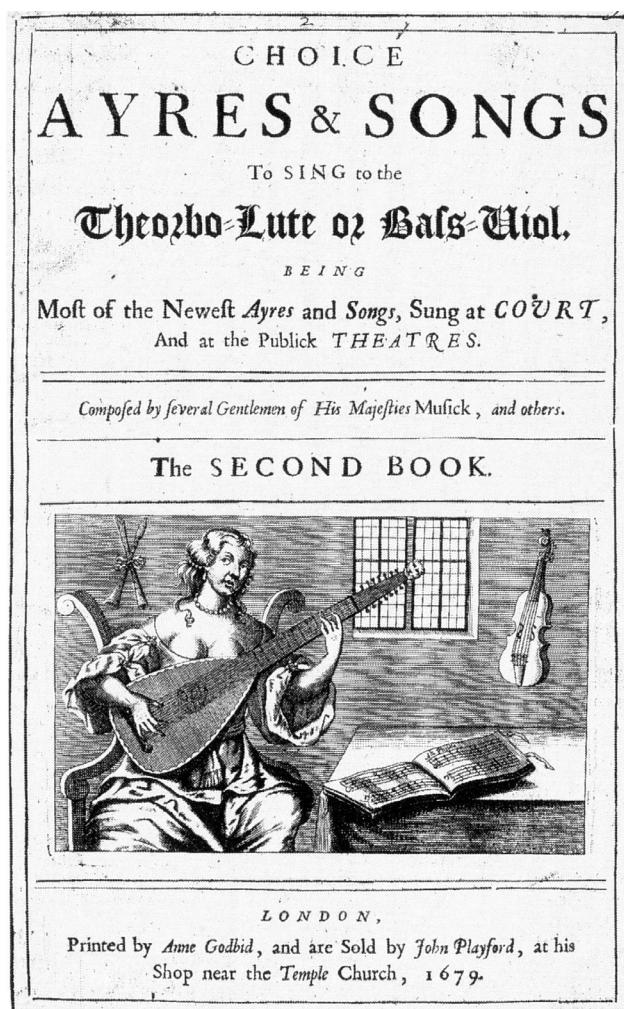


Michael Treder

Frauen und die Laute

Ein thematischer Überblick



Schriftenreihe
Laute
& Musik

Schriftenreihe Laute & Musik

Herausgegeben von
Michael Treder
Werner Faust
Albert Reyerman (†)

Michael Treder

Frauen und die Laute

Ein thematischer Überblick

© Tabulatura Music publishing - Michael Treder - Schneverdingen

Mit der „Schriftenreihe Laute und Musik“ bieten wir eine Plattform an für Berichtenswertes rund um die Instrumente der Lautenfamilie. Die Plattform ist offen für alle, die aus der Praxis, aus Lehre und Unterricht sowie der Forschung beitragen können.

Die Plattform „Schriftenreihe Laute und Musik“ soll ein schnelles Medium sein. Angestrebt werden inhaltlich sorgfältig gearbeitete Texte, z.B. über musikalische Neuentdeckungen, Lautenbau, historische Spielpraxis sowie soziale Kontexte der Lautenpraxis (Komposition und Aufführung), die aber schnell zur Verfügung gestellt werden, damit andere mit den Erkenntnissen weiterarbeiten oder sich damit – auch kontrovers – auseinandersetzen können. Und natürlich Musikbeispiele, die anregen sollen, sich vertiefend mit einem Komponisten oder einem Manuskript auseinander zu setzen.

Wer zu dieser Plattform beitragen möchte, ist herzlich willkommen und richte seine Beiträge an

web@tabulatura.de

Michael Treder/Werner Faust/Albert Reyerman

Inhalt:

| | |
|---|--------------|
| 1. Einleitung | S. 6 |
| 2. Die Laute sowie verwandte Instrumente. Geschlechtsbezogene Aussagen in einigen gängigen musikbezogenen historischen Nachschlagewerken | S. 7 |
| 3. Laute und Frauen. (K-) Ein Grund zur Auseinandersetzung? | S. 18 |
| 4. Das Lautenspiel: nur Teil der musischen Bildung für adelige und bürgerliche Damen? Zwischen Zeitvertreib und Existenzsicherung | S. 25 |
| 5. Lautenbücher – von und (auch) für Frauen | S. 65 |
| 6. Ein Zwischenfazit | S. 87 |
| 7. Literaturliste | S. 90 |

Recht herzlich möchte ich meiner Frau Katrin vor allem für ihr Verständnis sowie Albert Reyerman und Werner Faust für den steten freundschaftlichen Zuspruch und fachlichen Rat danken.
 Mein Dank gilt auch für unterschiedliche Formen der Unterstützung

(in alphabetischer Reihenfolge): Marcella und Dr. Georg-Christoph Dauer, François-Pierre Goy, Dr. Reinhold Krause, Rainer Luckhardt, Markus Lutz, Mathias Rösel, Andreas Schlegel und Dr. Peter Steur. Mein Dank gilt ebenso den Fach-Bibliotheken, die mich nach Kräften unterstützt haben. Unter ihnen möchte ich die Kolleginnen und Kollegen der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek an der Georg-August-Universität Göttingen, der Universitätsbibliothek der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, der Musikaliensammlung in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin, der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Hamburg besonders hervorheben. Gedankt sei auch all denjenigen, die auf unterschiedliche Weise sonst zum Entstehen dieser Publikation beigetragen haben.

Michael Treder – Hamburg - Mai 2010 (Überarbeitung: Mai 2013)

1. Einleitung

Trotz der Dominanz der Tasteninstrumente (insbesondere des Klaviers) beim häuslichen Musizieren und der stetig wachsenden Bedeutung der Gitarre hat die Barocklaute nach ihrer letzten Blütezeit bis etwa 1750 eigentlich immer eine Präsenz bis zum ersten Drittels des 19. Jahrhunderts – und sei es gelegentlich vor allem auch literarisch – gehabt.¹ Dies belegt u.a. beispielhaft die – obwohl sogar regional noch sehr begrenzte – Übersicht von Reinholt KRAUSE in seiner „Kleinen Kulturgeschichte der Laute und Guitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung“.² Dies belegen aber auch die Einträge in einschlägigen zeitgenössischen Nachschlagewerken.³

Die Zahl fundierter Publikationen zum Thema „Laute“ in vielen thematischen Schattierungen wächst. Dabei tun sich immer wieder neue Fragestellungen auf, denen es sich lohnt, vertiefend nachzugehen. Das Thema „Laute und Frauen“⁴ aufzugreifen ergab sich, als ich aus einem völlig anderen Zusammenhang heraus die Einträge zu den Stichworten „Laute“ und „Lautenbuch“ bei Gottlieb Sigmund („Amaranthes“) CORVENIUS in seinem 1715 in Leipzig erschienenen Werk „Nutzbares, galantes und curioses| Frauenzimmer-|Lexicon,| ...“⁵ zur Hand nahm.

Erst nach Abschluss der wesentlichen Arbeiten der vorliegenden Publikation im Mai 2010 bin ich auf die Habilitationsschrift von Linda Maria KOLDAU „Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit“⁶ aufmerksam geworden. In dem weit gespannten Überblick des Buches wird auch immer wieder das Thema „Laute“ und „Gitarre“ gestreift, steht aber nicht im Mittelpunkt der Betrachtung. Ein Blick hinein lohnt sich auf jeden Fall. Das Buch ist im Internet „online“ zu lesen. So weit möglich, habe ich eine Reihe von Informationen aus dieser Publikation mittlerweile in den Text (Mai 2013) eingepflegt.

¹ Gern wird Christian Gottlieb Scheidler (um 1752 - 1815) als „letzter Lautenist“ bezeichnet. Er wurde 1778 als Hoflautenist der Kurfürstlichen Hof- und Kammermusik angestellt und war dann bis 1814 bei der Frankfurter Theaterkapelle beschäftigt.

² Reinholt KRAUSE: Kleine Kulturgeschichte der Laute und Guitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung, Tiefurt 2009.

³ Zu diesem Themenkomplex ist eine gesonderte Publikation in Vorbereitung.

⁴ Als Einführung in die Fragestellung unter übergeordneten Gesichtspunkten ist das bereits 1955 erschienene Buch von Sophie DRINKER: Die Frau in der Musik, Zürich, zu empfehlen.

⁵ G.S. („Amaranthes“) CORVENIUS: Nutzbares, galantes und curioses| Frauenzimmer-|Lexicon,| ..., Leipzig 1715. Der vollständige Titel des Lexikons ist der Literaturliste zu entnehmen. Inhaltlich siehe Kapitel 2.

⁶ KOLDAU, L. M.: Frauen – Musik -Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Wien 2005.

2. Die Laute sowie verwandte Instrumente. Geschlechtsbezogene Aussagen in einigen gängigen musikbezogenen historischen Nachschlagewerken

Es gibt einige musikbezogene und allgemeine Nachschlagewerke in deutscher Sprache, die es sich unter dem Blickwinkel der Vergewisserung über Inhalte in einer historischen Einordnung immer wieder zur Hand zu nehmen lohnt. Der Überblick spannt sich hier inhaltlich von geschlechtsspezifischen Zuweisungen einzelner Instrumenten bis hin zu einer geschlechtsneutralen Darstellung ihrer Verwendung und umfasst die Zeit von 1706 bis etwa 1838. Dies entspricht etwa auch dem Zeitraum, in dem sich ein erheblicher Bedeutungswandel für das Instrument „Laute“ vollzog. 1706 heißt es z.B. bei M. H. FUHRMANN in seinem „Musicalischen Trichter“⁷ zur „Laute“:

„8. Liuto, eine Laute mit doppelten därmernen Seiten bezogen / geht aber nicht laute / ist ein Instrument nur vor kluge Leute / so Audientz geben können / und gehen traurige Suiten ex Modo Dorio am besten darauff / daß weiß der / der eines Künstlers Finger auff dem gestirnten Dach der stillen Laute eine Engelische Sprache reden gehöret. Von der Zauberischen Laute sage nur dieses: Wenn ich mein Leb' [t] age keine Laute gesehen und gehöret / und es käme ein heimlicher Lautenist zu mir und spreche: Ich habe ein höltzern Instrument, das ist aus dünnen / glatten und hohl ausgehobelten Brettern zusammen geleimet / worüber kleine Faden von Schaaffs Därm'en gespannet / wenn dies[e]lbe mit den Fingern recht gerühret / so geben sie einen solchen überirrdischen S[ch]all von sich / daß damit einen Menschen / in specie einen Melancholischen und Unruhigen / als mit einer Wiege einwigen oder mit Opio einschläffern kan u.[nd] Ich sage / wenn ein heimlicher Künstler solchergestalt zu mir redete / so würde ich gedencken: Entweder der Kerl ist ein wahnsinniger Thor / oder er hält dich davor / daß er dir von einem so beschriebenen höltzernen Instrument solche ungläubige Wirckung erzehlet und einbilden wil / und würde ihm solches nicht eher glauben als biß er mir den Glauben in die Ohren erst hin ein spielete; Alsdenn / ja freilich als denn erst / und nicht ehe würd ihm glauben und ausruffen mit jenem einfältigen Auditore (der eine Laute spielen hörete / und ins Resonanz-Loch hinein sahe / in Meynung den süßen Thon darin zu sehen / zu suchen / und zu finden) O welch eine Tieffe!“ (S. 90/91)

Als Bezugspunkt für die Beschreibung einer Gitarre wird die Laute herangezogen, wobei die Kenntnis der Klangeigenschaften der Laute bei der Leserschaft vorausgesetzt wird. Dabei konnte der Autor sich möglicher Weise der Bekanntheit gewiss sein:

„10. Guitarre, ist eine verdorbene Laute / denn sie klingt gegen eine rechte Laute als eine Schachtel-Fidel gegen eine Cremonier-Viol“ (S. 92).

1732 sogar hat es J.G. WALTHER in seinem „Musicalischen Lexikon“⁸ noch nicht einmal für erforderlich gehalten, die Laute überhaupt zu beschreiben, nutzte sie aber als Bezugsinstrument etwa für die Beschreibung der Gitarre:

⁷ M. H. FUHRMANN: Musicalischer Trichter, Franckfurth an der Spree 1706. Mikro-Verfilmung verfügbar in der Hochschule für Musik und Theater in Hannover.

⁸ J. G. WALTHER: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732 (Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953). Das „Musicalische Lexikon“ war das erste seiner Art in deutscher Sprache.

„Chitarra (*ital.*) Guitarre, Guiterre (*gall.*) Cithara Hispanica (*lat.*) und (*gr.*) ein mit 5 doppelten Darm=Saiten=Chören bezogenes plattes Lauten=mäßiges Instrument, welches sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebraucht wird, (daher auch das Wort Spagnuola oft dabey stehet) aus Spanien und Italien, und von da in andere Länder gekommen; Es ist aber dieses Instrument mit der unterm Articul: Chelys angeführten Cithara nicht zu confundiren. Die Abbildung ist in Bonanni Gabinetto Armonico, p. 97 und in Mersenni Harmonic. Instrumentor. lib. I. Prop. 21. zu sehen. Hier selbst wird noch gemeldet: daß es ehemahls nur 4 chöricht gewesen; jetzo aber aus 5 doppelten in unisono gestimmten Saiten bestehe, doch habe die eine zum öfftern auch nur eine Saite“ (S. 159).

Etwas mehr als 100 Jahre später (1835) ist es die Gitarre, die als Bezugsinstrument für die Beschreibung der Laute dient, so festgehalten im „Musikalischen Conversations=Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik=Wissenschaft ...“ unter der Redaktion von August GATHY:

„Laute, Liuto (*ital.*), Luth (*frz.*); ein früher sehr beliebtes, guitarrenartiges Instrument mit 24 Darmseiten, welche in 13 Chöre abgetheilt sind, und jedesmal nach der Tonart in welcher man spielen will, gestimmt werden mußten. Die Lautenstimme hatte ein System von 6 Linien und statt Noten Buchstaben“.⁹

Eine vergleichbare Entwicklungslinie über die Zeit hinweg gibt es für Einträge nicht, die einen geschlechtsspezifischen Bezug zur Laute und Instrumenten aus ihrer Verwandtschaft herstellen.

Der „Musicalische Trichter“ von FUHRMANN (1706) enthält eine eindeutig geschlechtsspezifische Zuordnung bei der Darstellung der Zupf-Instrumente, die nur eine „eintzele Stimme“ („Instrumenta Univoca“) zu spielen vermögen, nicht für die Laute, aber:

„9. Cithara, *Cithrinchen (dimin.)*, ist ein Jungfer=Instrument, so wie es heut zu Tage; oder des Apollinis seine Cither / womit ihn die Mahler abmahlen / muß anders gewesen seyn“ (S. 92).

Es dürfte sich bei der „Cithara“ um eine Art „Zister“ handeln, die nach FUHRMANN hauptsächlich von jungen Frauen (geschlechtsspezifische und altersmäßige Charakterisierung) gespielt wurde.

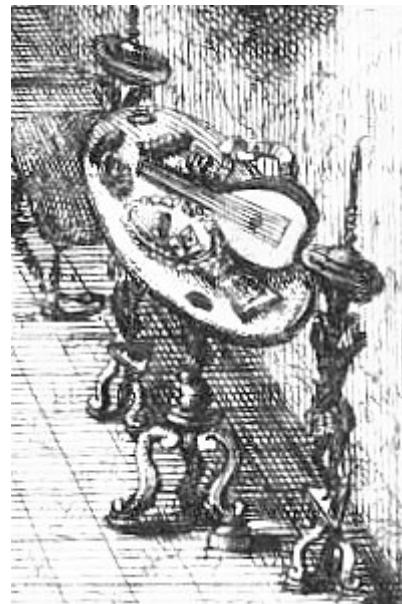
Bei dem 1715 in Leipzig erschienenen Werk von Gottlieb Sigmund („Amaranthes“) CORVENIUS „Nutzbares, galantes und curiöses| Frauenzimmer-|Lexicon“ handelt sich dem Grunde nach um ein Kochbuch, das um Informationen zu als erwähnenswert angesehenen Frauen der Vergangenheit sowie um weitere Stichworte ergänzt wurde.

⁹ August GATHY (Redaktion) et al.: *Musikalisches Conversations=Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik=Wissenschaft für die Künstler, Kunstmänter und Gebildete*. Leipzig, Hamburg und Itzehoe 1835, S. 260.

Das Buch enthält nur eine Abbildung, die gleich neben dem Titelblatt zu finden ist: ein Kupferstich, der das Ankleidezimmer einer Dame zeigt. Auf einem kleinen Tisch unterhalb eines schmalen Bücherbords drapiert liegt ein Lauteninstrument (Knickhals).¹⁰ Anlage und Ausstattung des Zimmers insgesamt sowie die Anwesenheit einer bei der Gestaltung der Frisur assistierenden Frau legen nahe, dass es sich nicht um das Zimmer einer an der Armutsgrenze lebenden Dame handelt; ob nun bürgerlichen oder adligen Standes.



Ausschnitt:



Das im „Frauenzimmer-Lexicon“ aufgeführte Musik-Instrumentarium ist sehr übersichtlich: Streich-, Blas- und Schlaginstrumente fehlen vollständig. Unter dem Stichworte „Laute“ ist zu finden:

„Laute, Ist ein musicalisches Instrument, mit einem holen und runden Bauch, langen und oben zurück gebogenen Hals, mit vielen Saiten von Därmen, so zuweilen Silberdrat besponnen, überzogen, bestehet aus eilff Chören. Welches das Frauenzimmer mit den Fingern zu spielen pfleget, auch öftters darein mit singet“ (Sp. 1138).

¹⁰ Die Wiedergabe des Bildes erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur: Ae 12).

Ganz ohne Zweifel wird hier eine 11-chörige Barocklaute (mit „*eilff Chören*“) beschrieben, wobei der Hinweis, das Instrument würde auch zur Begleitung von Gesang benutzt werden, auf eine heute weniger mit diesem Instrument verbundene Einsatzmöglichkeit verweist.¹¹ Stringent im Hinblick auf die Zielgruppe des Lexikons und zugleich das vorherr(!)schende geschlechtsspezifische Rollenbild stützend, wird im „Frauenzimmer-Lexicon“ notiert:

„Lautenbuch, *Ist ein länglicht zusammen gehefftetes oder eingebundenes Buch, worinnen die Lauten-Stücklein oder Parthien, so das Frauenzimmer spielen lernet, in die absonderlich zur Laute gehörige Tabulatur gesetzt, von ihrem Lehrmeister eingeschrieben stehen.*“¹²

Das „*Lautenbuch*“ ist danach ein im Querformat vorliegendes Unterrichtswerk, das von einem Lehrer (männlich) angelegt wird und sowohl Einzelstücke als auch Parthien¹³ enthält.¹⁴ Obwohl im „Frauenzimmer-Lexicon“ zahlreiche als historisch bedeutsame Frauen namentlich über zum Teil auch sehr umfangreiche Einträge erwähnt und auch hinsichtlich ihrer sprachlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten charakterisiert werden, war beim Querlesen kein Merkmal „*Lautenspiel/Lautenspielerin*“¹⁵ zu finden.

J. Th. JABLONSKIs „Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften ...“,¹⁶ erstmals erschienen 1721 in Leipzig, brachte es auf insgesamt drei Auflagen (Königsberg und Leipzig 1748² und 1767³). Zum Stichwort „*Laute*“ heißt es in der ersten Auflage:

„**Laute**, Testudo¹⁷, Luth. *Ein kling=spiel, welches einen gewölbten bauch hat, von etwa zehen spänen zusammen gesetzt, einen boden von tännen=holtz,*¹⁸ *in welchem eine rose: einen hals, an welchem die tone durch neun griffe, mit so viel bänden von schaf-säiten gezeichnet, und den kopff, in welchem die wirbel, daran sie säiten aufgezogen werden. Wenn es klingen soll, werden die säiten mit den fingern der rechten hand angeschlagen, und die tone mit der lincken gegriffen. Vormals hatte die laute nur 6. säiten, nunmehr hat sie derselben 11. und etliche 12. darunter die oberste, so man die quinte nennt, und die zunächste derselben, so die secunde heisset, einfach, die anderen alle doppelt bezogen sind. Der meister, so dieses spiel röhrt, wird ein lautenist oder lauten-schläger genennet*“ (S. 387).¹⁹

¹¹ Siehe dazu aber z.B. die Umsetzung von Liedern sakralen Inhalts etwa im MS PL-Kj40151 (für die 13-chörige Laute: „Canzoni divoti tradotti nell' Liuto da ma J.M. Sciurus“ – 1742). Erwähnt werden im „Frauenzimmer-Lexicon“ an Instrumenten ferner: „Clavier“ 1, „Cither“, „Cithringen“ (anzunehmen ist Übereinstimmung mit der „Cithara“ bei FUHRMANN) und „Theorbe“, nicht aber die Instrumente „Angelique“, die „Gitarre“ und „Pandora“.

¹² CORVENIUS, G.S.: a.a.O., Sp. 1138 f.

¹³ Partiten, Suiten oder Sonaten/Suonaten = Folge von Tanzsätzen bzw. tonartlich zusammen passender Stücke.

¹⁴ Beim Eintrag „Tabulatur-Buch“ wird verwiesen auf „Clavier-Buch“. Dort heißt es „*Clavier- oder Tabulatur-Buch, Heisset ein zusammen gehefftetes oder gebundenes länglichtes Buch, worinnen die Musicalischen Stücken und Parthien, so das Frauenzimmer spielen erlernet, von ihrem Informatore und Lehr-Meister eingeschrieben stehen*“ (S. 359). Was unter einer „Tabulatur“ zu verstehen ist, wird nicht erläutert.

¹⁵ Um die Lesbarkeit des Textes zu wahren, wird auf ein durchgängiges „Gender“ verzichtet. Daher: Lautenist = Lautenistin – umd umgekehrt, so nicht erkennbar differenziert.

¹⁶ J. Th. JABLONSKI: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften ..., Leipzig 1721, Königsberg und Leipzig 1748² und 1767³.

¹⁷ Schildkröte.

¹⁸ Heute wird in der Regel von „Decke“ gesprochen.

¹⁹ Bemerkenswert ist die konsequente Regelung bei der Groß- und Kleinschreibung; dies gilt auch für die 2. Auflage von 1748. In der 3. Auflage (1767) werden dann die heute geltenden Basisregeln angewendet.

Bei JABLONSKI ist die Lautenwelt primär männlich ausgerichtet: es gibt den „*Lautenist*“ oder „*Lauten-Schläger*“ genannten „*Meister*“. Diese Perspektive setzt sich in den folgenden Ausgaben seines Lexikons (ohne Erweiterung) fort.

Bei J. G. WALTHER kommt es in seinem „Musicalischen Lexikon oder musicalische Bibliothek“ (Leipzig 1732)²⁰ zur geschlechtsspezifischen Zuordnung der „*Chitarra*“ hinaus noch zu einer geografischen:

„*Chitarra (ital.)* Guitarre, Guiterre (*gall.*) Cithara Hispanica (*lat.*) und (*gr.*) ein mit 5 doppelten Darm=Saiten=Chören bezogenes plattes Lauten=mäßiges Instrument, welches sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebraucht wird, (daher auch das Wort Spagnuola oft dabey stehet) aus Spanien und Italien, und von da in andere Länder gekommen; Es ist aber dieses Instrument mit der unterm Articul: Chelys angeführten Cithara nicht zu confundiren. Die Abbildung ist in Bonanni Gabinetto Armonico, p. 97 und in Mersenni Harmonic. Instrumentor. lib. I. Prop. 21. zu sehen. Hier selbst wird noch gemeldet: daß es ehemahls nur 4 chöricht gewesen; jetzo aber aus 5 doppelten in unisono gestimmten Saiten bestehe, doch habe die eine zum öfftern auch nur eine Saite“ (S. 159).²¹

Eine geografische, in diesem Falle auch verbunden mit einer berufsbezogenen und geschlechtsspezifischen Zuordnung, erfährt auch das „*Chitarrino*“:

„*Chitarrino (ital.)* ein dergleichen manchmahl mit vier, bisweilen aber mit sechs Saiten bezogenes kleines Instrument, dessen sich die Neapolitanischen Bootes=Leute gemeinlich zu bedienen pflegen. Die Abbildung ist gleichfalls beym Bonanni, p. 100 befindlich“ (S. 159).²²

Wer „*Chitarra*“, „*Chitarrino*“ oder „*Chitarrone*“ spielt, ist WALTHER folgende „*ein Chitarrista*“ (S. 159), ein Mann also.

Ohne wohl bedacht zu werden, ist der für eine bestimmte Zielgruppe („Frauenzimmer“) geschriebene Eintrag zum Stichwort „*Lauten-Buch*“ im Lexikon des CORVENIUS wohl in ZEDLERS „Universal Lexicon“ (1731-1754)²³ übernommen worden:

„*Lauten-Buch*, ist ein längliches zusammengeheftetes oder eingebundenes Buch, worinnen die Lauten-Stücklein oder Partien, so das Frauenzimmer spielen lernet, in die absonderlich zu der Laute gehörige Tabulatur gesetzt, von ihrem Lehr-Meister eingeschrieben stehen.“²⁴

²⁰ WALTHER, Johann Gottfried: Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek, Leipzig 1732 (Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953).

²¹ Siehe vorstehende Anmerkung.

²² Siehe die Abbildung in Band IIb dieser Publikation, S. 21.

²³ J. H. ZEDLER (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | ..., Halle/Leipzig 1731 – 1754.

²⁴ J. H. ZEDLER (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | ..., Bd. 16, Halle/Leipzig 1737, S. 610.

