

Mandora und Gallichon in Süddeutschland. Zur Geschichte eines Lautentyps des 18. Jahrhunderts

Im Jahr 1750 notierte Sebastian Joseph Freiherr von Pemler (1718–1772) auf seinem Landsitz zu Hurlach bei Landsberg am Lech in sein Tagebuch:

- 11. März: „[...] componiere auch waß auf die Mandor.“
- 12. März: „[...] den ganzen Tag gelesen, und auf die Mandor komponiert.“
- 13. März: „Heunt erhalte meine helffenbeinerne Gallichon von dem Lautenmacher von Augspurg.“
- 14. März: „Nichts alß gelesen und Gallichon geschlagen.“
- 8. Juli: „[...] fast den ganzen Tag auf der Mandor geschlagen.“

Zu den Vergnügungen, mit denen sich der bayerische Landadel den nicht allzu abwechslungsreichen Alltag verkürzte, von dem uns Pemler in seinen Aufzeichnungen ein anschauliches Bild vor Augen führt, gehörte neben dem Glücksspiel und dem Tabakrauchen auch die Musik. Seine beiden hier genannten Lieblingsinstrumente, Mandora und Gallichon, sollen im Folgenden näher vorgestellt werden; hat ihre Zuordnung doch gerade in unserem Jahrhundert viele Probleme aufgeworfen und zu Missdeutungen Anlass gegeben.¹

Dass es zu vielen Fehlinterpretationen dieses Lautentyps kommen konnte, hängt mit der Beliebtheit des Namens Mandora zusammen. Im Lauf der Musikgeschichte wurde er für mehrere Lautentypen angewendet: zuerst für eine kleine, mit Plektrum gespielte Laute, die vom 11. Jahrhundert an vor allem in Südeuropa gebräuchlich war und später für ein Instrument ähnlicher Art,

¹ Auch der verdienstvolle Entdecker der Tagebücher Pемlers, Walter Drexl, konnte die beiden genannten Instrumente nicht richtig einordnen. Siehe Walter Drexl, *Gugu – Pamperln und Schnig Schnag Schnur oder Das verspielte Leben des Landadels im 18. Jahrhundert*, Landsberg 1987, S. 71–73. Aus dem Bereich der Fachliteratur sei auf Band 11/2 der Reihe Kataloge Bayerischer Musiksammlungen verwiesen, in dem alle im Violinschlüssel notierten Incipits für Mandora eine Oktave zu hoch angegeben und die für Mandorastimmung in D E A d fis h falsch übertragen sind.

das im 16. Jahrhundert hauptsächlich in Frankreich gespielt wurde. Der französische Musikforscher Marin Mersenne hat eine solche *Mandore* in seiner *Harmonie universelle* abgebildet (siehe Abbildung 1).

Ähnliche Verwirrungen sind um die Bezeichnung Gallichon entstanden. Abgesehen davon, dass dieser Name je nach regionaler Verbreitung zahlreiche Abwandlungen erfahren hat – *Calascione, Calchedon, Calichon, Callezono, Callichon, Calzedon, Chalcedon, Chalicon, Colachon, Colachono, Colascione, Colocion, Galitson, Galizona, Gallichona, Gallimon, Galischona, Gallishon, Ganascione* – wurde und wird er immer noch mit einer arabischstämmigen Langhalslaute in Verbindung gebracht, die in zeitgenössischen Quellen häufig als *Colascione*, bei Mersenne allerdings unter dem Namen *Colachon* im Bild erscheint (siehe Abbildung 2).

Mit beiden von Mersenne beschriebenen Lautentypen haben Mandora und Gallichon des Sebastian Pepler allenfalls die Ähnlichkeit des Namens gemeinsam. Sein Instrument unterscheidet sich in Bau und Spielweise grundlegend von den oben abgebildeten Typen.

Es gibt nämlich noch einen dritten Lautentyp, auf den die Bezeichnungen Mandora und Gallichon Anwendung gefunden haben. Hierbei handelt es sich um eine ‚normale‘ Laute des 18. Jahrhunderts, die sich von ihrer ge-

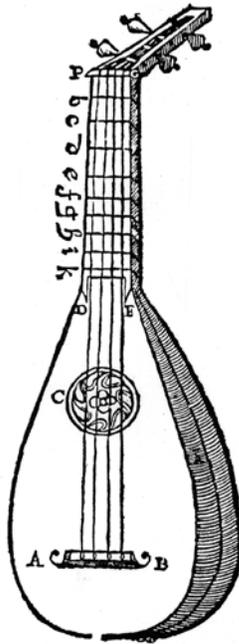


Abb. 1: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Bd. 2, Paris 1636, 2. Buch, fol. 93^r.

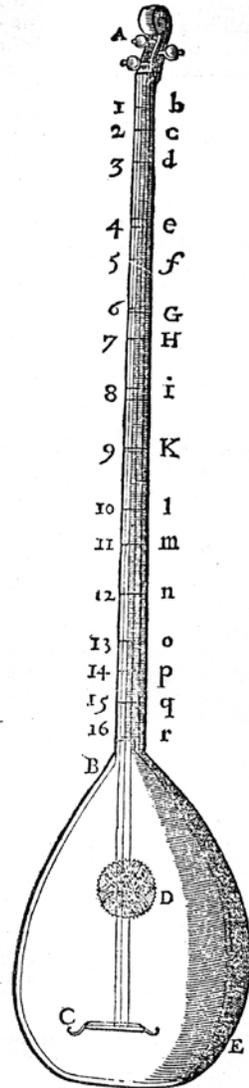


Abb. 2: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Bd. 2, Paris 1636, 2. Buch, fol. 99^r.

wöhnlich elf- oder dreizehnchörigen Schwester äußerlich nur dadurch unterscheidet, dass sie mit weniger Chören besaitet ist. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen, war ihre Verbreitung – von wenigen Ausnahmen abgesehen – auffallend eng auf Bayern und Österreich bzw. den Donauroum mit seinen angrenzenden Einzugsgebieten beschränkt. Ihre Blütezeit währte etwa 100 Jahre. In dieser Zeitspanne muss sie aber – zumindest in der bezeichneten Region – der veritablen Laute zur echten Konkurrentin geworden sein. Mehr als 100 Musikquellen sind erhalten, und überkommene Instrumente belegen, dass im 18. Jahrhundert von den Lautenbauern des erweiterten Donauroams mehr Mandoren als sogenannte *Barocklauten* gefertigt worden sind.

Dass das Wissen und die Erinnerung an die Mandora so gründlich verlorengegangen sind, kann unter anderem damit begründet werden, dass ihre musikalische Rolle zu Anfang des 19. Jahrhunderts von einem noch ausgreifenderen Modeinstrument übernommen wurde, der Gitarre.

Mandora und Gallichon

Die früheste wissenschaftliche Beschreibung des hier behandelten Instrumententyps findet sich in dem Lexikon *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae ...* von Thomas Balthasar Janowka, das 1701 in Prag erschienen ist (siehe Abbildung 3).

Der lateinische Eintrag lautet in Übersetzung:

„Die Mandora ist ein Musikinstrument, das der Laute hinsichtlich Korpus und Griffbrett ziemlich ähnlich, hinsichtlich Stimmung und Anzahl der Chöre aber von ihr verschieden ist. Die Stimmung der Mandora ist in allen Chören eine Quart höher als die der Galizona; siehe das hier weiter unten und prüfe, wenn du willst, die Übereinstimmung mit der Galizona. Sie tritt in zweierlei Form auf: mit sechs Chören und mit acht Chören. Beide Arten haben außer der Chantarelle oder dem ersten Chor Doppelchöre, die im zweiten und dritten Chor jeweils mit gleichen Saiten bespannt sind, die gewöhnlich unisono gestimmt werden. Die übrigen Chöre sind ungleich, und zwar mit je einer dicken und einer dünnen Saite bespannt, die auf Grund ihrer Beschaffenheit im Oktavabstand klingen.

Stimmung der sechschörigen Mandora: F G c f a d.

Auf der achtchörigen Mandora aber werden die unteren beiden Chöre nach den unterschiedlichen Tonarten je nach Musikstück gestimmt (wie über die Galizona oben ähnlich gesagt wurde), der siebte nämlich unter

dem F in E oder Es, der achte in D oder Des, obwohl auch der sechste Chor – gewöhnlich in F – gelegentlich nach Fis gestimmt wird, wenn es die Tonart zur Erleichterung der Akkordgriffe verlangt.“²

72

Mandora est instrumentum Musicum ferè Testudini quoad corpus & manubrium simile, dissimile tamen quoad accord, & ordinum seu chororum numerum. Accord Mandoræ est una quarta minore in omnibus choris altiùs, quàm Galizonæ concordari solet, quod hic inferiùs mox vide, atque cum Galizonæ si placet concordantione examina.

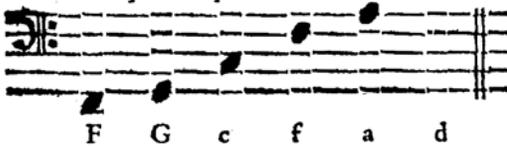
Duplex reperitur: alia sex ordinum, alia ordinum octo.

Utraque præter cantarellam seu chordam primam est duplicatorum ordinum, secundus quidem ordo & tertius æqualibus, & per unisonum concordatis attrahi solet chordis, reliqui ordines disparibus, unâ nempe crassâ alterâ tenui, & sic per octavam respectu sui sonantibus, constant.

Accord Mandoræ sex ordinum.

Cantarella,

Sexta, quinta, quarta, tertia. secun: Z



In mandora autem Octo ordinum reliqui inferiores duo chori secundum diversitatem toni in aliqua Parthia Musica (prout de Galizonæ simile quid superiùs dictum) concordantur, septimus videlicet sub F chorda ordo vel in E naturale, vel molle: Octavus vel in D naturale vel molle, quamvis & sextus Chorus nempe F quandoque si necessitas toni ad faciliorem griphorum acceptationem exigat, in Fis concordari solet.

Abb. 3: Thomas B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, Prag 1701, S. 72f.

² Thomas B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, Prag 1701, Reprint Amsterdam 1973, S. 72f. Übers. von D. Kirsch.

Demnach unterscheidet sich die Mandora von der üblichen Laute durch die geringere Anzahl der Chöre, die außerdem noch in anderen Intervallen (Sekunde – Quart – Quart – Terz – Quart) gestimmt sind. Die gleichen Intervalle, nur alle eine Quart tiefer, sind laut Janowka für die *Galizona* üblich.

An dieser Stelle muss ein Exkurs die Begriffe Mandora und Gallichon klären. Das von Janowka mit *Galizona* bezeichnete Instrument, „zum Spielen des Generalbasses besonders geeignet“³, wie er betont, war offensichtlich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert weit verbreitet. Dafür sprechen nicht nur die vielfachen Abwandlungen des Namens, sondern auch verschiedene zeitgenössische Belege, nach denen z.B. 1693 bei Operaufführungen ein *Colachono* eingesetzt wurde,⁴ in Leipzig 1709 vom Thomaskantor Kuhnau die Anschaffung von „guten Colochonen, eine Art Lauten, die aber penetrieren und bey allen itzigen Musiquen nötig sind“⁵, beantragt wurde, der *Calichon*, der 1713 von Mattheson in seinem *Neu-eröffneten Orchestre* für den Einsatz in Kirchen und Opern der Lauten- und Theorbenbegleitung vorgezogen wurde⁶ und der in zahlreichen Kantaten Telemanns, hauptsächlich aus dessen Frankfurter Zeit 1712 bis 1721, als *Calchedon* in den Besetzungsangaben auftaucht.⁷

Nach der bei Janowka für die *Galizona* angegebenen Stimmung C D G c e a muss das Instrument sowohl von der Korpusgröße als auch von der Mensur her – die Saitenlänge dürfte bei mindestens 90 cm gelegen haben – ein

³ Ebd., S. 58.

⁴ In dem Schäferspiel *Erindo oder die unsträfliche Liebe* von Johann Siegmund Kusser, 1693 in Hamburg uraufgeführt, umspielt in der Arie des Tirsis, „Amor hat in meine Brust“, ein *Colachono* die Bassstimme des in punktierten Vierteln gehenden Continuos mit Achtfelguren.

⁵ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2. Bd., Leipzig 1916, S. 843–866, Fünf Memoriale Johann Kuhnaus; hier Memorial vom 4.12.1704 an den Leipziger Bürgermeister J. A. Christen; siehe auch Memorial an den Rat der Stadt Leipzig vom 17.3.1709 und Memorial an die Universität Leipzig vom 18.12.1717.

⁶ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* [...], Hamburg 1713, S. 277.

⁷ Siehe dazu Donald Gill, „Alternative Lutes. The Identity of 18th Century Mandores and Gallichones“, *The Lute* 2 (1986), Bd. 26, S. 51–60. Die genauere Untersuchung dieser ‚Generalbasslaute‘ steht noch aus, ein Unternehmen, das vor allem dadurch erschwert wird, dass sich nur wenige Exemplare in weitgehend originale Zustand erhalten haben: eine aus dem Stift Osek ins Prager Nationalmuseum gekommene *Galizona*, 1728 von Thomas Edlinger in Prag gebaut und ein ähnliches Instrument in italienischem Privatbesitz, 1714 von Gregor Ferdinand Wenger in Augsburg. Zwei Instrumente sind als nachträglich verändert in Betracht zu ziehen: der sechssaitige *Colachon* von Johann Schorn, Salzburg 1688, im Salzburg Museum, Inv. Nr. B 6/2 und eine achtchörige *Galizona* von Heinrich Kramer, Wien 1704, im Grazer Joanneum, Inv. Nr. 355.

