

Abschließend sei bemerkt, dass die Reihe der hier besprochenen Melographen und insbesondere das Aufblühen von Neuerungen um das Jahr 1900 der Bildausschnitt aus der Geschichte der Technik ist – stets in engem Zusammenhang mit der sich wandelnden Auffassung der musikalischen Interpretationskunst –, vor dessen Hintergrund 1904 die faszinierendste Erfindung ihrer Art hervortrat, der endlich auch ein kommerzieller Erfolg beschieden war und die alle vorausgegangenen Versuche weit hinter sich ließ: Das Welte-Wiedergabeverfahren. Mit der Erfindung von Weltes Verfahren beginnt jedoch ein neues Kapitel der Geschichte, das ich hier nicht aufschlagen möchte.

Historische Streichbögen als *Interfaces*

KAI KÖPP

Einleitung

Der Umgang mit historischen Musikinstrumenten ist bisher ohne den Begriff *Interface* ausgekommen, und tatsächlich erschien der Sprachbereich der elektronischen Musik für das Fach der historischen Aufführungspraxis zunächst nicht nahe liegend. Dennoch bietet das Modell des *Interface*, wenn es als Schnittstelle zwischen Erreger und Resonanzkörper definiert wird, hervorragende Möglichkeiten, einen zentralen Aspekt der aktuellen Auseinandersetzung mit historischen Spieltechniken und Musikinstrumenten zu beschreiben. Nach der jüngsten Debatte um den Authentizitätsanspruch der historisch-orientierten Musikpraxis, die Zweifel an deren Legitimation formuliert und philosophisch untermauert hatte,¹ herrscht große Unsicherheit über den Sinn des Musizierens auf historischen Musikinstrumenten. Diese Debatte um *authenticity* und *composer's intention* schärfte den Blick für Informationslücken und unreflektierte Vorurteile innerhalb der historisch-orientierten Interpretationspraxis.

Im Bereich der Streicherpraxis stellte sich heraus, dass gerade bei denjenigen Elementen, die einen besonders großen Einfluss auf das Klangergebnis haben, die Forschungslücken am größten waren.² Während nämlich hinreichend bekannt ist, wie beispielsweise der Resonanzkörper einer Violine in den vergangenen Jahrhunderten aufgebaut und mit welchen Monturteilen er jeweils ausgestattet war, fehlten verlässliche Informationen über die Beschaffenheit der Saiten und des Bogens, obwohl diese für die Erzeugung und Gestaltung des Klangs maßgeblich verantwortlich sind, während der Reso-

1. Zusammenfassend vgl. John Butt: *Playing with History: the historical approach to musical performance*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2002; Bruce Haynes: *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*, Oxford: Oxford University Press 2007.

2. Vgl. Kai Köpp: »Information und Interpretation. Warum der Alte-Musik-Markt nicht auf Quellenforschung verzichten kann«, in: Peter Reidemeister/Dagmar Hoffmann-Axthelm (Hg.), *Alte Musik zwischen Geschichte und Geschäft (Basler Jahrbuch zur historischen Musikpraxis Vol. 27)*, Winterthur: Amadeus 2004, S. 101-104.

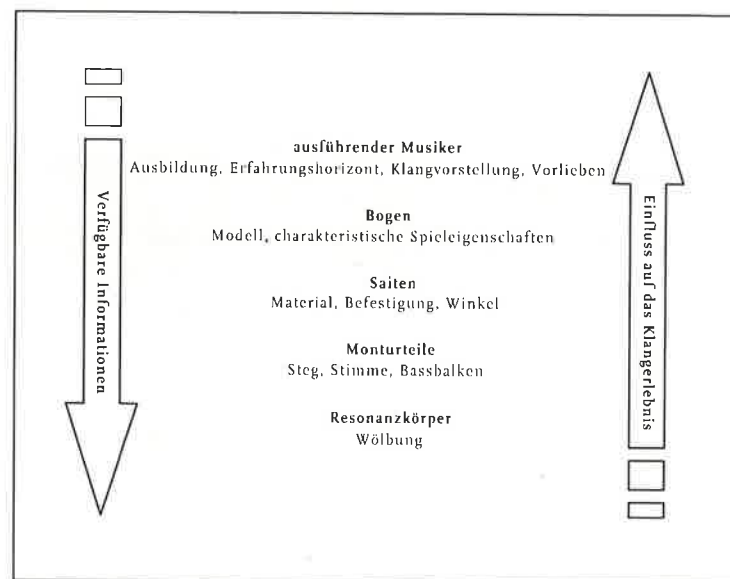
nanzkörper nur eine untergeordnete Rolle spielt. Diese Abhängigkeit kann durch ein Diagramm dargestellt werden, das für alle historischen Repertoires Gültigkeit besitzt (s. Abb. 1). Wird dieses Diagramm mit Informationen zu den verschiedenen Repertoires gefüllt, zeigt sich, dass gerade die Bögen besonders sensibel auf wechselnde historische Stile reagieren, während die Violine und ihre Monturteile, um bei diesem Beispiel zu bleiben, sich viel langsamer verändern. Daher sind es gerade historische Streichbögen, deren Spieleigenschaften konkrete Informationen über das Klangbild des zugehörigen Repertoires bereithalten. Damit kann der Bogen treffend als *Interface* definiert werden, und dieser Blickwinkel erweist sich als äußerst fruchtbar für eine weiter gehende Erforschung historischer Streichbögen.

Die folgenden Thesen zu historischen Streichbögen wurden im Rahmen des Forschungsprojektes *Klang (ohne) Körper* aufgestellt und verfolgt, von denen die dritte und vierte eigenständige Forschungsergebnisse darstellen:

- Die Entwicklung der Streichbögen in den letzten 300 Jahren ist keine Entwicklung hin zu mehr Funktionalität. Jedes Repertoire verwendete ein bestimmtes Bogenmodell, das den spielpraktischen und stilistischen Anforderungen besonders gut angepasst war. Daher können original erhaltene Bögen über spieltechnische Details ihrer Verwendungszeit Auskunft geben.
- Dank ihrer klangbestimmenden Funktion reagieren die Bögen am schnellsten auf wechselnde Stile, während sich die Einrichtung der Resonanzkörper nur unwesentlich verändert. Aufgrund ihrer einfachen Konstruktion konnten Bögen jedoch zumeist nicht modernisiert werden. Original erhaltene Exemplare sind daher sehr rar, denn als obsoletes Zubehör wurden altmodische Bögen in der Regel nicht aufbewahrt.
- In den Spieleigenschaften originaler Bögen materialisiert sich eine repertoirespezifische Klangästhetik. Neben den bekannten, stilistisch abgegrenzten Charakteristika der französischen und italienischen Streicherpraxis kann eine dritte Traditionslinie beschrieben werden, die bereits im 17. Jahrhundert unter süddeutschen Kunstgeigern wie Schmelzer und Biber verbreitet war und sich später vor allem im Repertoire der *Wiener Klassik* als stilbildend und exportfähig erwies. Diese dritte Traditionslinie ist bisher nicht als solche identifiziert worden und wird erstmals anhand der Quellen zur Streicherpraxis vorgestellt.
- Der Bogen ist nicht nur als Schnittstelle in Bezug auf die Tongestaltung eines einzelnen Streichinstrumentes zu verstehen, er ist auch eine wesentliche Schnittstelle in Bezug auf den Klang eines Orchesters. Im 18. und 19. Jahrhundert, als das Orchester durch den geigespielenden Konzertmeister (Violindirektor) geleitet wurde, sind dessen Bogenbewegungen mit Direktionsbewegungen gleichgesetzt worden. Damit können nicht nur die klangerzeugenden Eigenschaften des Bogens, sondern auch dessen weithin sichtbare Auf- und Abbewegungen als ein *Interface* in Bezug auf das Orchesterspiel beschrieben werden. Bis heute dienen die Bewegungen, die der Konzertmeister mit seinem Bogen ausführt, als Orientierungspunkt für die Orchestermusiker, obwohl die Direktionsfunktion längst auf einen taktierenden Dirigenten übertragen ist. Die Elemente

Kontaktstelle, Bogendruck und Bogengeschwindigkeit enthalten nämlich für jeden Streicher optisch übertragbare Informationen über die genaue Art und Qualität der Tonerzeugung und die rhythmische Struktur eines Musikstücks.

Abbildung 1: Der Bogen im Klang der Streichinstrumente.



1. Zur Konstruktion: Bögen mit Steckfrosch-, Cremaillère- und Schraubmechanik

In der Konstruktion von Streichbögen lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Prinzipien unterscheiden: Bei der ersten und ältesten wird der Haarbezug an beiden Enden der Bogenstange befestigt und durch ein keilförmiges Holzstück, dem so genannten Frosch, von der Stange abgespreizt, wodurch die Bogenstange eine Biegung erhält und der Bogen gespannt wird. Diese Konstruktion wird als Steckfroschbogen bezeichnet. Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts war noch ein älterer Typ des Steckfroschbogens gebräuchlich, bei dem das obere Haarende nicht in das Holz eingelassen, sondern – wie bei einem Schießbogen – um die Spitze gebunden und mit einer gedrehten Kappe geschützt wurde.

Beim zweiten Konstruktionsprinzip ist der Haarbezug nur an der Spitze der Bogenstange befestigt, während das andere Ende im Frosch verankert wird. Um den Bogen zu spannen, muss der Frosch mit der Stange verbunden werden. Dies geschieht bereits im 17. Jahrhundert durch eine Drahtschlinge, die um die Bogenstange herum geführt ist und auf dessen Rückseite in eine Zahnleiste einrastet, die der Konstruktion den Namen Cremaillère-Mecha-

nik gab. Dadurch, dass die Zähne hintereinander angeordnet sind, kann die Spannung des Bogens variiert werden. Um 1725 tritt erstmals das bis heute gebräuchliche Konstruktionsprinzip mit beweglichem Frosch auf. Dabei wird der Frosch an einer Schraube befestigt, die in das untere Ende der Bogenstange eingelassen ist und eine stufenlose Veränderung der Bogenspannung erlaubt. Obwohl diese *Schraubmechanik* heute selbstverständlich erscheint, dauerte es überraschend lange, bis sie sich gegen die traditionellen Konstruktionen durchsetzen konnte.

