

Die Mandora im Neuen Quartett für alte Instrumente zur Zeit der Industrie-Ausstellung 1854 in München

Sebastian Kirsch

Im Anschluss an die *Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung* im Jahre 1854 im berühmten Münchner Glaspalast übernahm der Geologe und Musikgelehrte Karl Emil von Schafhüttl (1803-1890) die Aufgabe, für den gedruckten *Bericht der Beurtheilungs-Commission* die ausgestellten Musikinstrumente zu beschreiben.¹ Schafhüttls Bemühungen, einerseits sein umfangreiches Wissen über die Musikgeschichte preiszugeben und andererseits die ihm wohl bekannten aktuellen musikalischen Entwicklungen darzustellen, machen den Bericht zu einer wichtigen Quelle für den Instrumentenbau und die musikalische Praxis in München um 1850. Über die Mandoline etwa weiß er zu berichten, dass deren „Einführung [...] zur Begleitung des Ständchens im Don Juan durch den bayer. Hofmusiker Cramer Veranlassung [gab], daß man auch wieder das größere, verwandte Instrument, nämlich die Laute hervorgesucht hat. Tiefenbrunner nannte sie fälschlich Mandoren“.² Wie wir später aus dem Bericht erfahren, handelte es sich dabei um zwei von Georg Tiefenbrunner (1812-1880) ausgestellte „Mandoren (...) in Guitarre-stimmung mit 3 freien Baßsaiten in A C D gestimmt; also ein neunsaitiges Instrument nach eben angegebener Stimmung. Die Arbeit war schön und der Preis sehr nieder, er betrug für das 9saitige Instrument nur 3 Louisdor, was um so mehr zu bewundern war, als unsere gegenwärtigen Geigenmacher mit der Verfertigung des gewölbten aus krumm gebrannten Spänen zusammengesetzten Bauches nicht mehr vertraut sind.“³

Die Bemerkungen Schafhüttls mögen zunächst erstaunen, da die Herstellung und das Spiel von Instrumenten wie der Mandora, einer Lautenform mit sechs bis acht, in Österreich auch neun doppelsaitigen Chören in einer ähnlichen Stimmung wie die Gitarre, die vor allem in Süddeutschland und Österreich verbreitet war, an der Wende zum 19. Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch zu sein scheinen. Verfolgt man allerdings die Hinweise auf den Hersteller und den genannten Hofmusiker Johann Baptist Cramer (1811-1860), wird ein neues

¹ Schafhüttl 1854, S. 131 ff.

² Schafhüttl 1854, S. 131.

³ Schafhüttl 1854, S. 132.

musikalisches Einsatzgebiet historisierender Instrumente zugänglich und Licht auf ein Netzwerk involvierter Personen geworfen. So hat sich der Hersteller von Musikinstrumenten und Inhaber des königlichen Privilegs zur Herstellung von Wagen- und Maschinenschmiere⁴ Georg Tiefenbrunner auch als Verleger betätigt und eine Mandolinenschule des Hofmusikers Cramer herausgegeben.⁵ Besagter Cramer war als Mandolinist Mitglied einer aus Münchner Hofmusikern bestehenden Kammermusikgruppe, die sich auf die Aufführung *Alter Musik* spezialisierte. Die Aufführungen und das Repertoire können teilweise über Programmzettel, Zeitungsannoncen und Besprechungen erschlossen werden, die zum großen Teil online verfügbar sind. Auf diese Weise konnten insgesamt 21 Aufführungen im Zeitraum von 1843 bis 1857 festgestellt werden, bei denen weitere, teils organologisch kaum erschlossene Instrumente wie die Philomele zum Einsatz kamen.

Das Auftauchen des Begriffes Mandora um 1850 macht es allerdings notwendig, die Begriffsgeschichte für die Zeit des 19. Jahrhunderts zu verfolgen, um das Bedürfnis nach einer Wiedererweckung eines lautenartigen Instruments nachzuvollziehen.

Die Mandora im 19. Jahrhundert

Die Mandora als eine späte Form der Laute erlebt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit⁶ und scheint um 1800 kaum noch in Gebrauch gewesen zu sein. Die letzten Instrumente wurden wohl von Matthäus Wenzeslaus Staudinger Ende der 1770er Jahre in Würzburg hergestellt.⁷ Etwas später, 1781, lässt

⁴ Kreis-Amtsblatt 1861, S. 1123: „Seine Majestät der König haben unterm 8. September 1861 das dem Andreas Baader von Mittenwald unterm 31. August 1861 verliehene, nunmehr auf den Instrumentenmacher Georg Tiefenbrunner von München übergegangene Privilegium auf Bereitung einer Wagen- und Maschinenschmiere, für den Zeitraum von fünf Jahren, vom 31. August 1861 anfangend, zu verlängern geruht.“

⁵ Vgl. Cramer 1860. Dabei handelt es sich nicht um den in Mannheim geborenen Pianisten Johann Baptist Cramer, sondern um den weniger bekannten Münchner Hofmusiker, vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/c0263>.

⁶ Vgl. Kirsch 1993, Kirsch 1994, Kirsch 2017, Kirsch 2018.

⁷ Zu den spätesten dokumentierten Instrumenten gehören die in das Jahr 1773 datierte Mandora im Besitz des Castle Museums York (Inv.-Nr. DA 1828, <https://musixplora.de/mxp/3080353>) und das mit 1775 datierte und später zur Gitarre umgebaute Instrument im Besitz der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin (Inv. Nr. 375, <https://musixplora.de/mxp/4110827>), das seit dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsverlust gilt (vgl. Sachs 1922, S. 179, <https://musixplora.de/mxp/5001319>).

sich noch ein Umbau einer Laute zu einer Mandora nachweisen.⁸ Aus den Jahren danach sind bis jetzt keine Instrumente oder Hinweise auf Umbauten bekannt geworden.

