

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	25 (1974)
<b>Artikel:</b>	Studien zur Frühgeschichte der Violine
<b>Autor:</b>	Geiser, Brigitte
<b>Kapitel:</b>	IV: Ikonographische Quellen
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858870">https://doi.org/10.5169/seals-858870</a>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## IV Ikonographische Quellen

### Die Entwicklung der Musik-Ikonographie

Die Idee, bildnerische Darstellungen als Aussage für Musikinstrumentenkunde, Abbildungen als musikhistorische Quelle zu nutzen, ist nicht neu.

1876 propagierte Vidal (1) die ikonographische Hilfswissenschaft als Ergänzung spärlicher instrumentenkundlicher Zeugnisse und trug ein reiches Bildmaterial zur Geschichte der Streichinstrumente zusammen.

1878 bediente sich Wasielewski (2) der bildenden Kunst, um nachzuweisen, dass im 16. Jahrhundert steglose Streichinstrumente existiert hätten. 1882 veröffentlichte Richard Rühlmann aus mittelalterlicher Malerei und Plastik abgezeichnete Darstellungen von Streichinstrumenten (3). 1892 verherrlichte Hajdecki (4) Raffael als geistigen Vater der Violine. 1903 breitete Edward Buhle (5) die Blasinstrumente anhand frühmittelalterlicher Miniaturen systematisch aus. Sein Material zu den Streichinstrumenten liegt auf sorgfältig mit Tusche bezeichneten Pergamentblättchen noch heute unbearbeitet in der Preussischen Staatsbibliothek. 1905 durchsuchte Hugo Leichtentritt (6) italienische Sammlungen, Kirchen und die Museen von Basel, München und Berlin nach instrumentenkundlich interessanten Bildbelegen mit dem Ziel einer topographischen Ordnung. 1910, wahrscheinlich erstmals, erinnerte Kathleen Schlesinger (7) auch an die Fehlermöglichkeiten der ikonographischen Methode. Die eigentliche Initiative aber ergriff Daniel François Scheuerleer (8), der am Londoner Kongress 1911 für eine Gesamtinventarisierung musik-ikonographischer Quellen eintrat.

1924 bedienten sich Karl Gerhardt (9) und Lucien Greilsamer (10) darstellender Zeugnisse zu Violinform und -haltung. G. R. Hayes (11) erklärte 1930 Gaudenzio Ferrari als wichtigen Illustrator zur Frühgeschichte der Violine. Georg Schünemann (12) bot im

1 A. Vidal: *Les Instruments à archet*. Paris 1876

2 W. I. v. Wasielewski: *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jh.* Berlin 1878

3 J. Rühlmann: *Atlas z. Gesch. d. Bogeninstrumente*. Braunschweig 1882

4 A. Hajdecki: *Die italienische Lira da Braccio*. Mostar 1892, 2/1965

5 E. Buhle: *Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Die Blasinstrumente*. Leipzig 1903

6 H. Leichtentritt: *Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jhs. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit*. – SIMG 7, 1905, S. 21ff.

7 K. Schlesinger: *Instruments of the modern Orchestra*. London 1910

8 D. F. Scheuerleer: *Iconography of musical Instruments*. – ZIMG 12, 1911

9 K. Gerhardt: *Zur älteren Violintechnik*. – ZfMw 6, 1924, S. 6

10 L. Greilsamer: *L'anatomie et la physiologie du violon*. Paris 1924

11 G. R. Hayes: *Musical Instruments and their Music 1500–1750*. Oxford 1930

12 G. Schünemann: *Geschichte der deutschen Schulmusik*. Tafelband, Leipzig 1932

Tafelband zu seiner Schulmusik 1932 reichhaltiges Bildmaterial. Edmond van der Straeten (13) baute die ikonographischen Referenzen 1933 zeichnerisch umgestaltet in den Text ein. So grosses Gewicht 1937 Hans-Heinz Dräger (14) den musik-ikonographischen Quellen auch beimass, überlegte er sich doch, ob der Maler und sein Modell Verständnis hatten für die Spielweise. Dem Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert entnahm 1938 Wilhelm Ehmann Aussagen, und mit ihm meldeten sich alle Mitarbeiter der Festschrift für Max Seiffert unter Leitung von Heinrich Besseler zum Thema „Musik und Bild“ (15).

1940 wollte Schünemann (16) den Übergang von Viola zu Violine an zahlreichen Bildern beobachtet haben, von denen er aber keine Nachweise gab. 1942 lehnte René Vannes den Wert der bildenden Kunst für die Geschichte der Musikanstrumente ab (17). 1944 wagte sich ein Kunsthistoriker, Valentin Denis (18), an eine ausschliesslich auf Belege aus der Malerei basierende Geschichte der Musikanstrumente im 15. Jahrhundert. 1945 versuchte Trude Marbach (19) nach der Einteilung von Sachs-Hornbostel die Instrumente im Musikstück der holländischen Malerei zusammenzustellen. In der letzten Zeit, wo Reisen und Fotografieren leicht gemacht worden sind, wo Kataloge und Museumspersonal immer mehr zur Verfügung stehen, ist die Bahn für musik-ikonographische Publikationen offen.

Emanuel Winternitz bediente sich Quattrocento-Intarsien (20), der bildenden Kunst im allgemeinen (21) und der Malerei Gaudenzio Ferraris (22) für wichtige Beiträge zur Musikanstrumentenkunde. Otto Dreyer (23) leitete 1959 die Violinform aus Architekturformen her. 1961 zog Dagmar Droyesen (24) nach mittelalterlichen Skulpturen und Miniaturen vorzügliche Schlüsse auf die mittelalterlichen Instrumente, und Patricia Egan (25) äusserte sich zu Konzertszenen in italienischen Gemälden der Renaissance.

13 E. van der Straeten: *History of the violin*. Kassel 1933

14 H. H. Dräger: *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa*. Diss. phil. Berlin 1937

15 *Musik und Bild*. FS für M. Seiffert, hrsg. v. H. Besseler, Kassel 1938

16 G. Schünemann: *Die Violine*. – Deutsches Museum 12, 1940

17 R. Vannes: *Essai sur la naissance du premier violon*. – RMI 2, 1904 und Brüssel 1942

18 V. Denis: *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie*. Leuven 1944

19 T. Marbach: *Das Musikstück in der holländischen Malerei*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1945 mschr.

20 E. Winternitz: *Quattrocento-Intarsien als Quelle der Instrumentengeschichte*. – Kongr. Ber. Köln 1958. Kassel 1959

21 E. Winternitz: *The visual arts as a source for the historian of music*. – Kongr. Ber. New York 1961  
E. Winternitz: *On Angel concerts*. – *Musical Quarterly* 49, 1963

22 E. Winternitz: *The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin*. New York 1965

23 O. Dreyer: *Gedanken zur Geschichte der Musikanstrumente*. – Glareana 8, Dez. 1959

24 D. Droyesen: *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters*. Diss. phil. Hamburg 1961, mrschr.

25 P. Egan: *Concert Scenes in musical Paintings of the Italian Renaissance*. – *Journal of the American Musicological Society* 14, 1961

Auch Jan Finlay (26), Werner Bachmann (27), David D. Boyden (28) und andere haben die darstellende Kunst für die Musikwissenschaft ausgewertet.

Musikalische Bilderbücher, die als schmückendes Beiwerk oder als ernsthaft dokumentierter Hintergrund (29) die Musikgeschichte veranschaulichen, und Kataloge zu Ausstellungen von Musik im Bild (30) bereiten dem Organologen das ikonographische Material, ohne auf die Problematik des wirklichen Quellenwertes zu weisen. Dienen Malerei, graphische Künste und Plastik aber als Quelle zur Geschichte der Musikinstrumente, Spielweise und Aufführungspraxis, sollte auch an die Fehlermöglichkeiten erinnert, zu vorsichtigem Gebrauch ikonographischer Belege gemahnt werden. Dass gerade Curt Sachs, dem die Musikinstrumentenkunde so viel zu danken hat, der Musik-Ikonographie blindlings vertrauend schreiben kann: „Die bei weitem wichtigsten Zeugnisse für die Praxis sind die Werke der bildenden Kunst... Denn um die Zeit um 1500 wird das Gegenständliche peinlichst gewissenhaft wiedergegeben. Die Sorgfalt der Naturabschrift geht soweit, dass der Musikforscher die Griffe der lautenschlagenden und geigenden Engel ablesen kann, ja, dass im Zusammenwirken von drei oder vier Spielern oft genug die Gemeinsamkeit der Tonart sichtbar wird...“ (31), fordert zu Kritik heraus.

Emanuel Winternitz schreibt zu diesem Fragenkreis: „Kaum behandelt aber wurden die Probleme, die sich bei der Deutung dieser Darstellungen ergeben. Sind die Formen der Instrumente, ihre Spielweise, ihre Vereinigung zu Ensembles, wie sie uns in Bildern, Fresken, Zeichnungen, Stichen, Skulpturen usw. überliefert sind, verlässlich? Inwiefern sind sie getreue Abbildungen der Wirklichkeit oder Produkte künstlerischer Phantasie? Und aus welchen Gründen weicht der bildende Künstler von genauer Wiedergabe ab (32)?“ Reinhold Hammerstein (33) rügt 1962 am Kunsthistoriker die fehlende Kenntnis mittelalterlicher Musikanschauung, während der Musikforscher die bildende Kunst meist nur nach Form und Spielweise der dargestellten Instrumente frage und sie gerne vorschnell als Zeugnis für die Aufführungspraxis historischer Musik nehme (34).

