Rudolf Hopfner

Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien

Paganini ist das unter den Violinspielern, was einst in seiner glänzenden Epoche Napoleon unter den Feldherren Europas war.
MATHIAS PERTH, 1828[1]

Niccolò Paganinis (1782–1840) bevorzugtes Konzertinstrument, eine Giuseppe Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1743, zählt zu Recht zu den bedeutendsten und am besten dokumentierten Violinen weltweit. Paganini, ein Meister nicht nur im Geigenspiel, sondern auch in der Selbstvermarktung, versah sie mit dem Beinamen *il cannone*, ein Epitheton, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Bis zum heutigen Tag fasziniert das Instrument, das Paganinis letztem Willen entsprechend seit 1851 im Rathaus von Genua ausgestellt ist, durch seine Ausstrahlung und seine schier unglaubliche klangliche Potenz.[2] Wenig bekannt ist allerdings die Tatsache, daß diese Geige bis vor einigen Jahrzehnten ein Griffbrett trug, das von Nicolaus von Sawicki anläßlich Paganinis Aufenthalt in Wien im Jahr 1828 angefertigt wurde.

Diese Reise nach Wien dürfte Paganini als cleverer Geschäftsmann von langer Hand geplant haben. Er richtete es gerne so ein, daß er in Italien in Städten konzertierte, in denen gerade wichtige Staatsempfänge stattfanden. So hielt er sich gerade in Rom auf, als 1819 Kaiser Franz I. zu Besuch bei Papst Pius VII. weilte.[3] Anläßlich eines Konzerts im Palazzo von Graf Kaunitz, der damals österreichischer Botschafter in Rom war, wurde Paganini von Staatskanzler Fürst Clemens von Metternich, der selbst Geige spielte, in die Kaiserstadt eingeladen.[4] Warum neun Jahre verstrichen, bis er dieser Einladung nachkam, ist nicht bekannt; jedenfalls langte Paganini erst am 16. März 1828 in Wien ein und bezog sein Quartier im Trattnerhof am Graben.[5] Dank mehrerer Quellen sowohl privater als auch öffentlicher Natur sind wir über diesen Aufenthalt und über Paganinis Wirkung auf das Wiener Publikum gut informiert.[6]

1 Mathias Perth, unveröffentlichtes Tagebuch, Eintragung vom 6. Juni 1828, zit. nach Alice M. Hanson: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987, S. 128.

2 Nur am Rande sei bemerkt, daß dieses Instrument, das über Jahrzehnte nicht oder nur sporadisch gespielt wurde, dadurch nicht seinen Klang verloren hat und damit jene immer wieder kolportierte Meinung widerlegt ist, daß ein Konzertinstrument unbedingt regelmäßig gespielt werden muß.

3 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Neuauflage, Kassel 2004, Bd. 12, Sp. 1547.

4 Edward Neill: *Niccolò Paganini*, München 1990, S. 332.

5 Ebd., S. 193.

6 F. Löbl und E. Hänfling: *Paganini in Wien. Eine Dokumentation*, Xerokopie, 1987, und Gerhard Croll: Paganinis Konzerte in Wien, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 37 (1982), S. 675–684.

Die erste Serie von Konzerten fand im Großen Redoutensaal statt und wurde von Paganinis Agent, dem Verleger und Geschäftsmann Domenico Artaria (1775–1842), unentgeltlich organisiert. Dessen Assistent Anton Gräffer (1786–1852) hatte sich als Komponist, Schriftsteller und Kunstsachverständiger einen Namen gemacht und hielt in einem Tagebuch Details über Paganinis erstes Konzert in Wien fest, das am 29. März 1828 mittags stattfand.[7] Ausgehend von Eduard Hanslick[8] wurde in der Literatur bis in die jüngste Zeit festgestellt, das Interesse an Paganinis Auftritten wäre zunächst nicht sehr groß gewesen. Demnach wäre das erste Konzert nur mäßig besucht und der Große Redoutensaal, nicht zuletzt wegen der ungewöhnlich hohen Eintrittspreise, halb leer gewesen. Dem steht Gräffers Augenzeugenbericht gegenüber, der hier in wesentlichen Ausschnitten zitiert werden soll:

> »Der Redoutensaal war zu dieser [ersten] Probe von allen Seiten unzugänglich gemacht worden und strenger Befehl gegeben worden, niemand als die zum Orchester nothwendigen Personen dabei gegenwärtig seyn zu lassen. Bei den ersten Proben hatte Paganini seine Soli zum Theil ausgelassen, oder anders, ganz wie ein gewöhnlicher Spieler, oberflächlich und nur der Tutti, der Begleitung und des Zeitmaßes wegen vorgetragen, so daß die Mitglieder des Orchesters gar nichts Besonderes, noch weniger Ausgezeichnetes von ihm bei der Production erwarteten. Jetzt bei der Generalprobe trug er jedoch seine Soli so vor, wie es bei der Production und bei allen folgenden Concerten geschah. Die Überraschung der Begleiter beim ersten Solo war daher so groß, daß sie in ihrem Spiele nicht fortfahren konnten. Sie legten die Instrumente weg, brachen sämmtlich in ein Jubelgeschrei aus, warfen die Hüte hoch in die Luft und riefen unaufhörlich: Vivat Paganini! Vivat Paganini! [...] Das Gerücht, von den unerhörten Leistungen dieses Menschen, verbreitete sich durch [...] die Orchestermitglieder nun in ganz Wien, und der große Redoutensaal war bei der Production so voll, daß weder ein Billet mehr zu bekommen, noch Platz für jemand vorhanden war.«[9]

Wie kam nun das Gerücht vom halb leeren Saal zu Stande? Als scheinbarer Beleg wird die Anzahl der verkauften Eintrittskarten herangezogen, wobei sich folgendes Bild ergibt: Während beim ersten Konzert nur 1338 Karten abgesetzt wurden, konnten beim zweiten 2348 verkauft werden. Dies bedeutet aber gleichzeitig, daß dieses Konzert weit überbucht war, viele Zuhörer keinen Einlaß fanden und das Konzert von umliegenden Räumen aus verfolgen mußten! Aus diesem Anlaß schritt die Polizei ein und begrenzte in der Folge den Kartenverkauf.[10] Trotz der enorm hohen Eintrittspreise waren auch die folgenden

7 Die mit Paganini in Verbindung stehenden Passagen wurden erstmals veröffentlich im Artikel: Rita Steblin: Anton Gräffer's Reminiscences of Paganini's Viennese Concert Tour of 1828: An Inside View of the First Performance and the Break with Antonia Bianchi, in: *Ad Parnassum* 3 (2005), H. 6, S. 7–32.

8 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, Nachdruck Hildesheim 1979, S. 241 f.

9 Steblin: Anton Gräffer's Reminiscences, S. 11 f.

10 Ebd., S. 19.

Konzerte ausverkauft, und Paganini hielt sich wesentlich länger als vorgesehen in Wien auf. Aus den ursprünglich fünf geplanten Konzerten wurden schließlich vierzehn. Beim zweiten Konzert am 13. April war auch der Wiener Hof, allerdings ohne Kaiser Franz I., anwesend. Auf dessen ausdrückliches Verlangen fand allerdings am 13. Mai ein weiteres Konzert im Hofburgtheater statt, bei dem der gesamte Hofstaat anwesend war. Paganini wurde anschließend zum »Kammer-Virtuosen« ernannt und erhielt vom Kaiser eine goldene Dose im Wert von 200 Gulden.[11]

Anschließend bestritt Paganini fünf Konzerte im Kärntnertortheater, was insofern bemerkenswert ist, als dieses Haus über ein eigenes, gutes Orchester verfügte und Paganini bei diesem Anlaß mit der Wiener Geigerelite in Kontakt kam. Unter den zwölf Tuttisten befanden sich Georg Hellmesberger (1800–1873) und Joseph Mayseder (1789–1863), und als Konzertmeister fungierte Ignaz Schuppanzigh (1776–1830). Dieser war sowohl als Solist als auch als Quartettspieler weit über die Grenzen hinaus bekannt, und Paganini lud ihn mit seinem Quartett zu sich ein. Bei dieser Gelegenheit lernte Paganini die späten Beethoven-Quartette kennen, die er in einem Brief an seinen Verwalter Luigi Guglielmo Germi als »una musica molto stravagante« bezeichnete.[12]

Bei einigen der Konzerte wirkte als Solistin auch Paganinis Lebensgefährtin, die Sängerin Antonia Bianchi, mit. Deren Zusammenarbeit war allerdings zu diesem Zeitpunkt alles andere als harmonisch, da sich das Paar im Sommer 1828 trennte und in der Folge ein erbitterter Streit um das Sorgerecht für den damals dreijährigen Sohn Achille ausbrach.[13]