Dennoch geht Simon Molitor (1766-1848) in der Vorrede zu seiner 1806 erschienenen Sonate für Gitarre allein davon aus, dass die „Gestalt der Laute, welche sich von unsrer Gitarre durch ihren gewölbten Körper, durch die größere Zahl von Saiten unterscheidet, [...] kaum einem meiner Leser fremd“⁹ sei. Die Gestalt des Instruments scheint unter anderem durch den einzigen ihm bekannten noch aktiven Mandoraspielder Joseph von Fauner vermittelt, „dessen vortreffliches Spiel aber auch von diesem sehr schätzbaren Instrumente den vollkommenen Begriff gibt“¹⁰ und der mit seiner Reduktion der acht Doppelchöre zu Einzelsaiten das Prinzip der Gitarre auf die Mandora überträgt, allerdings durch die frei gewordenen Wirbel einen weiteren Chor angefügt hat. Molitor beschreibt, dass „besagter Herr v. Fauner die doppelte Besaitung wegen ihrer Unbequemlichkeiten schon vor längerer Zeit abgeschafft, kürzlich sein Instrument noch mit einer neunten Saite im Bass vermehrt.“¹¹ Die Modifikation des Instruments vermischt zwei Entwicklungsstränge. Einerseits betrifft sie die Erweiterung des Ambitus zum neunhörigen Mandorainstrument und steht damit ganz in der Tradition der Idee der Ambituserweiterung der Lauteninstrumente. Andererseits übernimmt sie die einfache Besaitung der Gitarre und damit ein Prinzip der Vereinfachung, dem zunächst die Mandora und schließlich auch die Gitarre folgt.

Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit der Etablierung der Gitarre als Soloinstrument. Federico Moretti beschreibt 1799, die Einzelbesaitung sei in Italien und Frankreich üblich, während in Spanien die doppelte Besaitung vor allem zur Begleitung verwendet wird.¹² Zu dieser Zeit wurde auch mit den klanglichen und technischen Möglichkeiten der Gitarre experimentiert, was unter anderem zur Veränderung der Beleistung und zur Verlängerung des Halses mit einer Positionierung des zwölften Bundes auf dem Korpusrand führte. In

⁸ Die Laute von Leonhard Pradter (Inv.-Nr. Mu 7, <https://musixplora.de/mxp/4110990>) im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums wurde 1781 von Johann Joseph Muschl in Prag zu einer Mandora umgebaut, bevor sie dann im Museumsbesitz 1928 rekonstruiert wurde. Der alte Hals und der Wirbelkasten sowie eine Abbildung des Mandorazustandes haben sich allerdings noch erhalten.

⁹ Molitor 1806, S. 7.

¹⁰ Molitor 1806, S. 8.

¹¹ Molitor 1806, S. 8.

¹² Vgl. Ferreiro/Reigosa 2004, S. 223, und Päßgen 1988, S. 123-166.

Wien wurden diese Entwicklungen durch die starke Präsenz italienischer Musiker früh aufgenommen.

Neben dem genannten Herrn von Fauner in Wien lässt sich auch der Lautenist Johann Christian Gottlieb Scheidler (1747-1829) als einer der letzten Mandoraspieler identifizieren, der nach seiner Flucht vor den französischen Truppen, die 1794 seine Heimatstadt Mainz belagerten, versuchte, in Frankfurt ansässig zu werden. Aus einem vermutlich von seinen Schülern verfassten Unterstützungsschreiben erfahren wir, dass er neben Laute und Gitarre auch Mandora spielte.¹³ In seinem im Todesjahr Scheidlers erschienenen *Musikalischen Wörterbuch* definiert Johann Daniel Andersch die Mandora als ein „kleines lautenartiges Instrument, wie die Laute gespielt, aber anders gestimmt. Funfzehn Darmsaiten bilden den achtchörigen Bezug, deren erster Chor nur eine Saite hat, welche ē heisst. Sie ist seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauche; nur wird sie noch von einigen Damen in Polen gespielt.“¹⁴

Trotz der offensichtlichen Ablösung der höfisch geprägten Tradition des Lautenspiels durch die bürgerliche Musikkultur, in der die Gitarre eine entscheidende Rolle spielt, wird vor allem wegen der klanglichen Qualitäten schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Wunsch nach einer Wiederbelebung eines Lauteninstrumentes geäußert.

Molitor etwa gibt Instrumenten „mit gewölbtem Körper im Ton einen Vorzug vor jenen mit flachem Körper“,¹⁵ weshalb er den Bau von Gitarren mit Lautencorpus und die Erweiterung des Ambitus durch zusätzliche Basssaiten in Betracht zieht. Außerdem sieht er Vorteile in weiteren baulichen Merkmalen wie dem Knüpfsteg und empfiehlt „die Öffnung am Deckel [...] nach Art der Resonanzböden an den Klavieren, Lauten und Mandoren, zu verdecken.“¹⁶

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) dagegen sieht in seinen *Ideen zu einer Tonkunst* weniger die Gitarre als vielmehr die Geige und den Flügel als Konkurrenten, die für das Verdrängen der Laute verantwortlich sind, wenngleich sie klanglich noch nicht die gleiche Vollkommenheit erreicht hätten. Der Lautenzug am Flügel erscheint ihm als keine echte Alternative, denn er „hat bey weitem noch nicht die Delicatesse der Laute selbst. Die Tonkunst würde also

¹³ Ratssupplikation in Frankfurt, in: Hindrichs 2012, S. 241.

¹⁴ Andersch 1829, S. 292.

¹⁵ Molitor 1806, S. 11.

¹⁶ Molitor 1806, S. 12.

eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.“¹⁷

In seinem Beitrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* über Tabulatur-schrift regt der sonst sehr kritische Raphael Georg Kiesewetter 1831 an, die Gitarrenstimmung auf die Laute zu übertragen. Er zeigt sich „nicht minder überzeugt, dass diess Instrument in der Hand eines talent- und geschmackvollen Künstlers (und zugleich Componisten) auch heut zu Tage und bey dem hohen Grade der Ausbildung der Instrumental-Musik, Liebhaber und Kenner zu ergötzen völlig geeignet wäre; und vielleicht, dass einer der braven Guitaristen (welche mit ihrem Instrumente schon die Mode überlebt haben) am leichtesten zu jenem übergehen könnte, welches darum, dass er seine gewonte Guitarre-(oder Mandora-) Stimmung mit hinüber nähme, nicht aufhören würde, Laute zu sein.“¹⁸