Hammerstein streitet bei Bildern mit musizierenden Engeln den möglichen Quellenwert für Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (35) nicht ab, gebietet aber Vorsicht, da selbst in völlig realistisch anmutenden Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts vielfach transzendierende Momente und symbolische Bezüge, die über die zeitgenössische

26 J. Finlay: *Musical Instruments in 17th century Dutch paintings*. – GSJ 4, July 1953

27 W. Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig 1924

28 D. Boyden: *The History of the Violin Playing*. London 1965

29 Wustmann 1907, Ewers-Poritzky 1914, Sauerlandt 1922, Moreck 1924, Kinsky 1929, Fuchs 1936, Schneider 1941, Pincherle 1959, Komma 1961, Lesure 1966/67, MGG 1949–1968, Besseler u. Schneider 1967

30 Paris 1934, Florenz, München, Wien je 1951, Lissabon 1961, Coburg 1962, Göttweig 1966

31 C. Sachs: *Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500*. – ZfMw 11, 1929/30, S. 386

32 E. Winternitz: *Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschichte*. – Kongr. Ber. Köln 1958, Kassel 1959, S. 302

33 R. Hammerstein: *Die Musik der Engel*. München 1964

34 R. Hammerstein: *Die Musik der Engel*. S. 11

35 R. Hammerstein: *Die Musik der Engel*. S. 12

Musizierpraxis hinaus in einen andern Bedeutungshorizont reichen, steckten (36). Gemäss diesen „Symbolbezügen, die den Realismus wieder transparent machen“ (37), steht Walter Kolneder (38) dem realen Aussagewert der bildenden Kunst argwöhnisch gegenüber. Er erinnert an die Notwendigkeit, ein Muskinstrument nach dem Klang zu bestimmen, was die Ikonographie gar nicht ermögliche. David D. Boyden (39) betrachtet für die Frühgeschichte der Violine die bildende Kunst als massgebende Quelle, wenn er schreibt: „The first indisputable evidence of the emergence of the violin and the violin family is found in paintings and frescoes by the Italian painter Gaudenzio Ferrari“ (40). Ja, er geht noch weiter: „Since these paintings are all found in churches in the neighbourhood of Milan, it is reasonable to assume . . . that the instruments show originated in Northern Italy and were seen there in daily life about 1530 by the painter (41).“

Die bildende Kunst des Abendlandes darf sehr wohl als musikhistorische Quelle benutzt werden, überlegt man folgende Punkte:

- Die ikonographische Quelle soll in einer Umgebung und Epoche entstanden sein, die realistischer Darstellungsweise verpflichtet war, also etwa zwischen 1500–1850.
- Intarsien, das heisst naturgetreue Einlegearbeiten von Kunsttischlern, die auch den Bau von Saiteninstrumenten gepflegt haben mögen, und graphische Techniken, die zum Beispiel für Städteansichten und Darstellungen historischer Festlichkeiten durch den Stichel eines sekundär schöpferischen Künstlers oft die heutige Fotografie ersetzen mussten, gewähren in der Regel wirklichkeitstreue Wiedergaben von Muskinstrumenten als die Malerei eines schöpferischen Meisters oder Plastik, die oft durch sprödes Material und architektonischen Zwang am Detail gehemmt wird.
- Die Frage, ob eine ikonographische Quelle im Ernst musikhistorischer Aussage dienen könne, wird mit Vorteil von Fall zu Fall entschieden.
  - Ein Künstler, von dem naturgetreue Abbilder bekannt sind, (z. B. Dürer mit seinen Pflanzendarstellungen) wird mit Wahrscheinlichkeit auch ein Muskinstrument realistisch wiedergeben.
  - Auf Grund des Analogieverfahrens, anhand z. B. zeitgenössischer Kostüme oder Rüstungen im gleichen Bild, kann der Realitätsgrad des dargestellten Muskinstrumentes abgeschätzt werden.
  - Häufiges Vorkommen gleichartiger Muskinstrumente in der bildenden Kunst des gleichen Kulturkreises bestätigen die wirkliche Verwendung dieses Instrumentes.

36 R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 239

37 Anm. 35

38 W. Kolneder: Methodologische Überlegungen zur Erforschung der Frühgeschichte der Violine. Nicht gedruckte Antrittsvorlesung, Karlsruhe 15. Juni 1966

39 D. Boyden: The History of Violin Playing. London 1965

40 D. Boyden: S. 7

41 D. Boyden: S. 18

- Die Darstellung eines Musikinstrumentes lässt sich nicht einfach realistisch gut oder phantastisch schlecht heissen, die Spannweite zwischen diesen Extremen ist meistens recht gross.
- Viele Quellen scheiden aus, weil Musizierende, z. B. in einem Gesellschaftsstück, als Detail im Hintergrund dargestellt und daher schlecht sichtbar sind.
- Auch kunsthistorische Fragen, z. B. die nach der Beeinflussung des Künstlers aus einem anderen Kulturkreis als dem seines Wirkens, die nach der möglichen Verwendung eines wirklichen Modells an Stelle der Atelierstaffage, die nach symbolischer oder antikisierender Veruntreuung der Natur, müssen erwogen werden.
- Geben bildnerische Darstellungen Instrumente auch naturgetreu wieder, heisst das noch nicht, dass sie bereits kurze Zeit nach ihrer Entstehung gemalt worden sind.
- Was 1911 schon Scheuerleer (42) angeregt hat, gilt noch heute. Prof. Hammerstein formulierte es 1966 in einem persönlichen Brief: „Über musik-ikonographisches Material wird sich erst etwas sagen lassen, wenn man – was nur in einer grösseren Team-Planung möglich sein dürfte – an eine umfassende Katalogisierung geht. Bis dahin wird jeder Einzelne sich sein von vornherein fragmentarisches Material selbst zusammenstellen müssen.“

### Die Ikonographie von Streichinstrumenten

Die vorzügliche Zusammenstellung barocker Bildthemen von A. Pigler (43) erlaubt, wenigstens für diese Epoche, eine Musik-Ikonographie mit zahlreichen Belegen auszu ziehen, die das Suchen nach Instrumenten in der bildenden Kunst erleichtert. Schwieriger ist es, musik-ikonographisch in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Renaissance zu arbeiten. Wohl bieten Millet (44), Mâle (45), Ehrenstein (46) und Louis Réau (47) wichtige Handbücher für die christliche Kunst, aber sie sind, was Details wie Musikinstrumente betrifft, oft nicht einwandfrei. Immerhin beginnt die Kunsthistorik dem Motiv der Musikinstrumente Gewicht beizumessen, wurde im 9. Band der „Enciclopedia Universale dell'Arte“ doch ein von Emanuel Winternitz (48) verfasster Artikel den „Musicali Stromenti“ gewidmet. Die Ikonographie der musizierenden Engel ist von musikwissenschaftlicher Seite her durch Reinhold Hammerstein (49) vorzüglich ausge breitet worden.

42 D. F. Scheuerleer: *Iconography of musical instruments*. – ZIMG 12, 1911

43 A. Pigler: *Barockthemen*. Budapest 1956

44 G. Millet: *L'Iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, et XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris 1916

45 E. Mâle: *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*. Paris 1922

46 Th. Ehrenstein: *Das alte Testament im Bilde*. Wien 1923

47 L. Réau: *Iconographie de l'art chrétien*. Paris 1956–1959

48 E. Winternitz: *Musicali Stromenti*. – *Enciclopedia universale dell'arte*, Bd. 9, Sp. 772–793, Venedig-Rom 1963

49 R. Hammerstein: *Musik der Engel*. München 1964

Die Ikonographie der Themenkreise, die Streichinstrumente und vor allem Violinen darstellen, ist noch nie zusammengefasst worden. Es empfahl sich daher, empirisch vorzugehen und nachträglich das gesammelte Material zu ordnen.

Folgende sechs Themenkreise lassen sich unterscheiden:

1. Biblische und kirchliche Themen
2. Legenden
3. Mythologie
4. Weltliche Themen
5. Allegorie
6. Dekoration

In den ersten fünf Themenkreisen dient das Streichinstrument meistens als „instrumentum“ und damit dem eigentlichen Bildinhalt: das Instrument wird gespielt (50). 140 der 194 analysierten Bildquellen aus der Zeit von 1460–1630 enthalten Abbildungen von Streichinstrumenten, die gespielt werden oder deren Haltung die Spielbereitschaft des Musizierenden verraten. Die übrigen Abbildungen von Streichinstrumenten verteilen sich auf ornamentales Rankenwerk, Illustration einer musiktheoretischen Schrift, Beigabe zum Porträt oder Heraldik. Sie sind Schmuck, Veranschaulichung, Berufsinsigne oder Symbol und werden nicht gespielt.

Streichinstrumente werden gerne in Illustrationen von *David* (51), *Jubal* (52) und den Musikern bei *Hiob* (53) dargestellt.

In bildlichen Schilderungen zu Szenen aus dem Neuen Testament finden sich zahlreiche *musizierende Engel* (54) mit Violinen. Oft verkörpert ein geigender Engel bei der *Verkündigung an Maria* (55) das Wunderbare, und Engel mit Saiteninstrumenten kommen unter den lobsingenden himmlischen Heerscharen bei Darstellungen von *Christi Geburt* (56) und der *Ruhe auf der Flucht* (57) vor. Als stetes Geleit zieren musizierende Engel häufig Bilder von *Maria mit dem Kind* (58). Auch *Mariae Himmelfahrt* (59) und *Mariae Krönung* (60) werden selten ohne musizierende Engel dargestellt. Zur Illustration des

50 Unter den 140 Belegen von Streichinstrumentisten finden sich bis etwa 1530 57 Darstellungen von Fidel (23, 1460–1530), Rebec (10, 1470–1530), Gambe (8, 1507–1556, 1590, 1623), Klein-Geige (6, 1500–1529) und Lira da braccio (10, 1500–1540, 1618, 1619). Von 1550 folgen in immer dichteren Abständen Abbildungen von 83 Violinisten, die sich nach 1600 nicht mehr überblicken lassen (45).

51 Vgl. W. Blankenburg: *David*. – MGG 2, 1954 Sp. 39–47, Abb. 123.

52 Vgl. W. Blankenburg: *Jubal*. – MGG 7, 1958, Sp. 222–223.

53 Vgl. V. Denis: *Hiob*. – MGG 6, 1957, Sp. 458f, Abb. 21.

54 Abb. 59, 60, 70, 83, 99, 101, 116, 117, 124, 126, 129, 158, 163, 169, 170, 190, 192, 193.

55 Abb. 24, 162, 169.

56 Abb. 14, 70, 92, 94, 194.

57 Abb. 41, 157.

58 Abb. 10, 12, 27, 34, 37, 39, 40, 42, 43, 63, 65, 66, 68, 83, 84, 85, 88, 93, 95, 113.

59 Abb. 23, 61, 64, 98.

60 Abb. 17, 35.

*Gastmahls des verlorenen Sohnes* (61) bedarf es Musikanten, und die 24 alten Könige (62) werden zum Zeichen ewigen Gotteslobes gerne mit Streichinstrumenten abgebildet.

Auch bei Bildern von *Heiligenlegenden* (63) tauchen musizierende Engel auf. Violinen lassen sich häufig bei der Darstellung der *Vision des heiligen Franziskus* (64) beobachten. Musikinstrumente und oft auch die Violine bezeichnen zudem die Schutzpatronin der Musiker, die *heilige Cäcilia* (65).

Bei *mythologischen Szenen*, wie sie die Renaissance gerne veranschaulicht, finden sich meistens Streichinstrumente bei Abbildungen von *Orpheus* (66), *Apollo* (67) und den *Musen* (68). Das vielfältigste und musikwissenschaftlich auch interessanteste Gebiet der Ikonographie bildet der *weltliche Themenkreis*, denn er schildert wirkliche Verhältnisse und vermittelt oft naturgetreue Abbilder historischer Praxis. So werden *Hofkapelle* (69) und *Kirchenmusiker* (70) üblichen Gepflogenheiten gemäss abgebildet. Bilder von *Spielmann* (71) und *Bettelmusiker* (72) mit der Geige illustrieren Missstände, Porträts vornehmer *Liebhaber* (73) und *Musiziergruppen* (74) Kunstbeflissenheit und Freude am Zusammenspiel. Das Streichinstrument und vornehmlich die Violine vermögen als Emblem eine Allegorie zu bestimmen. Der *Tod mit der Geige* (75) oder die blosse Violine als *Vanitas-Symbol* (76) im Stilleben oder in den Händen Liebender mahnt an die Vergänglichkeit. Bei bildlichen Darstellungen der Artes Liberales bezeichnet die Violine die *Musica* (77), unter Bildern der fünf Sinne das *Gehör* (78).

