



IC Violine hat es verstanden, sich ganz nach vorn zu spielen. Aber seien wir gerecht: sie verdiente es auch. „Königin der Orchester“, ja „Königin der Instrumente“ läßt sie sich nennen, und alle Großen haben ihr anvertraut, was ihnen aus dem Herzen kam. Sie muß und will also immer etwas sagen. Begleitend zu murmeln, erfreut sie nicht sehr. In erster Linie nicht ihren Spieler. Hier setzt die soziale Geigerfrage ein. Wer melodiert und wer begleitet? Die ersten und die zweiten Geiger. So im Orchester wie auch in der Kammermusik. Es ist also innerhalb derselben Instrumentalgruppe ein Herr- und Dienerverhältnis eingetreten, wie es in anderen Gruppen nicht so leicht vorkommt. Wer wird nun erster und wer zweiter Geiger? Der Musikzoologe Heimeran meint zwar, es gibt gar keine echte Spezies zweiter Geiger, sie seien bloß verhinderte beziehungsweise zurückgebildete erste Geiger. Gründliche Forschungen haben aber ergeben, daß es noch vereinzelte Exemplare echter Spezies zweiter Geiger gibt. Im Orchester treten sie sogar noch in Rudeln auf. Daß ein zweiter Geiger im Quartett und im Orchester technisch so viel können soll wie der erste, versteht sich von selbst. Die Klassifizierung ist also mehr eine Frage der Persönlichkeit. Noch häufiger ist es allerdings eine Frage der Vakanz.

Am ersten Pult der ersten Geiger im Orchester sitzen die Konzertmeister. Der „Rechtsaußen“ ist der erste. Er läßt sich von der Oboe das a für die Streicher geben, wird vom Dirigenten mit Händedruck bedankt und muß die Soli spielen. Konzertmeister haben mehr Gehalt als die anderen Geiger, dafür haben sie auch mehr dienstfrei. Die übrigen ersten Geiger nennt man Tutti-spieler. Sie sagen zwar nichts über den Konzertmeister, sind sich aber im stillen einig, daß sie genau so am Platz wären wie er. Es ist Ehrensache, nicht zu Hause zu üben. Schwere Stellen werden vor Beginn der Proben oder in den Pausen gespielt. Äußerst schwierige Stellen werden von den Pultgenossen mit Routine nach dem Grundsatz gemeistert: was der eine nicht bringt, läßt der andere weg. Diese Methode nennt man „al fresco“ spielen. Wenn eine knallige erste Geigenstelle kommt, erwacht auch der älteste Primgeigenhase und wird zur Musikbestie. Hernach stützen die ersten Geiger ihre Instrumente auf die Knie und sehen mit der Miene gelangweilter Könige um sich, während der Schmelz ihres Spiels abtrifft und die zweiten Geiger mit einem unennbaren Ausdruck neidischer Bewunderung durch die Pulte herüberschielten.

Was soll man nun von den zweiten Geigern sagen? Wenn wir von den Pulten der ersten Geiger herüberkommen und unversehens vor einer zweiten Geigenstimme stehen, überkommt uns plötzlich ein Gefühl — nein, wir wollen es nicht aussprechen. Jeder Mensch hat seine Aufgabe, und schließlich haben die zweiten Geiger auch die berühmte Stelle in der Ouvertüre der „Verkauften Braut“. Sie ist sehr heikel. Wenn sie nicht tadellos geht, ist die Ouvertüre schon anfangs geschmissen. Darum wird das Stück auch zum Probespiel verwendet. Aber es ist schicksalhaft wie alles, wo „Violine II“ steht: entweder fällt der Geiger beim Probespiel durch oder er wird zweiter Geiger. Über Geiger in der Kammermusik, insbesondere im Quartettspiel, siehe „Das stillvergnügte Streichquartett“.