An dieser Stelle soll auch kurz auf Paganinis Programmgestaltung eingegangen werden. Im Gegensatz zu anderen Virtuosen setzte er nicht ausschließlich auf die Wirkung der eigenen Stücke und auf Bearbeitungen, sondern ließ auch Orchesterkompositionen vor allem von Haydn, Mozart und Beethoven spielen. Neben Ouvertüren waren dies vor allem Einzelsätze aus Sinfonien, wobei er nur ein Werk, nämlich Mozarts *Jupitersinfonie*, komplett auf das Programm setzte und dabei die Sätze 2 und 3 vertauschte. Neben den eigenen Violinkonzerten op. 6 (Es-Dur) und 7 (h-Moll) erklangen auch solche von Kreutzer und Rode, wobei er allerdings bei diesen Konzerten die Mittelsätze durch eigene Adagios ersetzte. Die Höhepunkte jedes Konzerts bildeten die eigenen Variationenketten und Bearbeitungen, bei denen Paganini sein virtuoses Feuerwerk wirkungsvoll abschießen konnte.

Obwohl die potpourrihafte Programmgestaltung Paganinis mit Sicherheit nicht dem musikalischen Gewicht der klassischen Orchesterkompositionen gerecht wurde,

11 Croll: Paganinis Konzerte, S. 678.

12 Ebd., S. 679.

13 Siehe dazu Steblin: Anton Gräffer's Reminiscences, S. 24–32.

sollte man bedenken, daß im Vordergrund all dieser Konzerte das Überraschungsmoment stehen mußte. Paganini setzte also auf den Kontrast zwischen gehaltvoller, sinfonischer Musik und virtuosen Nummern mit bisher ungehörten geigerischen Effekten. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang auch die cantablen Passagen, die Paganini laut dem Urteil von Zeitzeugen unvergleichlich zu gestalten verstand. Stellvertretend sei hier Franz Schubert zitiert, der bei einem der Konzerte, vermutlich war es das vierte am 4. Mai 1828, zugegen war und anschließend bekannte, er habe »im Adagio einen Engel singen gehört«. Paganinis Konzerte in Wien markierten den Höhepunkt seiner Karriere, da sich danach seine gesundheitlichen Probleme mehrten und sich seine Laufbahn ab 1832, nach den Konzerten in Paris und England, dem Ende zu neigte.

Es ist davon auszugehen, daß Paganini bei all diesen Auftritten sein favorisiertes Konzertinstrument, nämlich seine Guarneri del Gesù von 1743, verwendete. Wie Paganini in den Besitz der Geige kam, ist nicht eindeutig zu klären, da die Quellen, die teilweise auf den Geiger selbst zurückgehen, widersprüchliche Informationen bieten. In den 1828 zusammengestellten autobiographischen Skizzen finden wir dazu:[14]

> »Als er [Paganini] sich einmal zu seinem Vergnügen, ohne Instrument, in Livorno befand, lieh ihm ein Mr. Livron eines, damit er ein Konzert von Viotti spielen konnte; und er machte es ihm dann zum Geschenk.«[15]

Neill erwähnt in diesem Zusammenhang das Jahr 1802, ohne eine Quelle zu zitieren. Im Gegensatz dazu stellt Paganini in einem Brief an Luigi Guglielmo Germi aus dem Jahr 1839 fest, das Instrument von einem gewissen General Pino aus Mailand erhalten zu haben. Als dritte Quelle ist Graf Cozio di Salabue zu nennen, der 1804 Paganini mit einer Guarneri von 1743 in Verbindung bringt, die der Geiger in Mailand von einem gewissen Monzino gekauft haben soll.[16] Wie auch immer Paganini zu seiner Geige gekommen sein mag, die Guarneri blieb sein bevorzugtes Konzertinstrument, und er spielte sie bis an sein Lebensende.

Paganinis Guarneri hat einige bauliche Besonderheiten, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Das Instrument besitzt noch den originalen Hals,[17] der allerdings mittels eines Keils etwas verlängert und höher gesetzt wurde. Der oder die ursprünglich angebrachten Nägel wurden entfernt und durch neue ersetzt. Üblicherweise wird bei einem derartigen Umbau auch der Halswinkel verkleinert, um die nötige Steghöhe zu

14 Diese sogenannte ›Autobiographie Paganinis‹ wurde von Peter Lichtenthal zusammengefaßt und 1853 veröffentlicht. Sie findet sich übersetzt im Anhang von Neill: *Niccolò Paganini*.