61 Abb. 139

62 Abb. 13

63 Abb. 87 (Heiligkeitod), Abb. 112, 115, 121 (Heiligenvision)

64 Abb. 115, 121

65 Abb. 105

66 Abb. 16, 26, 54, 62, 97, 176, 183

67 Abb. 25, 67, 69, 71, 188, 191

68 Abb. 15, 38, 159, 178

69 Abb. 33, 86, 133, 137, 144, 146, 166, 171, 179, 181, 182

70 Abb. 149, 150, 166

71 Abb. 29, 45, 46, 57, 122, 127, 138, 143, 145, 147, 148

72 Abb. 44

73 Abb. 19, 31, 74, 91, 104, 119, 136, 141, 142, 153, 164, 165, 172, 173, 186

74 Abb. 73, 140, 150, 151, 175, 177

75 Abb. 20, 100

76 Abb. 11, 28, 56, 90, 102, 107, 110, 114, 120, 135, 184

77 Abb. 58, 89, 125, vgl. H. Hüschens: Artes Liberales. — MGG Bd. 1, Sp. 737—742, 1949

78 Abb. 75

## Übersicht der Bildthemen mit Streichinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert

### *Biblische und kirchliche Themen*

König David  
Jubal  
Hiob und die Musikanten  
Musizierende Engel bei:  
Verkündung an Maria  
Geburt Christi  
Ruhe auf der Flucht  
Maria mit dem Kind  
Mariae Himmelfahrt  
Marienkrönung  
Musikanten beim Gastmahl des verlorenen Sohnes

### *Legenden*

Musizierende Engel bei Tod, Vision oder Verherrlichung von Heiligen  
Ein Engel mit Violine in der Vision des hl. Franziskus  
Die hl. Cäcilia spielt entweder selber oder ist von Instrumenten, auch der Violine, umgeben.

### *Mythologische Themen*

Orpheus  
Apollo und Marsyas, Apollo und die Musen  
Der Castalische Brunnen

### *Weltliche Themen*

Bettelmusikant  
Spielmann  
Musiziergruppen (Bauern, Studenten)  
Vornehmer Musikliebhaber  
Kirchenmusiker  
Hofmusiker

### *Allegorien*

Tod mit Geige  
Geige als Vanitas-Symbol  
Musica (Artes Liberales)  
Das Gehör (Die fünf Sinne)

*Dekoration*

Ornament, Ranke

Musiktheoretische Illustration

Berufsinsignie im Porträt

Heraldik

### Die verwendeten Bildquellen

Von den 400 Bildquellen aus der Zeit von 1460–1630 zum Thema „Frühgeschichte der Violine“, die sich in Büchern, Foto-Archiven, Kupferstich-Kabinetten und Museen fanden, mussten mehr als 200 ausgeschieden werden, weil das kleine da braccio-Instrument oft zu Gunsten eines dekorativeren Instrumentes, etwa der Viola da gamba, Laute oder Gitarre, in den Bildhintergrund verdrängt ist, und weil die für den Instrumentenkundler wesentlichen Gemälde dem Kunsthistoriker oft nicht ebenso wertvoll und daher weder restauriert noch bearbeitet sind.

Unter den 194 analysierten und reproduzierten ikonographischen Quellen sind 88 mit dem Entstehungsdatum (dat.) überliefert, 23 liegen gut datiert vor (Jahreszahl). Die Datierung der übrigen 83 Bilder besorgten hie und da die Konservatoren der entsprechenden Sammlungen (um und Jahrzahl). Ihnen und Dr. Robert Steiner, Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern, sei für ihre Mühe Dank gesagt. Von den verwendeten Bildquellen stammen 65 aus Italien, 60 aus Deutschland und 43 aus Holland. Die restlichen 26 Bilder kommen aus Frankreich, England, Spanien, Portugal, Polen, Böhmen und aus der Schweiz.

Um beweglicher zitieren zu können, empfahl es sich, nur mit der Nummer, die jeder Abbildung zugeordnet ist, zu arbeiten. Die Legende zu dieser Numerierung folgt am Schluss, wo auch die Sammlungen und Fotowerkstätten verzeichnet sind, die die Publikation dieser Bilder in freundlicher Weise erlaubt haben. An dieser Stelle gebührt besonderer Dank Dr. Victor Ravizza, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern, der zu dieser Arbeit sein musik-ikonographisches Material aus Oberitalien beisteuerte.

Die Orthographie der Künstlernamen und Angaben über Lebensdaten und Wirkungskreise der einzelnen Maler richten sich nach: U. Thieme und F. Becker „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, Leipzig 1907–1950.

### Die Auswertung der Bildquellen

Das vorliegende Bildmaterial erlaubt vielfache Auswertung. Es werden vorerst wenige Bilder von phantastischen Streichinstrumenten zusammengestellt, dann soll versucht werden, alle die Streichinstrumente, die als Vorläufer der Violine in Frage kommen, typologisch von einander abzugrenzen. Ikonographische Zeugnisse zeichnen auch die

Entwicklung zur Violine hin und gewähren die Beschreibung formaler Details. Das Bildmaterial mag zudem über die Verwendung der Violine und besonders über ihre Spielweise befragt werden.

### Phantastische Streichinstrumente

Unter den Gedanken, die der Verwendbarkeit einer ikonographischen Quelle für die Instrumentenkunde gewidmet wurden (79), klang auch das Problem an, ob eine Darstellung einfach als phantastisch und daher unbrauchbar oder naturgetreu und von Quellenwert eingeschätzt werden dürfe. Hier und da wirkt denn auch die Spielweise realistisch, während Schmuckwerk und Form des entsprechenden Instruments wenig Vertrauen erwecken (80). Umgekehrt kann ein abgebildetes Instrument brauchbar erscheinen, während es in unmöglichster Art gehandhabt wird (81). Wenn die acht folgenden Abbildungen in diese Studie aufgenommen werden, obwohl sie zum eigentlichen Thema nichts beitragen, geschieht es, weil sie in überzeugender Malweise vielleicht Instrumententypen darstellen, die keine andern Quellen belegen.

Das Instrument, das Bernardino Zenale 1485 festhält (82), mag als Rebec mit in zwei Ecken geschweiftem Deckenumriss, Jacopo Palmas Instrument (83) mit tief eingerolltem Zargenkranz und Wirbelplatte als Lira da braccio bezeichnet werden. Gerolamo Giovenone malt um 1520 ein fast rechteckiges Instrumentchen (84) mit vier Saiten, die in einen sicheligen Saitenkasten laufen, f-Löchern und zwei leichten Ecken im Zargenkranz, ein Streichinstrument, das unter Umständen ein Stück Frühgeschichte der Violine darstellt. Gleichzeitig findet sich aber ein phantastisches Streichinstrument von Bartholomäus Bruyn (85), das kaum Anspruch auf Wirklichkeitstreue erheben darf. Aus der Nachfolge von Gaudenzio Ferrari stammt das Bild eines da braccio-Instrumentes (86), das mit je zwei Mittelbügeln und einer kleeblattförmigen Wirbelplatte einen existierenden Typ repräsentieren könnte, und auch die Instrumente aus einem verschollenen Bild von Jan Mandijn (87) und aus einem Marienbild von Jan Vredemann de Vries (88) mögen gebaut worden sein. Auch Andrea Meldolla hält ein verziertes Instrument fest (89), das mit c-Löchern, Schnecke und einfach gebrochenem Zargenkranz an eine aus einer Lira umgebaute Viola erinnert.

79 S. 66f.

80 Siehe z. B. Abb. 1, 2, 4, 6

81 Vgl. Abb. 4, 194

82 Abb. 1

83 Abb. 2

84 Abb. 3

85 Abb. 4

86 Abb. 5

87 Abb. 6

88 Abb. 7

89 Abb. 8

Es kann sein, dass die bildende Kunst Formen von Streichinstrumenten überliefert, die nicht mehr bekannt sind.

### Die Fidel

Der Begriff darf nur vorsichtig eingesetzt werden, denn er bedeutet Bogeninstrument schlechthin, vom 17. Jahrhundert an die Violine in pejorativem Sinn und bezeichnet als „fidula“ alle mittelalterlichen Streichinstrumente. Aus bildlichen Belegen lassen sich aber einzelne Fidel-Typen herausschälen, deren gemeinsame Merkmale die auf den ausgehöhlten Korpus aufgesetzte, flache Decke, c-förmige oder kleine, runde Schallöcher und die Grösse etwa einer Elle sind.

Bilder bezeugen die grosse Verbreitung einer *länglich ovalen, geraden oder leicht eingezogenen* Fidel-Form mit 3–4 Saiten, die von einem unterständigen Saitenhalter an ober- oder meistens seitensständige Wirbel laufen (90). Das Wirbelbrett bei derben Fideln (91) kann durch einen offenen, abgeknickten Wirbelkasten (92) oder eine Sichel (93) ersetzt sein und in einer einfachen Schnecke (94) oder in einem Tierkopf (95) enden. Nach 1500 lassen sich immer stärkere Mittelbügel erkennen (96), was auf grössere Streichfreiheit weist. Neben dieser häufigen, handlichen Fidel-Art, findet sich auch eine Form, die an den *Querschnitt* einer *Birne* erinnert, d. h. sie ist unten breiter als gegen den Hals zu (97). Ähnlich wie diese runde, lässt sich die *eckige* Fidel bei Darstellungen von Spielleuten beobachten (98). In italienischen Bildquellen kommen oft *pilzförmige* Fideln vor (99). Ihr Umriss beschreibt einen halbrunden Unterbügel, der sich gegen die Mitte über eine Ecke zum schmäleren Oberbügel biegt, eine Form, die wie die Mittelbügel freieres Streichen auch auf den Randsaiten ermöglicht.

Nach den aufgestellten Kennzeichen müssten wir auch die im Unterbügel *herzartig* eingezogene Form mit Mittelbügeln zu den Fidel-Typen rechnen. Es fällt aber auf, dass diese kleinen Streichinstrumente nach 1500 ausnahmslos mit 3 Saiten in deutschen Bildwerken festgehalten werden (100). Martin Agricola überliefert in seiner „Musica instrumentalis deudsch“, Wittenberg 1529, neben dem Holzschnitt eines herzartig eingezogenen, dreisaitigen Instrumentes mit Mittelbügeln auch seinen Namen: die „kleinen Geigen“. Dass Agricola sie mit Bünden beschreibt und abbildet, braucht nicht auf ein

90 Abb. 9–17

91 Abb. 9

92 Abb. 14, 15

93 Abb. 10, 11, 16

94 Abb. 17

95 Abb. 11

96 Abb. 15

97 Abb. 18–20

98 Abb. 21, 22

99 Abb. 23–26

100 Abb. 27–29

Gambeninstrument zu weisen. Vielmehr gilt der Bund als grifftechnische Hilfe, derer sich der gewandte Spieler ja entledigen darf (101), und die auch bei andern dreisaitigen Geigen (102) und sogar bei Violindarstellungen des späten 16. Jahrhunderts (103) und von 1609 (104) vorkommen. Auch die zusätzliche Schallrose, wie sie Agricolias kleine Geigen aufweist, wird neben c- und f-Löchern noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein gefunden (105). Rosette und Saitenbefestigung mit Riegel, die bei Abbildungen einfacher Fideln da und dort auftauchen (106), mögen Agricolias Zeichner zudem von der Laute her vertraut gewesen sein. Äussere Form und Saitenzahl, wie sie ikonographische Quellen bezeugen, deuten Agricolias kleine Geigen aber als Frühform der Violine.