Der Musikgelehrte und Sammler Carl Ferdinand Becker (1804-1877) berichtet zudem in seiner *Geschichte der Hausmusik* von einem gewissen Herrn Susikow, der ein Instrument in die Salons einführte, „dessen einfache Structur, dessen halbverworrene Scala, dessen mühevollte Behandlung wir heute noch überrascht betrachten und von dem sich schon 1545 die saubersten Abbildungen vorfinden.“¹⁹

Bei dem von Becker beschriebenen Instrument wird es sich vermutlich um eine Lautengitarre gehandelt haben. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also zur Zeit der Gitarrenmode in den deutschen Ländern, begann man damit, Lauten und Mandoren mit Gitarrenhälsen zu versehen. Dadurch fand die in der romantischen Literatur und Malerei als „das ehemals so beliebte Saiteninstrument, der Gefährte der Troubadours, der Liebesritter, der Improvisatoren“²⁰ proklamierte Laute eine aufführungspraktische Entsprechung in dilettantischen Kreisen. Als wichtigste Quelle gelten hierzu die verschiedenen Publikationen von Jacob August Otto (1760-1829)²¹, zahlreiche Abbildungen und nicht zuletzt die 70 bisher bekannten überlieferten Instrumente in Museen und Privatsammlungen, die sich in diesem Zustand erhalten haben. Daneben sind nur ver-

¹⁷ Schubart 1806, S. 305f.

¹⁸ Kiesewetter 1831, Sp. 143.

¹⁹ Becker 1838, S. 199. Der Autor spielt vermutlich auf Martin Agricolas *Musica Instrumentalis* (1545) an.

²⁰ Herlossohn 1836, S. 296.

²¹ Vgl. *Ueber die Guitarre*, in: Otto 1828, S. 94-97.

einzelte Instrumente überliefert, die als solche Lautengitarren hergestellt wurden.²²

Nach 1830 ebte die Mode der Lautengitarre wieder ab. Ähnlich wie der Begriff der „Laute“ ist der der „Mandora“ kaum mehr zu finden und wird dadurch frei für eine Neubesetzung. Der Verlust bzw. die Neubesetzung von Begriffen und Bedeutungen ist charakteristisch für Schwellenzeiten und hängt in diesem Fall mit dem allmählichen Verschwinden der lautenistischen Praxis und der damit verbundenen gesellschaftlichen Struktur zusammen.

Im Zuge der sich auflösenden ständischen Welt dehnt sich der Anwendungsbereich vieler Begriffe aus. Es handelt sich im Sinne eines aktuellen Schlagwortes um eine Art Demokratisierung. [...] Ehedem standesspezifische Ausdrucksfelder werden ausgeweitet.²³

Dazu kommt ein höherer Abstraktionsgrad, der mit dem Verlust der Zuordnung von Begriffen zu sozialen Gegebenheiten einhergeht. Das gilt auch für andere Handlungen, die mit der sich auflösenden höfischen Welt verbunden waren. Für die Laute und auch für die Mandora bedeutet dies, dass der Interpretationsspielraum für das Wortfeld, aber auch für die Gestalt und die musikalische Bedeutung des konkreten Instruments wächst, da es fast keine und im Fall von Scheidler nur eher private Aufführungssituationen gibt. Der Verlust der echten sozialen Interaktion mit dem Objekt und dem musikalischen Erleben führt zu Verallgemeinerung, Abstraktion, Mehrdeutigkeit und Verklärung und öffnet den Raum für eine Neubesetzung des gesamten mit diesem Objekt verbundenen Komplexes. Die Laute als Musikinstrument in ihrer Gestalt, mit ihrer klanglichen Eigenart, musikalischen Bedeutung, Spieltechnik, Bauweise und ihren verschiedenen Bauformen gehört spätestens ab 1800 einer vergangenen Zeit an.

Aus dem Geist des Historismus geboren erwächst schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur ein romantisch-literarisch motiviertes, sondern auch ein musikalisch-klangliches Bedürfnis nach der Weiter- oder Wiederverwendung der Lauteninstrumente. Tiefenbrunner kann den zu dieser Zeit so gut wie unbekanntem Begriff der Mandora nun als Artikelbezeichnung verwenden, der einen Instrumententyp aus vergangener Zeit bezeichnen soll. Lediglich ei-

²² Bisher konnten sechs Instrumente aus der Zeit zwischen 1800 und 1830 gefunden werden, u.a. MMUL 569 und 570, <https://musixplora.de/baccac/search/?simple=4010569|4010570>.

²³ Koselleck 2004, S. xvi.

nem Gelehrten wie Schafhütl muss es damals aufgefallen sein, dass die Bezeichnung nicht mit dem historischen Begriff übereinstimmt.

Wie Schafhütl berichtet, muss es sich dabei um ein Instrument mit Lautencorpus gehandelt haben, das einen Gitarrenhals mit drei zusätzlichen Basssaiten besaß. Es kann also als eine Entwicklung der Lautengitarre durch die Erweiterung des Ambitus angesehen werden. Ein solches Instrument mit einem Reparaturzettel von Georg Tiefenbrunner hat sich im Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen erhalten (vgl. Anhang, Abb. 1 und 2). Das 1747 von Andreas Ferdinand Mayr (1694-1764) in Salzburg als Mandora erbaute Instrument wurde 1844 von Georg Tiefenbrunner umgebaut und entspricht genau der von Schafhütl beschriebenen Disposition. Ein weiteres Instrument aus der Produktion bzw. dem Handel von Bernhard Keil (vor 1812 – um 1869), das sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet, stammt vermutlich ebenfalls aus der Zeit um 1850 und besitzt eine ähnliche Gestalt. Daneben muss sich auch der Münchner Instrumentenbauer Max Amberger (1839-1889) als Produzent von ‚Mandoren‘ betätigt haben. So präsentierte er auf der *Lokal-Industrie-Ausstellung* in München 1869 und auf der Ausstellung zum Oktoberfest im selben Jahr neben einer zehnsaitigen „Baßgitarre mit Mechanik [...] 1 Mandora“.²⁴