Lautentyp von enormen Ausmaßen gewesen sein. Die lange Mensur machte es sicher für ausgeprägtes solistisches Spiel untauglich, wie auch der Sekundabstand zwischen dem sechsten und fünften Chor vermuten lässt, dass ein Greifen auf dem weit entfernten sechsten Chor vermieden werden sollte.

Schon im Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts muss diese tiefe Lautenart außer Gebrauch gekommen sein. Erhalten hat sich allerdings der Name, der als *Gallichon* und in ähnlichen Abwandlungen auf den um eine Quart höher gestimmten Typ, den Janowka als *Mandora* bezeichnet, mit angewendet wurde.

Dass schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Begriffe *Mandora* und *Gallichon* ein und dasselbe Instrument bezeichnen, lässt sich mehrfach belegen. Die 1735 datierte und jetzt in Karlsruhe aufbewahrte Handschrift D-KA Don Mus. Ms. 1271/1 ist mit *Gallischon: oder Mandorbuch* betitelt; das in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden befindliche Manuskript D-DI Mus.2-V-7, ein Duett für zwei Mandoren, vermerkt auf dem Titelblatt *Mandora*, auf den Einzelstimmen *Gallichono*; der Druck *Florilegium omnis fere generis cantionum* von Adrian Denss, Köln 1594, in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter 2 Mus. Pr. 93 zu finden, trägt ein aufgeklebtes Titelschild, auf dem ein Bibliothekar das Wort *testudinis* (Laute) durch die Fußnote „heutiges Gallischon oder Mandora“ erläutert.⁸ Den schlagenden Beweis aber erbringen die vielen konkordanten Musikstücke, die in verschiedenen Manuskripten einmal dem *Gallichon*, einmal der *Mandora* zugewiesen sind.

Da sich die vorliegende Untersuchung hauptsächlich auf süddeutsche Quellen bezieht, soll schon an dieser Stelle festgehalten werden, dass auch in dieser Region die Namen Gallichon und Mandora für ein- und denselben Instrumententyp gebräuchlich waren. Die Tagebuchnotizen Sebastian Pemlers allerdings lassen darauf schließen, dass er zwei verschiedene Lauten mit *Mandor* und *Gallichon* gemeint hat. Vermutlich war der Gallichon Pemlers ein größer mensuriertes Instrument als seine Mandora. Übrigens ist zu beobachten, dass die Bezeichnung Gallichon mit all ihren Abwandlungen im Lauf des 18. Jahrhunderts außer Gebrauch kommt. Schließlich ist am Ende des Jahrhunderts nur der Name Mandora üblich, weshalb er auch im Folgenden bevorzugt verwendet wird, wenn nicht aus Quellen andere Bezeichnungen zitiert werden.

⁸ Nach freundlicher Auskunft von Dr. Robert Münster könnte es sich bei dem Schreiber des Titelschilds um Johann Baptist Bernhart (1759–1821) handeln, der 1802 den ersten handschriftlichen Katalog der Musikbestände der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) verfasste.

Das Instrument Mandora

Mit einer groben, aber doch aufschlussreichen Skizze des hier zu besprechenden Instrumententyps eröffnet Maria Theresia Schmögerin ihr 1734 in Biberbach angelegtes Buch mit *Galishon-Stückl*⁹ (siehe Abbildung 4).

Klar erkennbar sind das bauchige Korpus, der relativ lange Hals, der mit neun Bündeln versehen ist und etwa in Höhe des zehnten Bundes am Korpus angesetzt ist. Eingezeichnet in ein Tabulatursystem, stellen die sechs Linien die sechs Chöre des Instruments dar. Schon aus dem ersten eingetragenen

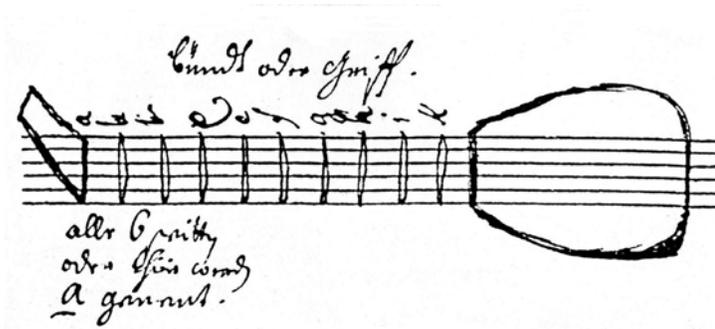


Abb. 4: Galishon Stückl: Von Præludia: quigs: Arien [...], D-KA Don Mus. Ms. 1271/2, fol. 3^r.

Musikstück ist klar erkennbar, dass für die sechs Chöre die bei Janowka angegebene Mandorastimmung F G c f a d' vorgesehen ist.¹⁰

Alle diese typischen Details finden sich auch bei den im Originalzustand erhaltenen Mandoren des 18. Jahrhunderts. Als Beispiel soll im Folgenden ein Instrument des prominentesten Mandorenmakers, Gregor Ferdinand Wenger (1681–1767),¹¹ vorgestellt werden, das er 1748 in Augsburg baute und das heute zu den Beständen des Deutschen Museums in München zählt (siehe Abbildung 5).¹²

Durch die relativ lange Mensur, die für eine Stimmung der obersten Saite in d' erforderlich ist – hier beträgt sie 70 cm –, und durch das nur sechschörige Saitenfeld wirken Mandoren insgesamt schlank und langgestreckt.

Die typische Mandora des 18. Jahrhunderts hat ein Korpus von neun Spä-

⁹ D-KA Don Mus. Ms. 1272/2, fol. 3^r.

¹⁰ Die von Janowka erwähnte achtchörige Mandora ist in süddeutschen Quellen nicht nachweisbar. Offensichtlich war sie nur im österreichischen Gebiet verbreitet.

¹¹ Bei dem von Pemler am 13.3.1750 erwähnten „Lautenmacher von Augspurg“ handelt es sich vermutlich um Gregor Ferdinand Wenger.

¹² Der Leiterin der Sammlung, Silke Berdux, sei herzlich gedankt für die Bereitstellung der Aufnahme.



Abb. 5 und 6: Gesamtansicht und Wirbelkasten der Mandora von Gregor Ferdinand Wenger, Augsburg 1748, Deutsches Museum München, Inv. Nr. 1983-443 (Foto Deutsches Museum).

nen. Der Hals trägt einen abgeknickten Wirbelkasten, dessen Rückseite offen, geschlossen oder wie in diesem Fall durchbrochen gearbeitet ist (siehe Abbildung 6).

Das leicht gebaute Korpus ist zumindest auf der Sopranseite durch einen seitlichen Randstreifen vor großer Druckbelastung geschützt. Häufig, so auch hier, ist diese verstärkende Karniesleiste auch auf der Bassseite angebracht. Der in lautenistischer Tradition gefertigte Steg hängt mit seiner Oberkante zum Saitenfeld etwas über. Dieser Vorsprung garantiert ein gleichmäßiges Höhenniveau der gespannten Saiten, die, wie bei Janowka beschrieben, doppelchörig angeordnet sind; vom sechsten bis einschließlich vierten Chor in Oktaven, dritter und zweiter Chor im Einklang. Nur der erste Chor, in der Regel mit einem auf dem Wirbelkasten aufgesetzten Reiter zu stimmen, ist als Einzelsaite vorgesehen.

Die aus der Decke geschnitzte Rosette folgt meist überlieferten, zum Teil

schon von Lauten der Renaissance bekannten Mustern. Hier diente als Vorlage die unter dem Namen *Knoten des Leonardo* bekannte Rosette.

Einen Blick auf die Innenkonstruktion erlaubt die im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte Wenger-Mandora vom Jahr 1757 aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums München, Inv. Nr. Mu 3, vor ihrer Restaurierung (siehe Abbildung 7).¹³ Offensichtlich lag als Maßeinheit der *Augsburger Werkschuh* (296,19 mm) zugrunde, da sich dieses Maß an zwei signifikanten Stellen zeigt: Die (ergänzte) Breite des Instruments und die Distanz von Unterkante bis Schallochmitte betragen jeweils 296 mm. Die Länge des Corpus von Halsansatz bis Unterkante misst 493,7 mm. Das entspricht in Annäherung an den Goldenen Schnitt dem Verhältnis 16:27 der Breite zur Länge (1:1,688).

Die Bebalckung der Decke zeigt größere Abstände für die untere, kleinere Abstände für die obere Hälfte. Die Strahlenbalken am unteren Rand zielen auf die Mitte des ersten Balkens.

Vier kurze seitliche Balken verstärken die Decke dort, wo die Belastung durch die Auflage beim Halten am größten ist und wo die Abstände zwischen den ersten drei Querbalken am weitesten sind. Die Tendenz, die Mitte der Decke – ähnlich wie im Geigenbau üblich – zu verstärken, zeigt ein flacher Blick über die Bebalckung. Die Querbalken sind zur Mitte gewölbt, wobei die oberhalb und unterhalb der Rosette angebrachten die größte Höhe aufweisen. Alle Balken, auch die Strahlenbalken, haben liegend angeordnete Jahresringe und abgerundete Oberkanten. Auf der Abbildung nicht erkennbar ist

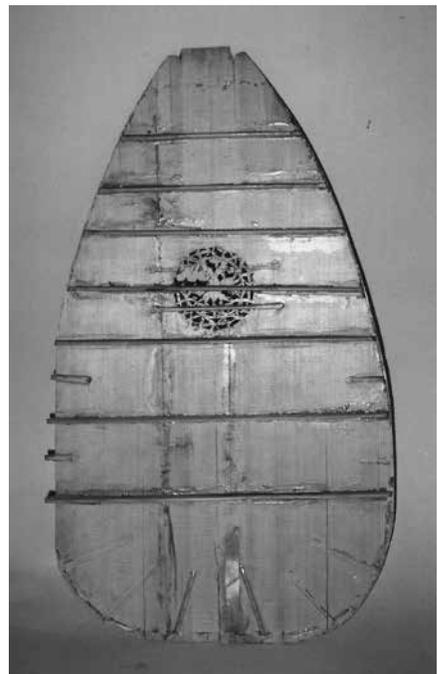


Abb. 7: Innenansicht der Decke der Mandora von G. F. Wenger, Augsburg 1757, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. Mu 3 (Foto Bayerisches Nationalmuseum).

¹³ Sabine Kerkhoff, Restauratorin in Oppenheim, sei für die Vermittlung der Fotografien gedankt.



Abb. 8: Hals mit drei Nägeln der Mandora von G. F. Wenger, Augsburg 1757, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. Mu 3 (Foto Bayerisches Nationalmuseum).

ein Nadelstich durch die Decke, der die Unterkante des Stegs markiert. Mit diesem einfachen Hilfsmittel wurde der wichtigste Punkt der Innenkonstruktion präzise nach außen übertragen – eine Technik, die sich bei mehreren Wenger-Mandoren feststellen lässt. Mit drei Nägeln im Oberklotz wurde für die Befestigung des Halses des Guten zu viel getan (siehe Abbildung 8). Genau an dieser Stelle ist der Klotz gespalten und gibt den Blick frei auf die vor dem Einschlagen erhitzten Nägel mit den entstandenen Brandspuren.

Die Deckenstärke beträgt durchschnittlich 1,8 mm. An den Rändern – wieder in Anlehnung an den Geigenbau – ist sie auf ca. 1,6 mm verringert. In der Gegend um den Steg und auf der Basseite zwischen Steg und Schalloch erreicht sie maximal 2,3 mm.

Abschließend darf festgehalten werden, dass die Mandoren des 18. Jahrhunderts – von Lauten- und Geigenmachern gefertigt – ganz in der Tradition des historischen Lautenbaus konstruiert und ausgeführt sind. Sie sind somit die letzten Zeugnisse einer Jahrhunderte langen handwerklichen Überlieferung, die erst mit dem Aufkommen der Gitarre in Vergessenheit geriet.

Mandorabau in Süddeutschland

Betrachtet man die heute noch erhaltenen Instrumente, die zweifelsfrei als Mandoren erkennbar sind, wird die Tatsache bestätigt, dass sie nur in einer begrenzten Region Verbreitung gefunden haben. Die Werkstätten der Hersteller dieses speziellen Lautentyps waren ausnahmslos in Süddeutschland bzw. im erweiterten Donauraum angesiedelt. Dass die Mandoramode in diesem Gebiet weit mehr um sich gegriffen hatte als die ‚normale‘ Lautentradition, kann durch die Zahl der erhaltenen Mandoren bestätigt werden: Von den Lautenmachern, die sich mit Mandorabau beschäftigten, sind mehr Mandoren als sogenannte *Barocklauten* überkommen.

