

DAVID SCHOENBAUM

Die Violine

Eine Kulturgeschichte
des vielseitigsten Instruments der Welt

Aus dem Amerikanischen
von Angelika Legde

BÄRENREITER
METZLER

Für Yael, Natan, Charlotte und Louisa

Auch als eBook erhältlich

(epub: ISBN 978-3-7618-7039-6 ♦ epdf: ISBN 978-3-7618-7038-9)

Aufgrund der unterschiedlichen technischen Gestaltungsmöglichkeiten von eBook und gedrucktem Buch ergeben sich für Abbildungen, Notenbeispiele, Tabellen und ähnliche Elemente geringfügige Differenzen bei der Seitenzuordnung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
unter Verwendung eines Fotos von akg-images/De Agostini Picture Library
Lektorat: Sven Hiemke, Hamburg
Kolektorat und Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2359-0 (Bärenreiter) ♦ ISBN 978-3-476-02558-6 (Metzler)
www.baerenreiter.com ♦ www.metzlerverlag.de

INHALT

EINLEITUNG

Das weltumspannende Instrument _____	7
--------------------------------------	---

BUCH I

Geigenbau _____	20
-----------------	----

Ein Stern geht auf	29
Das Goldene Zeitalter	36
Über die Berge und immer weiter	61
Sackgassen	100
Zurück in die Zukunft	114
Zu guter Letzt	132

BUCH II

Der Geigenhandel _____	148
------------------------	-----

Der Preis	154
Brennpunkt Frankreich	170
Das Ritz der Geigenwelt	179
Von der Moderne zur Postmoderne	196
»Fiedel, N. Eine Fälschung, Orig. USA«	234
Die Geige vor Gericht	252

BUCH III

Das Geigenspiel _____	286
-----------------------	-----

Das Erlernen	295
Spieler im Allgemeinen	351
Spieler im Besonderen	408
Die Patriarchen	413
Wie man zur Carnegie Hall gelangt	439
Rasse, Klasse und Geschlecht	457
Geschäfte und Politik	497

BUCH IV

Geigen, die die Welt bedeuten _____ 536

Wertvoller als tausend Worte: Gerahmte Bilder	540
Poesie	561
Prosa	573
Wertvoller als tausend Worte: Bewegte Bilder	607

CODA	638
------	-----

DANKSAGUNG	644
------------	-----

ANMERKUNGEN	649
-------------	-----

REGISTER	705
----------	-----

ABBILDUNGSNACHWEIS	730
--------------------	-----

EINLEITUNG

Das weltumspannende Instrument

Am 5. Oktober 1962 tauchte in der Londoner Wochenzeitschrift *The Spectator* zum ersten Mal in der englischsprachigen Literatur der Begriff »Globalisierung« auf.¹ Wer sich für die Violine interessierte, wusste allerdings, dass es dieses Phänomen spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gab.² Schon 1768 äußerte Jean-Jaques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* über die Violine: »Es gibt kein Instrument, das über ein solch reiches und umfassendes Ausdrucksvermögen verfügt.«³ Zeitgenossen und Nachwelt hatten mit dem urteilsfreudigen und streitbaren Rousseau durchaus ihre Schwierigkeiten, doch an dieser Einschätzung gibt es bis heute nichts auszusetzen.

Am Anfang seiner Entwicklung waren die Bauweise und auch der Name des Instruments noch unklar: In Polen als »skrzypce« bekannt, wurde es in Wales »ffidil«, in Litauen »smuikas« und auf Java »biola« genannt. In Transilvanien baute man es mit drei Saiten, in Südwest-Moldawien mit sieben. Im Südwesten Norwegens, der Heimat der »hardingfele«, wurden vier oder fünf Saiten hinzugefügt, die beim Streichen der vier Hauptsaiten im Gleich-

klang mitschwangen.⁴ Portugiesische Händler brachten das Instrument nach Angola und Sumatra, Kelten verbreiteten es vom schottischen Hochland bis zu den Appalachen, und auch bei den Cajuns von Neufundland bis Louisiana war es sehr beliebt. »Im Iran«, so erklärt die englischsprachige Enzyklopädie *Grove's Dictionary of Music*, »ist die Violine das einzige westliche Instrument, das ohne Bedenken zur traditionellen Musik zugelassen wird, weil es möglich ist, das gesamte *kamanche* Repertoire darauf zu spielen.« Schon 1683 wurde berichtet, dass sich kein ungarischer Mann von Stand ohne einen Zigeunergeiger sehen ließ,⁵ und im frühen 18. Jahrhundert begann für die Waraos im Orinoko Delta von Venezuela die Liebesgeschichte mit der Violine, als sie entdeckten, dass das von ihnen »sekeseke« genannte Instrument bei Fruchtbarkeitsfeiern ebenso einsetzbar war wie auf geselligen Zusammenkünften des Stammes.⁶

Abhängig vom Wo und Wann konnte die Geige mit Trommeln, Trompeten, Gongs, Dudelsäcken, Mandolinen, Kontrabässen, Akkordeons, Klavieren, Harfen und sogar mit Plattenspielern ergänzt werden. Doch gemessen an dem, was da kommen würde, gewannen ihr vielfältiger Gebrauch und ihre Verbreitung gerade erst an Gestalt.

Paradoxerweise kann niemand genau sagen, wann und wo die Geschichte der Violine beginnt. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts war man sich darüber einig, dass sie irgendwann zwischen Columbus' erster Reise im Jahr 1492 und Shakespeares Geburt im Jahr 1564 auf der Weltbühne erschien. Dann scheint sie sich – ebenso wie die Kartoffel – schnell verbreitet zu haben, zuerst über ganz Europa, dann – nachdem Europa selbst sich ausbreitete – darüber hinaus. Doch während die Kartoffel eindeutig ein Produkt der Neuen Welt war, tauchte die Violine gleichsam aus dem Nichts auf.

Jean Benjamin de Laborde (1734–1794), ein Freund Rameaus und Hofkomponist von Louis XV., war der Erste, der auf moderne Weise nach den Ursprüngen der Violine suchte, als er an seinem vierbändigen *Essai sur la musique ancienne et moderne* arbeitete. Er bat Kollegen und Partner, ihre Archive zu durchforsten, und wartete dann geduldig – und vergeblich – ein ganzes Jahr. Am Ende fügte er sich seinem Verleger und ließ sein Buch 1780 ohne eine Antwort erscheinen. »Über etwas so wenig zu wissen, bedeutet nahezu, gar nichts zu wissen«,⁷ gab er wehmütig zu. Die Violine war keine Erfindung, sondern entstand durch »ein Wachsen, ein Überleben des Stärkeren«, erklärte ein Jahrhundert später der britische Pfarrer und Geigenfreund H. R. Haweis.⁸

Spätestens seit dem 19. Jahrhundert wurden Prototypen, Verwandte und Vorläufer der Violine in Museen und Privatsammlungen von den großen europäischen Hauptstädten bis hin zum National Music Museum in Vermillion, South Dakota, ausgestellt. Ihre handwerkliche Qualität erstreckte sich von »herzerreißend wunderbar« bis hin zu »das kann nicht ernst gemeint sein«; mal galt ihre Echtheit als bewiesen, mal war sie Gegenstand von Mutmaßungen



und Mythen. An der Schwelle des 21. Jahrhunderts wurden Spuren ihres Stammbaums von England bis Polen und gestalterische Verwandtschaften von den Alpen bis zum Po-Tal nachgewiesen. Doch eine eindeutige Beweiskette für ihre Entwicklung ist nach wie vor schwer zu erstellen.

Wo auch immer ihr Ursprung gewesen sein mag: Der Einfluss der Violine auf die westliche Kultur war auf eine gewisse Art ebenso radikal wie der von Druckerpresse und Dampfmaschine. Geigenbauer und -spieler, Komponisten und Sammler hatten sie innerhalb weniger Generationen als einen der großen Durchbrüche in der Kulturgeschichte, sogar der Technologie erkannt. Zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Violine die Richtung im Instrumentenbau und die Art des Musizierens beeinflusst und eine Vielzahl musikalischer Formen und Ensembles hinterlassen – Sinfonien, Konzerte und Sonaten, Orchester und Streichquartette –, die die ganze Welt umspannte und die musikalische Landschaft bis heute prägt.

Ihre Schöpfer, wer auch immer sie gewesen sein mögen, hatten das, was Sir James Beament »die außerordentlichen Eigenschaften von Bäumen und Tierabfall, von Gehör und musikalischen Menschen« nannte, offensichtlich genutzt, es gut miteinander vermischt und einen Sieger geschaffen. Beament, Insektenphysiologe von Weltruf, Fellow der Royal Society, Amateur-Kontrabassspieler und autodidaktischer Akustiker mit Geigenbauer-Ehefrau und -Sohn, staunte über ein »unmögliches Ding, das nicht bedeutend verändert wurde, seit es sich durch Ausprobieren entwickelte«.



Seine hilfreiche Einführung entmystifiziert die grundlegenden Materialien für den Geigenbau, Fichte und Ahorn, die schwingenden Saiten, die die Violine zum Klingen bringen, den Lack, der ihr Holz schützt, den Leim, der sie zusammenhält, sowie die Prozesse, die sie in den Köpfen von Spielern und Zuhörern anregt. Was übrig bleibt, ist, wie bei ihren Vorgängern von der Mongolei bis Ägypten, ein mit Luft gefüllter Holzkasten, dessen Sinn darin besteht, eine vibrierende Saite zu verstärken. Doch kein Kasten zuvor hatte sich als derart anpassungsfähig und begehrenswert für so viele Menschen erwiesen.⁹

Fünf Jahrhunderte nach ihrem Debüt ist die Violine eines der wenigen Objekte des Barock, das immer noch in täglichem Gebrauch ist.¹⁰ 1983 geigte Don Haines, Musikprofessor an der Universität von Iowa, in wallendem Gewand und begleitet von der Blaskapelle der Universität während eines Football-Matches Vittorio Montis unverwüsthlichen Csárdás vor einer jubelnden Menge von fast 50 000 Zuschauern. 2009 stattete Glenn Donnellan, ein Geiger der National Symphony in Washington, einen Baseballschläger, Modell Derek Jeter,

mit Saiten, Steg, Wirbeln und elektronischer Verstärkung aus, und fiedelte *The Star-Spangled Banner* vor einer begeisterten Menge im Stadion und YouTube-Zuschauern auf der ganzen Welt.¹¹

Das neue Instrument verband Gestaltung und Materialien, Wissenschaft, Kunst und Handwerk in einer dem Anschein nach im Himmel geschlossenen Ehe. Ebenso wie ein Baby konnte die Violine buchstäblich überall »gemacht« werden. Anders, als es die Legende will, schuf zwar der jüngere Giuseppe Guarneri (1698–1744), bekannt als »del Gesù«, im Gefängnis keine Violinen. Geoffrey Allison aber, ein Sanitäter der US-Armee, der Holz in den Irak mitnahm und weiteres direkt vom Schlachtfeld aus bestellte, baute 2005/06 während eines 13-monatigen Aufenthalts nebenher sechs Violinen.¹² Obwohl empirische Erfahrung Ahorn und Fichte als die besten Rohmaterialien für den Geigenbau ausweist, kamen zuweilen Walfischknochen, Streichhölzer und Aluminium ebenso in Frage. Clair Cline, ein amerikanischer Flieger, der im Zweiten Weltkrieg über Holland abgeschossen worden war und in deutsche Kriegsgefangenschaft geriet, baute eine Violine aus Bettlatten.¹³

Die Geige selbst war tragbar, robust und erstaunlich zäh. Ein Flugzeugabsturz im Jahr 1949 allerdings, der die Geigerin Ginette Neveu das Leben kostete, brachte auch ihre Stradivari zum Schweigen; ein Unfall im Jahr 1953, bei dem der Geiger Jacques Thibaud ums Leben kam, ließ auch sein Instrument verstummen; doch im selben Jahr überlebte die del Gesù von 1743, benannt nach dem britischen Geiger John Carrodus, einen Autounfall in New Mexico, bei dem ihr Besitzer, der aus Österreich stammende Amerikaner Ossy Renardy ums Leben kam.

Die Stradivari von 1732, bekannt als »Red Diamond«, wäre vor der Küste Kaliforniens beinahe ertrunken, als sie von einem überraschenden Sturm auf das Meer gefegt wurde, während ihr Besitzer Sascha Jacobsen, damals Konzertmeister der Los Angeles Philharmonic, mit ihr auf dem Heimweg war. Sie wurde am folgenden Tag drei Meilen weiter nördlich am Strand von einem musikbegeisterten Anwalt entdeckt, dessen Frau von dem Verlust im Radio gehört hatte. Beide brachten die vollgesogene Strad auf schnellstem Wege zu Hans Weisshaar, einem Schüler des legendären Restaurators Simone Fernando Sacconi und der einzige Weltklasse-Restaurator westlich von Chicago. Endlose Geduld und rund 700 Stunden Arbeit retteten die »Red Diamond« und machten auch Weisshaar zu einer Legende in seinem Fach.¹⁴

2008 rutschte der junge Deutsch-Amerikaner David Garrett im Londoner Barbican Centre auf einer Treppe aus und landete auf seiner Guadagnini von 1772. In diesem Fall wurde geschätzt, dass David Morris von John & Arthur Beare in London für eine Reparatur acht Monate und 60.000 englische Pfund brauchen würde. Doch trotz drei großer und mehrerer kleiner Risse gab es wenig Zweifel, dass die Guadagnini sich ebenfalls erholen würde.¹⁵

Unabhängig von ihrem Erbauer erlaubt die bundlose Bauweise der Violine eine ungehinderte Bewegung über ein vieroktaviges Kontinuum von Tonhöhen. Vier in Quinten gestimmte Saiten bringen die diatonische Tonleiter auf vier Fingern unter und erleichtern die Bewegung von Saite zu Saite. Wölbungen und Zargen – »beträchtlich überentwickelt, wie es so viele Dinge in der Vergangenheit zweckmäßigerweise waren«, wie Beament anmerkt –,¹⁶ fangen den nach unten gerichteten Druck des Stegs auf. Bis 1840, dem Todesjahr von Paganini, hatten die Saitenspannungen ein Druckgewicht von 35 bis 44 Kilogramm erreicht. Dann verringerte es sich, erreichte aber immer noch 25 bis 30 Kilogramm, was dem Gewicht eines acht oder neun Jahre alten Kindes entspricht – auf einem Instrument, das einschließlich Wirbel, Steg, Saiten und Saitenhalter nur 450 bis 500 Gramm wiegt. Bei einem guten Instrument mit modernen Saiten und korrekter Ausrichtung seiner etwa 70 Teile zählt sich dies in einem Ton aus, der so einschmeichelnd ist wie die Stimme des Gewissens oder die Schlange im Garten Eden und so komplex und individuell wie Wein, und der dennoch über großen Orchestern in so großen Räumen wie der Londoner Royal Albert Hall mit ihren 5 226 Sitzplätzen tragfähig und gut hörbar ist.

Dazu kommt der Bogen: Lang, kurz, gerade oder in beiden Richtungen gekrümmt, erlaubt er eine Bandbreite von Farbe und Artikulation, die für Kirchen, Theater, höfische Unterhaltung, Salon, Kneipe und Bauerndorf gleichermaßen geeignet und nur durch die Fantasie von Komponisten und Interpreten begrenzt ist. Ein halbes Jahrhundert vor Johann Sebastian Bachs richtungsweisenden Solosonaten und Partiten zeigte der Virtuose und Komponist Heinrich Ignaz Franz Biber dem musikalischen Salzburg, wie mit Geige und Bogen Akkorde und sogar mehrere Stimmen in jeder denkbaren und undenkbaren Tonart bewältigt werden konnten. Ein Jahrhundert später zeigten Paganini und unzählige Nachfolger einem überwältigten Publikum von den Hebriden bis nach St. Petersburg, wie sowohl die linke als auch die rechte Hand Saiten zupfen und damit sogar die Effekte von Laute und Harfe kombinieren konnte.

Wütend über Bundestruppen, die ihn von einem Stück Land vertreiben wollten, das den Osage-Indianern vorbehalten war, schulterte Charles Ingall – der Vater von Laura Ingall Wilder – in den 1870er-Jahren seine Fiedel und empfing die Truppen mit einer mitreißenden Version von *The Battle Cry of Freedom* (Der Schlachtruf der Freiheit).¹⁷ Doch wäre seine Geige der Herausforderung ebenso gewachsen gewesen, hätte er sich für Gavotte, Walzer, Polka, Reel, Foxtrott, Mambo oder Raga entschieden. Eine Tonaufzeichnung des *Broken Bed Blues*¹⁸ der Kansas City Blues Strummers aus dem Jahr 1926 – Produkt einer afroamerikanischen Tradition, die bis in die Sklaverei zurückreicht – liefert immer noch einen überzeugenden Beweis dafür, dass es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als sie von der europäischen Geigen-Schulweisheit erträumt werden.



Eine Violine konnte stehend oder sitzend, an guten und an schlechten Tagen, auf jedem Breiten- oder Längengrad, zu jeder Tageszeit, solo oder in Gruppen, von Königen oder Bauern, Künstlern oder Alleinunterhaltern, Amateuren oder Profis, Erwachsenen oder Kindern, Männern oder Frauen, amerikanischen Sklaven oder leibeigenen Russen gespielt werden. Rudolf Kolisch, Mitte des 20. Jahrhunderts ein Meister der Neuen Musik, hatte sich als Kind bei einem Unfall die linke Hand verletzt und spielte seitdem seitenverkehrt, d. h. mit der Geige in der rechten und dem Bogen in der linken Hand, ebenso Reinhard Goebel, Ende des 20. Jahrhunderts ein Meister der Alten Musik, der unter einem Karpaltunnelsyndrom litt.

Vor allem kann die Geige bis auf den heutigen Tag wie nichts sonst – mit Ausnahme der menschlichen Stimme – singen. »Ist es nicht seltsam, dass Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leib ziehen können?«, bemerkt Shakespeares Benedick säuerlich während einer ausgedehnten Festlichkeit.¹⁹ »Wie die Töne einer Geige hebt sie süß, süß die Stimmung und schmeichelt unseren Ohren«, sagt Macheath in der *Beggar's Opera*, dem Vorläufer der *Drei-groschenoper*, über das ewig Weibliche.²⁰ Eines der berühmtesten Fotos des

20. Jahrhunderts, *Le Violon d'Ingres* von Man Ray, zeigt einen nackten weiblichen Rücken mit aufgesetzten F-Löchern. Die Frau als Geige, die Geige als Frau – die Botschaft ist dieselbe: die Geige auf Flügeln des Gesanges.

