurück, plaudere ein wenig und ab ins Bett, um am nächsten Tag um fünf aufzustehen.«²¹

Testamentarisch verfügte Verdi, dass nach seinem Tod in Haus und Garten nichts verändert werden dürfe, ein Wunsch, der sich erfüllte. (Sogar das Mobiliar seines Sterbezimmers im Hotel Grand et de Milan wurde in Sant'Agata wieder aufgestellt!) Trotzdem klingt die Lebensbilanz, die Verdi 1868 gegenüber Arrivabene zieht, niederschmetternd, wenn sie nicht ironisch im Sinne der lebenslang gepflegten Selbststilisierung gemeint wäre: »Es ist eine feststehende Tatsache, daß es mir nie gelungen ist, das zu tun, was ich wollte. Sieh mal, so möchte ich z.B. entweder Tischler oder Maurer sein; nein, mein Herr, ich bin ein Maestro di musica.«²²



Bodo Plachta

Komponistenhäuser

Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 192 Seiten, 24,0 x 30,0 cm
ISBN: 978-3-421-04098-5

DVA Bildband

Erscheinungstermin: August 2018

Ein Besuch bei berühmten Komponisten

Über zwei Jahre waren Bodo Plachta und Achim Bednorz auf Reisen und besuchten die Wirkstätten der bekanntesten und berühmten Komponisten in ganz Europa. Der aus dieser Zusammenarbeit entstandene, üppig ausgestattete Text-/Bildband stellt etwa dreißig Künstler in ihren höchst individuellen Arbeits- und Lebensräumen vor, von Haydn und Mozart über Bach und Wagner bis Chopin, Verdi, Orff und Sibelius.

Achim Bednorz zeigt die Musikzimmer und privaten Räume in der für ihn typischen Bildsprache, mit maximaler Nähe zum Objekt und ohne jegliche verfälschende Effekte. Bodo Plachta bringt uns die Komponisten und Musiker in seinen Texten so unmittelbar nahe, als stäteten wir ihnen persönlich einen Besuch ab. Alle Komponistenhäuser sind öffentlich zugänglich und können besucht werden.



[Der Titel im Katalog](#)