### Das Rebec

Das Rebec, so lautet das aus Abbildungen des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts gewonnene Resultat, hat die Form einer halben Birne, einen kurzen, vom Korpus nicht abgesetzten Hals, einen sichelig abgebogenen, offenen Wirbelkasten (107), der in einem Tierkopf (108), einer Platte (109) oder in einer Schnecke (110) enden kann. Die 3 Saiten laufen von einem unterständigen Saitenhalter an Flankenwirbel. Das Rebec hat 2 c-Löcher, eine kleine Rose oder beides (111) und ein merkwürdiges, bundloses Griffbrett, das der Hals- und Korpusform bis etwa in die Mitte des Instrumentes folgt (112). Bis um 1540 erscheint das reich ausgestattete Instrument (113) vor allem bei Mariendarstellungen im Engelsgeleit. Von 1524 bis Ende des Jahrhunderts findet man aber auch einen einfacheren, griffbrettlosen Rebec-Typ im Bettel- und Musikantenmotiv (114). Die bildende Kunst vollzieht den Weg nach von einem angesehenen Instrument, dessen Musik Hieronymus zu himmlischer Tröstung gereichte (115), zum Instrument der Tanz- und Bettelmusiker, wie es 1628 in Paris nur noch für „mauvais lieux“ gestattet war (116).

101 Siehe S. 57 f.

102 Abb. 30, 31

103 Abb. 32

104 Abb. 33

105 Abb. 34

106 Abb. 35

107 Abb. 36–43

108 Abb. 39

109 Abb. 40

110 Abb. 43

111 Abb. 37, 42

112 Abb. 36–43

113 Abb. 39, 42

114 Abb. 44–46

115 Siehe S. 48 f.

116 Erlass des Lieutenant civil, zitiert nach: D. J. Rittmeyer-Iselin, Das Rebec. – FS K. Nef, Basel 1933, S. 210

Abbildungen des Rebecs stiften auch die Theoretiker unter dem Begriff „Klein-Geigen“ (117) und „Geigen“ (118). Die Vermutung von Curt Sachs, es handle sich bei den von Agricola erwähnten, aber leider nicht abgebildeten dreisaitigen, bundlosen polnischen Geigen um das Rebec (119), bekräftigen die überlieferten polnischen Streichinstrumente, die „skrzypce“ (120). Die „kleinen Poschen“, wie 1619 Praetorius das Rebec bezeichnet und darstellt (121), wäre dann letzten Endes nichts anderes als die abgesunkene „Kleine Polnische“, und noch nicht die aus dem Französischen verdeutschte Tanzmeistergeige, die Pochette. Das Bild eines „Geigleyns“ (121) in der „Musica teusch“ von Hans Gerle, Nürnberg 1532, hält die Übergangsform zwischen birnartigem Rebec mit c-Löchern und viersaitiger Violine mit geradem Griffbrett fest. Das Rebec kann daher als Instrument abgesunken und nur noch als Volksmusikinstrument erhalten oder aber zur Synthese in die Frühform der Violine aufgenommen worden sein.

### Die Viola da gamba

Ob die Viola da gamba die Entwicklung der Violine beeinflusst hat, beantworten auch ikonographische Zeugnisse nicht, denn sie bilden die Viola da gamba, die fünf- sechssaitige Kniegeige mit Bünden, die der vornehme Liebhaber im Untergriff streicht, parallel zur Violine in den Händen des Berufsmusikers ab, der soziologischen Trennung entsprechend, die Jambe de Fer 1556 dokumentiert (122). Die „Gross-Geigen“, wie sie 1511 in Virdungs „Musica getutscht“ vorkommt (123) und 1536 von Luscinius kopiert wird (124), veranschaulicht textgemäß Violen. Dass es diese Gamenform mit den auffallend schlanken Mittelbügeln, die spitzwinklig auf Unter- und flügeligen Oberbügel treffen, gegeben hat, bestätigen Bildquellen (125). Die Spielweise im Arm (126) weist auf die Viola da braccio. Im 16. und sogar noch im frühen 17. Jahrhundert scheint sich die Spielhaltung bei Diskant- und Alt-Streichinstrumenten nicht streng nach dem Instrumententyp, sondern eher nach seiner Verwendung zu unterscheiden. Der Musiker auf einem Holzschnitt von Anthonisz Cornelis um 1550 (127) trägt seine Diskant-Gambe an einem Band über die Schulter und spielt das Instrument da braccio. Aus derselben Zeit stammt ein französisches Relief, das eine gabenartige Violinhaltung schildert (128), eine

117 Abb. 47

118 Abb. 48

119 Real-Lexikon der Musikinstrumente. 1913, S. 318

120 Vgl. Włodzimierz Kaminski: Skrzypce polskie. Krakow 1969

121 Abb. 50 und S. 84

122 Ph. Jambe de Fer: Epitome Musical. Lyon 1556, S. 72

123 Abb. 52

124 Abb. 53

125 Abb. 54–57

126 Abb. 54, 57

127 Abb. 57

128 Abb. 58

Haltung, die auch ein portugiesischer Maler überliefert (129). Guido Reni, der Sohn eines Musikers, bestätigt 1608, dass die *Violine da braccio* und *da gamba* gehalten, der Bogen im Ober- und im Untergriff geführt wurde (130).

Die *Viola da gamba*, die durch die philologische Erklärung, *Violino* sei eine Diminutivform von *Viola*, lange als Ursprung der *Violine* galt, konnte in jener Frühzeit mindestens die Instrumenten- und Bogenhaltung mit der *Violine* gemeinsam gehabt haben.

### Die *Lira da braccio*

Als Bindeglied zwischen der mittelalterlichen *Fidel* und der *Viola da braccio* (131) taucht im späten 15. Jahrhundert in Italien die *Lira da braccio* auf. Sie hat einen rechtwinklig vom Korpus abgehobenen Hals mit bundfreiem Griffbrett, eine Wirbelplatte mit oberständigen Wirbeln, 7 Saiten (5 Melodie- und 2 Bordunsaiten) und meistens zwei halbkreisförmige Schalllöcher. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Zargeninstrumenten treffen die leicht gewölbte Decke und der Boden bei der *Lira da braccio* überlappend auf die Zargen auf. Nach der Form des Zargenkranzes lassen sich zwei Typen der *Lira da braccio* unterscheiden: (132)

1. Die *Lira da braccio* mit einer Ecke, also zweiteiligem Zargenkranz aus Ober- und Unterbügeln.
2. Die *Lira da braccio* mit beidseitig zwei Ecken, also dreiteiligem Zargenkranz aus Ober-, Mittel- und Unterbügeln.

In der oberitalienischen Malerei finden sich zahlreiche Abbildungen von *Liren da braccio* mit zweiteiligem Zargenkranz, auffallenderweise aber nur aus der Zeit um 1480–1540 (133). Ein Streichinstrument mit zweiteiligem Zargenkranz und Wirbelplatte, aber ohne Resonanzsaiten und bereits mit s-förmigen Schalllöchern bildet Gaudenzio Ferrari 1532 zwar noch ab (134), aber das breite Instrument mutet eher wie eine bäuerische *Violine* an.

Nach 1500 zeichnen sich in der italienischen Malerei *Liren* mit Ober-, Mittel- und Unterbügeln ab (135). Eine letzte Form, eine *Lira da braccio* mit reinem Violinkorpus, überliefern Jan Bruegel 1618 (136) und Michael Praetorius 1619 (137). Von der „*Tenor-Geig*“ (138), wie sie Praetorius neben der „*Italienischen Lira da braccio*“ festhält, unterscheiden sie nur noch Saitenzahl und Wirbelplatte. Hajdecki behauptet, das Lebens-

129 Abb. 98

130 Abb. 59, 60

131 C. Sachs: Reallexikon . . . Art. *Lira da braccio*, 1930, S. 242

132 E. Winternitz: *Lira da braccio*. – MGG 8, 1960, Sp. 935–954

133 Abb. 61–69

134 Abb. 70

135 Abb. 71–75

136 Abb. 75

137 *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel 1618, Bd. 2, Taf. XX, Abb. 76

138 *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel 1618, Bd. 2, Taf. XXI, Abb. 77

ende der Lira da braccio falle mit dem Aufkommen der Violine zusammen (139). Er erinnert auch an die Bemerkung von Vincenzo Galilei von 1582, die Viola da braccio habe vor wenigen Jahren noch „lira“ geheissen (140). Auch Andreas Moser glaubt, die Violine habe sich sachte aus Lira da tirar und Viola da braccio entwickelt (141). Lira da braccio und Viola da braccio machen sich den Rang des letzten Vorläufers zur Frühform der Violine streitig. Wir werden sehen, dass als eigentlich letzte Vorform die Lira da braccio gelten kann, weil die Viola da braccio von der frühen Violine oft nicht mehr genau abgrenzbar ist.

## Die Violinform

Der dreiteilige Zargenkranz ist bei Fidel und Viola da gamba schon vor 1500 belegt, Liren da braccio nehmen die doppelte Eckbildung nach 1500 auf (142). Auch Klein- und Gross-Geigen (143), Gitarre und Vihuela (144) verbreiten diese Form.

Eine einzige geschweifte Ecke bezeugen Bilder von Liren da braccio (145). Den dreiteiligen Zargenkranz mit zwei geschweiften Ecken bei einer Viola da gamba halten eine italienische und eine deutsche an Italien orientierte Bildquelle schon 1519 fest (146).

Man ist versucht, die eigentliche Violinform, das heisst den zweiteiligen Zargenkranz mit geschweifter Eckbildung, wie er auch an andern Streichinstrumenten zur Geltung kommt, aus architektonischen Formen abzuleiten, wie es Otto Dreyer (147) vorgeschlagen hat. Die kräftigen Hohlkehlen und Randüberstände leitet er überzeugend aus Kartusche und Rollwerk ab, deren übermächtigem Einfluss als Zierform sich die Instrumentenmacher nicht entzogen hätten (148). Aus dem Rollwerk sei die Schnecke, die wir ja bereits in Bildern von Fideln und Rebec (149) beobachtet haben, aus der Schlingverzierung das f-Loch entwickelt worden.