Beim Eintrag zur „*Chitarra/Guitarre, Guiterre*“ heißt es dann, wie aus dem „*Frauenzimmer-Lexicon*“ und auch durch den Eintrag bei WALTHER bekannt, es handele sich um „*ein plattes lauten=mäßiges Instrument, welches mit 5. doppelten Chören Darm=Saiten bezogen, wird sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebraucht ...*“ (Bd. 5, Sp. 2156). Die Charakterisierung „*lauten=mäßig*“ erschließt sich aus dieser Beschreibung nicht: gemeint kann jedenfalls nicht die äußere Form sein. Es folgt im Lexikon der Eintrag: „*Chitarrista, heißt einer der die Chitarra, Chitarrino oder Chitarrone spielt*“ (Bd. 5, Sp. 2156). Hier ist nun von den vorerwähnten „*Frauenzimmern*“ nicht mehr die Rede!

Im Jahre 1748 erschien die 2. Auflage von Johann Theodor JABLONSKIs „Allgemeinem Lexicon der Künste und Wissenschaften ...“, gegenüber der 1. Auflage erweitert um – wie es im Vorwort heißt – weitere 4000 Einträge. Erstmals wird in diesem Lexikon für die „*cither/chitarra*“ eine geschlechts- und berufsspezifische Zuordnung vorgenommen:

„Cither, cithara, *ein musicalisches instrument, davon es unterschiedliche arten giebet. Die gemeinen von 4 chören saiten sind diejenigen, worauf die bergleute mit federkielen zu scharren pflegen. Außer diesen hat man einige von 5, von 6, und auch von 12 chören saiten, welche letztere wie ein clavicymbel lautet. Was die cither bey den alten vor ein instrument gewesen, darüber sind unterschiedene meinungen*“ (S. 244).

Der Eintrag zum Stichwort „*Laute*“ in Johann Christoph GOTTSCHEDs „Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste“, erschienen 1760,²⁵ ist von Luise Adelgunde Victorie, GOTTSCHEDs Gattin, verfasst worden. In der Reihe der hier ausgewählt dargestellten Nachschlagewerke ist sie die einzige belegbare Autorin von Beiträgen. In ihrem Eintrag zur „*Laute*“ wählt sie nun eine geschlechtsneutrale Darstellung für die Einsatzmöglichkeiten:

„*Laute, die ist ein musikalisches Instrument mit Seyten, welche mit beyden Händen geschlagen werden. Ehemals hatte sie nur sechs gedoppelte Chöre, nachmals aber hat sie, insonderheit unter dem großen Sylvio Leopold Weiß, eine ganz andere Gestalt gewonnen. Sie kann wegen ihrer Harmonie und ihrer Annehmlichkeit, und da sie sich selbst zu begleiten im Stande ist, sowohl Personen,*²⁶ *die die Einsamkeit lieben, einen Zeitvertreib machen; als auch wenn sie dreyzehnchörig und theorbiret ist, in den größten Concerten mit erscheinen.*

In Frankreich sind zu Ende des vorigen Jahrhunderts die Gaulthiers auf diesem Instrument berühmt gewesen; Deutschland aber wird an seinem Weiß gewiss auf ewige Zeiten, sowohl den zweyten Vater als den größten Meister der Laute ehren.

²⁵ Johann Christoph GOTTSCHED: Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1760.

²⁶ Hervorhebung durch den Verfasser.

*Es scheint, daß dieses Instrument der französischen Flüchtigkeit nicht leicht und lärmend genug vorkomme: gleichwohl kennet man in Deutschland **Personen**,²⁷ denen es von der zätesten Jugend an nicht schwer geworden ist“ (Spalte 1004 f.).*

Neben anderen Instrumenten werden aus der Verwandtschaft der Laute auch aufgeführt: „*Chitarra*“ und „*Chitarrino*“ (Sp. 381), „*Cistre*“ (Sp. 399) und „*Pandura*“ (Sp. 1238f.).

Hervorzuheben sind die Charakterisierungen der beiden erstgenannten Instrumente wegen ihrer auch schon aus anderen Lexika bekannten geschlechtsspezifischen Zuweisungen:

„Chitarra, ist ein mit fünf doppelten Chören von Darmseyten bezogenes Instrument. Es wird vom spanischen Frauenzimmer gebrauchet, und hat die Gestalt einer Laute. Es ist aus Spanien nach Italien, und von dar in andere Länder gekommen“ (Sp. 381).

Zum „*Chitarrino*“ wird das übernommen, was bereits in zeitlich vorlaufenden Lexika insbesondere zur Geografie und geschlechts-/berufsspezifischen Benutzung des Instruments notiert wurde:

„Chitarrino, ist ein kleines Instrument, welches manchmal mit vier, manchmal aber auch mit sechs Seyten bezogen ist. Es bedienen sich dessen die neapolitanischen Bootsknechte“ (Sp. 381).²⁸

Es dürften – siehe vorstehend - die Einträge bei WALTHER zu diesen beiden Instrumenten Pate gestanden haben.²⁹ Ein Stichwort „*Lautenbuch/-büchlein*“ fehlt bei GOTTSCHED.

Bei J. G. L. von WILKE ist in seinem „*Musikalischen Handwörterbuch ...*“³⁰ von 1786 die musikalische Welt männlich dominiert: es gibt Einträge zu „*Musiçien*“ und „*Musicus*“ (S. 73), nicht aber zu einer weiblichen Bezeichnung.

²⁷ Hervorhebung durch den Verfasser.

²⁸ Siehe vorstehenden Eintrag bei WALTHER zum „*Chitarrino*“. Siehe die Abbildung von BONANNI in Band IIb auf Seite 21.

²⁹ Siehe auch Joseph Friedrich Bernhard Caspar MAJER: *Museum musicum*, Schwäbisch Hall 1732, S. 89: „*Chitarra, Guitarre, Guiterre, oder Cithara Hispanica. Ist ein mit 5. doppelten Darm-Saiten-Chören bezogenes / plattes Lautenmäßiges Instrument, welches sonderlich vom Spanischen Frauenzimmer gebrauchet wird. Es kam solches aus Spanien nach Italien / von dar aber in andere Länder: Es ist aber dieses Instrument mit der erst angeführten Cithara nicht zu confundiren. Ehemals soll es nur 4. Chor gehabt haben; jetzo aber bestehet es aus 5. doppelten in unisono beweilen Accord-mäßig gestimmeten Darm- meistens aber meßingen Saiten.““*

³⁰ WILKE, Johann Georg Leberecht von: *Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn; nebst einem Anh., welcher sehr wichtige Musik-Vorteile und eine neue Erfindung beschreibt. Ein Buch für jeden, der die Musik treibt, lehrt oder lernt*, Weimar 1786.

Allerdings: im Anhang, der sich u.a. durch Mitteilung von Ratschlägen für das Erlernen von Musikinstrumenten („*Bogen- und Blasinstrumente*“) und die musikalische Praxis auszeichnet,³¹ wird neben dem „*jungen Mann*“ auch „*das junge Frauenzimmer*“ angesprochen (S. 129). Es ist sogar von „*Ausüber*“ und „*Ausüberin*“ der Musik die Rede (S. 132).

Einträge unterschiedlicher Länge gibt es bei Georg Friedrich WOLF im „Kurzgefaßten musikalischen Lexikon“ aus dem Jahr 1787³² zu einer Reihe von Instrumenten aus der Lautenverwandtschaft, u.a. „*Cithara/Zither*“ (S. 61) und „*Gitarre*“ (S. 131). Insgesamt fehlen hier die aus anderen Nachschlagewerken bekannten Hinweise auf geschlechtsspezifische Nutzungen.

1802 heißt es bei H. Chr. KOCH im „Musikalischen Lexikon“³³ unter dem Eintrag „*Zither/Cithara*“ (Sp. 1763 f.), sie sei das Lieblingsinstrument der Spanier; ferner zur „*Gitarre*“, sie habe sich „*auch unter den feineren Zirkeln erhalten, und scheint seit geraumer Zeit sich zum Lieblingsinstrumente des schönen Geschlechtes zu erheben*“ (Sp. 1764). Was immer nun auch die „feineren Zirkel“ gewesen sein mögen: nach der KOCHschen Wahrnehmung ist die Gitarre um 1800 ein Instrument, das eindeutig in der Nutzung Frauen zugeschrieben wird.

Bemerkenswert ist, dass in der sechsbändigen, unter der Redaktion von G. SCHILLING zwischen 1835 und 1838 herausgegebenen „Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst“³⁴ in der Aufzählung von Lautenvirtuosen, die uns überwiegend heute noch geläufig sind, auch eine Frau erwähnt wird. Um sie gegenüber den anderen abzusetzen, wird bei ihr der Vorname vermerkt: „*Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiß, Walter*“ (Bd. 4, S. 332).³⁵

³¹ Es wird nicht an Ratsschlägen gespart, bei denen zu fragen ist, ob die Realität hierfür Anlass geboten hat. Etwas: „*Man trinke niemals gleich aufs Blasen, am allerwenigsten wenn man dadurch etwas in Erhitzung gekommen. Daß sehr viele Musiker hierdurch, wie auch durch das Gerntrinken der Weine, Liqueurs, oder Brandweins ihre Brust und Lungen gewaltig verderben und hernach die Schuld auf das, an sich so unschuldige, Blasen werfen, ist leider nur allzugewöhnlich*“ (S. 128).

³² WOLF, Georg Friedrich: Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon“, Halle 1787/18063.

³³ H. Chr. KOCH: Musicalischen Lexikon, Frankfurt a. M. 1802.

³⁴ G. SCHILLING (Redaktion): Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 6 Bände, Stuttgart 1835/1838.

Der Erwähnung unbedingt lohnt die zentrale Begründung für die Entwicklung einer Sonderform der Gitarre sowie des Hilfsgerätes „Capotaster“ bei SCHILLING:

³⁵ Geläufig sein dürften:

Galilei: Vincenzo Galilei (um 1520 - 1591) und sein Sohn Michelangelo Galilei (1575 - 1631)

Gauthier: Ennemond Gaultier (Gautier le Vieux, Gaultier de Lyon) (um 1575 - 1651 in Nèves), Denis Gaultier (auch Gaultier le Jeune, Gaultier de Paris; 1597 oder 1603 - 1672) und Jacques Gaultier (geb. um 1600)

Gerle: Hans Gerle (um 1498 – ? 1570)

Kohaut: Karl Kohaut (1726 - 1784)

Lauffensteiner: Wolff Jakob Lauffensteiner (1676 – 1754)

Logi: Johann Anton Graf Losy von Losinthal, auch Logi von Losymthal oder Losynthal bzw. Jan Antonín Logy Lozimtál (um 1645 - 1721)

Reggio: Pietro da Reggio (1632 – 1685)

Martin: vermutlich Philipp (Filippo Martino; 1730 - ?). Beim Eintrag zu E.G. Baron von Wolfgang BOETTICHER in MGG (1. Auflage), hrsg. von BLUME, Friedrich, Bd. I, Kassel und Basel 1949-1951; Sp. 1338 - 1340) heißt es, dass im Schweriner Exemplar der Trios von F. Martino in Trio VI handschriftliche Notizen von E.G. BARON enthalten sein sollen. Dies ist, wie ich festgestellt habe, definitiv nicht der Fall. Es gibt neben den handschriftlichen Titel-Einträgen auf den Titelblättern der drei Bände nur zwei mit Bleistift vorgenommene Einträge, die keine substantiellen Notizen darstellen. Es fehlt allerdings im Band "Basso" der Part für das VI. Trio – sollte es hier Anmerkungen zur Aussetzung als Generalbass auf der Laute durch E.G. BARON gegeben haben? Hans NEEMANN erwähnte in seinem Aufsatz: 'Philipp Martin, ein vergessener Lautenist' in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZMW IX (1926–7), S. 545–65) diese handschriftlichen Eintragungen nicht.

Roy: Adrian le Roy (um 1520 - 1598)

Scheidler: Christian Gottlieb Scheidler (um 1752 - 1815)

Straube: Rudolph Straube (1717- 1780)

Weiß: Gemeint sein könnten aus der Lautenistenfamilie Weiß mehrere Personen: Johann Jacob (?1662 -1754, dessen Kinder Sylvius Leopold (1687 - 1750), Johann Sigismund Weiß (1690 – 1737) oder Juliana Margaretha (getauft 21.09. 1690 - 1765) oder Enkelkinder wie Johann Adolf Faustinus (1741-1814), Sohn von S.L. Weiß.

Keine weiterführenden Hinweise habe ich finden können für „Walter“. Zu den weiteren bei SCHILLING genannten Namen:

Hofer: Zu ihm heißt es bei SCHILLING: „... Hofer war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmt als Lautenist. Um 1738 stand derselbe in Diensten des Churfürsten von Mainz. Nachher kam er unter der Regierung Carls's VI. an den Wiener Hof, wo er auch Lehrer der Kaiserlichen Prinzessinnen wurde, und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts verstarb“ (Bd. 3, S. 600).

Marion de Lorme: Marion Delorme oder de Lorme (1613 in Blois - 1650) war eine bekannte französische Kurtisane, der auch ein Drama (von Victor Hugo) und zwei Opern gewidmet wurden. Siehe die Ausführungen im folgenden Kapitel.

Pelagratzky: Zu ihm heißt es bei SCHILLING: „ein vortrefflicher Lautenist des 18ten Jahrhunderts. Er war aus Circassien gebürtig und spielte zuerst mit vieler Geschicklichkeit die Pandure. Ums Jahr 1730 brachte ihn der Kaiserl. Russische Gesandte, Graf von Kayserling, mit nach Dresden und übergab ihn daselbst im Jahre 1733 der Unterweisung des berühmten Sylvius Leopold Weiß auf der Laute, auf welchem Instrument er auch so schnelle und bedeutende Fortschritte mache, daß man ihn bald seinem Lehrmeister gleich schätzte; zugleich sang er einen angenehmen Sopran zu seinem Instrumente. Spätere Nachrichten über ihn aber fehlen gänzlich“ (Bd. 5, S. 411). Ohne es offen zu legen, nimmt SCHILLING hier Bezug auf den Beitrag „Herrn Barons Fortsetzung seiner in dem Waltherischen Lexico befindlichen Lebenumstände“ in MARPURG, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. I, Berlin 1754. Dort heißt es u.a.: „Noch wurde er mit dem Herrn Kropfganß, und seiner Schwester, der Mademoiselle Kropfganß, zwey Scholaren von dem Herrn Weiß, und mit dem Herrn Belgratzky, einem Circassen, der erstlich die Pandur gespielt, und hernach durch Vermittlung des Preußischen Gesandten, Herrn Graf von Kayserling, unter der Anführung des Herrn Weiß die Laute erlernet hatte, ausser vielen anderen braven Tonkünstlern, bekannt“ (S. 546).

Schindler. Zu ihm heißt es bei SCHILLING: „Johann Christian Gottlieb, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Violoncellist und Lautenist in der Capelle des Churfürsten von Mainz, und ein, für damals, ausgezeichneter Virtuos auf seinen Instrumenten ... Seine höchste Blüthe als Virtuos fällt in die 70= und 80er Jahre“ (Bd. 6, S. 202). Vermutlich handelt es sich um **Scheidler**!

Setzkorn: Ein Hinweis zu ihm findet sich bei EITNER: „Setzkorn, ... Virtuose auf der Laute, giebt mit Enderle, einem Violin-Virtuosen, in Frankf. a/M. am 16. und 23. Mai 1749 Konzerte“ (Bd. IX, S. 148). Im Eintrag von Robert MÜNSTER zu Maximilian III. Joseph in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG), herausgegeben von Ludwig FINSCHER, (2. Auflage), Bd. 11, Kassel et al. 2004, Sp. 1386, war Joachim Setzkorn Kammerdiener von Herzog Ferdinand Maria und hat Maximilian von 1737 bis 1739 in Musik unterrichtet. Maria Amalie von Österreich (1701 - 1756), Witwe von Kaiser Karl VII., schrieb an ihre Tochter Maria Antonia Walpurgis Symphorosa von Bayern, verh. Kurfürstin von Sachsen; 1724 - 1780 : „... ich hab gehördt dass du dich auch zuweilen noch auf daß lautenschlagen begibst, welches wohl ohne zweifl bej dem berühmten weiss sein wirdt möchte gern einige Partien oder stuck von seiner Composition vor die Marie [vermutlich Maria Josepha Antonia Walburga Felizitas Regula, Prinzessin von Bayern und Böhmen (1739 - 1767)] haben, dan dise vill besser auf dem Gusto wie es sich auf dieses instrument gehördt, Componirt sein, als alle Krazereyen von Sezkorn ...“ (Dresden, SächsHStA, Hausarchiv, Marie Antonie, Nr. 2a: Briefe an die Kurprinzessin [nachmalige Kurfürstin] Marie Antonie von ihrer Mutter, Nr. 1 - 89, 1736, 1737, 1747 - 1748, Brief Nr. 23, Bl. 52b)

„Die gefällige Form, das Tragbare der Guitare und der im Ganzen sehr wohlfeile Preis (...) haben es nicht allein so stark verbreitet, sondern es ist als Begleitungs=Instrument zum Gesange und zu leichten Ständchen auch in der That sehr angenehm, so daß es die Zurücksetzung, die Einige darüber ausgesprochen haben, keineswegs verdient. Für leichte Dilettanten=Unterhaltung, namentlich im Freien, ist die Gitarre sehr zweckdienlich und ergötzlich. Man hat daher in den Zeiten ihres höchsten Flores, denn die Liebhaberei hat in Deutschland jetzt am meisten nachgelassen, zum Besten der Damen für allerlei Erleichterung gesorgt. So hatte z.B. ein Deutscher in London auf der Decke des Instruments 6 Claves³⁶ angebracht, deren Tangenten aus dem länglichen Schallloche an die Saiten schlugen, um der rechten Hand das Reißen derselben mit den Fingern zu ersparen. Man nannte diese Art Tasten= oder Pianoforte=Gitarre. ... Auch der sog. Capotasto (deutsch gewöhnlich: Capotaster; franz. Barre), in beiderlei Bedeutung, gehört hierher ...“ (Bd. 3, S. 399).

Es ging also darum, den Damen den Gebrauch des Instruments zu vereinfachen!

Als eines der „allerältesten Saiteninstrumente“ wird die „Zither“ bei SCHILLING vorgestellt (Bd. 6, S. 911 f.). Das Instrument wird u.a. als 6-chörig, bespannt mit Drahtsaiten (g, d, h, g, d', e') und einem flachen Körper, rundem Schallloch sowie Bünden aus Messing beschrieben. Die „allbeliebte Gitarre“ stammt nach SCHILLING von der Zither ab und habe sich über die Zeit hinweg verändert, werde aber in Spanien bei den „Bergknappen“ noch angetroffen. Vermutlich wird bei dieser geografischen Verortung auf KOCH (1802), bei der berufsbezogenen auf JABLONSKI (1748²) zurückgegriffen. In vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist der gesonderte Nachtrag der Redaktion zu diesem Eintrag. Hier heißt es u.a.:

„Dem Bergmann auf dem Harze ist die Zither ein fast unentbehrliches Gut. Steigt er abends aus dem Schacht, und hat nach 12stündiger gefährvoller Arbeit seinen müden Körper erquickt mit Speis' und Trank, so greift er zur Zither und spielt sich ein lustig Lied, in denen er nicht die Qualen, sondern nur die Freuden seines Lebens besingt. Im übrigen Deutschland ist das Instrument allerdings schon seltener“ (Bd. 6, S. 912).

Den Text so nehmend, wie geschrieben, wurde also um 1835 die „Zither“ fast nur noch im Harz und dort von Bergleuten, die einen 12stündigen Arbeitstag hatten, nach Feierabend gespielt. Die Zither diente der Begleitung von Liedern, in denen inhaltlich eine Gegenwelt zur unmittelbaren Erfahrungswelt des Arbeitsalltages geschaffen wurde. Das Musizieren (und Singen) erfolgte allein und diente nicht der Pflege sozialer Kontakte (z.B. gemeinsames Musizieren oder Musizieren für die Familie).

Zum Abschluss dieser kleinen Übersicht der Eintrag zum Stichwort „Laute“ aus dem von Carl HERLOSSOHN im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts herausgegebenen „Damen Conversations Lexikon“: ³⁷

³⁶ Tasten.

³⁷ Carl HERLOSSOHN: Damen Conversations Lexikon, 10 Bände, Leipzig 1834 – 1838.

„Laute, das ehemals so beliebte Saiteninstrument, der Gefährte der Troubadours, der Liebesritter der Improvisatoren. Sie tönte in warmen Sommernächten zur Serenade des Liebenden, erklang vom Balkone als Zeichen der Erhörung und des Liebesgeständnisses, lockte den Paladin in die schattigen Haine des Parkes und war mit südlicher Romantik eben so verschwistert, wie die Harfe mit der nordischen. - Jetzt ist sie in Deutschland selten; nur in Italiens und Andalusiens Auen ertönen noch ihre weichen Saitenschwingungen. Wahrscheinlich entstand ihre Form nach der griechischen Lyra. Der Hals ist lang, das Griffbrett dem der Gitarre ähnlich, der Bezug besteht aus Darmsaiten, die in 13 Chöre eingetheilt werden, wovon die zwei letzten einsaitig, die eilf übrigen aber doppelsaitig sind.“³⁸

Die Laute: ein von HERLOSSOHN eindeutig im Gebrauch dem Mann zugeschrieben, zum „Gefährten“ erklärt (also ver männlich) und mit Zuneigung gegenüber einer anderen Person in Verbindung gebracht – dabei übrigens ohne eine explizite geschlechtsspezifische Fixierung! Vermutlich, weil als Pendant zum „Troubadour“ und „Liebenden“ gemeinhin eine Frau gesehen wurde.

³⁸ Ebenda, Bd. 6, S. 296.

3. Laute und Frauen. (K-)Ein Grund zur Auseinandersetzung ?

Während die Gitarre schon frühzeitig und dann auch durchgehend in den gängigen Nachschlagewerken die Zuweisung als ein „Fraueninstrument“ erfahren hat, finden sich dort solche Hinweise zur „Laute“ nicht, obwohl es zur Frage, ob die Laute ein „Fraueninstrument“ sei und über Zusammenhänge von „Frauen“ und „Laute“ dokumentierte Auseinandersetzungen gegeben hat. Diese sind belegt z.B. in „Musick' s Monument“ von Thomas MACE (1612/13 - ?1706) und in Schriften, die sich inhaltlich als „MATTHESSON – BARON – Debatte“ zusammenfassen lassen.

1676 publizierte Thomas MACE (1612/13 - ?1706), Komponist, Lautenist, Sänger, Musiklehrer und Schriftsteller, sein zwischen 1671 und 1675 entstandenes Haupt-Werk „Musick' s Monument“. ³⁹ Im ersten Teil setzt sich der Autor intensiv mit kirchlicher Musik auseinander (Verteidigung der englischen Tradition). Im zweiten Teil erfolgt eine umfassende Instruktion für die Laute (12-chöriges Instrument, die Theorbe und eine von MACE erfundene Doppellaute, das „Dyphone“), im dritten schließlich eine Einführung in das Spiel der Viola da Gamba. „The Lute made Easie“, so der Titel (und Anspruch) des zweiten Teils von „Musick' s Monument“ ist überaus vielschichtig, wortreich auf das Detail hin angelegt und bemüht, möglichst stringent vorzugehen. Die Perspektive ist männlich: MACE kennt nur „Masters“ der Laute; „Mistress“ gibt es nur als seine Frau und als eine ihm besonders bedeutsame Lektion „The Authors Mistress“ (S. 121 f.) - ob im Sinne einer „Zuchtmeisterin“ oder im Sinne einer „Geliebten“, das bleibt offen.

In den Kapiteln I bis VII geht es um die Laute als Instrument: was macht eine gute Laute aus (mit einer Lautenphänomenologie bis hin zur Fragen des verwendeten Holzes und seiner Einfärbung); wie ist das Instrument zu reparieren („A Lute Belly often in need to be taken off“...), welches Werkzeug ist dafür erforderlich, Umgang mit Heißleim, Reinhaltung der Laute; Fragen einer adäquaten Aufbewahrung; richtige Besaitung und Bebündung mit Hinweisen zur Qualität von Saiten (hier wird allerdings schon auf in den nächsten Lektionen zur Vermittlung anstehende Kenntnisse der Tabulatur - Buchstaben auf dem Griffbrett – gebaut); ein Phänomen, das es auch an anderen Stellen des Buches gibt: Vorgriffe und/oder Unterstellung musikalischer Grundkenntnisse. ⁴⁰ Besonders interessant ist die Auseinandersetzung mit Vorbehalten und Vorurteilen gegenüber der Laute in Kapitel II. Mit sechs „False and Ignorant Out-cries against the Lute“ setzt sich MACE auseinander:

³⁹ Thomas MACE: Musick's Monument, hrsg. von J. JACQUOT/A. SOURIS, Paris 1966.

⁴⁰ Das Phänomen ist auch in anderen Instruktionen anzutreffen: es werden allgemein musikalische Grundkenntnisse und spezifische Kenntnisse zum Instrument, das Gegenstand der Instruktion ist, vorausgesetzt. Darüber hinaus gibt es die „Vorbezüge“ auf Sachverhalte, die erst an einer späteren Stelle der Instruktion erläutert werden.

„First, That is the Hardest Instrument in the World.

Secondly, That it will take up time on an Apprenticeship to play well upon it.

Thirdly, That it makes Young People grow awry.

Fourthly, That it is a very Chargeable Instrument to keep; so that one had as good keep a Horse as a Lute, for Cost.

Fifthly, That it is a Womans Instrument.

Sixthly, and Lastly, (which is the most Childish of all the rest) It is out of Fashion“ (S. 43).

Seine Antwort auf den Vorbehalt, es handele sich um ein „Fraueninstrument“:

„If This were True, I cannot understand why It should suffer any Disparagement for That; but rather It should have the more Reputation and Honour“ (S. 46).

