

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	53 (2010)
Artikel:	Der Streichinstrumentenbau in Wien zur Zeit W.A. Mozarts
Autor:	Hopfner, Rudolf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858687

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>

Der Streichinstrumentenbau in Wien zur Zeit W. A. Mozarts

Rudolf Hopfner

Mozarts kurz bemessene Lebensspanne fällt in einen Zeitraum, in dem sich bei der Herstellung von Streichinstrumenten in Wien ein radikaler Umbruch vollzog. Das barocke Geigenmodell, das in seiner vollkommensten Form durch die Instrumente von Nicolò Amati (1595–1684) und Jacob Stainer (ca. 1618–1683) repräsentiert wird und das die Grundlage für alle Wiener Geigenbauer bis ca. 1780 bildete, wird schließlich mit einiger Verzögerung auch bei den konservativ eingestellten Geigenbauern der Donaumonarchie vom Stradivari-Modell abgelöst.

Zur Orientierung einige Eckdaten:

1753	* von Franz Geissenhof
1756	* von Wolfgang Amadeus Mozart
	Veröffentlichung von Leopold Mozarts <i>Violinschule</i>
1779	† von Johann Georg Thir
1781	F. Geissenhof übernimmt die Werkstatt seines Lehrers J. G. Thir
	W. A. Mozart lässt sich in Wien nieder
1791	† von W. A. Mozart
~ 1790	F. Geissenhof wendet sich zunehmend dem Stradivari-Modell zu
1821	† von Franz Geissenhof

Um diesen Übergang deutlich zu machen möchte ich zwei charakteristische Instrumente, die sich nach wie vor im Originalzustand befinden, im Detail präsentieren:

1. Violine von Jacob Stainer, Absam 1668, National Music Museum, Vermillion, S.D., Inv.-Nr. 4548¹ (Abbildung 1)
2. Violine von Franz Geissenhof, Wien 1817, Privatbesitz (Abbildung 2).

1 Siehe auch Walter Senn / Karl Roy, *Jakob Stainer. Leben und Werk des Tiroler Meisters*. Frankfurt, 1986, S. 218, 313-315, sowie: Kunsthistorisches Museum (Hg.), *Jacob Stainer, „.... kaiserlicher diener und geigenmacher zu Absam“*. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Wien 2003, S. 90.



Abbildung 1: Violine
von Jacob Stainer, Absam 1668,
National Music Museum, Vermillion,
S.D., Inv.-Nr. 4548



Abbildung 2: Violine
von Franz Geissenhof, Wien 1817,
Privatbesitz

Die Entstehungszeit der beiden Instrumente liegt ungefähr 150 Jahre auseinander. Es sind etwa fünf Generationen, in denen sich musikgeschichtlich ungeheuer viel getan hat. In Bezug auf den Wiener Geigenbau waren allerdings vier dieser Generationen von Stillstand geprägt. Hinsichtlich der Bautechnik und der grundsätzlichen Konzeption der Instrumente hat sich zwischen Stainer und D. A. Stadlmann oder A. Posch (beide starben in den 1740er Jahren) praktisch nichts verändert und noch J. G. Thir († 1779) ist dem Stainer-Modell verpflichtet.

Was sind nun die Charakteristika dieses barocken bzw. frühklassischen Violinmodells? Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass sowohl Stainer als auch seine Nachfolger in Wien unter Verwendung einer Innenform bauten. Dies hat den Vorteil, dass ein gleichbleibendes Modell mit identischer Umrissform in Serie gebaut werden kann und ein sehr präzises Arbeiten möglich ist. Nach dem Aufbau des Zargenkranzes mit vier Eck- und je einem Ober- und Unterklotz können die Umrisse von Boden und Decke auf die entsprechenden Rohlinge übertragen und diese ausgearbeitet werden. Dies erfolgt von außen nach innen, das bedeutet, dass zunächst die Wölbung an der Außenseite festgelegt wird. Stainers Instrumente sind relativ hoch gewölbt, ein Charakteristikum, das von den meisten Nachfolgern in Wien übernommen wird.