Bereits 1540 wurden Violinen in einer Streichergruppe, die der englische König Henry VIII. zur Begleitung höfischer Tänze aus Italien mitgebracht hatte, professionell gespielt.²¹ 1603 waren Geigen bei der Beerdigung von Queen Elizabeth I. zu hören.²² Vier Jahre später setzte Claudio Monteverdi, geboren in Cremona und der größte Komponist seiner Zeit, zum ersten Mal ein Trio von Viole da braccio – als Vertreter der Geigenfamilie – ein, um einen dramatischen Punkt in *L'Orfeo*, der ersten großen Oper, zu unterstreichen, an dem die Titelfigur singt: »Ne temer Déi ché sopra un'aurea cetra / Sol di corde soavi armo le dita.« (»Fürchte dich nicht, edler Gott, denn ich bewaffne meine Finger nur mit den süßen Saiten auf einer goldenen Leier.«) Plötzlich war die Violine, die bis zu diesem Zeitpunkt höchstens mit Begriffen wie »lebendig, populär, aber nur für billige Tanzmusik«²³ in Verbindung gebracht wurde, der Schlüssel zu den Pforten der Hölle geworden. Bis zum Ende von Monteverdis Schaffen blieb sie eine feste Größe in seiner Orchestrierung, so wie in *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1639/40), wo sie erneut die Siegerin ist, dieses Mal, wenn Odysseus mit seinem Bogen auf die Freier seiner Frau zielt.

Bis 1750 hatten die Geige und ihre Geschwister Bratsche und Cello alle Konkurrenten wie Gamben, Lauten und Leiern weitgehend auf Dachböden, in Museen und damit in die Vergessenheit getrieben, wo sie bis zur Neuentdeckung der Wiedergabe Alter Musik auf alten Instrumenten etwa 150 Jahre später verblieben. Schon zu Rousseaus' Zeit reichte die Verbreitung der Violine, die zuerst nur nützlich, dann jedoch für jedes Ensemble außer einer Militärkapelle unverzichtbar war, weit über Europas Grenzen hinaus. Unterdessen bildeten in St. Petersburg zugewanderte Italiener Einheimische dafür aus, italienische Musik auf italienischen Geigen zu spielen, während Thomas Jefferson und sein Bruder Randolph das Instrument im kolonialen Virginia erlernten.²⁴

Zu den Stammkunden des angesehenen Londoner Geigenbauers William Forster (1739–1808) gehörten laut Brian Harvey Offiziere ebenso wie Ärzte, Rechtsanwälte und Geistliche.²⁵ Nicht von ungefähr ließ Patrick O'Brian, Autor einer Reihe hoch angesehener und akribisch recherchierter historischer Romane, die vor seinem Tod im Jahr 2000 20 Bände umfasste, seine Hauptfiguren Aubrey und Maturin ihre Instrumente und Duett-Noten mit an Bord nehmen, bevor sie Anker lichteten und Napoleon herausforderten.²⁶

Doch was man gesät hatte, erntete man auch. Josh Antonia Emidy (oder Emidee), um 1770 in Westafrika geboren, zeigte auf seine Weise, wie sich der Kolonialismus rächen konnte. Nachdem er als Sklave nach Brasilien entführt worden war, brachte man ihn nach Portugal, wo er ein so guter Geiger wurde, dass er sich dem Orchester der Oper in Lissabon anschließen konnte. Offiziere

und Besatzung der britischen Fregatte *Indefatigable*, auf Landgang in der portugiesischen Hauptstadt, waren von ihm so beeindruckt, dass sie ihn als ihren Schiffsgeiger entführten. Fünf Jahre später wurde es ihm endlich in Falmouth erlaubt, an Land zu gehen, wo er gespielt, gelehrt, dirigiert und komponiert und vor seinem Tod im Jahr 1835 einen dortigen Schüler zu glühendem Anti-Sklaverei-Aktivismus inspiriert haben soll.²⁷

In Südindien wurde die Violine ab Mitte des 19. Jahrhunderts so erfolgreich in die karnatische Musik eingeführt,²⁸ dass Ende des 20. Jahrhunderts V.J. Jog, Indiens angesehenster klassischer Geiger, bedauernd einräumen musste, dass seine Geige einen Großteil der Verantwortung dafür trug, dass das einheimische Instrument Sarangi auszusterben drohte.²⁹

Am Ende des 20. Jahrhunderts waren Karrieren, die ehemals ständisch, pittoresk und zufällig waren, längst so global wie Coca-Cola. Der New Yorker Leventritt-Wettbewerb hatte 1967 – zum ersten Mal seit seiner Gründung im Jahr 1939 – zwei Gewinner, von denen keiner amerikanisch oder europäisch war und die außerdem eine halbe Welt trennte. Der eine, Pinchas Zukerman, ein 18-Jähriger aus Tel Aviv und später der Welt als »Pinky« bekannt, gehörte bereits zur dritten Generation einer meist männlichen, russisch-jüdischen Gruppe von Musikern, die die Violinwelt des 20. Jahrhunderts für sich erobert hatte. Die andere, Kyung-wah Chung, eine 19-Jährige aus Seoul und von ihrem Lehrer Ivan Galamian »Cookie« genannt, wurde bald zur Gründungsmutter einer überwiegend weiblichen, ostasiatischen Gruppe, die auf dem Weg war, die Fackel, die jene russisch-jüdischen Männer durch das 20. Jahrhundert getragen hatten, im 21. Jahrhundert zu übernehmen.³⁰ Beide waren nach New York gekommen, um an der gleichen Schule – Juilliard – bei dem gleichen im Iran geborenen und russisch ausgebildeten Lehrer – Galamian – zu studieren, der vor der bolschewistischen Revolution nach Paris geflohen war, bevor er 1937 in die Vereinigten Staaten übersiedelte.

Würde es Rousseau überrascht haben, dass ein Instrument, das schon zu seinen Lebzeiten so vielfältig war wie kein anderes, nach seinem Tod noch universeller wurde? Wahrscheinlich nicht. Schon in der ersten Generation nach Rousseau waren Instrument und Bogen an die Bedürfnisse von Spielern, die mit größeren Orchestern größere Stücke in größeren Sälen spielten, angepasst worden: Praktisch jedes überlebende alte Instrument, bei dem es sich lohnte, wurde mit einem längeren, gekippten Hals und einem wesentlich schwereren Bassbalken ausgestattet, um eine erhöhte Saitenspannung zu ermöglichen und einen stärkeren und brillanteren Ton zu gewinnen.

Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich der Geigenbau in ganz Europa verbreitet. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts überfluteten elsässische, bayerische, sächsische und japanische Hersteller erst Osteuropa, dann Amerika und schließlich die ganze Welt mit erschwinglichen, fabrikmäßig hergestellten Instru-

menten, die Amerikaner sogar per Versandhauskatalog erwerben konnten. Am Vorabend des 21. Jahrhunderts schließlich konnte man Anfängergeigen ebenso selbstverständlich in einem taoistischen Tempel in der ostchinesischen Metropole Suzhou erstehen wie im Musikgeschäft auf der Hauptstraße von Parma, der italienischen Stadt, in der Paganini begraben ist. Shar Products wiederum, ein armenisch-amerikanisches Familienunternehmen in Ann Arbor, Michigan, das zu einer Art Neckermann-Versandhaus für Streichinstrument-Zubehör wurde, verkaufte per Internet.

Die bekannten ökonomischen Multiplikatoren eines bürgerlichen Zeitalters – städtisches Wachstum, steigende Einkommen, soziale Mobilität, Professionalisierung, kultureller Snobismus, persönliche Weiterentwicklung, Einwanderung und koloniale Expansion – verstärkten die Vielfalt und Universalität der Violine noch. Neuer Reichtum und neue Städte schufen ein neues Publikum. Neue Orchester, Opern, Theater, Tanzlokale genauso wie Filme, schufen neue Arbeitsplätze für die Absolventen der neuen Konservatorien. Neue Einwanderer brachten Instrumente, Geschmack, Traditionen, Fähigkeiten und Ehrgeiz für ihre Kinder mit. Europäische Soldaten, Verwaltungsbeamte, Geschäftsleute, Ärzte, Lehrer und Missionare streuten ihre Währungen, Sprachen, Waffen, Bazillen, Lokomotiven, Religionen und ihre Musik über immer mehr außer-europäische Orte aus.

Der große deutsche Soziologe Max Weber konstatierte in einem Nachtrag zu seinem monumentalen Werk *Wirtschaft und Gesellschaft*, dass die westliche Musik das charakteristischste, ansprechendste und potenziell universellste aller europäischen Produkte sei. Er bezog sich dabei auf das Klavier, ein Industrieprodukt, das die temperierte diatonische Tonleiter auf der ganzen Welt so effizient verbreitete wie britische Webstühle und Lokomotiven den Zoll als Maßeinheit für Länge und die British Thermal Unit als Maßeinheit für Wärme. Der Leser kann nur bedauern, dass Weber starb, bevor er seine scharfsinnigen, allerdings nur andeutungsweise entwickelten Ideen in einem Buch ausformulieren konnte.³¹ Die gleiche Dynamik, die das Klavier so populär gemacht hatte, begünstigte aber auch die im Grunde vorindustrielle Geige, die seit mehr als einem halben Jahrtausend in Europa und Nordamerika heimisch geworden war; sie verbreitete sich in Russland von St. Petersburg bis nach Odessa und Sibirien, in Lateinamerika von Mexiko bis Argentinien, in Ostasien von Korea bis nach Singapur, im Nahen Osten von Israel bis in die Türkei sowie im christlichen Armenien mit einer Diaspora, die sich von Teheran bis nach Kalifornien erstreckte.

An der Schwelle zum 21. Jahrhundert war die Geige mit Händlern und Geigenbauern in allen Kontinenten und mindestens 44 Ländern so allgegenwärtig wie McDonalds.³² Arvel Bird, ein indianisch-keltischer Geiger, der von den Shivwit Paiute und den Schotten abstammte, bereiste Amerika mit seiner Band *Many Tribes, One Fire* (Viele Stämme, ein Feuer) von der Chesapeake



Bay über Virginia bis Portland und verkaufte zahllose CDs.³³ Auch im nicht-weißen Südafrika war mit dem Ende der Apartheid die Violine aufgetaucht, wo eine Gruppe engagierter Lehrer mit Hilfe von Sponsoren hart daran arbeitete, Soweto zum neuen Odessa zu machen.³⁴

Für das Fehlen, die Ablehnung oder zumindest das seltene Vorkommen der Violine zwischen Bombay und dem Jordan gab es viele mögliche Gründe – finanzielle wie kulturelle. Aber es gab mindestens ebenso viele, die praktisch überall sonst dazu führten, dass sie willkommen geheißen und mit Erfolg und mit Gewinnern gleichgesetzt wurde. Sie hatte das Potenzial, heiratsfähigen Töchtern zu einem Mehrwert zu verhelfen, und eine vielgestaltige Anpassungsfähigkeit, die ihr erlaubte, neben der usbekischen »ghijak« zu existieren und der kasachischen »qobyz« fast den Garaus zu machen.³⁵ Dazu kam die seit den 1870er-Jahren von Japan ausgehende allumfassende Modernisierungswelle, die westliche Musik dort genauso heimisch werden ließ wie Baseball und schließlich die gesamte Region bis hin nach Südkorea und Malaysia erfasste.³⁶

1997 rekrutierte die malaysische Ölgesellschaft Petronas ein neues Sinfonieorchester für den neuen Konzertsaal, der im Schatten der Petronas Towers in Kuala Lumpur, dem damals höchsten Gebäude der Welt, entstand. IMG in London, eine Managementfirma mit globaler Reichweite, wurde mit der Anwerbung der Musiker beauftragt. Dieses globale Management wiederum führte zur Einstellung eines britischen Intendanten und eines niederländischen Dirigenten und zur Gründung eines globalen Orchesters, in dem Malaysier kaum vertreten waren. Teilweise schien das neue Orchester eine Antwort auf das in Singapur zu sein,³⁷ teilweise aber auch ein weiterer Schritt innerhalb



einer nationalen Modernisierungsstrategie. Auf die Frage eines interessierten Interviewers räumte ein junger malaysischer Diplomat ein, dass er zum ersten Mal von dem Orchester höre. Er erinnerte sich aber daran, dass Mahathir Mohamad, der geschäftige Regierungschef des Landes, zehn Jahre zuvor ein Formel-Eins-Team und Jackie Stewart importiert hatte, bevor es überhaupt lokale Rennstrecken und Fahrer gab.³⁸

Die Marktforschung allerdings verwies auf die traumhaften zukünftigen Publikumszahlen, sollte eine Konzerthalle gebaut und ein Orchester angestellt werden. Es war sogar vorstellbar, dass dort eines Tages einheimische Musiker spielen würden. Im Jahr 1915, der 34. Saison der selbstverständlich von

Das Orchester des National Music Camp auf den Stufen des State, War and Navy (heute: Eisenhower Executive Office) Building, Washington, DC, 1. März 1930. Präsident Herbert Hoover und Vizepräsident Charles Curtis auf dem Bürgersteig rechts

Europäern dirigierte Boston Symphony, waren nur acht ihrer Musiker in Amerika geboren, 1973 waren es die meisten der Orchestermitglieder, und ihr Dirigent war ein Japaner. Das Shanghai Municipal Orchestra, 1879 als Shanghai Municipal Public Band gegründet, nahm seinen ersten Chinesen als unbezahlten Freiwilligen im Jahr 1927 auf.³⁹ Die erst 1974 als ein überwiegend britisches Ensemble gegründete Hong Kong Philharmonic beschäftigte eine Generation später drei Chinesen als stellvertretende Konzertmeister und als Geiger fast ausschließlich Asiaten.

Trotz all der tektonischen Verwerfungen aber, die die musikalischen, kulturellen, sozialen und politischen Landschaften über fast fünf Jahrhunderte verwandelten, scheinen drei Leitsätze wie in Stein gemeißelt. Laut dem ersten tauchte die Violine spontan und schon in voller Blüte in Italien auf; der zweite behauptet, dass die besten Geigen in aufsteigender Qualität italienisch, in Italien vor 1800 gebaut und aus dem italienischen Cremona waren; gemäß dem dritten Leitsatz war es schon immer so und würde auch nie anders sein. Alle drei Thesen sind fragwürdig, unhistorisch und irreführend, aber sie haben etwas Positives gemeinsam: Sie verweisen auf die Fragen, woher die Geige kommt, wie es dazu kam, dass die italienische Geige als »die« Geige angesehen wurde, und wer und was sie wie kein anderes Instrument zu einem globalen Sammlerobjekt, einem Talisman und einem Symbol werden ließ.

BUCH I

Geigenbau

An Materialien über das, was der Musikwissenschaftler David Boyden die »faszinierende, geheimnisvolle und unergründliche Welt der Violine«¹ nannte, mangelt es nicht. Eine Suche nach dem Stichwort »Violine« im Online-Katalog der Library of Congress im Sommer 2002 ergab 9 976 Treffer und eine nachfolgende Suche im umfangreicheren Research Libraries Information Network 104881 Titel. Eine Google-Recherche führte von A wie Alf bis zu Z wie Zygmuntowicz und zeigte damit jede nur vorstellbare Dimension des Einflusses, den das Instrument und die Menschen, die mit ihm verbunden sind, hatten und haben. Unter 855 Nennungen waren Geigenbauer, Geigenhändler und Bogenmacher jedweder Art und Qualität, Geiger mit einem Repertoire von Barock bis Bluegrass, Geigenlehrer für jedes Alter und Niveau, Zulieferer mit Waren wie Pferdehaar, aber auch Dienstleister mit Angeboten von Massage bis hin zu endoskopischer Operation, Museumssammlungen, Online-Auktionen, bildliche Darstellungen, Listen von Einspielungen, aber auch von gestohlenen Instrumenten, Letztere überwiegend mit Tonbeispielen, hochauflösenden Darstellungen und Links zu weiteren Webseiten, die meisten davon in englischer Sprache.

Auch jede ernst zu nehmende Forschungsbibliothek bietet Monografien, Handbücher, Methoden, Memoiren, medizinischen Rat und Kataloge an. Es gibt

Ratgeber-Literatur, von Dr. Suzuki »Twinkle, Twinkle« für Kleinkinder bis hin zu Heinrich Wilhelm Ernsts polyphonen Studien für die Violine – eine Abhandlung für die Olympiasieger und Wimbledon-Gewinner unter den Geigern. Es gibt Geschichten und Romane, von Lloyd Moss' *Zin! Zin! Zin! A Violin*² für Leser von vier bis acht Jahren bis hin zu schaurigen und nicht immer jugendfreien Geschichten. Es gibt Gerichtsakten und Preislisten, die mindestens bis ins 19. Jahrhundert und Geigerbiografien und Geigengeschichten, die bis ins 17. Jahrhundert zurückgehen. Wachszyylinder-Aufnahmen von Joseph Joachim (1831–1907) und Maud Powell (1868–1920) sind auf CD und CD-ROM erhältlich und kurze musikalische Impressionen von Fritz Kreisler (1875–1962) und Eugène Ysaÿe (1858–1931) – gefilmt in der Ära von Rudolph Valentino – sowie *Das Kabinett des Dr. Caligari* auf VHS, DVD und YouTube. Die Ursprünge der Violine jedoch bleiben weiterhin so dunkel und vieldeutig, wie sie es für Laborde waren.

