

baues, der Disposition, der Pedalisierung, der Stimmhaltung, der Verwendung moderner Kunststoffe usw. Schließlich auch noch die bisher zu wenig beachtete Tatsache, daß sich unser menschliches Ohr gegenüber früheren Zeiten geändert hat (Verlagerung der Hörschwelle).

Wissenschaftler, Ingenieur und Künstler können sich gerade bei der Rekonstruktion von Musikinstrumenten bestens ergänzen, wenn der heutige Instrumentenbauer aus den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung richtige Folgerungen zieht und nach den Erfordernissen des jetzigen Gebrauches in persönlicher Überlegenheit und mit künstlerischer Einfühlung Rekonstruktionen baut. Dann vermeidet er für seinen Teil die tödliche Gefahr des Historismus, wie sie heute meines Erachtens in der Kopie liegt. Nur dann kann er durch die Rekonstruktion das auch den modernen Menschen ansprechende Musikinstrument schaffen.

WALTER SENN / INNSBRUCK

Forschungsaufgaben zur Geschichte des Geigenbaues ¹

Für die Geschichte des Geigenbaues leistete die Musikwissenschaft nur wenige eigene Beiträge. Den Hauptteil des reichhaltigen Schrifttums stellen die Fachleute des Instruments, Experten und Sammler, an deren Kreis sich auch die Veröffentlichungen wenden. Wenn über Zuverlässigkeit, über Lücken und Mängel der Literatur gesprochen wird, soll dies keine Kritik an der Arbeit seit Generationen sein, sondern ein Rechenschaftsbericht, um den Ausgangspunkt für neue Forschungen festzulegen. Die im 18. Jahrhundert beginnenden Veröffentlichungen verwerfen auf biographisch-historischem Gebiet, über das zunächst berichtet werden soll, zwei Quellen: Geigenzettel und die mündliche Überlieferung. Datierung und Ortsangaben auf Etiketten dienen für den Nachweis der Wirkungsstätte und der ungefähren Lebenszeit des Herstellers. Die Legende, die mündliche Überlieferung, so wertvoll sie sein kann, wenn sie authentisch ist, hat auf keinem Gebiet so üppige Blüten hervorgebracht wie auf dem der Geschichte des Geigenbaues; nur zu oft ersetzt Phantasie ein mangelndes Wissen. Auch das 19. Jahrhundert bedient sich lange Zeit dieser Quellen — wenn man so sagen darf — und übernimmt daneben die Angaben älterer Autoren. Allmählich setzen dann archivalische Forschungen ein, die aber weniger den großen Meistern gelten, sondern landschaftliche Teildarstellungen bevorzugen, wie aus Sachsen, Böhmen, Mittenwald, Tirol, Steiermark u. a. Italien legte zwar ebenfalls eine Reihe von Veröffentlichungen vor, die aber in keinem Verhältnis zu seiner Bedeutung als klassisches Land des Geigenbaues stehen; Zentren, wie Venedig, Florenz, Neapel, in denen gerade deutsche Meister lange Zeit führend tätig waren, sind nach archivalischen

¹ Wegen Verhinderung des Referenten konnte das Referat nicht gehalten werden.

Quellen nahezu nicht erforscht. Selbst Cremona ist nur in Teilabschnitten behandelt; so konnte sogar in Tirol ein unbekannter Cremoneser Geigenbauer, Stefanus de Fantis, mit einem hervorragenden Instrument des Jahres 1558 nachgewiesen werden.

Urkundliche Nachrichten wurden auch durch manchen Verfasser von Gesamtdarstellungen und Herausgeber von Lexika, vor allem durch W. L. v. Lütgendorff, erschlossen. Doch für die Lebensgeschichte zahlreicher, auch bedeutender Meister aus den ersten Jahrhunderten des Geigenbaues dient bis heute noch die „Legenden“-Literatur. Dazu als Beleg: über Markus Stainer heißt es bei Lütgendorff²: um 1619 in Absam geboren, ein älterer Bruder Jakob Stainers, hat sich zuerst in Kufstein niedergelassen, „wo er im Jahre 1647 schon und 1659 noch ansässig war“; dann zog er nach Lauffen an der Traun und starb hier nach 1680. Bei René Vannes³: um 1647 in Absam geboren (also 28 Jahre später!), hielt sich hier bis 1659 auf und starb vor 1680 in Oberösterreich. Ältere Veröffentlichungen wissen sogar zu berichten, er sei ein Klosterbruder gewesen. Das Ergebnis von Nachforschungen: Markus Stainer ist weder ein Bruder Jakob Stainers, noch in Absam geboren. Der Name des Meisters ist nur von Etiketten einiger Instrumente bekannt, die teils mit Kufstein, teils mit Lauffen signiert sind.