Bricht MACE hier eine Lanze für die Frauen - oder will er nur einen Teil seiner Kund- und Schülerschaft (statistisch gesehen um die 50%, real wahrscheinlich deutlich mehr) nicht verschrecken? Und dann:

„But according to Their Sense of Aspersion, I deny it to be a Womans Instrument so, as by That means It shall become less Fit for the Use of a Man.

For if by That Saying They would insinuate, That it is a Weak, Feeble, Soft Instrument, as to be found; what can that signifie whereby to make it a Womans Instrument more than a Mans?

But whereas first they say, It is the Hardest Instrument in the World; That shews They Contradict Themselves in This particular; and conclude by That Saying, It cannot so properly be called a Womans Instrument, in regard They are the Weaker Vessels; and therefore not so Fit to set upon and attemps the Mastery of Things of such Difficulty.

Therefore if still They will needs put it upon the Woman, I say, the more shame for Them; And so much for That“ (S. 47).

Ein kleines rhetorisches Feuerwerk, das Thomas MACE hier gegen und zugleich mit gängigen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen abbrennt! Aber ein leichtes „Gschnäckle“ bleibt: warum greift er diese geschlechtsspezifischen Zuschreibungen der Gegner der Laute (oder der Frauen?) überhaupt auf? Und: vor wen stellt er sich eigentlich in seiner Schlussäußerung: männlich (!) vor die Frauen? Vor die Frauen als Teil seiner Kundschaft? Oder, vermittelt über die Frauen, vor sein diskreditiert gesehenes Instrument?

Während sich MACE mit anonym bleibenden Gegnern und möglicher Weise nur konstruierten Argumenten und Vorbehalten gegen die Laute auseinandersetzte, war die MATTHESSON-BARON-Debatte eine unmittelbar personenbezogene.

1727 veröffentlichte der angehende Jurist Ernst Gottlieb BARON eine „Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten ...“.⁴¹ Die „Untersuchung ...“ von BARON ist für viele zeitlich nachfolgende wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Laute sowie für Einträge in Lexika trotz all ihrer Kritikwürdigkeit und ihr entgegengebrachter Kritik⁴² nicht nur im deutschsprachigen Raum häufig Quelle und Bezugspunkt. Auch von daher röhrt ihr besonderer Stellenwert. Sie ist mit Sicherheit auch ein Versuch, die (Entwicklungs-) Geschichte des Instruments und seiner Musik zu beschreiben und dabei die aus der Wahrnehmung von BARON bedeutendsten Lautenisten und Komponisten sowie Lautenbauer zu benennen. Daneben enthält die „Untersuchung ...“ auch Kapitel, die unmittelbar instruierenden Charakter für das Erlernen des Instruments (11- bzw. 13-chörige Barocklaute) haben.

Es dürften vor allem die provokativen Äußerungen des Hamburger Komponisten, Musikschriftstellers und - kritikers Johann MATTHESON zur Laute in seinem „Neu=Eröffneten Orchestre“ von 1713⁴³ gewesen sein, die E. G. BARON zur Abfassung der „Untersuchung ...“ motiviert haben. In seinem „Neu=Eröffneten Orchestre“ schrieb MATTHESON nämlich:

„§. 14. Die schmeichelnden Lauten haben wirklich in der Welt mehr Partisans als sie meritiren / und ihre Professores sind so unglücklich / daß / wenn sie nur nach der Wienerischen Art / oder nach der Parisischen Mannier⁴⁴ ein paar Allemanden daher kratzen können / sie nach der reellen Musicalischen Wissenschaft nicht ein Härcchen fragen / sondern sich mit ihrer Pauvreté recht viel wissen. Etliche haben wol gar die Suffisance und geben sich vor Compositeurs aus / da sie doch wahrhaftig nicht gelernet haben / was Con- und Dissonantz sey. Wems angehet der mercke es / habilen Leuten wird hierdurch nicht zu nahe geredet / sondern einem jeden läst man seine Meriten. Nur ist nicht wol zu dulden / daß man den Esel vor den Müller ansehe.“

⁴¹ Ernst Gottlieb BARON: Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben, Nürnberg 1727 (Reprint Amsterdam 1965). Siehe auch Andreas SCHLEGEL: Baron. In: MGG (2. Auflage), Bd. 2, Kassel et al. 1999, Sp. 271 ff. In dem nicht von Andreas SCHLEGEL stammenden Eintrag in der 1. Auflage von MGG (Bd. 1, hrsg. von Friedrich BLUME, Kassel/Basel 1951, Sp. 1338 ff.) : „hs. Eintragung in den Druck Philipp Martin, o.J. (Augsburg 1737): „Trio VI“ f. Laute, Fl., V (oder Fg=Bc) ...“. Ich hatte im September 2009 Gelegenheit, diese Drucke der Martinschen Trios in der Landesbibliothek in Schwerin einzusehen. Leider fehlt beim „Trio VI“ die Stimme für das Generalbassinstrument. In den anderen gibt es auf jeden Fall keine handschriftlichen Eintragungen.

⁴² Mag sein, dass der indifferente Rechtfertigungscharakter des BARONSchen Werkes mit Anlass zu fortlaufender Kritik gewesen ist. Spöttelnd merkte etwa der in Sachen Musik überaus umtriebig reisende Charles BURNEY an: „In 1727, BARON (...) published an Historical Treatise on the Lute, in which he inserted anecdotes of various kinds, which procured him readers not only among the few lutenists then remaining, but among lovers of Music in general“. Heftige Kritik an der „Untersuchung ...“ haben im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts z.B. Raphael Georg K. KIESEWETTER (1831, Sp. 133 ff.) und Robert EITNER (1832, S. 345 f.) geäußert.

⁴³ MATTHESON, J.: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993), P.III.Cap.III, § 14 ff., S. 274 ff.

⁴⁴ Die Dichotomie „Wienerische Art“/„Parisische Mannier“ ist bemerkenswert. Es ist anzunehmen, dass stilistische Unterschiede gemeint sind: „Parisische Mannier“ = „rubato“/„brisé“, „Wienerische Art“ = Betonung auf italienischem „cantabile“, kombiniert mit „rubato“/„brisé“. Mit Paris und Wien sind demnach nicht nur die politischen, sondern damit auch verbunden die musikalischen und stilbildenden Zentren aus der Wahrnehmung von MATTHESON gemeint.

*Der insinuante Klang dieses betriegerischen Instruments verspricht allezeit mehr als er hält / und ehe man recht weiß / wo das Fort und Foible einer Laute sitzet / so meinet man / es könne nichts charmanters in der Welt gehöret werden / wie ich denn selbst durch die Sirenen-Art hintergangen worden bin: kommt man aber ein wenig hinter die barmhertzigen Künste / so fällt alle Gutheit auff einmahl weg; für das beste Lauten-Stück wird doppelt bezahlet / wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll. Denn wenn ein Lautenist 80. Jahre alt wird / so hat er gewiss 60. Jahr gestimmet. Das ärgste ist / daß unter 100. insonderheit Liebhabern / die keine Profession davon machen / kaum 2. capable sind / recht reine zu stimme / und da fehlet es noch über dem bald an den Sayten / daß sie falsch oder angesponnen / absonderlich die Chanterelle; bald an den Bünden / bald an den Wirbeln / so daß ich mir habe sagen lassen / es koste zu Paris einerley Geld / ein Pferd und Laute zu unterhalten. Am besten wäre es / ein jeder Lautenist tähte sich fleißig zu seiner Maitresse, und sähe / ob sie dahin zu bringen / daß sie mehr vom **Stimmen** als vom **Spielen** halte / (wer weiß ob er nicht hie und da reussierte?) als denn hätte er es hoch genug gebracht. Nebst einem / qui a son Logis à l' Aigle, so sagt man von einem **Weisen** Lautenisten / daß er ein perfecter Musicus sey. Wenn dem also / so glaube ich / daß ein solcher Sachen auff der Lauten machen könne / davor der gantze Lautenschläger-Schwarm erstaunen möchte / wie denn / daß solches nicht unmöglich / ein gewisses artiges diesiges Frauenzimmer / mit Verwunderung und zur Genüge beweisen kan. Nichts destoweniger aber wird man solche Virtù nicht so wol dem / an sich mangelhaft / Instrument, als dem grossen Fleiß dem Jugement und der Fertigkeit derjenigen Personen zuschreiben / die so was extraordinaires darauff hervorbringen. Denn / wäre das Instrument vollenkommen / welch Wunder / daß man vollenkommene Sachen darauff spielt? nun es aber mangelhaft / wird eine solche Capacité hoch gehalten. Vor diesem haben die Italiäner auff der Laute accompagniren oder den General-Bass spielen wollen; seitdem aber die Theorbe in Gebrauch kommen / haben sie der Lauten gerne ihren Abschied gegeben; In Kirchen und Opern ist das prætendirte Accompagnement der Laute gar zu lausicht und dienet mehr sich Airs, als dem Sänger Hülffe zu geben / wozu der Calichon geschickter ist. Was einer in Cammer-Music mit dem General-Bass auff der Laute præstiren kan / mag wol gut seyn / wenn mans nur hörete⁴⁵.*

Ohne an dieser Stelle auf jede Einzelheit eingehen zu wollen: bemerkenswert, wie viele Klischees bzw. Vorurteile MATTHESON in diesen wenigen Zeilen bedient! Es verwundert dabei nicht, auf welche Weise das Thema „Frauen und Laute“ ganz nebenbei behandelt wird. Eine Frau kann eines Lautenisten „Maitresse“ sein (was sich wohl vornehmlich auf Frankreich und die dortigen Liebhaber des Instruments, also die Dilettanten, nicht die Profis bezieht). Sie ist also eine Geliebte, deren Unterhalt vom Liebhaber (in diesem Falle: dem nicht professionell tätigen Lautenspieler) bezahlt wird und die sich damit auch in einer (zumindest materiellen) Abhängigkeit zu ihm befindet. Auf der anderen Seite gibt es das „artige“, „diesige“ (deutsche, hier lebendes) „Frauenzimmer“, das in der Lage ist, die Laute für die Anhänger dieses Instruments überzeugend zu spielen. In diesem Kontext meint dies wohl nichts anderes als: selbst ein „Frauenzimmer“ ist in der Lage dieses Instrument zu spielen!

⁴⁵ Johann MATTHESON: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993), P.III.Cap.III, § 14 ff, S. 274 ff.

Auch an anderer Stelle bedient MATTHESON ausgiebig Klischees und Vorurteile:

„§. 17. Wir wollen dem prompten Calichon (welches ein kleines Lauten-mäßiges mit 5. einfachen Sayten bezogenes / und fast wie die Viola di Gamba gestimmtes Instrument/(D.G.c.f.a.d.) endlich permittieren / daß er dann und wann / doch in Gesellschaft des herrschenden Clavires / ein Stimmchen accompagniren dürffe; die platte Guitarren aber mit ihrem Strump Strump den Spaniern gerne beym Knoblauch-Schmauß überlassen / (so lange nur ein gewisser Liebhaber und grosser Maitre, der auch wol aus einem Bret ein charmantes Instrument machen möchte / bey uns bleibet;) die reissende Pandoren werden den altfränkischen Lieder-Leuten geschencket; die wiedrige Citter und das abgeschmackte Citrinchen / alias Huhr=Laute / den Kindern empfohlen...“ (S. 279 f.).

Dies ist die Sprache des Niedermachens, Nicht-Gelten-Lassens und der Diffamierung bei Favorisierung der Tasteninstrumente, wobei sich MATTHESON noch nicht einmal mehr argumentative Mühe wie bei der Auseinandersetzung mit der Laute gibt. Bemerkenswert, was MATTHESON zur (Dis-) Qualifizierung heranzieht: Ausländer (mit einer ihnen zugewiesenen Essgewohnheit bzw. Bevorzugung eines Gewürzes), Menschen, die an Traditionellem festhalten, und eine Gruppe in doppelbödiger Moral stigmatisierter Frauen! Mit der Formulierung „*Huhr-Laute*“ erfolgt durch die Herstellung des Bezuges dabei noch eine weitere Diskreditierung der Lautenfamilie insgesamt.

In der MUSICA CRITICA schreibt MATTHESON im Vergleich zu den Ausführungen im „Neu=Eröffneten Orchestre“ zur Laute fast ohne Biss:

*„Wie ich den ersten Lautenschläger hörte / welches ein ansehnlicher und vornehmer Cavallier war / riß ich alle meine Saiten vom Clavier herunter / und wollte nur die Laute spielen. Kratzte gleich eine ziemliche Zeit darauf / und meynte / es könne nichts darüber seyn. Als ich aber nach und nach die Unvollkommenheit und das Ungemach des Instruments erfuhr / mäßigte sich meine Hochachtung um ein ziemliches.“*⁴⁶

Was nur hat MATTHESON zu seinen Formulierungen veranlasst? Nimmt er nur von anderen geäußerte Vorbehalte gegenüber der Laute in seine Bewertung auf? Hat er eigene negative Hörerfahrungen mit dem Instrument – war es dabei die eingeschränkte Fähigkeit von Interpret oder Kompositionen, die ihm nicht gefielen? Will er nur sein Hauptinstrument gegenüber der Laute absetzen können? Oder schreibt hier jemand, der das Spiel der Laute vergeblich zu erlernen versucht hat? Dass er sich um das Erlernen des Lautenspiels bemüht hat, kann dem entsprechenden Hinweis in seinem diesbezüglichen Abschnitt in „CRITICA MUSICA“ entnommen werden. Gibt er nur vor, das „Clavier“, also: „sein“ Instrument, zerstört zu haben, um sich der Laute zu widmen und durch die Erfahrung mit diesem Instrument enttäuscht wieder zu „seinem“ Instrument zurückzukehren?

⁴⁶ Johann MATTHESON: MUSICA CRITICA, Hamburg 1722 – 1725, P.IV. (1723), S. 280 (Reprint Laaber Verlag 2003). Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass der bürgerliche MATTHESON bei diesem Angriff auf die Laute wiederum auf den sozialen Kontext ihrer Verwendung anspielen dürfte: der „ansehnliche und vornehme Cavallier“ = (adliger?) Beschützer der Damen.

BARON hingegen bedenkt in der „Untersuchung ...“ durchgängig die Laute und ihr gesamtes Umfeld (Komponisten, Spieler, Lautenbauer) bei jeder nur sich bietenden Gelegenheit mit Superlativen und spart in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit MATTHESON nicht an Polemik.⁴⁷

Was das Thema „Frauen und Laute“ anbelangt, setzt BARON sich mit der Haltung und dem Argumentationsstrang von MATTHESON auseinander. Seine eigene Position scheint durchaus in das damalig vorherrschende Rollenbild zu passen. Auch BARON bedient ein Rollenkłischee. Er mutmaßt, MATTHESON widme sich mehr dem „*schönen Geschlecht*“, als sich mit der Laute auseinander zu setzen. Und er kommt zur grundsätzlichen Aussage, in Gegenwart einer „*galanten Dame*“ (und das dürfte dann wohl nur für diesen Typus, nicht aber für jedes „*Frauen-Zimmer*“ gelten!) habe sich ein vernünftiger Mensch „*ehererbietig*“ zu verhalten.

Ambivalent ist die Rückweisung des von MATTHESON vorgebrachten Arguments, selbst eine Frau sei erstaunlicher Weise in der Lage, die Laute für die von diesem Instrument Begeister-ten überzeugend zu spielen:

*„Er bringt auch eine neue Mode vor Autores zu citiren, und da sich sonst ein Gelehrter auf den anderen, so berufft er sich auf artig Frauen-Zimmer. Doch glaub ich, daß dieselbige von galanten Sachen mehr gusto und Verstand als er selber hat; weil sie ihm mit Wahrheit berichtet, die durch keine andere Mittel als durch gute Einsicht kan erlanget werden.“*⁴⁸

Unabhängig davon, ob die Äußerung von MATTHESON nach der Sichtweise von BARON oder wie von mir (siehe oben) interpretiert wird: der erste Teil der Problematisierung durch BARON richtet sich als Kritik direkt gegen MATTHESON, aber auch gegen Frauen, die hier offenkundig nicht als „Gelehrte“ und als nicht zitierfähig gelten können.

⁴⁷ Eine Würdigung des gesamten Disputs würde an dieser Stelle zu weit führen. Siehe dazu auch den Artikel von D. A. SMITH: Baron and Weiss contra Mattheson in defense of the lute. In: Journal of the LSA Vol. VI, 1973, S. 48 ff.

⁴⁸ BARON, E.G.: a.a.O., S. 119 f.

Der zweite Teil der Antwort von BARON kann mit zwei unterschiedlichen Tendenzen gelesen werden: es ist zum einen die anerkennende Feststellung, dass „*artig Frauen-Zimmer*“ rational Erkenntnisse gewinnen und diese auch vermitteln. Dies nun gegen MATTHESON zu wenden, impliziert aber im Tenor: selbst Frauen können es besser als er! So verteidigt BARON auf der einen Seite die „*artig Frauen-Zimmer*“, auf der anderen Seite scheint er aber subtil mit einem gängigen Frauenbild zu spielen, um MATTHESON zu diffamieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang folgende Erwähnung einer Lautenistin bei BARON:

„... *Sylvius Leopold und .. Siegmund Weiß / nebst ihrer Schwester, welche nunmehro mit einem Priester in der Pfalz verheyrathet, haben dieses Instrument vollend auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gesetzt*“. (S. 77)

Ansonsten nicht verlegen um Namen von Lautenisten, ist es hier dann doch nur „ihre Schwester“ (Juliana Margaretha). ⁴⁹ Ist es mangelnde Kenntnis, Ignoranz oder gezieltes Vorgehen? Da auch für die namenlos bleibende Schwester das Prädikat der Perfektion im Lautenspiel notiert wurde, könnte wohlmeinend mangelnde Kenntnis angenommen werden – oder es handelt sich um eine bloße Wiedergabe von Berichten anderer?

Dass ein Instrument durch eine geschlechtsspezifische Verwendung diskreditiert werden konnte, ist an sich schon eine bedeutsame Feststellung für soziale Konstellationen. Dass dieses sogar noch zu ernsthaft betriebenen öffentlichen Auseinandersetzung führte, eine weitere. Bemerkenswert ist ferner, dass offen und verdeckt mit einem Frauenbild argumentiert wird, das von einer Vorrangstellung des Mannes ausgeht.

Ein Thomas MACE belässt es nicht bei der Aussage: „*If This were True [dass die Laute ein Fraueninstrument ist], I cannot understand why It should suffer any Disparagement for That; but rather It should have the more Reputation and Honour*“ und BARON sucht seinen Kontrahenten MATTHESON subtil zu diskreditieren, indem er – übertragen – feststellt, Frauen hätten mehr Verstand als er; dies trifft eben nur, wenn mitgelesen wird, was nicht geschrieben steht: „selbst Frauen haben mehr Verstand als Du, Mattheson“!

⁴⁹. Siehe Frank LEGL: Juliana Margaretha Weiss. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel et al 20072 , Sp. 724 und Rüdiger THOMSEN-FÜRST: ... mit einem Priester in der Pfalz verheyrathet. In: Die Laute IV ..., Frankfurt (a.M.) 2000, S. 41 ff. Siehe ansonsten auch in Kapitel 4.

4. Das Lautenspiel: nur Teil der musischen Bildung für adlige und bürgerliche Damen? Zwischen Zeitvertreib und Existenzsicherung⁵⁰

Die bildliche Darstellung von Laute spielenden Frauen und Mädchen reicht von Malereien in Gräbern des pharaonischen Ägyptens (z.B. Rekhmire und Nakht: junge Frauen/Mädchen, die eine Langhalslaute spielen) bis hin zu modernen Darstellungen (abstrakt z.B. Vasiliy Myazin: Girl with a Lute und Nikolay Sokolov: Lady with a lute), Laute und Leier spielenden Nymphen der Fantasy-Szene bis hin zu einem Laute spielenden Mädchen aus der Reihe der „Hummel-Figuren“ - als Dekoration eines Aschenbechers.

Es löst kein Erstaunen aus, dass Titel von Lautenmusik Bezüge zu Frauen haben, wobei nicht immer klar ist, ob es sich um Stücke aus weiblicher Feder handelt, ihnen Stücke gewidmete wurden oder es sich um Stücke handelt, die von einer bestimmten Frau besonders geschätzt und von daher mit ihrem Namen versehen wurden. Dies sind Titel wie:

- L'entrée De Son Altesse Royale Dans le Dauphinée. Allemande Du Mesme (St. Luc), **A-Wn 1586**
- La belle Comtesse, Courante (de Mouton), **CZ-PuKk80**
- La belle Comtesse (moreschale allemande De Mouton), **CZ-PuKk80**
- La (belle) Lucrèce de Gallot (Jacques Gallot), u.a. **F-PnVmb-7**
- La belle voilée duchesse de la valliere, allemande de M^r V. Gallot, **D-LEm II.6.14**
- La petite Comtesse (Allemande), **CZ-PuLb28**
- La Garn: Comtesse Adagio, **CZ-PuLb28**
- Sarabande (de Madame Françoise), **A-Wn 17706** et al.
- S. Garsi: Gagliarda della Marchesa di Sala, **PL-Kj40153**
- Urania (My Lady Binnes Lilt), **F-Pn Rés. 1110**
- Galliarda (My Lady Mildmay's Delight), R. Johnson, u.a. **D-Ngm 33748 I**
- Mÿ Ladÿ Riches Galliard, J. Dowland, **D-Hs M B/2768**
- Sarabande de Madam Altesse Royale P (Pinel), **D-SW1 641**
- Mad: la grondeuse. Menuet (S.L. Weiss), **A-Wn1078**
- La belle ... (geografische Herkunft; z.B. Tirolerin)
- La Princesse Bien faisante, u.a. **CZ-PuKk54**

Zum anderen gibt es eine Reihe posthumen musikalischen Ausdrucks der Wertschätzung,⁵¹ der Frauen wie Männer zu Teil wurde: Lauten-Tombeaux.⁵²

⁵⁰ Siehe grundsätzliche Ausführungen bei Jane BOWERS/ Judith TICK: Women making music. The Western Art Tradition. 1150 – 1950, University of Illinoiis 1987 sowie Barbara G. JACKSON: Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: PENDLE, Karin (Hrsg.): Women and Music. A History. Second edition, Indiana University Press (1991) 2001, S. 97 ff. und Linda Maria KOLDAU: Frauen in der deutschen Musikkultur der Frühen Neuzeit. In: Archiv für Musikwissenschaft, 62. Jhg., Heft 3, S. 220 – 248.

⁵¹ Siehe BIRKNER, Günther: Tombeau, in: MGG, 2. Auflage, Bd. 13, Kassel et al. 1986, S. 477 f.

⁵² Siehe die umfassende Arbeit von Pere ROS: Túmolo canoro. Una aproximación al tombeau. Fundación Andrés Segovia, Linares 2004.

Lauten-Tombeaux, Frauen gewidmet (vorläufige Liste, ohne Konkordanzangaben):⁵³

- Allemande, Tombeau de Mademoiselle Gautier (Denis Gautier), u.a. **A-ETgoëss I**, Tombeau de la famme de Mr. Gautier, **F-AIX m17**
- Tombeau de Son: Alt: Ellectoralle Madame L Ellectzice de Baviere Alle d: Lesage d R (Lesage de Richèe), **Cabinet der Lauten**
- Tombeau de feu Madame la Daufine. Allemande de R. Berhandtzky, ⁵⁴ **A-KR L83**
- Tombeau de Madame Pavane (Mouton), **CZ-PnmE36** (u.a.)
- Tombeau de Madame (Gallot), **F-B 279.152**
- Allemande de Gallot, le tombeau de la princesse de Monaco (Gallot de Jeune), u.a. **A-Wn 17706**
- Tombeau de Madame de Fontage par Mons. Mouton (Gallot); u.a. **F-Pn Rés.Vmc ms 61**
- Tombeau de Mad. J. décédé a Leipzig le 17 7br. (September) 1738 composé par Mr Gebel, **D-Mbs5362** (für die 13-chörige Barocklaute)
- Tombeau de M^{lle} de bussy, allemande de Mr Gallot V., **D-LEM II.6.14**
- Tombeau de la Reine (Gallot), **D-LEM II.6.14**
- Tombeau de la Reine (Mouton), **CZ-PuKk80**
- Tombeau de la Reine de Prusse, **D-BSA 4060**
- Tombeau de la Reine de Medices Allemande de Mons: Gallot (Le testament de Mesangeau; E. Gaultier) - Umwidmung, **D-BSA 4060**
- Adieu de la maitresse de Monsieur Jean Berdolle Bernard Bleystein de Prage (Anonymus/J.B.B. Bleystein de Prage?), **AUS-PVuLHD243**
- L' altessi di locowitz De Mouton Allemande (Mouton), **CZ-PuKk80**

Barock-Gitarre-Tombeaux, einer Frau gewidmet:

- Tombeau sur la mort de Madame la contesse Logi faite par Monsieur le Comte Antonio son fils (Logy), **CZ-Xlb.209**
- Le tombeau sur la mort de Madame d' Orléans (Allemande) (Corbetta), **La Guitarre Royale. Dediée Au Roy**
- Sarab. [ande] (en musique sur le tombeau) de Madame (d' Orléans) (Corbetta, mit mehrstimmigem Gesang), **La Guitarre Royale. Dediée Au Roy**

Theorben-Tombeau, einer Frau gewidmet:

- La Plainte ou Tombeau de Mesdemoiselles de Visée Allemande de Mr leur Pere (de Visée), u.a. **F-B 279.152**

⁵³ Eine Veröffentlichung aller bislang bekannten Lauten-Tombeaux mit Widmungen für Frauen ist in Vorbereitung.