Da hier nur der süddeutsche Raum untersucht werden soll, folgt eine Liste der in dieser Region durch erhaltene Mandoren nachweisbaren Lautenmacher.¹⁴

Alletsee, Paulus	*1684 Waltenhofen / Füssen	†1733 München
Buchstetter, Gabriel David	*1713 Stadtamhof / Regensb.	†1773 Stadtamhof
Dopfer, Nikolaus	*1714 Füssen	†1788 Mainz
Fischer, Zacharias	*1730 Würzburg	†1812 Würzburg
Grießer, Matthias	*1698 Füssen-Faulenbach	†1784 Innsbruck
Hönsch, Johann Anton	*1705 Ingolstadt	†1743 Amberg
Jaiß, Andreas	*1685 Mittenwald	†1753 Tölz
Kämbl, Johann Andreas	*um 1699 Berchtesgaden (?)	†1781 München
Kempter, Andreas	*1701 Lechbruck	†1786 Denklingen
Niggel, Sympertus	*1710 Schwangau	†1785 Füssen
Ressle, Andreas	*1695 Füssen	†1756 Füssen
Schedler, Simon	*um 1730	†1793 Passau
Schelle, Sebastian	*1676 Biberach	†1744 Nürnberg
Staudinger, Matth. Wenzeslaus	*1714 Wien	†nach 1782 Würzburg
Storck, Johann Friedrich	*um 1739 Straßburg	†um 1794 Kempten
Wenger, Gregor Ferdinand	*1681 Wien	†1767 Augsburg

Die Aufzählung zeigt, dass es sich hier überwiegend um renommierte Geigen- und Lautenmacher handelt, die – den Kundenwünschen entsprechend – sich auch mit dem Bau von Mandoren befassten. Von manchen dieser Instrumentenmacher, etwa Staudinger und Wenger, sind heute mehr Mandoren als Geigen und Barocklauten erhalten, ein Hinweis darauf, dass wohl der Mandorabau für sie das einträglichere Geschäft war.

Überlieferte Mandoramusik

Ebenso aufschlussreich wie die erhaltenen Instrumente sind die überlieferten musikalischen Quellen. Können sie doch Auskunft geben zur Stimmung der Chöre, zur Spieltechnik, zum bevorzugten musikalischen Geschmack und – falls die Vorbesitzer feststellbar sind – auch zum gesellschaftlichen Umfeld.

¹⁴ Zu österreichischen Mandoramachern siehe: Dieter Kirsch, „Die Mandora in Österreich“, *Vom Pasqualatihaus, musikwissenschaftliche Perspektiven aus Wien* (1994), Heft 4, S. 63–102.

Wenn im Folgenden versucht wird, die genannten Punkte näher zu betrachten, sind einige einschränkende Bemerkungen vorzuschicken: Ohne Zweifel sind viele Kompositionen für Mandora verlorengegangen. So schreibt der Musikforscher Raymund Schlecht (1811–1891) über die Musikalien der Eichstätter Sammlung, die heute den reichhaltigsten Mandorafundus in Deutschland bilden: „Unter diesen befinden sich noch mehrere Compositionen für die Laute in Tabulatur geschrieben, von denen jedoch viele vernichtet wurden, weil man sie nicht verstand.“¹⁵

Trotzdem bleibt keine andere Möglichkeit, als aus dem – vielleicht zufällig – Überlieferten Schlüsse zu ziehen, um zu einem Verständnis der damaligen Situation zu kommen, selbst auf die Gefahr hin, dass sich durch die Zufälligkeit der Überlieferung ein falsches Bild ergeben könnte. Dabei sollen hier nur die süddeutschen Quellen in Betracht gezogen werden, welche heute noch in dieser Region aufbewahrt werden und deren Ursprung aus diesem Umfeld gesichert ist.¹⁶

Trotzdem scheint die ‚kritische Masse‘ groß genug, um eine schlüssige Untersuchung zu rechtfertigen. Von den heute insgesamt bekannten ca. 120 Quellen mit Mandoramusik erfüllt beinahe die Hälfte die gestellten Bedingungen. Die 54 Handschriften tragen folgende Signaturen und enthalten die angegebene Anzahl von Einzelsätzen:

¹⁵ Zit. nach Klaus W. Littger, *Musik in Eichstätt. Beiträge zur Geschichte der Hofmusik und Katalog*, Tutzing 1988, S. 89.

¹⁶ Mandoramusik, deren Ursprung in Bayern nachgewiesen werden kann, wie beispielsweise die in der SLUB Dresden aufbewahrten umfangreichen Bestände, die nachweislich auf Papier aus süddeutschen Papiermühlen – München-Thalkirchen, München-Au, Wangen – geschrieben sind und Stücke, die ganz offensichtlich von einem süddeutschen Schreiber stammen, heute aber in Brüssel, Kremsmünster und Dresden lagern, sind hier nicht einbezogen.

Aufbewahrungsort	Signatur	Solo- stücke	Kammermusik	Gesamt
Amberg	Ms. 39	189	0	189
Augsburg	As Tonk Schl 290	176	0	176
Augsburg	As Tonk Schl 509	87	0	87
Karlsruhe	DO Mus. ms. 1215	0	34	34
Karlsruhe	DO Mus. ms. 1272 / 1	0	250	250
Karlsruhe	DO Mus. ms. 1272 / 2	0	192	192
Eichstätt	Esl V 14	0	1 (Fragment)	1
Eichstätt	Esl VI 62	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 91	14	64	78
Eichstätt	Esl VI 99	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 103	0	6	6
Eichstätt	Esl VI 104	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 145	2	50	52
Eichstätt	Esl VI 151	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 152	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 158	0	1	1
Eichstätt	Esl VI 162	0	1	1
Eichstätt	Esl VII 153	0	1	1
Eichstätt	Esl VII 164	0	1	1
Eichstätt	Esl VII 201	0	1	1
Eichstätt	Esl VIII 29	0	6	6
Eichstätt	Esl VIII 34 / 127	0	6	6
Eichstätt	Esl VIII 41	0	6	6
Eichstätt	Esl VIII 78	0	6	6
Eichstätt	Esl VIII 81 a	0	1	1
Eichstätt	Esl VIII 81 b	0	1	1
Eichstätt	Esl VIII 403 a	0	71	71
Eichstätt	Esl VIII 452	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 464	48	1	49
Eichstätt	Esl VIII 464a	0	1	1

Aufbewahrungsort	Signatur	Solo- stücke	Kammermusik	Gesamt
Eichstätt	Esl VIII 540	0	10	10
Eichstätt	Esl VIII 542	1	8	9
Eichstätt	Esl VIII 545	0	4	4
Eichstätt	Esl VIII 546	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 547	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 551	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 557	0	6	6
Eichstätt	Esl VIII 558	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 591	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 703	0	3	3
Eichstätt	Esl VIII 705	0	6	6
Metten	MTMus. ms. 90	0	3	3
Metten	MTMus. ms. 91	0	7	7
Metten	MT Mus. ms.	26	3	29
München	Mbs Mus. ms. 504	0	86	86
München	Mbs Mus. ms. 10343	0	12	12
Frankfurt ¹⁷	Fschneider Ms. 28	108	0	108
Regensburg	Rp A. R. 778 / 779	48	0	48
Regensburg	Rp AN 63 a	41	0	41
Freising	WEY 662	0	4	4
Freising	WEY 663	0	4	4
Freising	WEY 664	0	2	2
Freising	WEY 682	9	11	20
Freising	WEY 692	0	20	20

¹⁷ Diese Handschrift befand sich in Süddeutschland in Privatbesitz bevor sie in jüngster Zeit von dem Frankfurter Sammler Matthias Schneider erworben wurde.

Die hier aufgelisteten Mandorahandschriften sind von ganz unterschiedlichem Umfang. Manche zeigen sich als stattliche Bände, andere sind als Faszikel geheftet, zum Teil auch in Partitur geschrieben, wenn sie Kammermusik enthalten, manche bestehen nur aus einem einzigen Blatt. Nach Einzelsätzen gezählt summieren sich die süddeutschen Quellen zu 1664 Titeln, 77 % davon sind Solostücke, 23 % Kammermusiksätze.

Die kammermusikalischen Besetzungen zeigen eine erstaunliche Vielfalt: Duo (zwei Mandoren; Gesang und Mandora; Violine bzw. Traversflöte und Mandora; Cembalo und Mandora); Trio (Violine, Violoncello, Mandora; Traversflöte, Viola, Mandora; Violine, Fagott, Mandora); Quartette (Violine, Traversflöte, Violoncello, Mandora; Traversflöte, Fagott, Violoncello, Mandora) bis hin zu Besetzungen mit 15 Instrumenten.¹⁸

Allen süddeutschen Quellen ist gemein, dass sie handschriftlich notiert sind und dass die Mandorastimmen mit nur wenigen Ausnahmen in französischer Lautentabulatur aufgezeichnet sind.¹⁹ Lautentabulatur ist eine Griffschrift, die keine absoluten Töne angibt, sondern die Saiten und Plätze bezeichnet, die – leer oder gegriffen – angeschlagen werden müssen. Bei der französischen Lautentabulatur stellen die sechs Linien des Systems die sechs Chöre dar, wobei die oberste Linie für die höchste Saite steht. Wie bei der schematischen Darstellung im Galishon-Buch der Schmögerin (siehe Abbildung 4) ersichtlich, sind die Bünde auf dem Hals mit Buchstaben gekennzeichnet: leere Saite = *a*, erster Bund = *b*, zweiter Bund = *c* und so fort. Soll nun beispielsweise die höchste Saite leer angeschlagen werden, wird auf die oberste Zeile ein *a* gesetzt. Soll auf dem zweiten Chor der erste Bund gegriffen werden, steht auf der Zeile darunter der Buchstabe *b*. Der rhythmische Ablauf wird durch Notenwerte geregelt, die über dem System stehen.

¹⁸ Die Eichstätter Quellen enthalten die unterschiedlichsten Kammermusikbesetzungen. Zur genaueren Information siehe: Christoph Großpietsch, Hildegard Hauser, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt, Sammlung Raymund Schlecht* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Bd. 11/2), München 1999. Dieter Kirsch, „Musik für Mandora in der Universitätsbibliothek Eichstätt“, *Sammelblätter des Historischen Vereins Eichstätt* 86 (1993), S. 85–102.

¹⁹ Lediglich bei sechs Kompositionen aus den Eichstätter Beständen ist die Mandora im Bassschlüssel oder im oktavierten Violinschlüssel notiert. Die Autoren dieser Kompositionen sind die Hofkomponisten Georg Schinn und Heinrich Knöferle. Da sie vermutlich keine Mandorapraktiker waren, bedienten sie sich der gewöhnlichen Notenschrift.

Stimmung und Mensur der Mandora

Auch wenn die Tabulaturenschrift keine Auskünfte über absolute Tonhöhen gibt, lassen sich doch aus den meisten süddeutschen Quellen Rückschlüsse auf die Höhe der Mandorastimmung ziehen. In kammermusikalischen Besetzungen können die absolut notierten Instrumental- und Gesangstimmen die Mandorastimmung entschlüsseln helfen. Aber auch die meisten Solowerke verdeutlichen durch Hinweise wie „Parthie aus B“ oder „ex A“, durch vorangehende Erklärungen oder durch schematische Darstellungen, auf welcher Tonhöhe die Mandora einzustimmen ist.

Von den 52 süddeutschen Handschriften lassen nur fünf keine eindeutigen Rückschlüsse zu. In den übrigen 47 Manuskripten kommen fünf verschiedene Stimmhöhen zur Anwendung, die hier jeweils nach der Stimmung der Chantarelle angegeben werden: in d', in e', in g', in c' und in h.

Untersucht man die Häufigkeit der verwendeten Stimmhöhen nach ihrem Vorkommen in Einzelsätzen, ergibt sich folgende prozentuale Verteilung:

Stimmung der Chantarelle in d' = 85,0 %
in e' = 6,7 %
in g' = 6,0 %
in h = 2,0 %
in c' = 0,3 %

Mit weitem Abstand wurde demnach die Mandorastimmung bevorzugt, deren Höhe Janowka 1701 mit d' für die Chantarelle angegeben hatte.

Mit der Stimmung der obersten Saite korreliert auch die Mensur und damit die Größe des Instruments. Für d' kann eine schwingende Saitenlänge von etwa 72 cm angenommen werden. Die gebräuchlichste Mandora war demzufolge eine relativ großmensurierte Lautenart in tiefer Lage, geeignet für generalbassartige Begleitung, aber auch für klangvolles, sonores Solospiel. Auch die übrigen Stimmhöhen, die ihrer geringen Zahl nach eher die Ausnahme bilden, liegen mit c' und h noch tiefer, lassen also auf Mensuren von 76 bzw. 84 cm schließen. Die zweithäufigste Stimmung in e', die einer Saitenlänge von etwa 64 cm entspricht, lässt sich in österreichischen Quellen wesentlich häufiger nachweisen als in süddeutschen. Eine Sonderform muss die relativ kleinmensurierte Mandora in g' gewesen sein. Mit circa 54 cm Saitenlänge war sie eher für Damenhände gebaut und mehr für das Solospiel als für Kammermusik vorgesehen.