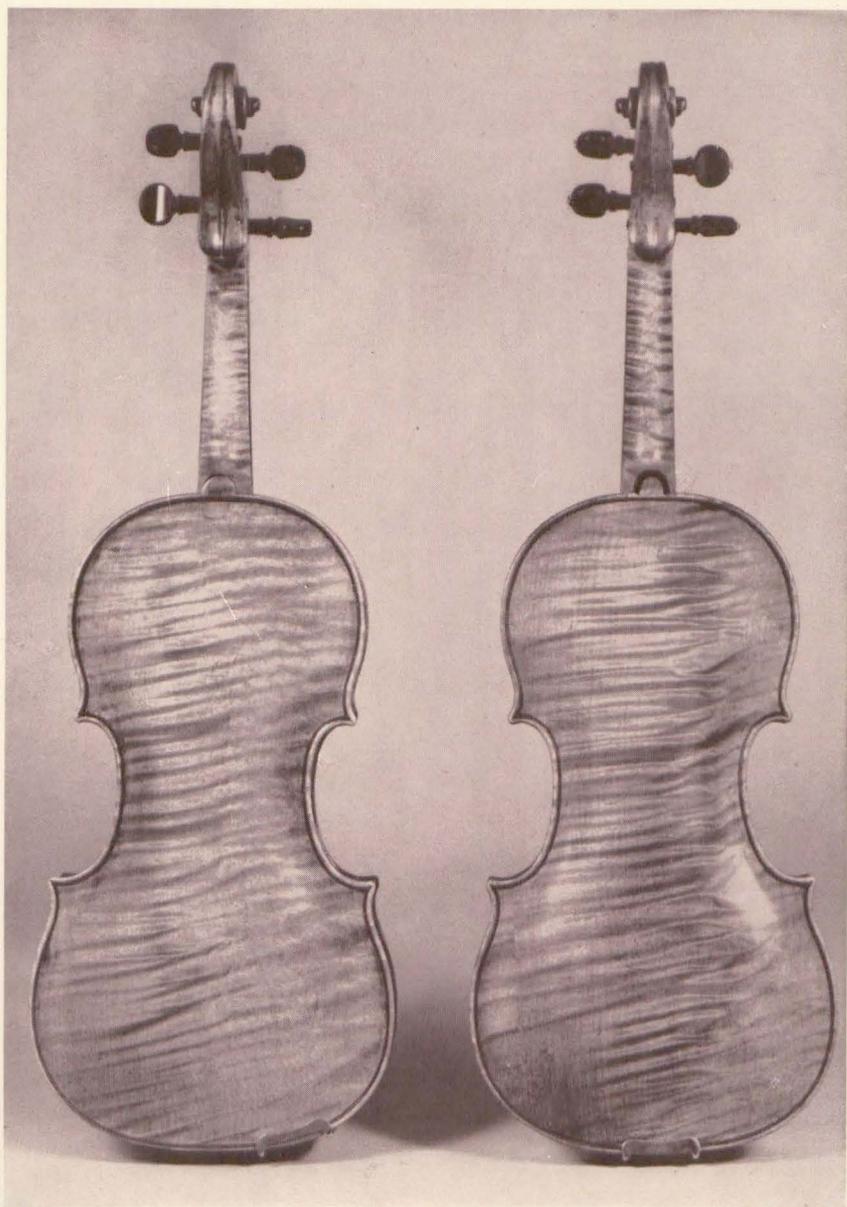
Gefälschte Geigenzettel, spätere Vermerke oder fingierte Namen vermittelten der Literatur weitere Irrtümer. Selbst das Geburtsdatum Antonio Stradivaris, das alle Lexika, bis auf Vannes, irrtümlich mit 1644 verzeichnen, berechnete man nach Altersangaben auf Etiketten, die nicht von der Hand des Meisters, sondern der des Conte Cozio di Salabue stammen. Ferner sei an den von Piccolellis (1885/86) aufgeklärten Fall der „Geigenbauer“ Acero und Sapino erinnert, Namen, die man, mit Bleistift geschrieben, in unsignierten Instrumenten fand. Dies genügte, daraus piemontesische Geigenbauer abzuleiten; Fétis weiß sogar zu berichten⁴, Acero sei gegen 1630 in Saluzzo geboren und ein Schüler Goffredo Cappas gewesen. Die beiden „Geigenbauer“ sind aber — Bezeichnungen von Holzarten: Acero = Ahorn, Sapino = Tannenholz. Trotz dieser und ähnlicher Erfahrungen und obwohl bekannt ist, daß besonders vogtländische Meister bessere Arbeiten mit Phantasienamen etikettierten — zu diesen gehört auch eine Geige mit der Inschrift *Taronimus Amati in Absom, 1627* —, findet man in Lexika Namen von Geigenbauern, deren Existenz nicht erwiesen ist; so ließ sich z. B. von den als „Geigenmacher in Absam“ bezeichneten Andreas Stainer und Louis Steiner weder in Matriken noch in anderen urkundlichen Quellen eine Spur entdecken.

