**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 25 (1974)

Artikel: Studien zur Frühgeschichte der Violine

Autor: Geiser, Brigitte

Kapitel: IV: Ikonographische Quellen

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-858870

#### 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:** 01.12.2025

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

# 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 Gerhartz (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. Gerhartz: 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 Musikinstrumente ab (17). 1944 wagte sich ein Kunsthistoriker, Valentin Denis (18), an eine ausschliesslich auf Belege aus der Malerei basierende Geschichte der Musikinstrumente 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 Musikinstrumentenkunde. Otto Dreyer (23) leitete 1959 die Violinform aus Architekturformen her. 1961 zog Dagmar Droysen (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 Nederlande 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 Musikinstrumente. Glarena 8, Dez. 1959
- 24 D. Droysen: 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 Kunstwissenschaftler die fehlende Kenntnis mittelalterlicher Musikanschauung, während der Musikhistoriker 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

<sup>26</sup> J. Finlay: Musical Instruments in 17th century Dutch paintings. - GSJ 4, July 1953

<sup>27</sup> W. Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1924

<sup>28</sup> D. Boyden: The History of the Violin Playing. London 1965

<sup>29</sup> 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

<sup>30</sup> Paris 1934, Florenz, Müchen, Wien je 1951, Lissabon 1961, Coburg 1962, Göttweig 1966

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

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

<sup>33</sup> R. Hammerstein: Die Musik der Engel. München 1964

<sup>34</sup> R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 11

<sup>35</sup> 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 Musikinstrument 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 wirklichkeitstreuere Wiedergaben von Musikinstrumenten 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 Musikinstrument realistisch wiedergeben.
  - Auf Grund des Analogieverfahrens, anhand z. B. zeitgenössischer Kostüme oder Rüstungen im gleichen Bild, kann der Realitätsgrad des dargestellten Musikinstrumentes abgeschätzt werden.
  - Häufiges Vorkommen gleichartiger Musikinstrumente in der bildenden Kunst des gleichen Kulturkreises bestätigen die wirkliche Verwendung dieses Instrumentes.

<sup>36</sup> R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 239

<sup>37</sup> Anm. 35

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

<sup>39</sup> D. Boyden: The History of Violin Playing. London 1965

<sup>40</sup> 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 auszuziehen, 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 Kunstwissenschaft 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 ausgebreitet 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 XIVe, XVe, et XVIe siècles. Paris 1916
- 45 E. Mâle: L'Art religieux du XIIe 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, Berufsinsignie 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 dichtern 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 geme 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 (Heiligentod), 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. Hüschen: 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

umgeben.

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,

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. Hie 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 unmöglicher 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 seitenständige 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), wås 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
```

<sup>91</sup> Abb. 9

<sup>92</sup> Abb. 14, 15

<sup>93</sup> Abb. 10, 11, 16

<sup>94</sup> Abb. 17

<sup>95</sup> Abb. 11

<sup>96</sup> Abb. 15

<sup>97</sup> Abb. 18-20

<sup>98</sup> Abb. 21, 22

<sup>99</sup> Abb. 23-26

<sup>100</sup> 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 Agricolas 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 Agricolas Zeichner zudem von der Laute her vertraut gewesen sein. Äussere Form und Saitenzahl, wie sie ikonographische Quellen bezeugen, deuten Agricolas 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.
```

<sup>102</sup> Abb. 30, 31

<sup>103</sup> Abb. 32

<sup>104</sup> Abb. 33

<sup>105</sup> Abb. 34

<sup>106</sup> Abb. 35

<sup>107</sup> Abb. 36-43

<sup>108</sup> Abb. 39

<sup>109</sup> Abb. 40

<sup>110</sup> Abb. 43

<sup>111</sup> Abb. 37, 42

<sup>112</sup> Abb. 36-43

<sup>113</sup> Abb. 39, 42

<sup>114</sup> Abb. 44-46

<sup>115</sup> Siehe S. 48 f.