Trotz größter Bemühungen der jeweiligen Autoren können allerdings die wenigsten Titel zum Thema als zuverlässig gelten. Die Frage nach Ursprung und Entwicklung der Violine hat bahnbrechende Forscher – von François-Joseph Fétis, dem Universalgelehrten des 19. Jahrhunderts und Mitbegründer des Brüsseler Konservatoriums, bis zu Curt Sachs, dem Vater der modernen Instrumentenkunde ein Jahrhundert später – beschäftigt, fasziniert und verwirrt. Sie war für George Hart, den großen viktorianischen Experten und wichtigen Londoner Geigenhändler, ebenso von Interesse wie für Amateure wie Pfarrer H. R. Haweis und den Schriftsteller Charles Reade, der das Thema mit der gleichen Begeisterung verfolgte, die seine Zeitgenossen Thomas Henry Huxley und Bischof Samuel Wilberforce zum Artenursprung führte. Fétis in Brüssel und Joseph Joachim in Berlin sorgten dafür, dass die neuen Musikhochschulen Instrumente genauso selbstverständlich erwarben wie die neuen Museen Knochen, Fossilien und Gesteine. Konstantin Tretjakow, als Industrieller, Sammler und Philanthrop ein Vorreiter, stiftete dem Direktor des Moskauer Konservatoriums, Nikolai Rubinstein, nicht nur mehr als 30 alte italienische Instrumente, sondern gab bei den französischen Geigenbauern Georges Chanut und Auguste Bernardel auch neue in Auftrag.³

Im Jahr 1872 erschien ein großer Teil der achtbaren Bürger Englands in dem, was bald das Londoner Victoria and Albert Museum (V & A) werden sollte, um eine richtungsweisende Ausstellung über den europäischen Geigenbau vor 1800 zu sehen und dort gesehen zu werden. Das Organisationskomitee bestand aus 45 Honoratioren, darunter der zweite Sohn der Königin, der Herzog von Edinburgh, Jean-Baptiste Vuillaume, der große französische Geigenbauer, der Komponist Sir Arthur Sullivan und Ambroise Thomas, Direktor des Konservatoriums von Paris. Für diejenigen, die nicht dabei sein konnten, beauftragte die Abendzeitung *Pall Mall Gazette* Charles Reade, über das Ereignis so umfangreich zu berichten, dass seine Beschreibung später als Buch erschien. Ein Jahrhun-

dert später kündigte das Museum an, seine Sammlung auf andere Museen zu verteilen oder dauerhaft auszulagern, um Platz für die wachsende Kostüm- und Modeabteilung des V & A zu schaffen.⁴

Der Ankauf der Violinen-Sammlung belegt das Ausmaß des öffentlichen Interesses im viktorianischen Zeitalter. Als Carl Engel, ein wohlhabender deutscher Kunstsammler und Amateur-Musikhistoriker, 1882 in London starb, hinterließ er 201 Instrumente, unter Ihnen Dudelsäcke aus Northumberland, eine spanische Bandurria, eine norwegische Hardanger-Fiedel, eine Sammlung von Violen, das, was man für eine deutsche Geige aus dem 16. Jahrhundert hielt,⁵ sowie eine unveröffentlichte Studie über die Violine und ihre Vorläufer. Sein Nachlassverwalter und Neffe Carl Peters, dem es zwar nicht gelang, als Schwimmer den Ärmelkanal zu überwinden, der später aber mit einigem Erfolg in Ostafrika ein deutsches Kolonialreich aufbaute, sorgte dafür, dass die Studie publiziert wurde.⁶ Dann verkaufte er »das Zeug«, wie der Geigenbauer, Restaurator und Historiker John Dilworth es einige Generationen später nennen sollte,⁷ an das Victoria and Albert Museum. Für den Kaufpreis von 556 Pfund und 6 Schilling hätte man zu der Zeit eine Stradivari erwerben können.⁸

Noch 100 Jahre später war die Sammlung eine Herausforderung für die Wissenschaft. Die Quellen selbst waren nur eines der Probleme. Sie bestanden aus Instrumenten, Teilen von Instrumenten, einer Auswahl von Möbeln, Textverweisen in den verschiedensten Sprachen, Abbildungen in buchstäblich jedem Medium mit Ausnahme der Fotografie und waren über weite Teile Europas verstreut wie eiszeitliche Moränen. Ein weiteres Problem war die Qualifikation der Historiker. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatten sich zwar alle möglichen Disziplinen professionalisiert: politische Geschichte, mittelalterliche Geschichte, Kunstgeschichte, Geologie, Paläontologie, Chemie; aber die Geschichte der Violinen, die seit dem späten 18. Jahrhundert die Domäne von Handwerkern und Händlern war, lag bis weit in das 20. Jahrhundert hinein immer noch in den Händen von Amateuren.

Die Verknüpfung von Werkbank-Perspektive und der Begeisterung von Amateuren hinterließ dauerhafte Spuren. Forschungspioniere, deren Lebensspanne vom Niedergang des Ancien Régime bis zum Erscheinen von Eisenbahn und Fernschreiber reichte, ließen sich von der Herrlichkeit einer immer noch frischen Cremoneser Vergangenheit und den Risiken und Chancen der turbulenten Pariser Gegenwart beflügeln und bereiteten den Weg zur Geschichte der Violine.

Der Hofbeamte Laborde, der 1794 ein Opfer der Guillotine wurde, stellte eine Anthologie über das bisher Bekannte zusammen. Sébastien-André Sibire, ein Geistlicher, der für die letzte Messe von König Louis XV. das notwendige liturgische Gerät besorgte und die französische Revolution überlebte,⁹ veröffentlichte für ein Publikum, das die Wiederaufnahme einer Verbindung mit der großen italienischen Tradition mindestens genauso ernst nahm wie Napoleons

Siege, *La Chélonomie ou Le Parfait Luthier*,¹⁰ einen Essay über den Geigenbau. Fétis, der die Musikwelt seiner Zeit in- und auswendig kannte, hinterließ Monografien über Paganini und Jean-Baptiste Vuillaume, den Superstar der Geigenbauer und -händler,¹¹ dessen dubioser Ruf ungefähr dem Bild entsprach, das Mason Locke Weems von George Washington oder William Herndon von seinem ehemaligen Kompagnon Abraham Lincoln hinterließen. Doch im Gegensatz zu diesem ersten Trio, das auf seine Weise Geschichte schrieb, war es ein zweites Trio, bestehend aus Ignazio Cozio di Salabue (1755–1840), Luigi Tarisio (ca. 1790–1854) und Vuillaume (1798–1875), das Geschichte machte.

Der junge Graf Cozio, Grundbesitzer im Piemont, erbte im Jahr 1771 von seinem Vater eine bemerkenswerte Kollektion klassischer Instrumente, ein Ereignis, das ihn zu einem der wichtigsten Sammler machte. Mit seinem lebhaften Interesse an Handel und Geschäften war er fest entschlossen, alles Wissenswerte über die großen Geigenbauer aus Cremona und ihre Werkstätten in Erfahrung zu bringen, solange es noch eine lebendige Erinnerung an sie gab.

Als Cozios Interesse im Jahr 1824 erlahmte, begann der gleichermaßen besessene Luigi Tarisio, der aus einer Familie stammte, die ebenso proletarisch war wie die von Cozio patrizisch, Stücke aus Cozios Sammlung zu erwerben. Diese und so viele weitere klassische Instrumente, wie er nur auftreiben konnte, brachte er von 1827 bis zu seinem Tod im Jahr 1854 auf den Pariser Markt.¹² Seine Strategie war zeitlos und einfach: Kaufe billig in Italien, wo die Instrumente wenig Wert haben, und verkaufe nördlich der Alpen teuer, wo Händler nicht genug von ihnen bekommen können. Was geschehen wäre, hätte sich Cozio direkt nach dem Besuch der Militärakademie der lokalen Geschichte des Piemont, die seine Altersleidenschaft wurde,¹³ zugewandt oder wäre Tarisio unterwegs von Mailand nach Paris von einer Postkutsche überfahren worden, ist das Gegenstück der Violinwelt zu der Frage, was wohl geschehen wäre, hätten die Franzosen bei Waterloo oder die Südstaaten bei Gettysburg gewonnen.

Der Geigenbau war »vielleicht das einzige Handwerk auf der Welt, in dem das Alte durchgängiger bewundert wird als das Neue und die Instandhaltung schwieriger ist als der Bau«,¹⁴ so zitierte Sibire den großen französischen Geigenbauer Nicolas Lupot (1758–1824). Seit Tarisio wurde die Geschichte der Violine, wie sie von ihm selbst und Cozio zusammengestellt und interpretiert wurde, zur Richtschnur und wie ein Familienalbum von Händler zu Händler und von Generation zu Generation weitergereicht. Ihre Vision spiegelte zwangsläufig ihr eigenes Zeitalter der einsamen Helden, der aufstrebenden Nationen und der ehrerbietigen Betrachtung des Italiens der Renaissance wider. Es sollte ein Jahrhundert vergehen, bevor diese Deutung ernsthaft in Frage gestellt wurde. Noch im Jahr 1984 schrieb der Herausgeber eines ansonsten ernst zu nehmenden Handbuchs die Erfindung der Geige einem »unbekannten italienischen Genie, irgendwo in der Nähe von Mailand« zu, das die erste Geige



arbeitete, waren positive Vorbilder. Peresson baute, verkaufte und wartete Instrumente für die Spieler an den ersten Pulten des Philadelphia Orchestra. Ruggiero Ricci, ein lebenslanger Sammler, tourte mit einer Guarneri-Kopie, die ihm Bellini auf seine flehentliche Bitte hin verkauft hatte.³⁵⁶ Beide Geigenbauer hatten die Bekanntheit der großen Werkstätten und die Unterstützung durch große Geschäfte genutzt, ein ganzes Arbeitsleben Restaurierungen und Reparaturen gewidmet und waren Tag und Nacht für ihre Kunden da. »Das habe ich mir gemerkt«, sagte Zygmuntowicz.³⁵⁷

Eigentlich war die Kunst des Geigenbaus keineswegs tot, doch es sollten Generationen vergehen, bevor irgendjemand mit dem Geigenbau seinen Lebensunterhalt verdienen konnte. Sacconi selbst, für seine Zeitgenossen längst ein Kultobjekt, baute in den 40 Jahren seines Arbeitslebens im Durchschnitt ein Instrument im Jahr, und Carl G. Becker hatte nahezu seit Menschengedenken Amerikas größte Annäherung an ein Cremoneser oder Mirecourt-Pariser Patriarchat geschaffen. Mit Beginn der 1920er-Jahre war er mit seinem Arbeitgeber

William Lewis & Son aus Chicago vertraglich übereingekommen, dass er neun Monate im Jahr die klassischen Instrumente, die es in den in unmittelbarer Nähe seiner Werkstatt gelegenen Konzertsaal geschafft hatten, reparieren und restaurieren würde. In den verbleibenden drei Monaten baute er seine eigenen Instrumente, während er den Stab an seinen Sohn Carl F., der mit 16 Jahren mit der Arbeit begann, und an seine Enkelkinder Jennifer und Paul, die mit elf und fünfzehn Jahren im Metier anfangen, weiterreichte. Doch mit diesen Instrumenten, die zu Lebzeiten seiner Enkel als einige der besten aus amerikanischer Hand angesehen wurden, verdiente Becker nach einer Schätzung von Bein etwa einen Dollar pro Stunde.³⁵⁸ Peresson, der erfolgreichste amerikanische Geigenbauer seiner Zeit, stand schon kurz vor dem Ruhestand, als er seine eigene Werkstatt eröffnete.

»Bei den Bemühungen, Informationen zum Lebenswerk einer Reihe zeitgenössischer amerikanischer Geigenbauer zu bekommen, kam der Herausgeber zwangsläufig mit dem alten Sprichwort ›Kunst ist bescheiden‹ nach Hause«, berichtete Alberto Bachmann 1925 in seiner *Encyclopedia of the Violin*. Von 92 Einträgen bestanden 76 nur aus einem Namen und der Heimatstadt. »Es ist schwer zu glauben, dass einige Befragte Informationen über ihre Arbeit sogar für enzyklopädische Zwecke verweigerten«, klagte er.³⁵⁹ Fast 60 Jahre später war die Zahl der Ermittelten dank der enzyklopädischen Forschungsleidenschaft von Thomas Wenberg auf rund 3500 gewachsen, deren Gemeinsamkeit vornehmlich darin bestand, dass sie zwischen der Mitte des 19. und dem späten 20. Jahrhundert irgendwo in den Vereinigten Staaten eine Geige gebaut hatten. Gemeinsam war ihnen sonst allenfalls noch die verblüffende Vielfalt der auf nahezu jeder Seite seines einzigartigen *Violin Makers of the United States* erwähnten Brotberufe, beispielsweise »arbeitete als Bergmann«, »als Gerichtsreporter«, »als Gewerkschaftsvertreter«, »als Cowboy, Zimmermann und Bauunternehmer«, »stellte als Briefträger seine Lieferungen per Pferd zu«, arbeitete »als Tischler, Bürokaufmann, Schlachthofarbeiter, Trickcowboy, Lassowerfer, Zureiter wilder Pferde, Schäfer, Schmied und Brandmarker von Kühen«, war »von Beruf Maschinenbau-Ingenieur«, »ein Chiropraktiker von Beruf«, »betrieb das Ford-Autohaus«, »fertigte die Schneeschuhe an, die Admiral Byrd auf seiner Expedition zum Nordpol trug.«³⁶⁰

Von 26 zwischen 1902 und 1948 geborenen britischen Geigenbauern, die in Mary Anne Alburgers biografischer Sammlung von 1979 porträtiert werden, sind drei Frauen. Sechs der Porträtierten gelangten zum Geigenbau über Möbel und Holzarbeit, und zehn weitere kamen von der Musik einschließlich eines Studiums am Konservatorium und professionellem Orchesterspiel. Außerdem gab es einen ehemaligen Bankkaufmann, einen früheren Matrosen der Handelsmarine und einen ehemaligen Büromaschinentechniker. In einer Gesellschaft, die immer noch auffallend standesbewusst war, erstreckte sich

die Herkunft ihrer Befragten von der Arbeiter- bis zur soliden Mittelklasse, einschließlich eines Geigenbauers und eines Händlers die jeweils Mitglied und zweiter Kommandeur des Ordens des britischen Empire waren. Eine andere Geigenbauerin war sowohl die Tochter als auch die Ehefrau bedeutender Akademiker, die alle zum Ritter geschlagen wurden und von denen einer Fellow der Royal Society war. Nur fünf von ihnen hatten mehr oder weniger traditionelle Lehrlingsausbildungen durchlaufen – einer als Möbelbauer, ein anderer als Zimmermann. Einschließlich der Absolventen der Violinschule, die unter den jüngsten waren, hatte nur etwa ein Drittel eine Ausbildung als Geigenbauer.

Obwohl die wirtschaftlichen Umstände keine ausreichende Erklärung für deren Berufswahl liefern, müssen sie berücksichtigt werden. Zwischen 1950 und 2000 stieg die Weltbevölkerung von 2,5 auf mehr als 6 Milliarden Menschen. Das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen verdreifachte sich nahezu. Es war unvermeidlich, dass die wachsende Nachfrage die alten Instrumente irgendwann für alle außer den Superreichen unerschwinglich machen würde. Dieser Tag kam schon 1971, als die »Lady-Blunt«-Strad von 1721 bei Sotheby's in London die 200.000-Dollar-Schranke durchbrach. Von da an ging die Spirale nur noch aufwärts. Es gab praktisch keine direkte Verbindung zwischen dem Verkauf der »Lady Blunt« und der Aufbruchsstimmung, die nachträglich mit 1968 in Verbindung gebracht wird. Doch was Paul Berman als »das utopische Hochgefühl« bezeichnete, das »über das Universum der Studenten und ebenso über die Universen einiger Erwachsener fegte«,³⁶¹ sollte für die Wiederauferstehung des Geigenbaus eine ähnlich bedeutende Wasserscheide sein. Soweit man zurückdenken konnte, war es offenbar selbstverständlich, dass der Geigenbau ein ausschließlich männliches, meistens lokales, traditionelles und selbstbezügliches Handwerk war, das hauptsächlich von Kontinentaleuropäern im Kittel und mit Nickelbrille ausgeführt wurde. Nun aber schienen Vertreter der geburtenstarken Jahrgänge der Nachkriegszeit, die auf unterschiedliche Weise von Kunstschulen, Konservatorien, Gitarrenklassen oder Volksmusikfesten geprägt waren, den Geigenbau nicht nur als eine berufliche Option, sondern sogar als eine schöne neue Welt entdeckt zu haben.

Zum ersten Mal seit über 400 Jahren sah sich eine Subkultur, deren berufliche Identität und sogar ihre Familienverbindungen Jahrhunderte zurückreichte, einer Klasse von Einsteigern gegenüber, die kaum unterschiedlicher hätten sein können. Sie waren Amerikaner und Briten, Frauen, Juden und Studienabbrecher, und ihre Eltern Professoren, Lehrer, Künstler, Fotografen, Tierärzte, Winzer, Holocaust-Überlebende und spanische Bürgerkriegsveteranen. Insgesamt erschienen sie wie eine Mischung aus dem jungen Marx auf der Flucht vor kapitalistischer Entfremdung und Benjamin Braddock, der Titelfigur in dem zu jener Zeit symbolträchtigen Film *Die Reifeprüfung*, auf der Flucht vor einer Karriere in der Kunststoffindustrie.



»Nichts an dem, was unsere Generation bei dem Versuch antrieb, großartig aussehende und klingende Geigen zu bauen, hatte mit finanziellen Interessen zu tun«, erläuterte Carla Shapreau, eine Geigenbauerin aus San Francisco, die später Rechtsanwältin wurde.³⁶² Für Anne Cole, Tochter eines Chirurgen und einer expressionistischen Malerin und schon wegen ihres Geschlechts

eine Seltenheit in der Branche, war es »die Hippie-Sache«. ³⁶³ Die Eltern von Zygmontowicz waren zwar über den Berufswunsch ihres Sohnes verwundert, aber entschlossen, ihm beizustehen, und suchten ihm eine Lehrstelle bei der Schreinergewerkschaft. ³⁶⁴

Weder von ihrem Temperament noch von ihren Biografien her hatten die Neulinge viele Gemeinsamkeiten. Doch außer dem gelegentlichen Pragmatiker Curtin, der Luft für das natürliche Medium eines Geigenbauers hielt und Materialien in erster Linie als Mittel zum Zweck ansah, ³⁶⁵ hatten sie alle »ein Faible für Holz«, ³⁶⁶ konnten mit physischer und sozialer Distanz umgehen, hatten eine Abneigung gegen Hierarchien und verfügten über eine unbefangene Risikobereitschaft. Eine Generation später war Rabut mäßig amüsiert davon, dass die Nachwuchsgeneration ihn und seine Zeitgenossen bereits als »die ältere Generation« wahrnahm, und blickte wehmütig auf die kollektive Gleichgültigkeit seiner Generation gegenüber den Kreditkarten und MBA-Abschlüssen, die ihnen ein positiver Arbeitsmarkt erlaubt hätte. ³⁶⁷

Vor allem aber teilten sie eine gemeinsame Leidenschaft für die Kunst selbst, die sich in einem nahezu ehrfurchtsvollen Respekt vor den von Alf als »Ikonen der Zivilisation« bezeichneten Werken ausdrückte, die die alten Meister geschaffen hatten. »Als ich lernte, eine Schnecke zu schnitzen, hätte niemand gedacht, dass ich auch ein gewitzter Geschäftsmann werden musste«, seufzte er. ³⁶⁸ Andrew Dipper, ein junger Engländer, der nach Japan wollte, fand sich in Cremona wieder, wo er schließlich Sacconi übersetzte. »Geigenbau«, so erklärte er, »ist eine Haltung, kein Beruf.« ³⁶⁹

Der dritte Impuls kam vom Handel selbst. Im Prinzip bedeuteten gute Zeiten für Händler auch gute Zeiten für Reparaturabteilungen und ein Goldenes Zeitalter für die Restauratoren, die in der Lage waren, alte Instrumente vom Zahn der Zeit, von Kunstfehlern und von durch unisolierte Dachböden entstandenen Schäden zu befreien. Aber die vorhandenen Arbeitskräfte, viele davon noch in der Vorkriegszeit ausgebildet, wurden rasch weniger, und traditionelle Schulungen vor Ort waren in den erfolgreichen Volkswirtschaften und Arbeitsmärkten, die sich jetzt von München bis nach San Diego erstreckten, unerschwinglich geworden. ³⁷⁰ Sowohl Mittenwald, die Gründung aus dem 19. Jahrhundert mit einem dreijährigen Lehrplan, als auch Cremona, ein weiteres Sacconi-Vermächtnis mit einer drei- bis fünfjährigen Ausbildung, konnte jedes Jahr eine Anzahl von Absolventen vorweisen, doch keiner der beiden Städte gelang es, die Nachfrage in London, dem traditionellen Zentrum des Handels, und in den Vereinigten Staaten, seinem neuen Schwerpunkt, zu befriedigen.