15 Neill: *Niccolò Paganini*, S. 331.

16 Peter Biddulph: *Giuseppe Guarneri del Gesù*, London 1998, S. 125.

17 Außer der ›Cannone‹ hat von all den Geigen Guarneris nur mehr die ›Alard‹ von 1742 bis heute den originalen Hals behalten.

erreichen, ohne daß zwischen Hals und Griffbrett ein Keil geleimt werden muß. Dies ist hier nicht der Fall; der Halswinkel beträgt bei der ›Cannone‹ sogar 91,5°.[18] Im Zuge des erwähnten Umbaus wurde auch das Halsprofil nachgeschnitten, wodurch die Nagellöcher im Halsfuß freigelegt wurden. Die Halslänge beträgt nun nach diesem Umbau 128,5 mm, was geringfügig unter der heute üblichen Länge von 130 mm liegt. Die Deckenmensur beträgt 197,5 mm und ist somit um einige Millimeter länger als es der »Norm« entspricht. Aus diesen beiden Maßen resultiert die beträchtliche Saitenlänge von 330 mm. Für jeden Konzertgeiger unserer Generation sind diese Maße, vor allem die Relation von Halslänge und Deckenmensur, für die Orientierung auf dem Griffbrett von entscheidender Bedeutung. Bedingt durch die erwähnten Abweichungen liegt die Position der höheren Lagen bei Paganinis Geige spürbar höher als dies der Norm entspricht, was für die Geiger, die nun in gewissen Abständen das Instrument spielen dürfen, eine Umgewöhnung erfordert.

Das Instrument ist flach gewölbt und zeigt die für die späten Arbeiten Guarneris typischen langgezogenen und etwas exzentrischen f-Löcher. Typisch ist auch die Schnecke: mit schneller Hand geschnitzt, etwas asymmetrisch und mit Voluten, deren Breite nicht kontinuierlich abnimmt sondern 2½ Windungen hindurch fast gleich bleibt. Dies sind optische Merkmale, die für Guarneris Stil relevant sind, nicht jedoch für den Klang.

Klanglich relevant sind die Stärkenverhältnisse von Boden und Decke, wobei vor allem der Boden mit einem Maximum von 6,2 mm auffallend stark ist. Dies dürfte für das ungewöhnliche Klangvolumen mitverantwortlich sein. Es ist davon auszugehen, daß Guarneri vor allem die Böden seiner Instrumente generell relativ dick ausarbeitete, die meisten seiner Instrumente jedoch leider im Laufe der Zeit auf ein fiktives »Idealmaß« ausgedünnt wurden.

Als letztes auffallendes Merkmal sei abschließend noch ein Siegel erwähnt, das die Rückseite des Wirbelkastens ziert. Dieses wurde von Achille Paganini, dem Sohn des Virtuosen, anläßlich der Übergabe an die Stadt Genua zusammen mit einem grünen Band am Boden des Instruments angebracht. Es zeigt das Wappen Paganinis und sollte ein Vertauschen des Instruments unmöglich machen.[19] Am Boden, schräg unterhalb des Bodenblättchens, sind bis heute die unschönen Spuren des Siegels, das in späterer Zeit an den nunmehrigen Platz versetzt wurde, zu sehen.

Über die Hintergründe, warum Paganini gerade in Wien und bei Nicolaus von Sawicki die Griffbrettreparatur durchführen ließ, ist nichts bekannt. Tatsache ist aller-

18 Eine detaillierte Dokumentation des Instruments findet sich in Peter Biddulphs Buch *Giuseppe Guarneri del Gesù*.

19 Neill: *Niccolò Paganini*, S. 354.

dings, daß sich Paganini ab 1826 immer wieder mit dem Instrumentenhandel beschäftigte und sich im Geigenbau gut auskannte.[20] Wir dürfen daher davon ausgehen, daß er den Meister, dem er seine Geige anvertraute, mit Bedacht auswählte.