Wir können daher gleich zur Viola übergehen. Man unterscheidet Violaspieler, die einst Violinisten waren, als solche das consilium abundi erhielten und mit dem Anschein besonderer musikalischer Gediegenheit Bratscher wurden. Ihren Geigerkomplex verdecken sie durch bratschistische Orthodoxie. Dann gibt es noch die „Edelbratscher“ (nach Heimeran), das heißt solche, deren Liebe zur Bratsche von Anfang an echt und ursprünglich war. Sie sind die Turmwächter des Quartetts und ein Mittelding zwischen anschniegsamem Begleiter und sprunghaftem Quartettssolisten. Ihre Urteile sind unanfechtbar, und ihr Gemüt ruht gleichsam



Der Konzertmeister

bedeutet das nur „chen“. Man kann nicht umhin, das als Unsinn zu bezeichnen, auch wenn er sehr verbreitet ist. Darum sollte man doch in sich gehen und vom Violoncello, sprich Violoncello, reden. Schon die Tatsache, daß ein Violoncellist mit seinem Instrument die weitaus größte Raumverdrängung unter allen Instrumentalisten hat — Klaviere, Harfen und Kontrabässe werden bekanntermaßen nicht mitgenommen —, gibt ihm ein gewisses Ansehen. Auf öffentlichen Verkehrsmitteln ist er auf die Plattform angewiesen, und auch diesen Umstand weiß er mit einem gewissen Distanzgefühl zu verbinden. In den Augen des Publikums sieht er wohlhabender aus als ein Geiger oder gar ein Holzbläser mit seinem winzigen Instrumentenkästchen. Zu seinem Leidwesen entspricht diese öffentliche Meinung nicht der Tatsache. Violoncellisten schwelgen gerne auf der A-Saite, und manchmal kostet es Mühe, sie von ihrem Schwelgcton auf den Bürgersteig des

Mit freundlicher Genehmigung des Ernst Heimeran-Verlages 1983 dem dort erschienenen Buch von Antonio Mingotti „Der hoffnungsvolle Musikus“. Die Zeichnungen entnahmen wir den im Langen-Müller Verlag, München, erschienenen Bänden: „an Gerard Hoffnung“, „Das Symphonie-Orchester“ und „Mas Hoffnung Mush-Festival“.

Kleines Instrumental-Kolleg



Die Bratsche

auf dem dunklen Samt der Töne ihres Instruments.

Bratschisten leben anfangs häufig in einem unglücklichen Verhältnis mit ihrem Instrument. Entweder ist es zu groß oder zu klein. Haben sie sich aber einmal zusammengelebt, sind sie monogamer als ihre Kollegen von der Geige und dem Violoncello, was auch schon darauf zurückzuführen ist, daß ihre Instrumente nicht so reichlich vorhanden sind und die Versuchung zum Wechsel daher kleiner ist.

Die Violoncellisten sind die Baritone unter den Streichern, gleichsam die Streich-Donjuans. Das einzige, was sie beim weiblichen Geschlecht unbeliebt macht, ist ihr Stachel, das heißt der ihres Instruments. Mit diesem bohren sie sich heimlich einen Halt in Parkettböden und Teppiche, was bei häufiger Wiederholung nicht geschätzt wird. Das Instrument wird in Deutschland kurz Cello, sprich Schello, genannt und sein Herr Schellist. Dies ist weder schön noch richtig. Als die alten Herren in Cremona Instrumente bauten, die zwar die Violinform hatten, aber doch viel größer waren, nannten sie ein solches Violone. Die Endsilbe „one“ zeigt im Italienischen an, daß es sich um ein großes Ding handelt. So würde man die Bavaria oder Berolina nicht als Donna, sondern als Donnone bezeichnen. Weil aber dies Instrument doch wieder kleiner war als der Baß, hängte man ihm noch die Verkleinerungssilbe „cello“ an, was im Deutschen soviel wie „chen“ oder „lein“ bedeutet. Man wollte also sagen, daß dies Instrument viel größer als eine Geige, aber doch nur ein kleiner Baß sei. Sagt man demnach bloß Cello, so