Abbildung 2: Mechanik des Steckfroschbogens.



Anders als beim Konstruktionsprinzip mit Cremaillère- oder Schraubmechanik blieb die Bogenspannung innerhalb der Steckfroschkonstruktion unverändert. Zugleich bestand aber die Gefahr, dass die Spannung der Haare nachließ, wenn etwa die Luftfeuchtigkeit in einem Raum stark anstieg, etwa bei der Tafel- oder Tanzmusik. In diesem Fall passierte es häufig, dass der eingekeilte Steckfrosch aus seiner Verankerung sprang (daher wahrscheinlich die Bezeichnung Frosch). Aus dieser Konstruktion geht hervor, dass der Steckfroschbogen stets relativ stark angespannt sein musste, um die Stabilität nicht zu gefährden. Zudem musste auch der Haarbezug relativ dünn sein, damit er auf der rauen Oberfläche der (historischen) Saite keine Nebengeräusche verursachte. Allerdings konnte auch ein Steckfroschbogen bei steigender Luftfeuchtigkeit nachgespannt werden, etwa indem zusätzliches Material (z.B. ein kurzes Saitenstück) zwischen Frosch und Haaransatz eingeklemmt wurde, und diese einfache Lösung besitzt sogar deutliche Vorteile gegenüber einer störanfälligen Mechanik.

Bei Versuchen mit historischen Bogenstangen, die wahlweise als Steckfrosch- und Schraubbogen verwendet werden können (etwa aufgrund nachträglich zugefügter »Modernisierungen«), war ein klanglicher Unterschied zwischen beiden Konstruktionsformen deutlich erkennbar. Bei der Spannung des Haarbezugs durch eine Steckfroschmechanik wurden die Spieleigenschaften mit »präzise Ansprache, Tonklarheit und Eigenleben des Bogens« beschrieben. Durch die Umsattelung auf eine Schraubfrosch-Mechanik dagegen reduzierten sich gerade diese Eigenschaften des Bogens, während sich die »Biegsamkeit des Tons« verbesserte und sich ein Klang von »bedeckter Milde« einstellte.³ Ursachen dafür liegen offensichtlich in der Konstruktion selbst: Der Steckfroschbogen ist ein geschlossenes System aus Bogenholz

3. Hans Reiners: »Barockbögen«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart: 2000, S. 289-309.

und Haar mit charakteristischer Eigenschwingung, bei dem der Frosch (wie auch beim Cremaillère-Bogen) gegen die Bogenstange gedrückt wird. Beim Schraubbogen dagegen ist die untere Verbindung zwischen Bogenholz und Haar durch die Mechanik unterbrochen, und der Frosch wird im gespannten Zustand von der Bogenstange weggezogen.⁴

2. Zur Datierung originaler Bögen

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren Streichbögen in der Regel mit der bewährten Steckfroschmechanik ausgestattet. Da auch Leopold Mozart in seiner berühmten Violinschule von 1756 ausschließlich kurze Steckfroschbögen abbildet, sollte es nicht überraschen, dass der früheste zweifelsfrei datierbare Geigenbogen mit einer originalen Schraubmechanik äußerlich noch wie ein Steckfroschbogen aussieht. Bei diesem stark dekorierten Exemplar aus dem Jahr 1749 sind die Haare nämlich ganz um den Frosch herumgeführt und an seiner Innenfläche eingelassen, so dass die Froschferse von dem für Steckfroschbögen charakteristischen Haarband bedeckt ist.⁵ Da die Schraubmechanik nachträglich von einem spezialisierten Metallhandwerker in den Bogen montiert werden musste, blieb sie noch lange Zeit eine Ausnahme.⁶

Das archaische Prinzip des Steckfroschbogens war so erfolgreich, dass entsprechende Exemplare noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts etwa von den Ripienisten der Mannheimer beziehungsweise Münchner Hofkapelle verwendet wurden.⁷ Auch im Inventar der Weimarer Hofkapelle ist von 1800-1809 nur die Hälfte der 32 in Gebrauch befindlichen Bögen mit einer Schraubmechanik ausgestattet.⁸ Nach dieser Zeit dürften Steckfroschbögen

4. Ebd., S. 289-309. R. empfiehlt einen unter Bogenmachern häufig angewandten Test: »Der Zeigefinger einer Hand wird zwischen Haaren und Stange vor den Frosch gesteckt, so dass der gespannte Bogen dicht am Ohr frei daran hängt. Ein Finger der anderen Hand klopft die Stange entlang. Beim Steckfroschbogen erklingt ein klarer Ton, insbesondere wenn der Bezug nicht zu dick ist; der Schraubfroschbogen lässt hauptsächlich das Rauschen der Bogenhaare hören, weil der Frosch kräftig von der Stange fortgezogen wird und nur das vorderste Ende des Frosches wirklich mit der Stange in Berührung ist«.

5. Vgl. Rudolf Hopfner: *Streichbogen. Katalog; Sammlung alter Musikinstrumente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Tutzing: Schneider 1998, S. 67.

6. In Paris wird 1747 im Inventar einer Geigenwerkstatt zum ersten Mal ein Bogen mit einer Schraube verzeichnet. Vgl. Florence Gétreau: »Französische Bögen im 17. und 18. Jahrhundert«, in: Michaelsteiner Konferenzberichte Bd. 54, *Der Streichbogen: Entwicklung, Herstellung, Funktion*, Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 1998, S. 31.

7. Vgl. Silvia Maria Rieder: »L'Archet L'Ame de l'Instrument: der Geigenbogen im späten 17. u. frühen 18. Jh.«, Diss. Berlin: Humboldt-Universität 1999, S. 84f. und 105f.

8. Vgl. Herbert Heyde: »Über die Streichinstrumente der Weimarer Hofkapelle

in der professionellen Praxis allerdings kaum noch eine Rolle gespielt haben und wurden als nutzloses Zubehör nicht weiter aufbewahrt. Nur wenige Steckfroschbögen blieben durch einen Zufall erhalten oder sind nachträglich mit einer Schraubmechanik versehen und damit ausnahmsweise modernisiert worden.

Erst als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Herstellung von Schrauben auf industrieller Basis möglich war und die Berufsgrenzen zwischen den Zünften durchlässiger wurden, konnten Schraubbögen in größerer Zahl angeboten werden. Demgegenüber waren Steckfroschbögen sehr preiswert herzustellen und wurden bei Beschädigung bedenkenlos ersetzt. Dies ist auch der Grund dafür, warum nur sehr wenige Exemplare erhalten sind und warum ihre Datierung bislang sehr lückenhaft und unsicher war. In Museen und Sammlungen fanden häufig solche Exemplare Eingang, denen man aufgrund ihrer äußerlichen Dekoration oder vielleicht der Bedeutung ihres ehemaligen Besitzers einen besonderen Wert zuschrieb. In der Regel waren dies nicht solche Bögen, die als Gebrauchsgegenstände bezeichnet werden könnten, so dass über Streichbögen, die im Musikalltag verwendet wurden, kaum Informationen erhalten sind.

Da Schraubfroschbögen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in größerer Zahl in Museen und Sammlungen vertreten sind als Steckfroschbögen, nahm man lange an, dass sich die Schraubmechanik spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein durchgesetzt habe. Daher werden erhaltene Steckfroschbögen bis heute in der Regel zu früh datiert. Ikonographische und archivalische Quellen belegen aber, dass es bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts dauerte, bis die traditionellen Steckfroschbögen vollständig von der Schraubmechanik verdrängt wurden. Ebenso ist die irrtümliche Ansicht verbreitet, dass nach der Entwicklung des modernen Bogenmodells durch François Tourte im nachrevolutionären Paris alle anderen Bogenmodelle verschwunden seien. Heute ist bekannt, dass selbst in London, wo Tourtes Modell schneller als auf dem europäischen Kontinent akzeptiert wurde, noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein konservative Bogenmodelle gebaut und verkauft worden sind.

Möglich wurden diese differenzierten Erkenntnisse zur Datierung erhaltener Originalbögen durch neue methodische Ansätze. Im vergangenen Jahrzehnt wurden neue ikonographische und archivalische (vor allem wirtschaftshistorische) Quellen zur Datierung und Lokalisierung von Bögen erschlossen. Dazu gehört die systematische Untersuchung von Orgelgehäusen, deren Entstehung zumeist genau datierbar ist, denn sehr häufig wurden etwa bei musizierenden Putten originale Bögen als Dekorationselemente eingesetzt.⁹ Wertvolle Fixpunkte liefern außerdem die Inventare Pariser, Londoner

im 18. Jahrhundert«, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Vol. 29, Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1986, S. 42.

9. Vgl. Sylvia Rieder: »Als plastisches Dekor zweckentfremdete Musikinstrumente – eine Möglichkeit zur regionalen und zeitlichen Einordnung verschiedener Bogentypen?«, in: Michaelsteiner Konferenzberichte Bd. 54 (s. Anm. 6), S. 47ff.

und Wiener Geigenbauwerkstätten. Aber auch die Absatzzahlen der Markneukirchner und Mittenwalder Bogenproduktion im 18. und 19. Jahrhundert belegen die Verwendung und Verbreitung bestimmter Bogenmodelle.¹⁰

Ebenso wie die Datierung ist auch die Zuordnung zahlreicher Museumsbögen zu einem bestimmten Repertoire heute revisionsbedürftig. Aus diesem Grund werden die bislang erhältlichen Reproduktionen sogar unter spezialisierten Musikern – mangels zutreffender Information – nur selten für das adäquate Repertoire verwendet.