„Neues Instrument-Quartett, bestehend aus Mitgliedern der Münchner Hofkapelle“

Mit dem Jahr des Umbaus der Mandora durch Georg Tiefenbrunner befinden wir uns in der Gründungszeit des Quartetts, in dem eine Mandora im Sinne Tiefenbrunners erklingen haben mag. Die Mitglieder der Münchner Hofkapelle Wilhelm Moralt (1815-1874), Gustav Pordesch (1817-1870), Johann Cramer (1811-1860) und Karl Feldhaus (vor 1839 – nach 1879) gründeten 1843 ein Ensemble und holten hierfür „die längst verschollen gewesenen Instrumente Philomele, Virole d’amour, Mandoline und Mandora aus der Vergessenheit.“²⁵ Der unbekannte Autor des Artikels im *Münchener Conversationsblatt* wohnte wohl Ende Juli 1843 einer nicht öffentlichen Probe des Ensembles bei und bringt seinen Wunsch zum Ausdruck, dass die Mitglieder, die sich „bisher bloß zu ihrem eigenen Vergnügen hingaben, bald auch einem größerem Publikum eine Probe ablegen“²⁶ mögen. Die erste öffentliche Aufführung muss wenig später

²⁴ Catalog 1869, S. 14. Verzeichnis 1868, S. 29.

²⁵ Münchener Conversationsblatt, 29. Juli 1843, 231, freundlicher Hinweis von Gerhard Dill, München. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/3040087>.

²⁶ Münchener Conversationsblatt, 29. Juli 1843.

im August desselben Jahres stattgefunden haben, wie das *Münchener Tagblatt* berichtet:

Philomele, Viole d'Amour, Mandoline und Mandora, längst der Vergessenheit hingegebene Instrumente, die mit ihren holden Tönen einst die Höfe altfranzösischer und engländischer Könige zum Lob der Schönheit und der Liebe entzückten, oder in schmachtender Weise im Dunkel der Orangenwälder Spaniens und Siziliens erklangen, wir dürfen sie neuerdings die unsrigen nennen. Als neu erworbenes Eigenthum haben wir einsichtsvolle und thätige Mitglieder des hiesigen Hoforchesters, die Herren W. Moralt, Pordesch, Cramer und Feldhaus, die Natur dieser Instrumente durchdacht und anerkannt und haben nach mehrmonatlicher Uebung auf denselben Fertigkeit und Vortrag so weit schon ausgebildet, daß die namhaften Meister der Kunst den lebhaften Beifall und sichere Theilnahme diesem Bestreben zuerkennen. Einstweilen beschränken sich die Produktionen dieses Quartetts auf die von Herrn Pordesch höchst günstig arrangirten Stück aus Opern u. dgl. Wem die angenehme Gelegenheit geworden, selbige zu hören, wird jedenfalls der Meinung seyn, daß in der Folge eigens für diesen Zweck geschriebene Piecen jedem Compositeur als dankbare Bemühung sich erweisen werden. Mit diesem lieblichen Zuwachs für die eigentliche Musica da Camera, in welcher das Lied, das Madrigal, man kann sagen, die sentenzible Musik überhaupt, um sie von der religiösen und dramatischen zu unterscheiden, ihren festgesetzten Standpunkt einnimmt, ergibt sich der fromme Wunsch von selbst, daß dieser vernachlässigte Zweig der Musik und ihrer Ausübung von Künstlern und Kunstfreunden beachtet und gepflegt werde, somit als eigenthümlicher Schmuck den Stamm häuslicher Freuden und Geselligkeit zu umranken.²⁷

Der Wunsch nach einer Wiederbelebung einer als mittelalterlich angesehenen Musik mit als ebenso mittelalterlich angesehenen Instrumenten scheint den Nerv der Zeit getroffen zu haben. Das kulturelle Leben war einerseits von der sich in verschiedene Kunstformen erstreckenden und historistisch dominierten romantischen Strömung geprägt, andererseits wurde nicht zuletzt durch die Veranstaltung der Welt- und Industrieausstellungen ein Fortschritts- und Erfindergeist propagiert, der stark mit der zunehmenden Industrialisierung zusammenhing. Philomele und die genannte Mandora waren Instrumente des 19. Jahrhunderts und damit historistisch geprägte Erfindungen. Die ungewöhnlich erscheinende Kombination mit den als vergessen geltenden Instrumenten Mandoline und Viola d'amore scheint allerdings Teil des sensationellen Erfolgs gewesen zu sein. So berichtet sogar die *Allgemeine Wiener Musikzeitung* in

²⁷ Münchener Tagblatt, 8. August 1843, S. 1094.

einer Miscelle von der Premiere des Münchner Quartetts und urteilt, der „Versuch fiel sehr glücklich aus.“²⁸

In den folgenden Aufführungen spielte man „von Herrn Pordesch theils komponirte, theils arrangirte Stücke“,²⁹ darunter arrangierte Opernstücke etwa aus Gaetano Donizzettis *Lucia di Lammermoor*, das seit der Premiere unter der Regie am 16. März 1842 zum Repertoire der Hofkapelle gehörte.³⁰ Aufführungsgelegenheiten waren dabei meist bürgerliche Abend-Gesellschaften wie die „Zufriedenheit“, die sich für eine Veranstaltung etwa den Zwei-Brücken-Saal im Hoftheater mietete.

Ein besonderes Ereignis muss das Konzert am 2. April 1844 gewesen sein, als man sich den Würzburger Fagott-Virtuosen Joseph Braun und Caroline Hetznecker, Dr. Martin Härtlinger und Karl Theodor Hom aus der Münchner Hofkapelle als Gäste einlud.