⁵⁴ Barhandtsky (Berhandtzky), Rochus C. (ca. 1660 - 1682). War Hoflautenisten am Hofe Kurfürst Maximilians II. Emanuel, 1685-89 Kammerlautenist. 1687 Aufenthalt in Wien, 1689/90 in Prag. Entlassung aus dem Dienst: 1692. Siehe Rudolf FLOTZINGER: Rochus Berhandtzky und Wolff Jacob Lauffensteiner. Zum Leben und Schaffen zweier Lautenisten in kurbayerischen Diensten, in: Studien zur Musikwissenschaft 1966, 200-239.

In der Lauten-Ikonografie ist die Darstellung Laute spielender Frauen kein Ausnahmetatbestand. Sie gibt es ebenso wie die Darstellung Laute spielender klassischer Engel und die Darstellung Laute spielender Männer.⁵⁵ Hinsichtlich ihrer sozialen Position sind es wohl Herr(!)scherinnen, die als gesellschaftlich hochrangig eine Laute (oder ein Instrument aus der Verwandtschaft der Laute) spielend abgebildete Frauen gelten können. Zu ihnen zählen Elisabeth I. (1533 – 1603), Königin von England,⁵⁶ die durch Heirat englische Königin Henrietta Maria von Frankreich (1609 – 1666)⁵⁷ und ggf. auch Königin Christina von Schweden (1626 – 1689).⁵⁸ Trifft diese Annahme zu, gäbe es zumindest drei Königinnen, die über ein Bild jeweils in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Lauten-Instrument stehen.⁵⁹ Nicht unerwähnt bleiben sollten an dieser Stelle Anna Boleyn (1501/07 – 1536), die die Laute spielte und sich darauf selbst zum Gesang begleitete,⁶⁰ Catherine Howard (1522/3 - 1542), die Cousine von Henry VIII., die als 15-jährige Unterricht von einem Lehrer namens Henry Mannox erhielt,⁶¹ und Maria Stuart (Queen of Scots), von der es hieß:

*„is reputed to have been a lute player with a voice very sweet and good, for she sang very well, blending her voice with the lute which she touched so daintily with a fair white hand“.*⁶²

⁵⁵ Internationales Recht im Bereich „Copyright“ ist überraschend vielfältig und kompliziert. In der Regel erfordert es viel Zeit und ggf. auch Gebühren in zum Teil nennenswerter Höhe, um Rechte zur Veröffentlichung zu erhalten bzw. zu erwerben. Aus diesem Grunde werden Bilder, auf die folgend Bezug genommen wird, im Bedarfsfalle beschrieben. Ein Großteil dieser Bilder ist übrigens im Internet zu finden. Es gibt eine Reihe von Web-Seiten, die sich auf das Anbieten von Bildern bzw. das Sammeln von Verweisen auf andere Seiten spezialisiert haben. Da nie klar ist, wie lange solche Dienste angeboten werden, empfehle ich, über allgemeine Suchportale über die Namen der Maler einzusteigen.

⁵⁶ Die von Nicolas Hilliard (ca. 1547 – 1619) stammende Miniatur entstand um 1580. Sie zeigt Elisabeth I. mit einer 6-chörigen Laute. Die Mutter von Elisabeth I., Anne Boleyn (1501 oder 1507 - 1536), spielte ebenfalls Laute und sang. Ob sie auch komponierte, wird zumindest erwogen. Siehe u.a. Margaret YELLOLY: Lady Mary Killigrew (c. 1587 – 1656). Seventeenth-Century Lutenist. In: The Lute, Vol. XXXII, 2002, S. 28 sowie Matthew SPRING: The Lute in Britain: A History of the Instrument and Its Music. Oxford 2001, S. 55 f.

⁵⁷ Ist auf einem Bild mit einem Instrument aus der Familie der Cistern dargestellt. Siehe weiter unten.

⁵⁸ Sie wird möglicher Weise auf dem Bild eines anonymen Malers mit einem Instrument aus der Lautenfamilie dargestellt. Das zur Rede stehende Bild befindet sich in der Porträtsammlung des Schwedischen Nationalmuseums in Stockholm. Die darauf abgebildete Dame hält in der linken Hand am Hals nahezu aufrecht ein dickbauchiges Lauten-Instrument mit einem langen theorbierten Wirbelkasten. Der Zeigefinger der linken Hand ist himmelwärts gerichtet, der der rechten Hand weist auf zwei Totenschädel, die auf einem Tisch liegen (Charakter eines Vanitas-Bildes). Siehe den Aufsatz von Kenneth SPARR: A Lute by Raphael Mest in Sweden. In: The Lute Vol. XXXVIII, 1998, S. 1 ff.

⁵⁹ In diesem Zusammenhang nicht aufgegriffen werden die Gitarrenspielerinnen mit ihren Tabulaturbüchern wie Elizabeth Cromwell, Mercia Fitzherbert (1672 – 1707) und Mary Mathewes – alle einmal Besitzerinnen eines Gitarrenbuches, das 1684/85 angelegt wurde. Ferner: Prinzessin Charlotte Amalie (1706 - 1782): Sammlung an Stücken für die 5-chörige Barockgitarre, u.a. mit Stücken von Nathanael Diesel (1692 – 1745), Prinzessin Henriette Adelheid von Savoyen, durch Heirat Kurfürstin von Bayern (1636 in Turin - 1676 in München) mit ihrem Gitarrenbuch („H.M. Adelaida di Sauoya / Elletrice di Bauera“) sowie Herzogin Christine Luise von Braunschweig-Lüneburg (1671 - 1747) mit ihrer Gitarrentabulatur (siehe: Rüdiger THOMSEN-FÜRST: Gitarrentabulatur der Herzogin Christine Luise. Michaelstein/Blankenburg 1993).

⁶⁰ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 56.

⁶¹ Es war wohl mehr als eine einfache Schülerinnen–Lehrer–Beziehung. Wie dem auch sei: wie Catherine, so wurde auch er hingerichtet.

⁶² Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 452.

Lauten-Ikonographie, Hinweise in Lexika und in sonstiger fachbezogener Literatur in diesem Zusammenhang, Biografien und Schriftwechsel sowie die Diskussion über geschlechtspezifische Zuweisung von Instrumenten belegen eindrucksvoll, dass das Erlernen des Lautenspiels für Frauen bei Adel und Bürgertum⁶³ in Europa kein Ausnahmefall gewesen sein kann.⁶⁴

Das Thema „Laute, Gitarre und andere Zupfinstrumente“ unter dem Gesichtspunkt „Frau“ hat in einem Überblick erstmals in jüngerer Zeit (1991) explizit Freia HOFFMANN in ihrem Buch „Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur“ aufgegriffen,⁶⁵ wobei in dieser Abhandlung die Gitarre Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts im Vordergrund steht.

Zum Thema „Laute“ stellt HOFFMANN heraus:

„Wie bei der Harfe hat das Bürgertum auch mit den anderen Zupfinstrumenten eine Mode aus Adelskreisen direkt in die eigenen Salons übernommen. Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, ihre Schwester, die Prinzessin Anna Amalie von Preußen, und Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, spielten mit der Laute noch das alte Generalbassinstrument, das als solches seine Funktion verlor und von der Gitarre abgelöst wurde.“ (S. 154)

Hier wird (leider) verkürzt und inhaltlich unvollständig dargestellt, insofern die Dimension des professionellen Lautenspiels durch Frauen ausgeblendet und die Laute als Instrument für den Solo-Vortrag, als Solo-Instrument eines Konzertes sowie zur Begleitung von Gesang (des eigenen oder anderer) nicht benannt wird.

Bei der Charakterisierung einer geschlechtsspezifischen Zuweisung von Instrumenten bezieht sich HOFFMANN u.a. auf Carl Ludwig JUNKER, der Frauen nur „*das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe*“ zubilligte,⁶⁶ eine 1783 getätigte Zuschreibung mit Wurzeln, die sich über 100 Jahre zurück bereits etwa in der Auseinandersetzung mit Vorurteilen gegenüber der Laute bei Thomas MACE in seinem „*Musick's Monument*“ finden lassen.⁶⁷

⁶³ Vgl. zur Stil- und Sozialgeschichte im Übergang von der feudalen Hofkunst über die Imitation bzw. Übernahme adliger Musikpraxis durch das Bildungs- und materiell abgesicherte Bürgertum hin zum anonymen Markt die Ausführungen bei Peter SCHLEUNING: *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2000 (überarbeitete und erweiterte Fassung der Ausgangsfassung aus dem Jahr 1984).

⁶⁴ Siehe dazu auch das folgende Kapitel.

⁶⁵ Freia HOFFMANN: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

⁶⁶ Zitiert nach HOFFMANN, F.: a.a.O., S. 155.

⁶⁷ Siehe voriges Kapitel.

Was die Namen von Barocklaute spielenden Frauen anbelangt, ist die Kenntnis heute noch nicht sehr groß, vor allem dort, wo es um professionell, zur Existenzsicherung arbeitende Lautenistinnen geht (völlig unabhängig davon, ob sie nun ein Lauteninstrument solo spielten, zur Begleitung des eigenen oder Gesangs anderer, zur Aussetzung des Generalbasses, in einem Consort, im Duett etc.).⁶⁸ Als Ursachen für diesen Mangel kommen in Betracht: es gab nur sehr wenige professionelle Lautenspielerinnen; es wurde nicht über sie berichtet (vielleicht nach dem Motto: „Nicht der Rede wert ... !“); über sie berichtende Quellen sind noch nicht erschlossen oder verschollen.

Es sind auf den ersten Blick vor allem Frauen des Adels, deren Name mit dem Lautenspiel in der Barockzeit in Verbindung gebracht wird. Die folgenden Zusammenstellungen haben vorläufigen Charakter. Noch nicht einmal im Ansatz kann der Anspruch auf einen geordneten Überblick oder gar Vollständigkeit der Auflistung,⁶⁹ die Übergangszeit von der Renaissance zum Barock sowie vom Barock bis hin zur Romantik mit einbezieht,⁷⁰ erhoben werden. Wegen des teilweise gegebenen Mangels greifbarer Daten ist noch nicht einmal eine chronologische Anordnung möglich. Daher in alphabetischer Reihenfolge.⁷¹

- Apsley, Lucy; verh. Hutchinson (1620 – 1681);⁷²
- Aubrey, Mary Lady (1631 - 1700);⁷³
- d'A(u)verqueque, Henrietta, Countess of Grantham (verstorben 1724);⁷⁴
- Baden-Durlach, Barbara von (1622 – 1639);⁷⁵

⁶⁸ Dies gilt grundsätzlich aber auch für die Renaissancelaute. Daniel HEARTZ hat bereits im Jahre 1972 mit „Mary Magdalene, Lutenist“ (Journal of the LSA Vol. V, S. 52) einen hoch interessanten und sich der Thematik „Frauen und Laute“ vertiefend zu widmen motivierenden Artikel geschrieben.

⁶⁹ Per Kjetil FARSTADT hat einen Aufsatz verfasst, in dem er sich (ebenfalls) exemplarisch mit herausragenden Lautenistinnen in Deutschland (18. Jahrhundert) befasst (Luise Adelgunde Victoria von Gottsched, Anna Maria Wilhelmina von Althan Lobkovitz, Christiane Mariane von Ziegler, Anna Ilsabe Lehmann Brockes und Friederike Sophie Wilhelmine von Bayreuth): Lautenistinnen in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: EMCO (Early Modern Culture Online), Vol.2, No. 1, 2011, S. 55 ff.

⁷⁰ Eine große Hilfe bei den Recherchen zum englischen und schottischen Adel war die Web-Seite www.thepeerage.com.

⁷¹ In einigen Fällen - insbesondere für den englischen und schottischen Raum - vermochte ich nicht in jedem Falle endgültig zu klären, ob eine Zuordnung zum Adel oder Bürgertum korrekt ist.

⁷² Lucy Apsley war Tochter von Sir Allen Apsley, Lieutenant of the Tower of London, und Lady Lucy St. John. Sie heiratete 1638 Colonel Hutchinson. Bekannt wurde Lucy Hutchinson durch die Biographie über ihren Mann. Zum Thema Lautenspiel bei Lucy Apsley siehe den Aufsatz von Jessica M. KERR: Mary Harvey – The Lady Dering. In: Music and Letters 1944, S. 23 ff. Ansonsten siehe weiter unten im Text.

⁷³ Mary Aubrey war Tochter von Sir John Aubrey. Sie heiratete Sir William Monatgu 1652 und war - bedingt durch den gemeinsamen Schulbesuch – Freundin von Katherine Phi(l)lips und Mary Harvey. Siehe dazu weiter unten im Text.

⁷⁴ SPRING, M.: a.a.O., S. 447 f. Es existiert ein von Thomas Murray (1663-1734) gemaltes Bild, entstanden ca. 1700. Es zeigt Henrietta d'A(u)verqueque mit einer 11-chörigen Laute, abgestützt auf einem verhangenen Tisch, gehalten mit der rechten Hand. Bekleidet ist die Countess mit einer Art Morgenmantel.

⁷⁵ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 266

- Bayern, Maria Antonia Walpurgis Symphorosa von, verh. Kurfürstin von Sachsen (1724 - 1780);⁷⁶
- Maria Josepha Antonia Walburga Felizitas Regula, Prinzessin von Bayern und Böhmen (1739 – 1767), verh. mit Kaiser Joseph II;⁷⁷
- Bayreuth, Wilhelmine von, Friederike Sophie Wilhelmine, Prinzessin von Preußen (1709 – 1758);⁷⁸
- Blount, Anne Lady, geb. Boteler, später verh. Newport (um 1640);⁷⁹
- Boyd, Countess of Kilmarnock (? - 1747), vermutlich Anne Lady Livingston, Tochter von James L., 5th Earl of Linlithgar und Margaret Lady Hay (verstorben nach 1707), verheiratet mit William Boyd, 4th Earl of Kilmarnock;⁸⁰
- Brandenburg-Schwedt, Maria Amalia von (1670 – 1739);⁸¹

⁷⁶ Siehe HOFFMANN, F.: a.a.O., S. 154. Darüber hinaus siehe auch Eva NEUMAYR: Maria Antonia Walpurgis Kurfürstin von Sachsen, MUGI (Musik und Gender im Internet; <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=mari1724>): „*Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen war in vielen Sparten der Kunst tätig. Als Mäzenin förderte sie die Komponisten Johann Adolph Hasse, Nicola Porpora, Johann Gottlieb Naumann, den Maler Raphael Mengs, die Sängerinnen Regina Mingotti und Gertrude Elisabeth Mara und viele andere Künstler. Ihre Dichtungen und Libretti wurden von den angesehensten Komponisten ihrer Zeit vertont (z. B. das Oratorium „La conversione di Sant' Agostino“ von J. A. Hasse, ihre Oper „Talestri“ auch von G.B. Ferrandini, ihre Kantatentexte von Naumann, Hasse, G. Manna u.a.). Als gute Pianistin und Sängerin war sie imstande, andere Sänger oder auch sich selbst zu begleiten und auch die Hauptrollen in ihren Opern zu singen, was sie 1754 in Dresden in „Il trionfo della fedeltà“ und 1760 in Nymphenburg (München) und 1763 in Dresden als „Talestri“ tat. Als Opernkomponistin war sie sicher dem Vorbild ihres Lehrers J. A. Hasse verpflichtet, ihre zwei Opern sind aber keineswegs nur an Hasse orientiert, sondern durchaus eigenständig ... Auch als Malerin war sie tätig. Unterricht auf der Laute erhielt sie in Dresden durch S.L. Weiss.*“

⁷⁷ Für sie bat ihre Mutter Maria Amalie von Österreich (1701 - 1756), Witwe von Kaiser Karl VII., bei ihrer in Dresden verheirateten Schwester Maria Antonia Walpurgis Symphorosa in einem Brief um Musik von S.L. Weiß. Siehe auch vorstehende Anmerkung.

⁷⁸ Siehe hierzu den Beitrag von Joachim DOMNING: Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert. In: Die Lute VIII ..., Frankfurt 2009, S. 1 ff. sowie Irene HEGEN: Wilhelmine von Bayreuth (1709 – 1758). In: MAYER, Clara (Hrsg.): Annäherung IX – An sieben Komponistinnen, Kassel 1998, S. 126 ff. Dort wird auch erwähnt, dass 1728 S.L. Weiss ihr Lehrer für die Laute wurde (S. 127).

⁷⁹ Bei Anne Blount handelt es sich um die Tochter von John Baron Boteler, verheiratet 1626 mit Mountjoy Blount, 1st Earl of Newport (c. 1597 – 1666), Lady Newport, oder um ihre Tochter Lady Anne Blount (1637–?), verh. mit Maj. Thomas Porter. Anne geb. Boteler findet Erwähnung in dem Gedicht „A lybell calld the health to divers Lords & Ladies 1636“ findet. Dort heißt es:

„*A health to my Lady Newport
that loves to play and dance
and to my Lord her husband
that rann away in France*“ (siehe: http://www.earlystuartlibels.net/htdocs/misc_section/R6.html).

⁸⁰ Im irreführend „Ruthwen MS“ genannten Manuskript (siehe Kapitel 4) gibt es neben anderen den Besitzhinweis „Countess of Kilmarnock July 9 1747“. Lange hat sich die Countess (zu sehen auf einem von Allan Ramsey gemalten Bild aus dem Jahr 1740) an diesem Manuskript nicht erfreuen können: sie ist noch im gleichen Jahr – wie ihr Mann schon zuvor 1746 – hingerichtet worden.

⁸¹ Zur Tochter von Kurfürst Fr. Wilhelm von Brandenburg heißt es in einem Artikel der „Potsdamer Neuesten Nachrichten“ (18.10. 2004) mit dem Titel „Aus Caputh in ein trauriges Schicksal. Maria Amalia. Dorotheas schöne Tochter“, sie habe Laute gespielt.

- Bruce, Anne of Kinnross, verh. Hope und in zweiter Ehe Carstairs (nach 1660) - oder Mary Lady of Kinnross (die Mutter);⁸²
- Burwell, Elizabeth (1613 - ?), verh. mit Sir Jeffrey Burwell de Rougham;⁸³
- Burwell, Mary (1654 - 1711), verh. mit Robert Walpole (1650 – 1700);⁸⁴
- Campbell, Jean Lady, verh. Maule of Panmure (1620 - ?);⁸⁵
- Campbell, Margaret Lady (? - 1747), vierte Frau von Colin Lindsay, 3. Earl of Balcarres;⁸⁶
- Clifford, Anne Lady, verh. Sackville of Dorset, in zweiter Ehe Herbert of Pembroke und Montgomery (1590 – 1676);⁸⁷
- Coke, Mary Lady, geb. Vo;n Cambell (1717 – 1811);⁸⁸
- Compernaß, ? von (um 1730);⁸⁹
- Cosel, Gräfin Anna Constanze von (1680 – 1765) sowie/oder deren Tochter Augusta Anna (1708 – 1728);⁹⁰

⁸² Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 474. Ein um 1665 entstandenes Bild zeigt Anne Lady Bruce of Kinross (verheiratet in erster Ehe mit Sir Thomas Hope, in zweiter mit Sir John Carstair) sitzend, eine 12-chörige Laute („French lute“ = zwei Wirbelkästen) in der linken Hand haltend. Da die Eltern von Anne Bruce of Kinross nach meinen Recherchen erst 1660 geheiratet haben, zeigt dieses Bild entweder die Mutter Mary, geborene Halkett (und Schwägerin von Anne Halkett, geborene Murray - siehe weiter unten), oder die Datierung des Bildes ist falsch. Zur Bezeichnung „French lute“ sei angemerkt: es gibt auch andere 12-chörige Lauten, die keinen doppelten Wirbelkasten aufweisen. Die Bezeichnung verweist nicht auf die geografische Herkunft dieses Instrumententyps. Vielmehr handelt es sich wohl um eine Bezeichnung, um dieses (Mode-?) Instrument in England und Schottland von anderen 12-chörigen Lauten abzusetzen. Nachgewiesen ist dieser Instrumententyp ferner zeitgenössisch in den Niederlanden und z.B. im Ostseeraum, kaum aber in Frankreich. Siehe dazu Andreas SCHLEGEL: Die Lauten in Europa, 2006, S. 54 f. Hinsichtlich des Themas „Stimmungen“ ist die Web-Seite von A. SCHLEGEL/F.-P. GOY „Accords nouveaux“ zu empfehlen: www.accordsnouveaux.ch.

⁸³ Elizabeth Burwell heiratete 1640 und begann wahrscheinlich parallel zu ihrer Tochter Mary mit dem Lautenunterricht.

⁸⁴ Siehe ausführlich in Kapitel 4.

⁸⁵ Nach M. SPRING (a.a.O., S. 460, S. 473) war Lady Jean Campbell älteste Tochter von John, Earl of Loudon und Lord Chancellor of Scotland. Nach ihr benannt ist ein Manuskript („Lady Jean Campbell's book“), das Stücke für die 12-chörige Laute enthält. Verheiratet war sie ab 1661 mit George Maule, 2nd Earl of Panmure. Siehe auch Warwick EDWARDS: Seventeenth-Century Scotland: The musical sources. In: PORTER, J. (Hrsg.): Defining Strains. The Musical Life of Scots in the Seventeenth Century, Bern 2007, S. 53. Ansonsten siehe Kapitel 5.

⁸⁶ Siehe EDWARDS, W.: a.a.O., S. 58.

⁸⁷ Anne Clifford war Schülerin von John Jenkins, der zum Haushalt ihrer Tante, Anne Russel, der Countess of Warwick, gehörte (siehe weiter unten). Es gibt dazu einen auch in anderer Hinsicht interessanten Eintrag von Anne Clifford in ihrem Tagebuch: „I use to wear my hair coloured velvet every day and learnet to sing and play the bass viol of Jack Jenkins, my aunt's boy“ (zitiert nach SPRING, M.: a.a.O., S. 332). Der Lehrer ist also eigentlich der „Haus-Bursche“. Anne Lady Clifford ist im Alter von 15 Jahren mit einer 12-chörige Laute („French lute“), die sie links von sich in der linken Hand hält, auf einem Familien-Triptychon abgebildet (siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 332). Im bereits vorstehend erwähnten Gedicht „A lybell calld the health to divers Lords & Ladies 1636“ wird sie vermutlich beschrieben:

„A health to my Lady Pembroke
that looks so like a witche
and to my Lord husband
that so well indures the switche“.

⁸⁸ Mary Lady Coke war Tochter von John Campbell, 2nd Duke of Argyll, sowie seiner Frau Jane. Mary wurde von Allan Ramsay (1713 – 1784) gemalt. Auf dem Bild (von 1762?) hält sie in der rechten Hand, den Betrachtenden die linke Seite zugewandt, ein Archiliuto oder Chittarone.

⁸⁹ Samantha OWENS erwähnt in ihrem Aufsatz „Professional Women Musicians in Early Eighteenth-Century Württemberg“ (in: Music & Letters 82, 2001, S. 32-50) eine Lautenistin „von Compernaß“, die für 1736 am Stuttgarter Hof nachweisbar ist (S. 47).

⁹⁰ Siehe folgend die Hinweise zum Thema „Mätresse/Kurtisane“.

- Dewitz, Frau von (um 1750);⁹¹
- Frankreich, Henrietta Maria von (1609 - 1666), Königin von England; ⁹²
- Fürstenberg, Anna Maria Magdalena von, verh. von Wolff-Metternich (1660 – 1692); ⁹³
- Gehema, Virginia Renata von (lebte um 1650);⁹⁴
- Goëss, Maria Anna von, geborene von Sinzendorff-Erstbrunn (1670 - 1709); ⁹⁵
- Goëss, Maria Josepha von (1694 – 1727);⁹⁶
- Goëss, Maria Anna von, geborene von Thürheim (1696 – 1769); ⁹⁷
- Goëss, Maximilliana von (1725 - 1755);⁹⁸
- Grassalkovich, Anna (Maria) Gräfin (1736 – 1806);⁹⁹

⁹¹ Zu Frau von Dewitz heißt es bei Friedrich Wilhelm MARPURG im „Entwurf einer ausführlichen Nachricht von der Musikausübenden Gesellschaft zu Berlin“ (gegründet am 18.09. 1750) in Band I der „Historisch=Kritischen Beyträge zu Aufnahme der Musik“ (Berlin 1754) im 5. Stück in einer Anmerkung: „*Hiernächst aber hat die Gesellschaft auch schon verschiedentlich das Glück gehabt, nicht allein durch den vornehmen Besuch, Ihr Gnaden, der verwittweten Frau Präsidentin von Dewitz aus Stettin ... bey ihren Concerten beeitet zu werden, sondern es haben Dieselben auch ebenfalls und zwar erstere auf der Laute ... als besondern Geschicklichkeit dabey hören zu lassen beliebet*“ (S. 410). Bei von Dewitz handelt es sich um ein im 14. Jahrhundert in Mecklenburg-Pommern begründetes Adelsgeschlecht.

⁹² Siehe Ian SPINK: The Musicians of Queen Henrietta-Maria. Some Notes and References in the English State Papers. In: Acta Musicologica, Vol. 36, Fasc. 2/3 (April – Sept. 1964), S. 177 ff. Unterricht auf der Laute erhielt Henrietta-Maria von Jacques Gaultier sowie Renee de Gowges (siehe weiter unten). Es gibt ein von Cornelius Johnson (1593 – 1661) gemaltes Bild (vor 1639), das Henrietta Maria stehend in einer Säulenhalle zeigt, ein Saiteninstrument mit Plektron anschlagend. Es dürfte sich (flacher Boden, kein Knickhals) um ein Instrument aus der Familie der Cistern handeln.

