

ISSN 1869-9952

perinique

MAGAZIN WELTKULTURERBE

Heft 37
€ 12,00



Musik

Martha Argerich
Alfred Brendel
Rudolf Buchbinder
Hélène Grimaud
Edite Grinberga

Elisabeth Leonskaja
Igor Levit
András Schiff
Katarzyna Studzińska
Eduard Schwen





Eduard Schwen

Geigenbaumeister von Geigenbau Winterling GmbH

Wie eine Geige entsteht:



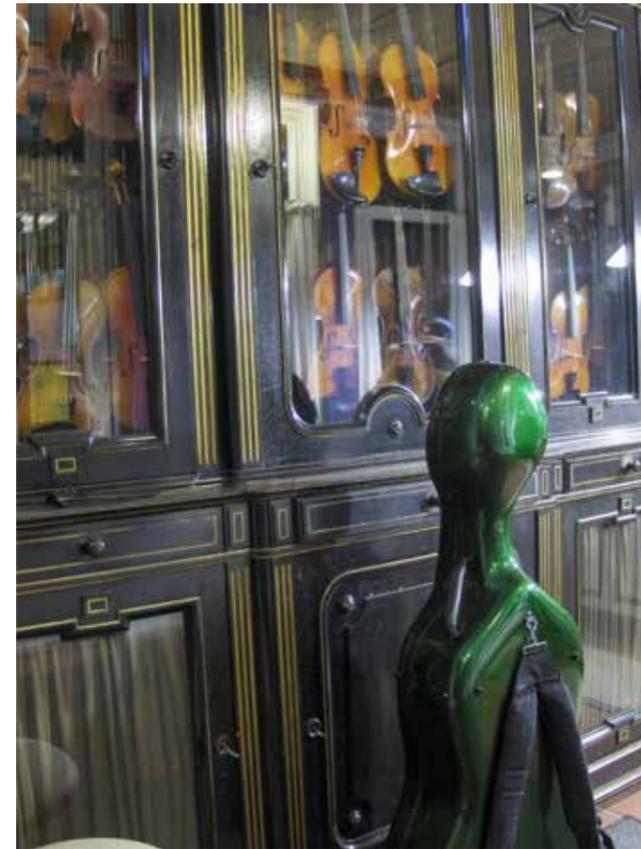
Die Violine hat eine geradezu mythische und mystische Konnotation in unserer Kultur: „Der Himmel hängt voller Geigen“, „Wer spielt hier die erste Geige?“, die „Königin der Instrumente“, „spielt auf zum Tanz“ und viele weitere Sprichworte deuten auf die mannigfaltige Bedeutung dieses Instrumentes. Verrucht wie die „Zigeunergeige“, bis in die höchsten Töne gelobt. Seit der Romantik sind Violine und Geige Synonyme, die Unterscheidung war ursprünglich sehr bedeutend: die Geige war ein Instrument der Spielleute, die Violine das daraus entwickelte höfische Instrument mit hohem sozialen und kulturellen Anspruch. Im Laufe der Entwicklung wurde die Volksmusik immer mehr durch musikalische Zitate in die komponierte Musik aufgenommen; so verschwamm die Abgrenzung über die Jahrhunderte. Verschiedene Aspekte dieser Entwicklung werden im Verlauf dieses Textes dargestellt.

Im frühen 16. Jahrhundert hat sich aus der Geyge im oberitalienischen Sprachraum die *Violine* entwickelt. Der Ursprung des Wortes ist nicht eindeutig geklärt: in Spanien gab es eine „*Viuhela*“; das mittelalterliche lateinische Wort für „*winseln*“ und

„*seufzen*“, auch für „*Lautmalerei*“ schlechthin, war „*viuhelare*“. Da die Violine bundlos ist, sind die Töne in jedweder Höhe spielbar und können auch ineinander übergehend gespielt werden. So lassen sich auch „*seufzende*“ Töne modulieren.

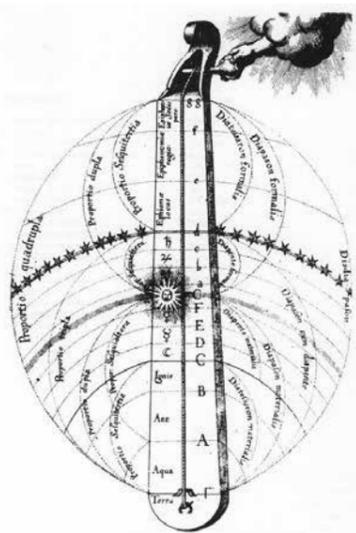
„*Geygen*“ bedeutete im damaligen deutschen Sprachgebrauch allgemein so etwas wie „*hin- und herbewegen*“. Im Übertragenen wie im direkten Sinn: der Ausdruck des „*Vergeigens*“ bezieht sich darauf: Wankelmütigkeit schwächt den eigenen Standpunkt und kann das Erreichen eines Zieles verhindern. „*Jemandem die Meinung geigen*“ ist am ehesten ins Bayerische zu übersetzen: *rechts und links abwatschen*; also auch eine Hin- und Herbewegung. Und in der Pfalz, in der ich aufwuchs, sprachen manche alten Handwerker noch von einer „*Geig*“ und meinten damit eine Bügelsäge.