Nicolaus von Sawicki († 1850) entstammte einem polnischen Adelsgeschlecht und wurde am 8. Dezember 1793 in Stanislau (Stanislawów), in Galizien zwischen Lemberg und Czernowitz gelegen, geboren. Über seine Lebensumstände ist nur wenig bekannt, die authentischste Quelle stellt ein Artikel in der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung* aus dem Jahr 1843 dar.[21] Demnach besuchte der junge Adelige in Lemberg das Gymnasium, Kost und Quartier genoß er bei einem dort ansässigen Geigenbauer. Ohne Wissen des Vaters begann er sich mit dem Geigenbau zu beschäftigen und übersiedelte schließlich nach Wien, wo er das Handwerk bei Franz Werner (1777–1820) und Franz Geissenhof (1753–1821) lernte. Dieser Hinweis ist insofern von Bedeutung, als Geissenhof das Verdienst zukommt, als erster Wiener Meister konsequent nach Stradivari gearbeitet zu haben. Während allerdings bei Geissenhof der ›wienerische‹ Ursprung immer präsent bleibt, stellen Sawickis beste Arbeiten echte Stilkopien dar, bei denen alle Einzelheiten des Originals, bis zur Lackschattierung, nachgeahmt werden.

Eines der wichtigsten frühen Werke von Sawicki dürfte eine 1818 gefertigte, so genannte »Kunstgeige« gewesen sein, welche laut dem erwähnten Zeitungsbericht, »mit den geschmackvollsten Verzierungen sehr künstlich eingelegt« war und »nicht nur durch die schöne Ausstattung, sondern auch durch inneren Gehalt alle Kunstkenner, worunter auch Paganini bei seiner Anwesenheit in Wien im Jahre 1828, in große Verwunderung setzte.« Über den Verbleib dieser »Kunstgeige«, die übrigens auch Kaiser Franz I. präsentiert wurde, ist leider nichts bekannt. Sawicki stellte 1835 anläßlich der ersten in Wien veranstalteten ›Gewerbsprodukten-Ausstellung‹ sechs seiner Instrumente aus, und zwar je ein Violoncello und eine Violine nach einem eigenen Modell, zwei Violinen nach Guarneri und zwei Violinen »mit einigen Veränderungen der Form und der inneren Eintheilung des Joseph Guarneri.«[22] Die Instrumente fanden große Anerkennung und wurden mit einer Silbermedaille ausgezeichnet.

Nicolaus von Sawicki muß auch als Reparateur einen ungewöhnlich guten Ruf genossen haben, wobei man allerdings in Betracht ziehen muß, daß Restaurierethik in der damaligen Zeit nicht bekannt war beziehungsweise diese Thematik in einem ganz anderen Licht gesehen wurde. Eingriffe, von denen der Autor das Artikels in der *Allgemeinen*

20 MGG, Bd. 12, Sp. 1548.

21 Walde (?): Gallerie von Meistern, welche sich um die Musik-Instrumente verdient gemacht haben. I. Nicolaus von Sawicki, in: *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 3 (1843), S. 282 f.

22 *Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukten-Ausstellung im Jahre 1835*, Wien o. J., S. 327 f.

Wiener Musikzeitung mit einer gewissen Hochachtung berichtet, jagen uns heute eher Schauer über den Rücken:

> »So hat derselbe [Sawicki] erst kürzlich eine vorzügliche Guarneri vergrößert und zur Stradivariform umgebildet. [...] Vorzugsweise muß hier eine neapolitanische Viola (von Alexander Gagliano vom Jahre 1715) erwähnt werden, welche Sawicki auf Verlangen des Eigenthümers zu einer Violine umstaltete, die nunmehr durch die meisterhaft gelungene Metamorphose jeder noch so ausgezeichneten italienischen Geige würdig zur Seite steht.«

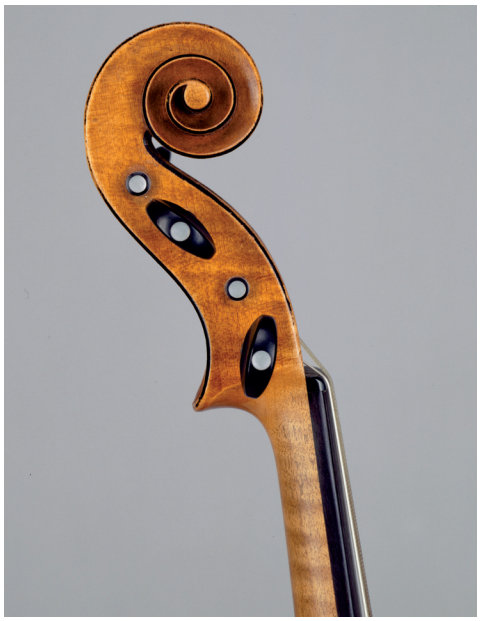
Sawicki war sich natürlich bewußt, daß seine Arbeit an Paganinis ›Cannone‹ werbewirksam zu vermarkten war. Dementsprechend verfaßte der Virtuose für ihn die etwas holprig klingenden Zeilen:

> »Io sottoscritto confesso, che il Signore Sawicki è un genio straordinario per fabbricare i violini, non chè per arrangiare maravigliosamente tutti gl'Istrumenti musicali. Io che ho veduti e scropulosamente esaminati tanto i suoi, che quelli d'altri dello Stesso accommodati, mi compiaccio di potere attestare, che il prelodato è il primo Artista del mondo e più gli affidai il mio Violino, che di qualunque altro Artista non mi sarei fidato. Vienna 10 Agosto 1828. Nicolo Paganini.«[23]

Da das Griffbrett ein Monturteil ist, das in Verbindung mit dem Schnitt des Halses auf das Spielverhalten einer Geige großen Einfluß hat, soll nun auf einige Baudetails näher eingegangen werden. Das frühe 19. Jahrhundert war eine Zeit, in der der Übergang von der klassischen Bauweise zur modernen vollzogen wurde. Sawicki lernte vermutlich bei Werner und Geissenhof noch die althergebrachte Methode, bei der der Hals durch einen Nagel im Oberklotz fixiert wurde und das Griffbrett aus einem Kern aus Nadelholz bestand, der mit Ebenholz furniert war. Sawicki verzichtet bei seinen Instrumenten auf den Nagel im Oberklotz, und seine Griffbretter bestehen bereits aus massivem Ebenholz. Dadurch wird das Instrument zwar etwas schwerer, ein massives Griffbrett hat allerdings den Vorteil, daß es, sobald die Oberfläche abgespielt und uneben wird, einige Male abgerichtet werden kann.

Um die Entwicklung der spieltechnischen Anlage deutlich zu machen, sollen nun zum Vergleich tabellarisch die relevanten Maße gegenüber gestellt werden, wobei folgende Instrumente herangezogen werden:

23 Walde (?): Gallerie von Meistern. Übersetzung: »Der Unterschriebene bestätigt, daß Herr Sawicki nicht nur ein außerordentliches Genie in der Herstellung von Violinen ist, sondern auch im Restaurieren aller Arten von Musikinstrumenten. Nachdem ich alle seine Instrumente gesehen und genauestens geprüft, sowie seine Reparaturen von Instrumenten von anderen Herstellern gesehen habe, kann ich bezeugen, daß der Hochgelobte der herausragendste Künstler der Welt ist, und mehr noch, daß ich ihm meine Violine anvertraut habe, die ich keinem anderen Künstler anvertraut habe. Wien, am 10. August 1828. Nicolo Paganini.«



Violine, Nicolaus Sawicki, Wien, ca. 1835, SAM 535

- Violine von Franz Geissenhof, Wien 1817 im Originalzustand
- Violine von Giuseppe Guarneri, Cremona 1743, ›il Cannone‹, originaler Hals, aber teilweise modernisiert
- Violine von Nicolaus von Sawicki, Wien, ca. 1835 im Originalzustand
- Violine von Giuseppe Guarneri, Cremona 1739, ›ex Ebersholt, Menuhin‹ in modernem set-up

Da mir Sawickis Griffbrett nicht zugänglich war und es sich nicht mehr auf dem Instrument befindet, sind einige Maße nicht mehr eruierbar beziehungsweise mußten die Angaben einem Artikel von Alberto Giordano in *The Strad* entnommen werden.[24]

	Geissenhof 1817	Guarneri 1743	Sawicki SAM	Guarneri 1739
Halswinkel	83°	91,5°	84°	~86°
Überstand	2	~2	2	6,5
Halsmensur	130	128,5	130	130
Deckenmensur	194	197,5	193	191/195
Saitenlänge	324	330	325	327

Griffbrett

	Geissenhof 1817	Sawicki	Sawicki SAM	Guarneri 1739
Material	furniert	Ebenholz	Ebenholz	Ebenholz
Länge	253	262	261	270
B Obersattel	23,5		23,5	25
B Steg	44		44	42
H über Decke	18,2		17,5	19
Steghöhe	35		32	32,5
r Obersattel	26		30	45
r Steg	50		45	40