⁹³ Anna Maria Magdalena von Fürstenberg wird auf einem Johann Georg Rudolphi (1633 - 1693) zugeschriebenen Bild aus dem Jahr 1676 als Muse Terpsichore dargestellt, eine Laute im Stehen spielend. Bei der Laute handelt es sich um ein 10-chöriges Instrument mit Chanterelle-Reiter. Ob die Laute nun nur Accessoires bei der Bildkomposition war oder tatsächlich auch von Anna Maria Magdalena von Fürstenberg gespielt werden konnte, vermag ich nicht zu sagen. Rainer Luckhardt (SEICENTO-Music) war so freundlich, mich auf dieses Bild aufmerksam zu machen.

⁹⁴ Siehe: „Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema“. Faksimileausgabe nach der handschriftlichen Tabulatur der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Mit einer Einführung von Gerhard Otremba. ZENTRALANTIQUARIAT DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK, Leipzig 1984. Heutige Signatur: D-B40264. Siehe zum Lautenbuch der V.R.v. Gehema in Kapitel 5.

⁹⁵ Gemäß des von Tim CRAWFORD verfassten generellen Vorworts zu den Ebenthalern Tabulatur Manuskripten aus dem Bestand der Familie von Goëss hat Maria Anna von SINZENDORFF-ERSTBRUNN, die verheiratet war mit Johann Peter von Goëss (1667 – 1716), einen Teil der Lautentabulaturen enthaltenden Manuskripte zusammengestellt.

⁹⁶ Maria Josepha war die Schwester von Johann Anton von Goëss (1695/99 – 1764), Ehemann von Maria Anna von Thürheim. Es gibt eine undatierte Rechnung für die Reparatur einer Laute durch den kaiserlichen Hoflautenmacher Posch für Maria Josepha. Die Kenntnis, dass auch sie, Maria Josepha, Laute spielte, ist den Recherchen von Cäcilia SMOLE zu danken. Siehe Cäcilia SMOLE: „Für instrumente, saitten und hämmerl ...“ Die Musiktätigkeiten der Familien Goëss, Orsini-Rosenberg und Porcia im 17. und 18. Jahrhundert. In: WADL, Wilhelm (Hrsg.): CARINTHIA I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten, Klagenfurt 2008, S. 202 f.

⁹⁷ Maria Anna von Thürheim, nach T. CRAWFORD gemäß des generellen Vorworts zu den Ebenthalern Tabulatur Manuskripten die Laute spielend, wurde 1720 Frau von Johann Anton von Goëss (1695 – 1764).

⁹⁸ Maximilliana war die Tochter von Johann Anton von Goëss (1695 – 1764) und vorgenannter Maria Anna von Thürheim. Zum Lautenbuch der Maximilliana siehe Kapitel 5.

⁹⁹ Siehe Peter KIRÁLY: Ein Falckenhagen Concerto sowie andere Denkmäler der Lauten- und Mandoramusik des 18. Jahrhunderts in Ungarn. In: Die Laute II ..., Ffm 1998, S. 72 ff.

- Habsburg, Maria Theresia Erzherzogin von (1684 – 1696) und ihre Schwester Maria Magdalena (1689 – 1743);¹⁰⁰
- Habsburg, Kaiserin Maria Theresia von (1717 – 1780) und/oder ihre Schwestern Maria Anna (1718 – 1744);¹⁰¹
- Halkett, Anne Lady; geb. Murray (1623 – 1699);¹⁰²
- Hay, Anna/e Lady; verh. 1609 mit Georg Seton, 3rd Earl of Winton;¹⁰³
- Hay, Margaret Lady, Countess of Roxburghe (1657 – 1753);¹⁰⁴
- Hay, Mary, verh. mit Walter Scott, 1st Earl of Buccleuch (gest. 1631);¹⁰⁵
- Hessen, Christine Margarete von (1615 – 1666) und Sophie Elisabeth von,¹⁰⁶ Stieftochter von Elisabeth Landgräfin von Hessen;¹⁰⁷
- Hessen, Elisabeth Landgräfin von (1596 – 1625); verh. Herzogin von Mecklenburg-Strelitz;¹⁰⁸
- Hey, Margaret Lady;¹⁰⁹

¹⁰⁰ Beide waren Lautenschülerinnen von Andreas Bohr, der vor allem als „Edelknaben Lautenist“ und „Tänzer“ am kaiserlichen Hof zu Wien beschäftigt war. Siehe Herwig KNAUS: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Oberhofmeisteramtes (1637 – 1705). In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Heft 10, Bd. III, Wien 1969, S. 55. Bohr ist aber auch als Schreiber diverser Manuskripte bekannt.

¹⁰¹ Bei F.W. MARPURG heißt es im Beitrag „Herrn Barons Fortsetzung seiner in dem Walterhischen Lexico befindlichen Lebenumstände“ (Bd 1., 6. Stück, Berlin 1754): „Weil er aber keine Theorbe mit sich führte, so erhielt er die Erlaubniß, um sich eine nach seinem Geschmacke anzuschaffen, eine Reise nach Dresden zu tun. Herr Weiß war so gefällig, ihm eine abzustehen. Ausser der Bekanntschaft dieses berühmten Lautenisten, erwarb er sich annoch die mit dem Herrn von Hofer aus Wien, der eine Prinzeßinn Carls des VI. ehemals auf der Laute unterwiesen hatte, und welcher itzo als Lautenist in chur-maynzischen Diensten steht“ (S. 546). Bei dem Lautenisten (und Komponisten für die Laute) handelt es sich um Wolfgang Adam Anton HOFFER (HOFER), vor 1707 in Wien geboren, verstorben 1757 in Mainz. Die Formulierung bei MARPURG lässt offen, um welche der Prinzessinnen es sich gehandelt hat. Die schon als Kind verstorbene Maria Amalia (1724 – 1730) dürfte altersbedingt ausscheiden. Bleiben Maria Theresia, spätere Kaiserin, und ihre Schwester Maria Anna.

¹⁰² Die engagierte Autorin Anne Lady Halkett (geb. Murray; 1623 – 1699) berichtet in ihren erst 1875 erschienenen Memoiren (John Gough NICHOLS (Hrsg.): The Memoirs. The Autobiography of Anne Lady Halkett, Westminster 1875) u.a. über den Unterricht, den sie und ihre Schwester Elizabeth (verh. Newton) erhalten haben. Im Abschnitt mit dem Dank an ihre Eltern heißt es: „... who spared noe expence in education all her children in the most suitable way to improve them, and if I made not the advantage I might have done it was my own fault, and not my mother's, who paid masters for teaching my sister and mee to write, speake French, play on the lute and virginalls, and dance, and kept a gentlewoman to teach us all kinds of needleworke, which shews I was not brought up in an idle life“. Hier wird auch auf den Punkt gebracht, was Gegenstand des weiterführenden Unterrichts adliger junger Frauen in Schottland war – und sich darin wahrscheinlich nicht wesentlich unterschieden haben wird von den Konzeptionen in England sowie auf dem europäischen Festland. Der Text der Autobiografie ist online verfügbar unter <http://www.jimandellen.org/halkett/memoir.show.html>. Wenn ich mich nicht bei den genealogischen Übersichten zum schottischen und englischen Adel versehen habe, so war der Mann von Anne, James Sir Halkett, der Bruder von Mary Halkett, Mutter von Anne Lady Bruce.

¹⁰³ Tochter von Francis Hay, 9th Earl of Errol, und Elizabeth Douglas. Hat zusammen mit ihrer Schwester Mary einen Teil der als „Rowallan MS“ bekannten Sammlung zusammengestellt/geschrieben. Siehe dazu Kapitel 5.

¹⁰⁴ SPRING, M.: a.a.O., S. 474. Das Bild zeigt Lady Hay mit einer 12-chörigen Laute („French lute“).

¹⁰⁵ Tochter von Francis Hay, 9. Earl of Errol, und Elizabeth Douglas. Schwester von Anna, mit der zusammen sie einen Teil der als „Rowallan MS“ bekannten Sammlung zusammengestellt/geschrieben hat. Siehe dazu Kapitel 5.

¹⁰⁶ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 190 f.

¹⁰⁷ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 190.

¹⁰⁸ Siehe dazu Kapitel 5.

¹⁰⁹ SPRING, M.: a.a.O., S. 474. Das Bild zeigt die Lady mit einer 12-chörigen Laute („French lute“).

- Hoby, Margaret Lady (1571 – 1633);¹¹⁰
- Hoffmann, Fräulein von, verh. von Borstel (vor 1750 – nach 1754);¹¹¹
- Kau(d)nitz, Margarethe Ludmilla Konstanze (um 1690 nachgewiesen?);¹¹²
- Ker, Lady Ann, Countess von Lothian (1624 – 1667), verh. mit Sir William Kerr of Fernieherst, 3rd Earl of Lothian (1631 - 1675);¹¹³

¹¹⁰ Margaret Lady Hoby war eine geborene Dakins (vermutlich kein Adel) und wuchs im Haushalt eines Earls auf. Sie heiratete dreimal (Devereux, Sidney und schließlich Sir Hoby). Aus ihrer Hand stammen die vermutlich ältesten von einer Frau in Englisch geschriebenen Tagebücher. Nach Julia CRAIG-MCFEELY „English Lute Manuscripts and Scribes 1530 – 1630“ (Oxford 1993) gibt es ein Bild, das Margarete Lady Hoby mit einer Laute zeigt (Kapitel 8, ohne Seitenangabe).

¹¹¹ In seiner Ode „Die Laute“ nennt Johann Friedrich LAUSON (1727 – 1783) die Namen von drei jungen Damen, die in Königsberg Unterricht beim „drollichten Weiß“ erhalten haben, der für Königsberg „Dreßdensche Luft“ schaffte (LAUSON, J.F.: Zweeter Versuch mit einer Vorrede von J.G. Lindner von den Schicksalen der heutigen Poesie, Königsberg 1754, S. 144). Als eine der „Schönen der Stadt“, die bei Weiß das Lautenspiel erlernten, wird die „Hoffmannin“ genannt, gemäß Anmerkung von LAUSON „jetzo Gemahlin des Herrn Lieutenant von Borstel, eines artigen Cavalliers“ (ebenda). Ferner werden von LAUSON als Lauten-Schülerinnen genannt: „die Waga“ und „Ganswindtin“. Siehe dazu weiter unten im Text. Bei dem „drollichten Weiß“ handelt es sich vermutlich um Carl Franz Josef, Neffe von Sylvius und Sigismund Weiß, Sohn von Juliana Margartha, beider Schwester. Siehe dazu weiter unten den Eintrag zu Juliania Margaretha Weiss.

¹¹² Margarethe Ludmilla Konstanze Kaudnitz wird im Aufsatz von Emil VOGL: Aureus Dix und Antoni Eckstein. Zwei Prager Lautenisten. In: Die Musikforschung, XVII. Jahrgang, Kassel/Basel 1964, S. 41 ff. als eine der Patinnen von Josefa, Tochter des Antoni Eckstein festgehalten. Die anderen Paten waren die Schwester von Losy („das hochgeborene Fräulein Josefa Losy“) sowie deren Bräutigam Freiherr von Pachta. Über den Hintergrund der Patenschaft von (Fürstin) Margarethe Kaunitz mutmaßt VOGL, Eckstein sei ggf. ihr Lautenlehrer gewesen. Eine Fürstin Margarethe Ludmilla Konstanze Kaunitz habe ich bislang bei meinen Recherchen für die fragliche Zeit nicht ausmachen können. Aufgrund des Namens „Ludmilla/Ludomila“, der in der Familie der Kaunitz als weiblicher Vorname gebräuchlich war (durch Heirat von Ulrich V. Freiherr von Kounic mit Ludomilla, Tochter des Freiherren von Ruppau von Roupova im Jahre 1598; vgl. SIEBMACHERS Wappenbuch Bd. 30, 1979, S. 129), nehme ich an, dass es sich um die zum Zeitpunkt der Taufe noch unverheiratete Schwester von Grafen Dominik Andreas von Kaunitz (1655–1705) handelte. „Fürstin“, wie VOGL sie nennt, dürfte sie auf keinen Fall gewesen sein: den Fürsten-Titel erhielt das Haus Kaunitz erst Mitte des 18. Jahrhunderts. Eine weitere mögliche Lautenspielerin aus dem Hause Kaudnitz könnte Maria Antonia Josefa Justine (1708 – 1778) sein. Sie war verheiratet mit Johann Adam von Questenberg, der nicht nur ein bekannter Förderer der Musik in Böhmen war, sondern auch Lautenspieler und nach E.G. BARON Komponist für dieses Instrument: „Der annoch in Wienn lebende hochgebohrne Graff Questenberg hat sich gleichfalls um dieses Instrument höchst verdient gemacht, und merkt man an seiner Composition einen ungemeinen Geist und Nachdruck“ (1727, S. 77). Ein Menuet, das Questenberg zugeschrieben wird, findet sich im im Manuskript CZ-Bm13268, ein Rigaudon im MS CZ-PUKk78. Für Maria Antonia Josefa Justine ist belegt, dass sie sich musikalisch betätigte. Dass sich dies auf die Laute bezog, ist bislang nicht nachgewiesen.

¹¹³ Siehe Kapitel 5. Die Angaben zum Geburtsjahr bei EDWARDS, W.: a.a.O., S. 60, scheinen mir nicht korrekt: er schreibt „?1605“.

- Keyserling(k), Charlotte Caroline Amalie Gräfen von, geb. Reichs-Erb-Truchseß zu Walburg (02.12.1727 getauft – 1791);¹¹⁴
- Keyserling(k), Eleonore Freifrau von, geb. von Schlieben-Sanditten (1720 - 1755);¹¹⁵
- Killigrew, Mary Lady, geb. Woodhouse of Waxham (1587 - 1656), in zweiter Ehe verh. Lady Stafford;¹¹⁶
- Killigrew, Judith (Lady?) (verstarb 1682/83);¹¹⁷
- Königsmarck, Marie Aurora Gräfin von (1662 – 1728);¹¹⁸
- L. (?), Margaret;¹¹⁹
- Lenclos, Ninon de (1620 - 1705);¹²⁰

¹¹⁴ Charlotte Caroline Amalie Gräfen von Keyserling(k) malte, zeichnete, schrieb anonym veröffentlichte Artikel für Zeitschriften u.a.m. Sie hatte in Königsberg Unterricht im Lautenspiel bei Johann Reichardt (ca. 1720 in Oppenheim/Rhein – 1780 Königsberg), der mit seiner Familie auf dem Grundstück der Keyserling(k)s wohnte. Aus der Autobiografie von Johann Friedrich Reichardt (Sohn des Lautenisten und Lautenlehrers von Charlotte C. A.) ist bekannt, dass die Gräfin zur Laute sang und das Instrument „mit vielem Sinn und Geschmack“ spielte (Johann Friedrich Reichhardt: Autobiographie. In: Berlinische Musikalische Zeitung, I. Jg. 1805, Nr. 55, 56, 82). Ferner gibt es einen Hinweis auf das Spielen der Laute in der Ode „Die Laute“ von Johann Friedrich LAUSON. Dort heißt es: „*Puschkainen! Rautenburg! Hör, die Gräfin Kayserlingk spielt. Sie spielt mit Nachtigall ähnlichen Ton; Und wenn des muntern Barons Viol de Gamba erschallet, Dünkt mich, sie singt den Discant, der den Bass*“ (a.a.O., S. 145). Dies könnte sich auf das Spielen der Laute beziehen, da es zuvor heißt, die Gräfin hätte zusammen mit zwei Gräfinnen von Truchses dem Lautenspiel von Reichardt zugehört; es könnte sich allerdings auch auf die unmittelbar vor der Passage zu Gräfin Keyserling(k) stehende Aussage beziehen, Major Truchses Graf zu Walburg spiele auf „Gräflich schmeichelnder Flöte“ (ebenda). Der Schwiegervater von Charlotte Caroline Amalie in zweiter Ehe war Hermann Karl von Keyserling(k) (1696 – 1764), u.a. ein Förderer der Lautenistenfamilie Weiß. Er brachte Johannes Adolphus Faustinus (get. 1741 – 1814) vorübergehend nach dem Tode seines Vaters S.L. Weiss in Königsberg unter. Siehe dazu auch Frank LEGL: Die Silvius Leopold Weiss betreffenden Einträge im katholischen Taufregister des Dresdner Hofes. In: Die Laute VII ..., Ffm 2003, S. 27 und 38. Es gibt ein Bild von Antoine Pesne (Maler am preußischen Hofe; 1683 – 1757) aus dem Jahre 1745, das eine Dame zeigt, die eine theorbierte Laute spielt. Es sieht aus, als handele es sich um ein 12-chöriges Instrument, bei dem die Chanterelle nicht belegt zu sein scheint. Lange Zeit galt die Abgebildete als Schwester Friedrich des Großen, spätere Markgräfin von Bayreuth. Anfang der 90er Jahre hat es Erwägungen von André Burguete gegeben, es könnte sich bei der Abgebildeten um Charlotte C. A. handeln. Heute wird davon ausgegangen, es handele sich um Eleonore, Freifrau von Keyserling(k). Sie dazu folgende Anmerkung.

¹¹⁵ Fr. HOFFMANN (a.a.O., S. 154) bezieht sich auf das vom Hofmaler Antoine Pesne gefertigte Bild, das Eleonore Freifrau von Keyserling(k) die Laute (1745) spielend zeigen soll. Es wird – etwa auch den Auslobungen einer Versteigerung folgend – angenommen, es handele sich bei der Abgebildeten um Eleonore. Es könnte sich allerdings auch um vorgenannte Charlotte C. A. handeln, für die das Spielen der Laute belegt ist. Siehe vorstehende Anmerkung.

¹¹⁶ Siehe YELLOLY, M.: a.a.O., S. 27 ff. Lady Killigrew wird auch die Lied-Komposition „Sweetest love I do not goe“ (Text von John Donne) zugeschrieben.

¹¹⁷ Verheiratet mit Henry Killigrew (1613 – 1700), Sohn von Lady Mary K. Das Lautenspiel von Judith K. war ebenso wie ihre Fähigkeiten auf Gitarre und Theorbe bekannt und wurde in Briefen von Constantijn Huygens (1596 – 1687; Dichter, Musiker, Komponist und zeitweilig Sekretär der niederländischen Gesandtschaft in London mehrfach erwähnt. Judith K. verstarb 1682/83. Siehe YELLOLY, M.: a.a.O., S. 39.

¹¹⁸ Siehe folgend die Hinweise zum Thema „Mätresse/Kurtisane“.

¹¹⁹ „M.L. Lute book“/Margeret Lute Book – auch bekannt als „John Sturt's lute book“. Siehe Kapitel 5.

¹²⁰ Siehe weiter unten im Text zum Stichwort „Mätressen/Kurtisane“.

- Lobkowitz, Anna Maria Wilhelmine, geb. K(C)omtesse von Althan(n) (1704 – 1754);¹²¹
- Lorme, Marion de (1613 - ?1650);¹²²
- Mecklenburg, Louise Friederike Herzogin von (1722 - 1791);¹²³
- Mecklenburg, Charlotte Sophie von (1731 – 1810), geb. von Sachsen-Coburg-Saalfeld;¹²⁴
- Mestel, Frau von (spielte 1723);¹²⁵
- Montagu, Mary Wortley Lady (1689 – 1762);¹²⁶
- Newton, Elizabeth Lady, geb. Murray (geb. vermutlich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts);¹²⁷
- Pembroke, Mary Herbert Countess of, geb. Sidney (1561 – 1621);¹²⁸

¹²¹ Anna Maria Wilhelmine, geb. K(C)omtesse von Althan(n), war Gattin von Philipp Hyacinth von Lobkowitz (geb. 1680 – 1734/1737). Kryptisch heißt es bei Klaus Peter KOCH in seinem Eintrag „Lautenmusik“ im „Lexikon zur Deutschen Musikultur. Böhmen – Mähren – Sudetenschlesien“ (herausgegeben vom Sudetendeutschen Musikinstitut, München 2000, Sp. 1525 – 1530) zu Komtesse Anna Maria Wilhelmine Althan(n), es gäbe in „den Raudnitzer Beständen“ eine Sarabande für die Laute von ihr, ohne allerdings zu notieren, in welchem der Manuskripte diese zu finden sein soll. Bei E.L. GERBER ist in seinem „Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler“ (2 Bde., Leipzig 1790/92) zum Stichwort „Althan“ notiert: „Althan (Adolph Graf von) ein Hauptmann am Hofe Kaiser Carl VI. zu Wien, war ein Dilettant und geschickter Lautenspieler“ (Bd.1, Sp. 35). Mehr über Anna Maria Wilhelmine ist im Aufsatz von Jiří TICHOTA: Francouzská loutnová hudba v Čechách („Französische Lautenmusik in Böhmen“) in Miscellanea Musicologica XXV-XXVI (herausgegeben von der Karlsuniversität Prag 1973, S. 7ff.) zu erfahren, der mir dankbarer Weise in Auszügen von Marcella Dauer übersetzt wurde. TICHOTA belegt das Lautenspiel von Anna Maria Wilhemine zum einen durch ein zur Vertonung vorgesehenes, dann 1727 in Prag gedrucktes Gedicht von Christian Heege (Bibliothekar des Collegium Carolinum), in dem das Lautenspiel der Fürstin Wilhelmina sprachlich überbordend beschrieben wird (S. 41f.). Zum anderen wird das Lautenspiel belegt durch einen Brief des mehrere Jahre in Prag lebenden italienischen Violonisten und Komponisten Giuseppe Tartini (1692 - 1770), in dem er an den Literaten Francesco Algarotti (1712 – 1764) schreibt, dass er nicht imstande gewesen sei, das Spiel der Fürstin Wilhelmina vom Spiel des berühmtesten Lautenisten des 18. Jahrhunderts zu unterscheiden (S. 43). Tartini wies ferner darauf hin, dass S.L. Weiß als Lautenlehrer für Fürstin Wilhelmina diente. TICHOTA gibt zu erwägen, ob das Kürzel "C.W." zu einer Sarabanda (folgendes Menuet evtl. dazugehörig) im Raudnitzer MS CZ-PuKk76 für ein Laute spielendes Mitglied der Familie Walldorf, für Graf Kasimir Wenzel von Werdenberg oder Fürstin Wilhelmine von Lobkowitz stehen könnte. Allerdings: zwischen einer "Comtesse" (Gräfin) und einer "Fürstin" gibt es einen erheblichen Unterschied. Sie war zwar vor ihrer Heirat "C." = Comtesse: warum aber sollte sie nach ihrer Heirat diese Bezeichnung weiter tragen?

¹²² Siehe weiter unten im Text zum Stichwort „Mätressen/Kurtisane“.

¹²³ Siehe Kapitel 5.

¹²⁴ Siehe Joachim DOMNING: Die Rostocker Lautentabulaturen. In: Die Laute III ... , Ffm 1999, S. 81 f.

¹²⁵ In seinem von eigener Hand entworfenen Lebenslauf, abgedruckt bei MARPURG (1. Bd., 3. Stück), notierte QUANTZ unter dem Stichwort „Reise nach Prag 1723“: „Weiß spielte die Theorbe, Graun den Violonell, und ich den Hoboe ... Bey diesem Aufenthalt in Prag, hörte ich den Grafen von Hartig, einen großen Meister auf dem Claviere, die Frau von Mestel, eine der geschicktesten Lautenspielerinnen, und den damals bey dem Grafen von Kinsky in Dienst stehenden, berühmten welschen Violonisten, Tartini“ (S. 220 f.).

¹²⁶ Tochter von Evelyn Pierrepont, späterer Herzog von Kingston upon Hull, und Mary, Tochter von William Feilding, 1. Earl of Denbigh. Mehrfach schrieb Mary eine Schwester um Lautensaiten an (Lord WHARNCLIFFE (Hrsg.): The letters and works of Lady Mary Wortley Montagu, Vol. 1, Philadelphia 1873). Im Jahr 1720 heißt es: „My paper is done, and I beg you send my lute-strings of what color you please“ (S. 358). Im Jahr 1722 heißt es: „I wish you would think of my lute strings, for I am in terrible want of linings“ (S. 370). Undatiert (S. 359): „If you please, dear sister, to buy twenty yards of the lute string I have bespoke (black,) and send it by the first opportunity“ (S. 359).

¹²⁷ Elizabeth Lady Newton (geb. Murray) war die Schwester von Anne Lady Halkett (geb. Murray), die in ihrer Autobiographie davon berichtet, sie hätten u.a. Lautenunterricht erhalten. Siehe Anmerkung zu Anne Lady Halkett.

¹²⁸ Mary Herbert Countess of Pembroke besaß eine umfassende Bildung (u.a. mehrere Sprachen). Sie hatte Unterricht für mehrere Instrumente, u.a. die Laute. Nach CRAIG-McFEELY (a.a.O.) gibt es ein Bild von ihr mit Laute. Mary Herbert und Henry Herbert of Pembroke waren die Eltern von Philipp Herbert of Pembroke, Ehemann von Anne Clifford. Siehe dort.

- Pickeringe, Jane (Lady?) (Anfang 17. Jahrhundert); ¹²⁹
- Pfalz-Sulzbach, Maria Anna von (1722 – 1790), verheiratete de Paula von Bayern, Enkelin von Kurfürst Carl Philipp; ¹³⁰
- Preußen, Anna Amalia von (1723 – 1787); ¹³¹
- Russel, Anne, Countess of Warwick (1548 – 1604); ¹³²
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Anna Amalia, Herzogin von (1739 – 1807); ¹³³
- Sayn ¹³⁴-Wittgenstein-Berleburg, Sophie Albertine (1713 – 1735), Christina Anglia (1715 – 1793) oder Sophie Wilhelmine Christine (1725 – 1760);
- Schult, Juliana Patientia Freifrau von (1680 – 1701); ¹³⁵
- Stein, Charlotte von (1742 – 1827); ¹³⁶
- Stuart, Arabella Lady, verh. Seymour (1575 – 1615); ¹³⁷
- Thürheim, Jacobina von (1698 - 1767); ¹³⁸

¹²⁹ SPRING, M.: a.a.O., S. 227 f. Ansonsten siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 5.