3. Historische Bogenmodelle

Unabhängig von ihrer Konstruktion mit Steck- oder später mit Schraubfrosch lassen sich zahlreiche historische Bogenmodelle unterscheiden, die jeweils charakteristische Spieleigenschaften besitzen. Dank ihrer klang bestimmenden Funktion passen sich Streichbögen schneller und sensibler den wechselnden Musikauffassungen und Stilen an als die Resonanzkörper mit ihren Monturteilen. Die Entwicklung dieser Bogenmodelle sollte jedoch nicht als eine Entwicklung hin zu mehr Funktionalität missverstanden werden. Vielmehr verwendete jeder historische Musiker das Bogenmodell, das seinem Repertoire am angemessensten war. Aus diesem Grund können original erhaltene Bögen über spieltechnische Details ihrer Verwendungszeit Auskunft geben, sofern sie zuverlässig datierbar und lokalisierbar sind. Aus dem gleichen Grund werden aber für heutige Musiker zahlreiche Barockbögen hergestellt, die nur äußerlich einem historischen Bogenmodell nahe kommen, die sich aber in ihren Spieleigenschaften deutlich am modernen Bogen und den für heutige Musiker vertrauten Spielgewohnheiten orientieren.

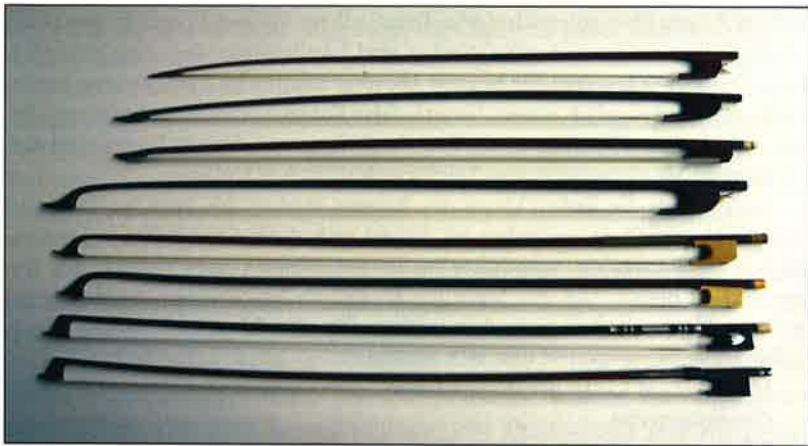
Auch wenn die Entwicklung des Bogens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert nicht geradlinig verlaufen ist, lassen sich doch Grundzüge erkennen, die wichtige Orientierungspunkte bei der Einordnung eines historischen Bogenmodells bieten. Um das jeweilige Modell zu beschreiben, werden seine äußeren Eigenschaften gesondert untersucht, obwohl sie selbstverständlich aufeinander bezogen sind und sich ergänzen:

- Material und Länge der Bogenstange
- Gesamtgewicht
- Schwerpunkt (Form und Masse von Kopf bzw. Frosch)
- Stärke des Haarbezugs
- Abstand Haar – Bogenstange an Frosch und Spitze
- Stärke der Biegung in entspanntem Zustand
- Biegung der spielfertigen Bogenstange
- Dekorationselemente

10. Vgl. zusammenfassend Florence Gétreau: »Französische Bögen im 17. und 18. Jahrhundert. Dokumente und ikonographische Quellen«, in: ebd., S. 31; sowie Joseph Focht: »Quellen zum süddeutschen Bogenbau an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert«, in: ebd., S. 39f.

Wie im Fall des Schiessbogens, der auf eine Jahrtausendealte Geschichte zurückblickt, muss auch das Holz der Bogenstange besonders elastisch und dicht sein. Zunächst dominieren im Bogenbau einheimische Hölzer wie Buche, Eibe oder Lärche. Als tropisches Holz wird in der Regel das so genannte Schlangenholz mit seinen vielen botanischen Unterarten verwendet, das besonders schwer und dicht ausfällt und als Ballastmaterial von Handelsschiffen eingesetzt wurde. Das nach seinem brasilianischen Herkunftsland Fernambuk genannte Tropenholz wird erst seit etwa 1800 regelmäßig für die besten Bögen verwendet, obwohl es auch schon früher vereinzelt Anwendung fand. Länge und Gesamtgewicht nehmen im Verlauf der Jahrhunderte zu, obwohl viele Schwankungen zwischen Modellen und ihren Repertoires festzustellen sind. Auch der Schwerpunkt des Bogens wandert, jedoch nicht linear: Zunächst befindet er sich deutlich unterhalb der Mitte, in der Nähe der Bogenhand; bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wandert er bis oberhalb der Mitte und pendelt sich mit der Entwicklung des modernen Bogens wieder etwas unterhalb der Mitte ein. Ausschlaggebend dafür sind die Form und damit auch die Masse von Kopf und Frosch, die auch den Abstand zwischen Haar und Bogenstange bestimmen.

Abbildung 3: Historische Streichbögen.



1. Steckfroschbogen mit Hechtkopf, Salzburg um 1690 (Kopie)
2. Steckfroschbogen von C. Stadler, München 1714, mit Hechtkopf (Kopie)
3. Schraubbogen mit abgesenktem Hechtkopf, Frankreich um 1740
4. Steckfroschbogen mit Schwanenkopf für Violoncello, Italien um 1750
5. Schraubbogen im Cramer-Stil mit Hammerkopf, Deutschland um 1780 (Kopie)
6. Schraubbogen mit Schwanenhals im Galeazzi-Stil, England um 1800
7. Tourte-Modell mit Beilkopf (ohne Metall) von N. Maire, Mirecourt um 1820
8. Tourte-Modell (mit Metallbeschlagen) von L. Bausch, Dessau um 1840

Frühe Bögen besitzen einen kleinen, sehr niedrigen Kopf, der einem spitzen Schuh gleicht und Hechtkopf genannt wird (s. Abb. 3, Bogen Nr. 1 und 2). Der Haarabstand am Kopf ist sehr gering und muss daher am Frosch umso größer sein. Wegen der Höhe und dem Gewicht des Frosches befindet sich der Schwerpunkt deutlich unterhalb der Mitte und führt dazu, dass mit solchen Bögen der größte Teil der Musik in der unteren Hälfte artikuliert wird, während nur Bindungen und lange Töne (Elemente des Gesangsstils) in die Nähe der Spitze führen. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich der Kopf als so genannter Schwanenkopf deutlich von der Bogenstange abgesetzt, und besonders italienische Modelle besitzen eine elegant ausgeschwungene Spitze. Dadurch wird das Spiel in der oberen Bogenhälfte, die gesanglichen Qualitäten des Bogens, begünstigt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts streckt sich der Hals des Schwanenkopfes so weit nach unten, dass die Distanz am Kopf annähernd gleich groß ist wie am Frosch (s. Abb. 3, Bogen Nr. 4). Dadurch wird der spieltechnische Unterschied zwischen Auf- und Abstrich minimiert, und der Schwerpunkt liegt etwa in der Mitte des Bogens. Zugleich ist die Bogenstange in gespanntem Zustand fast parallel zum Haarbezug.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird die Masse an der Spitze vergrößert, indem der so genannte Hammerkopf ein nach außen und innen ausgebogenes Profil erhält (s. Abb. 3, Bogen Nr. 5). Dieses Modell entspricht dem Cramer-Bogen, der um 1780 durch den Mannheimer Virtuosen Wilhelm Cramer in Paris eingeführt worden ist. Da zu diesem speziellen Modell auch ein charakteristischer, fein ausgeschnittener Frosch mit geringer Masse gehört, befindet sich der Schwerpunkt sogar oberhalb der Mitte. Auch bei diesem sehr leichten Bogen, der reaktionsschnelles Spiel und springende Bogentechniken begünstigt, ist die gespannte Stange fast gerade, und dieses Merkmal setzt sich nach 1800 fort bei den so genannten modernen Bögen, die François Tourte seit 1790 in Paris entwickelt hat. Bei seinen Bögen ist der Hammerkopf einer geraden Beil-Form gewichen, so dass das Übergewicht an der Spitze reduziert wird (s. Abb. 3, Bogen Nr. 7 und 8). Zugleich wird der Frosch massiver und zum weiteren Gewichtsausgleich mit Dekorationen aus Metall versehen (auch an der Schraube), damit der Schwerpunkt wieder etwas unterhalb der Mitte zu liegen kommt. Auch die Bogenstange wird kräftiger und kann dadurch in entspanntem Zustand stärker eingebogen sein, so dass der Haarabstand an Frosch und Spitze ebenfalls verringert werden kann. Der Tourte-Bogen erzeugt dadurch einen kräftigeren und gesanglicheren Ton als der Cramer-Bogen.

In diesem Stadium der allgemeinen Entwicklung besitzt der Bogen immer noch einen relativ dünnen Haarbezug, den Spöhr 1833 bei seinem eigenen Tourte-Bogen mit 100-120 Haaren angibt, während beim barocken Bogen noch 60-80 Haare ausreichend waren (heute werden moderne Bögen mit 170-200 Haaren bezogen). Ausschlaggebend für die Spieleigenschaften ist neben der Balance von Gewicht und Haarabstand vor allem die Biegung der Bogenstange, deren Verlauf und Herstellung als Geheimnis der Bogenmacherzunft behandelt wird, denn sie wirkt sich ähnlich stark auf das Spielgefühl aus wie

das Verhältnis von Stimme und Steg bei den Streichinstrumenten.¹¹ Im historischen Ablauf nimmt die Biegung der entspannten Stange immer mehr zu, wobei die Biegung sich gegenläufig im gespannten Zustand von konvex über gerade nach konkav entwickelt.