Da überdieß die Herren Cramer, Pordesch, Feldhaus und Moralt ein Quartett auf den alten Instrumenten: Philomele, Viola d'Amour, Mandoline und Mandora ausführen werden, so dürfte ein sehr zahlreicher Besuch zu erwarten sein.³¹

Personal und Besetzung des Quartetts

Abgesehen von Braun kannten sich alle Mitglieder aus dem gemeinsamen Engagement in der Münchner Hofkapelle. Im Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern werden im Gründungsjahr des Quartetts Johann Cramer als Erster Pauker und Karl Feldhaus als Erster Hoftrompeter in Livrée genannt. Wilhelm Moralt ist bei den Violinisten aufgeführt.³² Gustav Pordesch lässt sich erst 1846 als Bratschist und später als Sänger finden,³³ wobei möglich ist, dass er vorher schon als Eleve tätig war. Der Geiger Moralt spielte die Philomele, Pordesch die Viola d'amore, Cramer Mandoline und der Trompeter Feldhaus die Mandora. Der Gast Karl Theodor Hom war wie Moralt Violinist, Dr. Martin Härtlinger Tenorist in der „Vocal-Music“ und Hofsänger im Hoftheater, ebenso wie Caroline Hetznecker, die als Sopranistin tätig war.³⁴ Im Jahr 1845 scheint Feldhaus das Ensemble verlassen zu haben, wobei der Hornist des Ho-

²⁸ Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 2. Oktober 1843, S. 300.

²⁹ Münchner Tagblatt 14. März 1844, S. 373.

³⁰ Programmzettel 1842, und Münchner Politische Zeitung, 13. März 1843, S. 332.

³¹ Münchner Politische Zeitung, 1. April 1844, S. 313.

³² Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1843, S. 89f.

³³ Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1846, S. 91.

³⁴ Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1844, S. 90 und 92.

forchesters Karl Niest die Stelle an der Mandora einnahm.³⁵ Am 5. März des folgenden Jahres wurde eine *Soirée musicale* im großen Saale des Museums gegeben, bei der „eine der vorgetragenen, gefälligen Piecen [...] von Herrn Niest komponirt, die beiden andern aber [...] von Herrn Pordesch trefflich bearbeitet waren.“³⁶

Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit nach der Märzrevolution

Für die darauffolgenden Jahre, die vor allem durch die Ereignisse der Märzrevolution geprägt waren, lassen sich bisher keine weiteren Aufführungen nachweisen. Ende 1852 muss es aber zu einer Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit gekommen sein und schließlich im September 1853 zur Aufführung einer „liebliche[n] Composition einer italienischen Serenade von dem kgl. Hof-Musiker Hrn. Max Mayer“³⁷, der neben dem ebenfalls in der Hofkapelle als Geiger tätigen Michael Hieber (vor 1833-1887) zu dem Ensemble gestoßen war. Das Stück war für Singstimme, Mandoline, Mandora, Englisch-Horn, Tamburin und Castagnetten eingerichtet. In erweiterter Besetzung fand am 28. Dezember desselben Jahres eine weitere Aufführung statt. Dabei wurden gegeben:

Ungarische Lieder für die Gamba, Zither, Mandoline, Mandora von Max Mayer, [...] Arie von Weber [...] zwei Lieder von Franz Lachner, ‚Tarantella‘ für Viol d’amour, Corno inglese, Gamba, Mandoline, Mandora [...] Italienische Serenata von Max Mayer, [...] La Campanelle von Sorea, [...] Spinnlied von Litloff, [...] Quartett für vier Violoncelli von Max Mayer.³⁸

Das Potpourri von verschiedenen Kompositionen entsprach dem Unterhaltungsprogramm bürgerlicher Abendgesellschaften, und die Zeitungskritik, die nicht an Superlativen spart, berichtet mehrfach „von dem enthusiastischen Beifall und Hervorrufen“ der Künstler. Von den Gründungsmitgliedern war nur noch der Hofpauker und Mandolinenspieler Johann Cramer Teil des Ensembles, weshalb man auch von einer Neugründung sprechen könnte. Die neuen Mitglieder stammten allerdings alle wieder aus der Hofkapelle. Der Geiger und Sänger Michael Hieber, „der durch den gefühlvollen [!] Vortrag des wunder-

³⁵ Vgl. Münchner Tagblatt 5. November 1845, S. 1381: Im Artikel „Hiesiges“ wird ein „Potpourri für Philomele, Mandoline Viole d’amour und Mandora, vorgetragen von den Herren Hofmusikern: Wilhelm Moralt, Pordesch, Kramer und Niest“ angekündigt.

³⁶ Münchner Tagblatt 6. März 1846, S. 65.

³⁷ Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik 266, 23. September 1853, S. 3227. Mayer, Max, in: Focht 2015, <https://musixplora/mxp/m0467>.

³⁸ Neue Münchner Zeitung 1. Januar 1854, S. 11.

schön gesetzten Liedes sich auszeichnete“³⁹, begleitete sich selbst auf der Mandora. Der Cellist und Komponist Max Mayer spielte Viola da gamba. Von nun an gehörte auch der Sohn des in Würzburg geborenen Hofmusikers Friedrich Stahl (1795-1852), der Hornist und Erfinder der *Bavaria Zither* Franz Seraph Stahl (1823-1892)⁴⁰ zum Ensemble, der ab 1858 im Hof- und Staatshandbuch als Waldhornist der Hofkapelle geführt wird⁴¹ und sich an der Viola d’amore betätigte, ebenso wie der Geiger Anton Thoms. Mit dem Oboisten Friedrich Feyerabend⁴² wurde das Ensemble um schließlich um das Instrument Englischhorn erweitert. Die neuen Mitglieder gehörten einer etwas jüngeren Generation von Hofmusikern an und konnten in der neuen Besetzung an den Erfolg der vergangenen Jahre anknüpfen. Wie eng das Netzwerk der an alten Instrumenten interessierten Hofmusiker gewesen sein muss, zeigt die Tatsache, dass die zur Zeit der Industrieausstellung aktiven und ausgeschiedenen Mitglieder des Ensembles, Cramer, Feldhaus und August Freitag (1820-1905), der 1853 mit der Gruppe als Pikkolo-Spieler auftrat, dem Berichterstaker Schafhäütl als „assistierende Mitglieder bei der Untersuchung einzelner Instrumente“ beistanden.⁴³

Kunstreise und letzte Konzerte

Im September 1856 war der Erfolg des Ensembles wohl schon so weit gediehen, dass man sich entschloss, in der neuen Besetzung eine Tournee durchzuführen. Das Freisinger Wochenblatt kündigte an, dass die „Mitglieder der kgl. bayr. Hofkapelle: Kramer, Thoms, Stahl, Carl [!] Hieber, Max Mayer und Feiertag [!] [...] auf einer Kunstreise in der zweiten Hälfte Septembers auch unsere Stadt berühren und ein Concert geben [werden], in welchem sie uns nicht nur durch den Vortrag classischer Quartette, sondern auch mit Piecen für die ebenso seltenen als lieblichen Instrumente Corno, Inglese, [!] Viola d’amour, Viola gamba, Mandoline und Mandora erfreuen werden.“⁴⁴ Eine ähnliche Veranstaltung mit mehreren *Abtheilungen* fand am 21. September 1856 in Regensburg statt.