Eindeutige Informationen liefern die Tabulaturen zur Anzahl der Chöre und zu deren Stimmung untereinander. Dabei ist noch einmal an die Fest-

stellung zu erinnern, dass die überlieferten süddeutschen Quellen fast ausschließlich Musik für sechschörige Mandora enthalten. Manche Stücke sind auf einem fünfschörigen Instrument darstellbar; vereinzelt sind auch siebenchörige Instrumente erforderlich. Für die von Janowka erwähnte achtchörige Variante sowie für die in mehreren Handschriften geforderte neunchörige Mandora gibt es nur in österreichischen Quellen Nachweise. Janowka hat die Stimmung der Chöre mit F G c f a d' angegeben, also mit den Intervallen große Sekunde – Quart – Quart – Terz – Quart. In Bezug auf die Stimmung des tiefsten Chores weist er auf die Möglichkeit einer Skordatur hin, wenn er schreibt: „[...] obwohl auch der sechste Chor – gewöhnlich in F – gelegentlich nach Fis gestimmt wird, wenn es die Tonart zur Erleichterung der Akkordgriffe verlangt.“²⁰ Dass mit dieser Umstimmung nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft sind, belegen die überlieferten süddeutschen Tabulaturen. Für die Skordatur des tiefsten Chores finden sich noch drei weitere Varianten:

- um eine große Sekunde nach unten, von F nach Es,
- um eine kleine Terz nach unten, von F nach D und
- um eine Quart nach unten, von F nach C.

In Zahlen ausgedrückt: Bei etwa 38 % der süddeutschen Mandorastücke ist der sechste Chor im Abstand einer großen Sekunde gestimmt. Den Ganztonabstand von F nach Es gibt es nur bei vier Prozent der Stücke. Die Erniedrigung um eine kleine Terz von F nach D ist mit 53 Prozent am häufigsten vertreten. Nur vier Prozent machen die Umstimmungen um eine Quart von F nach C aus. Die fehlenden Prozente entfallen auf Stücke, in denen der sechste Chor nicht gebraucht wird oder eine Spezialsordatur erforderlich ist, über die noch zu sprechen sein wird.

Für Mandoren, deren Chantarelle nicht in d', sondern in anderen Höhen gestimmt sind, gelten die Umstimmungsverhältnisse analog. Lediglich die großmensurierte, in h gestimmte Mandora tritt nur mit dem tiefsten Chor im Sekundabstand auf.

Eine Erklärung für das Umstimmen gibt Janowka schon mit den Worten „wenn es die Tonart zur Erleichterung der Akkordgriffe verlangt.“ So sind zum Beispiel alle Stücke in Es-Dur mit einer Stimmung des sechsten Chores in Es zu spielen. Dass die Stimmung im Sekundabstand letzten Endes durch eine Stimmung im Quartabstand abgelöst wurde, scheint nachvollziehbar. Schließlich war die Sekundstimmung des tiefsten Chores nur aus der Mühe

²⁰ Janowka, *Clavis*, S. 72.

des Greifens auf der großmensurierten, unhandlichen *Galizona* geboren worden. Als dann Mandoren mit kürzeren Mensuren in Gebrauch kamen, war die Voraussetzung gegeben, auch auf dem sechsten Chor relativ bequem greifen zu können. Mit der erweiterten Stimmung in den Intervallen Quart – Quart – Quart – Terz – Quart war der Ambitus nach unten vergrößert, was neue musikalische Möglichkeiten eröffnete. Dass diese Neuerung gut angenommen wurde, zeigt die Vielzahl der in dieser Stimmung notierten Mandorastücke.

Eine Spezialsordatur ist in der Handschrift D-KA Don Mus. Ms. 1272/1 enthalten. Mit den sechs Chören in E A H e a cis' wurde wohl ein Versuch angestellt, Stücke in A-Dur – nur für diese Tonart wird diese Stimmung angewendet – leichter und klangvoller spielen zu können.

Der Vollständigkeit halber sei noch angeführt, dass die süddeutsche Handschrift D-Fschneider Ms. 28 ein Stück in der Stimmung enthält, die der Stimmung der Viola da Gamba bzw. der Renaissancelaute entspricht, nämlich D G c e a d'.²¹ Im selben Manuskript ist als weitere Ausnahme ein Mandorastück in Gitarrennotation überliefert. Da es sich dabei um eine Folia handelt, war es sicher die Absicht des Verfassers, durch Rasgueado-Anschläge den spanischen Charakter zu betonen.

Die Spieltechnik auf der Mandora

In allen Lexikoneinträgen des 18. und 19. Jahrhunderts, in denen die Mandora behandelt wird, verweisen die Verfasser auf die Verwandtschaft mit der Laute und die Gemeinsamkeit der Spielweise. So liest man beispielsweise in einem Lexikon vom Anfang des 19. Jahrhunderts: „Mandora ist eine kleine Gattung der Laute, und wird ebenso gespielt, aber anders gestimmt.“²² Zusätzliche Informationen liefern einige Mandorahandschriften, die in der Art eines Lehrbuchs wie eine Mandoraschule angelegt sind.²³ Hier werden in Form von Regeln rudimentäre Musikkenntnisse vermittelt, aber auch Spielmanieren und deren Bezeichnung erklärt.

Stellvertretend für die übrigen Handschriften seien hier die *Regulae Universales Mandorae* herangezogen, wie sie in Augsburg Tonk. Schl. 509 festge-

²¹ In Johann Philipp Eisels *Musicus autodidaktos: oder der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738, S. 59, wird die Stimmung des *Calichons* als identisch mit der der Gamba angegeben. Die Handschrift Brünn D 189 benennt diese Stimmung für den *Callezono ad modum Viola di Gamba*.

²² Georg F. Wolf, *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon*, Halle/Saale 1806, S. 184.

²³ Unter den süddeutschen Quellen sind das: Amberg Ms. 39, D-As Tonk Schl 509, D-KA Don Mus. Ms. 1272/2, D-Mbs Mus. ms. 504 und D-Fschneider M 28.

halten sind (siehe Abbildung 9). Sechs verschiedene Verzierungsmöglichkeiten werden aufgeführt und erläutert:

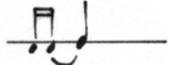
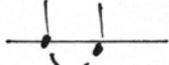
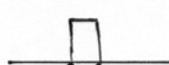
Benennung	Beschreibung	Zeichen	Ausführung
Vorschlag von oben herab	Man legt in der linken Hand einen Buchstaben höher als der angezeichnete, macht mit der rechten Hand einen Doppelstreich, und zücht in der linken Hand den höher gelegten Buchstaben heraus.		
Vorschlag von unten auf	Man legt also einen Buchstaben tiefer, macht in der rechten Hand einen Doppelstreich, und würfft den Buchstaben also, daß er seinen Thon <i>Distincte</i> geben kan.		
Auszug (Abriss)	Man schlägt den ersten Buchstaben nur einfach an, und zücht den anderen oder zwey andere, das ist folgende Buchstaben nacheinander heraus, also zwar, daß ein ieder seinen Thon deutlich gebe.		
Werffung (Aufschlag)	Man schlägt den ersten Buchstaben ebenfalls nur einfach an, sowohl zu beobachten, bey der Werffung sowohl als bey dem Auszug und würfft den folgenden, oder wan es zwey sein, beyde, doch nacheinander, also daß man sie erkantlich horen kan.		
Triller	Man legt in der linken Hand einen halben oder ganzen Thon höher, macht in der rechten Hand einen Doppelstreich und zücht in der linken Hand den angesetzten Buchstaben off und geschwinde heraus bis er einem wahren Triller gleichlauthet.		
Doppelschlag	Wan auf einem Buchstaben zwey Düpplein sein, so schlägt man solchen in der rechten Hand dopplet an, man zücht aber oder würfft niths, wan nith noch ein anderes Zeichen darbey.		

Abb. 9: Tabelle der Spielmanieren nach Regulæ Universales Mandoræ in *D-As Tonk Schl.*, S. 175–179.

Mit Ausnahme des unter Nr. 6 erklärten Doppelschlags handelt es sich hier um die üblichen, von der Laute her bekannten Spielmanieren. Ungewöhnlich und sogar ein mandoratypisches Spezifikum ist das erwähnte doppelte Anschlagen, das unmissverständlich mit einem zweifachen Anschlagen der Finger der rechten Hand auszuführen ist. Noch erstaunlicher ist, dass dieser Doppelschlag nicht nur als eigenständige Verzierungsart eingesetzt wird, sondern auch in Verbindung mit dem Vorschlag von unten und oben, sowie

in Verbindung mit dem Triller gefordert wird und zwar mit folgenden Worten: „Man [...] macht mit der rechten Hand einen Doppelstreich.“ Dagegen heißt es beim *Auszug* und bei der *Werffung*: „[...] man schlägt [...] nur einfach an.“ Da nicht nur in den genannten süddeutschen, sondern auch in den österreichischen Mandoraquellen zwischen einfachem und doppeltem Anschlag der rechten Hand unterschieden wird, scheint es sich hier tatsächlich um eine Besonderheit der Mandoratechnik zu handeln, die auf der Laute in dieser Form nicht üblich war.

An weiteren Hinweisen werden gelegentlich dynamische Bezeichnungen gesetzt für *piano*, *forte*, *fortepiano*, *pianoforte*, *dolce* und *crescendo*. Sie tauchen in der Regel erst in späteren Handschriften auf, dabei häufiger in kammermusikalischen Besetzungen als in Solostücken.

Solomusik für Mandora

Die in süddeutschen Quellen überlieferte Musik für Mandora bietet ein breites Spektrum an unterschiedlicher Qualität, von professioneller Setzweise bis zu fehlerreichem Dilettantismus, von virtuosem Anspruch bis zu harmlosester Simplizität. In der Regel lässt sich die musikalische Qualität schon am Schriftbild erkennen. Eine flüssige, sichere Hand lässt allgemein bessere Ergebnisse erwarten als eine unbeholfene Schrift, die oft mit satztechnischen und rhythmischen Fehlern einhergeht.

Die deutlichsten Qualitätsunterschiede findet man in der Sololiteratur. Hier konnte sich der Berufsmusiker ebenso verwirklichen wie der ungebildete Laie. Betrachtet man die recht umfänglichen Sammelbände, sind bei aller Diskrepanz doch einige Gemeinsamkeiten festzustellen.

Die Stücke sind meist nach Tonarten zusammengefasst, hauptsächlich deshalb, weil mit anderen Tonarten auch eine andere Stimmung des sechsten Chores verbunden war. Auf den Beginn eines neuen Abschnitts wird meist durch eine Akkordangabe für das Umstimmen hingewiesen. Oft verdeutlichen den Wechsel auch Überschriften wie „Thonus secundus“, „Ex A-Dur“ oder „Parthia ex A“.

Die derart zusammengestellten Stücke sind meist zweiteilige, kurze Tanzsätze mit Titeln, wie sie aus dem Barock geläufig sind: *Marche*, *Tournee*, *Rigaudon*, *Gavotte*, *Gigue*, um nur einige gängige Formen zu nennen. Gelegentlich lassen die Überschriften auch andere Formen erkennen, wie *Präambulum*, *Ciacona* oder *Fantasia*. Absoluter Favorit in der solistischen Mandoramusik aber ist das *Menuett*, das in allen Sammelbänden den breitesten Raum einnimmt. Zahlreich sind auch die mit „Aria“ überschriebenen Sätze

und Intavolierungen, die in ihrer Überschrift erkennen lassen, dass als Vorlage Lieder gedient haben, wie etwa „Ach mein Mützerl“, „Man liebe so heimlich“, „Ach, was quälen mich die Sorgen“, „O güldner Hosenknopf“. Gelegentlich wird im Titel auf die regionale Herkunft des Stückes verwiesen, etwa mit „Gavotte angloise“, „Bairisch Stückl“, „Menuett Steuermarck“.

Aus dem Rahmen des Üblichen fallen die beiden Regensburger Handschriften, deren Titel „Der lustige Hanßwurst“, „Die verliebte Columбина“, „Il Signore Pantalone“, „Der dumme Peterl mit dem Bock“, „Die einfältige Liesl mit der Leyer“ auf Gebrauchsmusik bei Theateraufführungen im Stil der *Commedia dell'Arte* schließen lassen.²⁴

So gut wie alle Solostücke in süddeutschen Quellen sind ohne Verfasserangaben überliefert. Es gibt nur drei Ausnahmen. In der Handschrift D-Fschneider Ms 28 sind ein Menuett und eine Gavotte mit dem Zusatz „di Sign. Pachelbel“ versehen, und in Eichstätt D-Esl VI 145 ist eine „Phantasia“ mit „v: J. Z.“ (von Joseph Zinck) bezeichnet.