Anhand der typischen Kopf- und Froschformen und ihrer Dekorationselemente sind historische Bögen relativ gut zu lokalisieren, so dass der Bogenforscher Bernard Gaudfroy für die Zeit 1770-1790 ein französisches, italienisches und deutsches Modell unterscheiden kann.¹² Die dekorativen Rillen in der Bogenstange, die Kannelierung, treten als gewichtverringendes Dekorationselement erst nach 1740 in Erscheinung.¹³ Die stark verzierten Bögen des *Cramer*-Typs aus der Werkstatt von Leonard Tourte, die um 1785 sogar mit Gold verziert und von reichen Dilettanten in ihrem »Concert de la Loge Olympique« für Orchesterkonzerte verwendet worden waren, kamen bald nach der Revolution aus der Mode.¹⁴ In diesem Sinne kann die Vereinfachung der dekorativen Formen am Bogen durch François Tourte (»Tourte le jeune«) auch als ein Einfluss französischer Revolutions-Ästhetik verstanden werden, der sich bis heute erhalten hat.

Im folgenden Abschnitt werden die Spieleigenschaften der historischen Bogenmodelle kurz umrissen und mit zugehörigen Repertoires in Verbindung gebracht.¹⁵ Die zitierten Quellen zu Tonerzeugung der Streichinstrumente sollen die besonderen Anforderungen der jeweiligen Repertoires auf den Punkt bringen. Zu diesem Zwecke werden besonders solche Texte vorgestellt, die Unterschiede zwischen gleichzeitig existierenden Spielweisen und Klangvorstellungen zur Sprache bringen.

4. Bogenmodelle und ihre Repertoires um 1690

Die wenigen erhaltenen Steckfroschbögen aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine leichte Bauweise und geringe Gewicht aus. Aufgrund ihrer Konstruktion ist ihr schmaler Haarbezug relativ stark gespannt, und die kleine, schuhförmige Spitze hat zur Folge, dass sich der Schwerpunkt des Bogens recht nahe beim Steckfrosch befindet. Dadurch haben Bögen, die an der Spitze des Bogens gespielt werden, eine leichtere Klang-

11. Vgl. Anke Gerbeth: »Die Biegung des Streichbogens – Das Geheimnis der Spieleigenschaften?«, www.gerbeth.at/Fachartikel_Biegung.htm von Februar 2008.

12. Vgl. Bernard Gaudfroy: »Histoire de l'archet en France au dix-huitième siècle«, in: Bernard Millant/Jean François Raffin (Hg.), *L'archet*, Paris: L'Archet Editions 2000, Bd. 1, S. 109, S. 119, S. 198.

13. Vgl. F. Gétreau: »Französische Bögen im 17. und 18. Jahrhundert« (s. Anm. 6), S. 31.

14. Vgl. B. Gaudfroy: »Histoire de l'archet en France au dix-huitième siècle« (s. Anm. 12), S. 141.

15. Auf Notenbeispiele zu den Musikstücken, die während der Präsentation mit den zugehörigen Bogenmodellen gespielt wurden, muss in der schriftlichen Fassung verzichtet werden.

eigenschaft als solche, die in der Nähe des Frosches gespielt werden, wo – auch aufgrund des Bogenarms – der Ton ein natürliches Gewicht erhält. Aus diesem natürlichen Bewegungsablauf wurde in Frankreich die so genannte Abstrichregel entwickelt, nach der die ungeraden oder »guten« Teile eines metrisch zergliederten Taktes im Abstrich gespielt werden sollen, während die geradzahligten oder »schlechten« Taktteile im Aufstrich zu organisieren sind.

In einem 1690 geschriebenen Traktat fordert der weißenfelsische Orchesterleiter Johann Beer, dass man für eine gute Ensemblewirkung »Instrumentisten von gleichem Striche bestelle. [...] Wenn dieser *Violinist submiss*, der andre aber drein streichet/wie er einen Laib Brod entzwey schnitte/so wird diese Ungleichheit/so künstlich auch jeder seiner Art nach zu loben ist/mehr Verdruss erwecken/als ich hier beschreiben kann«.¹⁶ Mit seiner Charakterisierung unterschiedlicher Bogenführung spielt Beer auf die französische und die süddeutsche Spielweise an, die bereits 1683 am Ansbacher Hof zu einem Konflikt geführt hatten. Dort war nämlich der in Paris ausgebildete Orchesterleiter Johann Sigismund Kusser (*Cousser*) beauftragt worden, mit der Hofkapelle ein »Exercitium in der Französischen Manier« durchzuführen, gegen das sich ein in Wien ausgebildeter Hofgeiger heftig zur Wehr setzte. Der Vertreter der Wiener Geigenschule um Johann Heinrich Schmelzer argumentierte, der französische »ganz kurze Strich« verderbe ihm die Ausführung seines Solorepertoires.¹⁷

Nach den Angaben Georg Muffat, der in seinem »*Florilegium secundum*« von 1698 die Spielweise der französischen Berufsmusiker beschreibt, führen alle »guten Geiger den Bogen-Zug je länger, stäter, gleicher und lieblicher, je löblicher«.¹⁸ Um sich gegen den damals verbreiteten Vorwurf zu verteidigen, die kraftvollen französischen Bogenstriche seien rau und unangenehm anzuhören, betont Muffat: »Es bestehet aber der Lullisten meiste Geschicklichkeit in diesem, daß bey so oft wiederholtem Abzug [Abstriche infolge der Abstrich-Regel] nichts unangenehmes gespürt werde, sondern daß dem langen Zug die fertige Hurtigkeit [...] wundersamb beygefüget werde.«¹⁹ Über die Intensität des Bogenkontakts schreibt er: »Letztlich wird auch das Gehör verletzt, so offft man nicht sattsamb die Seiten andruckt, wo von dann ein widerwärtiges Gescharr entstehet.«²⁰ Muffat lobt nicht nur den französischen Strich, er bezeichnet zugleich den »submissen« Strich der Schmelzer/Biber-Schule

16. Johann Beer: *Musicalische Discourse* [1690], Reprint der Ausg. Nürnberg 1719, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 10.

17. Curt Sachs: »Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich: 1672-1686«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Jg. 11* (1909/1910), Leipzig: Breitkopf & Härtel, S. 131f.

18. Georg Muffat: *Florilegium Secundum*, Passau 1698, zitiert nach: Walter Kolneder (Hg.), *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg, Baden-Baden: Heitz 1970, S. 56.

19. Vgl. ebd., S. 66.

20. Ebd., S. 54. Die französische Version des Textes erscheint noch klarer formuliert.

als »widerwärtiges Gescharr«. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die zwei Salzburger Steckfroschbögen aus der Zeit Bibers (Museum Carolino Augusteum, Inv. E 1/7+8) mit nur ca. 26 Gramm ein federleichtes Gewicht besitzen, das von französischen Geigenbögen dieser Zeit regelmäßig übertroffen wird.

Noch schwerer und länger waren diejenigen Steckfroschbögen, die italienische Geigenisten im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts verwendeten. Über den neapolitanischen Virtuosen Nicola Matteis, der um 1670 nach London gekommen war, schreibt der Augenzeuge Roger North in seinen Erinnerungen von 1726:

»Matteis was a very tall and large bodyed man, used a very long bow [&] rested his instrument against his short ribs. [...] He taught ye English to hold ye bow by ye wood only & not to touch ye hair which was no small reformation.«²¹

»His manner was singular, but in one respect excelled all that had bin knowne before in England, which was the »arcata« [lange Bogenstriche mit zahlreichen Tönen]; his »stoccatas, tremolos, devisions«, and indeed his whole manner was surprising, and every stroke of his was a mouthfull.«²²

Während die Engländer an die kraftvollen, aber kurzen Bogenstriche der Franzosen gewöhnt waren, wurden sie von den italienischen *arcate* beeindruckt, lang gezogenen Melismen unter einem Bogen, die nur mit einem besonders langen Bogen ausgeführt werden konnten. Zudem wurde der italienische Bogen nicht – wie im damaligen Europa generell üblich – mit dem Daumen unter dem Frosch quasi in der offenen Faust gehalten, sondern mit dem Daumen unter der Bogenstange. Dieser damals neuartige Bogenriff, der bis heute angewandt wird, trägt auch zu einer völlig veränderten Tongebung bei. Die Hebelwirkung zwischen Daumen und Zeigefinger nämlich, die bei dem traditionellen Bogenriff (auch bekannt als französischer Bogenriff) zu charakteristischen Akzenten führt, ist beim italienischen Griff stark verringert, und der Verlust an Klangenergie muss mit Bogengeschwindigkeit und Bogenkontakt ausgeglichen werden.

5. Bogenmodelle und ihre Repertoires um 1740

Noch zwei Generationen nach Johann Beer waren die Strichgewohnheiten der nationalen Geigenschulen so unterschiedlich ausgeprägt, dass in einem Orchester nicht selten »einige nur nach italiänischem, andere nur nach französischem Geschmacke, andere außer diesen beyden Arten spielten«, wie Johann Joachim Quantz in seinem berühmten »Versuch« von 1752 bemän-

21. Roger North: »The Musicall Grammarian 1728«, in: John Wilson (Hg.), *Roger North on Music*, London: Novello & Co. 1959, S. 309 und Anm. 63.