Dreyers einfallsreiche Kritik am fruchtlosen Rätselraten um die Erfindung der Violine spiegelt sich wechselwirkend in der oberitalienischen Malerei: der die letzten Stufen einer Treppe erklimmende Engel von Gaudenzio Ferrari stützt sich auf Geländerknäufe, die der Violine formal ähnlich sind (150), Primaticcio zeichnet gleichzeitig einen Schiffer, dessen gut sichtbares Ruder der Violaform gleicht (151), und in der Hamburger Kunsthalle wird

139 A. Hajdecki: Lira da braccio . . . 1892, 2/1965, S. 31

140 V. Galilei: Dialogo della Musica . . . Facs. hrsg. v. F. Fano, Rom 1934, S. 147

141 A. Moser: Geschichte des Violinspiels. 1923, S. 35

142 Abb. 65, 71, 72, 73 u. a.

143 Abb. 27, 29, 30, 48, 54, 55, 56, 57

144 Abb. 78

145 Abb. 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69

146 Abb. 79, 80

147 O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. – Glareana 8, 1959, S. 5

148 O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. – Glareana 8, 1959, S. 7

149 Abb. 17, 44, 54

150 Abb. 81

151 Abb. 82

ein Medaillon aufbewahrt, das den Flussgott Arno mit einem ebenfalls streichinstrumentenähnlichen Ruder aufweist. Diese geschweifte Form muss spätestens um 1550 auf die viersaitige Violine angewandt worden sein, worauf Emanuel Winternitz mit einem Marienbild von 1552 von Bernardino Lanino (152) weist. Die ikonographische Quelle für die dreisaitige Frühform der Violine sehen Winternitz und Boyden in der Madonna degli aranci von 1529/30 von Gaudenzio Ferrari in Vercelli (153). Diesen überzeugenden italienischen Belegen, denen Winternitz noch andere folgen lässt (154), mögen spärliche polnische Bildzeugnisse angefügt werden, die die Geschichte der polnischen Geiglein zu erhellen beginnen.

Wann in welcher Gegend von wem die Violine ausgearbeitet worden ist, lässt sich wohl nie mit Gewissheit bestimmen. Die Form aber wird nach 1550 aus der italienischen Architektur in den dortigen Streichinstrumentenbau aufgenommen. Dreisaitige, bundlose Instrumente können in Polen zur Blüte gekommen sein, wie es Bildquellen (155) und spärliche Hinweise in musiktheoretischen Schriften andeuten (156).

Für die *Verbreitung* der Violine im 16. Jahrhundert dürfen bildliche Quellen mit grösserem Gewinn eingesetzt werden: die italienische Kunst bezeugt die Verwendung der drei- und viersaitigen Violine 1529/30 und 1552 (157). Hans Mielich hält in seiner Darstellung der Bayerischen Hofkapelle 1565/70 eine Violine für München fest (158). Jacques Cellier zeichnet 1585 eine Violine in Reims (159). Ein unbekannter Niederländer malt in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Violininstrument neben ein Cäcilienbildnis (160). Aus derselben Zeit stammt eine Intarsie mit einer Violine aus Graubünden (161). Juan de Roelas belegt die Violine in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts für Spanien (162), Joris Hoefnagel für England (163). Alle diese Instrumentendarstellungen weisen wohl Typisches für die Violine auf, aber es sind noch nicht die schönen, eleganten Meisterinstrumente, wie sie ein Cremoneser Meister, Cristoforo Agosta, um 1600 und Gentileschi um 1610 abbilden (164).

152 Abb. 83

153 Abb. 113

154 Abb. 88, 101, 109

155 Abb. 84, 85, 130, 131

156 S. 38, 67 ff.

157 Abb. 83, 113

158 Abb. 86

159 Abb. 32

160 Abb. 105

161 Abb. 96

162 Abb. 87

163 Abb. 171

164 Abb. 112, 118

## Die Schallochformen

Bildliche Zeugnisse belegen für Fidel, Rebec, Viola da gamba und Lira da braccio von Ende 15. bis Mitte 16. Jahrhundert mit wenig Ausnahmen (165) c-förmige Schallöcher. C-Löcher sind auch für die dreisaitige Frühform der Violine belegt (166), kommen aber vereinzelt auf Bildern bis nach 1600 noch vor (167).

C-förmige Schallöcher und eine Rosette, wie es 1529 Agricola im Holzschnitt von Urs Graf publiziert (168), lassen sich auch auf andern Bildern aus dem frühen 16. Jahrhundert beobachten (169). Diese an leicht phantastischen Streichinstrumenten-Darstellungen gefundene Schallöcher-Kombination deutet daher auf eine Übergangsform, wozu auch die Darstellung von vier, auf Ober- und Unterbügeln verteilten c-Löchern gezählt werden muss (170).

Hans Wechtlin (171) und Urs Graf (172) belegen zudem c-Löcher im Unter-, kleine punktförmige Schallöffnungen im Mittel- oder Oberbügel, was auch eine Intarsie aus Graubünden noch für das späte 16. Jahrhundert festhält (173). Das einzelne, horizontal unter der Spielebene gelegene c-Loch, wie es Bellini bei einem Rebec (174) und bei einer Übergangsform zwischen Lira da braccio und früher Violine (175) gemalt hat, bleibt eine Randerscheinung, auch wenn es ein portugiesischer Meister im frühen 16. Jahrhundert noch für eine Violine belegt (176).

Für die Übergangs- und Frühform der Violine gelten aber s-förmige Schallöcher, wie die Bildzeugnisse vor allem für die Zeit von 1530–1580 in Italien, Frankreich und Deutschland belegen (177).

Diese s-Löcher haben entweder stark ausgeschweiften, ornamentalen Charakter (178) oder zeichnen die Mittelbügel schlank nach (179).

Nach 1600 kommen s-Löcher nur noch vereinzelt vor (180), denn was sich bereits um 1540 abzuzeichnen beginnt, eine leichte Mittelkerbung des ursprünglich s-förmigen

165 Liren da braccio (Abb. 72, 74) und Rebec (Abb. 43) mit s-förmigen Schallöchern, geigenförmige Lira da braccio (1618) mit f-Löchern (Abb. 75).

166 Abb. 31, 85, 88, 118, 160, 162, 191, 192

167 Abb. 89, 90, 149

168 Abb. 30

169 Abb. 91–94

170 Abb. 95

171 Abb. 54

172 Abb. 55

173 Abb. 96

174 Abb. 39

175 Abb. 97

176 Abb. 98

177 Abb. 32, 34, 58, 59, 60, 70, 74, 83, 86, 99, 100, 113, 115, 126, 169, 185, 193

178 Abb. 99, 132, 137

179 Abb. 100, 169

180 Abb. 115, 126, 169, 185, 193

Loches (181), wird um die Jahrhundertwende zur elegant ausgebuchten Schallöffnung mit kreisförmig ausgeweiteten Enden und rautenartigen Mittelkerben, dem f-Loch (182), dem Hans Edler ein ganzes Buch gewidmet hat (183).

Als Einzelformen finden sich eingezogene c-Löcher (184), auch mit Mittelkerben (185), Schallöcher aus zwei ineinandergeschwungenen c-Löchern (186), s-Löcher mit halber Kerbe (187) und s-artige Schallöcher mit nur einer Rundung (188).

### Verzierte Violinen

Die Äderchen, die dem Decken- oder auch dem Bodenrand eines Streichinstruments nachlaufen, lassen sich in Darstellungen von Fidel, Rebec und Lira da braccio nirgends finden. Ein dreifaches Bändchen belegt Jambe de Fer für eine Viola da gamba (189), und Woeriot zeichnet aufschlussreich bei den Instrumenten um Tieffenbrugger (190) wohl Flödel auf die Viola da gamba, nicht aber auf die Violine. Erst von 1560 an lassen sich Flödel an gemalten Violinen finden (191). Nach 1600 kommen einfache (192), zwei- (193) oder sogar vierfache (194) Flödel so häufig in bildlichen Quellen vor, dass dieses kleine Schmuckwerk den sozialen Aufstieg der Violine mitbeweist.

Instrumente für vornehme Liebhaber (195) und höfische Berufsmusiker (196) mögen reicher verziert gewesen sein, was Bilder von Veronese (197), Caravaggio (198), einem unbekannten Italiener (199) und einem französischen Meister (200) Ende Jahrhundert illustrieren. Zeichen kostlicher Ausstattung ist auch die Verwendung von Ebenholz. Dunkle Griffbretter weisen nur zwei Rebec-Darstellungen (201) und vier Bilder von Liren

181 Abb. 101

182 Abb. 87, 102, 110, 111, 118, 119, 175, 184

183 H. Edler: f-Modelle alter Meistergeigen, Siegburg 1970

184 Abb. 103

185 Abb. 104

186 Abb. 105

187 Abb. 106

188 Abb. 107

189 Abb. 51

190 Abb. 103

191 Abb. 87, 111, 146, 153, 184

192 Abb. 104, 114, 118, 119, 120, 121, 133, 151, 153, 175, 189

193 Abb. 109

194 Abb. 110

195 Abb. 51

196 Abb. XXI

197 Abb. 108

198 Abb. 111

199 Abb. 109

200 Abb. 32

201 Abb. 42, 43

da braccio (202) auf. Bei einer Übergangsform aus einem niederländischen Marienbild aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (203) mögen dunkle Saitenhalter und Griffbrett eher Zufall gewesen sein, denn erst im späten 16. Jahrhundert (204) und vor allem nach 1600 (205) tauchen in italienischen, niederländischen und spanischen Bildern schwarze „violin-fittings“ auf. Die meisten untersuchten Violin-Darstellungen haben aber hell oder braun gemalte Saitenhalter und Griffbretter, was die Verwendung gewöhnlichen Hartholzes belegt.

In jener Frühzeit muss der *Violinlack* nicht die Rolle gespielt haben, die ihm Geigenkenner seit jeher zuschreiben. Die Frühform der *Violine* (206) scheint meistens roh gelassen worden zu sein, was sogar noch die schönen Instrumente auf Caravaggios Bildern (207) belegen.

Nach 1600 aber erscheinen Violindarstellungen in warm gelbem (208) oder braunem (209) Glanz.

Der Lack diente offensichtlich nicht zum Schutz der *Violine*, entbehrten ihn doch gerade die Strasseninstrumente der früheren Zeit, sondern zum kostlichen Gewand und belegt daher mit Schmuckwerk und der Verwendung von Ebenholz den sozialen Aufstieg der *Violine*.

## Die Wirbelformen

Auch die Wirbelformen der *Violine* zeichnen die Entwicklung von einer blos zweckdienlichen Saitenbefestigung zum Schmuckstück. An Darstellungen von *Fidel*, *Rebec*, *Viola da gamba*, *Lira da braccio* und vielen *Violinen* lässt sich die noch heute verbreitete *Schlüsselform* (210) aus Hartholz erkennen. Diese Form wird bei sorgfältig ausgestatteten Instrumenten mit einem Knöpfchen aus demselben Holz verziert (211) und nach 1600 immer kunstvoller aus Ebenholz gedrechselt (212). Mit schmückendem Detail wird auch die ursprünglich einfache *Herzform* (213) ergänzt (214). Nach 1600 bezeugen Bilder die Verwendung der *Sichelform* (215), die ebenfalls verziert (216) oder doppelt gerundet

202 Abb. 65, 66, 68, 72

203 Abb. 95

204 Abb. 43, 132

205 Abb. 60 75, 115, 184

206 Abb. 27, 31, 69, 86, 108, 110, 113

207 Abb. 102, 110, 111

208 Abb. 113, 118, 119, 120, 140, 153, 156

209 Abb. 121, 142, 173, 186

210 Z. B. Abb. 88, 116, 136, 169 Zeichnungen zu Abb. 116–118

211 Z. B. Abb. 117, 118, Zeichnungen zu Abb. 116–118

212 Z. B. Abb. 115

213 Abb. 36, Zeichnung zu Abb. 119, 120

214 Abb. 119, Zeichnung zu Abb. 119

215 Abb. 120, Zeichnung zu Abb. 121

216 Abb. 121, Zeichnung zu Abb. 121

(217) vorkommt. Seltene Wirbeltypen haben *Kleeblatt*- (218) oder seitlich eingezogene *Herzform* (219).