Man darf wohl davon ausgehen, dass die Solomusik in erster Linie aus der aktuellen Gebrauchsmusik stammt und von Liebhabern unterschiedlicher musikalischer Bildung auf die Mandora übertragen wurde, wie es Sebastian Pempler mit seinen Tagebucheinträgen bezeugt, wenn er am 28. Januar 1749 schreibt: „überseze einige teutsche tänz auf die mandor“, oder am 10. Februar des gleichen Jahres: „Seze Menuets auß der Violin in die Mandora.“

So bieten die Solostücke ein buntes Bild der musikalischen Wirklichkeit aus allen Schichten des Volkes: von der aktuellsten Opernmusik („Menuet aus der Erlanger Opera“ im Manuskript D-Fschneider Ms 28, fol. 43^v) bis hin zu bayerischen Ländlermelodien (D-WEY 682) wird alles auf die Mandora arrangiert, was ihren Besitzer begeistert.

Dazu gehört natürlich auch die Lautenmusik des 18. Jahrhunderts, die sich in etwas vereinfachter Form leicht auf die Mandora übertragen ließ. So zeigt sich zum Beispiel das in Donaueschingen überlieferte und mit „Meister Hammerle“ überschriebene Stück²⁵ als eine Lautenkomposition von Jan Antonin Losy, die unter dem Titel „Il Marescalco“ überliefert ist (Wien, Nationalbibliothek ms. Sign. 17706).²⁶ Die Vorlagen für die überlie-

²⁴ Siehe Jürgen Libbert, „Die Regensburger Calichon-Tabulaturen“, in: Hermann Dechant, Wolfgang Sieber (Hrsg.), *Gedenkschrift Hermann Beck*, Regensburg 1981, S. 87–106; ders., „Gallichon – Calichon – Colascione. Ein Beitrag zur Diskussion um den authentischen Klang“, *Concerto* 14 (1997), Nr. 128, S. 16–20.

²⁵ D-KA Don Mus. Ms. 1272/1, fol. 41^v–42^r und D-KA Don Mus. Ms. 1272/2, fol. 87^v–68^r.

²⁶ Veröffentlicht in Emil Vogel, *Aus den Lautentabulaturen des böhmischen Barocks*, Prag 1977, S. 61f.

Gavotte.



Abb. 10 a und b: Gavotte aus dem Libro Della Mandora, D-Mbs Mus. ms. 504, S. 79 und deren Übertragung in gewöhnliche Notenschrift für Mandorastimmung in e'.

Gavotte



ferten Mandora-Solostücke auszumachen, ist ein weites und aufschlussreiches Feld, das der Musikforschung noch offen steht.

Trotz der vielen erkennbaren Einflüsse scheint es so etwas wie ein typisches Mandorarepertoire gegeben zu haben. Das belegen die vielen konkordanten Stücke, die in gleicher oder ähnlicher Form in den Augsburger, Amberger und Donaueschinger Sammelbänden zu finden sind. Gemeinsam ist ihnen, dass ohne große technische Schwierigkeiten ein gefälliges musikalisches Ergebnis erzielt wird. Das obige Beispiel einer Gavotte aus dem *Libro Della Mandora*²⁷ erscheint auch in den Manuskripten Amberg Ms. 39 fol. 52, D-As Tonk Schl 290, fol. 77^v-78^r, D-KA Don Mus. Ms. 1272/1 fol. 73^v-74^r, D-KA Don Mus. Ms. 1272/2 fol. 44^v-45^r, A-KR L 84 fol. 6^v-7^r (für elfhörige Laute), Brüssel Ms. Littera S. No. 5619 fol. 53^v und D-Dl Mus. 2364/V/1 S. 69, wo sie als eine Komposition von Giuseppe Antonio Brescianello ausgewiesen ist.

Kammermusik für Mandora

Anders als bei der Solomusik, die vielfach erkennen lässt, dass hier musikalische Laien am Werk waren, darum bemüht, ein ihnen bekanntes Stück oder eigene Ideen mehr schlecht als recht auf die Mandora zu übertragen, ist bei der Kammermusik ein allgemein höheres künstlerisches Niveau festzustellen. Erfordert doch die Anlage einer Komposition für mehrere Instrumente einen geschulteren Musiker, der keinen Grund hat, sich in die Anonymität zurückzuziehen. So wird bei den überlieferten Kammermusikwerken für Mandora häufig auch der Name des Verfassers, des Arrangeurs bzw. des Intavolators genannt. Auffallend ist, dass die in Süddeutschland erhaltene Kammermusik für Mandora auf drei Orte beschränkt ist, die deutlich vom katholischen Klerus geprägt sind: der fürstbischöfliche Hof in Eichstätt sowie die bayerischen Klöster Metten und Weyarn.

Die am häufigsten überlieferte und wohl beliebteste kammermusikalische Zusammenstellung war der mandorabegleitete Gesang. Dem Zupfinstrument war dabei die Rolle zugeordnet, die sonst das Klavier zu übernehmen hatte. Für den häuslichen Gebrauch wurden die beliebtesten und aktuellsten Opernarien arrangiert. So enthält die Handschrift D-WEY 692 Auszüge aus Mozarts *Zauberflöte*, Dittersdorfs *Das rote Käppchen* und *Doktor und Apotheker*, Süßmayers *Spiegel von Arkadien*, Winters *Das unterbrochene Opferfest*, Müllers *Das Sonntagskind*, sowie Zumsteegs düstere Ballade *Des Pfarrers Tochter von Taubenheim*, alle eingerichtet für eine Sopranstimme und Mandora.

²⁷ D-Mbs Mus. ms. 504, S. 79.

Ähnliches Repertoire enthält das Eichstätter Manuskript D-Esl VI 145. Neben den genannten Opernkomponisten finden sich hier auch Lieder von Musikern mit eher lokaler Bedeutung wie Pfaffenzeller, Romberg, Sterkel, Maurer, Bihler (Franz Bühler), Dalberg, Himmel und Schinn.

Dass zeitgenössische volkstümliche Singspiele als Vorlagen herangezogen wurden, belegt die Handschrift D-WEY 682, die mit *Mandor zu den Gesellschaftsliedern* betitelt ist. Hier findet man Begleitungen zu Nummern wie „Wer niemals einen Rausch gehabt“, „I mein es zsprengt mi“, „Geh Burgl geh, und laß di eppas fragen“.

In allen derartigen Arrangements wird kein erkennbarer Versuch unternommen, die Mandorastimme möglichst identisch mit der Originalvorlage einzurichten. Im Vordergrund steht das Bemühen, die Begleitung möglichst einfach zu halten und sie auf bestimmte mandoratypische Formeln wie Arpeggien oder Basstöne mit nachschlagenden Begleitakkorden zu reduzieren. Als Beispiel sei hier der Beginn der Arie der Pamina in der Bearbeitung von Joseph Zinck wiedergegeben, wie sie in *Verschiedene Singstücke mit Begleitung der Mandor* D-WEY 692 enthalten ist (siehe Abbildung 11).

Näher am Original orientieren sich Singspielarrangements für Mandora, Violine und Fagott, die Joseph Zinck für den Eichstätter Hof eingerichtet hatte. Als Vorlagen dienten *Das Sonnenfest der Braminen* von Wenzel Müller und *Die beiden Antons* von Benedikt Emanuel Schack.

Höhere technische Anforderungen werden an die Mandoraspieler in den Duetten für zwei Mandoren (D-MT Mus. ms. 4094 und D-Esl VIII 403) sowie für Mandora und Cembalo (D-Esl VIII 41 und D-Esl VIII 34/127) gestellt. Gerade in den beiden letztgenannten Duetten, Werke des Eichstätter Hofkomponisten Heinrich Knöferle (1746–1811), ist die Mandora als gleichwertiger Partner des Cembalos vorgesehen.

Bei Triobesetzungen fällt die in Metten überlieferte Komposition des Placidus von Camerloher (1718–1782) in der Besetzung mit zwei *Gallichone* und Violoncello (D-MT Mus. ms. 4092) aus dem Rahmen des Üblichen, weil hier den beiden Zupfinstrumenten quasi solistische Aufgaben zugewiesen sind. Bei den übrigen erhaltenen Trios für Violine, Violoncello und Mandora (D-Esl VII 452), für Traversflöte, Viola und Mandora (D-Esl VIII 78), für Violine, Fagott und Mandora (D-Esl VIII 558) und für Violine, Viola und Mandora (D-WEY 664) ist der Mandora in der Regel ein bescheidener Begleitpart zugeacht.

Dasselbe gilt für die Quartette in Besetzungen mit zwei Violinen, Violoncello und Mandora (D-MT Mus. ms. 4093), Violine, Traversflöte, Violoncello und Mandora (D-Esl 551, D-Esl 546, D-Esl 547), Violine, Traversflöte Fagott

Aria aus der Zauberflöte.

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden

Andante.

Flauto.

Oboe.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Pamina.

Violoncello e Basso.

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden

Abb. 11: Beginn der Arie der Pamina aus der Zauberflöte in Bearbeitung von Joseph Zinck und aus W. A. Mozart, Die Zauberflöte, Edition Eulenburg E. E. 4355; S. 271 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Schott-Verlags Mainz).

und Mandora (D-WEY 663) sowie für alle noch größeren Besetzungen mit Mandora. Bei der umfangreichsten Besetzung (D-Esl VIII 29), eine *Parthia in Es*, komponiert von Heinrich Knöferle im Jahr 1792, hat es die Mandora mit zwei Oboen, zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Violon, zwei Hörnern, eine Trompete, zwei Fagotten und einem *Contrabasso piccolo* aufzunehmen. Man darf mit Recht annehmen, dass in einer solchen Zusammensetzung die Mandora mehr einen optischen als einen akustischen Beitrag leisten konnte. Das

trifft auch auf andere in Eichstätt überlieferte Werke mit Mandora zu. Vieles spricht dafür, dass der letzte dort regierende Fürstbischof, Joseph von Stubenberg (reg. 1790–1802), ein ausgesprochener Mandora-Enthusiast war. Das bezeugt nicht nur die Menge der Kompositionen mit Mandora, die in seiner Regierungszeit entstanden ist. Auffallend ist auch, dass auf den Eichstätter Titelblättern, die zum Teil kunstvoll gestaltet sind, die Mandora stets an erster Stelle genannt wird, wie bescheiden auch ihre musikalische Aufgabe sein mag. Zudem enthält der Eichstätter Bestand als singuläre Besonderheit mehrere Vokalkompositionen, in denen die Mandora thematisiert wird. Heinrich Knöferle hat in einem „Lied wider die Mandorspötter“ die Vorzüge dieses Instruments besungen, und in einem vierteiligen Zyklus des Hofmusikers Georg Schinn (1768–1833) führen Mandorafreund und -feind einen Diskurs, um schließlich zum Lob der Mandora Frieden zu schließen.²⁸

Erwähnenswert ist auch, dass der größte Teil der Eichstätter wie der Weyarner Mandorabestände auf eine Person zurückzuführen ist, nämlich auf den Eichstätter Hofmusiker Joseph Michael Zinck (1758–1829). Als Violinist der Hofkapelle scheint er der eigentliche Mandora-Spezialist des Hofes gewesen zu sein. In seiner unverwechselbaren Tabulaturenschrift liegen nicht nur viele Kompositionen mit Mandora vor; er übernahm auch die Arbeit des Intavolierens, also des Umschreibens von Kompositionen seiner Kollegen von gewöhnlicher Notenschrift in die französische Lautentabulatur. Auf welche Weise seine Handschriften nach Kloster Weyarn gelangt sind, wobei einige Konkordanzen mit Eichstätter Quellen festzustellen sind, ist bisher nicht geklärt.

Die Mandora in Würzburg

Mag Eichstätt der Ort sein, an dem die Mandora an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine letzte Blütezeit erlebte, darf man dies dennoch nicht als isolierte Erscheinung ansehen. Dass auch an anderen Orten dieses Instrument eine lebendige Geschichte hatte, zeigt eine exemplarische Untersuchung der ‚Mandoraverhältnisse‘ in der fürstbischöflichen Residenzstadt Würzburg.

Eine Durchsicht der Würzburger öffentlichen Blätter zwischen 1750 und 1815 brachte folgendes Ergebnis: 1771 und 1799 wurden per Annonce Mandoren gesucht;²⁹ 1752, 1784, 1793 und 1813 wurden Mandoren angeboten;³⁰ 1776, 1777,

²⁸ D-Esl VI 158 und D-Esl VIII 81 a–d.

²⁹ *Würzburgische Sammlung derer vornehmsten Staats-Neuigkeiten*, Nro. 2. Dienstags den 8. Januarii 1771.

Würzburger Intelligenzblatt, Nro. 13. Dienstag den 15ten Februar 1799.