22. Ebd., S. 355.

gelt.²³ Bemerkenswert ist, dass auch Quantz neben der französischen und italienischen Geigenschule noch eine dritte Art der Bogenführung nennt. Für den Orchestermusiker bevorzugt Quantz jedoch den französischen »kurzen Strich«:

»Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen [...] thut ein Anführer wohl, wenn er [...] öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielt werden müssen, zur Uebung vornimmt. [...] Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten=Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielt haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart [...] geübet haben [...] also thut auch, in einem zahlreichen Orchester, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, schleppender, oder sägender Bogen, nicht so gut, als bey einem Solo, oder bey einer kleinen Kammermusik.«²⁴

Über den *sägenden* Bogenstrich der italienischen Geiger – unverkennbar die von North bewunderten *arcata* – schreibt Quantz etwas herablassend: »Der Bogenstrich, welcher auf diesem Instrumente, wie der Zungenstoß auf Blasinstrumenten, die Lebhaftigkeit der musikalischen Aussprache wirken muß, dienet ihnen öfters nur, wie der Blasebalk bey einer Sackpfeife, das Instrument auf eine leyernde Art klingend zu machen.« Überdies hielten die italienischen Geiger »es im Allegro für etwas besonders, eine Menge Noten in einem Bogenstriche herzusagen.«²⁵

Aber auch in Frankreich haben die *arcata* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Anhänger gefunden. Zu Bogen-Artikulationen auf der Gambe, die bei italienischen Sonaten anders ausfallen als bei französischen Piècen, äußert sich der Pariser Jurist und Musikliebhaber Hubert le Blanc in seiner *Verteidigung der Viola da Gamba* von 1740 ganz ähnlich:

»Man wird begreifen, daß das Sonatenspiel – bei dem man den Ton wie beim Singen fortspinnen und formen kann wie Tonerde auf einer Drehscheibe – für ein abwechslungsreiches und vornehmes Spiel für geeigneter hält als das Spiel von Piècen mit seinem Tick-Tack. Wie das Ticken einer Uhr klingt nämlich das Spiel mit gehobenem Bogen und das »tout en l'air«, das so viel Ähnlichkeit mit dem Zupfen einer Laute oder einer Gitarre hat. Nach deren Vorbild hat *Marais d.Ä.* seine Piècen geschrieben [...]. Der Bogen berührt hierbei die Gambensaiten wie der Springer die Cembalosaite. Dadurch sind die Striche »einfach«, nicht »zusammengesetzt« wie die nach italienischer Manier, bei denen der Bogen durch gleichmäßige, miteinander verbundene Auf- und Abstriche ohne wahrnehmbaren Bogenwechsel bis

23. Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* [Berlin 1752], Reprint München: Deutscher Taschenbuch Verlag u.a. 1992, S. 246.

24. Ebd., S. 182.

25. Ebd., S. 312.

ins Unendliche fortgesetzte Läufe hervorbringt, die nur mit den Rouladen einer *Cossoni* [Cuzzoni] oder *Faustina* [Bordoni] zu vergleichen sind.«²⁶

Le Blanc unterscheidet das französische »Spiel mit gehobenem Bogen und das tout en l'air« von der *italienischen Manier*, die den Gesangskunststücken virtuoser Sängerinnen nahe komme. Auch Leopold Mozart vertritt in seiner Violinschule von 1756 ein italienisches, mannhaftes Klangideal, wie aus seinen zahlreichen Anleihen bei Tartini hervorgeht. Umso mehr hatte er in Salzburg, der ehemaligen Wirkungsstätte Bibers, gegen die nach wie vor lebendige Tradition submissiver Bogenstriche zu kämpfen, deren »widerwärtiges Gescharr« er als »Wispeley« bezeichnet:

»Denn was kann wohl abgeschmackteres seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berührt, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel [Steg] der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Noten zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will: weil alles lediglich nur einem Träume gleicht (a). Man beziehe also die Geige etwas stärker; man bemühe sich allezeit mit Ernst und mannhaft zu spielen [...].

(a) Solche Luftviolinisten sind so verwegen, daß sie die schweresten Stücke aus dem Stegreif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey ihnen angenehm spielen. [...] Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg.«²⁷

Bögen für den italienischen Sonatenstil waren länger als die gewöhnlichen französischen Bögen und wurden sicher mit dem bereits von Matteis vorgeführten Bogenriff gespielt. Dabei war auch die Spitze des Bogens stärker ausgeprägt. Durch die Gewichtszunahme verlagerte sich der Schwerpunkt in die Mitte, und die klanglichen Unterschiede zwischen Auf- und Abstrich wurden ausgeglichen, wie es die Orientierung am Gesangsideal nahe legt. Dieses Klangideal verlangte von den so genannten Sonatenbögen, dass sie beim Streichen ruhig auf den Saiten liegen blieben und so für einen gleichmäßigen Bogenkontakt sorgten. Die von süddeutschen Luftviolinisten bevorzugten Bögen dagegen dürften eher nervös und springbereit eingerichtet worden sein und waren mit Sicherheit noch zu Mozarts Zeiten leichter als diejenigen für das italienische Repertoire.

26. Hubert Le Blanc: *Défense de la Basse de Viole Contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam 1740, Faksimile-Nachdruck von Karel Lelieveld, Den Haag: Lelieveld 1983, S. 51f.

27. Vgl. Leopold Mozart/Greta Moens-Haenen (Hg): *Versuch einer gründlichen Violinschule* [Augsburg 1756], Reprint Kassel u.a.: Bärenreiter 1995, S. 101f.

6. Bogenmodelle und ihre Repertoires um 1780

Dass der am Gesangsideal ausgerichtete Bogentyp noch um 1780 in Berlin bevorzugt wurde, belegt eine Bogenbeschreibung des 23-jährigen Johann Friedrich Reichardt aus dem Jahr 1776, der soeben zum königlich preußischen Hofkapellmeister ernannt wurde:

»Der Bogen muß nicht zu leicht seyn, weil er bey erforderlichen starkem Drucke sich überwirft; er muß auch nicht zu schlaf angespannt seyn, weil er alsdann nicht einen hellen Ton aus der Violine zieht, und auch das Holz bey starkem Drucke leicht auf die Saiten kommen könnte; er muß nicht zu wenig Haare haben, weil der Ton dadurch dünne und jung, auch wohl pfeiffend wird; er muß nicht zu viel Haare haben, weil der Ton dadurch gedämpft wird; er muß endlich an beyden Enden ein proportionirliches Gewicht haben, damit er sicher auf den Saiten einhergehe, und der Auf- und Abstrich gleiche Würde haben könne.«²⁸

Aus dieser Beschreibung geht außerdem hervor, dass von dem Berliner Bogen keine springenden Bogentechniken erwartet wurden, denn der relativ schwere Bogen soll »sicher auf den Saiten einhergehen«. Der Weimarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf – wie Reichardt ein Schwiegersohn des preußischen Konzertmeisters Franz Benda – stellt 1779 fest, dass eine neue Tendenz der Bogenbehandlung die gesangliche Spielmanier der Berliner Schule zu verdrängen beginnt:

»Es ist nicht Unerträglichers, als wenn ein Stück, das gesangmässig komponiert ist, von Leuten, die den Gesang aus ihrer Spielmanier verdrungen haben, ausgeübt wird. [...] Hingegen können ernsthafte Geiger, ob sie gleich die größte Fertigkeit auf ihrem Instrumente besitzen, jene Gaukeleyen auch nicht so possierlich herausbringen, als blosse Geschwindspieler. Man sieht daraus, daß es zwo Spielmanieren gibt, wovon die, so das Wesen des Gesangs zum Gegenstande hat, die ernsthafte; und jene, wo kein Gesang dabey herrscht, die komische genannt werden kann.«²⁹

»Da, wo alle Noten possierlich, und, nach jetziger Mode, abgestoßen oder abgezwickelt werden, zeichnet man niedrigen; durch schönen, gesangmässigen Vortrag aber hohen Charakter.«³⁰

In seiner Ablehnung der modischen »Geschwindspieler« mit ihren »possierlich abgestoßenen oder abgezwickelten« Noten stimmt Wolf mit Leopold Mozart überein, der am 29. Januar 1778 in einem Brief an seinen Sohn schreibt, er sei »halt kein Liebhaber von den erschreckl[ichen] geschwindigkeiten wo

28. Vgl. Johann Friedrich Reichardt: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlin, Leipzig: George Jacob Decker 1776, S. 88.

29. Anonymus [Ernst Wilhelm Wolf]: *Wahrheiten die Musik betreffend, gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann*, Frankfurt a.M.: Eichenbergsche Erben 1779, S. 73.

30. Ebd., S. 113.

man nur kaum mit dem halben tone der Violine alles herausbringen, und so zu sagen mit dem Bogen kaum die Geige berühren und fast in Lüften spielen muß.«³¹ Der herausragende Exponent dieses von Mozart kritisierten Spielstils war der in Mannheim geborene Geigenvirtuose Wilhelm Cramer, wie Christian Daniel Friedrich Schubart in seinen 1784 verfassten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schreibt:

»Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andere Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präzision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dies alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten.«³²

Als Cramer um 1780 nach Paris kam, wurde sein moderner Spielstil sofort nachgeahmt, und das von ihm verwendete Bogenmodell erhielt den Beinamen à la Cramer (s. Abb. 3). Die Spielweise mit leichtem Bogen, die von Vater Mozart und den Vertretern der mitteldeutschen Hofkultur abgelehnt wurde, war jedoch auch im Umfeld der Wiener Musikpraxis verbreitet, wie die Beobachtungen des Berliner Musikverlegers Friedrich Nicolai bestätigen, der 1781 eine Studienreise nach Wien unternahm:³³

»Ein feiner aber doch merklicher Unterschied zwischen dem Wiener und Berliner Vortrage ist beym *Andante* zu hören. Wenn ein Stück dieser Art an beyden Orten sonst gleich gut, und auch in gleichem Zeitmaasse gespielt wird, so gehet es doch in Wien *einen leichter Gang*. [...] In *Dresden* wird es hebender gespielt, als in *Berlin*. In *Wien* ist der Gang aber noch leichter als in *Dresden*. *Hüpfend* würde zuviel gesagt seyn, und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. [...] Die punktirten Noten eines *grave* werden in *Berlin* mehr gehalten, und mehr mit gedehntem Bogen gespielt, als in *Wien*, und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten, und wie ich glaube bessern Ausdruck.«³⁴

Den »leichteren Gang« des Wiener Vortragsstils, der sich von den gedehnten Bögen in Berlin unterscheidet, konkretisiert Nicolai in der folgenden Beschreibung als den »gewöhnlichen leichten Bogenstrich« der Wiener Musiker:

31. Wolfgang Amadeus Mozart/Wilhelm A. Bauer u.a.: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Mozarteum Stiftung Salzburg, Kassel: Bärenreiter 2005, Bd. II, S. 244.