Die Lösung lag in einer bis heute einzigartigen Welle des Aufbaus von Institutionen. 1972 unterstützten David Hill, ein Erbe der legendären Londoner Händlerfamilie, Charles Beare, ein Absolvent von Mittenwald, dessen Familienunternehmen bald zum Nachfolger der Hills werden sollte, und der Geigen-



bauer Wilfred Saunders die Gründung von Newark, der ersten britischen Geigenbauerschule, die später auch John Dilworth besuchen sollte. Sie bot einen dreijährigen Kurs mit »einem guten Niveau von Fähigkeiten im Holzhandwerk« für eine Jahresklasse von zwölf Schülern an.³⁷¹ Im selben Jahr gründete der in Schlesien geborene Peter Paul Prier, Absolvent von Mittenwald, die Violin-Making School of America in Salt Lake City, die – eine weitere Premiere – zum ersten Mal einen Vier-Jahres-Kurs anbot, dessen Teilnehmerzahl von anfänglich vier auf bis zu 20 anwuchs.

Eine Generation später war sie mit ihren sorgfältig ausgearbeiteten Studienplänen, einer jährlichen Abschlussklasse von etwa 100 Studenten und überall in der Welt zu findenden Absolventen eine fest etablierte Organisation geworden. In den folgenden Jahren sollten ähnliche Schulen in Chicago, Boston, Leeds, Tokio, Wales, Schweden, Argentinien und an der Indiana University ihre Tore öffnen – während andere schließen mussten, weil sie paradoxerweise Opfer der erfolgreichen Antwort der neuen Schulen auf die Nachfrage wurden, aus der sie entstanden waren.

Noch an der Schwelle ihres dritten Jahrzehnts nahm man in der Schule in Newark einen Anteil ausländische, aber auch örtliche Bewerber auf, die eine zweite, wenn nicht dritte Karriere anstrebten. Doch die Vorgehensweise war bewusst konservativ. »Es ist unsere Philosophie, die besten Instrumente, die jemals gemacht wurden – die Strads und die Guarneris –, als Modelle für unsere Schüler zu benutzen«, sagte der Leiter in einem Interview. »Wenn man uns fragen würde, wo wir in zehn Jahren gerne stehen möchten, würden wir sagen, wir wollen das Gleiche tun wie bisher, nur besser«, fügte ein älterer Kollege

BUCH II

Der Geigenhandel

Inzwischen ging der Handel seine eigenen Wege. »Nur der geborene Geigenhändler ist wirklich ein Geigenhändler«, konstatierte Albert Berr im Rückblick auf sein erfahrungsreiches Leben in der Branche.¹ Zwar gab es von Tarisio bis zu Robert Bein und Geoffrey Fushi bemerkenswerte Ausnahmen. Doch war es zumindest von Vorteil, als ein Chanot, Hill, Hama oder Beare geboren worden zu sein. Allerdings lässt sich Berrs Aussage auf alle möglichen Kompetenzen und Talente beziehen, beispielsweise auf eine Begabung für Mathematik, für Sprachen oder gar für Musik, die jeder unabhängig von seiner Abstammung mitbringen konnte. George Hart hatte diese Begabung, ebenso William Ebsworth Hill, trotz seines Hangs zu dem, was Haweis als eine »seltsame Art von innerem Anderswo-Sein« bezeichnete,² und was für den Patrizier Hart unvorstellbar war.³ Aber auch David Laurie, ein ehemaliger Seemann, Händler in galvanisierten Artikeln und Vater von 18 Kindern, hatte dieses gewisse Etwas. Seine Tochter erinnerte sich, dass er einen erfolgreichen Handel mit Erdöl aufgab, um eine »viel interessantere, wenn auch weniger einträgliche« Karriere in der »Fiedeljagd« zu verfolgen.⁴

Laurie, als Großhändler ein Selfmademan, war »in keiner Weise durch Tradition mit unserem Beruf verbunden«⁵, wie die Söhne der Gebrüder Hill

kühl über einen Mann schrieben, den sie in den frühen 1890er-Jahren sogar vor Gericht zogen.⁶ Doch sogar sie gestanden Laurie den »ausgeprägten Geschäftssinn und die außerordentliche Energie« zu, die zu dessen »Einführung in einige der besten Beispiele von Stradivaris Genie« führten.⁷ Ein Jahrhundert später erstreckte sich das Händlerspektrum von Absolventen britischer Eliteanstalten bis zu amerikanischen Studienabbrechern. Darunter gab es auch Frauen, eine Neuerung, die auf ihre Weise ebenso sensationell war wie die Zulassung von Frauen zu Militärakademien.

Die besten von ihnen verfügten über die Geduld eines Zen-Meisters, das Durchhaltevermögen eines Langstreckenläufers, die Nerven eines Kasino-Hasardeurs und das Verhandlungsgeschick eines Henry Kissinger. Giovanni Morelli, ein Pionier in der Kunstgeschichte, konnte die Kopie eines Gemäldes von Botticelli anhand der Neigung eines Ohrläppchens oder der Drehung eines Fingernagels vom Original unterscheiden.⁸ Ein geborener Geigenhändler konnte ein Strad-Original und seine Kopie anhand einer nur ganz geringfügig differierenden Krümmung eines F-Loches oder einer Ecke auseinanderhalten und sich Instrumente in derselben Weise merken wie Politiker Gesichter.

Politisches Geschick war ein weiterer Teil des Pakets. Je nach Zeit und Ort konnten Händler ihre Kunden als Künstler, Investoren, angehende Gönner – »ziemlich seltsame Menschen, die denken, es wäre nett, eine Strad zu erwerben, nachdem sie plötzlich reich geworden sind«⁹ – oder als leichte Beute ansehen. Sie konnten die Geigenlehrer, die ihnen zwar zu Geschäften verhalfen, dafür aber auch Provisionen erwarteten, für erfolgreiche Geschäftsleute oder für Schakale halten. Sie konnten in ihren Konkurrenten Schurken und Scharlatane sehen und den Markt als einen Krieg aller gegen alle empfinden. Der Drang zum souveränen Alleingang lag in ständigem Widerstreit zur Unvermeidlichkeit von Zweckbündnissen. »Politik ist kein Kinderspiel«, sagte Finley Peter Dunnes legendärer Kneipenwirt Mr. Dooley in Chicago.¹⁰ Der Handel mit Violinen war es ebenso wenig. Dennoch war jemand, der nicht über die »einzigartige Liebe zu einer Geige um ihrer selbst willen, als ein Gegenstand von Schönheit, Wunder, Geheimnis« verfügte, die Haweis W. E. Hill zugeschrieben hatte, schwerlich als bedeutender Händler vorstellbar.¹¹

Außenstehende waren davon ebenso geblendet wie verwirrt. Haweis, der englische Pfarrer, der die Violine kannte und liebte wie kaum ein anderer seiner Zeit, machte sich über den Handel keine Illusionen und hielt Händler für »eine Spezies von Menschen, die von Natur aus geldgierig sind«.¹² »Nach langen Jahren«, so schrieb er, »bin ich zu dem Schluss gekommen, dass es drei Dinge gibt, bei denen ein durchschnittlich ehrlicher Mann überhaupt keine Skrupel kennt – das erste ist ein Pferd, das zweite ein Regenschirm und das dritte eine Geige.«¹³ Für historisch Interessierte ähnelte der Handel nichts so sehr wie dem Heiligen Römischen Reich. Mit den bedeutenden Händlern und Auktionshäusern hatte

er seinen Adel, mit den Familienunternehmen sein Bürgertum und den Dritten Stand mit Beratern, Zwischenhändlern und Orchestermusikern, die als Nebenbeschäftigung die Ware aus dem Kofferraum ihres Autos heraus anboten. Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts tauchen Geigen sogar bei eBay auf.

Ebenso wie das Reich war die Branche gleichzeitig hierarchisch, anarchisch und expansiv und hatte mit Vuillaume, den Gebrüdern Hill, Rembert Wurlitzer und Charles Beare ihre Kaiser, deren Bescheinigungen eine nahezu päpstliche Unfehlbarkeit genossen. Ihre Kurfürsten kamen aus einer Handvoll von Geschäften, die mit Spitzeninstrumenten handelten und zunehmend in der ganzen Welt präsent waren. Sie hatte ihr Parlament in der Entente internationale des maîtres luthiers et archetiers d'art, die in den 1950er-Jahren von einer Gruppe von Geigenbauern und -händlern als Reaktion auf eine Serie von Skandalen gegründet wurde. Sie hatte ihre Welfen und Staufer, die in einer andauernden und unerbittlichen Rivalität ineinander verbissen waren, sowie ihre De-facto-Zusammenschlüsse von größeren und kleineren Unternehmen. Sie hatte sogar ihre eigene Version von »cuius regio, eius religio«. Arthur Bultitude, der legendäre Bogenmacher der Hills, erinnerte sich am Ende seiner bemerkenswerten Karriere an sein Vorstellungsgespräch bei Alfred Hill im Jahr 1922. War sein Vater ehrlich, nüchtern und fleißig – so wurde der 14-jährige Bultitude gefragt? Gehörte die Familie der Church of England an?¹⁴ Einige Generationen später umrahmte Geoffrey Fushi seinen Schreibtisch sowohl mit den Monografien der Hills als auch dem Gesamtwerk von L. Ron Hubbard, betonte häufig und gern, wie die von Hubbard gegründete Church of Scientology zu seinem Erfolg und dem seines Partners Robert Bein beigetragen hatte,¹⁵ und legte ihre Werte neuen Mitarbeitern ans Herz.

Niemand konnte voraussagen, ob der Geigenhandel wie das Heilige Römische Reich 1 000 Jahre fortbestehen würde. Bein, der im Reich der Violine sicherlich zu den Kurfürsten zu zählen war, sah das Endspiel bereits im Jahr 2001 voraus, zumindest dort, wo das Spiel als die Jagd nach alten italienischen Instrumenten verstanden wurde, die den Handel seit dem frühen 19. Jahrhundert beherrscht hatte.¹⁶ Aber trotz Problemen mit seiner Glaubwürdigkeit und mit dem Pernambukholz versprach der seit fast 500 Jahren bestehende Handel, zumindest das Weströmische Reich (31 v. Chr. bis 476 n. Chr.) einzuholen.

Statik und Dynamik des Geigenhandels waren so kompliziert wie seine Verfassung. Je nachdem konnte man perfekten wie imperfekten Wettbewerb, Oligopol, Grenznutzen und sogar vernünftige Erwartungen erkennen, aber auch eine Geschichte von Praktiken, in denen der deutsche Kritiker Arnold Ehrlich bereits im Jahr 1899 »eine frappante Aehnlichkeit mit Betrug« erkannte,¹⁷ als er gegenüber den bescheidenen Preisen für neue Instrumente einen starken Kursanstieg für alte Violinen feststellte. Tatsächlich waren viele davon keineswegs italienische, sondern gute deutsche Kopien, und es gab keinerlei Hinweise

darauf, dass Kritiker oder Publikum einen Unterschied hörten. Selbstverständlich achteten Spieler auf den Ton, doch waren es Sammler, nicht Spieler, die den Ton angaben. Was zählte, war die Echtheit, erst dann kamen Aussehen und Erhaltungszustand, während der Ton kaum eine Rolle spielte.¹⁸ 1932 beschied der Händler Alfred Hill einem amerikanischen Kunden: »Ein Instrument, das zwar erstklassige Klangqualität besitzt, jedoch bei der Schönheit der Form Mängel an Holz oder Lack aufweist, verkauft sich unendlich schwieriger als eines mit einem attraktiven Aussehen.«¹⁹ »Ich habe gesehen, dass sich Sammler eine Strad, die sie kaufen wollten, stundenlang ansahen«, erinnerte sich der Geiger Henri Temianka in den 1970er-Jahren, »aber nie darum baten, sie zu hören«.²⁰

Stradivari und der jüngere Giuseppe Guarneri waren der magnetische Nordpol des Handels. Seit dem frühen 19. Jahrhundert wurden besonders Strad-Modelle weithin mit derselben Unbekümmertheit kopiert, mit der Chinesen eine Epoche später Apple, Starbucks und Kentucky Fried Chicken kopieren würden. Der Katalog des amerikanischen Versandhauses Sears Roebuck bot 1902 »eines unserer original Stradivari-Violinen Modelle«, komplett mit Randeinlagen, für 8 Dollar an. Das »besonders hochwertige original Stradivari-Modell« war für 20 Dollar zu haben.²¹ Ein Jahrhundert später tauchten die Nachwirkungen immer noch auf der Website des National Music Museum in Vermillion, South Dakota, auf, wo ein steter Strom von Besuchern hoffnungsvoll wissen wollte, ob die Geige mit dem Stradivari-Zettel, die sie soeben unter ihrem Bett oder auf dem Dachboden entdeckt hatten, vielleicht doch eine Strad sei.²² Die Antwort war stets taktvoll, aber selten ermutigend.

In der Zwischenzeit waren die Instrumente der beiden Meister seit zweieinhalb Jahrhunderten durch die Hände von Virtuosen von Spanien bis zum Schwarzen Meer, französischer Adelige »de l'épée«, »de la robe« und »parvenue«, des englischen Adels des 18. und der oberen Mittelschicht des 19. Jahrhunderts, russischer Großfürsten und mitteleuropäischer Bildungsbürger gegangen. Die kommunistischen Regime in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn waren begierig, ihre knappen Reserven in harter Währung in eine Strad zu investieren, wenn es dazu verhelfen würde, einen einheimischen Spieler im internationalen Wettbewerb nach vorn zu bringen.²³ Im Jahr 1995 versammelte das Metropolitan Museum in New York für eine Ausstellung 25 Guarneris unter einem Dach. Unter ihren Besitzern waren zwei der großen Künstler des Jahrhunderts, der Erbe eines mexikanischen Stahlvermögens, ein Vizepräsident von Microsoft, ein Investor und Sammler aus Chicago, ein Gewinner des Lasker-Preises – eines der renommiertesten medizinischen Forschungspreise der Welt –, der Vorsitzende der nationalen Kommission für Arthritis, Museen in San Francisco und Taipeh und eine japanische Stiftung, deren Gründer im Zweiten Weltkrieg dabei geholfen hatte, die Mandschurei zu kolonialisieren, nach dem Krieg drei Jahre als Kriegsverbrecher der A-Klasse im Gefängnis saß und dann

mit Motorboot-Rennen ein neues Vermögen machte.²⁴ Der Weg zum Erwerb dieser Instrumente konnte so lässig sein wie eine Fahrt zum Supermarkt oder so aufwendig wie eine dynastische Hochzeit. Gelegentlich nahm er auch die Form einer Schießerei an, zu der sich mehrere Verkäufer mit jeweils einer Strad in der Hand versammelten. Der Vorteil lag hier ausnahmsweise bei dem voraussichtlichen Käufer, und der Verkauf wurde mit dem Händler abgeschlossen, der als Letzter noch aufrecht stand.

Dietmar Machold war besonders stolz auf einen Verkauf, der mit dem Anruf einer angeblichen Speditionsfirma in West-Berlin begann, die ihm mitteilte, dass die Demokratische Volksrepublik Korea (Nordkorea) sich nach einer Strad umseh. Unbeeindruckt von der Wahrscheinlichkeit, dass westliche Geheimdienste sein ungesichertes Telefon abhörten, versprach er, zur festgesetzten Zeit am vereinbarten Ort mit einer Strad und Roger Hargrave – zu dieser Zeit sein Restaurator – zu erscheinen. Eine große schwarze Limousine holte die beiden am berühmten Checkpoint Charlie ab und brachte sie auf die andere Seite der Mauer. Bei ihrer Ankunft in der nordkoreanischen Botschaft stellten sie fest, dass sieben Mitbewerber und der Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Pjôngjang schon da waren. Aber es war Machold, der den Zuschlag erhielt und bar bezahlt wurde, da die Koreaner anscheinend entschieden hatten, dass Beare – sein Konkurrent aus London – zu wenig verlangte. Ein paar Jahre später, als Tausende von Nordkoreanern hungerten und die Preise für Geigen weltweit in die Höhe schossen, weigerte sich der Staat immer noch zu verkaufen und schickte seine Strad weiterhin zu Machold in Tokio zur planmäßigen Wartung.²⁵ Sollte die CIA damals tatsächlich mitgehört haben, gab es offenbar keinen Unmut, als Machold Mitte der 1990er-Jahre ein Geschäft in New York eröffnete.