Die auffallendsten Unterschiede ergeben sich einerseits in der Griffbrettlänge, andererseits beim Krümmungsradius am oberen beziehungsweise unteren Griffbrettende. Die Krümmung des Griffbretts am Stegende steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Stegkrümmung und wird durch den Freiraum vorgegeben, den der Bogen für das Anstreichen der einzelnen Saiten braucht. Dadurch ergibt sich beim Krümmungsradius nur ein geringer Spielraum, der von 50 mm (Geissenhof) bis 40 mm (modernes set-up) reicht. Für den Spieler bedeutet dies, daß er bei einem Instrument von 1817 mehrstimmige Akkorde leichter spielen kann (vor allem mit Darmsaiten, die eine geringere Span-

24 Alberto Giordano: A fitting conclusion, in: *The Strad* 115 (2004), Nr. 1374, S. 1046–1052.

nung aufweisen als moderne Stahlsaiten) als auf einer modern eingerichteten Geige. Andererseits erhöht sich die Gefahr, ungewollt eine Nachbarsaite zu ›treffen‹. Anders als am Stegende waren die frühen Griffbretter beim Obersattel stärker gekrümmt als dies heute der Fall ist. Der Radius bewegte sich bei den untersuchten Griffbrettern des 19. Jahrhunderts zwischen 26 und 30 mm und liegt bei modernen Exemplaren mit 45 mm über dem Radius beim Stegende. Während das Griffbrett des 19. Jahrhunderts im Prinzip einem Ausschnitt aus dem Mantel eines Kegelkörpers gleicht, bildet es heute eine komplexe, dreidimensional gewölbte Fläche.

Paganini beließ Sawickis Griffbrett bis an sein Lebensende, und daran änderte sich auch in den folgenden Jahrzehnten nichts. Das Instrument wurde keinen Veränderungen unterzogen, und Photos aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigen es noch immer in dem Zustand, in dem es von Paganini hinterlassen wurde. Im Vorfeld der großen Ausstellung in Cremona 1937 wurde der Bologneser Geigenbauer Cesare Candi (1869–1947) mit einer umfassenden Restaurierung betraut. Er öffnete das Instrument und behandelte offene Verleimungen, wobei vor allem der Halsfuß wieder konsolidiert wurde.[25] Das Griffbrett und der Steg blieben unangetastet, wie auf den Fotos des Ausstellungskatalogs zu sehen ist.[26] Als Nachfolger von Cesare Candi wurden dessen Schüler Giuseppe Lecchi (1895–1967) und danach Lorenzo Bellafontana (1906–1981) mit der Betreuung der Guarneri beauftragt. Zu einem heute nicht mehr feststellbaren Zeitpunkt wurden der Saitenhalter, das Griffbrett und die Wirbel ersetzt. Die alten Monturteile wurden zwar aufbewahrt, gerieten aber in Vergessenheit und konnten erst 2002 von Alberto Giordano wieder zugeordnet werden. Da Sawicki das Griffbrett an der Unterseite signierte, ist die Identifizierung eindeutig möglich.

Zusammen mit den Monturteilen wurden ein Steg und ein Bund Saiten aufgefunden. Im Vergleich mit anderen, teilweise sogar früher entstandenen Wiener Stegen, wirkt der in Genua überlieferte eher altmodisch, und ich bezweifle, daß er von Sawicki stammt. Möglicherweise hat Sawicki die Griffbretthöhe und -rundung an einen bereits vorhandenen, älteren Steg angepaßt.

Als weiteres Monturteil fand sich ein Saitenhalter unbekannter Herkunft. Neill gibt, wiederum ohne Nennung einer Quelle an, auch der Saitenhalter stamme von Sawicki.[27] Im Gegensatz dazu vermutet Giordano eine französische Herkunft. Übereinstimmend wird festgehalten, daß er mit 113,5 mm relativ lang ist und es dadurch unmöglich ist, den heute üblichen Abstand von etwas über 50 mm zwischen Saitenhalter und Steg zu erreichen.

25 Ebda., S. 1047.

26 *L'Esposizione di Liuteria Antica a Cremona nel 1937*, Katalog, Nachdruck Cremona 1987, S. 52.