32. Christian Daniel Friedrich Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* [verfasst 1784-1785], Wien: Degen 1806, S. 139.

33. Im Hinblick auf die Wiener Praxis sind die Angaben von Clive Brown zu ergänzen: *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford, New York: Oxford University Press 1999, S. 273ff.

34. Friedrich Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Bd. 4 [Repr. der Ausgabe Berlin/Stettin 1784], Hildesheim: Olms 1994, S. 543.

»Ich hörte in Wien *Haydns* und *Vanhalls* Symphonien beynahe eben so, wie ich sie in *Berlin* gehört hatte. Im *Bogen* war der Unterschied am merklichsten, aber nicht so merklich als ich mir vorgestellt hatte. Bey den Stellen wo die *Stärke des Bogens* kurz gebraucht und abgesetzt wird, welches besonders *Haydns* Werke auf eine besondere Art erfordern, desgleichen, wo verschiedene tokkirte Noten mit kurzem Bogen nacheinander gespielt werden müssen, merkt man den Unterschied am deutlichsten. Die letztere Art von Noten spielen die Wienerischen Orchester mit einer Gleichheit und Präzision, wozu bis jetzt in *Berlin* vielleicht noch kein *großes Orchester* geübt worden ist [...]. Hingegen lang gezogene Töne pflegen selten von ganzen Orchestern in *Wien* so völlig egal gemacht zu werden, als in *Berlin*, wie ich dieß in der Komödie und auch bey den besten Kirchenmusiken in *Wien* bemerkt habe. Der gewöhnliche leichte Bogenstrich verursacht dieses.«³⁵

Nicolai hört in Wien auch eine Händel-Aufführung und bemängelt, dass dessen »pathetische Manier« nicht zur aktuellen Wiener Spielweise »mit leichtem Bogen und übereilten Zeitmaßen« passt:

»Ich kann gewiß behaupten, daß ich sie [Händels Werke] sicherlich nicht in der Manier gehört habe, wie sie Händel gedacht hat. Denn da schon bey Händels Lebzeiten ein Mann wie Corelli Händels nachdrückliche Manier im Vortrage nicht ganz fassen konnte; so ist leicht zu erachten, daß bey dem jetzigen Vortrage mit leichtem Bogen und übereilten Zeitmaßen Händels pathetische Manier wohl selten erreicht wird.«³⁶

Damit ist die neue Erkenntnis hinreichend belegt, dass sich die Wiener Bogentechnik zur Zeit der Wiener Klassik deutlich von der mitteldeutschen Tradition unterschied und ihre Wurzeln in den *submissen* Bogenstrichen der Wiener Schmelzer-Schule des 17. Jahrhunderts hat. Schnelle Tempi und leicht *tokkirte* Noten können mit einem gesangsorientierten Bogen, den Reichardt beschreibt, nicht ausgeführt werden. Entsprechend leichter und springfähiger musste das in Wien bevorzugte Bogenmodell beschaffen sein. Dagegen konnten lang gezogene Noten und gedehnte Punktierungen in einem *Grave*, wie es auch für Händels *pathetische Manier* charakteristisch war, mit der Berliner Bogentechnik wesentlich wirkungsvoller ausgeführt werden.

7. Bogenmodelle und ihre Repertoires um 1810

Der leichte Cramer-Bogen galt mit seinem verzierten Frosch als ein Sinnbild des musikalischen *Ancien Régime* in Frankreich. Entsprechend wandten sich die republikanisch gesinnten Geiger, die das nachrevolutionäre Musikleben bestimmten, von diesem Modell ab und bevorzugten das bis heute gebräuchliche Bogenmodell, das François Tourte im Paris (wahrscheinlich in Zusam-

35. Ebd., S. 542f.

36. Ebd., S. 533.

menarbeit mit dem italienischen Geiger Giovanni Battista Viotti) in dieser Zeit entwickelt hatte. Obwohl bis heute verwendet, besaßen diese Bögen zu ihrer Entstehungszeit eine weniger starke Biegung, denn im spielbereiten Zustand erschien ihre Bogenstange – ebenso wie beim Cramer-Modell – fast gerade gestreckt. Nahezu alle Bögen dieser Art aus dem frühen 19. Jahrhundert sind später nachgebogen worden, um sie der heutigen Spieltechnik anzupassen.

Der berühmte Cellovirtuose Bernhard Romberg, der von 1800 bis 1803 am Pariser Conservatoire unterrichtete, deutet in seiner späten Violoncell-Schule von 1840 an, welche Musikauffassung diesen Wechsel des Bogenmodells auslöste. Springende Bogenstriche, die eine Spezialität des Cramer-Bogens waren, bezeichnet er nämlich als altmodisch: »Ehemals war es der Solostrich sämtlicher[!] Virtuosen, alle Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein großartiges Spiel nie zulässt; [...] jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.«³⁷ Die Klangwelt der Klassik, die in Paris vor allem von Werken der Mannheimer Schule bestimmt war, wurde abgelöst durch *mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck* im Klang. Dieser Ästhetik entsprach das neue Bogenmodell Tourtes, das durch sein höheres Gewicht einen kräftigen Gesangston zuließ und springende Bogenstriche zu Gunsten eines guten Saitenkontaktes vernachlässigte. Genau diesen Paradigmenwechsel beschreibt auch Michel Woldemar in der ersten Auflage seiner *Grande Méthode de Violon*, die um 1798 in Paris erschien. Dort bildet er eine Reihe historischer Bogenmodelle ab, die eine Entwicklung zum frühen Tourte-Modell aufzeigen sollen.

»Les quatre differents archets sont ceux qui ont été successivement en usage depuis l'origine du violon.

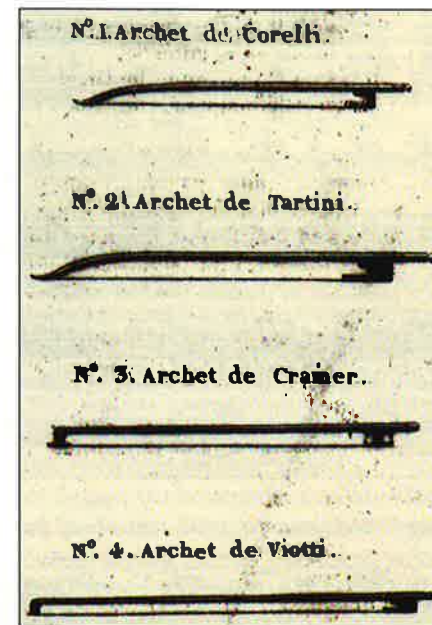
Le N° 1 représente celui de Corelli très arqué, court et pointu. il dérive de celui de la Basse de Viole, instrument antérieure au Violon.

Le N° 2, l'archet de Tartini successeur de Corelli son maitre. il est plus long et plus élevé de tête.

Le N° 3 est celui de Cramer de Mannheim, il fut adopté dans son temps, par la majorité des Artistes et des Amateurs.

Le N° 4 nous vient du célèbre Viotti, il diffère peu de celui de Cramer pour la tête, mais la hausse est plus basse et plus rapprochée du bouton, il est plus long [!] et porte plus de crin; il se joue un peu détendu et est aujourd'hui presque seul en usage.«³⁸

Abbildung 4: Woldemar Bogen.



In Woldemars Notenbeispielen »Des differens Stiles de plusieurs Grands Maîtres« (s. Abb. 5) werden die bogentechnischen Spezialitäten des leichten Cramer-Modells vorgeführt und von den Neuerungen Viottis abgegrenzt. Bei den Virtuosen Cramer und Jarnovick herrschen kurze Notenwerte vor, die mit federndem, fast springendem Bogen auszuführen sind. In Beispiel Nr. 10, Takt 13-14 (s. Abb. 6), wird der gesprungene Strich in schnellen Passagen vorgestellt, der eine innovative Spezialität des Cramer-Bogens war. Lollis dagegen repräsentiert die traditionelle italienische Bogentechnik, bei der kurze Notenwerte an der Saite gespielt werden und nur längere Notenwerte mit Staccatozeichen versehen sind, die das aktive Aufheben des Bogens von der Saite erfordern. Die aktuelle Bogentechnik Viottis dagegen kommt fast ohne Staccatozeichen aus, denn ihr Merkmal sind lange Töne und an der Saite gespielte Passagen, die Woldemar als »le grand coup d'archet sincopé à la viotti« bezeichnet (s. Abb. 7).

37. Bernhard Romberg: *Violoncell Schule: in zwei Abtheilungen* [Berlin 1840], Reprint hg. von Kai Köpp, München u.a.: Musikverlag Katzbichler 2005, S. 109.

38. Michel Woldemar: *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*, Paris: Duc 1798, S. 3.

Abbildung 5: Woldemar »Des differens Stiles de plusieurs Grands Maitres«.

DES DIFFERENS STILES DE PLUSIEURS GRANDS MAITRES.
Ce genre exige beaucoup de netteté, de précision, de justesse, et la première note de la mesure est ordinairement Forte.

STILE DE CRAMER. All. molto. *ppoco*

STILE DE LOLLÍ. Moderato *poco*

RONDO. Tempo di Minuetto de Lollí. *Il doit peser sur la 4^{me} sans s'élever*

RONDO. Allegretto avec beaucoup de légèreté, la sûreté, la précision, la légèreté, la justesse, sont les principales qualités de Jarnovick.