Im Speziellen – in der Bedeutung als Musikinstrumente – waren Geigen alle Streichinstrumente. Umgangssprachlich hat sich das auch in dem Ausdruck der Kniegeige für Cello und Bassgeige für Kontrabass erhalten. Üblicherweise wurden jedoch

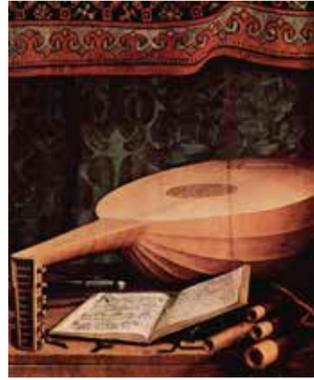


die Streichinstrumente der Spielleute gemeint; sozial hoch angesehene Instrumente wie Gamben, Streichpsalter und andere wurden damals meistens bei ihrem speziellen Namen genannt.

Diese Zeit war durch eine hohe Symbolik geprägt. Eigentlich leben wir immer noch in einer solchen Kultur. Nur durch das erlebte Selbstverständnis ist das zeitgenössisch nicht so offensichtlich, wie wenn es aus einer Distanz betrachtet werden kann. Bei uns ist es beispielsweise die Größe des Hauses, des Autos, der Urlaube, die eine soziale Einordnung schnell und leicht, wenn auch nicht immer richtig, ermöglichen. Damals war *auch die Musik durch und durch symbolisch geprägt*. Und manches hat sich bis heute gehalten: könnten Sie sich vorstellen, dass als Filmmusik für die Untermalung eines Desasterfilmes ein klassisches Streichquartett spielt? Oder eine romantische Liebesszene mit Pauken und Trompeten emotional abgerundet wird? Dementsprechend hat jedes Instrument – und damit gekoppelt auch die Musik und die Musiker – einen sozialen Rang. In der frühen Neuzeit waren Überschreitungen dieser Ordnung extrem selten. Diese Ordnung ist historisch aus der typischen Verwendung entstanden. Und den jeweiligen unterstellten Verhaltensweisen der Spieler. Hörner waren typische Signalinstrumente; nicht nur in der Jagd, auch hat die Deutsche Post bis heute ein Horn auf gelbem Grund als Logo. Tasteninstrumente mussten genau gestimmt sein und waren dann nur innerhalb dieses gegebenen Tonsystems spielbar; daraus resultierte eine Assoziation mit Ordnung und Recht, es waren „gesittete“ Instrumente; hier übertragen auf Platons *„Harmonia Mundi“*.



Entsprechend *dieser „Richtigkeit“* waren üblicherweise Saiteninstrumente mit Bündeln – die eine genaue Intonation der gegriffenen Töne erleichterten, wie bei der Laute und Gambe – auch sozial hochstehend. In Kontrast damit die Saiteninstrumente ohne Bündel eben nicht.



Andere Signalinstrumente waren bevorzugt in militärischem Einsatz, wie beispielsweise Trommel, Trompete und Piccolo-Flöte. Und da Soldaten oft lange Zeit von ihren Frauen getrennt waren, sind diese Instrumente oft in sexualisierter Symbolik eingesetzt worden, um einen mehr oder weniger deutlichen Hinweis auf Prostitution zu geben. Und bei manchen Blasinstrumenten ist die Assoziation augenfällig. Die sehr differenzierte Gesellschaftsordnung der Stände war so symbolisch auch in und über die Musikinstrumente dargestellt. Und dementsprechend war das Ansehen der jeweiligen Musiker.

Es gab im Beginn des 16. Jahrhunderts in Oberitalien zur Belustigung und Unterhaltung Großtheaterdarstellungen, die sich manchmal über mehrere Tage hinzogen. Während des Aufräumens der Bühne und Neu-Aufbauens der Kulissen traten verschiedene Unterhaltungskünstler, wie beispielsweise Tänzer, Jongleure, aber auch Musiker auf, um

die Pausen angenehm zu füllen. Gerade jene Spielleute, die Fidel spielten, hatten besonders große Zustimmung.

Und so haben sich daraus in aristokratischen Kreisen Unterhaltungsveranstaltungen entwickelt, in denen ausschließlich entsprechende Musik der Spielleute dargeboten wurde.

Mit einem Erfolg, der sich verselbstständigte und die weitere Musikgeschichte prägte. Anfänglich wurden fast nur Tanzsätze komponiert. Der Tanz als vorherrschende Form hielt sich noch wesentlich länger: so war die *Suite* schlicht eine Folge verschiedener Tanzsätze. Nur wurden diese durch den veränderten Kontext der Aufführungsorte nicht mehr als Tanzmusik, sondern als edle Kunst rezipiert.

Die bereits angesprochene Symbolik der Musik und auch der Instrumente galt selbstverständlich immer nur für die bereits vorhandenen Instrumente. Durch die Veränderung der Aufführungspraxis – von der Belustigung für das Volk in der Öffentlichkeit zur Unterhaltung der Aristokratie in den Schlössern und entsprechenden Räumlichkeiten im privaten (im Sinne von nicht-öffentlichen) Rahmen – war es „*nötig*“, ein sozial hoch angesehenes Instrument dafür zu „*erfinden*“. Es war auf Dauer nicht vereinbar, dass sozial schlecht angesehene Instrumente in diesem Kontext gespielt wurden. Deshalb wurde auch die Konstruktion der Instrumente angepasst, damit so ein „*zünftiges*“ – das bedeutet nach den Regeln des Handwerksrechts gebautes – Instrument in diesem hohen sozialen Umfeld gespielt wird. Und so wurde auch das gesellschaftliche Ansehen angehoben. Die „*Italienische Violine*“ ist edel, die „*Fidel*“ nicht – sie ist der Volksmusik zugeordnet. Das hat sich bis heute erhalten: das selbige Instrument, wenn Irish Folk damit gespielt wird, ist es eine „*fiddle*“ – sobald darauf Mozart dargeboten wird, ist es eine „*violin*“.