Auch schlecht lesbare Geigenzettel haben zu Fehlschlüssen geführt. Nach einer Diskantviola des städtischen Museums in Salzburg verzeichnet Lütgendorff den „Hof-

² *Die Geigen- und Lautenmacher*, 5./6. Aufl., II, 481.

³ *Dictionnaire Universelle des Luthiers*, Brüssel 1951, 341.

⁴ *Biographie universelle*, Paris 1860², I, 11 („Acevo“).



Violinen von Jakob Stainer, 1659 (Musikkollegium Winterthur. Photo: Jean Bischoff, Lausanne)

und bürgerlichen Geigenmacher“ Jakob Rauch in Bruck (im Pinzgau?). K. Geiringer⁵ berichtet von einer „fast unleserlichen“ Etikette des Instrumentes, auf der nur mehr zu entziffern sei: „Jacob Rauch, Hof . . . Geigenmacher/ . . . rugg, to Ao . . .“ — „Brugg“ ist jedoch nur die zweite Silbe von „Ynsbrugg“ (= Innsbruck). Hier stand Jakob Rauch von 1707 bis 1717 im Dienste des Tiroler Statthalters, Herzog Karl Philipp von der Pfalz, in dessen Gefolge er nach Mannheim übersiedelte.

Aufgabe der Musikwissenschaft auf dem historischen Gebiet wird es sein, zunächst die urkundlich nicht nachgewiesenen Geigenbauer sowie die nach der Legendentradition überlieferten Biographien zu überprüfen. Es wäre zu begrüßen, wenn eine *Kommission für Instrumentenkunde* diese Arbeiten in die Wege leiten und auch für Veröffentlichungen sorgen würde. In diesem Zusammenhang ist darauf zu verweisen, daß manche bereits vor Jahren berichtete Irrtümer in der musikwissenschaftlichen Literatur nicht oder kaum zur Kenntnis genommen wurden: wie das in allen Lexika irrtümlich verzeichnete Geburtsdatum Jakob Stainers (berichtigt 1930), das Geburtsjahr Antonio Stradivaris (berichtigt 1937), die Lebensdaten der älteren Mitglieder der Familie Amati (berichtigt 1938) u. a. m. Zunächst muß die Forderung aufgestellt werden, daß Literaturzitate in Abhandlungen auf die primäre Quelle zurückgreifen, aus der sich die Gültigkeit der Aussage entnehmen läßt. Publikationen, die auf Quellennachweise verzichten⁶, sind abzulehnen.

Die Klärung der historischen Grundlagen schafft erst die Voraussetzungen nicht nur für weitere biographische Forschungen, sondern auch für eine erfolgreiche Arbeit auf dem zweiten Gebiet: dem Instrumentenbau.