Der nächste Schritt ist das Ausarbeiten der Stärkenverhältnisse. Mit Hohlbeiteln, Wölbungshobeln und Ziehklingen wird nun die Innenseite ausgearbeitet, wobei vor allem bei den letzten Arbeitsschritten große Vorsicht geboten ist, da die richtigen Stärkenverhältnisse ausschlaggebend für den Klang sind und ein zu dünnes Ausarbeiten irreversible Folgen haben kann. Hier ist nun der Platz, um zum ersten Mal Leopold Mozart zu Wort kommen zu lassen. Seine Violinschule von 1756 stellt ja bekanntlich nicht nur in Hinsicht auf die Aufführungspraxis eine äußerst wichtige Quelle dar. Auch seine Äußerungen zum Geigenbau weisen ihn als profunden Kenner der Materie aus. So schreibt er etwa, dass der Geigenbauer wisse, „daß der Boden im Holze stärker als das Dach [die Decke] seyn müsse; daß sowohl das Dach als der Boden in der Mitte mehr Holz als auf den Seiten haben sollen; daß übrigens eine gewisse Gleichheit in der sich verlierenden oder allmählich wieder anwachsenden Holzdicke zu beobachten sey, und er weis solche durch den Greifcirkel zu untersuchen.“² Leopold Mozart beschreibt hier mit einigen Sätzen das Stärkenprinzip, das einerseits typisch für Stainer ist³, ihn andererseits jedoch von den Italienern unterscheidet. Bei Stainer und im Prinzip auch bei seinen Nachfolgern in Wien arbeiten die schwingenden Platten wie eine Membran, die in der Mitte relativ steif und an den Rändern durch die dünne Ausarbeitung flexibel aufgehängt ist. Bei Stradivari und mehr noch bei Guarneri del Gesù ist die Verdünnung der Decke zum Rand hin viel weniger stark ausgeprägt. Die Platten schwingen somit als Ganzes. Im Querschnitt durch die Brust der Instrumente mittels CT-Scan⁴ (Abbildungen 3 und 4) sind sowohl die Unterschiede bei der Gestaltung der Wölbung als auch bei den Stärkenverhältnissen gut zu erkennen.

2 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Faks. Frankfurt 1956, S. 6f.

3 Katalog Jacob Stainer, S. 175.

4 Durchgeführt von Univ. Prof. Dr. Wolfgang Henninger an der Veterinärmedizinischen Universität Wien.

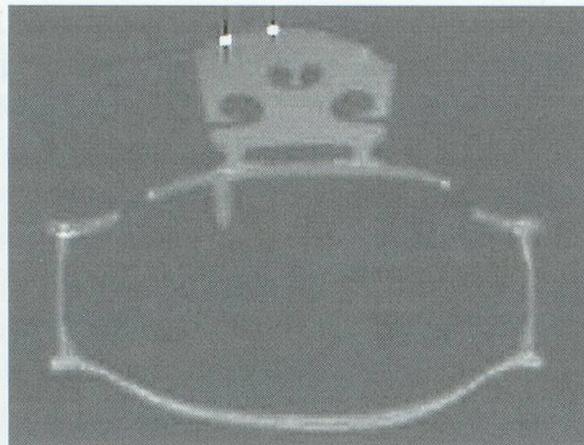


Abbildung 3: Violine, J. Stainer, Absam nach 1650, „ex Hämmerle“, Inv.-Nr. SAM 1068, CT-Scan

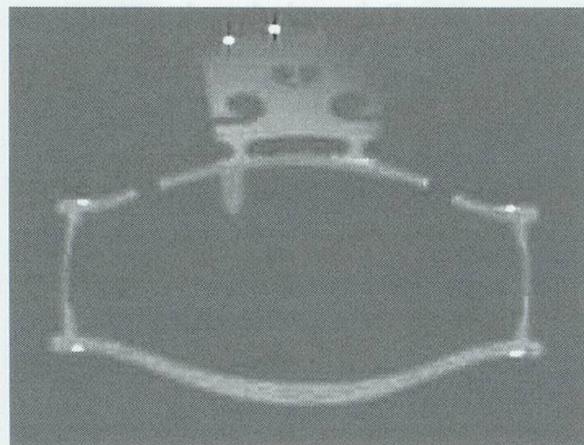


Abbildung 4: Violine, A. Stradivari, Cremona 1679, „ex Hellier“, in der SAM als Leihgabe von H. und E. Axelrod, CT-Scan