Das Violoncello

Rhythmus herabzulocken. Viele Komponisten wollen der Männlichkeit des Violoncellos dadurch Ausdruck verleihen, daß sie die Spieler mit vielen schnellen Noten auf den tiefen Saiten herumjagen. Wenn Bogen, Finger und Instrument nicht tadellos funktionieren, klingt es aber häufig so, als ob Kohlen in den Keller geschüttet würden. Das weibliche Geschlecht zeigt dem Violoncello gegenüber eine gewisse Scheu in der Ausübung. Sei es, daß es sich dem großen Instrument nicht so gewachsen fühlt wie der zarteren Geige, sei es die Art des körperlichen Kontakts. Ein Violoncello muß man nun eben am besten zwischen die Knie nehmen. Früher spielten Frauen sozusagen im

„Damensitz“, indem sie das Instrument seitlich hielten. Heute wird es durchwegs im „Herrensitz“ gespielt.

Der letzte Schritt in die Tiefe führt uns zu den Kellermeistern der Musiker, den Kontrabassisten. Sie sind mit ihren Instrumenten, die bereits eine Art musikalischer Kleinwohnungen sind, ins Orchester verbannt, und nur Schubert mit dem Forellenquintett und noch der eine und der andere Komponist haben ihnen den Eintritt in die private Kammermusik ermöglicht, wobei immer eine ganze Zimmerecke für sie ausgeräumt werden muß. Ihr Spiel hat etwas Ingrimiges, und dies kommt vielleicht daher, weil alle Töne, ob hoch oder tief, gleich brummig sind. Da nun mit der Süße der Töne ihrer höher gearteten Kollegen nicht zu wetteifern ist, verlegen sie sich gerne aufs Pizzicato. Und damit können sie auch Ehre einlegen. So ein gezupfter Kontrabaßton, sauber und auf den Schlag gebracht, ist wie ein Grundstein, auf dem Harmonie und Rhythmus stehen.

Der Kontrabaß



Das Klavier

Die Baßknechte, wie sie boshafterweise von den Kollegen genannt werden, sind die richtigen Landsknechte des Orchesters. Ihr „Schrumm“ ist wie ein Schlachtruf. Sie stehen im dichten Gewühl wie Felsen, säbeln wie die Berserker und halten die Fliehenden zusammen. Aber sie können auch andere Dinge. So erdrosseln sie auf Straußens und Herodes Befehl mit einem entsetzlichen Flageolet-h Jochanan in der Zisterne, daß einem vor Beklemmung selbst die Luft wegbleibt, oder klaben in Brucknerschen Ländlern die Pizzkati wie reife Pflaumen von ihren dicken Saiten. Ihnen winkt nicht der Ruhm des Solovirtuosen. Sie stehen als Häuflein Aufrechter zu viert, sechst oder acht zusammen am Werk. Nennt sie darum ruhig Knechte. Sie sind Knechte Polyhymnias und darum immer noch Herren gegen Knechte irdischer Herren.

Die Klavierspieler

Woran erkennt man wohl einen Klavierspieler? Zum Beispiel auf Reisen? An nichts. Wie schön ließe sich dieses Inkognito in einem Roman verwerten, etwa: „Die letzten Nachzügler hatten ihre Plätze eingenom-

men. Da betrat der berühmte Chopin-Spieler Boleslav Szczyesczyński das Podium — Beate stockte der Atem! War es möglich? Sie starrte wie gebannt auf den Künstler, der sich immer wieder im Sturm des Applauses verbeugte. Es war ihr Reisegefährte, der sie so dringend um ein Wiedersehen gebeten hatte.“ An was hätte Beate auch erkennen können, daß Herr Szczyesczyński Klavierspieler war? Er konnte doch nicht mit einem Klavierfuß im Gepäcknetz reisen!