³⁰ *Hoch-Fürstlich-Wirtzburgische Wochentliche Frag- und Anzeigungs-Nachrichten*,

1781, 1800 und 1801 wurde für Mandorasaiten Reklame gemacht;³¹ 1785 meldete ein Pechvogel:

„Es hat jemand hier in der Stadt eine Mandor, welche mit Perlmutter eingelegt ist, verloren; da nun dem Eigenthümer sehr viel daran gelegen, selbe wieder zu bekommen, so verspricht er demjenigen, der von solcher Auskunft zu geben weiß, 2 Conventionsthaler zur Belohnung.“³²

1771 wurde ein Konzert angekündigt, in dem das Collegium Musicum Academicum unter anderem eine *Serenada a Gallichono*, 2 *Viol. e Basso* zur Aufführung brachte.³³ Die *Neue Fränkische Chronik* vom Jahr 1807 berichtet über die Hofsängerin Sabina Marx (1751–1829):

„Schon in ihrer frühesten Jugend zeigten sich ihre Talente, die in der Folge so meisterhaft entwickelt wurden. Sie spielte als kleines Mädchen das damals so beliebte Instrument, die Mantore, und ihr lieblicher Gesang, den sie mit diesem Instrumente begleitete, bewog den Fürsten Adam Friedrich, dass er sie oft Stunden lang zu sich kommen ließ, und ihr seine ganze Aufmerksamkeit schenkte.“³⁴

Der Würzburger Hofmusiker Ignaz Franz Xaver Kürzinger (1724–1797) ist als Verfasser einer Mandoraschule bekannt, die den Titel trägt *Kurze Anweisung die Mandora zu schlagen*.³⁵

Schließlich sind noch die Geigen- und Lautenmacher Zacharias Fischer

Nro. 74. Dienstags den 26. Septembris 1752. *Wirzburger Sammlung inländischer Neuigkeiten*, Nro. 71, Freytag den 15 October 1784.

Wirzburger Intelligenzblatt, Nro. 20. Dienstags den 12. März 1793; Nro. 79. Samstag 31. Julius 1813.

³¹ *Wirzburger Sammlung aus- und inländischer Neuigkeiten*. Nro. 31. Dienstag den 6 May 1776; Nro. 46. Dienstag den 16 Julii 1776; Nro. 83. Freytag den 29 November 1776; Nro. 87. Freytag den 13 December 1776. Nro. 48. Freytag den 18 Julius, 1777. Nro. 36. Dienstag den 30 May, 1780; *Wirzburger Intelligenzblatt* Nr. 79, Freitag den 7ten November 1800; Nr. 31, Freytag den 1. May 1801, Sp. 356.

³² *Wirzburger Sammlung aus- und inländischer Neuigkeiten*, Nro. 80 vom 18. November 1785.

³³ *Wirzburgische Sammlung derer vornehmsten Staats-Neuigkeiten*, Nro. 20. Dienstags den 12. März 1771.

³⁴ *Neue Fränkische Chronik* 2 (1807), Sp. 643f.

³⁵ Siehe Oskar Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1924, S. 107. Das Manuskript dieser Mandoraschule ist 1945 verbrannt.

und Matthäus Wenzeslaus Staudinger zu erwähnen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Würzburg Werkstätten betrieben, aus denen sich bis in unsere Zeit mehrere Mandoren erhalten haben.³⁶

Einen Nachweis für die Bereitwilligkeit, sich nicht nur von dem Instrument Mandora, sondern auch von der dazugehörigen Musik zu trennen, liefert der Wortlaut der letzten Mandora-Annonce vom Jahr 1813:

„Eine gute und noch wohl conditionirte Mandor mit einem Futteral ist zu verkaufen, wozu noch ein Buch voll der besten Galanteriestücke und etliche Dutzend schöne Parthien wie allerhand Accompagnements können gegeben werden. Der Verkäufer ist im Intelligenzcomtoir zu erfahren.“³⁷

Die Mandora und ihre Spieler

Versucht man, aufgrund der überlieferten Quellen den Personenkreis näher zu bestimmen, der sich vorzugsweise mit Mandoraspiel befasst hat, kann zunächst eine ganz pauschale Feststellung getroffen werden: Ganz offensichtlich war die Mandora ein bevorzugtes Instrument der musikalischen Dilettanten. Weniger kompliziert als die vielchörige Laute konnte auf der ‚kleinen Schwester‘ mit geringerem Aufwand der gleiche geschätzte Klang erzeugt werden. Die Vielseitigkeit des leicht transportablen und relativ preiswerten Instruments, das sowohl für Solospiel als auch für Begleitaufgaben geeignet war, förderte sicherlich ihre Verbreitung in den Kreisen der Liebhaber. Die Tatsache, dass in mehreren süddeutschen Quellen am Anfang Erklärungen zu Notenwerten, Takt, Tabulatur und Verzierungen vorausgeschickt werden, unterstreicht den an Dilettanten gerichteten Charakter der Handschriften. Im Münchener *Libro Della Mandora* werden im Vorwort insbesondere „die Jenigen, So der Music unerfahren sind“ angesprochen.³⁸

Versucht man die Menge der musikalischen Mandora-Dilettanten noch genauer zu differenzieren, lassen sich drei Gruppen ausmachen. Zur ersten Gruppe zählen Angehörige des geistlichen Standes. Die Handschrift D-KA Don Mus. Ms. 1272/1 hat ganz offensichtlich ein geistlicher Herr namens Möst verfasst. Noch auffälliger ist, dass der gesamte Bestand an Kammermusik mit Mandora in Süddeutschland in geistlichen Zentren aufzufinden ist.

³⁶ Von Fischer sind derzeit drei Mandoren nachweisbar, von Staudinger sechs; siehe Biografischer Anhang.

³⁷ *Würzburger Intelligenzblatt*, Nr. 79, Samstag, den 31. Juni 1813, S. 811.

³⁸ D-Mbs Mus. ms. 504, S. 4.

Gerade in Klöstern, wo sich Menschen zur Gemeinsamkeit verpflichtet haben, wurde die Mandora wegen ihrer Handlichkeit und Vielseitigkeit als Kammermusikinstrument besonders geschätzt. Als Lautenabkömmling ging ihr der Ruf eines eher himmlischen als weltlichen Instruments voraus, was ihre Beliebtheit in klerikalen Kreisen sicherlich noch erhöhte.

Als zweite Gruppe kann man die Landsassen ausmachen, für die der bereits mehrfach erwähnte Sebastian Pemler ein Musterbeispiel ist.³⁹ Humanistisch gebildet, musikalisch interessiert, aber doch zu weit entfernt von den eigentlichen kulturellen Zentren, waren sie darauf angewiesen, ihre musikalischen Neigungen den bescheidenen ländlichen Gegebenheiten anzupassen. Mit eigenen Intavolierungen wurde in solchen Kreisen eine Art Salonmusik für Mandora gepflegt.

Ganz pauschal kann noch eine dritte Gruppe mit dem Mandoraspiel in Verbindung gebracht werden, nämlich Frauen. Im 18. Jahrhundert vom professionellen Instrumentalspiel so gut wie ausgeschlossen, fanden die Damen der Gesellschaft am ehesten im häuslichen Kreis Gelegenheit, sich musikalisch zu verwirklichen. Die bereits genannten Vorzüge der Mandora empfahlen sich auch hier. Das Münchener *Libro della Mandora* spricht nicht nur die musikalischen Laien an, sondern „insonderheit die Frauen[zimmer]“.⁴⁰

Überkommene Zeugnisse können das bestätigen: Die beiden umfangreichen Donaueschinger Handschriften D-KA Don Mus. Ms. 1272/1 und 1272/2 gehörten einer Frau, nämlich der Maria Theresia Schmöger aus Biberbach bei Augsburg, und auch in der Amberger Handschrift Ms. 39 wurde vor einigen Jahren bei Restaurierungsarbeiten ein Zettel entdeckt, der als Besitzerin eine Juliana Sigl ausweist. 1804 kamen bei der Versteigerung der Bestände des aufgelassenen Salesianerinnenklosters Amberg zwei *Gallichonen* zum Aufruf.⁴¹ Raymund Schlecht, der nicht nur Musikhandschriften und -drucke, sondern auch Instrumente sammelte, leitet die Beschreibung seiner Mandora mit den Worten ein: „Diese Mandora habe ich gekauft bei den Klosterfrauen in Gnadenthal“.⁴²

³⁹ Pemler erwähnt in seinen Tagebüchern noch zwei Verwandte aus seinem engeren Umfeld, die ebenfalls Mandora spielten.

⁴⁰ D-Mbs Mus. ms. 504, S. 4.

⁴¹ Staatsarchiv Amberg, Versteigerungsinventar des Salesianerinnenklosters Amberg vom 14.8.1804 (Oberschulen- und Studienkommissariat Amberg 67).

⁴² Bibliothek der Universität Eichstätt, Handschriftenabteilung, R. Schlecht, *Beschreibung meiner alten Musik-Instrumente*. Das Franziskanerinnenkloster Gnadental in Ingolstadt gehört heute noch zum Bistum Eichstätt.

Im *Musikalischen Wörterbuch* von Johann Daniel Andersch findet sich als spätes Zeugnis zur Mandora neben den üblichen Erklärungen der Zusatz: „Sie ist seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauche; nur hin und wieder wird sie noch von einigen Damen in Polen gespielt.“⁴³

Die Mandora am Bayerischen Hof

Das schon erwähnte *Libro Della Mandora* im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek zeigt in auffälligem Gegensatz zu seinem musikalisch eher unbedeutenden und oft fehlerhaften Inhalt eine ungewöhnlich aufwendige äußere Gestaltung. Die einleitenden Texte und Erklärungen sind in kunstvoller Fraktur geschrieben, die einzelnen Abteilungen und „Parthien“ schmücken Vignetten, in denen musizierende Engel und Musikantinnen vorwiegend mit Mandoren und Streichinstrumenten zu sehen sind. Auf dem Titelblatt ist das Wappen des Franz Stephan von Lothringen wiedergegeben, der als Kaiser Franz I. Stephan von 1745 bis 1765 regierte. Die Verso-Seite des Titelblatts füllt zur Gänze das bayerische Wappen mit Löwen und Rauten aus, wie es seit Maximilian I. gilt.⁴⁴ Ganz offensichtlich war dieses Manuskript für den Gebrauch in höchsten Adelskreisen angelegt und man darf annehmen, dass es für ein Mitglied des Bayerischen Hofes während der Regierungszeit des Kaisers Franz I. kompiert wurde.

Dieses Buch ist nicht der einzige Hinweis auf eine lebendige Mandorapraxis am Bayerischen Hof. Aus der gleichen Zeit stammen zwei Gemälde des 1765 zum Bayerischen Hofmaler ernannten Peter Jacob Horemans, die jeweils einen Hofmusiker umgeben von Instrumenten zeigen.⁴⁵ Die sorgfältige Darstellung lässt auf beiden Bildern eine sechschörige Mandora erkennen in der eleganten Form, wie sie etwa Gregor Ferdinand Wenger baute. Schriftliche Belege für die Zugehörigkeit von Mandoren zum Instrumentarium der Hofkapelle werden im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt. Im Jahr 1860 wurden sechs Instrumente, „welche nicht mehr gebraucht werden und zwecklos den Raum einnehmen“⁴⁶ von der Königlich Bayerischen Hofmusik-Intendanz unter Eigentumsvorbehalt dem Bayerischen Nationalmuseum übergeben, darun-

⁴³ Johann D. Andersch, *Musikalisches Wörterbuch*, Berlin 1829, S. 292.

⁴⁴ Freundliche Auskunft zu den Wappen erteilte Dr. Gottfried Heinz-Kronberger, BSB München.

⁴⁵ Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. Mu 280 und 281. Siehe dazu: Bettina Wackernagel, *Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, München 1999, S. 164f.

⁴⁶ Zit. nach ebd., S. 9.

ter auch die bereits erwähnte Mandora von Wenger, Augsburg 1757, die heute unter der Inventarnummer Mu 3 zu den Beständen des Museums gehört. Bemerkenswert ist, dass dieses Instrument im Juni 1869 von der Intendanz noch einmal zurückgefordert wurde, da „die von uns requirirte Mandora auf drei bis vier Wochen benöthigt sein wird.“⁴⁷ Ob sie tatsächlich zur Zeit Richard Wagners noch einmal bei einer Münchener Musikproduktion, vielleicht nur als historisierende Requisite, zum Einsatz kam, wird sich wohl nicht endgültig klären lassen.⁴⁸

Greifbare Zeugnisse dafür, dass die Mandora-Mode am Bayerischen Hof Fuß gefasst hatte, finden sich in der SLUB Dresden. Zu dem dortigen umfangreichen Fundus an Solo- und Kammermusik für Mandora zählen die *Tre Serenate Per il Gallichona* von Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770), ein singulärer Nachweis für dessen kompositorisches Schaffen.⁴⁹ Einen noch prominenteren Verfasser nennt der im selben Faszikel unter gleicher Signatur angebundene weitere Tabulaturteil. Eine *Pollacca* und 12 *Menuetti* stammen aus der Feder des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph (1727–1777). Dass nicht nur diese, sondern noch weitere zwölf Werke für und mit Mandora heute in Dresden lagern, ist auf die Heiratspolitik des bayerischen Kurfürstenhauses zurückzuführen. Karl Albrecht (1697–1745), der spätere Kaiser Karl VII., gab seine Tochter Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) im Jahr 1747 dem Friedrich Christian, Kurfürsten von Sachsen, zur Frau. Maximilian III. Joseph, der jüngere Bruder der Marie Antonie Walpurgis, heiratete wenige Wochen später Maria Anna, die Tochter des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen. Die künstlerisch begabte und auf vielen Gebieten tätige Maria Antonia Walpurgis, eine Schülerin Giovanni Baptista Ferrandinis in Gesang und Komposition, spielte neben dem Klavier die Laute und vermutlich auch Mandora. Sie gilt als die Person, welche die zahlreichen in Bayern abgefassten Musikhandschriften, darunter die Mandoramanuskripte, nach Dresden gebracht hat.