STILE DE JARNOVICK. *ppoco*

STILE DE VIOTTI. VIOTTI, ce maître étant le plus suivi je donnerai de lui plusieurs exemples. All. Maestoso

Abbildung 6: Woldemar Nr. 10 »à contre coup d'archet«.

N° 10. *à contre coup d'archet*

viotti

Meistrino

kreutzer

Abbildung 7: Woldemar »le grand coup d'archet sincopé à la viotti«.

N° 12. *le grand coup d'archet sincopé à la viotti.*

seque

Um 1803, als Woldemar eine Übersetzung von Leopold Mozarts Violinschule veröffentlichte, war das Tourte-Modell offenbar allgemein akzeptiert. Auch in dieser Ausgabe lässt Woldemar eine Abfolge von Bogenmodellen abdrucken, die im so genannten Viotti-Bogen ihren Höhepunkt findet, aber während es von diesem 1798 noch hieß »aujourd'hui presque seul en usage«, schreibt Woldemar nun: »5^e et dernier Archet celui de Viotti le crin un peu détendu. Ce dernier est seul en usage, il faut que la hausse soit au niveau de la tête.«³⁹ Tatsächlich sind auch in London, wo Viotti sich 1792-1798 aufhielt, sehr früh Bögen nach dem Modell Tourtes gebaut worden, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass es anfänglich Viotti selbst war, der diese bei dem Londoner Bogenbauer Dodd bestellte. Aufgrund der Bedeutung des Tourte-Modells bis in die heutige Zeit und wegen der einseitigen Perspektive späterer Geschichtsschreibung herrscht die verbreitete Meinung, dass mit der Perfektionierung des Tourte-Bogens alle älteren oder anderen Bogenmodelle verschwunden seien. Auch wenn dies auf das nachrevolutionäre Paris zutreffen sollte, wie Woldemar bezeugt, so verlief die Entwicklung in anderen Europäischen Musikzentren wie Berlin, Wien oder Mailand anders.

Der Rudolstädter Geiger, Orchesterleiter und Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch beschreibt den Streichbogen in seinem Lexikon von 1802 als einen Schraubbogen, dessen Frosch aus einem »zierlich geschnittenen Stückchen Holz oder Elfenbein besteht«. ⁴⁰ Ganz offensichtlich ist das Tourte-Modell mit seiner schlichten, massigen Froschform aus Ebenholz hier nicht gemeint, eher ein Bogen mit einem verzierten Frosch *à la Cramer*. Um die Elastizität der Bogenstange zu gewährleisten, empfiehlt auch Koch brasilianisches Fernambukholz und warnt vor zu weichen Stangen:

»Bogen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne, in Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elasticität, und schwanken zu sehr bey den im Allegro vorkommenden Stricharten. Weil sie jedoch in der Hand des Spielers im Vortrage des Adagio zu schmeicheln scheinen, so muß man Anfänger [...] warnen, sich keinen Bogen von dieser Holzart aufhängen [aufschwätzen] zu lassen.«⁴¹

Zudem kritisiert Koch die offenbar damals verbreitete Methode, die Qualität eines Bogens nach seinem Gleichgewicht zu beurteilen und bemerkt dabei in einem Nebensatz, dass die Wahl des Bogens davon abhängt, aus welcher Schule ein Geiger stammt:

»Ich kann mich nicht überreden, daß die Bogen vieler guter Violinspieler aus verschiedenen Schulen, die ich, längst mißtrauisch auf dieses Erfordernis, mit Fleiß geprüft habe, alle aus bloßem Zufalle unten schwerer als oben gewesen seyn soll-

39. Michel Woldemar: *Méthode de Violon par. L. Mozart [...] rédigée par Woldemar, élève de Lollí*, Paris: Pleyel ca. 1803, S. 5.

40. Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M.: bey August Hermann dem Jüngeren 1802, ²1817, Reprint hg. von Nicole Schwindt, Kassel u.a.: Bärenreiter 2001, Artikel »Bogen«, Sp. 260.

41. Ebd., Sp. 261, Fußnote.

ten, sondern ich bin eher geneigt zu glauben, daß ein Bogen, der gerade in der Mitte das Gleichgewicht hält, den mehresten Violin- und Violoncell-Spielern ein merkliches Hinderniß bey dem Tractement ihrer Instrumente verursachen würde.«⁴²

Auch der römische Geiger, Mathematiker und Orchesterleiter Francesco Galeazzi bestätigt in seinem ausführlichen Violin-Traktat von 1817, dass die Wahl des Bogenmodells von der Schule abhängt, aus der ein Geiger stammt. Wahrscheinlich wussten Koch und Galeazzi, dass der deutsche Cramer-Typ in Paris bereits von einem neuen Bogenmodell abgelöst wurde. Zudem unterschied sich von jeher die Römische von der Lombardischen Geigenschule. Galeazzi bevorzugte die folgende Bogenform, ohne jedoch in seiner Beschreibung eine Schraubmechanik zu erwähnen:

»Il più importante di questo pezzo [la Bacchetta] è la sua forma, la lunghezza, e l'equilibrio delle sue parti: la sua forma è varia, secondo le varie scuole; in quanto a me reputo la migliore quella, che cava dall'istromento una voce più eguale, ciò che far non si può, senza compensare la mancanza della forza che ha in puntam con dargli una maggiore distanza dalla bacchetta; vorrei dunque che l'arco fosse stretto, o sia basso di naso, ed alto in punta, il che si ottiene dando un poco di curvatura alla bacchetta verso la punta: un arco così costituito, ha quasi l'istesso forza da capo come da piedi, il che mi pare un considerabilissimo vantaggio. Circa alla lunghezza, la tesa del pelo, o crine di cavallo dovrà essere almeno di pollici Parigini 25,0 del palmo Architetonico Romano once 37.«⁴³

[Das wichtigste bei diesem Bestandteil [Bogenstange] ist seine Form, Länge und Balance. Seine Form ist unterschiedlich, entsprechend der verschiedenen Streicherschulen. Meiner Meinung nach ist die beste Form diejenige, die den gleichmäßigsten Ton aus dem Instrument zieht. Dies kann nicht geschehen, ohne den Mangel an Kraft an der Spitze zu kompensieren, indem dort ein größerer Abstand zur Bogenstange eingehalten wird. Daher würde ich wollen, dass der Bogen gestrafft sei, oder niedrig am Frosch, und hoch an der Spitze, was dadurch erreicht werden kann, indem man der Bogenstange eine kleine Krümmung zur Spitze hin gibt. Ein derart eingerichteter Bogen hat fast die gleiche Kraft an der Spitze wie am Frosch, was mir als ein großer Vorteil erscheint. Was die Länge betrifft, sollte der Bezug aus Pferdehaaren mindestens 25,0 Pariser Pouce (ca. 67 cm) oder 37 Römische Architekten-Unzen (ca. 68,5 cm) betragen.]

Aus Galeazzis Beschreibung könnte geschlossen werden, dass er lediglich die leichte Einbiegung des Holzes an der Bogenspitze beschreibt. Eine konkave Biegung der entspannten Bogenstange ist jedoch zu seiner Zeit bei allen zeitgenössischen Bögen zu finden. Tatsächlich gibt es aber ein Bogenmodell, das Überreste der Schwanenhals-Spitze mit der moderneren Stangenform verbindet (s. Abb. 3, Bogen Nr. 6). Offensichtlich wurde dieses in der Fach-

42. Ebd., Sp. 262.

43. Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino: tomo primo*, Ascoli: Francesco Cardini 1817, S. 72.

literatur fast unbeachtete Modell von Galeazzi und seiner Römischen Schule bevorzugt.⁴⁴

8. Direktionsfunktion der Bogenstriche: Historische Dirigierpraxis

Nicht nur in Bezug auf die Tongestaltung eines einzelnen Streichinstrumentes, sondern auch in Bezug auf den Klang eines Orchesters ist der historische Bogen als ein wesentliches Interface zu verstehen. Da ein Bogenstrich, der aus den Elementen Kontaktstelle, Bogendruck und Bogengeschwindigkeit besteht, optisch übertragbare Informationen über die Art und Qualität der Ton-erzeugung und zudem das rhythmischen Gerüst der Musik weithin sichtbar anzeigt, lag es nahe, den Geige spielenden Konzertmeister als Orchesterleiter einzusetzen. Dies wird bereits von Johann Joachim Quantz empfohlen, der den Konzertmeister als »Anführer« bezeichnet:

»Weil ein geschwindes Stück von allen zugleich, und in einerley Geschwindigkeit angefangen werden muß: so ist es nöthig, daß ein jeder von seiner Stimme den ersten Tact ins Gedächtniß fasse; damit er auf den Anführer sehen, und mit ihm zugleich das Tempo recht ergreifen könne. [...] Wer etwas von der Violine versteht, wird sich am besten und sichersten nach des Anführers Bogenstriche richten können.«⁴⁵

Die Möglichkeiten und Vorteile einer Direktion mit Bogenbewegungen werden am schnellsten durch den Vergleich mit einem Tasteninstrument verständlich. Die Bewegungen des Arms nämlich werden bei der Violine durch den Bogen vergrößert übertragen und sind dadurch im Gegensatz zu einem Tasteninstrument weithin sichtbar. Während sich der Anschlag des Tastenspielers immer nach unten richtet, ist die natürliche Spielbewegung auf der Violine in Auf- und Abstriche unterteilt, die zudem im Regelfall mit den leichten und schweren Takteilen beziehungsweise mit den ungeraden und geraden Zählzeiten eines Taktes zusammenfallen und sie dadurch weithin sichtbar kennzeichnen. Auf diese Weise wirkt die Bogenbewegung wie eine Schlagfigur, und der Kundige kann sich tatsächlich »am besten und sichersten nach des Anführers Bogenstriche richten«, wie Quantz betont. Dass der Violindirektor bereits früh echte Direktionsentscheidungen wie ein ritardando innerhalb eines Stückes durch Bogenbewegungen anzeigen konnte, wird aus einem Bericht über Quantzens Lehrer, den Dresdner Geiger und Orchesterleiter Johann Georg Pisendel (1687-1755), deutlich:

44. Siehe auch ein spätes Exemplar in der Sammlung Hösch, Auktionshaus Bongartz 19.5.2007, Katalog Nr. 320.

45. J.J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (s. Anm. 23), S. 258.

»Um bey dem Anfange des Stücks den Uebrigen die Bewegung recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Pißhändel die Angewohnheit, bey den ersten Tacten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Tactt ausmachten, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er [Pisendel] das Orchester mitten im Stücke anhalten, so strich er nur die ersten Noten jedes Tactts an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück u.s.w.«⁴⁶

Der bereits zitierte Galeazzi beschreibt schließlich, dass nicht nur Tempo, Rhythmus und Tongebung durch die Bogenbewegung des Konzertmeisters angezeigt wurden, sondern dass sogar auch Bindebögen und Staccato-Anweisungen auf diese Art kommuniziert werden konnten, obwohl diese nicht im Notentext fixiert waren. Dieses Prinzip, den Bogen als umfassendes Interface im Bezug auf den Orchesterklang einzusetzen könnte auch als Subordination statt Notation bezeichnet werden:⁴⁷

»Regola IV. 282. Deve qualunque Suonator d'orchestra aver sempre l'orecchio teso all'unione per legare, se gli altri legano, scogliere, se gli altri sogliono, stringere, o allentare il tempo, se gli altri (e specialmente il Primo Violino) così fanno: suonar forte, o piano, a norma de'compagni, aver sempre l'occhio al primo Violino, ed adjutare i vicini, se son più deboli di lui, purché ciò si possa fare senza alterar la più perfetta unione.

Dimostrazione.

Tutta un'orchestra, fosse di cento esecutori, dee[!] esser così perfettamente unita, come se fosse d'un solo, il che far non si può, senza che ciascheduno de'membri abbia la più perfetta attenzione di unirsi esattamente co'suoi compagni nel tempo, nell'espressione, e principalmente col primo Violino. Ciò è facilmente eseguibile in quelle orchestre, ove quasi tutti i Violini sono di una stessa scuola, come per lo più succede in Lombardia: nulla è più bello, che il sentire la perfetta unione che ivi s'osserva, ed il vedere con qual regolarità tutti gli archi si muovono, che pare appunto di vedere gli esercizj militari di ben regolate, e disciplinate truppe; così appagano tali orchestre pienamente l'occhio, e l'orecchio.« (Galeazzi 1796, S. 210f) [Regel IV. 282. Jeder Spieler in einem Orchester muss sein Ohr immer auf den übereinstimmenden Vortrag ausgerichtet haben, um zu binden, wenn die anderen binden, zu trennen, wenn die anderen trennen, das Tempo anziehen oder verlangsamen, wenn die anderen (und besonders der Primo Violino, d.h. der Orchesterleiter) dies tun: forte zu spielen oder piano, genau wie seine Kollegen es tun, sein Auge immer auf den Orchesterleiter gerichtet haben, und seinen Umstehenden helfen,

46. Johann Friedrich Reichardt: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* [1. Teil, Frankfurt und Leipzig 1774], Reprint Hildesheim, New York: Olms 1977, S. 39f.

47. Vgl. Kai Köpp: *Handbuch Historische Orchesterpraxis: Barock – Klassik – Romantik*, Kapitel V: »Strategien des Zusammenspiels«, Kassel: Bärenreiter 2009.

wenn sie schwächer sind als er selbst, falls dies möglich ist, ohne die größtmögliche Übereinstimmung zu gefährden.

Begründung.

Das ganze Orchester, und seien es hundert Ausführende, muss so vollkommen übereinstimmen, als wäre es ein Einzelner, was nicht möglich ist, außer wenn jeder Einzelne seiner Mitglieder größtmögliche Achtung darauf gibt, mit seinen Mitspielern genau übereinzustimmen im Hinblick auf das Tempo und den Ausdruck, vor allem aber überein zu stimmen mit dem Orchesterleiter. Dies ist leicht zu erreichen in solchen Orchestern, in denen fast alle Geiger aus der gleichen Schule stammen, wie es allgemein in der Lombardei der Fall ist. Nichts ist schöner als der perfekt übereinstimmende Klang, den man hier hört, und der Anblick, mit welcher Regelmäßigkeit sich alle Bögen bewegen, ebenso wie militärische Übungen von wohlgezogenen und disziplinierten Soldaten; so erfreuen solche Orchester Auge und Ohr.]

Editorial

Medien sind nicht nur Mittel der Kommunikation und Information, sondern auch und vor allem Vermittlungen kultureller Selbst- und Fremdbilder. Sie prägen und verändern Konfigurationen des Wahrnehmens und Wissens, des Vorstellens und Darstellens. Im Spannungsfeld von Kulturgeschichte und Mediengeschichte artikuliert sich Medialität als offener Zwischenraum, in dem sich die Formen des Begehrens, Überlieferns und Gestaltens verschieben und Spuren in den jeweiligen Konstellationen von Macht und Medien, Sprache und Sprechen, Diskursen und Dispositiven hinterlassen.

Das Konzept der Reihe ist es, diese Spuren lesbar zu machen. Sie versammelt Fallanalysen und theoretische Studien – von den klassischen Bild-, Ton- und Textmedien bis zu den Formen und Formaten der zeitgenössischen Hybridkultur.

Die Reihe wird herausgegeben von Georg Christoph Tholen.

MICHAEL HARENBERG, DANIEL WEISSBERG (Hg.)

Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik

[transcript]

Wir danken der Hochschule der Künste Bern
für die finanzielle Unterstützung
dieser Publikation.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Iris Rennert

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1166-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

DANIEL WEISSBERG, MICHAEL HARENBERG
Einleitung
7

MICHAEL HARENBERG
Mediale Körper – Körper des Medialen
19

PETER REIDEMEISTER
Körper, Seele, Musik, Maschine –
Relationen und Wandlungen
45

FRANZISKA BAUMANN
Interfaces in der Live-Performance
75

DANIEL WEISSBERG
Zur Geschichte elektroakustischer Instrumente
aus dem Blickwinkel der Körperlichkeit
91

JIN HYUN KIM
Embodiment musikalischer Praxis und Medialität
des Musikinstrumentes – unter besonderer Berücksichtigung digitaler
interaktiver Musikperformances
105

CLAUDIO BACCIAGALUPPI
Aus der Zeit vor Welte: Der Melograph –
von einer Utopie der Aufklärung zum industriellen Erzeugnis
119

KAI KÖPP
Historische Streichbögen als *Interfaces*
147

DANIEL WEISSBERG
Klangerzeugung als Drama und Resonanzphänomen
173

ROLF GROSSMANN
Distanzierte Verhältnisse?
Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien
183

DANIEL WEISSBERG
Gestorben! Aufzeichnungsmedien als Friedhöfe.
Warum Aufnahmen sterben müssen
201

Autorinnen und Autoren
217

Danksagung
227

Anhang
229

Einleitung

Der Verlust der Körperlichkeit in der Musik und die Entgrenzung klanglichen Gestaltungspotenzials

DANIEL WEISSBERG, MICHAEL HARENBERG

Bis ins 20. Jahrhundert war jeder musikalische Klang Resultat und Ausdruck einer Bewegung, meistens einer menschlichen, zuweilen, etwa bei Musikautomaten, einer mechanischen. Das ändert sich in grundsätzlicher und für viele Zeitgenossen beängstigender Weise mit der Erfindung der elektronischen Klangerzeugung. Mit der Entwicklung elektronischer Musikinstrumente entfällt historisch erstmals die Zwangsläufigkeit der Beziehung zwischen der Spielbewegung und der Art und Qualität des daraus resultierenden Klangs. Mit der Entwicklung synthetischer Klangerzeugungsverfahren ist eine spezifische körperliche Bewegung, die ein entsprechendes physikalisches System in Schwingung versetzt und damit Klang generiert, überflüssig geworden. *Ob* es eine Beziehung zwischen Bewegung und Klang gibt und wenn ja, *wie* diese gestaltet ist, wird mit der Digitalisierung endgültig zu einer Entscheidung, die frei von instrumentaler Bedingtheit getroffen werden kann und muss. Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der historischen wie aktuellen Bedeutung dieses Zusammenhangs. Untersucht werden daher die ästhetisch- wie formal-strukturellen Implikationen verschieden ausgeprägter Körper-Instrument-Klang-Darstellungsqualitäten und ihre Bedeutung und Konsequenzen für die Musik verschiedener Epochen bis zur zeitgenössischen digitalen Medienmusik und -kunst unserer Tage.

Die technologische und damit auch ästhetische Entkoppelung von Bewegung und Klang reagiert historisch kontradiktorisch auf vorausgegangene Entwicklungen, die geradezu eine Überbetonung des Körperlichen im Akt des Musizierens zelebrierten. Im Virtuosenstum des 19. Jahrhunderts beispielsweise war die dramatisch inszenierte Beziehung zwischen Körperenergie, durchschrittenem Tonraum und resultierender Lautstärke evident. In der Rock- und Popmusik der späten 1960er Jahre führte die Übersteigerung einer inszenierten Körperlichkeit in Verbindung mit elektrifiziertem Equipment mitunter gar zur Zerstörung von Instrumenten und Verstärkertechnik. Auch in benachbarten Disziplinen, wie etwa dem Tanz, wird der Körper spätestens