Im Jahr 2006 zog Beare gleich, als Jerry Kohl, ein Amateurgitarrist, der sein Vermögen mit Lederwaren der Luxusklasse gemacht hatte, entschied, dass er statt des Gemäldes von Mark Rothko, das seiner Tochter so gut gefiel, lieber eine Strad besitzen wollte. Nach dreimonatigen Recherchen und Anfragen lud er Vertreter von Beare, Bein & Fushi und Machold ein, ihm zu zeigen, was sie hatten. Sie brachten ihm insgesamt acht Geigen. Kohl selbst fügte noch eine neunte hinzu, die dem Komiker Jack Benny gehört hatte und erst vor Kurzem auf den Markt gekommen war. Dann arrangierte er, dass die Konzertmeister des Los Angeles Philharmonic Orchestra und des Los Angeles Chamber Orchestra die Instrumente über acht Stunden in der neuen Disney Hall eines nach dem anderen vorspielten. In die engere Wahl kamen die »Maria Teresa« von 1712, die fast ein halbes Jahrhundert lang im Besitz der Familie des großen Nathan Milstein gewesen und dann zu Beare gelangt war, und die »Herzog von Alba« von 1719, die Bein & Fushi anvertraut worden war. Am Ende gewann Beare, angeblich mit einem Festpreis von acht Millionen Dollar. »Meine Kinder besitzen nun einen Teil der Geschichte«, äußerte Kohl zufrieden in einem Interview.²⁶

Leonhards Vater. Geschäfts- und Wohnräume werden in einer Weise gemeinsam genutzt, die an die Gemeinde von S. Domenico erinnert – oder vielleicht erinnern könnte, wenn die Cremoneser Stammväter ihre Häuser auf moderne, helle, skandinavische Weise und mit einer Mini-Bar neben dem Esszimmer eingerichtet und dort wie Leonhardt und eine kleine Gruppe von Kollegen regelmäßig rund um einen Tisch, um den sie jeder Firmenvorstand beneiden könnte, Seminare über noch unentdeckte Meister des 19. und 20. Jahrhundert abgehalten hätten.

Seit fast 200 Jahren waren Vorzeigegeschäfte wie Hill's und Wurlitzer die Elite-Ausbildungsstätten des Berufsstandes gewesen, in deren Werkstätten Generationen von angehenden Geigenbauern gelernt hatten, Instrumente zu identifizieren, sie zu vergleichen und die großen italienischen Geigenbauer von dem Strom der alten und nicht so alten Instrumente, die über ihren Arbeitstisch gingen, zu unterscheiden. Wo würden ihre Nachfolger erlernen, dasselbe zu tun, und woher würden die zukünftigen Experten kommen, wenn die Art von Geschäften wie Vuillaume, Hill's und Wurlitzer genauso enden würde wie die Schreibmaschine und die Tageszeitung? Julian Hersh erzählte, dass er sich als Kind Fotos aus alten Katalogen von Lyon & Healy ins Gedächtnis eingepägt habe. Jason Price konstatierte, es gebe wunderbare digitale Fotos.⁴⁹⁷

BUCH III

Das Geigenspiel

Ungeachtet all der Anreize, die Violinen bieten, sie zu bauen, zu verkaufen, zu sammeln oder auch zu stehlen, und ungeachtet der Befriedigung, die es bringt, sie zu besitzen, auszustellen, zu stiften oder in sie zu investieren: Vor allem sind Geigen zum Spielen gemacht. Mehrere hundert Jahre hatten sie gebraucht, um ihre Vorgänger – die Rebec, die Vihuela, die Lira da gamba und da braccio – zu verdrängen, doch es bleibt bemerkenswert, wie viele Anlässe sich schon lange vor dem 18. Jahrhundert fanden, sie zu spielen – in Palästen, Siedlungs- und Blockhäusern, in Holzfällerlagern und Gehöften, auf dem Lande und in der Stadt, an Straßenecken, am Straßenrand oder auf Ozeanreisen, gut oder schlecht, aus Liebhaberei oder für Geld, einzeln oder in Gruppen.

Die Anzahl und Vielfalt der Menschen, die sich von dem Instrument angezogen fühlten, war selbst ein Wunder. Im frühen 18. Jahrhundert war die »Accademia«, in der sich lokale Herrschaften mit lokalen Berufsmusikern trafen, nicht nur in Bologna, Mantua und Cremona, sondern in jeder italienischen Stadt, die etwas auf sich hielt, eine feste Größe.¹ In England, wo die Tätigkeit von Berufsmusikern herablassend als ein Gewerbe, das Musizieren von Amateurspielern hingegen als soziale Errungenschaft angesehen wurde, holten die Gutbetuchten – einschließlich Mitgliedern der Königsfamilie –

Italiener in ihr Land, die »während der Winterszeit jeden Morgen von Haus zu Haus trabten, um für zwei Guineen ein Dutzend Unterrichtsstunden zu geben.«² An der Wende zum 19. Jahrhundert hatte die Welle Wien erreicht, wo ein paar Tausend Amateure ganz zufrieden damit waren, in der Nähe ihres Wohnortes zu bleiben, alles zu spielen, was ihnen Komponisten und Verlage zukommen ließen, und sich aus den Schwierigkeiten mit den Behörden grundsätzlich herauszuhalten.

Bereits 1766 bestätigte Stephen Philpot, ein relativ ungewöhnlicher Londoner Berufsmusiker, dass Geigenunterricht »der Jugend zum Nutzen« gereiche und eine gesunde Alternative zu »Glücksspiel, Trinken oder anderem teuren Zeitvertreib« sei. 80 Jahre später führte J.F. Hanks in einem Handbuch für Amerikaner dieselben Gründe an. »Während der Zeit des Vagabundierens, die andere junge Männer in Spelunken oder am Spieltisch verbringen oder in törichter Weise mit Zerstreuung und Müßiggang verschwenden, können Sie mit Ausdauer und Fleiß eine saubere und ansprechende Leistung auf der Violine in allen Dur- und Molltonarten und in drei oder vier Positionen der Hand kultivieren.«³ An der Wende zum 20. Jahrhundert waren Aufführungen durch Amateure im Allgemeinen und das Streichquartett im Besonderen für ein bürgerliches Leben so typisch wie der sonntägliche Kirchgang und die Lektüre von *Die Gartenlaube*.

Würde das himmlische Bürgerorchester im Jenseits Stimmführer- und Konzertmeisterposten nach Dienstalvergeben, könnten der Maler Thomas Gainsborough (geboren 1727), der Astronom William Herschel (geboren 1738) und der dritte Präsident der Vereinigten Staaten Thomas Jefferson (geboren 1743) zweifellos Ansprüche auf eine Vorrangstellung geltend machen. Der langjährige österreichische Kanzler Klemens Fürst von Metternich (geboren 1773) wäre ein aussichtsreicher Kandidat, um sie zu beerben. Nach Harry Angelo, Fechtmeister der Londoner Gesellschaft und ein glaubwürdiger Zeuge, konnte Gainsborough, der ein leidenschaftlicher Liebhaber und begeisterter Sammler von Geigen war, »einen langsamen Cembalosatz auf der Geige wie auch auf der Flöte mit viel Geschmack und Gefühl begleiten.«⁴ Herschel, der Sohn eines Hannoveraner Militärmusikers, war Konzertmeister und Solist in Newcastle, bevor ihn sein Interesse an der Astronomie zur Entdeckung des Planeten Uranus führte. Jefferson war, so wie viele Herren in Virginia, ein ernst zu nehmender Amateurmusiker. Er brachte Sonaten von Corelli, Vivaldi und Geminiani aus Paris mit nach Hause, sorgte dafür, dass sein Neffe Geigenunterricht und auch seine Töchter und Enkelinnen Musikunterricht erhielten.⁵ Metternich nahm seine Geige schon während seiner Zeit als junger Diplomat mit nach Rastatt, wo er Konzerte veranstaltete, das Orchester dirigierte und Quartette spielte, wenn er nicht gerade mit Napoleon über die Ansprüche des westfälischen Adels verhandelte. Zwei Jahrzehnte später nahm er als Kanzler sein Instrument bei

einem Besuch wieder mit nach Rom, wo es Paganini zur Verfügung stand, der eingeladen war, einmal vorbeizukommen und sich vorzustellen.⁶

Weitere Künstler, Wissenschaftler und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens reihten sich hinter ihnen ein. Der Künstler Jean-Auguste-Dominique Ingres war ein so passionierter Amateurmusiker, dass er nur wenige Wochen, bevor er im Jahr 1867 im Alter von 80 Jahren starb, in einem Haydn-Quartett immer noch seinen Mann stand und der Terminus »le violon d'Ingres« zum Synonym für jedes ernsthafte Hobby wurde. Paul Klee, Sohn eines Musiklehrers und einer Sängerin, spielte gut genug, um sich noch während seiner Schulzeit dem Orchester in Bern anschließen zu können und damit später als Kunststudent seinen Lebensunterhalt zu verdienen.⁷ Henri Matisse, der als Kind Geige spielte, nahm dies im Alter von fast 50 Jahren ernsthaft wieder auf, zumindest zum Teil aus Angst, dass er sein Augenlicht verlieren könne und seine Familie durch Straßenmusik würde ernähren müssen.⁸

Wo Künstler vorangingen, folgten Ärzte ihnen nach. Salomon (oder möglicherweise Samuel) Severin Kreisler, ein Wiener Arzt und ernst zu nehmender Amateurmusiker, ließ seinen Sohn Fritz im Alter von vier Jahren mit dem beginnen, was einmal eine der großen Geigenkarrieren werden sollte.⁹ Theodor Billroth, als Chirurg der Erste, der ein Rektumkarzinom entfernte, eine Resektion der Speiseröhre vornahm und eine Laryngektomie durchführte, war auch der erste Geiger, der die A-Dur-Sonate seines großen Freundes Johannes Brahms zu sehen bekam und spielte.¹⁰ Dr. William Sunderman aus Philadelphia, der eine Methode zur Messung von Blutzucker erfand und den Weg für den Einsatz von Insulin bahnte, um Patienten aus einem diabetischen Koma zu holen, spielte von seinem fünften Lebensjahr bis zu seinem Tod im Alter von 104 Jahren. Auch sein Sohn wurde nach seinem Vorbild ein Arzt-Geiger.¹¹ Henry Temianka würdigte im Rückblick auf vier Jahrzehnte als Konzertmeister, Solist und Kammermusiker der ersten Klasse das Engagement, die Begeisterung und gelegentlich sogar die Fähigkeiten der bis zu 70 Streicher, die aus allen medizinischen Spezialgebieten einschließlich der Veterinärmedizin stammten und von ihm an jedem Dienstagabend in Los Angeles in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg dirigiert wurden.¹²

Dann kamen die Wissenschaftler. Simon Ramo, ein Vorreiter in der Mikrowellenforschung, der an der Entwicklung sowohl des Elektronen-Mikroskops als auch der Interkontinentalrakete Atlas beteiligt war, übte Bogenstrich und Fingersatz ebenso methodisch, wie er seine Geschäfte führte. Martin Kamen, der Entdecker des radioaktiven Kohlenstoffs war als Geiger nicht nur gut genug, um zum Vergnügen mit seinem Freund Isaac Stern zu spielen, sondern auch, um sich bei einem Quartett von Bartók, einer olympischen Herausforderung für die meisten Amateure, zu bewähren.¹³ Albert Einstein – der größte von ihnen allen –, der im Alter von fünf Jahren mit dem Unterricht begann und



mit 13 die Mozart-Sonaten entdeckte, spielte später mit Kollegen am California Institute of Technology, mit Königin Elisabeth von Belgien und im Jahr 1952 sogar mit dem Juilliard Quartet anlässlich ihres Besuchs in Princeton.¹⁴

Andere Personen des öffentlichen Lebens rangierten zwangsläufig ein oder zwei Stufen unter Thomas Jefferson. Farblos waren sie deshalb allerdings nicht. Zu dem entsprechenden Kontingent an Geigern zählten das dienstälteste Mitglied des US-Senats Robert Byrd aus West Virginia, der im Jahr 1977 ein Album für die Library of Congress aufnahm,¹⁵ und der ikonenhafte Industrielle Henry Ford, der sich stundenlang seiner Leidenschaft für seine Stradivaris hingab, die er später dem Dearborn Museum hinterließ.¹⁶ Dazu gehörten ferner ein Sprecher des Repräsentantenhauses, ein Richter am Obersten Gerichtshof und sogar der 37. Präsident der Vereinigten Staaten, der in der Nixon Presidential Library auf einer Studiofotografie als Halbwüchsiger mit Violine, Fliege und dem Gleich-kommt-das-Vögelchen-Lächeln zu sehen ist.¹⁷ Nicholas Longworth, ein Patrizier und Republikanischer Abgeordneter aus Cincinnati, der 28 Jahre im Repräsentantenhaus – davon sechs als dessen Sprecher – diente, spielte gut genug, um den Geiger Paul Kochanski und den Dirigenten Leopold Stokowski

South, dessen exzellente Technik wenig Zweifel an seiner klassischen Ausbildung ließ, ging direkt von der Schule ins Varieté und begann so eine 40-jährige Karriere im Jazz, zu der eine unvergessliche Serie von Studioaufnahmen im Paris der Vorkriegsjahre mit Grappelli und dem großartigen Gitarristen Django Reinhardt gehört. Nance, von Smith beeindruckt, aber hörbar von South inspiriert, war der einzige Geiger, der jemals gebeten wurde, ein Solo mit Duke Ellington, in der Welt des Jazz das Gegenstück zu Toscanini, zu spielen.

Es gab sogar ein wenig Platz für eine Frau. Ginger Smock, die einer Mischehe entstammte und ihr Leben als Emma begann, war ein Schützling von Smith. Mit zehn Jahren spielte sie in der Hollywood Bowl Kreisler. Umgeben von ausschließlich weißhäutigen Kollegen spielte sie auch in der Los Angeles Junior Philharmonic unter Otto Klemperer. Aber ihre Karriere führte sie ebenso wie ihre männlichen Kollegen unaufhaltsam zum Jazz und zu einer frühen Begegnung mit all den Demütigungen, denen zu dieser Zeit Frauen und Afroamerikaner ausgesetzt waren. Mit 13 Jahren hatte sie ihr erstes professionelles Engagement in einer Cocktail-Lounge in Glendale. Den Managern von RCA gefiel ihre Demo-Aufnahme, doch sie verloren abrupt das Interesse, als ein Talentsucher den Geiger als »ein farbiges Mädchen von da oben in San Francisco« identifizierte.⁶¹⁴ Dennoch brachte ihr Talent sie als »Liebling der Saiten« oder auch als »die bronzefarbene Zigeunerin und ihre Violine« vor ihrem Tod 1995 mit 75 Jahren von Las Vegas nach Hawaii.⁶¹⁵

Mittlerweile war Jazz eine echte Option und keine letzte Zuflucht mehr. Regina Carters Mutter, eine Grundschullehrerin in der aufstrebenden Arbeiterstadt Detroit, schickte ihre Tochter zum Suzuki-Unterricht und träumte davon, dass aus ihr eine gut bezahlte Orchestermusikerin mit Krankenversicherung werden würde. Carter hingegen träumte von einer Karriere als Solistin und schrieb sich sogar beim New England Conservatory ein. Dann entdeckte sie Grappelli und erlebte ihren Augenblick der Wahrheit. 1987 kam sie nach Detroit zurück und schloss sich einer Band von ausschließlich Frauen an. 1991 zog sie nach New York, und ihre Karriere begann. 2002 wurde sie als erste Jazz-Spieler überhaupt eingeladen, auf Paganinis »Kanone« zu spielen. Im Jahr 2006 wurde ihr ein »Genie«-Stipendium der MacArthur Foundation gewährt.⁶¹⁶

Zu dieser Zeit war ironischerweise die Nachfrage nach afroamerikanischen und lateinamerikanischen Musikern beiderlei Geschlechts, die die Musik verstorbener weißer europäischer Männer spielen sollten, tatsächlich vorhanden. Aber diese Nachfrage begann zwangsläufig nahe der Nulllinie. 2008 schätzte die League of American Orchestras, dass die Quote von Afroamerikanern und Latinos in professionellen Orchestern der USA bei nicht mehr als 1,8 Prozent lag. In einer post-imperialen Welt, in der die Menschen aus den Kolonien in die einst imperialen Vaterländer zogen und rund 12 Prozent der britischen Bevölkerung asiatisch oder schwarz war, beschäftigte das ehrwürdige Hallé



Orchestra in Manchester einen chinesischen Musiker und einen schwarzen aus der Karibik. Das Ulster Orchestra hatte bei 62 weißen einen asiatischen Spieler verpflichtet. Im BBC Scottish Orchestra gab es überhaupt keine schwarzen oder asiatischen Musiker. »Warum sind unsere Orchester so weiß?«, fragte man sich.⁶¹⁷ Die Antwort, so war man sich einig, hatte weniger mit Rassismus als mit einem Bewerber-Defizit zu tun.

Fünf Jahre nach der Verleihung eines MacArthur-Stipendiums schätzte Dworkin 2010, dass amerikanische Jugendorchester zu 75 Prozent weiß und zu 17 Prozent asiatisch waren und der Rest sich gleichmäßig zwischen Latinos und Afroamerikanern aufteilte.⁶¹⁸ Diese 4 oder sogar 8 Prozent waren immer noch eine winzige Zuwachsrate. Auf der anderen Seite war es mehr als das Doppelte des aktuellen Anteils in Berufsorchestern. Es gab auch Hinweise darauf, dass der Pool von afroamerikanischen Musikern wuchs. In Baltimore zeigten Fernsehkameras, wie ein Lastwagen voll mit Instrumenten vor der Grundschule in West Baltimore vorfuhr. Sie waren für Orchkids gedacht, ein privat finanziertes Projekt, das die Dirigentin der Baltimore Symphony, Marin Alsop, gegründet hatte, die als eine der wenigen Frauen in einem historisch männlichen Beruf

selber eine Ausnahmeerscheinung war. An der Küste auf der anderen Seite Amerikas kämpfte die Los Angeles Philharmonic heftig dafür, in South – ehemals South Central –, der nicht so schönen und grünen Gegend von Los Angeles, mit dem Youth Orchestra Los Angeles (YOLA) eine lokale Version der venezolanischen Sistema zu schaffen. Eine Brigade von institutionellen Akteuren und Sponsoren aus der Wirtschaft versicherte ihre Unterstützung, und der junge und charismatische Dirigent des Orchesters, Gustavo Dudamel, war ein Garant für die Aufmerksamkeit der Medien.