Als weiteres klangbestimmendes Element wird als nächstes der Bassbalken an der Deckeninnenseite angebracht. Seine Dimension, Masse und Position bestimmen in hohem Ausmaß den Klangcharakter und das Klangvolumen des Instruments. Da im Zuge der Modernisierung, die die überwiegende Mehrzahl der Violinen über sich ergehen lassen mussten, praktisch alle Bassbalken ersetzt wurden, gibt es nur extrem wenige Geigen mit originalen Bassbalken. Mir sind nur zwei Violinen von Stainer bekannt, bei denen dies der Fall ist, darunter das Exemplar aus dem National Music Museum. Die Röntgenaufnahme (Abbildung 5) zeigt deutliche Unterschiede zu den in modernisierten Violinen angebrachten Bassbalken: Die originalen sind fast ausnahmslos kürzer, weniger hoch und sie haben weniger Masse. Auffallend ist ferner, dass Stainer den Bassbalken nicht schräg, knapp neben dem bassseitigen F-Loch anbrachte, sondern ihn genau parallel zur Faser-richtung der Decke einleimte. Falls man beabsichtigt, eine modernisierte Violine zurückzubauen, muss die Rekonstruktion des originalen Bassbalkens einer der

ersten und wichtigsten Schritte sein. Zwar sind einige originale Bassbalken, die im Zuge der Umbauten entfernt wurden, erhalten geblieben und können als Vorlagen dienen. Ihre Aussagekraft ist allerdings trotzdem begrenzt, da ihre Dimension ganz wesentlich von der Deckenwölbung und -stärke abhängig ist. Die Dimensionierung des typischen „barocken“ oder „klassischen Bassbalkens“ gibt es also nicht.



Abbildung 5: Violine von Jacob Stainer, Absam 1668, NMM, Vermillion,
Röntgenaufnahme

Sobald alle Teile des Korpus fertiggestellt sind, kann der Hals am Zargenkranz befestigt werden. Und hier stoßen wir auf einen weiteren Punkt, in dem sich der „klassische“ vom „modernen“ Geigenbau unterscheidet. Bis zur Wende zum 19. Jahrhundert wurden die Hälse stumpf an den Oberklotz und die Oberzarge geleimt und durch einen oder mehrere Nägel mit dem Oberklotz gesichert⁵. Diese Methode hat den Nachteil, dass die Ausrichtung des Halses und seine genaue Neigung bereits jetzt, beim noch offenen Instrument, weitgehend festgelegt werden

5 Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die sächsische Geigenbautradition, bei der üblicherweise Oberklotz und Halsfuß aus einem Stück bestehen und die Zargen seitlich eingelassen wurden.

müssen und spätere Korrekturen wenn überhaupt nur schwer möglich sind. Außerdem muss zum Ersetzen des Halses das Korpus geöffnet werden.

Im Zuge der Modernisierung, die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Mehrzahl aller Streichinstrumente über sich ergehen lassen mussten, wurden daher meist die originalen Hälse durch neue ersetzt, die nunmehr in den Oberklotz eingelassen wurden. Die Sicherung durch einen Nagel entfällt bei dieser Technologie. Darüber hinaus weisen die modernen Hälse aber noch andere, entscheidende Unterschiede auf: Während die Oberkante des barocken Halses die Fortsetzung der Deckenebene bildet, werden die Hälse nun nach hinten geneigt. Außerdem stehen sie einige Millimeter über die Oberkante der Decke vor. Dadurch muss das Griffbrett im Halsbereich nun nicht mehr keilförmig ausgebildet sein. Diese Änderungen haben sowohl Auswirkungen auf das Spielgefühl als auch auf die Statik des Instruments. Durch die Änderung des Halswinkels nimmt die Steghöhe zu, wodurch der Druck auf die Decke erhöht wird. Um dem zu begegnen wird ein stärkerer Bassbalken angebracht – siehe oben.

All diese Maßnahmen haben, zusammen mit den Veränderungen bei der Besaitung und beim Bogen, natürlich nur ein Ziel: die Lautstärke zu erhöhen. Dass mit diesen teilweise irreversiblen Umbaumaßnahmen natürlich auch der originale Klangcharakter verloren gegangen ist, wurde in der damaligen Zeit nicht als Nachteil empfunden.