³⁹ Neue Münchner Zeitung, 1. Januar 1854, S. 11.

⁴⁰ Stahl, Franz, in: Focht 2015, <https://musixplora/mxp/s1657>.

⁴¹ Hof- und Staatshandbuch 1858, S. 122.

⁴² Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1856, S. 119: Thoms war 1856 als Eleve zur Hofkapelle gestoßen.

⁴³ Schafhäütl 1854, S. 53.

⁴⁴ Freisinger Wochenblatt 7. September 1856, S. 172.

Die zweite Abtheilung hatte neben dem künstlerischen besonders noch ein historisches Interesse, indem sie uns die alten einst so gefeierten Instrumente, Viola d'Amour, Corno Inglese, Gamba, Mandoline und Mandora gleichsam neu verjüngt aus dem langen Schläfe der ihnen unverdient gewordenen Vergessenheit erstanden zeigten.⁴⁵

Im selben Jahr berichtet auch die *Salzburger Landes-Zeitung* von der Kunstreise der königlichen Hofmusiker und davon, dass durch „den Ruf, den sie sich in öffentlichen Concerten erworben, ihnen die hohe Ehre zu Theil wurde, sowohl am allerhöchsten königlichen Hofe, als auch an jenem Sr. k. Hoh. des Herzogs Max in Baiern zu wiederholtenmale Produktionen geben zu dürfen.“⁴⁶ Danach lässt sich bisher nur noch eine Aufführung im Dezember 1857 im Philharmonischen Verein im königlichen Odeon nachweisen, bei der ein „Divertissement über Motive aus dem Ballet ‚Gisella‘, von Adam, für zwei viola d'amour, Gamba, Corno inglese, Mandoline und Mandora, arrangirt von Stahl“⁴⁷ gegeben wurde.

Die Instrumente des Ensembles

Die zahlreichen Auftritte der Hofmusiker mit dem Bestreben, Musik auf altertümlich erscheinenden Instrumenten zum Klingen zu bringen, zeugen nicht nur von der vielfältigen Begabung der einzelnen Musiker, sondern von dem vom Geist des Historismus geprägten Interesse an alten Instrumenten. Die neben der Mandora eingesetzten Instrumente können hier nur kurz skizziert werden.

In der Anfangszeit war das Quartett mit Philomele, Viola d'amore, Mandoline und Mandora besetzt. Die Philomele (vg. Anhang, Abb. 3) ist ein der Geige ähnliches Streichinstrument des 19. Jahrhunderts, das vermutlich in München erfunden wurde und das in der organologischen Forschung bisher kaum beachtet wurde. Andreas Michel zählt sie zu den Streichzithern.⁴⁸ Es haben sich zahlreiche dieser Instrumente erhalten, die sich durch ihren charakteristischen Umriss mit meist abfallenden Schultern und einen die unteren Ecken durch eine große Rundung ersetzenden Unterbug sowie flache Decken und Böden auszeichnen. Ein weiterer technologischer Unterschied zur Geige ist, dass die Saiten in der Regel nicht über einen Steg laufen, der an einem Saitenhalter befestigt

⁴⁵ Augsburger Postzeitung 22. September 1856, S. 864.

⁴⁶ Salzburger Landes-Zeitung 12. September 1856, S. 838.

⁴⁷ Münchner Tages-Anzeiger, 13. Dezember 1857, S. 2562: „Philharmonischer Verein im kgl. Odeon“.

⁴⁸ Vgl. Michel 2016.

ist, sondern am Ende des Griffbrettes montiert sind. Der Begriff „Philomele“ war ein in der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig verwendeter Titel für Notenrespektive Liedsammlungen und rekurriert dabei ganz auf die Symbolkraft der Nachtigall als Frühlingsbotin, Liebesvogel, aber auch als Sängerin alter und exotischer Weisen.

Über den Einsatz oder gar eine Produktion der Viola d’amore im 19. Jahrhundert ist nicht viel bekannt. Sie lebt „hauptsächlich in enzyklopädischen Artikeln weiter und wird als besonderer Klangeffekt vereinzelt in der Oper eingesetzt (G. Meyerbeer, Fr. Erkel, G. Puccini, H. Pfitzner, L. Janáček).“⁴⁹ Ein Autor der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* etwa findet es 1846 merkwürdig, dass „die einst so beliebte Viola d’amore [...] nunmehr ganz und gar verschollen ist“.⁵⁰ Auf den Industrie- und Weltausstellungen findet man sie nicht, und es stellt sich die Frage, um welchen konkreten Instrumententyp es sich bei den Aufführungen des Quartetts gehandelt haben kann und ob das d’amore-Prinzip mit Aliquotsaiten tatsächlich erfüllt war. Von den äußerlichen Kriterien würde auch eine Altviola in Frage kommen, wie sie von Andreas Engleder auf der Industrie-Ausstellung 1854 präsentiert wurde. Sie war den Beschreibungen Schafhäutls nach zu urteilen im Umriss einer Philomele nicht unähnlich und nach der „neuen Methode mit abgeschnittenen Oberbacken konstruiert, und wirklich von ausgezeichneter Fülle des Tones, sowie von höchst eleganter Bauart.“⁵¹

Die von Cramer gespielte Mandoline wird von Schafhäutl in einigen Details beschrieben, wenngleich er keine Hersteller nennt. Cramer selbst beschreibt in seiner Schule eine Mailänder Mandoline mit sechs Saiten in der Stimmung g – h – e' – a' – d'' – g''. Die Tatsache, dass Cramer sie bei der Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* einsetzte, kann als außerordentlich angesehen werden, nachdem nicht zuletzt Hector Berlioz bedauerte, dass man sogar in der Pariser Opera bei der Serenade „Deh vieni alla finestra“ im *Don Giovanni* statt einer Mandoline das Pizzicato einer Geige benutzte.⁵² Die gleiche Kritik bringt der Rezensent der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* zum Ausdruck, der sich wünschte, „daß der widerliche Unfug endlich verschwände, der uns (freilich meist aus Mangel des Instruments und des Spielers) zu Don Juans ‚Deh vieni all finestra‘

⁴⁹ Koepp 2016.