27 Neill: *Niccolò Paganini*, S. 353.

Seit 2000 wird Paganinis ›Cannone‹ in geigenbauerischer Hinsicht von Bruce Carlson betreut.[28] Dieser hobelte zunächst das auf der Geige befindliche Griffbrett ab und ersetzte den vorhandenen Steg durch ein etwas weniger gewölbtes Modell. Nach der Entdeckung der alten Monturteile fertigte Carlson Kopien an, wobei er allerdings das Griffbrett auf die heute üblichen 270 mm verlängerte. Der Artikel in *The Strad* gibt über diese Maßnahmen Auskunft, enthält allerdings keine Informationen über die Art der Griffbrettverrundung. Neu angefertigt wurden ferner zwei Stege, einer mit der heute üblichen Verrundung und ein etwas flacheres Modell. Carlson fertigte weiters eine ›Kopie‹ des aufgefundenen Saitenhalters an, reduzierte allerdings die Länge aus den oben genannten Gründen.

Abschließend sei die Frage erörtert, wie sich Sawickis Bekanntschaft mit Paganinis Guarneri del Gesù auf sein Schaffen auswirkte. Soweit dies an Hand der relativ wenigen gesicherten Instrumente beurteilt werden kann, muß Sawicki zu den ganz großen Geigenbauern des 19. Jahrhunderts gezählt werden.[29] Aus dem oben zitierten biographischen Zeitungsartikel geht hervor, daß Henri Vieuxtemps (1820–1881), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) und Ole Bull (1810–1880) sowie andere namhafte Geiger der Zeit Instrumente von Sawicki besessen und regelmäßig bei ihren Solokonzerten eingesetzt haben.

Die Mehrzahl der mir bekannten Sawicki-Instrumente sind Kopien nach Stradivari.[30] Eine der in der Sammlung alter Musikinstrumente in Wien aufbewahrten Geigen zeigt Merkmale von Guarneri del Gesù, ohne daß sie nach heutigen Begriffen als Kopie anzusprechen wäre. Es handelt sich um ein sehr großes und breites Geigenmodell mit einer Korpuslänge von 359 mm. Anscheinend wollte Sawicki auf der Suche nach noch mehr Klang die Grenzen bis zum Extrem ausloten. Unwillkürlich denken wir beim Betrachten des Instruments an die beiden Geigen der Ausstellung von 1835, bei denen Sawicki einige »Veränderungen der Form und der inneren Eintheilung des Joseph Guarneri« vorgenommen hat.

Das wohl interessanteste mir bekannte Instrument ist mit 1829 datiert und entstand vermutlich unmittelbar nach Paganinis Besuch in Wien. Es befindet sich derzeit in amerikanischem Privatbesitz und kann mit Recht als Kopie der ›Cannone‹ angesehen werden. Sawicki übernahm hier sowohl den extravaganten Schnitt der f-Löcher als auch das Design der Schnecke und die Lackschattierung. Außergewöhnlich ist der Klang der

28 Bruce Carlson: True original, in: *The Strad* 115 (2004), Nr. 1374, S. 1054–1057.

29 Einige seiner Instrumente werden in Rudolf Hopfner: *Franz Geissenhof und seine Zeit*, Bergkirchen 2009, mit Fotos und ausführlichen Beschreibungen vorgestellt.

30 Die Sammlung alter Musikinstrumente besitzt ein Quartett von Sawicki-Instrumenten (Violinen SAM 534, 535, Viola SAM 536 und Violoncello SAM 537).

Geige, der in seiner Tragfähigkeit, seiner samtigen Tiefe und der Brillanz der Höhe den besten italienischen Instrumenten nicht nachsteht.

Wenn in der Geigenliteratur bis heute Jean-Baptist Vuillaume als derjenige genannt wird, der als erster Kopien nach Paganinis ›Cannone‹ angefertigt hat, so ist das zu korrigieren. Bereits fünf Jahre vor dem großen Pariser *luthier* entwickelte Sawicki sein Guarneri-Modell, ohne allerdings, wie Vuillaume, den Rückhalt einer großen, international ausgerichteten Werkstätte zu besitzen. Es scheint hoch an der Zeit, daß Nicolaus von Sawickis Name nun wieder jenen Stellenwert erhält, der ihm auf Grund seiner Qualität als Geigenbauer zweifellos zusteht.

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleicherklingend« – »trotz unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik • Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Roman Brotbeck
Band 3

Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3