<sup>116</sup> Erlass des Lieutenant civil, zitiert nach: D. J. Rittmeyer-Iselin, Das Rebec. - FSK. 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 Gambenform 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 gambenartige 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 Schallöcher. 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 Schallöchern 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
```

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

<sup>141</sup> A. Moser: Geschichte des Violinspiels. 1923, S. 35

<sup>142</sup> Abb. 65, 71, 72, 73 u. a.

<sup>143</sup> Abb. 27, 29, 30, 48, 54, 55, 56, 57

<sup>144</sup> Abb. 78

<sup>145</sup> Abb. 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69

<sup>146</sup> Abb. 79, 80

<sup>147</sup> O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. - Glareana 8, 1959, S. 5

<sup>148</sup> O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. - Glareana 8, 1959, S. 7

<sup>149</sup> Abb. 17, 44, 54

<sup>150</sup> Abb. 81

<sup>151</sup> 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
```

<sup>153</sup> Abb. 113

<sup>154</sup> Abb. 88, 101, 109

<sup>155</sup> Abb. 84, 85, 130, 131

<sup>.156</sup> S. 38, 67 ff.

<sup>157</sup> Abb. 83, 113

<sup>158</sup> Abb. 86

<sup>159</sup> Abb. 32

<sup>160</sup> Abb. 105

<sup>161</sup> Abb. 96 Market Mark

<sup>162</sup> Abb. 87

<sup>163</sup> Abb. 171

<sup>164</sup> Abb. 112, 118

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
```

<sup>167</sup> Abb. 89, 90, 149

<sup>168</sup> Abb. 30

<sup>169</sup> Abb. 91-94

<sup>170</sup> Abb. 95

<sup>171</sup> Abb. 54

<sup>172</sup> Abb. 55

<sup>173</sup> Abb. 96

<sup>174</sup> Abb. 39

<sup>175</sup> Abb. 97

<sup>176</sup> Abb. 98

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

<sup>178</sup> Abb. 99, 132, 137

<sup>179</sup> Abb. 100, 169

<sup>180</sup> Abb. 115, 126, 169, 185, 193

Loches (181), wird um die Jahrhundertwende zur elegant ausgebuchteten 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 Streichinstrumentes 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 köstlicher 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 köstlichen 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 bloss 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

216 Abb. 121, Zeichnung zu Abb. 121

```
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
```

(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
```

<sup>218</sup> Abb. 105, Zeichnung zu Abb. 122

<sup>219</sup> Abb. 122, Zeichnung zu Abb. 122

<sup>220</sup> Abb. 30, 35, Zeichnung zu Abb. 30, 35

<sup>221</sup> Abb. 70 und Zeichnung zu Abb. 57, 70, 106, 123

<sup>222</sup> Abb. 10, 24, 91

<sup>223</sup> Abb. 124 und Zeichnung zu Abb. 124

<sup>224</sup> Abb. 39, Zeichnung zu Abb. 39

<sup>225</sup> Abb. 88, Zeichnung zu Abb. 88

<sup>226</sup> Abb. 101, Zeichnung zu Abb. 101

<sup>227</sup> 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. Kleinund 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

```
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
```

244 Abb. 140

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 eine 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 volksinstrumenten-kundliche 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).

<sup>282</sup> 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.

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

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

<sup>285 1581 (</sup>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)

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 unersetzlich 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 Gamben 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

<sup>287</sup> Abb. 100, 101, 109, 112, 121, 146, 148, 170, 172

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

<sup>289</sup> Siehe S. 92

<sup>290</sup> Siehe S. 56

<sup>291</sup> Siehe S. 71 und S. 79

<sup>292</sup> 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 Violin bogen 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 mochte, 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
```

<sup>305</sup> Abb. 101, 111

<sup>306</sup> Abb. 183, 191

<sup>307</sup> Abb. 10, 13, 15, 16, 127, 182

<sup>308</sup> Abb. 29

<sup>309</sup> Abb. 38

<sup>310</sup> Abb. 32, 88, 100, 104, 118, 148

<sup>311</sup> Abb. 118, 136, 164, 175

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

<sup>313</sup> Abb. 23, 123, 124

<sup>314</sup> Abb. 27, 85

<sup>315</sup> Abb. 43

<sup>316</sup> 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 kantabeln 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 frühern 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.