¹³⁰ Siehe z.B. auch Rüdiger THOMSEN-FÜRST: Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim. In: Die Laute VII ... , Frankfurt am Main 2003, S. 60 ff. Maria Anna ist, eine Laute spielend, abgebildet auf einem Bild von J.Ph. van der Schlichten (S. 71). Auf dem ebenfalls im Rahmen des Aufsatzes abgedruckten Bildausschnitt von P.J. Horemans „Die kurbayerische und kursächsische Familie beim Musizieren und Kartenspielen“ (1761) ist deutlich eine 13-chörige Laute mit Bassreiter zu erkennen (S. 72).

¹³¹ Vgl. Tobias DEBUSCH: Anna Amalia von Preussen (1723 - 1787). Prinzessin und Musikerin, Berlin 2001. Siehe auch Panja MÜCKE: Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739 – 1807). In: MAYER, Cl. (Hrsg.): Annäherungen X - An sieben Komponistinnen, Kassel 1999, S. 5 ff. MÜCKE erwähnt auch das Zusammenspiel mit Corona Schroeter (S. 12). Siehe zu C. Schroeter weiter unten im Text.

¹³² Anne Russel war die Tante von Anne Clifford (siehe dort). Anne Clifford erhielt Lautenunterricht im Hause ihrer Tante von Jack (John) Jenkins, der dort angestellt war. Es ist naheliegend zu vermuten, dass auch Anne Russel Unterricht bei ihrem „boy“ hatte. Siehe STRING, M.: a.a.O., S. 332.

¹³³ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 53. Anna Amalia spielte Klavier, Laute, Harfe und komponierte. Siehe SALENTIN, Ursula: Anna Amalia: Wegbereiterin der Weimarer Klassik, München 2009.

¹³⁴ Sophie Albertine und Christina Anglia Charlotte waren Töchter von Casimir Graf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1687 – 1741) in erster Ehe mit Marie Charlotte zu Isenburg und Büdingen in Waechtersbach (1687 – 1716), Sophie Wilhelmine Christine und Johanna Ernestine (1722 – 1727) Töchter in zweiter Ehe mit Gräfin Esther Maria Polyxena von Wurmbach-Stuppenach (1696 – 1775). Mathias RÖSEL erwähnt in seinem Vorwort zur Ausgabe des „Wittgensteiner Barocklautenbuchs“ („Principia der Laute“, TREE-Edition 2010) ein Bild, das die Familie musizierend zeigt. Eine der Töchter spielt eine Laute. Johanna Ernestine dürfte wegen des Alters ausscheiden. Siehe zum Lautenbuch auch Kapitel 5.

¹³⁵ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 274 und S. 408.

¹³⁶ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 65.

¹³⁷ SPRING, M.: a.a.O., S. 216. Zu den musikalischen Fertigkeiten von Arabella Lady Stuart gehört das Spiel von Tasteninstrumenten und Laute.

¹³⁸ Schwester der Maria Anna von Thürheim, verh. von Goëss. Nach Tim CRAWFORD in: General Preface. The Ebenthal Tablature MSS. GOËSS Hueber (1740) – Pieces for Lute, TREE-Edition 1997 auch die Laute spielend.

- Thynne, Isabella Lady, geb. Lady Rich (1623 - ?); ¹³⁹
- Trache, Margarete von (1686 - 1705); ¹⁴⁰
- Warwick, Elizabeth (1635 – 1690), geb. Fre(s)cheville, verh. in erster Ehe mit Sir Philip Warwick (?1609 - 1682/83), in zweiter mit Conyers D' Arcy, 2nd Earl of Holderness (1622 - 1692); ¹⁴¹
- Wemyss, Marger(i)et Lady (1630 – 1649); ¹⁴²
- Wemyss, Jean (ältere Schwester von Margarete, verheiratet in zweiter Ehe mit dem 15th Earl of Sutherland); ¹⁴³
- Wilczek, Elisabeth von (lebte Anfang des 18. Jhd.); ¹⁴⁴
- Willamoska, Julie von; ¹⁴⁵

¹³⁹ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 328. Ein Bild von Dobson (ca. 1645) zeigt die Lady mit einer 12-chörigen Laute („French lute“). Edmund Waller (1606 – 1687) widmete ihr das Gedicht 'Of My Lady Isabella Playing on the Lute':

„Such moving sounds from such a careless touch,
So unconcerned herself, and we so much!
What art is this, that with so little pains
Transports us thus, and o'er the spirit reigns?
The trembling strings about her fingers crowd
And tell their joy for every kiss aloud.
Small force there needs to make them tremble so;
Touched by that hand, who would not tremble too?
Here love takes stand, and while she charms the ear,
Empties his quiver on the listening deer:
Music so softens and disarms the mind
That not an arrow does resistance find.
Thus the fair tyrant celebrates the prize,
And acts herself the triumph of her eyes.
So Nero once with harp in hand surveyed
His flaming Rome, and as it burned he played.“

¹⁴⁰ Zu Margarete von Trache heißt es im Lexikon „Die Tonkünstler Schlesiens“ von Carl Julius Adolph HOFFMANN (Breslau 1830): „Trache (Charlotte Margarethe), wurde 1686 im Fürstenthum Ratibor geboren. Eberti sagt von ihr in seinem Wohl- und Hochgelehrten Schlesischen Frauenzimmer; S. 68: „Ihr Ruhm ist groß, den aber ihre Tugenden und Gelehrsamkeit noch größer machen. Sie verstand hebräisch und griechisch, sprach gut Latein und angenehm französisch, hatte in der Geographie und Genealogie gründliche Wissenschaft, und war in der Instrumental- und Vokalmusik wohl bewandert. Sie excellirte sonderlich auf der Viola di Gamba und Laute, deren Klang sie mit anmuthreicher Stimme noch anmuthiger zu machen verstand. Dies alles übertraf ihre Gottesfurcht und Leutseligkeit, welche mir ein oberschlesischer Kavalier nicht genugsam zu beschreiben wußte.“ Sie starb 1705 zu Arnstadt im Schwarzburgischen“ (S. 435).

¹⁴¹ In Briefen von Christiaan Huygens wird als mit Dufaut auftretend eine „Mrs. Warwick“, Tochter einer Mrs. Fretwell oder Frescheville, die vormals Ehrenjungfrau bei Königin Henrietta Maria gewesen ist, erwähnt. An eben diese „Mrs. Warwick“ hat dann Huygens auch direkt geschrieben (1663). Es dürfte sich um Elizabeth Fre(s)chville handeln. Siehe <http://fretwell.kanagaweb.com.a/The%20Fretwells/Orphans/freschevilles.htm> und Tim CRAWFORD: Oeuvres de Dufaut. Buchbesprechung. In: Early Music 1989 XVII (2), S. 263 – 266.

¹⁴² Siehe dazu Kapitel 5.

¹⁴³ Siehe EDWARDS, W.: a.a.O., S. 58.

¹⁴⁴ Bei C.J.A. HOFFMANN (Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830, Breslau 1830, S. 462) heißt es: „Wilczek (Elisabeth, Baronin von; EBERTI, S. 76), geb. Gräfin von Neidhardt; eine Frau von großem Verstande und vielen häuslichen Tugenden, lebte im Anfange des vorigen Jahrhunderts auf ihren Gütern in Schlesien und war eine leidenschaftliche Musikfreundin. Sie spielte meisterhaft die Laute und besaß eine eben so schöne als geübte Stimme.“

¹⁴⁵ Eintrag bei HOFFMANN (Breslau 1830): „...die Tochter des Herrn von Willamoski ... war eine gelehrte Dame. Sie sprach eben so geläufig französisch, als polnisch und italienisch, verstand hebräisch und griechisch und war der italienischen Sprache so mächtig, daß sie die schwersten Autoren übersetzen und erläutern konnte. Auch in der Instrumentalmusik war sie bewandert, spielte die Laute meisterhaft und begleitete sie mit ihrer angenehmen Stimme“ (S. 463). Interessant ist hier die Umkehrung der sonst gewohnten Zuordnung: es ist die Stimme, die die Laute begleitet!

- Wroth, Mary Lady (? 1587 - ? 1651/53); ¹⁴⁶
- Württemberg, Sophia Louise von, verh. von Brandenburg-Bayreuth (1642 – 1702) ¹⁴⁷ ...

Bei den genannten (und ungenannten) Damen von Adel kann davon ausgegangen werden, dass das Lautenspiel vornehmlich dem Vergnügen und Zeitvertreib, auf jeden Fall nicht der unmittelbaren materiellen Sicherung des Lebensunterhalts diente; unterstellt, der Grund sie zu heiraten oder eine besondere Beziehung zu ihnen zu pflegen, ¹⁴⁸ war nicht primär in der Kunst ihrer Darbietungen auf der Laute (als Solospiel oder zur Begleitung des eigenen Gesangs) begründet!

Das Spiel dieses oder eines anderen bzw. anderer Instrumente scheint vielmehr selbstverständlicher Teil des adeligen Lebenszusammenhangs, ihrer (gesellschaftlich erwarteten) musischen Bildung. Ob das Lautenspiel (oder Spiel anderer Instrumente, das Singen) für adelige Frauen nun neben gesellschaftlicher Anerkennung auch mit materiellen Gratifikationen oder Auszeichnungen aus besonderem Anlass verbunden war, bedarf noch der Klärung im Einzelfalle.

Ein exemplarischer Fall ist unter dem Gesichtspunkt des Nachweises **Mary Lady Wroth**, Tochter von Earl R. Sidney und Barbara Gamage: spielte sie ein Instrument aus der Lautenfamilie oder nicht? Aufgewachsen in einem Umfeld, in dem neben ihrem Vater sich mehrere Verwandte als Dichter oder Schriftstellerin hervortaten (ein Onkel väterlicherseits war ein bekannter Dichter am Hofe Elisabeth I., die Nichte Mary Sidney eine der herausragenden Schriftstellerinnen des 16. Jahrhunderts), genoss sie selber eine umfassende auch musicale Bildung. 1604 wurde sie durch König James I. mit Sir Robert Wroth of Loughton Hall verheiratet und lebte nach dessen Tod mit ihrem Cousin (William Herbert, ein Favorit von Königin Anne) zusammen. Aus beiden Verbindungen hatte sie Kinder. Mary Wroth gehörte zum engeren Freundeskreis von Königin Anne und spielte bei Hofe u.a. bei mehreren Aufführungen von „Masques“ mit. Einen großen Bekanntheitsgrad erreichte sie als Autorin der ersten von einer Frau in England geschriebenen umfangreichen Prosa-Romanze („The Countesse of Mountgomerie's Urania“) und durch die Sonnet-Sammlung „Pamphilia to Amphilanthus“.¹⁴⁹

Dass Mary Wroth tatsächlich eine Theorbe/Erzlaute gespielt hat, ist bislang nur über das Bild eines unbekannten Malers belegt,¹⁵⁰ das sie mit einem Instrument der Lautenfamilie (Theorbe/Erzlaute? Zweites Schallloch in der Nähe des Stegs auf der Bass-Seite und einsaitiger Bezug bei 13 Chören) in der rechten Hand zeigt. Es ist auffällig, dass das Instrument mit der rechten Hand gehalten wird. Bei einer Linkshänderin könnte dies durchaus der Fall sein; doch: das Instrument ist eindeutig für eine Rechtshänderin ausgelegt. Insofern sind folgende Überlegungen nicht von der Hand zu weisen:

¹⁴⁶ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 372 f. und weiter unten im Text.

¹⁴⁷ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 255

¹⁴⁸ Siehe folgend die Hinweise zum Thema „Mätresse/Kurtisane“.

¹⁴⁹ Siehe Mary Ellen LAMB: Wroth, Lady Mary (1587-1651/1653). In: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Sept 2004; online edn, Jan 2008 sowie John BUTLER/ Anniina JOKINEN: The Life of Lady Mary Wroth, 2006 (<http://www.luminarium.org/sevenlit/wroth/wrothbio.htm>).

¹⁵⁰ SPRING, M.: a.a.O., S. 347. Das Bild entstand ca. 1620.

*"The image represents the poet Mary Wroth in a conventional pose and role, holding the archlute, which indicates that she has been educated in the graceful arts (besides instrumental music, singing, dancing, French, fine needlework) that an aristocratic woman was expected to know. But the massive archlute, emblem of song-making, also points to her Sidney heritage — as niece of the poets Sir Philip Sidney and the Countess of Pembroke, and as daughter of Sir Robert Sidney of Penshurst, also a poet — and to her own distinctly unconventional role as female poet. In short, the image points to the normative gender and social roles for women and men, and the contests about those norms, that loom large in the literature of the early seventeenth century."*¹⁵¹

Die Abbildung allein ist danach kein hinreichender Indikator, dass ein Instrument tatsächlich gespielt wurde.

Zweifel ergeben sich z.B. auch bei dem um 1700 entstandenen Bild von Thomas Murray, das **Henrietta Lady d'A(u)verqueque** in einem Morgen- oder Hausmantel (also einer eher intimen Bekleidung) zeigt: sie hält eine auf einem Tisch mit Decke abgestützte 11-chörige Laute, anhand der Chanterelle eindeutig erkennbar ausgelegt für rechtshändiges Spiel, in der rechten Hand.¹⁵² Abgesehen davon, dass ggf. der Bildaufbau (oder die zum Vorbild genommenen räumlichen Gegebenheiten) diese Haltung erforderte: das Instrument wirkt wie ein Fremdkörper in der Hand der Lady – und könnte durchaus – in Kombination mit dem Haus- oder Morgenmantel – als besonderes, ggf. sexuell ausgerichtetes Signal zu verstehen sein.¹⁵³

Unter den die Laute spielenden adligen Damen (belegt durch Berichterstattung oder ein Bild - siehe vorstehend) gibt es die Gruppe der Mätressen bzw. Kurtisanen. Dass über ihre Fähigkeit die Laute zu spielen überhaupt berichtet wurde, kann zum einen mit ihren besonderen Fertigkeiten auf dem Instrument (und damit dann ggf. auch als Begründung ihrer Attraktivität), zum anderen aber auch mit dem Versuch der Kaschierung ihrer eigentlichen, aus Höflichkeitsgründen („höfische Etikette“ oder „bürgerlicher Anstand“) nicht zu nennenden Qualitäten zu tun haben. Zu diesem Kreis gehören aus den oben Genannten: **Marion de Lorme, Ninon de Lenclos, Marie Aurora Gräfin von Königsmarck und Anna Constanze Gräfin von Cose**.

Marion de Lorme. Bei SCHILLING heißt es zu ihr:

„eine durch zwei Jahrhunderte, nämlich im 17= und 18ten, berühmte französische Sängerin und Lautenspielerin, welche länger als 80 Jahre das Vergnügen des Hofes und der Stadt Paris ausmachte. Sie war daselbst im Jahre 1618 geboren und entwickelte frühzeitig eine solche Schönheit von körperlichen und geistigen Reizen, daß mehrere französische Schriftsteller mit Entzücken davon sprechen, und berühmte Dichter sowohl ihre Schönheit wie ihre musikalischen Talente besungen haben. Bei den vielfältigen Nachstellungen, welchen sie in Paris nothwendiger Weise ausgesetzt seyn mußte, hatten sie doch bis zu ihrem 24sten Jahre, wenn auch nicht Tugend, doch Laune und Caprice vor einer ernsthaften Herzensangelegenheit geschützt.“

¹⁵¹ Siehe http://www.wwnorton.com/college/english/nael/17century/topic_1/illustrations/imwroth.htm.

¹⁵² Es gibt eine Reihe weiterer Bilder von Damen, die das für eine Rechtshänderin/einen Rechtshänder ausgelegte Instrument in der rechten Hand halten. Nicht immer ist dies aus Gründen des Bildaufbaus zwingend geboten.

¹⁵³ Siehe zur Thematik u.a. Carla ZECHER: The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry. Renaissance Quarterly, Autumn, 2000. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3394/is_3_53/ai_n28795422/.

Ihren ersten Liebhaber, Cinq=Mars, an dem sie in ihrem 24sten Jahre mit glühender Liebe hing, ließ der Cardinal Richelieu enthaupten, und das leichtsinnige Geschöpf war im Stande, ihn bald darauf in den Armen seines Mörders, dem sie sich völlig als Maitresse hingab, gänzlich zu vergessen. Der bekannte Chevalier de Grammont, welcher in ihrem 38sten Jahr ihr feuriger und zärtlicher Liebhaber war, und der sie in seinen Mémoires den reizendsten Engel in ganz Frankreich nennt, ahnete wohl nicht, daß sie nachher noch beinahe ein volles Jahrhundert leben und einer Mumie ähnlich sehen würde. In ihrem hohen Alter, das sie kindisch machte, ward sie von ihren Domestiken rein ausgeplündert, so daß sie dadurch in das äußerste Elend versetzt worden seyn würde, wenn nicht ein großmüthiger Pfarrer sie gänzlich aus seinen Mitteln bis zu ihrem Tode verpflegt hätte. Endlich starb sie in Paris im Jahre 1752 in dem außerordentlich hohen und seltenen Alter von 134 Jahren.

J.B. de la Borde versichert, daß nichts entzückender gewesen sey, als sie in ihrer Blüthezeit auf der Laute spielen zu hören, indem sie mit ihrer sehr angenehmen und biegsamen Stimme Chansons dazu gefunden habe“ (Bd. 4, S. 446).

Dieser Eintrag ist in vielfacher Hinsicht auf der Grundlage heutiger Kenntnisse über die Dame nicht belastbar, entspricht aber wohl der gern gepflegten verklärenden, romantisierenden Sichtweise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sich mit Marion de Lorme und ihrer Lebensgeschichte zu beschäftigen, scheint sich in dieser Zeit insbesondere in Frankreich großer Beliebtheit erfreut zu haben (Drama von Victor HUGO, Roman von Alfred de VIGNY). Und in der Tat gibt es ein zeitgenössisches Bild eines unbekannten Malers, das sie die Laute spielend zeigen soll.¹⁵⁴

Dass J.B. de la Borde bei SCHILLING als Zeitzeuge zitiert wird, passt nicht zu den Lebensdaten bekannter Träger dieses Namens: der eine war Komponist und lebte von 1734 bis 1794, der andere war Wissenschaftler und lebte von 1730 bis 1777. Vermutlich wird das Spiel der Laute (zur Gesangsbegleitung?) Teil der Attraktivität von Marion de Lorme gewesen sein, nicht aber das ausschlaggebende Moment.

Ninon de Lenclos (L'enclos), eigentlich Anne, war Tochter von Henri de L'enclos, Lautenist und Komponist, dem niederen Adel in Frankreich entstammend.¹⁵⁵ Sie galt in Frankreich als eine der herausragenden Frauen des 17. Jahrhunderts. Durch ihre Bildung und ihre vielseitige musische Begabung, ihre Intelligenz und ihren Sprachwitz, aber auch durch ihre Schönheit erhielt Ninon de Lenclos hohe gesellschaftliche Anerkennung.

Sie nahm teil am Hofleben Ludwigs XIV. Zu ihren Freunden und Freundinnen zählten: Königin Christine von Schweden, Madame de Maintenon (die zweite Gattin Ludwigs), Molière und Madame de Sévigné.

¹⁵⁴ Dieses Bild scheint auch Vorlage für einen Kupferstich gewesen zu sein, von dem Reproduktionen auf den heutigen Tag zu erwerben sind.

¹⁵⁵ Siehe: Christian MEYER: L'enclos, Henri de (la Douvardière). In: MGG, 2. Auflage, Bd. 10, Kassel et al. 2003, Sp. 1561 f.

Aus der von M. (Antoine) BRET gefertigten Biografie mit Zusammenstellung von Dokumenten über Ninon de Lenclos¹⁵⁶ sollen nur zwei an dieser Stelle herangezogen werden, die den Aspekt „Laute“ beleuchten. Der niederländische Astronom, Mathematiker und Physiker Christiaan Huygens (1629 – 1695) notierte:

„found the greatest pleasure in the world in visiting Mademoiselle de Lenclos, and in hearing her sing to her own accompaniment on the lute“ (S. 96).

Unter dem Eindruck eines solchen Besuches verfasste er ein Gedicht, das er einem Freund schickte:

*Elle a cinq instruments dont je suis amoureux :
Les deux premiers, ses mains; les deux autres, ses yeux ;
Pour le plus beau de tous, le cinquième qui reste,
Il faut être fringant et leste.*¹⁵⁷

Ebenfalls interessant ist folgende bei BRET zu findende Aussage:

„There were also other outward attractions which could not fail to make her cynosure of all eyes; we can hardly imagine a more pleasing picture than Ninon at her lute, which she played with much grace, displaying her lovely well-shaped hands and arms; it was a great merit to excel on the instrument then so much in vogue. Certainly as a study for a sculptor Ninon was unsurpassable“(S. 263).

Auch bei dieser Charakterisierung gerät dann das Lautenspiel in den Hintergrund, ist (lediglich) Teil der gesamten Attraktion.

Marie Aurora Gräfin von Königsmarck: war eine Geliebte von August dem Starken und danach Pröpstin des Stiftes Quedlinburg. Sie besaß eine vielseitige Bildung, namentlich Sprachkenntnisse; war Virtuosin auf der Laute und Viola da gamba und hinterließ mehrere kleine Literaturwerke, Opernmotive, ein paar Liebeslieder und einige Kantaten.¹⁵⁸ Voltaire nannte sie „die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte“. ¹⁵⁹

Anna Constantia Reichsgräfin von Cosel, geb. von Brockdorff: war neben Aurora von Königsmarck die bekannteste Mätresse August des Starken. Es gibt ein von Louis de Sylvestre (1675 - 1760) gemaltes Bild, das sie eine 11-chörige Laute spielend zeigt bzw. zeigen soll.¹⁶⁰

¹⁵⁶ M. (Antoine) BRET: *Ninon de Lenclos* (franz. Erstauflage: 1751), London 1904 (Fassung in Englisch).

¹⁵⁷ BEUCHOT, M.: *Œuvres de Voltaire*, Band 39, Paris 1830, S. 403.

¹⁵⁸ Siehe u.a. Christine BLANKEN: Keiser, Reinhard. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1600.

¹⁵⁹ Siehe auch Sylvia KRAUSS-MEYL: *Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte: Maria Aurora Gräfin von Königsmarck (1662 – 1728)*, Regensburg 2006².

¹⁶⁰ Siehe KRAUSE, R.: a.a.O., S. 118.

R. KRAUSE zieht in Erwagung, dass es sich bei der Lautenspielerin auf dem Bild auch um die gemeinsame Tochter von Anna Constantia und August handeln könnte: **Augusta Anna** (1708 – 1728).¹⁶¹ KRAUSE erwägt auch, diese könne Schülerin von S.L. Weiss gewesen sein, bleibt aber leider einen Beleg oder Angabe eines konkreten Anlasses für die Mutmaßung schuldig.

Wie dem auch sei: zumindest für einen Teil der Mätressen bzw. Kurtisanen scheint zu gelten, dass sie sich auch durch musische Aktivitäten hervortaten; vielleicht, weil diese von ihnen erwartet wurden? Oder ging es in der Berichterstattung (durch Wort und Bild) vor allem darum, wie bereits erwähnt, besondere Qualitäten zu kaschieren durch Hervorhebung anderer, in diesem Falle des Lautenspiels?

Aus dem Kreis der bürgerlichen Lautenspielerinnen sind zu nennen:¹⁶²

- Bassano (?);¹⁶³
- Board, Margaret (getauft 19.11. 1600), verh. Bo(u)rne;¹⁶⁴
- Bordoni, Faustina (1697 – 1781), verh. Hasse;¹⁶⁵
- Brockes, Anna Ilsabe, geb. Lehmann (? - ?; 1680 – 1747 lebte ihr Mann);¹⁶⁶
- Caccini, Francesca (1587 – 1640/5);¹⁶⁷
- Dering, Mary Lady, geb. Harvey (1629 – 1704);¹⁶⁸

¹⁶¹ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 47.

¹⁶² In seinem Beitrag „The Lute at the Court of Guidubaldo II. Della Rovere Duke of Urbino“ benennt Franco PIPERNO (in: Die Laute III ..., Ffm 1999, S. 1 ff.) für den Zeitraum außerhalb meiner Betrachtung noch folgende die Laute spielende Frauen: Virginia Vagnoli, Sängerin, Lautenistin und Viola da Gamba-Spielerin (S. 12 ff.). War zwischen 1564 und 1570 der Musik-Star am Hofe von Guidubaldo II und trat dort u.a. in den Gemächern der Herzogin für Gäste auf; Marta Dinpuocherina, Lautenistin (S. 15 ff.). Hinweisen wie diesen ist bei Erweiterung des Betrachtungszeitraumes für den Themenzusammenhang „Frauen und Lautenspiel“ unbedingt nachzugehen, handelt es sich doch hier um Beispiele, die in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung sind (Frauen als professioneller Musikerinnen/als Lautenistinnen: Solo und/oder Liedbegleitung).

¹⁶³ John EVELYN schreibt in seinem Tagebuch, er habe 1645 die Tochter von Domenico Bassano (Theorbist in Padua) getroffen, „that played and sung nine instruments, with that skill and address as few masters in Italy exceeded her; she likewise composed divers excellent pieces She presented me afterward with two recitatives of hers, both words and music“ (zitiert nach Jessica M. KERR: Mary Harvey – The Lady Dering. In: Music and Letters 1944, S. 24).

¹⁶⁴ Siehe Kapitel 5.

¹⁶⁵ Siehe weiter unten im Text.