Auch hier harren wichtige Forschungsaufgaben der Bearbeitung und Lösung, zumal System und Methode einer Erklärung und Bestimmung der Instrumente fehlen. Äußere Form, Umriß, Schnecke, F-Löcher, Maße, Lack, schließlich auch die Arbeitsweise sind die einzigen beschreibenden Kriterien, die aber nur von wenigen der größten Meister in der Literatur eindeutig niedergelegt sind. Die Überprüfung der Echtheit eines Instruments, bzw. die Zuerkennung, von welchem Meister es stammt, ist letzten Endes immer subjektiv und abhängig von Erfahrung und Kenntnissen des Begutachters. Besteht überhaupt die Möglichkeit für eine objektive Bestimmung? Formkriterien allein sind dazu nicht ausreichend, da sie u. U. auch für Fälschungen zutreffen können; eine wesentliche Ergänzung können jedoch vergleichende Untersuchungen bringen, die sich dem verwendeten Material, dem Holz, zuwenden. Durch die Feststellung, welche Instrumente eines Meisters aus dem Holz des gleichen Stammes gearbeitet sind — besonders auffällig beim geflammten Ahornholz, das häufig für Geigenböden verwendet wird (s. Abb.) —, sind Gruppen von Instrumenten mit gleichartigem Boden- bzw. Deckenholz zu ermitteln. Untersuchungen über die Struktur des Holzes führen

⁵ *Alte Musikinstrumente im Museum Carolino-Augusteuum Salzburg*, Lpz. 1932, 19.

⁶ wie z. B. Franz Farga, *Geigen und Geiger*, Zürich 1950.

zu einer weiteren wichtigen Erkenntnis: zur Bestimmung des Herkunftsgebiets, das ebenfalls eine Gruppierung, d. h. die Zusammengehörigkeit einer bestimmten Anzahl oder aller Instrumente eines Meisters, zuläßt. Ferner ist bekannt, daß das tote Holz im Laufe der Jahre an Radioaktivität verliert. Durch den Geigerzähler ist daher die ungefähre Bestimmung des Holzalters möglich; wie Versuche ergeben haben, soll die Genauigkeitsschwankung 15 bis 20 Jahre betragen. Die angedeuteten Untersuchungsmethoden, daneben elektro-akustische Analysen, Oszillogramme sowie die Verwendung von Quarzlicht- und Infrarotaufnahmen zur Feststellung gefälschter oder unleserlicher Zettel versprechen — neben Auswertung der Formkriterien — einen Weg für eine empirisch-objektive Bestimmung der Streichinstrumente und deren Hersteller. Natürlich wird es Fälle geben, die nur negativ zu deuten sind: daß ein Instrument gefälscht ist oder seine Etikette zu Unrecht trägt.

Soll die Forschung über den Geigenbau und dessen Geschichte zu neuen Ergebnissen führen, so ist es Aufgabe der Musikwissenschaft, die Initiative zu ergreifen. Das historisch-biographische Gebiet verlangt zunächst eine Überprüfung der Quellenüberlieferung auf deren Zuverlässigkeit, während für die Kunde vom Instrumentenbau System und Methoden zu entwickeln sind, die eine objektive Bestimmung ermöglichen.

GEORG KARSTÄDT / MÖLLN

Aufführungspraktische Fragen bei Verwendung von Naturtrompeten, Naturhörnern und Zinken

Der Verwendung von Naturinstrumenten und Zinken stehen in der Aufführungspraxis, die sich um den historischen Klang alter Instrumente bemüht, bedeutende Schwierigkeiten entgegen. Hinsichtlich der Trompeten und Hörner sind wir noch nicht einmal im Klaren, wie beschaffen die Instrumente waren, die diese oder jene Partie geblasen haben. Waren es die einfachen Feldtrompeten, die engmensurierten Clarinen oder steht eine Zugtrompete in Frage? Wie sah das corno di caccia, das einfache corno aus, welche Instrumente meint Kuhnau mit der Partiturvorschrift „*Corni grande*“? Die stummen Zeugen in unseren Museen überliefern das reine Klangwerkzeug, oftmals in schlecht erhaltenem Zustand und fast stets ohne Mundstück.

Und gerade das Mundstück hat beim Blasinstrument eine so überragende Bedeutung für den Klang, für die Ansprache der Höhe, überhaupt auch für die technischen Belange, daß nur eine genaue Bestimmung den wirklichen Charakter des Instrumentenklanges wiedergeben kann. Ein tiefer Kessel schafft einen weicheren Ton, ein flacher begünstigt das Schmettern. Ein enger Durchmesser entwickelt eine sichrere Höhe, ein breiter ist geeigneter für die Tiefe. So ist das Mundstück persönlichste Brücke zum Instrument und wird daher vom Bläser mit aller Vorsicht bewahrt und gehalten. Hierin