⁵⁰ Wiener allgemeine Musik-Zeitung, 26. November 1846, S. 577: Statistische Notizen über musikalische Instrumenten-Fabrikation in Österreich.

⁵¹ Schafhäutl 1854, S. 127 und 130.

⁵² Vgl. Tyler/Sparks 2001.

als Begleitung ein Geigenstaccato statt der Mandoline bietet⁵³ und der es als Tiefenbrunners Verdienst ansieht, nicht nur die Mandora, sondern auch die Mandoline wieder zu Ehren zu bringen.

Für das nach 1853 durch Feyerabend in das Ensemble eingeführte Englischhorn gibt es verschiedene Beispiele aus dem 19. Jahrhundert.⁵⁴ Zumeist besitzt es die abgeknickte Bauform, die auch Schafhütl in seinem Bericht beschreibt:

Englisches Horn mit 17 Klappen aus Packfong wurde ausgestellt von Jos. Uhlmann aus Wien (Nr. 3438). Preis 80 fl. Eigentlich Altoboe im Tonumfange von f bis e⁴, nicht mehr an die alte rohe Form erinnernd. Schöne Arbeit. Das Instrument konnte leider nicht geprüft werden.⁵⁵

Eine Wiederbelebung der Viola da gamba wird bisher meist am Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt.⁵⁶ Dass sie hier in einem Ensemble bereits 1853 nachzuweisen ist, zeigt, dass die Forschungen zur Verwendung des Instruments im 19. Jahrhundert längst nicht abgeschlossen sind. Welcher konkrete Instrumententyp bei den Aufführungen zum Einsatz kam, ist nicht rekonstruierbar. Die Spielhaltung zwischen den Beinen scheint jedoch korrekt gewesen zu sein:

Alles, was Anmuth und Zärtlichkeit athmet, ist der ‚Viola di Gamba‘, auch einfach die ‚Gamba‘ genannt, eigen. Sie wird wie das Cello zwischen den Knien gespielt und erfordert jenen gefühlvollen Vortrag, wodurch Hr. Max Mayer die Vorzüge dieses Instruments hervorzuheben weiß.⁵⁷

Es existieren einige Exemplare von Violen da gamba, die man sehr ungenau ins 19. Jahrhundert datiert. Hier wäre eine weitere Recherche notwendig, um bestimmen zu können, ob es schon um die Jahrhundertmitte Hersteller für solche Instrumente gab, oder ob tatsächlich alte Instrumente zum Einsatz kamen.

Folgen der Konzerttätigkeit für den Begriff Mandora

Die Schwierigkeit, die konkreten Instrumententypen zu bestimmen, selbst wenn detaillierte Beschreibungen vorliegen, zeigt sich einmal mehr an dem Bei-

⁵³ Die musikalischen Instrumente auf der Münchner Industrie-Ausstellung, in: Allgemeine Zeitung 9. Dezember 1854, S. 5482.

⁵⁴ Etwa das von Carl Theodor Golde um 1865 hergestellte Instrument in Leipzig, MIMUL 1348, <https://musixplora.de/mxp/4011348>.

⁵⁵ Schafhütl 1854, S. 149. Bei Packfong handelt es sich um Neusilber, also um eine Legierung aus Nickel, Kupfer und Zink.

⁵⁶ Vgl. Otterstedt 2016.

⁵⁷ Salzburger Landes-Zeitung, 12. September 1856, S. 838.

spiel der Mandora. Schafhäutl hat das Instrument von Tiefenbrunner eindeutig beschrieben, und es haben sich Exemplare erhalten, die genau dieser Beschreibung entsprechen. Neben den Nennungen der Instrumente auf verschiedenen Industrieausstellungen gibt es auch diverse Zeitungsannoncen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Mandoren hinweisen. So befindet sich etwa in der in der Münchner Türkenstraße zu veräußernden „Verlassenschaft des Herrn Privatier Eder“⁵⁸ neben verschiedenen anderen Instrumenten auch eine Mandora. Ebenfalls in München wird 1851 ein Instrument annonciert, dass von den Beschreibungen Schafhäutls deutlich abweicht: „dann eine Mandora (14 Saitig), sehr schön gearbeitet, Stimmung mit Mechanik, von schön ciselirtem Metall, Preis 10 Louisd'ors, von Tiefenbrunner, Saiten-Instrumentenmacher.“⁵⁹

Bei diesem Instrument handelt es sich mit Sicherheit um das mit 14 Einzelsaiten versehene Instrument von Georg Tiefenbrunner, das sich heute in Berliner Privatbesitz befindet (vgl. Anhang, Abb. 4). Das Beispiel zeigt, dass der Begriff der Mandora eine von Tiefenbrunner verwendete Produktbezeichnung war, die sich offensichtlich zumindest im allgemeinen Sprachgebrauch auf unterschiedliche Instrumententypen anwenden ließ. Für den Unternehmer und Verleger der Cramer'schen Mandolinenschule war das Quartett der Münchner Hofmusiker sicher ein willkommener Werbeträger bzw. Katalysator, um die Instrumente Mandoline und Mandora, die zum Produktkatalog Tiefenbrunners gehörten, bekannt zu machen. Inwiefern die engagierten, musikalischen Aktivitäten des Ensembles außerhalb des Dienstes an der königlichen Hofmusik Einfluss auf die spätere Wiederbelebung der alten Instrumente stehen, muss noch untersucht werden. Der Begriff der Mandora jedenfalls wurde von Schafhäutl durch das 19. Jahrhundert getragen, indem er ihn in seinem Manuskript *Beschreibung der musikalischen Instrumente des National-Museums*⁶⁰ nicht nur verwendete, sondern auch richtigstellte. In der Folge war es Karl Bierdimpfl (1817-1896),⁶¹ der in seinem Katalog vom Jahr 1883 den Begriff „Mandora“ aus Schafhäutls Manuskript übernahm und korrekt als Bezeichnung für das Lauteninstrument des 18. Jahrhunderts verwendete. Er war übrigens der letzte, der die Mandora als solche bezeichnete, bevor sie im 20. Jahrhundert erst vergessen und dann wieder in den Fokus organologischer Forschungen gerückt wurde.