Das Klavier selber ist auch nicht wiederzuerkennen, wenn man sich in die Zeiten des Cembalos und Spinetts zurückversetzt, deren Saiten von Kieledern gezupft wurden. Die Spieler von damals trugen Kniehosen, Seidenstrümpfe, Escarpins und Haarbeutel und muckten nicht, wenn es auch gleichzeitig beim Pharospiel der Gesellschaft ein bißchen laut zuing. Doch schon am Hammerklavier saß Beethoven mit wirrer Mähne und sagte böse zu seinem Schüler Ries, als während seines Spieles bei Rumowsky Graf X. laut begrüßt wurde: „Für diese Schweine spiele ich nicht!“ Woraus man ersehen kann, daß mit dem

sagen: „Halt! Jetzt komponieren wir die Klaviermusik!“ Und die ihrer Freiheit bedaubten Klavierlöwen lassen sich die Mähne scheren, setzen sich, wenn nötig, Brillen auf, um die fremde Musik besser lesen zu können, und werden pianistische Bürger. Gehorsam und werktreu machen sie, was man von ihnen impressionistisch, atonal und zwölftonlich verlangt. Manche behandeln gegenwärtig das Klavier als Schlagzeug. Aber auch das wird vorbeigehen.

Vor dem Krieg gehörten Klaviere in jede Familie, die etwas auf sich hielt. Wenn man nichts Näheres über die Leute wußte, bei denen man eingeladen war, so brauchte man im Salon nur den Klavierdeckel ein wenig zu lüften. Stand Steinway, Bechstein oder Blüthner drin, konnte man beruhigt sein. Essen, Weine und vielleicht auch die Gespräche würden Qualität haben. Ein Klavier der Firma Heinzelmann & Plautzsch versprach solche Möglichkeiten nicht so sicher, selbst wenn zwei eingelegte Messinglöwen, die ein Wappenschild in ihren Krallen jonglierten, versicherten, sie wären Königl. Sächsische Hoflieferanten.

Heute ist der „9-Röhren-Super“ mit Plattenspieler an die Stelle des Klaviers als soziales Wertungsmittel getreten. Das Klavier hat sich aus den Wohnungen davongemacht wie seinerzeit das Himmelbett. Wohin auch damit in einer nach Quadratmetern bemessenen Wohnkultur?

Es gibt Klavierspieler, die stolz darauf sind, nie Klavier gelernt zu haben. Sie können es einfach so; natürlich ohne Noten. „Zweite Ungarische Rhapsodie“ (eigene, wesentlich erleichterte und sehr verkürzte Ausgabe), „Mondscheinsonate“ (erster Satz), sämtliche Opern bis zu acht Takten, Rest: freie Phantasie. Und im Baß stets: eins glatt, eins verkehrt.

Dann geht es ein Stück höher zu den Pianisten, die im Gegenteil betonen, bei Prof. X. Y. gelernt zu haben. Kaum kommen sie nach Hause, sitzen sie schon am Klavier, und dann wehe dir, armer Chopin! Sie spielen mit viel Gefühl, viel Kraft und wenig Rhythmus. Wenn sie vorspielen, sind sie von ihrem Künstlertum verantwortlich durchdrungen, was ihrem Spiel sehr schadet. Der Genuß, den sie sich verschärfen, steht im umgekehrten Verhältnis zu dem des Zuhörers. Weil sie nie üben, sondern nur spielen, sitzt nichts richtig. Ihr Spiel ist wie eine Rollschuhfahrt über Katzenköpfe.

Es gibt auch noch die „technischen Talente“. Man sieht, wie sie sich vor dem Klavier im Geist die Ärmel hochkrempeln, und dann geht's los. Sind sie fertig, stellt sich heraus, daß ein Bild von der Wand gefallen und die Sahne auf dem Teetisch sauer geworden ist. Wenn solche Pianisten einmal Kammermusik machen, weiß man nie, wozu ein Geiger mit gekrümmten Fingern auf dem Griffbrett auf- und abfährt und streicht. Man hört ihn doch nicht. Nur wenn der Pianist einmal umblättern muß, kann man einen Piepser vernehmen. Diese Salonklavierlöwen sind aber bereits im Aussterben. Häufiger und auch beliebter sind heute jene Pianisten, die einen kleinen Bela Bartók spielen und dann mit ein paar Überleitungsakkorden „Darling you are crazy“ mit entsprechenden Hots hinglegen. „Wie Sie diese Schlager aber gut spielen!“ lobt die Hausfrau. Der Pianist lächelt eigen. Er spielt nämlich von 11 bis 4 Uhr in der Roxy-Bar, weil er von Bela Bartók nicht leben kann.