Als entscheidende Wende in der Entwicklung des Wiener Geigenbaus würde ich die Zeit um 1780 ansehen. Mit Johann Georg Thir stirbt 1779 der letzte große Vertreter jener Generation, die sich an der Tiroler bzw. Füssener Schule orientierte. Franz Geissenhof, Thirs bester Schüler und gleichzeitig ein angeheirateter Verwandter, der ebenfalls aus dem Allgäu stammte, führte die Werkstätte ab 1779 weiter und übernahm sie 1781 von der Witwe. Obwohl sich Stilelemente des italienischen Geigenbaus auch bei den Instrumenten von Mathias Thir oder Michael Ignaz Stadlmann finden, kommt Geissenhof das Verdienst zu, als erster in Wien ansässiger Geigenbauer konsequent nach Stradivari gearbeitet zu haben. Sowohl hinsichtlich des Modells als auch der Form der F-Löcher und der Schnecke kopierte er mit steigender Qualität ab den 1790er Jahren den Cremoneser Meister. Der Grund für diesen Wechsel ist natürlich in einer Änderung der Ästhetik zu sehen und bedeutet nicht weniger als die Aufgabe des barocken Klangideals zu Gunsten des klassisch-frühromantischen.

Worin bestehen nun die baulichen Unterschiede zwischen den beiden Modellen? Auch Geissenhof baute über eine Innenform, wobei aus seiner Werkstätte mehrere Originalformen und zahlreiche Schablonen erhalten sind⁶. Neben seinen

6 Technisches Museum Wien, Inv.-Nr. 39763/2. Rudolf Hopfner, *Franz Geissenhof und seine Zeit*. Bergkirchen und Wien, 2009. Eberhard Moosleitner, *Historische Geigenbauwerkstätten im Technischen Museum Wien (Katalog und Studien zu den Erwerbungen vor 1945)*. Magisterarbeit, vorgelegt im Institut für Wiener Klangstil der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wien, 2001, S. 55, 65; Rudolf Hopfner, Vienna's Stradivari (Franz Geissenhof's viola). In: *The Strad*, Vol. 113, No. 1347 (Juli 2002), S. 732–737.

Initialen „F G“, die er ja bekanntlich auch stets in seine Bodenblättchen einbrannte, finden sich auf den Formen auch Tinteninschriften wie „Amati“, „Stra G“ oder „Stradiuarius Viola“, die sich auf das Modell beziehen.

Dass sich Geissenhof auch theoretisch mit dem Geigenbau auseinander setzte geht daraus hervor, dass sich in seiner Bibliothek ein Exemplar der deutschen Übersetzung von Antonio Bagatellas Buch „Regole per la construzione de violini“, erschienen 1782 in Padua, befand. Diese deutsche Version erschien 1806 in Leipzig. Zufällig tauchte vor einigen Jahren ein Exemplar mit dem Vermerk „Zugehörig dem Franz Geissenhof m[anu] p[ro]pria bürgerl. Lauten und Geigenmacher“ im antiquarischen Buchhandel auf und konnte für die SAM angekauft werden⁷.

Dass es sich bei Geissenhofs Instrument von 1817 um ein Stradivarimodell handelt, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Wie genau er die Umriss- und Wölbungsform bzw. die Stärkendimensionen übernahm, wäre im Rahmen einer detaillierten Studie noch zu belegen. Zwei Baudetails sollen allerdings hier beleuchtet werden: Der Bassbalken und der Halsansatz. Da das Korpus der Geige von 1817 noch nie geöffnet wurde, ist sichergestellt, dass der Bassbalken original ist. Die Röntgenaufnahme zeigt, dass der Bassbalken ungewöhnlich lang aber ziemlich schmal ist. Im Unterschied zur modernen Position ist auch dieser Bassbalken genau parallel zum Faserverlauf der Decke eingeleimt. Wie schon bei der Stainer-Geige zu beobachten war, dürfte dies in früherer Zeit Usus gewesen sein. Es kann kein Zweifel bestehen, dass die Position des Bassbalkens Auswirkungen auf den Klang hat. In jedem Fall stellt dieser Punkt ein Faktum dar, das beim Rückbau modernisierter Instrumente in Betracht zu ziehen ist.