Komponisten für Mandora

Wenn es im Folgenden um in Süddeutschland tätige Komponisten geht, werden die Landesgrenzen notwendigerweise überschritten, da sich im Allge-

⁴⁷ Schreiben der Königlich Bayerischen Hofmusik-Intendanz an die Direktion des K. B. Nationalmuseums vom 14.6.1869, laut freundlicher Mitteilung von Frau Albrecht-Messer, M. A.

⁴⁸ Am 20. und 22.6.1869 wurde in München *Tristan und Isolde* unter Leitung des Hofkapellmeisters Hans v. Bülow gegeben.

⁴⁹ D-DI Mus. 2701-V-1 sowie Mus. 2701-V-1a (Abschrift).

meinen der kulturelle Austausch von derlei politischen Gegebenheiten nicht unterbinden lässt. Mit Herzog Clemens Franz von Paula und dem Kurfürsten Max III. Joseph sind bereits zwei Verfasser von Mandoramusik genannt worden, deren Manuskripte von Bayern nach Sachsen gelangten. Zu dem weiteren Bestand, der durch Maria Antonia Walpurgis von München nach Dresden kam, gehören sechs anonym überlieferte Werke,⁵⁰ eines trägt als Autorenangabe das noch unentschlüsselte Monogramm *P. A.*⁵¹, weitere vier nennen Schiffelholz als Komponisten.⁵² Das umfangreichste Konvolut enthält 18 Sonaten für *Gallichone* von Giuseppe Antonio Brescianello.⁵³

Bislang wurde dem Namen Schiffelholz stets der von 1704 bis 1757 in Ingolstadt als Chorregent tätige Johann Paul Schiffelholz (1685–1758) zugeordnet. Erst kürzlich hat Frank Legl überzeugend dargelegt, dass die unter diesem Namen überlieferte Mandoramusik aufgrund stilistischer wie biografischer Feststellungen eher dem gleichnamigen Sohn zuzuschreiben ist.⁵⁴ Johann Paul Schiffelholz jun. (1715–1782) ist zwar als Musiker nicht belegt, stand aber als Kammerdiener der Mutter des Herzogs Clemens Franz von Paula mit mehreren Münchner Hofmusikern in enger Verbindung. Er dürfte demnach auch als Komponist der im Stift Kremsmünster unter der Angabe „Aucth: Schiffelholz“ aufbewahrten Kammermusik anzusehen sein.⁵⁵

⁵⁰ D-Dl Mus. 2806-V-3,1: *Parthia à 2 Gallichone, 2 Violino con Basso*; D-Dl Mus. 2-V-4: *Parthia à 2 Gallichone, Violino con Basso* (nur VI-Stimme erhalten); D-Dl Mus. 2-V-5: *Parthia Gallichona 1^{ma}, Gallichona 2^{da}, Flutte Traverse e Basso*; D-Dl Mus. 2-V-6 *Sonate a due Gallichane*; D-Dl Mus. 2-V-7: *Duetto Mandora 1^{ma}, 2^{da}, Flut Travers o Violino, Violino e Basso* (2. Mandora fehlt); D-Dl Mus. 1-V-50: Arien in Bearbeitung für 1 oder 2 Gallichone.

⁵¹ D-Dl Mus. 3065-V-3: *Sonatina per Gallichone Solo di P. A.*

⁵² D-Dl Mus. 2806-V-1: *Sei Duetti a Gallichona, Violonzello Concertanti*; D-Dl Mus. 2806-V-2: *Sei Trio a Gallichona e Violino Primo, Gallichona e Violino Secondo e Violoncello* (Abschrift der Trios II–VI in D-Dl Mus. 2806-V-2a); D-Dl Mus. 2806-V-3,2: *Parthia à 2 Gallichone, 2 Violino con Violoncello*; D-Dl Mus. 2806-V-4: 6 Parthien für Gallichon solo.

⁵³ D-Dl Mus. 2364-V-1 mit Abschrift unter D-Dl Mus. 2364-V-2.

⁵⁴ Frank Legl, *Wer ist Schiffelholz? Ein Versuch der Identifizierung dieses Komponisten von Mandora- und Gallichonmusik*. Vortrag, gehalten am 5.5.2016 bei dem Symposium *Mandora und Gallichon* in Eichstätt.

⁵⁵ A-KR H 50 170 N. 2: *Parthia a Violino Solo, Mandora con Basso*; A-KR H 50 174/181 N. 9: *Parthia Mandora, Violino Primo, Violino 2^{do} con Basso*. Unter den Beständen in Kremsmünster ist eine *Parthia Mandora, Violino Solo con Basso Aucth. Kiener* (A-KR H 50 182 N. 6). Legl verweist darauf, dass zur Hofkapelle des Herzogs Clemens Franz von Paula ein Kontrabassist mit Namen Joseph Kiener (um 1726–1790) gehörte; siehe auch: Robert Münster, *Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770) und seine Münchener Hofmusik*, Tutzing 2008, S. 72f.

Giuseppe Antonio Brescianello (um 1690–1758) war Kammerdiener der in Venedig im Exil lebenden bayerischen Kurfürstin Therese Kunigunde und wurde nach deren Rückkehr 1715 in München als Violinist in die Hofkapelle des Kurfürsten Maximilian II. aufgenommen. Seine 18 Sonaten für *Gallichone solo* dürften nach 1737 in Stuttgart entstanden sein und sind ein Zeichen dafür, dass die Verbindung zum Münchner Hof während Brescianellos Zeit als Stuttgarter Hofkapellmeister weiter bestehen blieb.

Zu den bayerischen Mandoramanuskripten, die einem bestimmten Komponisten zugeschrieben werden, gehören drei Faszikel aus dem Kloster Metten. Ein Trio für *Gallichona Prima*, *Gallichona Seconda* und Basso ist mit dem Vermerk *Dal Sigre Camerlohr* versehen. Die *Parthia ex f à Galischona*, *Violino primo*, *Violino 2do Con Basso* sowie eine Folge von Solo- und Duostücken⁵⁶ stammen vermutlich ebenfalls aus der Feder von Placidus von Camerloher (1718–1782), von dem Lipowsky schreibt, es existierten im Manuskript „noch von ihm achtzehn Trios für die Laute mit Begleitung einer Violine.“⁵⁷

Der bereits genannte Eichstätter Hofmusiker Joseph Michael Zinck ist der letzte Vertreter süddeutscher Mandorakomponisten, von denen ein umfangreicheres Œuvre erhalten ist. Seine einfach gehaltenen Werke weisen der Mandora ausnahmslos technisch wenig anspruchsvolle Begleitaufgaben zu.

Das Ende der Mandora

1829 war die Mandora – wie Andersch bezeugt, „seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauche“.⁵⁸ Zu den letzten datierten Bänden mit Mandorastücken gehört das *NotenBuch* für *Guitare oder Mandora* (D-Esl VI 145), das im Jahr 1818 angelegt wurde. Bezeichnenderweise ist hier die Mandora nur an zweiter Stelle genannt. An erster Stelle steht die ‚Guitare‘, die in ihrer Form als sechssaitiges, mit Einzelsaiten bespanntes Zupfinstrument etwa ab dem Jahr 1780 vor allem in Dilettantenkreisen weite Verbreitung fand. Dass die Mandora ihr gegenüber an Boden verlor, belegen nicht nur die vielen, zu Gitarren umgerüsteten Mandoren, die heute noch erhalten sind. Auch die späten Handschriften für Mandora können diesen Übergang bezeugen. Ein zur Samm-

⁵⁶ D-MT Mus. ms. 4092 (olim mus. pract. Nr. 90); D-MT Mus. ms. 4093 (olim mus. pract. 91); D-MT Mus. ms. 4094.

⁵⁷ Felix J. Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 46. Ähnlich wie Raymond Schlecht von „Compositionen für die Laute“ spricht, die eigentlich der Mandora zugehören, könnte es sich bei den 18 Trios um die Besetzung Mandora, Violino, Basso handeln.

⁵⁸ Andersch, *Musikalisches Wörterbuch*, S. 292.

lung Schlecht gehöriges *Quartetto Per il Guittara, Violin, Flauto e Violoncello* (D-Esl ohne Signatur) hat Joseph Zinck für ein Zupfinstrument in d', also in Mandorastimmung und nicht in Gitarrennotation, sondern in Tabulatur geschrieben. Ein weiterer Kompromiss zwischen alt und neu, zwischen Mandora und Gitarre, wurde in dem Lied „Die unglückliche Liebe“ (D-Esl VII 164) versucht. Hier ist die Begleitung sowohl in Tabulatur wie in Gitarrennotation angeboten. Da die Stimmung der Gitarre in E A d g h e' der um einen Ganzton tieferen Stimmung der Mandora in D G c f a d' entspricht, müssen bei Gitarrenbegleitung ggf. die anderen Instrumente oder Singstimmen einen Ton nach oben transponieren. Spätere Werke von Zinck sind schließlich in gewöhnlicher Notenschrift gehalten und „für Guittare arrangirt“ (D-Esl VI 161).

Dem allgemeinen Trend zur Vereinfachung konnte auch die Mandora nicht widerstehen. So wie sie im süddeutschen Raum als vereinfachte Laute ihrer großen Schwester einst den Rang streitig gemacht hatte, musste sie jetzt der Gitarre weichen, die mit ihren Einzelsaiten und ihrer einfacheren Bauweise den Bedürfnissen der Dilettanten noch weitere Zugeständnisse machte.

Interessant ist es, der Frage nachzugehen, wann die Mandora als Instrumententyp des 18. Jahrhunderts aus dem Bewusstsein der Dilettanten und Wissenschaftler verschwand. Für München lässt sich Folgendes dazu feststellen: Karl August Bierdimpfl (1817–1896) verwendete in seiner Beschreibung der Musikinstrumente des Bayerischen Nationalmuseums für das Instrument von Gregor Ferdinand Wenger, Augsburg 1757, noch die richtige Bezeichnung *Mandora*.⁵⁹ Als dem Museum im Jahr 1902 zwei Mandoren geschenkt wurden, gab sie der Stifter, der Münchener Architekt Ludwig Steinmetz, richtig als *Mandoren* an. Die Museumsleitung dagegen bedankte sich bei ihm „für die Zuwendung von zwei Mandolinen des 18. Jahrhunderts.“⁶⁰ Beim Internationalen Gitarristen-Tag 1901 in München gehörte zu den Ausstellungsstücken „1 Mandora von Herrn Bildhauer Düll-München, 1 Mandora (Zacharias Fischer, Würzburg 1757) sowie 2 bemalte Mandoras [...] von Frau Wittve Tiefenbrunner (Inhaberin der Firma Georg Tiefenbrunner) in München.“⁶¹ Dagegen ist in dem Versteigerungskatalog der Sammlung des

⁵⁹ Karl A. Bierdimpfl, *Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums*, München 1883, S. 40.

⁶⁰ Bayerisches Nationalmuseum München, Erwerbungsakten Kasten 47, Zugangsbuch IV 1902, S. 7f. Es handelte sich um die Mandoren von Gabriel David Buchstetter, Stadthof 17??, und Andreas Ferdinand Mayr, Salzburg 1730, mit den Inv. Nrn. Mu 285 und Mu 286.

⁶¹ *Zeitschrift für Instrumentenbau* 22 (1901/02), S. 17.

Kunstmalers Otto Seitz (1846–1912) vom Oktober 1912 eine Mandora von Staudinger, Würzburg 1774, bereits als „Laute mit gebrochenem Hals (d. h. mit rechtwinkelig gebogenem Hals)“ aufgeführt.⁶²

Als letzte Reminiszenz an die Mandora ist die so genannte ‚Wandervogellaute‘ anzusehen, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts bei der bündischen Jugend in Mode kam. In ihr finden sich die Vorzüge der einzelbesaiteten Gitarre mit dem historisierenden bauchigen Äußeren der Mandora vereint, als Erinnerung an einen Lautentyp des 18. Jahrhunderts, den es heute wieder zu entdecken gilt.

Biografischer Anhang

Die folgenden Kurzbiografien süddeutscher oder in Süddeutschland tätig gewesener Lautenmacher, die Mandoren gefertigt haben, beruhen in erster Linie auf Forschungen, deren Ergebnisse Willibald Freiherr von Lütgendorff in seinem Standardwerk *Die Geigen- und Lautenmacher* ab 1904 veröffentlicht hat. 1989 hat Thomas Drescher einen umfangreichen Ergänzungsband folgen lassen. Zusätzliche oder abweichende Angaben sind, falls nicht anders angemerkt, Ergebnisse eigener Recherchen.

Alletsee, Paulus

* 26. August 1684 Waltenhofen bei Füssen

† 21. September 1733 München

Sohn des Hohenschwangauer Hoffischers Paulus Alletsee. Ließ sich nach 1700 in München nieder, wo er 1710 kurfürstlicher Hof-Lauten- und Geigenmacher wurde. In erster Ehe mit Salome Wörlin und in zweiter Ehe mit Maria Anna Rigel verheiratet, hinterließ er bei seinem Tod viele Kinder und eine Menge Schulden. Johann Andreas Kämbel, einer seiner Schwiegersöhne, führte ab 1734 zunächst die Werkstatt weiter.