### Die Saitenhalterformen

Ähnlich wie bei den Wirbel- verhält es sich bei den Saitenhalterformen. Ikonographische Quellen verraten, dass nicht eine Form dem einen, eine zweite dem andern Instrument zugeordnet werden darf. Ausser zeitlichen sind es vor allem soziale Kriterien, die den Saitenhalter eines Streichinstrumentes entweder nur zweckerfüllend oder als Ornament entstehen lassen. Bei vielen Abbildungen von Fideln, aber auch noch bei Agricolas „Klein-Geigen“ findet sich ein quer auf die Decke aufgeleimter Riegel, durch den die Saiten gezogen wurden (220). Diese oberständige Saitenbefestigung scheint schon um 1500 von der unterständigen abgelöst worden zu sein. Bei herzartig eingezogenen Streichinstrumenten (221) wird der trapezförmige Saitenhalter einfach am Knopf befestigt, bei flachen oder gerundeten Unterbügeln mit doppelter Schnur in zwei Löchern (222). Seltener wird diese doppelte Schnurbefestigung mit einem Hölzchen unterlegt, was auf höhern Steg deutet (223). Eine doppelte Schnurbefestigung aus einem Saitenhalterloch, wohl an zwei Knöpfen, wurde selten in Bildwerken gefunden (224). Für die herzartig eingezogene oder gerundete Frühform der Violine ist der trapezförmige, direkt über den Unterbügel gespannte Saitenhalter massgebend (225). Die Schnurbefestigung durch zwei Löcher, aber unterhalb des leicht über den Zargenkranz lappenden Saitenhalters scheint für Violinen die gebräuchliche gewesen zu sein (226). Sie wird bei einfachen Trapez-, bei geschweiften und nach 1600 bei barocken Schmuckformen verwendet (227).

217 Abb. 110, Zeichnung zu Abb. 122

218 Abb. 105, Zeichnung zu Abb. 122

219 Abb. 122, Zeichnung zu Abb. 122

220 Abb. 30, 35, Zeichnung zu Abb. 30, 35

221 Abb. 70 und Zeichnung zu Abb. 57, 70, 106, 123

222 Abb. 10, 24, 91

223 Abb. 124 und Zeichnung zu Abb. 124

224 Abb. 39, Zeichnung zu Abb. 39

225 Abb. 88, Zeichnung zu Abb. 88

226 Abb. 101, Zeichnung zu Abb. 101

227 Abb. 110, 125, 126, und Zeichnung zu Abb. 110, 125, 126

## Die Stegformen

Agricola, Virdung und Gerle (228) überliefern steglose Gross-Geigen, was als Versehen des Zeichners erklärt wurde (229). Dieser Meinung muss auf Grund ikonographischer Studien entgegengehalten werden, was Wasielewski schon 1869 glaubte (230), dass Fideln und Frühformen der Violine oft ohne Stege gezeichnet und gemalt wurden (231). Dreisaitige Frühformen der Violine haben keine oder bloss riegelförmige Stege gehabt (232). Diese geraden oder der Instrumentendecke zu trapezförmig sich erweiternden Riegel (233) erlaubten nur auf den Randsaiten einstimmiges Spiel, was auf (234) verbreitete mehrsaitige Streichweise, Akkordik, weist. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird offensichtlich der runde Steg, massiv (235) oder durchbrochen (236), ausgebildet, um dieses Akkordspiel zu umgehen. Eine interessante Abart mit tiefer liegendem Mittelteil findet sich in einer deutschen Grafik um 1550 (237). Im ausgehenden 16. Jahrhundert bis nach 1600 lassen sich bügelförmige Stege finden (238). Parallel dazu belegen Bilder abgerundete, durchbrochene Formen (239).

## Form und Beschluss des Wirbelkastens

Fidel, Rebec, Viola da gamba und Lira da braccio haben entweder Wirbelbretter oder offene Saitenkästen, die mit Platten, Tierköpfen oder auch sichelig oder schneckenähnlich (240) beschlossen werden. Die Übergangsform zur Violine hin hat meistens eine Wirbelplatte oder eine Sichel mit leicht eingedrehter Schnecke (241), eine Form, die bis nach 1600 nachweisbar ist. Seltener und nur vor 1600 findet sich in Bildern ein abgeknickter, von einer Schnecke beschlossener Kasten (242). Hohlschnecke (243) und

228 Abb. 47, 48, 59

229 Fétis erwog 1856 (Stradivari), ob der fehlende Steg blosses Vergessen des Zeichners gewesen sein könnte. Rühlmann nannte 1882 die steglosen Streichinstrumente ein „Übergangsstadium“. (Die Geschichte der Bogeninstrumente)

230 W. J. v. Wasielewski: „Die Violine und ihre Meister“, Leipzig 1869, S. 16

231 Abb. 127 und 128

232 Abb. 96, 129, 130, Zeichnung zu Abb. 130

233 Abb. 31, 44

234 Abb. 22, 74, 91, 117, 122, 131, Zeichnungen zu Abb. 91, 131

235 Abb. 107

236 Abb. 50, Zeichnung zu Abb. 50

237 Abb. 132, Zeichnung zu Abb. 132

238 Abb. 133, Zeichnung zu Abb. 133, Zeichnung zu Abb. 32 und zu Abb. 105

239 Abb. 134, Zeichnung zu Abb. 134, Zeichnung zu Abb. 118, Zeichnung zu Abb. 5, Abb. 73, 110, 111, 118, 135, 136

240 Abb. 17, 44, 54

241 Abb. 33, 34, 50, 51, 59, 90, 106, 110, 116, 121, 133, 137, 146, 152, 153, 170, 185, 190, 177

242 Abb. 90, 108, 113, 131, 138, 191

243 Abb. 139

Tierkopf (244) belegen die ikonographischen Quellen kaum für Violinen. Die schöne, elegant gestochene Schnecke, wie sie noch heute ein wichtiges Kriterium eines Meisterinstrumentes ist, liess sich nur in Bildern nach 1600 nachweisen (245). Die Schnecke war nicht nur Zierde, sondern Haken, der mit einer Schnur (246) oder einer Masche versehen (247) als Aufhänger (248) diente, und, wie es das schöne Buch von H. Rödig überzeugend darlegt, das akustische Zentrum der Violine (249).

### Die Verwendung und Spielweise der Violine

In der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts sind Streichinstrumente vor allem in Engelshänden und bei allegorischen und mythologischen Figuren dargestellt, die oft phantastische Gewänder tragen und Streichinstrumente spielen, die in Wirklichkeit kaum existiert haben (250). Für diese Studie wichtiger sind zeitgenössisch gekleidete, realistisch abgebildete Gestalten, die die Verwendung der Violine schildern. Fidel und bereits abgesunkenes Rebec finden sich im Musikanten- und Bettelmotiv (251), das denn auch die traurige Existenz von Geigenweibern (252) im frühen 16. Jahrhundert belegt. Klein- und Gross-Geigen mochten auch von Buhlerinnen gespielt worden sein, wie es Bilder von Urs Graf (253) und Ambrosius Holbein (254) illustrieren. Die Klein-Geige (255) diente im frühen, die Violine (256) im späten 16. Jahrhundert und nach 1600 der vornehmen Frau zum edeln Zeitvertreib.

Der Mann übte als fahrender Musiker Fidel, Rebec (258) oder die dreisaitige Frühform der Violine (259). Die viersaitige Violine findet vorerst als Tanzmusikinstrument Verwendung (260), das auch dem Tanzmeister dient (261). Parallel zur Aufnahme in die höfische Kapelle (262), wie sie von 1580 an dargestellt wird, schildern volkskundliche Bildquellen

244 Abb. 140

245 Abb. 102, 104, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 126, 136, 142, 157, 193

246 Abb. 96

247 Abb. 140, 151

248 Abb. 141

249 H. Rödig: Geigenbau in neuer Sicht. Frankfurt 1962

250 Abb. 1–8

251 Abb. 18, 21, 22, 44, 128

252 Abb. 44, 128

253 Abb. 56

254 Abb. 28, auch Abb. 184

255 Abb. 29

256 Abb. 104, 107, 142

257 Abb. 18, 21, 22

258 Abb. 46

259 Abb. 127, 143

260 Abb. 139, 140, 144, 156, 166

261 Abb. 145

262 Abb. 33, 86, 141, 146

noch nach 1600 die Verwendung der Violine bei Mummenschänzen (263) und bäuerlichen Hochzeitstänzen (264), wie es 1556 schon Jambe de Fer beschrieben hat (265). Die Violine wurde im ausgehenden 16. Jahrhundert und nach 1600 aber auch in Kirche (266) und Schule (267) verwendet.

Neben dem beruflich gebundenen Geiger pflegt auch der Mann das Violinspiel zu eigenem Vergnügen bei der geliebten Frau (268), im Collegium Musicum der Studenten (269), in Gesellschaft mit andern Musikanten (270) oder solistisch (271).

Meistens wird die Violine zusammen mit andern Instrumenten abgebildet (272), was ihre Eignung zum Ensemble darstellt. Eine Praxis, die für Fidelspieler in italienischen und niederländischen Bildquellen (273) überliefert wird, Gesang zum eigenen Spiel, findet sich auch bei Porträts solistischer Violinisten (274) oder Musikern, die mit andern zugleich spielen und singen (275). Auf 50 Darstellungen von Violinisten spielen 35 stehend (276), die übrigen sitzen (277). Allein mit vier Ausnahmen (278) spielen alle diese Violinisten auswendig. Die Frage, ob die Violine früher nicht auch rechts gehalten und links gestrichen wurde, beantworten Bildbelege: Tatsächlich kommt diese für heutige Violinisten ungewöhnliche Haltung in bildlichen Darstellungen vor, allerdings nur bei einem Holzschnitt (279) und bei drei Kupferstichen (280), seitenverkehrt vielleicht bloss durch ein Versehen des Stechers, in Buchmalerei, Zeichnung und Gemälde (281), wobei die Bildrichtung die Violinhaltung zu bestimmen scheint. Es darf bei den fast 50 Darstellungen der heute vertrauten Spielhaltung im linken Arm angenommen werden, die Violine sei immer mit der Linken gegriffen und mit der Rechten gestrichen worden.