Bemerkenswert ist auch die Art, wie Geissenhof den Halsfuß am Korpus befestigte (Abbildung 6). Vor allem in Frankreich hatte sich spätestens mit dem beginnenden 19. Jahrhundert die moderne Art, bei der der Halsfuß nach Fertigstellung des Korpus in einen trapezförmigen Ausschnitt im Oberklotz eingesetzt wird, durchgesetzt. Geissenhofs Methode stellt einen Kompromiss dar: Er verwendet

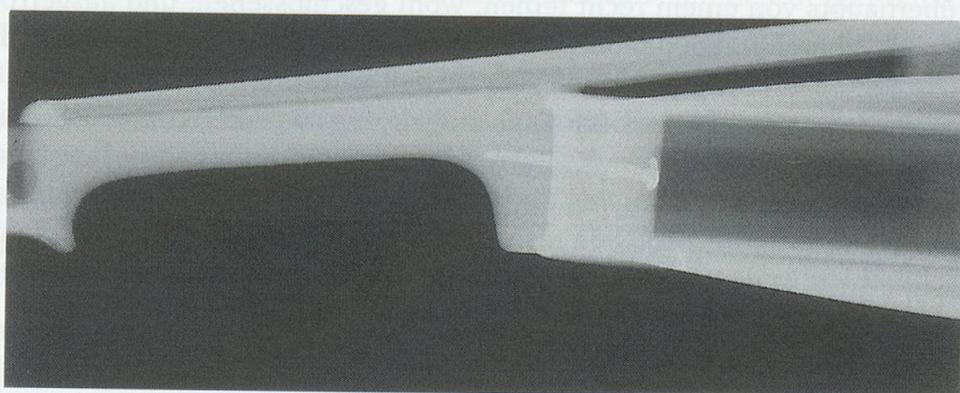


Abbildung 6: Violine von Franz Geissenhof, Wien 1817, Röntgenaufnahme

⁷ Kunsthistorisches Museum Wien, Bibliothek, Sign. 93.218.

bis zum Ende seines Lebens die alte Methode mit stumpf aufgesetztem Hals und einem Nagel durch den Oberklotz. Allerdings neigt er den Hals nach hinten und lässt ihn einige Millimeter über den Deckenrand hervorragen. Trotz der alten Technologie erreicht er damit ein Halsprofil, das dem einer modernisierten Geige nahe kommt und – was für den Klang entscheidend ist – eine Steghöhe, die dem heute üblichen Maß entspricht.

Nach dem Korpus soll hier noch kurz auf die Monturteile eingegangen werden. Weit bis ins 19. Jahrhundert wurden Griffbrett und Saitenhalter aus einheimischen Hölzern mit einer Auflage aus Ebenholzfurnier gefertigt. Neben dem Kostenfaktor – Ebenholz war zu dieser Zeit sehr teuer – waren es Gewichts- und auch klangliche Gründe, die für diese Variante sprachen. Auch Geissenhof blieb dieser Herstellungsweise treu.

Noch wesentlich größeren Einfluß auf den Klang haben allerdings der Steg und der Stimmstock. Hier soll neuerlich Leopold Mozart als Zeitzeuge zitiert werden. Als Praktiker wusste er über den Einfluss, den die Form des Stegs und die Position des Stimmstocks auf den Klang der Geige haben, bestens Bescheid, und er beschreibt in der Einleitung zu seiner Violinschule Eigenheiten des Stegs und des Stimmstocks, sowie jenen Vorgang, der bis heute jedem Streicher als Klangeinstellung bestens vertraut ist:

Der Stimmstock muß nicht zu hoch und auch nicht zu nieder seyn, und rechter Hand etwas wenig hinter dem Fuß des Sattels [= Stegs] stehen. Es ist kein geringer Vortheil den Stimmstock gut zu setzen. Man muß ihn mit vieler Gedult öfters hin und her rücken; iedesmal durch Abspielung verschiedener Töne auf ieder Seyte den Klang der Geige wol untersuchen, und so lang auf diese Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden. Der Sattel kann auch viel beytragen. Z. E. Ist der Ton gar zu schreiend und durchdringend, oder, so zu reden, spitzig, folglich unangenehm: so wird er mit einem niedern, breiten, etwas dicken und sonderbar unten wenig ausgeschnittenen Sattel gedämpft. Ist der Ton an sich selbst schwach, still, und unterdrückt: so muß mit einem feinen, nicht zu breiten, anbey so viel es sich thun läßt, hohen, und unten sowohl als in der Mitte viel ausgeschnittenen Sattel geholfen werden. Solcher muß aber überhaupt von einem recht feinen, wohl geschlossenen, und ausgetrockneten Holze seyn. Uebrigens hat der Sattel seinen Ort auf dem Dache der Violin in der Mitte der zweien Ausschnitten, welche in der Gestalt eines lateinischen *f* Buchstabens auf beyden Seiten angebracht sind. Damit aber der Klang nirgends unterdrücket werde: So muß das Bretchen, an welches die Seyten festgemacht sind, und welches man, nach dem gemeinen Waidspruche, das Sattelfest [= Saitenhalter] nennet, an das unten deßwegen eingesteckte Zäpfchen also eingehenket werden, daß es mit dem untern und schmahlen Ende weder über das Dach der Violin herein, noch hinaus reiche, sondern demselben völlig gleich stehe.⁸

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass sich zu Mozarts Lebenszeit der Wandel vom barocken, an Stainer orientierten Geigenmodell zum modernen, an den

⁸ Leopold Mozart, *Versuch*, S. 8f. Der Vollständigkeit halber sei hier angemerkt, dass auf dem Frontispiz der Violinschule beim Stechen der Geige ein grober Fehler passiert ist. Die Stegposition, die Mozart eindeutig in der Mitte der *f*-Löcher angibt, ist hier viel zu tief wieder gegeben.

Italienern ausgerichteten Typus vollzogen hat. Es findet allerdings kein radikaler Wechsel statt; die traditionellen Fertigungstechniken werden beibehalten, aber dort wo es nötig ist modifiziert. Parallel zu den klanglich entscheidenden Parametern ändert Geissenhof übrigens auch die ästhetisch relevanten Merkmale. Während seine frühen Geigen noch Schnecken tragen, die deutlich wienerische Züge aufweisen, kopiert er nach 1800 eindeutig Stradivari-Schnecken. Auch im Lackbild passt er sich den Italienern an. Viele der frühen Instrumente tragen einen opaken, wenig attraktiven Lack, der die Holzqualität nicht zur Geltung kommen lässt. Im Gegensatz dazu zeigen Instrumente ab ca. 1810 rötliche und hellbraune Farbschattierungen, deren Qualität den besten Instrumenten dieser Zeit nicht nachstehen.

Wenig Entwicklung gab es in dieser Zeit auf dem Gebiet der Saiten. Umsponnene Saiten waren seit dem späten 17. Jahrhundert in Gebrauch. Ihre erste Erwähnung findet sich 1644 bei Playford, der sie für die tiefsten Saiten von Viola da Gamba, Violine und Laute empfiehlt. Als Saitenkern erwähnt er übrigens sowohl Seide als auch Darm⁹. Als Standard wäre bei der Violine bis ins frühe 20. Jahrhundert eine mit Metalldraht überspannene Saite für g und blanker Darm für die drei höheren Saiten anzusehen. Als interessantes Detail soll dabei erwähnt werden, dass im 18. Jahrhundert die überspannten Saiten nicht beim Saitenmacher entstanden, sondern dieser nur den Kern lieferte. Anscheinend hatten diese Handwerker weder die nötigen Spinnmaschinen noch das know-how für diese komplexe Arbeit. In Süddeutschland waren für das Spinnen die Knopfmacher, die im Verarbeiten von dünnsten Kupfer- und Silberdrähten geübt waren, zuständig¹⁰. Diderot gibt an, dass im Paris des 18. Jahrhunderts das Umspinnen von den Geigenbauern selbst durchgeführt wurde. Diese Tradition hat sich übrigens in Wien bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Als der Gitarren- und Zithernmacher Michael Nowy vor wenigen Jahrzehnten seinen Betrieb schloss, übernahm die Sammlung alter Musikinstrumente seine Saitenspinnmaschine, die für Sonderanfertigungen bis heute noch gelegentlich in Verwendung ist.