Das Handwerksrecht erlaubte nicht jedem, alle Arbeiten auszuführen. So war es nur professionellen Handwerkern und Meisterbetrieben erlaubt, bestimmte Werkzeuge, Materialien und Handwerkstechniken zu benutzen. Die Spielleute bauten sich meist die Instrumente selber, also wurden die Instrumente mit den Techniken gebaut, die ihnen gesellschaftlich geduldet waren: durch Steckverbindungen, mit Kitt und Lack stabilisiert. Die Vorläuferinstrumente der heutigen Violine hatten bedingt dadurch auch diese außergewöhnliche

Umrissform mit spitzen Ecken, da dadurch größere Verbindungsflächen erschaffen werden konnten.

Lauten waren in Europa schon immer angesehene Instrumente. Als Bund-Instrument stand die Laute symbolisch für etwas Göttliches¹. Ein Lautenkorpus, etwa in Form eines längs halbierten Eis, wird aus vielen dünnen, gebogenen Holzbrettchen, den sogenannten Spänen, verleimt; darauf kommt die Decke. Für das Aufbauen dieser Muschel wird ein massiver Holzblock genutzt, der speziell dafür angefertigt werden musste. Dessen Gestalt entspricht genau dem Hohlraum des Korpus. Über dieser Innenform werden die einzelnen Späne verleimt. Das bedeutet, dass erst der Korpus gebaut wurde; anschließend wurde der Hals damit verbunden. Als Konsequenz daraus wurden auch weitere Details technisch anders gelöst, beispielsweise war für die Verleimung des Halses mit dem Korpus ein separater Oberklotz – eine Verstärkung des oberen „*Endes*“ des Korpus auf der Innenseite – nötig, damit diese – später durch die Spannung der Saiten – stark belastete Verbindung ausreichend stabil ist.



Bei vielen anderen Instrumenten besteht der Korpus aus einem Kasten, der aus Boden, Seitenwänden (Zargen) und Decke aufgebaut ist. Damals war es üblich, die Zargen auf dem Boden aufzusetzen und den Korpus frei aufzubauen. Eine andere Möglichkeit ist, eine Außenform zu verwenden: in ein Holzbrett, das so dick ist, wie die Zargen hoch sind, wird ein Loch in der Umrissform der Zargen gearbeitet. Das dient der präzisen Formtreue für das Biegen und Verleimen des Zargenkranzes.

Der Geigenbauer Andrea Amati (ca. 1505/10 bis 1577) schuf in dem oberitalienischen Städtchen Cremona ein Geigenmodell, das der Spielmannsfidel formgleich war, jedoch in der Bautechnik der Lauten und Gamben über eine Innenform gebaut wurde. So kam jenes Instrument in die Welt, das wir als Italienische Violine kennen. Die italienische Violine wurde zum Inbegriff des gesellschaftlich hochstehenden höfischen Instrumententypus, sie ist edel, im Kontrast zu dem als vulgär angesehenen Typus der Spielleute.

Bewusst habe ich hier einmal von der „Italienischen Violine“ und von „italienischer Violine“ geschrieben: die Italienische Violine ist ein Typus, Synonym für das höfische, edle Instrument, unabhängig des Entstehungsortes. So wie eine Amerikanische Pizza einen dickeren Belag hat, aber nicht zwangsläufig in den U.S.A. hergestellt sein muss.

Auf Grund der paneuropäischen Kultur in der Aristokratie waren viele der Musiker aus Italien an die verschiedenen Fürstenhöfe berufen worden. So



gab es eine tendenzielle Monopolisierung, dass viele der Violinen auch aus Italien importiert wurden; auf Grund dieser Nachfrage und spezieller Bautechniken waren viele Streichinstrumente *italienischer Herkunft* sehr gut.

In späteren Zeiten gab es ähnliche Entwicklungen für den Transfer von einer niederen sozialen Schicht in eine höhere: beispielsweise wurde durch Franz Schubert im frühen 19. Jahrhundert das Volkslied zu einer eigenen Kunstform erhoben. Anfänglich sammelte er tradierte Lieder, die er mit einer Klavierbegleitung ergänzte, bevor er eigene Kompositionen erschuf. Bis dahin wurde das Lied gesellschaftlich nicht als hochstehendes Genre geschätzt.