Würde es funktionieren? Für Juden, Armenier und Asiaten, um nur einige der wunderbar vielfältigen Gruppen zu erwähnen, die im Umkreis von Los Angeles heimisch geworden waren, sowie für Frauen funktionierte es ganz sicher. Vor dem 20. Jahrhundert waren hier klassisch ausgebildete Geiger so verbreitet wie Elfenbeinspechte. Dann aber hatte der größte von allen, der russisch-jüdische Heifetz, von den 1930er-Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1987 in Los Angeles gelebt; der Armenier Movses Pogossian, ein seltener nicht-russischer Gewinner des Tschaikowsky-Wettbewerbs, war für die Violinabteilung an der Universität von Kalifornien in Los Angeles verantwortlich, und zwei Frauen, Eudice Shapiro, Jüdin und 1914 geboren und Midori Goto, Japanerin und 1971 geboren, waren einander respektierende Kolleginnen an der Thornton School of Music der University of Southern California.⁶¹⁹

Weitgehend unbemerkt blieben in der Welt der Violine die vielen Armenier, die darüber selbst erstaunt waren und oft abwehrten, wenn man sie fragte, warum sich so viele von ihnen auf dieses Instrument verlegt hatten. Nach Gründen zu fragen half kaum. Armenien hatte es wie viele kleine Nationen mit großen Nachbarn nicht einfach gehabt. Im Ersten Weltkrieg fielen bis zu 1,5 Millionen Armenier den ottomanischen Massakern zum Opfer. Als Christen seit dem 4. Jahrhundert in einem Teil der Welt, in dem die meisten Nachbarn es nicht waren, hatten sich die Armenier zu Zeiten der Kreuzzüge mit Europa und dem Westen identifiziert. Saiteninstrumente, sowohl gezupft als auch gestrichen, waren schon immer ein Teil ihrer Musikkultur, und ein Gefallen an europäischer Musik, größtenteils in St. Petersburg erworben, ging auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück.

Was auch immer die Gründe waren: Ihre Präsenz als Gruppe blieb seltensamerweise unbemerkt. Diejenige von hochbegabten Einzelnen freilich war weithin sichtbar. Charles Avsharian, ehemals Präsident der American String Players Association, spekulierte 1998, dass es vielleicht daran lag, dass ihr Management sie nicht angetrieben hatte,⁶²⁰ dass es zwar viele jüdische, aber möglicherweise keine armenischen Manager gab, die ihre Karrieren förderten, dass es bis dahin noch keinen armenischen Heifetz gegeben hatte und vielleicht auch, dass bisher noch kein Armenier einen großen Preis gewonnen hatte. Das

letzte Argument verlor im Jahr 2000 an Kurswert, als der 15-jährige Sergei Chatschatrjan, ein Armenier aus Armenien, der jüngste Gewinner aller Zeiten des Sibelius-Wettbewerbs wurde.⁶²¹ Fünf Jahre später wurde er Erster beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel.

Unterdessen besuchte Michael Avsharian, ein Bruder Charles' und ebenfalls Schüler von Galamian, Meadowmount. Er machte seinen Juilliard-Abschluss, führte mit Charles das Familiengeschäft gleichsam vom Küchentisch aus und machte es als Anbieter von Saiten, Instrumenten, Etuis, Zubehör, Noten, Lernhilfen und Violin-Badetüchern zu einem Welthandel mit 75 Mitarbeitern. Außerdem gab es Galamian selbst, einen emblematischen Lehrer seiner Zeit, obwohl seine Schülerin Ani Kavafian daran erinnerte, dass er seiner Herkunft fast gleichgültig gegenüberstand und so gut wie kein Armenisch sprach. Natürlich gab es auch Kavafian und ihre Schwester Ida, leistungsstarke Solistinnen und Kammermusikerinnen, die, wie Ida erklärte, als Kleinkinder in Detroit mit dem Spielen begonnen hatten, weil ihre Eltern Musiker waren und sie sich etwas anderes überhaupt nicht vorstellen konnten.⁶²² Außerdem gab es noch Kim Kashkashian, die eine bemerkenswerte Karriere als Solobratschistin machte, und Manoug Parikian, der im Goldenen Zeitalter des elitären Londoner Philharmonia Orchestra nicht nur dessen Konzertmeister war, sondern auch ein Lehrer von Peter Oundjian, dem Primarius des Tokyo Quartet, und Parikians Neffen Levon Chilingirian, mit 23 Jahren Gründer des hochangesehenen Quartetts, das seinen Namen trug.

Ost- und mitteleuropäische jüdische Spieler waren Produkte eines Milieus, von historischen Erfahrungen und einer kulturellen Dynamik, in der sich die meisten Armenier zu Hause gefühlt hätten. Die Anziehungskraft, die die Geige auf sie ausübte, war ab Mitte des 19. Jahrhunderts augenfällig und schien bis weit ins 20. Jahrhundert hinein praktisch eine genetische Disposition zu sein. »Die Geige war schon immer ein jüdisches Instrument«, erklärte der russisch-israelisch-amerikanische Vadim Gluzman; »ich hoffe, dass ich nicht für chauvinistisch gehalten werde, aber es ist eine Tatsache des Lebens.«⁶²³

Dass die Geige immer ein jüdisches Instrument gewesen war, war eine gewagte Behauptung. Aber wenn man die Erfahrungen des 19. Jahrhunderts in Teilen von Europa sowie die der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einer westlichen Welt, die sich von Israel bis nach Los Angeles erstreckte, zugrunde legte, gab es zumindest eine Affinität. »Mir war schon in jungen Jahren klar, dass ich von meinen Eltern oder ihren Freunden alles hätte haben können, wenn ich Jascha Heifetz oder Leo Trotzki gewesen wäre«, erinnerte sich Ronald Al Robboy, Cellist in der San Diego Symphony, und meinte das nur teilweise ironisch.⁶²⁴

Es war ebenfalls richtig, dass Musikausübung in Spanien und Portugal ein jüdischer Beruf gewesen war, dass sich jüdische Flüchtlinge, unter ihnen auch Musiker, nach den Vertreibungen von 1492 und 1496 in Italien ansiedelten

und dass es einige von ihnen bis nach Cremona schafften.⁶²⁵ Unter den italienischen Geigern, die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Norden emigrierten, mögen auch Juden gewesen sein, die der Verfolgung durch Papst Paul IV., Erfinder des römischen Ghettos, und einen grausamen gegenreformatorischen Papst, den späteren Pius V., entgehen wollten.⁶²⁶ In England, das seit 1290 nominell ohne Juden war und wo jüdische Ansiedlung bis 1655 verboten blieb, gibt es allerdings schon ab 1520 konkrete Hinweise auf spanische und italienische jüdische Streicher am Hof von Henry VIII.⁶²⁷

Die Nachfrage nach importierten Spielern blieb bestehen, und eine schemenhafte Nachfolgerin von Henrys Kapelle spielte im gesamten 17. Jahrhundert weiter. Währenddessen sangen, spielten und tanzten Juden sogar in den Ghettos von Mantua und dann in Venedig, bis die österreichische Besetzung von 1630 und die mächtige Hand der Gegenreformation ihre Musik beendete. Noch im 18. Jahrhundert reiste manch jüdischer Vater mit seinem Sohn aus Verona ab, um als Hofmusiker in England zu arbeiten.⁶²⁸ Doch als sich das Gravitationszentrum in Europa immer weiter von Italien und der iberischen Halbinsel wegbewegte und sich damit das Jüdische aus dem sephardischen Süden in den aschkenasischen Norden verlagerte, wanderte das Angebot ebenfalls in Richtungen, die niemand, und schon gar kein englischer König, hatte voraussehen können.

Zumindest im liturgischen Gebrauch war die Orthodoxie in ihrer strengsten Auslegung seit der Zerstörung des Zweiten Tempels der Instrumentalmusik mit Missfallen begegnet. Dennoch war sie bei Hochzeiten und Purim, dem einzigen wirklich ausgelassenen Fest im jüdischen Kalender, nicht nur erlaubt, sondern wurde sogar erwartet. In die mittel- und osteuropäischen Gepflogenheiten zogen Klezmorim ein, Halbprofis, die ihren Lebensunterhalt damit bestritten, für und sogar mit Nichtjuden zu spielen.

Die Besetzung war flexibel. In den Pionierjahren der ethno-musikwissenschaftlichen Forschung konnte man als ein beliebtes Fotomotiv Klezmorim sehen, die Klarinetten, einen Bass oder ein Cello, gelegentlich auch eine Flöte oder ein Piccolo, eine Trommel, kleine Becken und ein Tamburin halten. Geigen aber sind immer dabei. Klezmorim spielten praktisch per definitionem, was die Leute hören wollten. Ihr Repertoire erstreckte sich von Walzern über Polkas und Polonaisen bis zu Jazz und den rumänischen Doinas, einem besonderen Liebling der Musiker, von denen viele nicht-jüdisch waren und Klezmer im Europa des späten 20. Jahrhunderts, dessen Juden zwischen 1939 und 1945 verschwunden waren, wiederbelebten.⁶²⁹

Woher Gluzmans Geige stammte und wo sie hinging, konnte über mehrere Zweige des Stammbaums der Familie Mendelssohn zurückverfolgt werden. Moses Mendelssohn war ein Prophet der Haskala, der jüdischen Version der Aufklärung, die die deutschen Juden zu einer säkularen Kultur führen sollte.

Durch das Leben seiner Kinder, Enkel und Urenkel, setzte sie in Osteuropa eine Kettenreaktion in Gang. Moses Mendelssohns Enkel Felix, kein Jude mehr, traf Goethe, verehrte Beethoven, entdeckte Bach wieder und komponierte eines der beliebtesten Violinkonzerte. Seine Urenkel Franz und Robert kauften Strads von Hill's, gaben das Denkmal für Joachim im Berliner Konservatorium in Auftrag und spielten in ihrer Freizeit Quartette mit Carl Flesch. Seine Ur-Ur-Enkelin Lili, eine weitere Geigerin in der Familie, heiratete den Bratschisten-Dirigenten-Komponisten Emil Bohnke, außerordentlicher Professor an der Berliner Hochschule.

Die Entwicklung der jüdischen Geige könnte auch den demografischen Daten einer Bevölkerung entnommen werden, die, zusammengesetzt aus einer prekären Handvoll von sehr Reichen und einer Masse von entrechteten Armen, geneigt war, dorthin zu gehen, wo Moses Mendelssohn sie hinführte. Seit 1848 wurden rund 30 Prozent und seit 1871 60 bis 80 Prozent der deutschen Juden als mittlere oder obere Mittelklasse besteuert. Während mehr als die Hälfte von ihnen ihren Lebensunterhalt und ihr Familieneinkommen als Kaufleute oder in der Herstellung, dem Handel oder mit Finanzgeschäften verdiente, neigten ihre Söhne (selten Töchter) zunehmend akademischen Berufen zu.⁶³⁰

In dieser Gleichung spielte ganz offensichtlich die Bildung eine entscheidende Rolle. In Wien, wo weltliche Bildung für Juden auf Kaiser Joseph II. zurückging, stellten Juden 8 Prozent der Bevölkerung, aber 30 Prozent der Einschreibungen an Gymnasien, in denen Schüler auf ein Universitätsstudium vorbereitet wurden. An der Schwelle des 20. Jahrhunderts lagen die Einschreibungszahlen von Juden in den deutschsprachigen Gymnasien von Prag bei 46 Prozent, in den deutschsprachigen Gymnasien des damals polnischen Lemberg bei 50 Prozent. Das gleiche Prinzip waltete in den polnischsprachigen Gymnasien von Lemberg (heute Lviv in der Ukraine) und Budapest, wo 21 bzw. 35,8 Prozent Juden eingeschrieben waren, und in den Realschulen von Budapest, die modernen Sprachen gegenüber Latein und Griechisch Priorität einräumten und in denen fast die Hälfte der Schüler Juden waren.

Die kleinen Wellen, die diese Entwicklung schlug, waren bis nach Czernowitz und Odessa spürbar, wo große jüdische Populationen, die Anschluss an die moderne Welt suchten, westliche Kultur als deutsche Kultur verstanden.⁶³¹ Sofern er (oder theoretisch sie) gut genug Geige spielte, konnte ein Jude Wien erobern, ohne ein Wort Deutsch zu sprechen. Bronislaw Huberman, 1882 im österreichischen Polen geboren, begann im Alter von sechs Jahren mit dem Violinspiel. Mit neun Jahren wurde er dem Kaiser vorgestellt. Während der folgenden zwei Jahre gab er ausverkaufte Konzerte.⁶³² Laut Leon Botstein, ein Jahrhundert später als Präsident des Bard College, Herausgeber des *Musical Quarterly* und Dirigent der Orchester in New York und Jerusalem ein lebendes Echo der jüdischen Vergangenheit Mitteleuropas, machten Juden ein Drittel des Wiener

BUCH IV

Geigen, die die Welt bedeuten

»Musik, mit Dir gehört, war mehr als nur Musik«, schrieb der Amerikaner Conrad Aiken in einem 1917 erstmals veröffentlichten Gedicht.¹ Den Künstlern, Romanschriftstellern, Dichtern, Dramatikern, Regisseuren, Filme- und Liedermachern, Fotografen, Karikaturisten und sogar Werbetextern, deren gesammelte Bilder, Eindrücke und Reflexionen so weit zurückgehen wie die Geschichte des Instruments selbst, war zweifellos klar, dass die Geigen, die sie gehört, gesehen oder gespielt hatten, mehr waren als nur Geigen. Für Gottfried Keller verkörperte der abtrünnige »schwarze Geiger« in seiner klassischen Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* die Gesamtheit einer verlogenen Gesellschaft.² Für Proust war die wiederkehrende »kleine Phrase« in einer Violinsonate des fiktiven Komponisten Vinteuil, die in seinem siebenbändigen Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ebenso unverzichtbar ist wie die berühmte in Tee getauchte Madeleine, eine Darstellung des »überirdischen, außerzeitlichen, ewigen Wesens der Dinge«.³

Die »Méditation«, ein vierminütiges Zwischenspiel in Massenets *Thaïs*, das zwischen dem zweiten und dritten Akt erklingt, wenn sich die Titelfigur

als Alexandrias Lieblings-Callgirl zur Nachtruhe begibt und als Kandidatin für eine Heiligsprechung erwacht, ist Tausenden, ja Millionen von Menschen vertraut, selbst wenn sie noch nie von Keller oder Proust, geschweige denn die Oper selbst gehört haben. Aber die metaphorische Rede von der Geige als dem vom Himmel selbst ausgewählten Instrument ist seit Monteverdi ein fester Bestandteil unseres Kulturguts.

Der letzte Satz von Gustav Mahlers Vierter Sinfonie, lose verbunden mit einem ganz andersartigen Motiv aus dem Scherzo des zweiten Satzes, ist ein weiteres Glied in dieser ikonischen Kette. Wie so oft bei Mahler liegt der Ursprung in Arnims und Brentanos Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Die Einfachheit des Arnim-Gedichtes *Der Himmel hängt voll Geigen* sagt über die Verbindung zwischen dem Instrument und dem Kosmos alles Nötige aus. Dabei wird die Geige selbst gar nicht erwähnt. Der Text schwelgt vielmehr vier Strophen lang in einer volkstümlichen Vision vom Paradies, wo Lämmer freiwillig ihre Koteletts anbieten, Engel Brot backen und der Wein nichts kostet. Dann, in der fünften Strophe, wird die Musik stärker, und eine Hymne über ein himmlisches Menü wird unerwartet zur Hymne auf die Musik. »Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden«, heißt es dort, und für einen Augenblick stimmt es sogar.

Doch der himmlische Vergleich ist nur die halbe Geschichte. Gleichermaßen unwiderstehlich war die dunkle Seite der mythisch-dichterischen Lehre von der Entstehung der Welt, und so wurde die Violine zwangsläufig zu einer Begleiterin von Tod, Verdammnis und den Kreaturen der Unterwelt. In seiner Totentanz-Serie von 1538 zeigt Hans Holbein der Jüngere, ein Zeitgenosse von Andrea Amati, eine am Fuße des Bettes fiedelnde Leiche, während ein Skelett – vermutlich der Tod – damit beschäftigt ist, eine verschreckte Prinzessin fortzuschleppen.⁴ 1817 vertonte Franz Schubert Matthias Claudius' Gedicht *Der Tod und das Mädchen*. 1828, vier Jahre vor seinem eigenen vorzeitigen Ableben, verarbeitete er das Lied in einem Variationsatz für Streichquartett – eine der furchterregendsten Musiken, die jemals komponiert wurden.

Im Jahr 1858 hellte sich die Szene kurzzeitig auf, als Offenbachs zweiaktige Oper *Orpheus in der Unterwelt* in Paris im Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt wurde. Sie präsentierte einen Orpheus, der wirklich Geige spielte, eine Eurydike, die die Geige nicht ausstehen konnte, und eine Unterwelt, in der das traditionelle Menuett zum Cancan geriet. Saint-Saëns' Version der mittelalterlichen *Danse macabre* hatte ihre Premiere 1874 vor einem Publikum, das einige Grade nüchterner war als das von Offenbach. Die Solovioline, deren E-Saite auf Es heruntergestimmt war, ist offensichtlich als Tod besetzt.

Wo der Tod hinging, folgte mit Sicherheit der Teufel. Aber es bedurfte einer jener einmaligen Chancen, die nur ein Historiker lieben kann, um die Abdrücke des gespaltenen Hufes für die Ewigkeit zu bewahren. Joseph Jérôme

de Lalande nahm sich 1765 für die obligatorische Kavaliertour durch Italien eine zweijährige Auszeit von seiner Anstellung als Professor für Astronomie am Collège de France. Zu seiner Reiseplanung gehörte ein kurzer Halt in Padua, wo er sich mit Giuseppe Tartini traf, der seit vielen Jahren Musikdirektor an der Basilika des heiligen Antonius war⁵ und von keinem Geringeren als Leopold Mozart als »einer der berühmtesten Geiger unserer Zeit« bezeichnet wurde. Das Ergebnis war ein zufälliges Stückchen Geigengeschichte, das vermutlich für immer verschwunden wäre, hätte Lalande es nicht in seinen achtbändigen Reisememoiren festgehalten, die er nach seiner Rückkehr veröffentlichte.