Mandora: München 1714, Musikhistorisk Museum København, Inv. Nr. C 68

Buchstetter, Gabriel David

* 30. Dezember 1713 Stadtamhof bei Regensburg

† 18. Dezember 1773 Stadtamhof

Sohn des Instrumentenmachers Andreas Buchstetter. Offensichtlich erwarb er sich großes Ansehen als „civis, Senator und Geigenmacher“ in der Regens-

⁶² *Sammlung Professor Otto Seitz München, Auktion in München in der Galerie Helbing am 4. November 1912 und folgende Tage, München 1912, S. 48, Los 904.*

burger Bürgerschaft. Die Werkstatt wurde von seinem Sohn Joseph weitergeführt.

Mandoren: Stadthof 17 . ., Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. MU 285
Stadthof 1746, Musée des Arts décoratifs Paris, Inv. Nr. D.A.D. 40382
Stadthof 1750, Musikhistorisk Museum København, Inv. Nr. C 71
Stadthof 1767, Privatbesitz Italien, ohne Inventarnummer
Stadthof 1771, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. MI. 47

Dopfer, Nikolaus

* 6. Dezember 1714 Füssen

† 3. Februar 1788 Mainz

1747 heiratete er Maria Barbara, die Witwe des Mainzer Hoflautenmachers Johann Joseph Martin Eßler. In den Mainzer Hofkalendern wird er ab 1752 als Kalkant, ab 1756 als Hofgeigenmacher geführt.

Mandora: Mainz 1753, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Kg. 67: 105

Fischer, Conrad Zacharias

* 5. November 1730 Würzburg

† 27. November 1812 Würzburg

Sohn des aus Füssen stammenden Lauten- und Geigenmachers Johann Georg Fischer und der Anna Regina Hufnagel. Vom Vater ausgebildet, arbeitete auch der jüngere Bruder des Zacharias, Philipp Jakob (1740–1786), in der Würzburger Werkstatt. Beide blieben Junggesellen, so dass mit ihrem Tod die Füssener Geigenbautradition in Würzburg erlosch.

Mandoren: Würzburg 1755, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Inv. Nr. 505
Würzburg 1761, Museen der Stadt Regensburg, ohne Inventarnummer
Würzburg 1776, Privatbesitz Frankreich
Anlässlich des „Internationalen Gitarristen-Tags“ 1901 in München wurde bei einer Instrumenten-Ausstellung eine Mandora von Zacharias Fischer, Würzburg 1757, gezeigt.

Hönsch (Henisch, Hönisch), Johann Anton

* 21. März 1705 Ingolstadt

† 9. Januar 1743 Amberg

Sohn des Ingolstädter Schneiders Thomas Henisch und dessen Frau Walburga. Als Taufpate fungierte Johann Paul Anton Schiffelholz, Chorregent der Ingolstädter Liebfrauen-Kirche, der als Verfasser von Mandoramusik in Frage kommt. Am 27. August 1731 heiratete der Lauten- und Geigenmacher Henisch in Amberg die Cunigunda Prockerts und erwarb im gleichen Jahr das Amberger Bürgerrecht. Mit dem Tod Hönschs scheint auch seine Amberger Werkstatt ihr Ende gefunden zu haben.⁶³

Mandora: Amberg 1740, Stadtmuseum Landsberg am Lech, Inv. Nr. 731

Jaiß (Jais), Andreas

* 5. Februar 1685 Mittenwald

† 4. Mai 1753 Tölz

Sohn des Georg Jaiß und dessen Ehefrau Catharina. In Tölz heiratete er Anna Lerch und nach deren Tod Elisabeth Leer aus Wolfratshausen. Von den sechs Söhnen hat zumindest einer mit Namen Johannes (1715–1765) die Tölzer Werkstatt weitergeführt.

Mandoren: Tölz 1731(?), Museo Nazionale degli Strumenti Musicali Roma, Inv. Nr. 868

Tölz 1743, Musikhistorisk Museum København, Inv. Nr. C 77

Tölz 1745, Deutsches Museum München, Inv. Nr. 2000-588

Tölz 1745, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer

Tölz 1751, Musée d'Arts et d'Histoire Genève, Inv. Nr. 9366

Kämbel, Johann Andreas

* um 1699 Berchtesgaden (?)

† 1. April 1781 München

Sohn des Salzburger Eisenbergwerksverwalters Wolfgang Kämbel und dessen Ehefrau Anna Maria. In erster Ehe heiratete Kämbel Maria Anna, die älteste Tochter des Paul Alletsee, dessen Werkstatt er nach dessen Tod zunächst weiterführte. Eine erste Bewerbung um das Amt des Münchener Hoflautenmachers hatte 1734 keinen Erfolg. Erst 1738 erhielt er diesen Titel, „in ansehung er diese sein profession wohl versteht“. Nachdem die erste Ehe kinderlos geblieben war, heiratete Kämbel 1734 Maria Franziska Ziegler, Tochter eines Münchner Harfenspieler. Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder hervor, je-

⁶³ Alle biografischen Daten zu Anton Hönsch verdanke ich Herrn Dr. Binner aus Amberg.

doch scheint keiner der fünf Söhne das Handwerk des Vaters erlernt zu haben.

Mandoren: München 17 . . , Händel-Haus Halle, Inv. Nr. MS 167

München 1751, Musikinstrumentenmuseum Berlin, Inv. Nr. 4529

Kempter, Andreas

* 21. November 1701 Lechbruck

† 8. Januar 1768 Denklingen

Sohn des Matthäus Kempter und dessen Ehefrau Sabina. Durch die Eheschließung mit Anna Maria Bair erwarb er das Bürgerrecht in Dillingen, wo er seine Werkstatt führte. Seinen Lebensabend verbrachte er in Denklingen bei einem seiner Söhne, der dort eine Pfarrstelle innehatte.

Mandoren: Dillingen 1742, Gemeente Museum Den Haag, Inv. Nr. 1933-0325

Dillingen 1730, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. GdM 378

Dillingen 1737, Historisches Museum Frankfurt, Inv. Nr. X-4335

Dillingen 1747, Gemeente Museum Den Haag, Inv. Nr. 867

Niggel (Niggel, Niggell), Sympert

* 14. April 1710 Schwangau

† 17. Juli 1785 Füssen

Sohn des Matthäus Niggel und dessen Ehefrau Regina. 1740 heiratete er die Maria Regina Ott, Tochter des Füssener Lautenmachers Johannes Ott. Als Vormund nahm er den in Würzburg verwaisten Anton Gedler, Sohn des Instrumentenmachers Norbert Gedler, zu sich und bildete ihn aus.

Mandoren: Füssen 1747, Museum der Stadt Füssen, Inv. Nr. 4486

Füssen 1754, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr.

MIR 895

Ressle (Resle, Rössle), Andreas

* 27. November 1795 Füssen

† 2. April 1756 Füssen

Sohn des Brunnenmachers Joseph Ressle und dessen Ehefrau Maria. 1725 heiratete er Rosalia Roith, Tochter des Füssener Lautenmachers Matthias Roith.

Mandoren: Füssen 1743, Royal Academy of Music London, Inv. Nr. 2006.2966

Füssen 1749, Musée d'Arts et d'Histoire Genève, Inv. Nr. IM 0078

Schedler (Schödler), Simon

* um 1728 Allgäu

† 27. Juni 1793 Passau

Seit 1761 in Passau nachweisbar, ehelichte Simon Schödler am 21. Juni 1762 Maria Elisabeth Wasner. Neben seiner Arbeit als Hoflauten- und Geigenmacher versah er auch den Dienst eines Portiers an der Passauer Residenz. Von den sechs Kindern hat offensichtlich keines seinen Beruf erlernt.

Mandora: Passau 1762, Musikhistorisk Museum København, Inv. Nr. CL
100

Schelle, Sebastian

* 10. November 1676 Biberach

† 20. Juli 1744 Nürnberg⁶⁴

Sohn des Glasers Sebastian Schelle und dessen Ehefrau Anna, geb. Weinhardt. Nach einer Zeit als Geselle in der Werkstatt des Geigenbauers Matthias Hummel in Nürnberg wurde er dessen Nachfolger, erwarb 1712 das Bürgerrecht und heiratete im gleichen Jahr Maria Sabina Fischer.

Mandoren: Nürnberg 17 . ., Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. XXV, 3
Nürnberg 1719, Salzburg Museum, Inv. Nr. C 112 B 6 / 1
Nürnberg 1726, Musée d'Arts et d'Histoire Genève, Inv. Nr. 9425
Nürnberg 1736, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer

Staudinger (Stautinger), Matthäus Wenceslaus

* 9. September 1714 Wien

† nach 1784 Würzburg

Sohn des Heiducken Lorenz Staudinger und dessen Ehefrau Maria Magdalena. Am 26. Februar 1753 heiratete er in Würzburg Maria Catharina, Witwe des Instrumentenmachers Johann Georg Vogler und erwarb 1753 das Würzburger Bürgerrecht.

Mandoren: Würzburg 1756, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung K. Scheit
Würzburg 1768, University Museum Philadelphia derzeit nicht auffindbar
Würzburg 1771, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer
Würzburg 1772, Stadtmuseum München, Inv. Nr. 42-173
Würzburg 1773, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer
Würzburg 1773, Castle-Museum York, Inv. Nr. DA 1828
Die Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin verzeichnet in

⁶⁴ Siehe Klaus Martius, *Leopold Widhalm und der Nürnberger Lauten- und Geigenbau im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1996.

ihrem Katalog vom Jahr 1922 zwei weitere, heute verschollene Mandoren, datiert Würzburg 1771 und 1774.

Im Katalog der Sammlung Otto Seitz, die am 4. November 1912 bei Hugo Helbings Kunstauktion in München zur Versteigerung kam, ist eine Staudinger-Mandora, datiert Würzburg 1774, unter Nr. 904 aufgeführt und abgebildet.

Storck, Johann Friedrich

* um 1739 Straßburg (?)

† um 1794 Kempten (?)

Mandoren: Augsburg 17 . ., Musikinstrumentenmuseum Berlin, Inv. Nr. 4664
Augsburg 1771, Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1956, 484

Wenger, Gregori Ferdinand

* 25. September 1681 Wien

† 4. Januar 1767 Augsburg

Sohn des Wiener Herrenkutschers Gregor Wenger und dessen Frau Dorothea. Am 14. November 1701 heiratete er in Augsburg die zweifache Witwe Theresia, geb. Nigrinus. Sie war in erster Ehe mit Hans Georg Edlinger, in zweiter mit Philipp Jakob Fichtl verbunden, beides Augsburger Lauten- und Geigenmacher. Eine zweite Ehe schloss Wenger am 5. Juli 1728 in Augsburg mit Maria Elisabeth Kuecher.

Mandoren: Augsburg 1705, Privatbesitz Italien, ohne Inventarnummer
Augsburg 1722, Privatbesitz Schweiz, ohne Inventarnummer
Augsburg 1726, Metropolitan Museum New York, Inv. Nr. 89. 4.
3140
Augsburg 1733, Privatsammlung London, Inv. Nr. 604007649-3
Augsburg 1738, Franziskaner Villingen, Inv. Nr. L 595
Augsburg 1739, Museo Civico Merano, Inv. Nr. 6840
Augsburg 1741, Musée de la Musique Paris, Inv. Nr. E 0234
Augsburg 1742, Maximilian-Museum Augsburg, Inv. Nr. MIR 896
Augsburg 1744, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer
Augsburg 1746, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser,
Gärten und Seen, München Schloss Nymphenburg, Zug. Nr. 1300
Augsburg 1747, Maximilian-Museum Augsburg, Inv. Nr. 11-916
Augsburg 1748, Deutsches Museum München, Inv. Nr. 1983-443, 1-2
Augsburg 1751, Privatbesitz Österreich, ohne Inventarnummer
Augsburg 1751, Privatbesitz Deutschland, ohne Inventarnummer
Augsburg 1752, Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1882 / 12

Augsburg 1754, Privatbesitz Italien, ohne Inventarnummer
Augsburg 1757, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr.
Mu 3

Der Komponist Armin Knab (1889–1951) besaß nach eigenen Angaben eine Wenger-Mandora, die am 5. April 1945 beim Brand des Wasserndorfer Schlosses zusammen mit seiner gesamten Habe vernichtet wurde.⁶⁵

Abstract

Die beiden Lautentypen des 18. Jahrhunderts gehören auch heute noch zu den großen Unbekannten. Neben der Klärung der Begriffe wird ein Überblick über ihr Vorkommen in ihrem hauptsächlichlichen Verbreitungsgebiet, dem süddeutschen Raum, gegeben. Dabei werden ihre Konstruktion, Stimmung, Spieltechnik, Literatur, ihr Vorkommen in Würzburg und am bayerischen Hof beleuchtet sowie die wichtigsten Vertreter in Instrumentenbau und Komposition angesprochen.

⁶⁵ Siehe Armin Knab, *Seltsame Merktage*, Kitzingen 1948, S. 27.