Seit dem Anfang der Italienischen Violine im 16. Jahrhundert haben sich keine wesentlichen Änderungen an diesem genialen Entwurf durchsetzen können. Sie wurden und werden kulturell nicht akzeptiert. Jede neugebaute Violine ist eine Kopie einer alten Violine. Zwar gab es Adaptionen an eine veränderte Aufführungspraxis, und das Tonideal hat sich in den folgenden Jahrhunderten gewandelt:

Für das sich verändernde Klangideal wurden durch viele kleinere Veränderungen ein Großteil der alten Violininstrumente restauratorisch an die moderne Bauweise angepasst. Die Bassbalken wurden durch etwas größere, massivere ersetzt. Alte Instrumente bekamen einen sogenannten Anschäfter: der alte Wirbelkasten samt Schnecke wurde auf ein neues Stück Holz geleimt, der neue Hals wurde etwas länger und mit einem steileren Winkel in den Korpus eingepasst. Das bis dahin stark keilförmige Griffbrett wurde durch ein nahezu paralleles ersetzt, Stegmodelle wurden verändert und Saiten, Saitenhalter und Stimmstock angepasst. Trotzdem gelten die meisten alten Instrumente als Original. Boden, Zargenkranz, Decke und Wirbelkasten mit Schnecke sind ja noch die alten. Vielleicht ist das leichter verständlich, wenn man an ein altes Haus denkt: nur weil es Elektroleitungen gibt, ist ein Haus von vor 1880 ja nicht in der Originalität beeinflusst ...

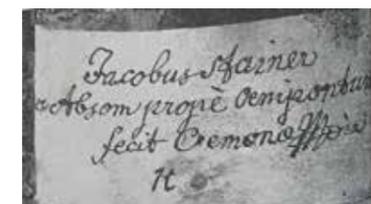
Wie entsteht jetzt eine Violine? Da gibt es einmal den bautechnischen Aspekt: von einer vorhandenen Violine werden die Maße abgenommen, die für den Bau nötigen Schablonen und das Formbrett angefertigt, die einzelnen Arbeitsschritte ausgeführt - und schon ist die Geige fertig.

Aus meiner Sicht - ich spreche als international ausgezeichneten Geigenbauer - also zwangsläufig als Kopist einer historischen Vorgabe - ist ein anderer Aspekt viel bedeutsamer:

Die Violine, die als Vorbild genommen wird, wurde ja auch von einem Geigenbauer - oder in einer Werkstatt von mehreren - gebaut. Und so wird das Ergebnis nicht nur durch die Pläne und Schablonen geprägt, sondern auch durch Arbeitstoleranzen und individuelle Ausführungen, auch geprägt durch die Reihenfolge der einzelnen Arbeitsschritte und beeinflusst durch die Art der Werkzeuge.

So wie die meisten von uns Schreiben in einer Schulklasse gelernt haben: wir hatten die gleichen Anleitungen, trotzdem hat jeder eine individuelle Schrift entwickelt. Je nach Situation und Laune schreiben wir nicht immer gleich, wie auch mit Kreide an der Tafel anders als mit Füllfederhalter auf Büttenpapier.

Wenn ich eine Violine baue, so ist diese immer eine Kopie. Und wie getreu möchte ich mich an einem Vorbild orientieren? Möchte ich eine ganz spezifische Violine ein zweites Mal bauen? Möchte ich ein Instrument bauen, wie es ein historischer Geigenbauer hätte bauen können, so dass das neu Gebau-



te mit einem Original verwechselbar wäre? Oder möchte ich einfach eine Geige bauen, so wie es mir von der Hand geht?

Beispielhaft möchte ich meine Herangehensweise verdeutlichen: Angenommen, ich möchte eine Geige im Stil von Jacobus Stainer bauen, einem Geigenbauer, der historisch gesehen eine Schlüsselrolle in der Geschichte der Violine darstellt.

Als zweites - das Erste ist die Bewunderung und Auswahl mindestens eines Stainer-Instrumentes, mit dem ich mich auseinandersetze - entwickle ich ein möglichst genaues Verständnis für den Erbauer und das von ihm angestrebte Ideal: seine Sichtweise, die ihm verfügbaren Handwerkstechniken, Werkzeuge und Materialien. Ich bemühe mich zu erfassen, was er angestrebt hatte: wie hat für Jacobus Stainer die „Idealgeige“ ausgesehen, beziehungsweise wie hätte sie aussehen können? Dann untersuche ich, wie getreu er sein - von mir unterstelltes - Ideal verwirklicht hat; und ob Abweichungen handwerklich bedingt einfach als Toleranz entstanden sind, ob diese durch die genutzten Techniken bedingt waren oder ob das gewünschte Ideal gar nicht verwirklicht werden kann, da dies technisch und materiell nicht möglich ist.

Jacobus Stainer wurde 1619 (die meisten älteren Quellen sprechen von 1617 - alte Kalendarien sind nicht so logisch und mathematisch eindeutig, wie wir üblicherweise annehmen) in Absam, einem kleinen Bergdorf in der Nähe von Innsbruck, geboren. Sein Vater war Bergknappe - das entsprach damals einer Verantwortung entsprechend eines Betriebsleiters - was ihn bereits als kompetenten und gebildeten Mann auszeichnet. Bereits die frühe Bildung und Ausbildung von Jacobus war weit überdurchschnittlich.