Entschlossen, nichts wegzulassen, erwähnt Lalande buchstäblich alles – Tartinis hohes Ansehen als Künstler, seine Bescheidenheit und Frömmigkeit, sein gutes Benehmen, den internationalen Ruf als Lehrer, Rousseaus Bewunderung für ihn – und macht auch eine Handvoll biografischer Angaben. »Niemand hat seine Kompositionen mit mehr Geist und Feuer ausgestattet«, schrieb Lalande und zitierte als Bekräftigung die berühmte Geschichte, »die Tartini mir erzählte«. Die als *Teufelstriller* bekannte Sonate, die erst 30 Jahre nach Tartinis Tod veröffentlicht wurde, sollte seinen Ruhm festigen und wegen ihrer technischen Herausforderungen auf ewig von Geigern geschätzt, aber auch gefürchtet sein. Lalande ist die einzige bekannte Quelle über ihre Entstehung.⁶

Gemäß seinem Bericht träumte Tartini im Jahr 1713 eines Nachts, dass er einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hatte, der alle seine Wünsche vorausahnte und all seine Sehnsüchte überbot. Dann gab er dem Teufel seine Geige, um zu hören, was dieser damit anstellen konnte. Der Teufel antwortete darauf mit einer Sonate von solch einzigartiger Schönheit, dass Tartini, der nie zuvor Gleiches gehört hatte, erwachte, nach seiner Geige griff und versuchte wiederzugeben, was er gerade gehört hatte. Das Ergebnis sah er als das beste Stück an, das er je schrieb. Dennoch, so fügte er hinzu, fiel es so weit hinter dem zurück, was der Teufel gespielt hatte, dass er sein Instrument zertrümmert und die Musik aufgegeben hätte, wäre sie ihm nicht ein solcher Trost gewesen.⁷

Für eine Generation, die mit *Faust* entwöhnt worden war und ihre Zähne mit Byron und E. T. A. Hoffmann bekommen hatte, war das Bild vom Teufel pure Katzenminze. Der Hamburger Karikaturist Johann Peter Lyser zeichnete einen tanzenden Paganini, der für ein Sextett von ebenfalls tanzenden Skeletten fiedelt. Ignace-Isidore Grandville, ein weiterer Zeitgenosse, zeigt ihn, wie er über eine Art riesiges Gummiband einen Besenstiel zieht, während hinter ihm ein grinsender Dämon einen Blasebalg tritt.⁸ Eine ganze Kohorte von Geige spielenden Komponisten – Ernst mit seiner Transkription von Schuberts *Erlkönig* für Solovioline, Bazzini mit seinem *Tanz der Kobolde*, Wieniawski mit seinen *Variationen über »God Save the King«* – machte da weiter, wo der geigende Komponist der Variationen über *Die Hexen* aufgehört hatte. Abhängig von Stimmung und Umständen haben sie sich vielleicht – vielleicht aber auch nicht – zur Inspiration



Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, 1872

an Dämonen gewandt. Doch außer für die respekteinflößendsten Geiger war das, was sie geschrieben hatten, um es selbst zu spielen, teuflisch genug.

Als im Jahr 1849 napoleonisches Recht und napoleonische Ordnung wiederhergestellt waren und die Pariser Opéra aufs Neue erblühte, tauchte auch der Teufel wieder auf – dieses Mal in sechs Szenen einschließlich eines höchst unterhaltsamen Finales. Die Rede ist von einem Ballett mit dem Namen *Le Violon du diable*, das auf einer hoffmannesken Geschichte über einen Geiger basiert, der schließlich mit Hilfe von zwei Zaubergeigen, von denen die eine dem Teufel gehört, das Mädchen mit den Flügeln und im weißen Tutu bekommt. Das Stück war zuvor als *Tartini il violinista* bekannt. Ein Jahr später wurde es an der Pariser Opéra erneut aufgeführt, und während der 1850er-Jahre blieb es im Repertoire verschiedener europäischer Kompanien.⁹

Während der höllischen Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs nahmen sich Igor Strawinsky und der Schweizer Schriftsteller C.R. Ramuz ein russisches Märchen über einen Soldaten vor, der seine Geige (mit dem üblichen Ergebnis) an den Teufel verkauft, und machten aus ihrer *Geschichte vom Soldaten* ein Meisterwerk der Ironie, einen Klassiker des 20. Jahrhunderts und eine spektakuläre Trainingseinheit für Sologeiger. Ein halbes Jahrhundert später wurden auch die von dem amerikanischen Komponisten George Crumb für elektrisch verstärktes Streichquartett geschriebenen *Black Angels* über Nacht zum Klassiker. »Am Freitag, dem 13. März 1970, beendet (in tempore belli)«, war es voll von Verweisen auf *Der Tod und das Mädchen*, auf den *Teufelstriller* und die *Danse macabre* und basierte auf Tonabständen, die die mystischen Zahlen 3, 7 und 13 repräsentieren sollten. »Gut gegen Böse war Teil meines Denkens«, erklärte der Komponist.¹⁰ Mitte der 1980er-Jahre kam der bildliche Ausdruck – zumindest für den Moment – in dem Country-Klassiker *The Devil Went Down to Georgia* zur Ruhe, in dem die Titelfigur Johnny den lokalen Champion in mehreren Strophen und instrumentalen Überleitungen zu einem Geigen-Wettbewerb herausfordert, ohne einen Satz zu gewinnen. Dank der freundlichen Mitarbeit von Mark O'Connor und Johnny Cash verkaufte sich die Version von Charlie Daniels bestens als Schallplatte und sogar in Buchform, nachdem Daniels daraus eine Kurzgeschichte gemacht hatte.¹¹

Wertvoller als tausend Worte: Gerahmte Bilder

Seit den Anfängen des Instruments gab es auch Bilder von ihm. Die frühesten wie Gaudenzio Ferraris unerschütterlicher Engel, der zur größeren Ehre Gottes in der Kuppel der Kathedrale von Saronno fiedelt, oder der Holzschnitt von Champier,¹² auf dem Platon, Hippokrates, Galen und Aristoteles als das erste Amateur-Streichquartett versammelt sind, datieren die Geige sogar zurück.

Aber von da an sollten Darstellungen von ihr die Wände von Kirchen, Palästen und Museen zieren, Seiten in Prospekten, Broschüren, Zeitschriften, Büchern und Zeitungen schmücken und dabei helfen, so unterschiedliche Produkte wie Computersoftware und Spezialstahl zu verkaufen.¹³ Mindestens ein Geiger – Eugène Ysaÿe – schaffte es auf eine Briefmarke. Die Wände der britischen National Portrait Gallery zeigten im Jahr 2006 nicht weniger als 23 Darstellungen von Geigern auf Gemälden, Aquarellen und Bleistiftporträts.

Schon am Vorabend des 16. Jahrhunderts konnten sich italienische Künstler den Himmel ohne Saiteninstrumente, die im Idealfall auf den Schultern oder Schlüsselbeinen von Engeln ruhten, nur schwer vorstellen.¹⁴ Ein Jahrhundert später hatte das eine oder andere Mitglied der Geigenfamilie als das Lieblingsinstrument von Anonymus bis Zampieri die Laute überholt.¹⁵

Heilige, Kirchenväter sowie die Götter und Helden der klassischen Antike sprachen alle gleichermaßen auf ihren Zauber an. Bereits 1511 hatte Raffaels Apollo, der im Vatikanpalast an der Wand der Stanza della Segnatura abgebildet ist, seine Leier gegen eine Lira da braccio getauscht.¹⁶ Rund 65 Jahre später galt dasselbe für Tizians Apollo auf dem Bild *Die Häutung des Marsyas*, in der nach dem Künstler benannten Galerie im Palast des Erzbischofs von Kroměříž, jetzt in der tschechischen Republik. Die Botschaft war schlicht: Satyrn spielen Flöten und verlieren; Götter spielen Saiteninstrumente und gewinnen.¹⁷

Roelant Saverys Orpheus, nicht einmal ein Gott, spielt seine Geige in der Londoner National Gallery vor einem aufmerksamen Publikum von Löwen, Flamingos, Elefanten, verschiedenen Wiederkäuern, verschiedenen Wasservögeln, einem Hahn und einem Papagei.¹⁸ Caravaggios Amor, der im Berliner Museum Dahlem selbstzufrieden dreinblickt, posiert mit einer Handvoll Pfeile in seiner rechten Hand. Mit dem etwas unaufrichtigen Blick eines Knaben, der glauben machen will, dass der Hund seine Hausaufgaben gefressen hat, ergreift der Amor von Astolfo Petrazzi in Roms Galleria di Palazzo Barberini einen Bogen. Manettis Amor in der National Gallery of Ireland sieht geradezu engelsgleich aus, wie er seine Augen vom gespannten Bogen abwendet. Aber hinter allen dreien liegt auf dem Boden eine Geige oder Bratsche in Reichweite.¹⁹ Bartolomeo Cavarozzis heilige Cäcilia von ca. 1620 blickt mit einer Violine und einer vor ihr auf dem Tisch liegenden Partitur, die ihr vermutlich beide gehören, himmelwärts. Eine Guido Reni zugeschriebene heilige Cäcilia ist dargestellt, wie auch sie gen Himmel schaut und das Instrument tatsächlich spielt.²⁰ Auch Mattia Pretis in der Galleria dell'Academia in Venedig ausgestellter blinder Homer von 1613 ist ein Geiger. Wer hätte das gedacht?

Die Bildsprache der Engel wird – wenig überraschend – auf der Erde so nachgebildet, wie sie im Himmel ist. Wenn der niederländische Maler Pieter Lastmann (1583–1633) einen mehr oder weniger konventionellen König David bei der Aufführung eines Harfenkonzert zeigt, gehören zu dem Orchester hinter

ihm Tamburin, Posaune, Gambe, Bombarde und Violine.²¹ Der stürmische Barock-Meister Caravaggio, der »das Dunkel ins Hell-Dunkel setzte«,²² zeigt inmitten einer unverkennbar italienischen Landschaft einen hochgewachsenen weiblichen Engel, der aus einer von Josef gehaltenen Partitur auf einer Geige spielt, während eine nach der Flucht nach Ägypten offensichtlich erschöpfte Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm ausruht.

1553 bezog Veronese in eine Hochzeit von Kana ein komplettes Ensemble von Streichinstrumenten ein; das Bild hängt heute im Louvre. Im Jahr 1575 erscheinen bei der Darstellung einer weiteren mystischen Vermählung, diesmal der heiligen Katharina, erneut die Gamben, das Werk hängt jetzt in der Gallerie dell'Accademia in Venedig. Ganz und gar irdisch ist das Ensemble, das in Veroneses *Gleichnis vom reichen Mann* (ca. 1530–1540) zur Schau gestellt wird. Indem der Hauptspieler dem Bettler Lazarus den Rücken zuwendet, erinnert die Szene den Betrachter daran, dass Konsum auf Kosten der Armen im Diesseits den Gastgeber beträchtlichen Transaktionskosten im Jenseits aussetzen wird.

Das Gleichnis vom verlorenen Sohn (1621/22), wie von Jean Le Clerc dargestellt, ist naturgemäß ein Kandidat für eine ähnlich vorsichtige Behandlung. Acht Menschen, selektiv beleuchtet, sitzen in einem abgedunkelten Raum an einem Tisch. Auf der linken Seite schaut eine ältere Frau ins Leere. Auf der rechten Seite blickt ein Geiger auf etwas in der Hand eines am Tisch sitzenden älteren Mannes, das ein Taschentuch, vielleicht aber auch ein zerknittertes Notenblatt sein könnte. Hinter dem Tisch umgarnt ein gut gekleideter junger Mann eine willfährige Partnerin. Der Mann zu ihrer Rechten möchte das Gleiche tun, trifft aber auf den ernsthaften Widerstand einer jüngeren Frau, die ebenfalls ein Notenblatt in der Hand hält. Am Kopfende des Tisches liest ein anderer junger Mann aufmerksam eine Partitur, während im Vordergrund, mit dem Rücken zum Betrachter, ein Lautenspieler aus einem Notenblatt in der Hand eines jüngeren Mannes mit leidendem oder gar gequältem Gesichtsausdruck spielt.²³

Die Nähe des Berufsgeigers zur Sündhaftigkeit war nördlich der Alpen und vor allem im calvinistischen Holland ein unerschöpfliches Lieblingsthema. Variationen über das Thema »Wein, Weib und Gesang« wie das auf 1684 datierte Gemälde *Dorffest* von Cornelis Dusart zeigten meistens ein Potpourri von Schnaps, Fiedeln und Vergnügungen, und der von Adriaen van Ostade 1672 dargestellte verwiterte Dorfgeiger in der Sammlung des Mauritshuis in Den Haag tut das, wofür er entlohnt zu werden hofft, vor einem nicht übermäßig aufmerksamen, aber im Grunde freundlichen Publikum von Kindern, Erwachsenen und einem Hund.

Die streitenden Straßenmusikanten von Georges de La Tour (ca. 1620–1625), sind dem Abgleiten in die Tugendlosigkeit schon näher, wenn sie jeweils mit einem Messer und anscheinend gut gezielten Spritzern von Zitronensaft bewaffnet aufeinander losgehen. Hinter den Kämpfenden blicken eine verunsicherte

Ehefrau und ein anzüglich grinsender Geiger den Betrachter an. Im Bild von Benjamin Cuyps aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zankt, spielt, raucht und vor allem trinkt eine grölende und sturzbetrunkene Schar von Bauern in einer Kneipe, während ein triefäugiger Dudelsackpfeifer vor sich hin dudelt und ein nicht weniger triefäugiger Geiger mit Bierbauch zum Betrachter schaut.²⁴

Jan Steens Gemälde *Die auf den Kopf gestellte Welt* von 1663 ist das Meisterwerk des Genres. Inmitten eines malerischen Potpourris niederländischer Sprichworte wie »Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen«, »Gelegenheit macht Diebe« und »Perlen vor die Säue« zeigt der Künstler die dösende Hausherrin, einen Hund, der sich auf dem Tisch seinen Weg durch die Essensreste bahnt, einen Affen, der mit dem Gegengewicht der Wanduhr spielt, ein Schwein, das eine auf dem Boden liegende Rose beschnüffelt, die Magd, die das Silber stiehlt und einen kleinen Jungen, der Pfeife raucht. Eine Hure in gelber Seide, mit einem Krug in der einen und einem Glas in der anderen Hand, schaut auf den Betrachter. Auf ihrem Knie ruht das Bein eines zwanglos gekleideten Kunden, der gerade für Hogarths *Rake's Progress* vorsprechen könnte.



den Pianisten Carl Czerny und Kriehuber selbst ehrfürchtig um Liszts Klavier gruppiert. Der Meister selbst ist in Samtjacke und mit Prinz-Eisenherz-Haarschnitt mit seinem präraffaelitischen Profil dem Betrachter zugewandt. Der Geiger Heinrich Wilhelm Ernst, so makellos wie von Ingres gezeichnet, sitzt rechts, hat seine Augen auf Liszts Finger gerichtet und hält seine Geige verkehrt herum. Aber Kriehubers Ernst, das bekannteste Porträt des Geigers, den Joachim für den besten hielt, den er jemals hörte,⁵⁰ ist bei dieser Feier von Liszt nur ein Nebendarsteller.

Während sowohl das Instrument als auch eine bestimmte Art von Spielertypen weiterhin das Interesse von Malern auf sich zogen, entwickelten sich ihre Darstellungen in neue Richtungen, als Fotograf und Fotografie die Führung übernahmen. Joachim, der regelmäßig einzeln, bei der Arbeit und en famille fotografiert und gelegentlich als Gegenstand einer Karikatur geehrt wurde,⁵¹ ließ sich weiterhin auch malen. Zu seinen Porträtisten zählen Menzel, ebenfalls ein nationales Monument und ein lebenslanger Abonnent des Joachim-Quartetts, Philip de László, ein ungarischer Einwanderer, der zu einem ungemein beliebten und modischen britischen Gesellschaftsmaler wurde, und der Amerikaner John Singer Sargent, der Lieblingsporträtist des angloamerikanischen Establishments. Im Jahr 1903 zeigte sich der junge und blendend aussehende Jan Kubelik, ein Gärtnersohn, der dabei war, sich ein eigenes Anwesen in Schlesien zu erspielen, eines von de László gemalten Porträts würdig. Dasselbe gilt ein Vierteljahrhundert später für die ungarische Landsmännin des Künstlers, die gut vernetzte Jelly d'Arányi. Selbst amerikanische Amateure, die es sich leisten konnten, banden sich weiße Krawatten um, nahmen ihre Geigen und posierten für gleichwertige lokale Talente wie William J. McCloskey aus Südkalifornien.⁵²

Am Vorabend des Ersten Weltkrieges dekonstruierten andere Künstler wie Juan Gris und Pablo Picasso das Instrument, indem sie aus seinen barocken Rundungen kubistische Ecken machten. Wieder andere wie Henri Matisse und Raoul Dufy, Mitglieder einer Schule, die als »Fauves« (die »Wilden«) bekannt waren, machten es zu einem häuslichen Objekt, das sofort so vertraut dekorativ war, dass die französische Post im Jahr 1965 Dufys gefeierte *Rote Violine* auf einer Briefmarke abbildete.

Marc Chagall (1887–1985), der von beiden Schulen beeinflusst wurde, aber keiner von ihnen zuzurechnen ist, mischte das ständig verarmte und meistens wehrlose osteuropäische Shtetl mit dem Stoff der Träume, der sein Hauptexport war. Dann verklärte er es als eine Welt von Menschen, Tieren und einem Fiedler auf dem Dach, der sich der Herausforderung stellt, zu spielen, ohne herunterzufallen. In einem anrührenden Gedicht beschreibt der Beat-Poet Lawrence Ferlinghetti, Gründer von San Franciscos kultigem City Lights Bookstore, das so: »Lass nicht zu, dass das Pferd die Violine frisst«, rief die Mutter von Chagall, doch er machte einfach weiter und malte und wurde berühmt.«⁵³

1964 übernahmen der Komponist Jerry Bock und der Librettist Joseph Stein ein Szenario des großen jiddischen Schriftstellers Scholem Alejchem und verhalfen Chagalls Fiedler zu nahezu weltweiter Anerkennung, einschließlich einer Version für Grund- und Mittelschulen. 1999 nahm der britische Drehbuchautor Richard Curtis einen weiteren Chagall, *La Mariée* von 1950, und brachte ihn in einer Szene von *Notting Hill* unter, einer romantischen Komödie mit Julia Roberts und Hugh Grant. Auf dem Bild wird eine von den Armen eines im Raum schwebenden Liebhabers umschlungene rotgekleidete Braut unter einem tiefblauen Himmel von einer Geige spielenden Ziege eskortiert. Grant, der davon einen Druck besitzt, fragt Roberts, ob sie Chagall mag. »Glück ist kein Glück ohne eine Geige spielende Ziege«, antwortet sie. Zwischen 1999 und 2004 war *La Mariée* das über die Website Artcyclopedia drittmeistverkaufte Kunstplakat, nur überholt von Klimts *Kuss* und van Goghs *Sternennacht*.⁵⁴

Unterdessen oblag die Initiative für Künstlerporträts zunehmend den Spielern, ihren Eltern, Managern und Impresarios, während die Kunst und das Handwerk selbst von Malern auf Fotografen, Bildredakteure, Art-Direktoren und Werbeagenturen übergingen. Von Beginn des 20. Jahrhunderts an bestätigte das kollektive Familienalbum solch großer Künstler wie André Kertész und Ben Shahn⁵⁵ mit seinen Folk-Geigern, Mariachis, Maibaum-Prozessionen, Holzfällerlagern, guatemaltekischen Indianern, Schulorchestern, Zigeunerbeerdigungen, Ensembleszenen aus Hollywood, Militärkapellen an Grenzaußenposten und Brigaden kleiner Suzuki-Geiger das, was Rousseau schon 1768 klar war. Die Violine, immer schon tragbar, nunmehr preiswert und zugänglich wie nie zuvor, war tatsächlich das Instrument der Wahl geworden: abwechslungsreich und universell.