⁵⁸ Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik, 18. März 1860, S. 910.

⁵⁹ „Die Industrie-Ausstellung von Oberbayern in den Lokalitäten des k. Odeons“, in: Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik, 18. September 1851, S. 3099.

⁶⁰ Schafhäutl 1869.

⁶¹ Vgl. Bierdimpfl 1883.

Literatur:

- Allgemeine Zeitung (1854)
Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (1843)
Andersch, Johann Daniel (1829): Musikalisches Wörterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde zusammengetragen. Berlin 1829
Augsburger Postzeitung (1856)
Becker, Carl Ferdinand (1838): Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten (Schluß). In: Neue Zeitschrift für Musik 5/50 (1838), S. 199f.
Bierdimpfl, Karl (1883): Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums. München 1883
[Catalog (1869):] Catalog der Lokal-Industrie-Ausstellung in München. München 1869
Cramer, Johann Baptist (1860): Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken: nach Bortolazzis Methode für die sechs-saitige Mandoline eingerichtet. München um 1860
Ferreiro, Ángela/Reigosa, Iago (2004): The Spanish guitar ca. 1800. A new music for a new instrument. In: Monika Lustig [Hg.]: Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800. Augsburg 2004, S. 223-228
Freisinger Wochenblatt (1856)
Herlossohn, Carl (1836): Damen Conversations Lexikon. Adorf 1836
Hindrichs, Thorsten (2012): Zwischen „leerer Klimpererey“ und „wirklicher Kunst“. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. Mainz 2012
Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern (1943ff.). München 1843ff.
Kirsch, Dieter (1993): Musik für Mandora in der Universitätsbibliothek Eichstätt. In: Historischer Verein Eichstätt [Hg.]: Sammelblatt 86 (1993), S. 85-102
Kirsch, Dieter (1994): Die Mandora in Österreich: Zur Bestimmung eines Lautentypus des 18. Jahrhunderts. In: Vom Pasqualatihaus 4 (1994), S. 63-102
Kirsch, Dieter (2017): Mandora und Gallichon in Süddeutschland: Zur Geschichte eines Lautentypus des 18. Jahrhunderts. In: Musik in Bayern 81 (2017), S. 50-90
Kirsch, Dieter (2018): Mathäus Wenzeslaus Staudinger: Ein Beitrag zum Mandorabau in Würzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Fontana, Eszter/Martius, Klaus/Zepf, Markus [Hgg.]: Hinter den Tönen: Musikinstrumente als Forschungsgebiet. Nürnberg 2018, S. 52-60
Kiesewetter, Raphael Georg (1831): Die Tabulaturen der älteren Practiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet. Zweyter Artikel. Die Lauten-Tabulatur. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 33/9 (1831), Sp. 133-145
Koselleck, Reinhart (2004): Einleitung. In: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart [Hgg.]: Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart 2004, S. xiii–xxvii
Kreis-Amtsblatt (1861): Königlich-bayerisches Kreis-Amtsblatt der Pfalz. Speyer 1861
Molitor, Simon (1806): Grosse Sonate für die Guitarre allein, als Probe einer besseren Behandlung des Instruments. Wien 1806
Münchener Conversationsblatt (1843)
Münchener politische Zeitung (1843ff.)

- Münchener Tagblatt (1843ff.)
Münchener Tages-Anzeiger (1857)
Neue Münchener Zeitung (1854ff.)
Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik (1851ff.)
Otto, Jacob August (1828): Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und ihre Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Jena 1828
Päffgen, Peter (1988): Die Gitarre. Mainz 1988
Sachs, Curt (1922): Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog. Berlin 1922
Salzburger Landes-Zeitung (1856)
Schafhäutl, Karl Emil von (1854): VI. Gruppe. Instrumente. IV. Abschnitt. Musikalische Instrumente. In: Herrmann, Friedrich Benedict Wilhelm von [Hg.]: Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854. München 1855, S. 53-228, vgl. <https://musixplora.de/mxp/5033652>
Schafhäutl, Emil von (1869): Beschreibung der musikalischen Instrumente, im National-Museum aufgestellt. München, Ms. 21.8.1869. Bayerische Staatsbibliothek, Schafhäutliana
[Schubart (1806):] Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806
[Verzeichnis (1868):] Verzeichnis der zum Oktoberfeste im Jahre 1868 angemeldeten Ausstellungsgegenstände. München 1868
Wiener allgemeine Musik-Zeitung (1846)

Internetpräsenzen:

- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff., <https://musixplora.de/>
Koepp, Kai (2016): Viola d'amore. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13954>
Michel, Andreas (2016): Zithern. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53211>
Otterstedt, Anette (2016): Viola da gamba. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53218>
[Programmzettel (1842):] Programmzettel des Königlichen Hof- und Nationaltheaters von 1842, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10347324-5>, Signatur: 4227412 4 Bavar. 3328u-1842
Tyler, James/Sparks, Paul (2001): Art. Mandolin. In: Grove Music Online 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Anhang: Abbildungen



Abb.1: Mandora von Andreas Ferdinand Mayr, umgebaut von Georg Tiefenbrunner, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen Inv.-Nr. 2007, <https://musicxplora.de/mxp/4110788> (Foto: Sebastian Kirsch)



Abb.2: Herstellerzettel von Mayr und Reparaturvermerk Tiefenbrunner, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen Inv.-Nr. 2007, <https://musicplora.de/mxp/4110788> (Foro: Sebastian Kirsch)



Abb.3: Philomela, MIMUL 3367, <https://musixplora.de/mxp/4013667> (Foto: Fabian Everding)



Abb. 4: ‚Mandora (14Saitig)‘ von Georg Tiefenbrunner (Privatbesitz Berlin), <https://musicplora.de/mxp/4110733> (Foto: Sebastian Kirsch)