Er wurde ein hervorragender Geigenbauer. Er hatte – und hat immer noch – einen bedeutenden Einfluss auf alle nachfolgenden Geigenbauer. Vieles von seinem Leben ist gut recherchiert, manches hat anekdotischen Charakter, so dass es fließende Grenzen gibt, welche Sichtweisen tatsächlich korrekt sind, und welche „nur“ eine „schlüssige“ Interpretation seines Wirkens ermöglichen. Jedenfalls hat er bei mindestens einem italienischen Meister gearbeitet. Es scheint mir wahrscheinlich, dass er nach seiner Lehrzeit nicht alle vertraglichen Verpflichtungen erfüllt hatte. Durch das Absitzen einer solchen Schuld könnten Lücken in seiner Vita erklärt werden: während einer Reise, die er nach Venedig antrat – er kaufte dort Ingredienzien für die Lackierung – und erst sehr viel später als geplant zurückkam, wurde ihm ein bereits versprochener Titel nicht gewährt. Auf dubiose Weise hat diesen sich ein anderer Geigenbauer² erschlichen. In Folge kam er auch in wirtschaftliche Nöte und finanzielle Abhängigkeiten. Seine Kreditgeber nutzten dies unverschämt aus, was wiederum Stainer in seiner Sichtweise verhärten ließ.

Da er jedoch auch mit der Inquisition in Konflikt kam, so ist auch das ein möglicher Hintergrund für Lücken in der von ihm bekannten Vita. In seiner Heimatstadt wurde er mehrfach befragt, teilweise auch unter Haft. Er besaß „auführerische“ Schriften und wurde eines möglichen Umsturzes wegen „untersucht“. Ob er auch in Italien dem langen Arm von Vater Kirche ausgesetzt war, ist hypothetisch. Er war ein eigensinniger Mann, der auf seiner Individualität bestand. Offensichtlich wollte er selbst entscheiden und auch selbst die Konsequenzen tragen. Ein Leben, organisiert durch Gehorsam und Ausführung von Vorgaben, empfand er als nicht erstrebenswert. Da der Vatikan streng hierarchisch organisiert war, widerstrebte ihm dieses Gesellschaftsideal und deshalb folgte er nicht der „katholischen“ Sicht, jeder Einzelne müsse geführt werden; stattdessen setzte er sich für bürgerliche Rechte ein, dass jeder selbstverantwortlich und eigenständig handeln könne, dürfe und das auch für das eigene Wohl solle.

Er starb 1683 in Absam. In den letzten Jahren seines Lebens habe er viel und lange auf der Bank vor seinem Haus gesessen. Dass er es zu jener Zeit schaffte, sich ein eigenes Haus zu kaufen und zu erhalten, spricht wiederum trotz aller sozialen, ju-

ristischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten für seine Lebensleistung.

Was hat das mit dem Kopieren seiner Instrumente zu tun?

Das alte Handwerksrecht bestimmte, dass wesentliche Regeln und Anweisungen nur an Familienangehörige weitergegeben werden durften. Wer nicht in eine Meisterfamilie geboren wurde, musste sich einheiraten, um internes Wissen erlangen zu dürfen. Bedingt durch die Pest, da mit der hohen Sterblichkeit auch das Aussterben des Handwerkswissens drohte, durften fortan auch Nicht-Familienmitglieder im Rahmen einer Lehre in „Interna“ des Handwerks und Besonderheiten – wie Rezepte, Maße, Konstruktionsanleitungen und Techniken – des Ausbildungsbetriebes unterrichtet werden. Keine dieser Optionen wurden von Jacobus Stainer erfüllt; und dennoch weisen seine Instrumente Merkmale auf, die nur dadurch erklärlich sind, dass er solches „Konstruktionswissen“ speziell aus der Amati-Werkstatt hatte. Möglicherweise – und aus meiner Sicht mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit – hat Jacobus Stainer ein halbes Jahr bis ein Jahr lang in der Werkstatt Amati in Cremona gearbeitet. Und in dieser Zeit „Betriebsspionage“ betrieben. Offensichtlich baute er im Anschluss seine Instrumente so, wie das nur mit dem Wissen solcher Erkenntnisse möglich ist. Er wäre jedoch nicht der Individualist Jacobus gewesen, hätte er dieses Wissen nicht weiterentwickelt, verändert und an die Maßstäbe des deutschen Geigenbaus angepasst.

Ich habe jetzt mehrfach von „italienisch“ und „deutsch“ gesprochen. Als Nationalstaat gab es weder Italien noch Deutschland, beide wurden politisch und staatsrechtlich erst im 19. Jahrhundert erschaffen. Es bezieht sich jeweils eher auf Sprachgebiete, die unterschiedlich gesellschaftlich und kulturell organisiert waren. Wenn auch keine perfekte Grenze, so waren die Alpen doch eine Barriere dazwischen. In den deutschen Ländern war das Handwerk in Innungen und Zünften organisiert, in den romanischen Ländern über die Kirchen. Mit der Ausnahme von Rom – genauer Vatikan-Stadt – dort galt deutsches Handwerksrecht. Es heißt ja auch „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“. Durch diese verschiedenen Handhabungen und andere kulturelle Traditionen haben sich andere

Maßstäbe und auch Ideale entwickelt, die tendenziell eindeutig erscheinen. Bei genauerer Betrachtung sind sie jedoch sehr differenziert, und jede Pauschalisierung ist letztendlich eine Missachtung der Individualität. Jacobus Stainer schätzte die Präzision, Korrektheit und Akribie des „deutschen Handwerksgeistes“ und führte die gefällige, italienische Ästhetik zur Perfektion.