Ein Foto von 1880 des Pfarrers Charles Dodgson, alias Lewis Carroll, zeigt die 16-jährige Xie Kitchin, die etwas zaghaft auf einer Violine spielt.⁵⁶ Auf einem undatierten Foto von Marconi Gaudenzi (1841–1885) sieht man ein Modell mit einem gequälten Gesichtsausdruck, das ausschließlich mit einer Geige bekleidet ist.⁵⁷ Auf dem Porträt von Arthur Hughes von 1882/83 sieht man die engelsgleiche Mrs. Vernon Lushington am Familienpiano, flankiert von ihren gleichermaßen engelhaften Töchtern an der Geige und am Cello, umspielt vom durch die bleiverglasten Fenster des Salons hereinströmenden Licht.⁵⁸ Wenigstens verstanden die Lushingtons, wozu ihre Instrumente dienten.

Eine Fotoserie über fünf Jahrzehnte zeigt, wie Joachim an Gewicht zulegt, sich einen Bart wachsen lässt und zum Monument wird, so wie er es auch auf der gemalten Leinwand tat. Gegen Ende seines Lebens erlaubte es ihm eine etwas tolerantere Technologie, mit einer studentischen Schirmmütze versehen das Steuer eines nachgebildeten Autos zu halten, während seine Kollegen Moser und Riedel mit ihren Filzhüten im Fond sitzen. Während sie sich dort porträtieren ließen, posierte eine neue Generation schon vor anderen Kameras: in Matrosenanzügen, Spitzenkragen und ohne zu lächeln. Max Rostal, der in seinem Ruhe-

stand an das ihm aufgezwungene Kostüm des kleinen Lord Fauntleroy und die entsprechende Haartracht zurückdachte, erinnerte sich dankbar daran, wie Carl Fleisch bei ihrem ersten Treffen im Jahr 1919 für immer sein Herz gewonnen hatte, als er dem 14-Jährigen befahl, vor der ersten Unterrichtsstunde einen Friseur aufzusuchen.⁵⁹

Menuhin, der sowohl als Wunderkind als auch als Patriarch, öffentliche Figur und Familienvater keine Angst vor der Kamera hatte, wurde über den gesamten Verlauf eines Lebens im 20. Jahrhundert in Fotos porträtiert, zunächst in Shorts, später in Kniehosen und Norfolk-Jacke, dann Schulter an Schulter mit Elgar, Bartók, Britten und Einstein, wie er Solidarität mit den erst kurz zuvor befreiten Holocaust-Überlebenden und dem noch nicht entnazifizierten Wilhelm Furtwängler zeigt, und in gleicher Vertrautheit mit dem Sitar-Virtuosen Ravi Shankar wie mit dem Jazz-Virtuosen Stéphane Grappelli und dem Virtuosen der Virtuosen David Oistrach. Seine Tochter Zamira erzählte dem Journalisten Norman Lebrecht: »Das Peinlichste, was er mir je angetan hat – ich war gerade mal zehn Jahre alt –, war, als er auf der Vorderseite der Zeitschrift *Life* mit einer bis zu seinem Bauchnabel heraushängenden Zunge abgebildet war. Danach bin ich drei Tage lang nicht zur Schule gegangen.«⁶⁰ Während derselben Jahrzehnte konnte man Heifetz im klassischen Profil, in Tenniskleidung und auf einer Motorbarkasse, mit Charlie Chaplin, Irving Berlin, Jack Benny, seinem kleinen Sohn, einem Schnurrbart, einem Akkordeon und einem batteriebetriebenen Renault abgebildet sehen. Auf dem einen oder anderen Foto lächelt er sogar.



Das Joachim-Quartett, von links nach rechts: Joseph Joachim, Robert Hausmann, Emanuel Wirth, Carl Halir, spätes 19. Jahrhundert



Während das Publikum alterte, wurden die Spieler jünger und die Kameras an der Schwelle zu einem neuen Jahrhundert digital; Engel und Dämonen zogen sich immer mehr zurück, während Blogs und Homepages sich ausbreiteten. Zumindest auf den Covers von CDs erschienen jetzt die brillantesten Spieler des Brahms-Konzerts und der Solostücke von Bach professionell in Jeans und mit immer tieferen Dekolletés. Nigel Kennedy, der rund 30 Jahre zuvor als ein niedlicher kleiner englischer Junge in kurzen Hosen und mit Schulkrawatte fotografiert worden war, zeigt sich nun vor der Kamera als verspäteter Halbwüchsiger im Jimi-Hendrix-Look, der mit einer Geige in der Hand auf einem Pariser Hotelbett herumhüpft. Im Jahr 2007 machte Vanessa-Mae Nicholson, die in Singapur geborene thailändisch-chinesische Londonerin und ein globaler Crossover-Star, in einer ganzseitigen Werbung für die Mandarin Oriental Group mit dem Hotelmotiv aus Spaß Gewinn. Appetitlich mit Jeans und einem karierten Hemd bekleidet, ohne einen Bogen in Sicht, aber mit einer Geige unter dem Arm und einem Gesichtsausdruck, der zu sagen scheint: »Ich hab's geschafft, und was ist mit Ihnen?«, sieht die Künstlerin den Betrachter direkt an. Der Werbetext lautet: »Sie ist ein Fan.«⁶¹

Streichquartettspieler waren eine besondere Herausforderung für Fotografen. Wo sie früher bärtig, beleibt und stets nüchtern im Profil dargestellt wurden, waren sie nun jung, schlank und oft genug gemischtgeschlechtlich. Pressemappen und Websites zeigten sie so munter wie Hündchen, mit strahlenden Augen und niedlich, bei der Arbeit und in der Freizeit und ohne irgendeine Krawatte in Sicht. Im Jahr 2001 saß das anglo-australische Crossover-Quartett Bond für den Fotografen buchstäblich mit nur ein paar elektrischen Instrumenten als Bekleidung. Die vier jungen Frauen, alle mit Diplom vom Konservatorium, waren von Mel Bush, der auch Vanessa-Mae vertrat, zusammengebracht



worden. Ihre Plattenfirma Decca lehnte das Foto unwillig ab.⁶² Aber über das Internet verbreitete es sich innerhalb von Stunden über die ganze Welt. Inzwischen hatte das Quartett über eine Million Exemplare seines ersten Albums verkauft,⁶³ lag in zehn Ländern an der Spitze der Klassik-Charts und spielte bei seinem ersten Auftritt in New York für Börsenhändler an der Wall Street.

Einige Jahre später beauftragte die Deutsche Grammophon den britischen Fotografen Mitch Jenkins, das Emerson Quartet zu porträtieren, ein ausschließlich männliches amerikanisches Ensemble, das mit Crossover noch nie etwas zu tun hatte. Sie waren seit 1976/77 zusammen und hatten bereits sämtliche Quartette von Bartók und Beethoven aufgenommen. Eine Aufnahme des kompletten Mendelssohn war in der Fertigung und ein Haydn-Sampler auf dem Weg.⁶⁴ Aber nicht einmal die geniale Präzision von Jenkins' Coverfoto vermochte den Absatz ihrer Mendelssohn- und Haydn-Einspielungen auf das Niveau von Bond zu bringen. Es zeigt allerdings, wie und warum diese vier sehr intelligenten, oft lustigen, manchmal verspielten und nicht mehr ganz

jungen Männer mit den Händen in den Taschen und ganz verschiedenen, aber durchweg lebendigen Gesichtsausdrücken das interessanteste Quartett ihrer Zeit waren. Aufrecht, vollständig bekleidet, und ohne ihre – unnötig zu sagen: akustischen – Instrumente sind sie so weit von Joachim entfernt wie von Bond. Wenn die Debüt-CD von Bond eine Viertelmillion Exemplare wert war, so waren Jenkins' Fotos von den Emersons mindestens tausend Worte darüber wert, wie Kunst zu einem Bild, aber auch ein Bild zu Kunst werden kann.

Poesie

Es gebe nur zwei Möglichkeiten, ein Argument vorzutragen, erklärt der Philosophieprofessor Molières' Titelfigur Jourdain in *Le Bourgeois gentilhomme*.⁶⁵ Die eine sei die Poesie, die andere die Prosa. Die Geige hinterließ ihre Spuren sowohl hier als auch dort.

Bereits 1530 taucht in dem *Gammer Gurton's Needle*,⁶⁶ einem der frühesten Erfolgsstücke auf englischen Bühnen, ein Couplet auf: »In der Zwischenzeit, Kameraden, stimmt Eure Fiedeln, nehmt sie zur Hand, und lasst eure Freunde soviel Fröhlichkeit hören, wie ihr machen könnt.«⁶⁷ Dass die angesprochenen Fiedeln Violinen sind, ist zugegebenermaßen nur eine musikwissenschaftliche Vermutung. In jedem Fall wurde die Frage um das Jahr 1708 beantwortet, als nach einer puritanischen Eiszeit die Fröhlichkeit wieder die Oberhand gewann:

Horch nur, wie die fröhliche Violine
Ihren Silberklang verströmt,
Dessen lebhaftige Noten unsere Herzen
Hin zu Musik und Heiterkeit führen.⁶⁸

Ein Jahrhundert später erscheinen Heiterkeit und Geigen in ähnlichen Gedichten von William Wordsworth erneut. Im ersten lässt sich Benjamin, die leidgeprüfte Titelfigur von Wordsworths *The Waggoner*, von einem pensionierten Seemann zu ein paar Stunden in »The Cherry Tree« überreden, wo er nicht nur »einen Willkommensgruß hören kann, der von einer Geige in ihrer Freude« angestimmt wird, sondern auch »das Gequietsche einer Geige – auf diesen Ausruf der Glückseligkeit folgt stets ein Kuss.«⁶⁹ Zwei Stunden und einen Toast auf Lord Nelson später ist die Geige wieder da, doch die Heiterkeit eher knapp. Dieses Mal ist die Szene die Londoner Oxford Street, wo »Jack mit den düsteren Brauen«, »Baker mit dem blassen Gesicht«, »Prentice, die Besorgungen macht«, »der Nachrichtenmann«, »der nahezu atemlose Lampenanstecker«, »der Gepäckträger«, »das Straßenhändlermädchen«, »der Junge mit dem einen Pfennig«, »der große Mann«, »der Krüppel, der sich auf seine Krücke lehnt« und »jene

Mutter, deren Geist in Fesseln gebunden ist«, um einen blinden Geiger geschart sind und von »der Macht der Musik« Zeugnis ablegen, während »Kutschen und Wagen« gleichgültig vorbeierollen.⁷⁰

Der Straßengeiger, ein volkstümlicher Orpheus, der die Tröstungen der Kunst für jeweils einen Penny feilbot, war nunmehr ein Liebling ganz anderer Dichter geworden, die ihn bis ins neue Jahrhundert hinein in ganz unterschiedlichen Gedichten auftreten ließen. Adelbert von Chamisso's »Spielmann«, übersetzt aus einem Gedicht von Hans Christian Andersen, verteidigt sich schon im Voraus gegen die Geringschätzung der Gäste, während er bei der Hochzeit einer von ihm sitzengelassenen Geliebten seiner beruflichen Tätigkeit nachgeht. Joseph von Eichendorff's »wandernder Musikant« umarmt die Violine, die trotz heulender Katzen, bellender Hunde und zorniger Nachbarn seine Freundin bleibt. Anton Wilhelm Florentin Zuccalmaglios »bucklichter Fiedler« spielt in der Walpurgisnacht so gut für feiernde Hexen, dass sie ihn ohne seinen Buckel nach Hause entlassen und damit einen Kumpel von ihm dazu inspirieren, das Gleiche zu versuchen. Aber dieser spielt so schlecht, dass sie ihn mit seinem alten Buckel auf dem Rücken und einem neuen vor der Brust fortschicken. Thomas Hardy's junger Geiger tröstet einen Mann in Handschellen, der von einem Polizisten zu einem Zug geführt wird. William Butler Yeats' »Fiddler of Dooney« freut sich darauf, vor seinen beiden priesterlichen Brüdern in den Himmel zu kommen:

Denn die Guten sind stets froh,
Außer böses Pech geschieht.
Und der Frohe liebt die Geige,
Und der Frohe liebt den Tanz.⁷¹

Früher oder später sollten Robert Schumann, Reinhard Schwarz-Schilling, Johannes Brahms, Benjamin Britten und Ivor Gurney die jeweiligen Geiger in Kunstliedern verewigen.

An der Schwelle des 20. Jahrhunderts nahm sich auch Archibald Lampman, der von der Nachwelt als der beste englisch-kanadische Dichter des 19. Jahrhunderts angesehen wurde, das Motiv des Geigers in 18 Strophen vor, die an Tennyson erinnern:

Auf einem Platz in Dresden saß des Tags ein alter blinder Geiger,
Sein Antlitz wie von Pergament, gefalzt und grau,
Gebeugt und keuchend und den Hut in Bitte ausgestreckt.

Und so geht es still und ohne eine milde Gabe weiter, bis ein unbekannter Geiger des Weges kommt und sich der Sache annimmt:

Durch all die große stumme Menge
Fiel die Musik hinein ins menschlich' Ohr,
Und viele Köpfe neigten sich in Freude,
Und viele Augen weinten warme Tränen.

Das Publikum reagiert, indem es den Hut des alten Geigers füllt, während sich der Fremde heimlich davonmacht. Wie die letzte Zeile offenbart, handelt es sich bei dem fremden Geiger um Louis Spohr.⁷²

Zu Beginn der 1920er-Jahre machte das Aufkommen des Radios und der Plattenindustrie aus erfolgreichen Fiedlern nationale und sogar internationale Persönlichkeiten und das Fiedeln selbst zu einem Geschäft, das widerstandsfähig genug war, um auch ohne Spohrs zu überleben und dem Beginn des Rock 'n' Roll standzuhalten.⁷³ Im Jahr 1974 wurde mit Unterstützung von Henry John Deuschendorf jr., auch bekannt als John Denver, John Martin Sommers' *Thank God I'm a Country Boy*, das die Aufforderung seines Vaters enthält, »ein gutes Leben zu leben und meine Fiedel mit Stolz zu spielen«, sofort zum Klassiker.

Der berufliche Werdegang von Robert C. Byrd, dem Jungen vom Lande aus Stotesbury, West Virginia, der ein gutes Leben lebte und auf seinem Weg zur bisher längsten Karriere im US-Senat seine Fiedel mit beachtlicher Begabung und auch mit Stolz spielte, macht deutlich, dass diese Aufforderung auch im wirklichen Leben Wirkung zeigen konnte. Alles begann mit dem Musiklehrer in der Schule, der ihn nicht nur von der siebten bis zur zwölften Klasse unterrichtete, sondern ihn auch zum Konzertmeister des Schulorchesters machte, erzählte Byrd einem Reporter des National Public Radio 30 Jahre, nachdem es Denvers Bluegrass-Dithyrambos an die Spitze der Hitliste geschafft hatte. Aber sein zukünftiger Schwiegervater sowie ein linkshändiger Zeitgenosse, der einen urwüchsigen *Old Joe Clark* zu Gehör brachte, spielten ebenfalls eine entscheidende Rolle. Das galt auch für Byrds Pflegevater Titus, der 20 bis 30 Dollar für eine Geige mit Bogen und Kasten ausgab – mehr, als die meisten Bergleute in einer Woche verdienten – und den jungen Robert damit in die Gartenclubs, in die Logen und in den amerikanischen Kongress brachte, wo er von 1952 bis zu seinem Tod 2010 blieb.⁷⁴

Andere Dichter ließen in Bildern und in Sprachen, die so global waren wie das Instrument, das sie inspirierte, tausend Metaphern und Paradigmen blühen.

Violine Seepferdchen und Sirene ...
Violine Stolz leichter Hände ...
Violine Frau zur linken Hand ...
Violine Alkohol der schmerzenden Seele ...
Violine Ritter des Schweigens ...

Dies schrieb die Dichterin und Romanautorin Louise de Vilmorin, Erbin eines Vermögens aus dem Samenhandel, Brieffreundin von Jean Cocteau und Gefährtin von André Malraux in Versen, die von Francis Poulenc vertont wurden.

»Jauchzende Geigen«, deren »Ströme von Schreien, Schluchzern und Küssen unablässig und hemmungslos sind« und deren Bögen »wie rot glühende Eisen in Fetzen lebendiges Fleisch aus unserem Körper reißen.«⁷⁵ Diese Zeilen stammen von Anne de Noailles, die in ihrem Salon Gäste wie Claudel, Colette und Valéry empfing, von Laszlo porträtiert, von Rodin zur Skulptur geformt wurde und zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt wurde. Die Verse wurden von Saint-Saëns vertont.

»Eine Geige ist die Stimme eines Brunnens / von groben, süßen Windstößen herausgeblasen«, sagte die in Kolumbien geborene Carmen Conde, die erste Frau, die in die Königlich Spanische Akademie gewählt wurde.

Fremde Geige, gehst du mir nach?
In wieviel fernen Städten schon sprach
Deine einsame Nacht zu meiner?
Spielen dich hunderte? Spielt dich einer?⁷⁶

So fragte Rainer Maria Rilke, einer der größten deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts.

Geige wurde bettelnd in Stücke gerissen
Und brach dann in Tränen aus,
So kindisch,
Die Trommel konnte es nicht länger ertragen ...
Das Orchester schaute sonderbar, als
Die Geige sich ausweinte –
Wortlos –
Und ohne Tempo –
Nur irgendwo
Dumme Becken knallten herum:
»Was ist das?«
»Wie geht das?«
Ich stand auf,
Zitternd, kroch über die Noten,
Tief unter dem Schrecken des Notenständers gebeugt,
Rief aus irgendeinem Grund
»Oh Gott!«
Warf mich über ihren hölzernen Hals,
»Weißt du, Violine?