Als letzter, aber keinesfalls als unwichtigster Bereich des Geigenbaus soll hier noch kurz auf den Bogenbau eingegangen werden. Man kann davon ausgehen, dass zumindest bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die Streichbögen von den Geigenbauern selbst angefertigt wurden. Sowohl die verwendeten Materialien als auch die eingesetzten Herstellungstechnologien waren den Geigenbauern geläufig. Als sich im 18. Jahrhundert immer mehr Bögen mit Schraubmechanik gegenüber den einfachen Steckfroschbögen durchsetzten, musste zwangsläufig ein neuer Berufszweig entstehen. Das sehr harte und schwer zu bearbeitende Fernambukholz, das sich nun allgemein durchsetzte, verlangt nach Hobeln mit Metallsohle. Schraube und Mutter sind feinmechanische Produkte und für die Herstellung

9 Stephen Bonta, From Violone to Violoncello: A Question of Strings? In: JAMIS, Vol. III, 1977, S. 74–99, hier S. 96.

10 Stephen Bonta, Catline Strings Revisited. In: JAMIS, Vol. XIV, 1988, S. 38–60, hier S. 43 f.

des Beinchens ist eine Drehbank erforderlich. Damit hatte sich das Berufsbild so grundlegend geändert, dass ein neuer Berufszweig entstehen musste.

Der typische Bogen der Zeit um 1700 war ein relativ kurzer Steckfroschbogen mit schlanker Spitze und ausgeprägter Konvexbiegung. Zwei dieser Bogenstangen aus Schlangenholz haben sich im Salzburger Museum Carolino Augusteum erhalten¹¹. Dass für diese einfachen Steckfroschbögen auch einheimische Hölzer Verwendung fanden, belegt ein Bogen aus der Wiener Sammlung¹². Er lässt sich auf Grund der Fundumstände auf die Jahre zwischen 1683 und 1725 datieren¹³, weist also schon in die Zeit von Leopold Mozart. Das Material der Bogenstange ist Lärche von sehr hohem spezifischem Gewicht. Ein derartiger Bogen lässt sich sehr rasch fertigen und besitzt Spielegenschaften, die für einen Tuttispieler dieser Zeit mit Sicherheit ausreichend waren. Wir können davon ausgehen, dass bis zur Zeit Mozarts die Mehrzahl der Musiker diese einfachen und billigen Bögen verwendete. Dass es für einige Jahrzehnte parallel nebeneinander sowohl die einfachen Steckfroschbögen als auch die weit raffinierteren Bögen mit Schraubmechanik gab, geht unter anderem aus einer Rechnung von Johann Joseph Stadlmann für die Fürstlich Esterhazysche Kapelle in Eisenstadt hervor. 1765 lieferte er nämlich unter anderem Bögen „zum Schrauffen“¹⁴. Hätte es keine Alternative zu diesen Bögen mit Schraubmechanik gegeben, wäre dieser Hinweis auf der Rechnung überflüssig gewesen.

Doch auch Leopold Mozart selbst liefert uns Argumente für die Verwendung des Steckfroschbogens bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zwar geht er im Text nicht auf den Bau des Bogens ein, allerdings verwendet der Geiger auf dem Frontispiz eindeutig einen Steckfroschbogen mit Konvexbiegung. Ähnlich liegt der Fall bei der Fig. II^{da}¹⁵, bei der zwar die Proportionen etwas verrutscht sind, auf der aber trotzdem der altertümliche Bogentyp klar zu erkennen ist. Wie langlebig diese Steckfroschbögen waren, macht ein weiteres Indiz deutlich. Die 3. Auflage der inzwischen zum mehrfach übersetzten Standardwerk gewordenen Schule erschien 1787, im Todesjahr Leopold Mozarts, in Augsburg. Für diese Ausgabe wurde die Fig. II^{da} in mehrfacher Hinsicht überarbeitet. Die Violine trägt nun keinen Löwenkopf, sondern eine Schnecke, die Stulpenärmel haben eine andere Form erhalten und der Rock eine neue, modische Fasson. Gleich geblieben ist

11 Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Inv.-Nr. E 1/8. Kurt Birsak, Zwei barocke Streichbögen im Salzburger Museum Carolino Augusteum. In: *Musicologica Austriaca* 1, Salzburg 1977, S. 197-209.