¹⁶⁶ In seiner Autobiographie schreibt der vermögende, vor allem als Dichter bekannte Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich BROCKES (1680 – 1747) über seine Frau Anna Ilsabe (S. 207 f.): „Von den guten Eigenschaften meiner Frauen alhier viel zu schreiben, scheinet mir der Wolstand zu verbieten, jedoch kann ich nicht umhin mit Wenigem zu erwähnen, daß sie nicht allein nebst andern Qualitäten, die solcher Vollkommenheit in der Musik, sowol auf der Laute als auf dem Clavier und im Singen gelanget, daß wenig Meister sich funden, welche nicht durch sie beschämten und sie bewundern mußten. Woraus sie selbst aber sich so wenig etwas machte, daß sie vielmehr ungern spielte und sich statt dessen mit allen Kräften auf die Haushaltung und Erziehung ihrer Kinder legte. In der französische Sprache ist sie so stark, daß sie nicht allein im Reden für eine geborene Französin passiren könnte, sondern sie besitzet sogar im Schreiben eine so natürliche, neue und scharfsinnige Art sich auszudrücken, daß niemand selbige ohne Verwunderung lesen wird. Von ihren ungeheuchelten Gottesfurcht als der Quelle alles Guten, will ich lieber ihre Werke und diejenigen die sie kennen, als meine Feder reden lassen.“ Nicht klären habe ich können, ob es sich bei Anna Ilsabe ggf. um eine der beiden Schwestern „Lehmann“ handelt. Siehe dort.

¹⁶⁷ Siehe weiter unten im Text.

¹⁶⁸ Siehe weiter unten im Text.

- Davenant, Elizabeth (um 1624), verh. in erster Ehe mit Gabriel Bridges, in zweiter mit Richard Bristowe; ¹⁶⁹
- Evelyn, Mary (1665 - 1685), ¹⁷⁰
- Ford, Ann/Anne, verh. Thicknesse (1737 - 1824); ¹⁷¹
- Gansewindt, Fräulein (vor 1750 – nach 1754); ¹⁷²
- Genteleschi, Artemisia (1593 – 1653); ¹⁷³
- Goethe, Cornelia (1750 - 1777); ¹⁷⁴
- Gowges, Renee/Rince (Ann) de (degouges) (um 1626); ¹⁷⁵
- Gottsched, Luise (1713 – 1762); ¹⁷⁶
- Jordan, Mary (um 1620); ¹⁷⁷
- Herold, Vorname unbekannt, Tochter des Kapellmeisters Johann Theodor Herold zu Mainz; ¹⁷⁸
- Heydon, Anne (?1629 - ?1678/1700), verh. mit Col. Richard Neville (1615/17 – 1676), später mit Sir John Heydon of Bacanthurpe; ¹⁷⁹

¹⁶⁹ Siehe Kapitel 5.

¹⁷⁰ Tochter des bekannten Tagebuchschreibers John Evelyn (1620 - 1706). Mary E. wird gelegentlich als die anonyme Autorin des Buches „Mundus Muliebris: or, The Ladies Dressing Room Unlock'd and Her Toilette Spread. In Burlesque. Together with the Fop-Dictionary, Compiled for the Use of the Fair Sex“ von 1690 angesehen. Es ist ein satirischer Modeführer in Versen über die frankophile Mode und Terminologie. Wenn es von Mary E. stammt, wurde das Buch auf jeden Fall posthum von ihrem Vater veröffentlicht. Dass Mary Evelyn Laute spielte, wird im Artikel von Jessica M. KERR (a.a.O.) erwähnt.

¹⁷¹ Zu Anne Ford siehe weiter unten im Text.

¹⁷² Fräulein Gansewindt wird in der Ode „Die Laute“ von J. Fr. LAUSON als eine der drei jungen Damen genannt, die in Königsberg Unterricht beim „drollichten Weiß“ erhalten haben. Siehe oben die Anmerkung zu Fräulein von Hofmann. Gemäß Anmerkung von LAUSON war die „Ganswindtin“ „einzige Tochter des Herrn Commercienrath Gansewind“ (a.a.O., S. 144).

¹⁷³ Siehe weiter unten im Text.

¹⁷⁴ Schwester von Johann Wolfgang von Goethe. Nach R. KRAUSE (a.a.O., S. 56, 58, 70) sang Cornelia GOETHE zu Laute und Zither (Cister).

¹⁷⁵ Auch hier bin ich mir nicht ganz sicher, ob es sich bei „de“ um den Hinweis auf ein Adelsprädikat oder lediglich um einen Hinweis auf die familiäre oder geografische Herkunft handelt. Siehe ansonsten weiter unten im Text.

¹⁷⁶ Siehe im vorherigen Kapitel.

¹⁷⁷ Der Name „Mary Jordan“ taucht im „Margaret Board Book“ (siehe in Kapitel 4) auf. Einen weiteren Beleg habe ich für diese Dame nicht gefunden. War sie Freundin von M. Board? War sie die Lautenlehrerin?

¹⁷⁸ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 520. Von J.Th. Herold gibt es eine Reihe an Stücken, die auf die Laute gesetzt sind (A-Wn 18760, PL-Kj 40620); ob nun für das Instrument geschrieben oder als Übertragungen auf die Laute, bedarf noch weiterer Untersuchungen.

¹⁷⁹ Von Anne Heydon gibt es ein Bild, das sie im Alter von 8 Jahren zeigen soll. Sie hält in der rechten Hand eine sehr kleine Laute, deren Wirbelkasten in der Abbildung bei SPRING (a.a.O., S. 378) nicht zu erkennen ist. SPRING schreibt dazu: „*The instrument held by the 8-year old Miss Anne Heydon in a painting at Audley End appears to be small, with thirteen single courses and an extended neck. Clear identification of the instrument is impossible because the upper neck of the instrument is obscured behind drapery*“ (S. 376 f.). SPRING vermutet, auf dem Bild sei eine Theorbe dargestellt. Es mag sich durchaus um ein theorbiertes Instrument handeln, doch die 13 einzelnen Chöre sehe ich nicht: es könnte sich um 5 doppelte und einen einfachen Chor, also ein 6-chöriges Instrument handeln.

- Hill(e), Jenny/Jinny (um 1656);¹⁸⁰
- Hunt, Arabella (? 1662 – 1705);¹⁸¹
- Kropfgans, Kropffganß, Kropffgans, Kropfganss, Kropfganz, Johanna Leonore/Eleonora (1710 - um 1770);¹⁸²
- Lehmann, zwei Schwestern in Hamburg (um 1715);¹⁸³
- Ludwig, Helena Lucia (Anfang/Mitte 18. Jahrhundert);¹⁸⁴
- Perwich, Susannah (1636 - 1661);¹⁸⁵
- Philips, Katherine (1632 – 1664; geb. Fowler);¹⁸⁶
- Rackmann, Lautenspielerin aus Gent (wird in Weimar 1793 verzeichnet);¹⁸⁷
- Reichardt, (Caroline) Louise/Luise (1779 – 1826);¹⁸⁸
- Schroeter, Corona (1751 – 1802);¹⁸⁹
- Schwarz, Regina Gertrud (1690 - ?);¹⁹⁰
- Scharp, Frances (1738 - 1799);¹⁹¹
- Spurni, Maria Dorothea, geb. St. Pierre (Beginn 18. Jhd. - mindestens Mitte 18. Jhd.);¹⁹²
- Stötteroggen, Catharina Marai und Rahel Dorothea /um 1679 bis nach 1715);¹⁹³

¹⁸⁰ Der Name „Jenny/jinny Hill(e)“ taucht mehrfach im „Ruthwen MS“ auf (siehe Kapitel 4) und steht damit im Zusammenhang mit Patricia Ruthwen und der Countess of Kilmarnock. Einmal steht der Name „jinny Hille“ auf f. 92v. Auf f. 93r ist notiert: „and at the best is but a pensing Dream so says Jenny Hill“. Auf f. 87 ist die Notiz zu finden: „Jenny Hill's Minuet“. Diese Notizen zusammen betrachtet, könnte Jenny (Jennifer) Hill(e) eine der Schreiberin/dem Schreiber des Manuskripts bekannte Person gewesen sein, die für sie/ihn von Bedeutung gewesen ist. Der Hinweis „Jenny Hill's Minuet“ muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass dieses Menuet von der Namensträgerin komponiert worden ist: es kann sich auch um eine Widmung handeln. Dennoch: Jenny/Jinny (Jennifer) Hill(e) ist als Lautenspielerin und ggf. Komponistin in Betracht zu ziehen. Zur Thematik „Widmung“ siehe TREDER, M.: Spurensuche. Der Fall Pasch. Wer, bitte, ist eigentlich 'Pasch'?“. In: Zeitschrift „Laute und Musik I“, online-Publikation unter: <http://www.laute-und-musik.de>, 2013.

¹⁸¹ Siehe weiter unten im Text.

¹⁸² Siehe weiter unten im Text.

¹⁸³ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 1024.

¹⁸⁴ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 53. Siehe weiter unten im Text.

¹⁸⁵ Eine Kurzbiografie ist zu finden bei Mary HAYS: Female biography: or, memoirs of illustrious and celebrated women of all ages and Countries, Vol. 6, London 1803, S. 51 ff. Ansonsten siehe weiter unten im Text.

¹⁸⁶ Katherine Philips war Tochter der Londoner Kaufmanns John Fowler. Sie heiratet 1647 James Philips. Katherine Philips wurde bekannt als Schriftstellerin und stand in enger Beziehung zu ihren Schulfreundinnen Mary Aubrey und Mary Harvey (Lady Dering). Siehe weiter unten im Text.

¹⁸⁷ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 70f.

¹⁸⁸ Siehe weiter unten im Text.

¹⁸⁹ Siehe weiter unten im Text.

¹⁹⁰ Kenneth SPARR in seinem Aufsatz „Die Kunst von Silvius Leopold Weiss im Spiegel der zeitgenössischen Literatur“ (Gitarre & Laute, 9/1987, Heft 6, S. 15 ff.) folgend, könnte Regina Gertrud Schwarz, die Stieftochter von David Kellner (1670 in Liebertwolkwitz bei Leipzig – 1748; vermutlicher Komponist der „XVI. auserlesenen Lautenstücke, bestehend in Phantasien, Chaconnen, Rondeau, Giga, Pastorel, Passe Pied, Campanella, Sarabande, Aria & Gavotte“ - Hamburg 1747), neben Tasteninstrumenten möglicher Weise auch Laute gespielt haben. Die Grundlage für diese Annahme ist allerdings eher schwach: ein Gedicht „An eine berühmte Virtuosin über die Vollkommenheit in der Musik“ von „Herrn König“ sowie die Ehe mit Johann Ulrich von König – nach SPARR nicht verwandt mit dem Verfassers des genannten Gedichts -, die sie ab 1720 nach Dresden führte, was Grund zur Erwähnung ist, sie könne S.L. Weiss gekannt haben. Sich mit der Annahme auseinander zu setzen, würde an dieser Stelle zu weit führen.

¹⁹¹ Johann Zoffany (1733 – 1810) malte die musikalische Sharp-Familie (gab ab 1750 14tägig Konzerte) 1781. Auf dem Bild spielt Frances Sharp ein theorbiertes Lauteninstrument.

¹⁹² S. OWENS (a.a.O.) folgend, war Dorothea (Spurni) St. Pierre als Lautenvirtuosin angestellt am Stuttgarter Hof 1719 – 1736, dann wieder 1744 – 1755. Von S. OWENS wird auch eine Lautenistin „von Compernaß“ genannt (S. 47), die für 1736 am Stuttgarter Hof nachweisbar ist.

¹⁹³ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O. S. 274 und S. 1039

- Stricker, Katharina Elisabeth (Ende 17., Anfang 18. Jahrhundert);¹⁹⁴
- Strozzi, Barbara (1619 – 1677);¹⁹⁵
- Trezier, Bernardina Charlotta, geb. Blankenfordt (um 1700);¹⁹⁶
- Twice, Ann (um 1620);¹⁹⁷
- Waga, Fräulein, verh. Magirus (vor 1750 – nach 1754);¹⁹⁸
- Weiss, Juliana Margaretha (getauft 21.09. 1690 - 1765);¹⁹⁹
- Ziegler, Christiane Marianne/Mariane von; geb. Romanus, verh. von Könitz, verh. von Steinwehr (1695 – 1760)²⁰⁰ ...

Mary Aubrey, Mary Harvey (verheiratete Lady Dering), **Lucy Hutchinson, Susannah Perwich** (erhielt Lautenunterricht von Jacques Gaultier und John Rogers)²⁰¹ und **Katherine Philips** stehen exemplarisch für Frauen in England in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit mehr oder minder vermögenden, jedenfalls gesellschaftlich etablierten Eltern (mit Beziehungen zum Adel und zum Teil zum Hofe), die in besonderen Institutionen (Schulen; hier: „Mrs. Salmon's school“ in Hackney nördlich von London) einen vom Fächerkanon her sehr breit angelegten Unterricht erhielten: „learned Ladies“. ²⁰² Diese Ausbildung endete in der Regel mit Erreichung des heiratsfähigen Alters von 15 bzw. 16 Jahren und umfasste neben dem Erlernen von Fähigkeiten im Kochen, im Handarbeiten, in Fremdsprachen (Latein und Französisch) auch musische Fächer wie Tanzen, Musizieren (auf Tasteninstrumenten, Gamen und Laute) sowie Gesang.²⁰³

¹⁹⁴ Katharina Elizabeth Stricker war 1714 als Lautenistin und Sopran am Hofe von Anhalt-Cöthen beschäftigt. Siehe dazu Ernst KÖNIG: Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen, Bach-Jahrbuch XLVI (1959), zitiert nach OWENS, S.: a.a.O., S. 46.

¹⁹⁵ Siehe weiter unten im Text.

¹⁹⁶ Der ursprüngliche, 2002 erneuterte Einband des Manuskriptes für die Angélique D-Swi 640 enthält den Besitzerhinweis auf Bernardina Charlotta Trezier (geb. Blankenfordt). Da das Manuskript aufgrund der darin enthaltenen Stücke frühestens 1700 entstanden sein kann, müsste die Besitzerin (so es sich um den ursprünglichen Besitz handelt) auch um diese Zeit gelebt haben. In seinem Aufsatz „Laute, Angélique und Theorbe bei Joachim Tielke“ stellt Friedemann HELLWIG u.a. die These auf, eine der beiden in Schwerin erhaltenen Angélique-Instrumente hätte B. C. Trezier gehört (Instrument aus der Tielke-Werkstatt), das andere (von Fleischer gebaut) möglicher Weise ihrem Lehrer (in: AHRENS, Christian/KLINKE, Gregor (Konzeption und Redaktion): Laute und Theorbe. Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006, München/Salzburg 2009, S. 80ff.).

¹⁹⁷ Siehe Kapitel 5.

¹⁹⁸ Das Fräulein Waga wird in der Ode „Die Laute“ von Johann Friedrich LAUSON (1727 – 1783) als eine der drei jungen Damen genannt, die in Königsberg Unterricht beim „drollichten Weiß“ erhalten haben. Siehe oben die Anmerkung zu Fräulein von Hofmann und Gansewindt. Gemäß Anmerkung von LAUSON war „die Waga“: „Eine geschickte Tochter des Herrn Tribunals- und Hofgerichtsraths D. Waga, welche jetzo an den Herrn Steuerrath Magirus verheyrrathet ist“ (a.a.O., S. 144).

¹⁹⁹ Schwester von Sylvius Leopold und Johann Sigismund Weiss. Siehe weiter unten im Text.

²⁰⁰ Siehe weiter unten im Text.

²⁰¹ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 329.

²⁰² Siehe dazu mit einer Vielzahl an Biografien (zum Teil auch der hier erwähnten Frauen aus England): Myra REYNOLDS: The learned lady in England, 1650 – 1760, Boston/New York 1920.

²⁰³ Siehe den Artikel von Jessica M. KERR: a.a.O., S. 27.

Der Name von **Mary Lady Dering** (geb. Harvey)²⁰⁴ ist beim musikinteressierten Publikum präsent durch die Berichte über ihren Gesang und vor allem durch den Abdruck von drei Kompositionen in dem von John Playford 1655 herausgegebenen Sammelband von Henry Lawes' s „Second Book of Select Musicall Ayres and Dialogues“. Dort heißt es: „*The Lady Deerings's Composing*“ mit den Stücken (notiert mit Text, Melodie und Bass-Begleitung) „*When First I saw fair Doris' eyes*“, „*And is this all? What one poor Kisse*“ sowie „*In vain fair Chloris, you designe*“. Der Text zu diesen Liedern wurde vom Ehegatten, Sir Edward Dering, verfasst. In dem Sammelband sind dies die einzigen Stücke, die nicht von Henry Lawes, der nach der Heirat von Mary Harvey von 1648 bis 1652 als ihr Musiklehrer angestellt war, selber stammen. Dass diese Beziehung – musikalisch, materiell oder gesellschaftlich – für Lawes von besonderer Bedeutung war, ist aus der Widmung des Sammelbandes zu ersehen: „*The Honourable, the Lady Dering, wife of Sir Edward Dering of Surenden Dering, Baronet*“. Nach derzeitigem Stand kann Mary Lady Dering als die erste englische Komponistin gelten, deren Lieder gedruckt veröffentlicht wurden.²⁰⁵

Auf dem Kontinent gehörten etwa zwei Generationen später **Luise Gottsched** und **Cornelia Goethe** dem sich emanzipierenden Bildungsbürgertum an. Ihr Lautenspiel diente nicht der materiellen Existenzsicherung, sondern gehörten eher zum Teil der vom Adel adaptierten musischen Bildung und musischen Praxis im privaten Zusammenhang.²⁰⁶ Zu diesem Kreise des sich emanzipierenden (Bildungs-) Bürgertums gehörte auch **Christiane Marianne/Mariane Romanus** (verheiratete von Ziegler, von Könitz, von Steinwehr). Ihr Vater, der Jurist Franz Conrad Romanus, war Musikliebhaber und förderte während seiner Zeit als Bürgermeister in Leipzig u.a. den dort arbeitenden Georg Philipp Telemann. Christine Marianne Romanus betätigte sich literarisch²⁰⁷ und spielte neben der von ihr bevorzugten Traversflöte auch Blockflöte, Laute und Tasteninstrumente.²⁰⁸ Ohne selbst in dieser Form von Halb-Öffentlichkeit zu konzertieren, unterhielt sie im Hause ihrer Mutter einen der ersten literarischen und musikalischen Salons Deutschlands. Zu den Besuchern gehörten u.a. Johann Chr. Gottsched und Johann Sebastian Bach. Letztgenannter nutzte auch Texte von Christiane Romanus als Basis für geistliche Kantaten. In Gottscheds Moralischer Wochenschrift „*Die vernünftigen Tadlerinnen*“ veröffentlichte sie, wurde 1730 das erste und einzige weibliche Mitglied in Gottscheds „Deutscher Gesellschaft“ in Leipzig und erhielt am 17. Oktober 1733 von der Universität Wittenberg die kaiserlich privilegierte Dichterkrone einer „*Poeta laureata*“. Ihr letztes Werk erschien sechs Jahre später. Dass die Traversflöte für sie als Instrument für sich und allgemein Frauen als Instrument an erster Stelle stand, dokumentierte Christiane Marianne Romanus in ihrer Schrift „*Moralische und vermischte Send-Schreiben*. An einige ihrer vertrauten und guten Freunde gestellet“ aus dem Jahre 1731:

²⁰⁴ Nach meinen Recherchen war Lady Dering, geb. Harvey, vermutlich bürgerlicher Herkunft.

²⁰⁵ KERR, J.M.: a.a.O., S. 24.

²⁰⁶ Siehe Peter SCHLEUNING: Der Bürger erhebt sich ..., a.a.O.

²⁰⁷ Christiane Marianne ROMANUS/von ZIEGLER: Versuch in gebundener Schreib-Art (1728); In Gebundener Schreib-Art: Anderer und letzter Theil (1729); Moralische und vermischte Sendschreiben: an einige Ihrer vertrauten und guten Freunde gestellet (Leipzig 1731); Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Re-de (1739).

²⁰⁸ Siehe Gisela BRINKER-GABLER: Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Fischer, Ffm 1978, S. 113 ff.

„Die ganz gewöhnlichen und dem weiblichen Geschlecht gebräuchlichen Instrumente höret man täglich bey vielen Frauenzimmer, die Flöten aber klingen bey unsers gleichen und diß durch ganz Deutschland, gar sparsam ; (...) (Ich gebe Ihnen) die theure Versicherung, daß die meisten von denen Französischen Frauenzimmer so wohl adelichen als bürgerlichen Standes, welche doch jederzeit bey allen Nationen Beyfall gefunden, und vor galant und artige Geschöpfe in der ganzen Welt paßiren, sich der sogenannten Traversiere starck bedienen; (...). Entschließen Sie sich nur daher, und sonder langes Besinnen, Ihr Fräulein zur Erlernung dieses angenehmen und nicht allzugemeinen Instruments anzuhalten, damit ich an selbiger eine Mitgefertin bekomme“ (S. 408 f.).

Diese Einladung zum Erlernen der Traversflöte enthält eine weitere bemerkenswerte Aussage: aus Sicht von Christiane Marianne Romanus gibt es ein typisches von Frauen genutztes Musikinstrumentarium! Leider verrät sie nicht, welche Instrumente dazu gehören. Ihre Einladung zum Erlernen der Traversflöte kann daher auch als Aufruf zum Aufstand gegen eine vorherrschende Erwartung hinsichtlich von Frauen zu spielender Instrumente gelesen werden.

Anne Ford, aus einer bürgerlichen Familie stammend, war Viola da Gamba-Spielerin (wohl ihr Hauptinstrument), Lautenistin, Gitarristin, Glasharmonikaspielerin (und Verfasserin eines Unterrichtswerkes für dieses Instrument), Harfenistin, Sängerin, Komponistin und Schriftstellerin. Sie trat vor ihrer Heirat 1762 mit dem Schriftsteller Philip Thicknesse (1719-1792), Ehemann einer verstorbenen Freundin, sowie danach auch einmal bei einem Wohltätigkeitskonzert öffentlich auf. Ihre musikalische Praxis scheint sich jedoch vornehmlich auf den privaten Zusammenhang konzentriert zu haben. Dass sie mit dem Musizieren ihren Lebensunterhalt allein bestritt, ist nicht belegt. Es ist aber nicht auszuschließen, dass mit Musik zumindest ein „Nebenverdienst“ erzielt werden konnte.²⁰⁹

Louise Reichhardt war Komponistin und Gesangslehrerin in Hamburg, wo sie auch einen öffentlich auftretenden Gesangsverein gründete hat. Sie lebte von ihrer Tätigkeit als Gesangslehrerin.²¹⁰ Weder bei ihr noch bei Anne Ford scheint das Lautenspiel im Vordergrund der musikalischen Ambitionen gestanden zu haben. Dies dürfte auch für die aus Venedig stammende Sängerin **Faustina Bordoni** (verheiratete Hasse) gelten. Von ihr gibt es ein von Bartolomeo Nazari (1699-1758) gemaltes Bild, auf dem sie ein kleines fünfchöriges Instrument aus der Lautenfamilie spielt (Mandoline?). Ob dieses Instrument nun dem Solospiel oder der Gesangsbegleitung diente, ist aus dem Bild heraus nicht zu erkennen. Es scheint jedenfalls, als würden die Saiten mit den Fingern der rechten Hand gezupft.

²⁰⁹ Siehe Freia HOFFMANN: Ford, Ann, Anne, verh. Thicknesse. In: Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, Online-Lexikon: <http://www.sophie-drinker-institut.de/Ford,%20Ann.htm>.

²¹⁰ Siehe: Hans-Günter OTTENBERG: Louise Reichardt. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 13, Sp. 1488 f. sowie Iris BOFFO-STETTER: Luise Reichardt. In: MAYER, Cl. (Hrsg.): Annäherungen XI – An sieben Komponistinnen, Kassel 2000, S. 59 ff.

Arien aus Opern von Johann Adolph Hasse (1699 – 1783), die zwischen 1747 und 1755 am Dresdner Hof aufgeführt wurden, kamen auch zum „Versatz“ (Übertragung) auf die 13-chörige Barocklaute. Titel des Manuskripts MS III.11.46a in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig: „Opern Arien auf die Laute versezet. A 0. 1755. di R“. ²¹¹

Bei **Arabella Hunt** hat eindeutig eine Laute der Begleitung ihres Gesanges gedient. Sie war eine eng mit Purcell zusammen arbeitende Sängerin, die nach jetziger Kenntnis nur in privaten Zusammenhängen und bei Hofe aufgetreten ist. Das einzige bislang bekannte, von Godfrey Kneller (1646 – 1723) gemalte Bild zeigt sie eine 11-chörige Laute spielend.²¹² Die bekannte Anekdote über einen Auftritt vor Königin Mary zeigt, wie flexibel die Künstlerin war – und auch die Laute beherrschte:

„The Queen (Mary) having a mind one afternoon to be entertained with music, sent to Mr. Gostling ... and Mrs. Arabella Hunt, who had a very fine voice, and an admirable hand on the lute, with the request to attend her; they obeyed her commands; Mr. Gostling and Mrs. Hunt sang several compositions of Purcell, who accompanied them on the harpsichord; at length the queen beginning to grow tired, asked Mrs. Hunt if she could not sing the old Scots ballad „Cold and Raw“, Mrs. Hunt answered yes, and sang it to her Lute“. ²¹³

Purcell soll nicht besonders amüsiert gewesen sein, verarbeitete jedoch das Motiv 1692 in der Bass-Linie eines Geburtstagsliedes für die Königin.²¹⁴ Aufsehen erregte Arabella Hunt 1680 durch die Heirat mit James Howard, hinter dessen männlicher Kleidung sich Amy Poulter, eine bereits mit einem Mann verheiratete Frau verbarg. Die Ehe wurde 2 Jahre später wieder geschieden.²¹⁵

Die vor allem als Malerin bekannte **Artemisia Gentileschi** war Tochter des Malers Orazio Gentileschi und seiner Gattin Prudentia Montones.²¹⁶ Ab 1616 studierte Artemisia als einzige Frau an der Accademia dell’Arte del Disegno in Florenz. Bereits 1615 erhielt sie ihren ersten größeren Auftrag von Michelangelo Buonarotti dem Jüngeren (einem Großneffen von Michelangelo) und arbeitete in der Folgezeit für namhafte Auftraggeber (u.a. die Medici) in Rom, Neapel und – ihren Vater unterstützend – auch in London. Zu ihren Freunden gehörten Persönlichkeiten wie Galileo Galilei. Ein Selbstporträt, entstanden zwischen 1615/1617, zeigt Artemisia Gentileschi eine 6-chörige Laute spielend.