263 Abb. 138, 147

264 Abb. 148

265 S. 73

266 Abb. 149

267 Abb. 150

268 Abb. 120, 165

269 Abb. 151

270 Abb. 140, 152, 156, 175

271 Abb. 73, 114, 119, 136, 153, 177, 186

272 Abb. 12, 21, 58, 60, 85, 86, 87, 90, 95, 127, 128, 133, 138, 140, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 160, 165, 166, 169, 173, 178, 189, 192, 194

273 Abb. 154, 155

274 Abb. 54, 136, 153, 176

275 Abb. 119, 120, 140, 152, 156, 175

276 Abb. 21, 85, 86, 87, 90, 91, 127, 128, 133, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 160, 169, 173, 176, 189, 192, 194

277 Abb. 120, 140, 152, 153, 165, 166, 175, 178

278 Abb. 95, 151, 157, 166

279 Abb. 57

280 Abb. 62, 171, 192

281 Abb. 155, 158, 159

Ein *horizontal* über den Leib gelegtes Instrument als symbolische Repräsentation oder Notlösung des Zeichners bei engem Bildraum zu erklären, verbieten dreizehn ikonographische Quellen. Auch wenn das Streichinstrument in den Händen eines Engels von Antonio Solario (Abb. 154) wenig realistisch wirkt und den Zweifel aufsteigen lässt, ob eine so dekorativ dargehaltene Fidel bei einem Engel nicht eher von symbolischer Bedeutung statt einer wirklichkeitsnahe Abbildung einer üblichen Instrumentenhaltung sei, lassen deutsche Bildzeugnisse (Abb. 15, 160, 162, 163) von Fideln, aber auch von Violinen (Abb. 116, 151) vermuten, die Violine sei auch quer gehalten und parallel zum Körper des Spielers auf- und abwärts gestrichen worden. Die Praxis, die man auch bei Darstellungen von Violen beobachten und durch deren Grösse erklären kann (Abb. 165, 166, 167), findet noch um 1640 bei einem Violinisten-Porträt von Terborch (Abb. 164) eine durchaus überzeugende Abbildung, die letzten Endes auf die ursprüngliche Anwendung des Streichbogens auf horizontal gehaltene Zupfinstrumente (Abb. 168) zurückgeführt werden kann.

Streichfreiheit und Lagenwechsel ermöglichen weder diese Horizontal- noch die *Vertikalhaltung*, wobei das Instrument parallel zum Körper des Spielers flach an dessen Brust liegt. Diese Haltung kommt oft bei Bildern mit musizierenden Engeln vor (Abb. 35, 70, 94, 117, 167, 172) und mag daher mit der Repräsentation ewigen Gotteslobes zusammenhängen. Vereinzelt findet sich die Vertikalhaltung aber auch in Bildern weltlicher Geiger (Abb. 60, 74, 147, 171) und dürfte eine seltene Violinhaltung des 16. Jahrhunderts darstellen.

Wer aber die Violine in lebhaften Rhythmen spielen wollte, musste frei von Haltungssorgen sein Instrument zur Verkürzung der Saiten und als Streichfläche des raschen Bogens sicher im Griff haben. Darstellungen von Tanzmusikern schildern daher die praktische *Stemmhaltung*. Dabei wurde das Instrument mit den Zargen des Unterbügels an Bauch, Brust oder Schulter (Abb. 172) gestemmt, was ein Abgleiten der Violine auch bei kräftigen Strichen verunmöglichte (282).

An dieser Stelle muss eine Aufnahme eingeblendet werden, die volksinstrumentenkundliche Feldarbeit in der Schweiz am 2. September 1971 in Grengiols (Kanton Wallis), bescherte: Joseph Walpen, ein bekannter Hackbrettmacher, Musikant und Landwirt im Goms, spielte in eben dieser Stemmhaltung, die uns Bilder von Tanzmusikern aus dem 16. Jahrhundert belegen (283), Violine. Auf die Frage, wer ihn diese Spielweise gelehrt habe, wusste der begabte, aber der Noten und technischer Kunstgriffe unkundige Bauer nur die Achseln zu zucken, gestand dann aber, er habe eine Geige gebaut, die zu breit geraten sei, um geschultert zu werden. Er habe sie daher an den Bauch zu halten begonnen und spiele seither jede Violine nach dieser Art, das sei „griffiger“ und die Alten hätten's auch so getan.

Besonders geigende Frauen scheinen in bauschigen Ärmeln eine Geigenstütze gefunden zu haben und pflegten die Violine gern in die linke Achselhöhle oder den Oberarm zu pressen, die *Armhaltung* (Abb. 29, 142, 174).

282 Abb. 119, 121, 127, 128, 132, 137, 139, 140, 143, 144, 146, 148, 156

283 Abb. 132, 139, 143, 146

Grosse da braccio-Instrumente wurden vereinzelt unter dem rechten Arm (Abb. 165, 166, 167), häufiger an oder sogar auf der Schulter gehalten, wie es Bilder langer Fideln (Abb. 23, 24, 25, 44), der Gross-Geige (Abb. 54) oder der Lira da braccio (Abb. 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71) illustrieren. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts halten die meisten abgebildeten Violinisten ihre Instrumente an der Schulter oder auf dem Schlüsselbein (Abb. 108, 112, 120, 136, 152, 153, 157, 159, 176), eine Haltung, die nach 1600 allgemein geworden scheint. (Abb. 178). Keine der zahlreichen Bildquellen aber schildert die heute übliche Kinnhaltung, die zwar virtuose Saiten- und Lagenwechsel und Vibrato erlaubt, aber den Violinton auch dämpft und verändert.

Die Linke, die in der heutigen Violintechnik allein dem Verkürzen der Saiten und dem Vibrato dienen soll, muss bei den Anfängen des Geigenspiels auch stützende Funktion gehabt haben. Bei Abbildungen von Fideln (Abb. 10, 12, 14, 19, 25), Klein-Geigen (Abb. 31, 34), Liren da braccio (Abb. 61, 62, 63, 64, 67, 69) und vereinzelt auch bei Violinen (Abb. 126, 175, 176, 178) liegt die innere Fläche der Greifhand parallel zum Instrumentenhals, wobei das Handgelenk entgegen der heute üblichen Haltungsweise abgewinkelt an den Instrumentenhals oder bei Lagenspiel an die Zarge gedrückt wurde.

Diese Haltung des Handgelenks, die weniger Spielfreiheit gewährte, aber auch weniger ermüdete, beschreibt Hans Commenda (284) noch für die oberösterreichischen Landlageiger, die bei langwährenden Tanzanlässen auch den linken Ellenbogen auf den Oberschenkel abstützen. Eine Parallele schildert Valentin de Boulogne (Abb. 175) in einem Musikantenbild, worin der Geiger den Ellenbogen auf den Tisch abstützt.

Es fällt auf, dass sich diese starre Handhaltung, die nicht nur zur Verkürzung der Saiten, sondern auch als Stütze diente, gegen 1600 hin veränderte. Von 1581 an halten bildende Künstler ein lockeres, vom Instrument weggebogenes Handgelenk fest, das die natürliche Fortsetzung des Unterarms in der linken Hand und damit völlige Spielfreiheit der Finger bildet (285).

Den Gegendruck, der heute das Kinn auf ein da braccio gespieltes Streichinstrument ausübt, scheint im 16. und frühen 17. Jahrhundert der linke Daumen besorgt zu haben (Abb. 176).

Fast alle untersuchten Abbildungen, die ein gestrichenes Instrument aufweisen (286), schildern einen über den Instrumentenhals ragenden Daumen und sogar Handballen. Nicht selten liegt der linke Daumen sogar über den Saiten als regelrechte Klemme zwischen Daumen und den übrigen linken Fingern, in denen der Geigenhals verankert liegt.

284 H. Commenda: Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger. – Zeitschrift für Volkskunde 38, 1939

285 1581 (Abb. 146), 1594 (Abb. 163), 1600 (Abb. 112), 1601 (Abb. 116), 1602 (Abb. 172), 1609 (Abb. 33), 1620 (Abb. 156), 1623 (Abb. 120), 1630 (Abb. 100)

286 Fidel: Abb. 15, 19, 26,

Lira da braccio: Abb. 70, 71, 73, 74

Violine: Abb. 104, 115, 120, 126, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 154, 155, 164

Es ist gewagt, aus bildlichen Darstellungen ableiten zu wollen, wie in jener Frühzeit die Saiten verkürzt wurden. In musiktheoretischen Quellen finden sich wenig Hinweise auf Fingersätze, erst Zacconi (1592) setzte den kleinen Finger auf der obersten Saite ein, also nur dort, wo er in der ersten Lage unersetztlich blieb, sieht man vom mittelalterlichen Beleg bei Hieronymus ab.

Die Anwendung des vierten Fingers kann aber an Fidelbildern (Abb. 15, 16, 17, 19), Darstellungen von Klein-Geigen (Abb. 27, 34), Rebec (Abb. 40, 41, 42, 43), Gross-Geige (Abb. 54), Lira da braccio (Abb. 64) und vor allem Illustrationen des Violinspiels (287) schon vor 1592 beobachtet werden. Der kleine Finger muss aber auch beim damaligen, einfachen Streichinstrumentenspiel dem Zeigefinger nicht als ebenbürtig gegolten haben, sonst wäre die bequeme Griffweise mit der linken Innenhand dem Spieler zugewandt häufiger gewesen. Diese Griffweise an der Aussenseite des Halses hätte aber den 3. und 4. Finger, die den Platz des 2. und 1. nach üblicher Haltung ersetzen mussten, strapaziert, der Grund wohl, warum sich diese Haltung nur in einer frühen Bildquelle beobachten liess, die vielleicht nicht einmal auf wirklicher Praxis basiert (Abb. 179).

### Die Bogenform

Die vortreffliche und noch immer massgebende Arbeit von H. H. Dräger (288) schildert die orientalische Herkunft des Streichbogens und seine Wanderung und Anwendung in Europa. Aber selbst Dräger muss die Beschreibung der ersten Violinbögen und deren Handhabung mangels einschlägigem Quellenmaterial vernachlässigen.

Musiktheoretische Schriftsteller geben vereinzelte Nachrichten über den Bogen (289). So Mersenne, der 1636 zur Bespannung 80–100 Haare von Pferden oder anderen Tieren empfiehlt. Bereits 1532 rät Hans Gerle zur Bogenpflege, das Haar mit einem Messer sauber zu schaben und mit „englischem Harz“ oder „Colfanium“ zu bestreichen (290). Gerle und Agricola (1545) umschreiben die ideale Strichstelle „nicht zu nah und nicht zu fern vom Steg“, Ganassi markiert für Gamen genauer „4 Finger breit vom Steg“. Meistens wird Détaché verlangt, Ganassi und Richardo Rognoni erwähnen Auf- und Abstrich, Ortiz und Rognoni den Legatostrich (291).

Über die Beschaffenheit und Spielweise des Streichbogens im 16. und frühen 17. Jahrhundert mehr zu vernehmen, erlauben nur noch ikonographische Zeugnisse.

Werden sie mit der notwendigen Vorsicht benutzt (292), dürfen sie wohl als Darstellung von Bogenform und -Haltung gelten. Zusätzliche Schwierigkeiten bieten allerdings die auf

287 Abb. 100, 101, 109, 112, 121, 146, 148, 170, 172

288 H. H. Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Kassel 1937.

289 Siehe S. 92

290 Siehe S. 56

291 Siehe S. 71 und S. 79

292 Siehe S. 98 f.

den Apollonkult der Renaissance zurückgehenden Verwechslungen von Pfeil- und Streichbogen, die ihren Höhepunkt erreicht in einer italienischen Darstellung um 1550, worin Streichinstrument, Pfeil und Bogen in den Händen desselben Jünglings vorkommen (293). Die in der Mitte eingeknickte Pfeilbogenform überliefert 1609 noch ein deutscher Stecher für Violin- und Cellobogen (294).