12 Stange eines Steckfroschbogens, Inv.-Nr. SAM 712. Rudolf Hopfner, *Streichbogen. Katalog. Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Tutzing 1998, S. 73-75.

13 Gerhard Stradner, Ein neu entdeckter Violinbogen aus der Zeit um 1700. In: *Jakob Stainer und seine Zeit. Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung*, Innsbruck 1983, Hg. Walter Salmen. Innsbruck, 1984, S. 109-113.

14 Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband*, erstellt von Thomas Drescher, Tutzing 1990, S. 578.

15 Leopold Mozart, *Versuch*, nach S.52.

allerdings die Form des Bogens. Die Spitze ist nun abgesetzt und etwas höher. Trotzdem besitzt er nach wie vor eine Konvexbiegung und nichts deutet auf eine Schraubmechanik hin.

Wie das Familienbild von Johann Nepomuk della Croce¹⁶ belegt, verwendete Leopold Mozart selbst allerdings zu dieser Zeit bereits einen modernen Schraubfroschbogen. Das Gemälde lässt die rechte Hand mit dem Bogen sehr gut erkennen. Das Ende der Bogenstange wird vom hellen Beinchen der Schraubmechanik überragt.

Der Wiener Streichinstrumentenbau zur Zeit Mozarts ist als eine Epoche des Übergangs zu charakterisieren. Das Klangbild des Barock gehörte der Vergangenheit an, das Instrumentarium der Streicher orientierte sich in seinen wesentlichen Baumerkmalen allerdings immer noch am 17. Jahrhundert. Erst relativ spät setzt sich das Stradivari-Modell und mit ihm die moderne Technologie mit den stärker geneigten Hälsen und höheren Stegen durch. Wie auch bei den Bögen zu sehen war, existieren lange Zeit die alte und die neue Welt nebeneinander. Erst eine halbe Generation nach Mozart – als einschneidendes politisches Ereignis wäre der Wiener Kongress zu nennen – wird Wien auch in Hinblick auf den Geigen- und Bogenbau den Anschluss an jenes Musikzentrum finden, das bei der Entwicklung des Geigenspiels und teilweise auch in Hinblick auf den Geigenbau nun den Ton angab, nämlich an Paris.

Résumé

A l'époque classique viennoise, la facture d'instruments à cordes est encore clairement sous l'influence de Jacob Stainer, le plus éminent luthier des pays germanophones. C'est à partir d'un instrument de ce Maître, encore en l'état d'origine, que seront commentées les particularités de sa construction : l'inclinaison du manche, la hauteur du chevalet, la barre d'harmonie, la longueur de la touche. Une sélection d'instruments de Maîtres viennois (Stadlmann, Fichtl, Thir) et Salzbourgeois (Schorn, Mayr) montre que les caractères stylistiques de Stainer ont été repris et travaillés. Pour conclure, on montrera comment relativement tardivement mais sûrement le passage vers le modèle Stradivarius va s'opérer avec Franz Geissenhof. Puis un aspect essentiel de la pratique du violon sera esquissé, à savoir l'évolution de l'archet de sa forme la plus primitive jusqu'à l'archet à vis que l'on connaît aujourd'hui.

16 Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Inv.-Nr. 90/4. [Anm. d. Hrsg.: cf. Abbildung 10 des Artikels von Florence Gétreau im vorliegenden Band.]

Summary

Violinmaking in Vienna during Mozart's lifetime was still strongly influenced by the work of the outstanding instrument builder Jacob Stainer. Constructional features like the angle of the neck, the height of the bridge, bass bar and fingerboard are discussed starting with an unaltered violin of this master. Stadlmann, Fichtl, and Thir in Vienna, Schorn and Mayr in Salzburg based their work on these characteristics while developing their own style, whereas Franz Geissenhof finally turned to the Stradivari model. The evolution of the bow with clip-in frog to the bow with a screw mechanism is sketched as an essential practical aspect in playing these violins.