Konsequenterweise wurden seine Instrumente für die nächsten ein bis zwei Jahrhunderte zum Maßstab aller Violinen schlechthin. Er löste das bis dahin unangefochtene Ideal der Amati-Werkstatt ab. Durch weitere Veränderungen des Tonideals wurde wiederum ein neues Vorbild gesucht und gefunden: inzwischen sind Stradivari und Guarneri del Gesù unangefochtene Favoriten.

Für mich bedeutet das Kopieren einer Stainer-Violine, dass ich mich als erstes mit der Bau- und Konstruktionsweise von Amati befasse. Neben der Genialität, die Spielmannsfidel zünftig zu bauen, liegt der Erfolg von Andrea Amati möglicherweise auch darin, dass in den letzten Feinheiten die Form „korrigiert“ wurde. Und damit meine ich eher Form und Ästhetik als Klang und Spielbarkeit, für letztere gibt es ausreichend Möglichkeiten, wie das Innere des Instrumentes gestaltet wird.

Es war die Zeit der Renaissance und des Rokoko. Diese Begriffe für die Einordnung in geschichtliche Epochen bezeichnen je nach Fokus – Malerei, Architektur, Literatur u.s.w. – unterschiedliche Zeiträume. Ich beziehe mich hier auf den Kontext, in dem die „Standardisierung“ der Violine stattfand.

Geometrie war eine Göttliche Kunst¹. Geometrie wurde durch absolute auf sich selbst bezogene Stimmigkeit wie ein Gottesbeweis gesehen, jedenfalls als ein Hinweis auf Ordnung und Recht. Möglicherweise hat sich auch deswegen als Verzierung oberhalb des Wirbelkastens eine Schnecke bei den Violininstrumenten durchgesetzt. Immerhin ist – geometrisch gesehen – die Spirale eines von drei universellen Symbolen, die Punkt und Fläche vereinen: das Kreuz (zwei Linien, die sich in einem Punkt schneiden) und der Kreis (Fläche mit Mittelpunkt) eignen sich nicht gut für die Umsetzung als Schnitzerei; sie bieten sich für die Ausschmückung am oberen Ende des Wirbelkastens als Verzierung nicht gut an. In der Spirale ist

ebenso der Punkt mit der Fläche verbunden, dazu kommt Dynamik in der Symbolik der Unendlichkeit. Und eine Spirale kann in Form einer Schnecke gut aus Holz geschnitzt werden und sieht auch noch sehr dekorativ aus.

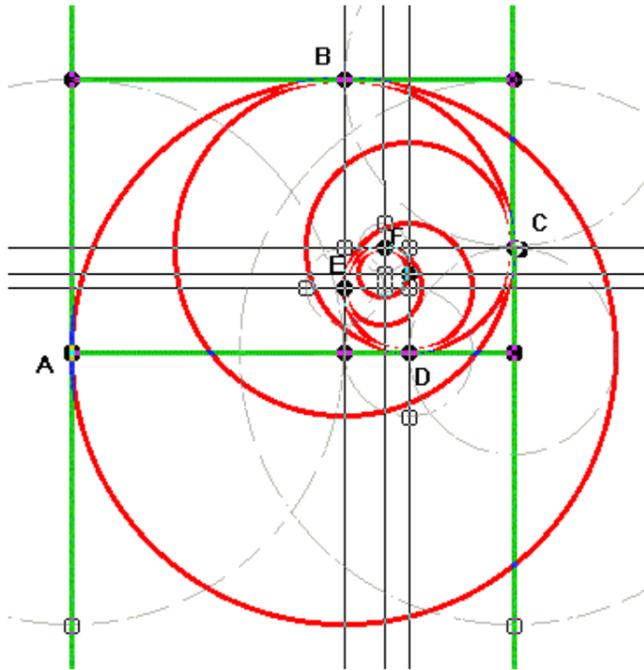
Diese „Anpassungen“ fanden im Rahmen des Symbolismus und der Ständeordnung statt; viele Fideln hatten – ähnlich einer Gitarre – eine Wirbelplatte. Der Wirbelkasten zeigte bereits eine sozial höhere Stellung, mindestens bei den Streichinstrumenten. Der obere Abschluss des Wirbelkastens war häufig figurativ geschnitzt, bei Gamben gab es bereits Vo-



luten in Form einer Schnecke. Die runden Formen wurden nicht ausschließlich aus Kreisbogen konstruiert, sondern auch Ellipsen wurden mit einbezogen. Und wesentliche Konstruktionsproportionen wurden unter Nutzung des Goldenen Schnittes entwickelt.

Unter Berücksichtigung solcher Maßstäbe hat Amati sein Modell ästhetisch optimiert. Und das sehr erfolgreich.

Stainer nahm diese Ideen auf. Veränderte sie da, wo möglich, um nicht auch noch des Plagiats angeklagt zu werden. Und erweiterte sie, um auch der Präzision und dem Ideal des deutschen Geistes und Handwerks gerecht zu werden. So schnitt er die ff-Löcher in einem etwas anderen Winkel in die gewölbte Decke. Dadurch erscheinen sie – trotz gleichen Modells – in einer anderen Form, da durch die Projektion auf die Wölbung eine Verzerrung entsteht.