Abgesehen von solchen Einzelfällen lassen sich auf vier Fünfteln aller verarbeiteten Bildquellen Streichbogen erkennen.

Dabei fällt auf, dass auch unwirklich abgebildete Streichinstrumente von durchaus realistisch wirkenden Bogen begleitet werden. Unter den dargestellten Bogen sind nur wenige (ein Achtel) attributiv oder spielbereit. Die meisten Bogen (sieben Achtel) illustrieren ihren Zweck als streichender Bogen und gewähren daher detaillierte Auskünfte über verschiedene Bogenhaltungen. Unter den insgesamt 160 bildlich festgehaltenen Instrumentalbogen gehört die eine Hälfte zu Fidel, Rebec, Klein-Geige, Lira, Viola da gamba oder zu Phantasieinstrumenten. Die andere Hälfte stellt Violinbogen (295) dar, wenn dieser Ausdruck für eine Vielfalt verschiedener Bogen überhaupt verwendet werden darf.

Der Violinbogen jener Frühzeit war nach zahlreichen Bildlegenden (296) gleichmässig nach beiden Seiten mehr oder weniger stark gebogen und von normaler Länge. Diese Grundform findet sich auch elegant geschweift (297). Eine zweite, bildnerisch häufig dokumentierte Form fällt durch einen langen, oft die Hälfte der ganzen Bogenlänge beanspruchenden Griff und einen kleinen Bogen in der zweiten Bogenhälfte auf (298). Die dritte Form schildert eine gerade oder sogar konkave Bogenstange, die vom Bogenhaar an der Griffstelle durch einen oft recht hohen Klotz getrennt wird, am andern Ende aber mit dem Bogenhaar zusammenläuft (299).

Alle diese Geigen-Bogen sind meistens in einer normalen Länge abgebildet, fallen aber, gemessen am Arm des Spielers, auch als sehr kurz auf (300). Bilder belegen als Haarbefestigung für Fidel (301), Rebec (302) und Gross-Geige (303) eine Schlaufe, für

293 Abb. 180. Vgl. dazu auch: A. Heissmeyer: Apoll und Apollonkult seit der Renaissance. Diss. phil. Tübingen 1967.

294 Abb. 181

295 Violinbogen in folgenden Abbildungen:

Abb. 32, 33, 44, 58, 59, 60, 70, 86, 87, 88, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193

296 Abb. 32, 33, 58, 88, 90, 96, 98, 102, 104, 107, 110, 111, 114, 118, 119, 121, 136, 137, 142, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 192, 193

297 Abb. 60, 112, 159, 169, 188.

298 Abb. 97, 100, 108, 116, 133, 138, 139, 143, 145, 148, 149, 160, 177.

299 Abb. 86, 109, 113, 115, 122, 132, 146, 175, 176, 186, 191.

300 Abb. 34, 58, 70, 96, 99, 100, 113, 115, 132, 138, 139, 143, 148, 149, 171, 191.

301 Abb. 22, 26

302 Abb. 44, 48

303 Abb. 54

Liren (304) und Violinen (305) ein gedrechseltes Knöpfchen, woran das Bogenhaar gebunden war. Die Haarfixierung an der Spitze mit flatternder Schleife (306) diente auch schmückender Spielerei.

Ebenfalls bei Abbildungen von Fidel (307), Klein-Geige (308), Rebec (309), aber häufig auch der Violine (310) lässt sich die Befestigung des Bogenhaares an der Spitze durch eine kugelige Holzperle oder eine längliche Hülse, die über Stange und Haar gesteckt wurden, erkennen. Nach 1600 findet sich die Haarspannung mittels Schnappfrosch, der den Anfang des heutigen Schraubenmechanismus' bildet (311).

Heute werden Violinbogen üblicherweise mit hellem Pferdehaar bespannt. Früher wurde offensichtlich auch dunkles Haar verwendet, was 23 Bildquellen belegen (312). Auch wenn ein solches Detail von der Farbe, die der Künstler eben gewählt haben möchte, abhängig ist, muss die Zahl der Quellen auffallen.

Die drei Hauptformen des Violinbogens im 16. und frühen 17. Jahrhundert, gleichmässig oder nur in der einen Hälfte gebogen oder gerade, finden sich auch bei den übrigen da braccio gespielten Streichinstrumenten. Es ist also nicht möglich, von einem Violinbogen zu sprechen. Diese Vielfalt spiegeln auch verschiedene Haltungen. Eine Einteilung nach den entsprechenden Instrumenten wird, wie sich im Folgenden erweist, wenig eintragen.

### Die Bogenhaltungen

Die verschiedenen Haltungen des zu einem da braccio gespielten Streichinstrument gehörenden Bogens lassen sich nach der Bogenhand einteilen in *Faust- und Finger-Haltungen*.

Bei der *Faust-Haltung* werden Bogenstange und -haar von der ganzen Faust fest umschlossen, wie es Abbildungen von Fidel (313), Klein-Geige (314), Rebec (315) und vor allem vieler Violinen aus dem 16. Jahrhundert (316) darstellen. Es fällt auf, dass diese

304 Abb. 65, 66

305 Abb. 101, 111

306 Abb. 183, 191

307 Abb. 10, 13, 15, 16, 127, 182

308 Abb. 29

309 Abb. 38

310 Abb. 32, 88, 100, 104, 118, 148

311 Abb. 118, 136, 164, 175

312 Abb. 32, 59, 60, 70, 87, 96, 97, 102, 108, 109, 111, 114, 115, 118 120, 122, 132, 133, 157, 160, 169, 185, 186.

313 Abb. 23, 123, 124

314 Abb. 27, 85

315 Abb. 43

316 Abb. 90, 95, 101, 128, 129, 130, 137, 139, 143, 146, 147, 148, 150, 155, 171

Haltung, die einen derben, rhythmisch akzentuierten Strich ermöglicht, fast ausnahmslos bei Bildern von Tanzgeigern im 16. Jahrhundert vorkommt.

Grössere Beweglichkeit, aber immer noch sichern Griff ermöglichen alle *vier um die Bogenstange gelegten Finger* unter dem Gegendruck des Daumens, der das Spannen der Haare übernimmt. Diese verbreitete Haltung überliefern Bilder von Fidel (317), Klein-Geige (318), Rebec (319), häufig aber von Violinen (320), was besonders deutlich ein deutscher Stecher (321) und ein niederländischer Maler (322) festhalten. Diese Haltung, die durch Spannen und Entspannen des Bogenhaars während des Spiels eine technische Möglichkeit einschliesst, ist dem heutigen Violinisten durch den Mechanismus der Spannschraube verlorengegangen.

Besonders beim Violinspiel scheint die Bogenhand das Gleichgewicht des Bogens durch *den von den übrigen Fingern abgespreizten Zeigefinger* erreicht zu haben (323). Als ausbalancierender Gegendruck zu den drei Fingern über der Stange erkennt man den Zeigefinger auch *unter der Stange* liegend (324).

Noch schwebender wird das Gleichgewicht des Bogens, wenn nur *drei Finger die Stange umschliessen*, während der kleine Finger entweder locker in die Luft steht oder den Daumen unterhalb der Stange im Gegendruck unterstützt. Diese anspruchsvolle Haltung findet sich nur noch vereinzelt bei Fidel (325) und Rebec (326), lässt sich aber nicht von ungefähr bei Bildern der Lira da braccio (327) und Violine (328) beobachten.

Eine sehr feine, heute nicht mehr übliche Bogenhaltung behält nur noch *Zeige- und Mittelfinger* auf der Bogenstange, während Ring- und der Kleinfinger eingezogen bleiben (329), oder in der Luft schweben (330). Vereinzelt mag auch der Ringfinger als Gegendruck die Stange gehalten haben (331).

Selten, aber doch da und dort belegt, ist die *Klemme zwischen Zeigefinger und Daumen*. Sie kommt bei Fidel (332), Rebec (333), Lira da braccio (334) und Violine (335) vor.

317 Abb. 8, 18, 19, 24

318 Abb. 29

319 Abb. 41, 46

320 Abb. 33, 100, 108, 117, 142, 151, 153, 162, 175, 178

321 Abb. 185

322 Abb. 186

323 Abb. 126, 133, 148, 170, 177, 187, 189

324 Abb. 149, 188, 189

325 Abb. 15, 25

326 Abb. 29, 30

327 Abb. 67, 68, 71

328 Abb. 70, 86, 88, 91, 99, 119, 121, 136, 190

329 Violine: Abb. 145, 163, 191, Rebec: Abb. 37, 42

330 Violine: Abb. 83, 87, 115, 138, 152, Fidel: Abb. 10, 11, 12, Rebec: Abb. 44

331 Lira da braccio: Abb. 61, 69

332 Abb. 14, 26

333 Abb. 40

334 Abb. 64

335 Abb. 112, 127, 192, 193

Verallgemeinernd darf man im 16. und frühen 17. Jahrhundert die Bogenhaltungen der da braccio gespielten Instrumente prinzipiell durch den Übergriff von den da gamba gespielten unterscheiden. Unter den da braccio gespielten Streichinstrumenten lassen sich aber keine den einzelnen Typen zugeordnete Streichbogen abgrenzen. Allein die verschiedenen Haltungen, die den verschiedenen Verwendungen entsprochen haben mögen, erlauben eine Unterteilung. So wird der Tanzgeiger seinen Bogen fest und sicher in der Faust gehalten haben, um scharfe, rhythmische Striche zu erreichen. Dem kantablen Stil, wie er im ausgehenden 16. Jahrhundert vom Violinisten gepflegt wurde, diente eher eine beweglichere Haltung zwischen einzelnen Fingern und der rechten Hand.

### Zusammenfassung

Zur Geschichte der frühen Violine lehren Bildwerke ein Mannigfaltiges: dem Musikwissenschaftler erhellen sie die bisher dunkle Entstehungsgeschichte, befestigen die Vermutung, die Violine habe sich aus früheren Streichinstrumenten, Rebec, Fidel, Viola und Lira da braccio im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts entwickelt und bald in den westlichen europäischen Ländern verbreitet. Dem Organologen erlauben bildliche Belege Auskunft über die verschiedenen Formen von Schallöffnungen, Saitenhaltern, Griffbrettern, Wirbeln und Stegen.

Dem auf alte Musik spezialisierten Musiker verraten Bildquellen zudem Violin- und Bogenhaltungen. Mit dem heutigen Violinspiel verglichen kann man sich das Geigen im 16. Jahrhundert nicht vielfältig und differenziert genug vorstellen.

Der Musiksoziologe aber kann ikonographischen Quellen Hinweise über Bettelmusikanten, Tanz- und Hofmusiker, männliche und weibliche Spieler entnehmen.

Der interpretierende Text zu den Bildern ist bewusst so knapp als möglich abgefasst worden und nicht anders als eine Anleitung zum Beschauen der Bilder gedacht.