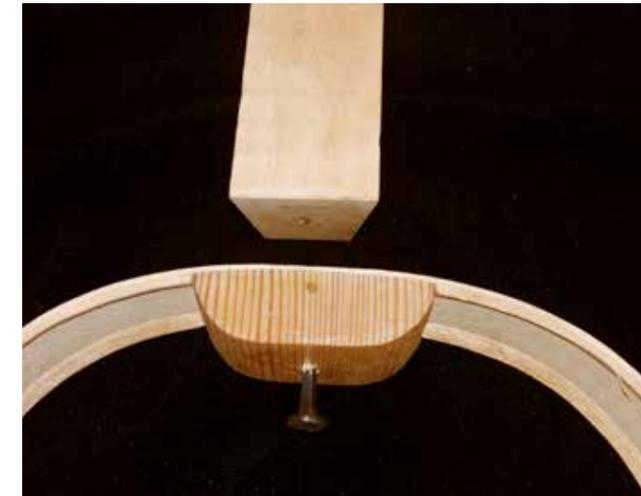


(Quelle: <http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebisch/spiralen3/goldenespirale.htm>)



Und das Bauen erfolgte handwerklich nach dem, wie es damals üblich war. Zuerst wurde der Zargenkranz – die Seitenwände – symmetrisch über eine Innenform gebaut.

Als nächstes wird der fertig geschnittene Hals mit Wirbelkasten und Schnecke damit verleimt. Da dafür keine Zwinde sinnvoll angesetzt werden kann, wurde die Leimung von innen mit einem – damals selbstverständlich – handgeschmiedeten Eisennagel gesichert.



Auf Grund von Arbeitstoleranzen ist diese Verbindung so gut wie nie perfekt gerade. Deshalb wird die Halsrichtung auf die Mittelachse ausgerichtet; der Zargenkranz verschiebt sich ähnlich dem, wie ein Rechteck sich in ein Parallelogramm verschieben lässt.

Mein Vater hat mir diese Zwingen geschmiedet. Sie sind Repliken nach dem Nachlass von Antonio Stradivari. Lange war unbekannt, wofür sie sind. Offensichtlich sind sie für das Ausrichten der Halsrichtung mit Zargenkranz auf dem Boden. Die „Füße“ an den Zwingen dienen der Arbeitserleichterung, damit das Ganze stabil ist.



Nachdem Hals und Zargenkranz verbunden sind, sind sie ziemlich flexibel. So kann die Halsrichtung perfekt auf die Mittelachse ausgerichtet werden. Hier viel zu weit in die eine Richtung:

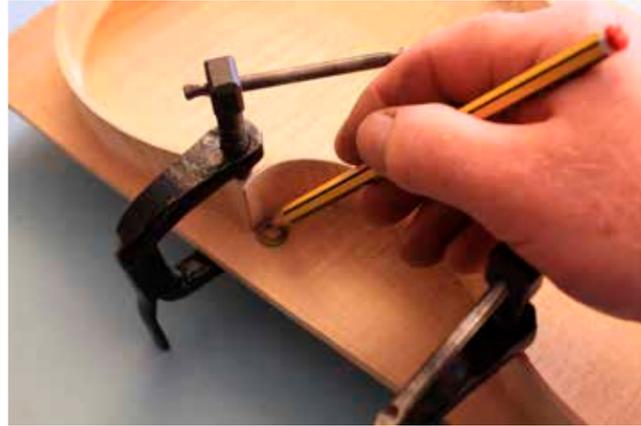


Hier in die andere Richtung:



Da die Formen jedoch nicht gerade sind, entsteht eine Asymmetrie, wie in einem Gesicht. Ein perfekt symmetrisches Gesicht sieht maskenhaft bis langweilig aus. Und ein natürliches Gesicht ist nie perfekt symmetrisch, jedoch entsprechen sich die rechte und die linke Gesichtshälfte.

Nach genau dieser Form, wie der Zargenkranz mit ausgerichtetem Hals ist, wird der Boden angefertigt.



Er wird aus einem massiven Brett in eine gewölbte Form „geschnitzt“. Im Fall einer Violine wird durch diese Verschiebung die Klangabstrahlung sogar noch optimiert. Im Anschluss wird dafür passgenau die Decke angefertigt.

Nachdem in die Decke die beiden Schalllöcher geschnitten wurden, wird auf der Innenseite eine Verstärkung ungefähr unter der tiefen Saite eingepasst und verleimt. Der Name Bassbalken verrät die Funktion: er ist wesentlich für die akustische Abstrahlung der tiefen Töne.

Durch das Einleimen von zwei schwarzen und einem hellen Holzspan in eine Holznut parallel zum Rand wird die Stabilität insbesondere der Decke erhöht und die Rissgefahr gemindert. Außerdem sieht es schön aus.



Nach dieser Einlage wird insbesondere im Randbereich die Feinarbeit vollendet und alle Oberflächen für das Auftragen von Grundierung und Lack „geputzt“. Dann ist die Holzarbeit im Wesentlichen fertig.

Es wird kolportiert, die alten Instrumente seien insbesondere und gerade wegen ihrer speziellen Lackierung so gut. In der Tat ist nicht im Detail bekannt, wie die alten Meister die Oberflächenbehandlung ausgeführt haben. Aber es gab nicht den einen klassischen italienischen Lack. Je nach Region, Zeit, Meister oder Epoche wurde sehr unterschiedlich lackiert, wie es das heutige Erscheinungsbild offenbart.

Die Art der Lackierung, die Jacobus Stainer auf seine Instrumente aufbrachte, gehört definitiv in die Gruppe der klassischen italienischen Lacke, auch wenn er einen eher dünneren und tendenziell spröderen Lack verwendete als viele seiner Kollegen südlich der Alpen.

Jahrzehntelang habe ich mich mit alten Rezepten und Handwerkstechniken – auch italienischen – auseinandergesetzt. Nach vielen Versuchen konnte ich Methoden rekonstruieren, die offensichtlich die Schwingungseigenschaften von Holz – und damit auch der Instrumente – verbessern.

Ein sehr vielversprechender Ansatz beim Lackieren ist, ähnlich wie in der Kunstmalerei, mit einer mineralischen Zwischenschicht als Grundierung zu arbeiten. Je nach Rezeptur bewirkt dieses Vorgehen auch überdurchschnittlich gute Klang- und Spieleigenschaften.

Nun bleibt „die Kleinigkeit des Tuns“. Solange ich keine Geige *baue*, bleibt alles schnöde Theorie. Aber ohne Zielsetzung gibt es keine Orientierung – und alles Tun bliebe dadurch zufällig, wenn nicht sogar hinfällig . . .



Anmerkungen:

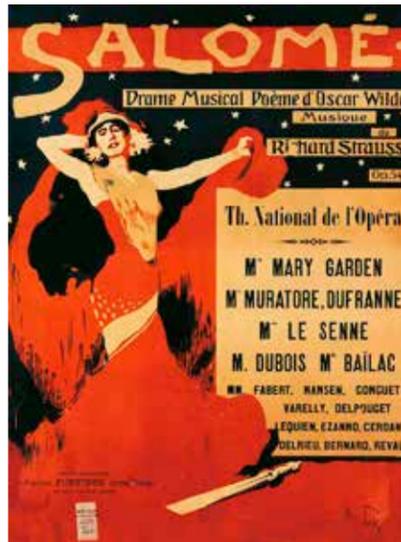
(1) Bis weit in das 19. Jhd. hinein wurde Gott und alles, was direkt damit Bezug hat, immer mit zwei Kapitalen geschrieben. So war die Besonderheit und der absolute Bezug offensichtlich.

(2) Den Titel bekam ein Herr Seelos, ein aus geschichtlicher Distanz betrachtet zwar guter, aber durchschnittlicher Geigenbauer. Erstaunlich ist, dass dieser Mann bereits kurz nach der Abreise von Jacobus Stainer bei Hofe vorstellig wurde und sagte, Herr Stainer käme so schnell nicht wieder; falls der Titel des Hofgeigenbauers jetzt nicht vergeben würde, bliebe diese Stelle lange vakant, was sozial nicht vertretbar wäre. Woher hatte er diese Informationen?

IN VORBEREITUNG:



MARIA ORSKA HEIM SCHIMKEN
LITHOGRAPHIE VON R. L. LEONARD



Maria Orska

Ganz Berlin lag Ihr zu Füßen!

” PER ME LA MUSICA È TUTTO

— Paolo Fazioli



Paolo Fazioli bei der Endabnahme seiner Flügel.



3 Jahre und 1000 Arbeitsstunden sind bis zur Fertigstellung eines Faziolis nötig.



Wie einst Stradivari verbaut Fazioli nur die allerbeste Rotfichte aus dem Val di Fiemme.

FAZIOLI. Der handgefertigte »Stradivari« unter den Flügeln. Fazioli Pianoforti entwickeln und produzieren seit 1981, das Jahr in dem das Unternehmen von Ingenieur und Pianist Paolo Fazioli gegründet wurde, Flügel der Spitzenklasse. Diese Instrumente bestechen nicht nur durch ihr feines Design und ihre ausgereifte und perfektionierte Technik, sondern vor allem durch ihr enormes Klangspektrum und einen unübertroffenen tragenden Klang. Kein Wunder also, dass sich nicht nur zahlreiche Konzertpianisten weltweit für einen Fazioli entscheiden. Seit über 40 Jahren ist PIANO-FISCHER exklusiver Fazioli Partner in Deutschland. Überzeugen Sie sich selbst und spielen die Flügel in Stuttgart oder München zur Probe. Herzlich Willkommen.



MÜNCHEN | STUTTGART | ULM | PIANO-FISCHER.DE

PIANO-FISCHER MÜNCHEN | Thomas-Wimmer-Ring 14 | 80538 München | T +49 89 211 13 54 00
STUTTGART | Theodor-Heuss-Str. 8 | 70174 Stuttgart | T +49 711 16 34 82 70 | info@piano-fischer.de

IMPRESSUM

Herausgeber und Redaktion:
Helmut Marrat (V.i.S.d.P.)
ISSN 1869-9952
Internet: www.perinique.de

Redaktionssitz:
Bundesallee 116
12161 Berlin
Tel.: 0178-337 61 49
abo@perinique.de

Fotos:
Archiv Perinique bzw. wie angegeben.
Druck: pixartprinting

Gestaltung:
Sandra Möller
Grafik- & Kommunikationsdesign
info@sandramoeller-design.de
www.sandramoeller-design.de

Titelbild und Doppelseitige Bilder:
Alles Gemälde von Edite Grinberga, Berlin.