²¹¹ Siehe dazu den Booklet-Text von Frank LEGL zur Einspielung von Axel WOLF: „Johann Adolph Hasse. Opera for Lute. Baroque Opera Arias Transcribed for Lute“ (OEHMS Classics). Das Manuskript ist als Faksimile (2 Teile) erschienen bei TREE-Edition: „Opernarien auf die Laute gesetzt“ (2008).

²¹² Welcher Beliebtheit sich Arabella Hunt erfreut haben dürfte, zeigt auch, dass nach diesem Bild von John Smith (1652-1743) ein Stich gefertigt worden ist. Es sind mehrere Abzüge von der Platte bekannt.

²¹³ Zitiert nach Ian SPINK: Hunt, Arabella. In: SADIE, Stanley/TYRELL, John (Hrsg.): The New Grove, 2. edition, Vol. 11, S. 872.

²¹⁴ Diese Anekdote enthält so viele Aspekte, dass sie einer gesonderten, an dieser Stelle nicht zu leistenden Betrachtung wert ist.

²¹⁵ Siehe SPINK, I.: Arabella Hunt. A.,a.O., S. 872.

²¹⁶ Susanna PARTSCH/Michael HATRY: Ich will malen! Das Leben der Artemisia Gentileschi, Hildesheim 2007.

Das Bild kann – unabhängig von anderen Deutungsmöglichkeiten – auch als Indikator dafür angesehen werden, dass ihre musischen und künstlerischen Fertigkeiten nicht allein auf das Malen beschränkt waren.²¹⁷

In vielfacher Hinsicht ungewöhnlich (vielleicht gilt diese Charakterisierung, die etwa für Artemisia Gentileschi und auch andere hier genannte Frauen in Anspruch zu nehmen ist, nur aus heutiger Perspektive) sind Leben und Wirken von **Barbara Strozzi**.²¹⁸ Dass sie Laute spielte, ist eigentlich nur eine mehrfach geäußerte Vermutung: „*Wie die meisten Sängerinnen ihrer Zeit begleitete sie sich selbst, entweder mit einer Laute oder einer Theorbe ...*“,²¹⁹ heißt es lapidar. Nur war Barbara Strozzi viel mehr als eine Sängerin.

Im Hause ihres Adoptivvaters (der vermutlich auch ihr leiblicher Vater war), des Dichters und Intellektuellen Giulio Strozzi (1581 – 1644), erhielt Barbara Strozzi eine breit angelegte musikalische Ausbildung bei namhaften Persönlichkeiten (etwa dem Komponisten und Organisten Francesco Cavalli; 1602 - 1676) und war eingebunden in das gesellschaftliche Leben Venedigs. Acht Bände von ihr komponierter Musik (bis auf einen Band weltlicher Vokalkompositionen – Madrigale, Arien und Kantaten) wurden zwischen 1644 und 1664 in Venedig publiziert.

Diese Musik brachte sie zum Teil selbst in Akademiekonzerten (also dem Grunde nach im privaten Rahmen) der von ihrem Vater gegründeten „Accademia Degli Unisoni“ zur Aufführung. Sie galt als eine ganz hervorragende Sängerin. Barbara Strozzi blieb unverheiratet und hatte mehrere Kinder. Ein von ihrem Adoptiv- (und vielleicht auch leiblichem) Vater gemaltes Bild ist rätselhaft: es zeigt vermutlich Barbara Strozzi. Die nicht mehr ganz junge Frau auf dem Bild ist etwas üppig und schaut das Publikum aus dem Bild heraus frontal, großes Selbstbewusstsein ausstrahlend, an. In der linken Hand hält sie, den rechten, fleischig wirkenden Arm abgelegt neben einem aufgeschlagenen Notenbuch, Bogen und ein mittelgroßes Streichinstrument. Der Rock ist schlicht und in roter Farbe. Die Frau trägt an beiden Armen sowie an der rechten Hand Schmuck. Die Bluse ist an den Ärmeln mehrfach gerafft. Die Brüste sind durch die Bluse kaum bedeckt.

²¹⁷ Auf dem Bild präsentiert sich Artemisia Gentilischi mit ernstem, wehmütigem, fast verängstigtem Blick und einer durch entsprechende Akzentsetzung des Lichtes deutlichen Betonung der eng und nach oben hin (ein-) geschnürten Brüste. Die dritte durch das Licht entstandene Betonung liegt auf der langen, feingliedrigen rechten Hand, die sich mehr an den Saiten festzuhalten scheint als sie zu zupfen. Den Griff der linken Hand umgesetzt auf eine Renaissance-Stimmung, erzeugt keinen wohlgefälligen Akkord! Das Bild vermittelt, bedingt auch durch die gewählten dunklen Farben, den starken Kontraste sowie den Gesichtsausdruck und die gequetschte Brust insgesamt wenig Lebensfreude. Ausgehend von der These, die Laute selber als Symbol für Sexualität ansehen zu können, mag dieses Selbstporträt auch als Darstellung ihres Verhältnisses zur Sexualität gesehen werden: sie war vom Lehrherren und Freund ihres Vaters (Agostino Tassi; 1580 – 1644) vergewaltigt worden. 1612 strengte ihr Vater dann deswegen einen Prozess gegen Tassi an. Tassi behauptete zur Verteidigung, Artemisia sei eine Hure. Zur Prüfung des Wahrheitsgehaltes dieser Behauptung wurde Artemisia an den Daumen gefoltert. Ein Heiratsangebot von Tassi schlug Artemisia aus und heiratet anderweitig. Sie hatte – soweit bekannt – eine Tochter.

²¹⁸ Siehe Sylvia MICKE: Barbara Strozzi. In: SONNTAG, Brunhilde/MATTHEI, Renate (Hrsg.): Annäherung IV – An sieben Komponistinnen, Kassel 1988, S. 7 ff. sowie die Grundseite zu B. Strozzi im MuGI von Antje TUMAT: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=stro1619>.

²¹⁹ Siehe auch Ellen ROSAND: Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: the Composer's Voice. In: JAMS (Journal of the American Musicological Society), XXXI, 1978; p. 241 ff.

Ein graues Tuch liegt auf den Schultern und ist unter der linken Brust, die dadurch noch mehr betont wird, verknotet. Im sehr feinlockigen Haar sind rechts hinten einige Blumen befestigt.

David und Ellen ROSAND vertreten die These, dass Barbara Strozzi, unverheiratete Mutter von vier Kindern, das Leben einer (nicht-adligen) „ehrenwerten Kurtisane“ geführt hat.²²⁰ Blumenschmuck und die entblößte Brust könnten die junge Frau als Kurtisane kennzeichnen; das Streichinstrument in ihrer linken Hand steht für die Verbindung von Musik und Sexualität.²²¹ Heute würde eine solche Porträtiierung durch den Vater sicherlich Fragen nach der Beziehung zu seiner Tochter aufwerfen.

Als gesichert kann angesehen werden, dass **Renee/Rince (Ann) de Gowges (degouges)** als professionelle Lautenistin tätig war. Sie wird in den Haushaltsbüchern von (der durch Heirat) englischen Königin Henrietta Maria – England (1609 – 1666), in den Jahren 1629/30 erwähnt: „*Renee de Gowges, Lutanist, for the pension at £ 40 p.ann*“.²²² In den Büchern taucht die Lautenistin, die für den Unterricht von Königin Henrietta Maria engagiert wurde und darin Jacques Gaultier ersetzte, auch als „*Rince de Gowges, lutnist*“ und „*Rince degouges, Lutanist*“ auf. Sie ist die einzige Frau, die bislang in den Haushaltsbüchern als Musikerin identifiziert werden konnte und als solche ein Gehalt im Rahmen der königlichen Musik erhalten hat (Betrachtungszeitraum: 1485 – 1714).²²³

Eine professionelle Tätigkeit als Lautenistin ist auch für **Helena Lucia Ludwig** nachgewiesen:

„1739. Helena Lucia Ludwig, Lautenistin accompagniert bei der cammermusique des Hz. Ernst August. Stölzel hatte im Palast Salvati in Florenz Ludwig, dessen Frau eine gefeierte venezianische Virtuosin auf der Theorbe war, getroffen ... (Fett Gotha). Bis 1742 Kammermusiker von EA neu eingesetzt, dabei ein Lautenist. Die Prinzessin Töchter erhielten 1739 Gesangsunterricht bei der Helena Lucia Ludwigin, Gattin des „Caffee-Schenken“ in Weimar, die auch das accompagnement bei der cammermusique für 30 thlr jährlich zu übernehmen hatte. (Willnau, Musikantenakten in Musik XX/II Aug. 1928).“²²⁴

Eine Prüfung bei den angegebenen Quellen hat ergeben: Armin FETT bezieht sich in seiner Dissertation „Musikgeschichte der Stadt Gotha. ...“²²⁵ bei der zur Rede stehenden Passage auf den Nachruf für Gottfried Heinrich Stölzel, den Lorenz MILZER in seiner „Musikalischen Bibliothek ...“ im Jahre 1754 veröffentlicht hat.

²²⁰ David und Ellen ROSAND: Barbara di Santa Sofia and il Prete Genovese: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi. In: Art Bulletin 63 (1981), 249 ff.

²²¹ Siehe auch A. TUMAT: Barabara Strozzi, a.a.O.

²²² Zitiert nach SPRING, M.: a.a.O., S. 316.

²²³ M. SPRING (a.a.O., S. 317) weist darauf hin, dass ebenfalls in den Büchern noch Margaret Prevost nach dem Tod ihres Mannes auftaucht. Ggf. hat sie eine Pension erhalten.

²²⁴ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 53.

²²⁵ Armin FETT: Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens, Freiburg 1951.

Dort heißt es:

„Von Venedig kam er (Stölzel, Anmerkung des Verfassers) nach Florenz, wo er Gelegenheit hatte in des Herzogs Salviati Pallast geführt zu werden, und mit Hr. Ludewigs, einem Deutschen von Berlin und dessen Frauen Signora Maddalena, einer großen Venetianischen Virtuosin auf der Theorbe, bekannt zu werden.“²²⁶

Carl WILLNAU veröffentlichte 1928 die Ergebnisse seiner Sichtung der unter dem Stichwort „Über Kapelle, Kammermusiker, Trompeter, Pfeifer und Musiklehrer (1719 – 1763)“ zusammengefassten Akten aus dem Staatsarchiv Weimar. Er notiert in seinem Artikel „Musikantenakten aus Weimars Zopfzeit“ u.a.:

„Die Prinzessin-Töchter erhielten 1739²²⁷ Gesangsunterricht bei der Helena Lucia Ludewigin, Gattin eines „Caffee-Schenken“ in Weimar, die auch als „accompagnement bei der cammermusique“ für 30 Taler jährlich zu übernehmen hatte“.²²⁸

Die mit einem aus Berlin stammenden Herrn Ludewig (was nicht identisch sein muss mit „Ludwig“) verheiratete Theorbistin wird bei MIZLER mit dem Vornamen „Maddalena“ (Entsprechung dürfte „Magdalena“ sein) ausgewiesen. Hierbei kann es sich um Helena Lucia Ludewig handeln; es muss vom Namen her aber nicht zwingend so sein. Dessen ungeachtet: Ob nun die Fähigkeiten als Gesangslehrerin oder als Theorbistin den Ausschlag für eine Anstellung bei Herzog Ernst August in Weimar überhaupt gegeben hat, ist bislang nicht bekannt. Bemerkenswert ist allerdings, dass sich unter den Rechnungen von Herzog Ernst August auch eine Haarputzrechnung (Perücke) für Madame Ludewig findet.²²⁹ Auf jeden Fall liegt der Beleg vor, dass eine Frau als Kammermusikerin auf dem Instrument Theorbe (Funktion gemäß Beschreibung „accompagnement“) bei fester Anstellung – also professionell – tätig war, wenn ggf. auch nur vorübergehend (für mindestens ein Jahr).²³⁰

Die „**Lautenspielerin Rackmann**“ aus Gent wird - aus einer nicht näher genannten Quelle zitierend – ebenfalls bei R. KRAUSE erwähnt, und zwar für das Jahr 1793:

„Die Virtuosin kam aus Braunschweig mit ital. Opernarien, erhält u.a. Notenpapier. Logis Mad. Rackmann aus Wesel mit 4 Kindern in der 'Sonne'“.²³¹

²²⁶ Lorenz MILZER: Lorenz Milzers musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht ..., Leipzig 1754, S. 147.

²²⁷ Töchter des Herzogs Ernst August (von Sachsen-Weimar-Eisenach) 1739 = aus erster Ehe: Wilhelmine Auguste (1717–1752) und Ernestine Albertine (1722–1769) sowie Bernhardine Christiane Sophie (1724–1757).

²²⁸ WILLNAU, Carl: Musikakten aus Weimars Zopfzeit. In: Die Musik XX/Bd. 2, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1928, S. 814.

²²⁹ R. KRAUSE bin ich zu großem Dank verpflichtet: er hat sich die Mühe gemacht, Tauf-, Trau- und Begräbnisbücher in Weimar sowie sonstige Unterlagen nochmals zu sichten und weitere Unterlagen mit einzubeziehen. Danach gibt es in Weimar auch zum fraglichen Zeitpunkt Handwerker und Kutscher des Namens Ludewig, bei denen aber keine Beziehung zu Helena Lucia zu belegen ist. Die Haarputzrechnung ist auf den 08.04. 1740 datiert und fällt damit in den Zeitraum der Anstellung (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar ThHStA 9660).

²³⁰ Herzog Ernst August hatte seine Kammermusik 1735 aufgelöst – wohl mehr aus finanziellen Gründen als wegen des Fortgangs von Kapellmeister Pfeiffer nach Bayreuth.

²³¹ KRAUSE, R.: a.a.O., S. 70.

Dies klingt nach einer professionellen Tätigkeit. U.U. diente die Laute hier auch (oder nur) zur Gesangsbegleitung. Bezahlte wurde die „Lautenspielerin Rackmann“ in Weimar, so das Ergebnis der Recherche von R. KRAUSE, aus der Schatulle von Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, Gattin von Herzog Ernst August.

Francesca Caccini, Johanna Leonore Kropfganz, Corona Elisabeth Wilhelmine Schroeter und Juliana Margaretha Weiss entstammen Musikerfamilien mit abhängiger Beschäftigung von Familienmitgliedern als Musiker;²³² in den Familien Kropfganz und Weiss handelt es sich sogar um Lautenspieler.²³³

Beide Elternteile von **Francesca Caccini** waren im Bereich der Musik tätig: ihr Vater, Giulio, als Komponist, die leibliche Mutter, Lucia Gagnolanti, ebenso als Sängerin wie die Stiefmutter, Margherita della Scala. Wie die Geschwister Settimia und Pompeo erhielt Francesca eine profunde musikalische Ausbildung, zu der auch das Spiel von Tasteninstrumenten, Laute, Gitarre und Harfe gehörte.²³⁴ Claudio Monteverdi, der ihr 1610 begegnete, schrieb an seinen Freund Kardinal Ferdinando Gonzaga: „*Ich hörte in Florenz die Tochter von Mr. G. R. sehr gut singen, die Laute, Gitarre und das Cembalo spielen*“. ²³⁵ Francesca Caccini war in Italien (temporär auch in Frankreich am Hofe **Heinrich IV.**) eine überaus erfolgreiche Sängerin, Autorin musikbezogener Publikationen, Musiklehrerin und Komponistin, die zeitweise mit ihren Kompositionen mehr Geld verdiente als ihr Vater.

Von ihr stammt die erste (so bislang bekannt) von einer Frau geschriebene, zur Aufführung (1625) gebrachte Oper: „*La liberazione di Ruggiero*“. ²³⁶ Ein **Orazio Gentileschi** (1563 – 1639) zugeschriebenes Bild, datiert auf 1626, zeigt eine Lautenspielerin, die ihr rechtes Ohr an die viel-spänige Muschel des sehr aufrecht gehaltenen Instruments gelegt hat. Die abgebildete Lautenspielerin wird im Internet, wo das Bild auch seitengespiegelt dargestellt wird, immer wieder mit Francesca Caccini in Verbindung gebracht; ein eindeutiger Beleg dafür, dass es sich bei der Abgebildeten tatsächlich um sie handelt, fehlt allerdings bislang.

²³² Es könnte prinzipiell natürlich auch für andere der genannten Damen gelten, dafür fehlen mir aber die Belege.

²³³ Dass Kinder von Musikern von ihren Eltern gespielte Instrumente erlernt haben, sollte nicht per se als eine Selbstverständlichkeit angesehen werden. Durchaus Berechtigung hat die Frage, warum Kinder von Musikern das von ihren Eltern oder einem Elternteil gespielte Instrument erlernen.

²³⁴ Siehe das Vorwort in Ronald James ALEXANDER/ Richard SAVINO, (Hrsg.): *Francesca Caccini's Il primo libro delle musiche*, 2004.

²³⁵ Siehe <http://www.hoasm.org/VA/CacciniF.html>.

²³⁶ Suzanne G. CUSICK: *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Mit einem Vorwort von Catharine R. Stimpson . University Of Chicago Press 2009. Siehe auch: Danielle ROSTER: *Francesca Caccini (1587 – 1645)*. In: MAYER, Cl. (Hrsg.): *Annäherung IX – An sieben Komponistinnen*, Kassel 1998, S. 6 ff.

Als Sängerin, Komponistin und Schauspielerin war **Corona Elisabeth Wilhelmine Schroeter** tätig. Undine WAGNER²³⁷ hält fest, sie habe bereits früh eine musikalische Ausbildung für Klavier, Flöte, Gitarre und Zither erhalten und eng mit J.W von GOETHE zusammengearbeitet. Eine Laute wird – im Gegensatz zu entsprechenden Hinweisen bei R. KRAUSE²³⁸ – durch WAGNER nicht erwähnt.

Zu **Juliana M. Weiss** hat Rüdiger THOMSEN-FÜRST eine Aufarbeitung der über sie bislang (2000) bekannten Informationen veröffentlicht.²³⁹ THOMSEN-FÜRST mutmaßt dabei u.a., Juliana M. Weiss könnte als Musikerin an den kurpfälzischen Höfen zu Düsseldorf, Heidelberg und Mannheim in Erscheinung getreten sein (Vater und Bruder Johann Sigismund hatten hier Beschäftigungsverhältnisse), weist aber darauf hin, dass es hierfür keine Belege gebe. Als einen besonderen Erwägungsgrund führt er die Erwähnung bei „*dem sehr gut informierten Ernst Gottlieb BARON*“ (S. 42) an. Allerdings: dass Juliana M. Weiss bei BARON nur in der verwandtschaftlichen Beziehung als Schwester und dabei nicht namentlich erwähnt wird, ist wohl kaum als Indikator für gutes Informiertsein anzusehen.²⁴⁰ Ferner verweist THOMSEN-FÜRST als Erwägungsgrund einer professionellen musikalischen Tätigkeit als Musikerin auf das vergleichsweise hohe Heiratsalter: Juliana M. Weiss war bei ihrer Hochzeit 30 Jahre alt. Für die damit verbundene generalisierende Aussage: „*Denn üblicherweise endete in der damaligen Zeit spätestens mit der Eheschließung auch die Karriere als Musikerin*“ (S. 43), fehlt ein Beleg.²⁴¹

Dass Juliana M. Weiss für die damalige Zeit vergleichsweise spät geheiratet hat, kann auch völlig andere Gründe gehabt haben; sie können in ihrer Personen liegen, sie können auch mit der familiären Situation zusammen hängen (Versorgung von Familienangehörigen), sogar mit der Notwendigkeit, einen Beitrag zur materiellen Sicherung der Familie beitragen zu müssen. THOMSEN-FÜRST erwägt ferner, dass Juliana M. Weiss auch ihren Sohn Carl Franz (der Berufsmusiker wurde) im Lautenspiel unterrichtet haben könnte, bezieht in diese Erwägung aber die Tochter Maria Susanna Juliana nicht mit ein. Besonders spekulativ wird THOMSEN-FÜRST bei der Frage, ob Juliana M. Weiss auch komponiert habe: „*Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie selbst komponierte, ihr Sohn tat dies jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit*“ (S. 45).

In der Summe: außer der Aussage bei BARON, mit der lediglich ihr Lautenspiel qualifiziert wird, gibt es bislang keinen Beleg dafür, dass Juliana M. Weiss mit der Laute aufgetreten ist (ob mit oder ohne Gratifikation, in fester, dauerhafter Anstellung oder nur anlassbezogen) oder dieses Instrument unterrichtet hat. Es gibt indes auch keine gegenteiligen Belege.

²³⁷ Siehe Undine WAGNERs Beitrag zu C. Schroeter in MGG, 2. Auflage, Bd. 15, Kassel et al. 2006, Sp. 56 f.

²³⁸ Nach KRAUSE (a.a.O., S. 60, 67) spielte Corona SCHROETER Laute, Cister und Gitarre.

²³⁹ THOMSEN-FÜRST, Rüdiger: ... mit einem Priester in der Pfalz verheyrrathet. Zur Biographie der Juliana Margaretha und zu einem unbekannten Zweig der Lautenistenfamilie Weiss. In: Die Laute IV ..., Ffm 2000, S. 41 ff.

²⁴⁰ Das Fehlen des Namens gehört aus meiner Sicht in die Reihe der Fragezeichen hinsichtlich der Belastbarkeit einer Reihe von Aussagen bei BARON, der selber auch „Informationen“ im Konjunktiv aufgenommen hat. Siehe dazu vorstehend zum Thema Adelserhebung von Logi.

²⁴¹ Vor dem Hintergrund der Biografien anderer hier erwähnter Musikerinnen sehe ich auch keinen unmittelbaren Anhaltspunkt für diese Aussage. Siehe eine Sängerin wie z.B. Faustina Bordoni (Hasse).

Zu Johanna Leonore Kropfganz/Kropffganß²⁴² liegt ein Hinweis im Rahmen des Eintrags zu Johann Kropffganß bei WALther vor:

„Seine drey Kinder haben gleichfalls gar zeitlich dieses Instrument (Laute; Anmerkung des Verfassers) zu excoliren angefangen, als der ältere Sohn, Johann, gebohren an. 1708 den 14 Oct. im 9ten; die Tochter, Johanna Eleonora, gebohren den 5ten Nov. an. 1710, im 8ten; und der jüngere Sohn, Johann Gottfried, gebohren, an. 1714 den 17 Dec. im 12ten Jahre ihres Alters, und auf selbigem allerseits gute profectus erlanget, so daß der erste nunmehr extemporiret, auch seine Sachen componiret; und die Tochter vor Hohen und Verständigen sich kann hören lassen“ (1732, S. 347).

Unter Bezugnahme auf die Ausführungen bei WALther gibt es bei DLABAČZ sogar einen Namenseintrag zu Johanna E. Kropffganß,²⁴³ auch einen bei MENDEL²⁴⁴ - übrigens fehlt hier ein Eintrag zu Juliana M. Weiss. Im Lexikon von Carl Julius Adolph HOFFMANN „Die Tonkünstler Schlesiens“²⁴⁵ heißt es knapp:

„Kropfgans (Johanna Eleonora), die Schwester des Vorigen [gemeint ist Johann], war den 5. Novbr. 1710 in Breslau geboren, und zeichnete sich als Lautenspielerin aus“ (S. 269).

Für das umfangreiche „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG, 2. Auflage) ist Johanna E. Kropfganz dann als Lautenistin verloren gegangen: hier wird sie namentlich erwähnt, auch ihr Geburtsjahr ist abgedruckt (1710). Doch dass sie Laute spielte, ist nicht vermerkt.²⁴⁶ Die Formulierung bei WALther zu Johanna Eleonora ist nicht eindeutig: waren ihre Fertigkeiten auf der Laute nun so gut, dass sie hätte vor „Hohen“ (Adligen) und (oder?) (Sach-) „Verständigen“ spielen und bestehen können – oder ist sie mit der Laute tatsächlich (ggf. auch anderweitig) aufgetreten? Bei DLABAČZ klingt es nach Gewissheit, dass Johanna E. Kropfganz aufgetreten ist: „und brachte es so weit, daß sie vor dem hohen Adel, und den Musikverständigen als Virtuosin aufgetreten ist. S. WALThERS musikal. Lexik. S. 347 (Bd. 2, 1815, Sp. 141). Der Verweis auf WALther legt offen, woher DLABAČZ seine Information bezogen hat; und diese Quelle ist eben zu dieser Thematik nicht eindeutig! Selbst wenn Johanna E. Kropfganz vor einem wie von WALther beschriebenen Publikum gespielt haben sollte, stellt sich die Frage, auf welcher Basis dies erfolgte: gegen anerkennende Worte oder eine anlassbezogene Gratifikation? Eine dauerhafte und feste Anstellung jedenfalls ist der Formulierung von WALther nicht zu entnehmen.

²⁴² Es gibt noch mehr Schreibweisen dieses Namens.

²⁴³ Gottfried Johannes DLABAČZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, Bd. 2, 1815, Sp. 141.

²⁴⁴ Hermann MENDEL: Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 6, Berlin 1876, S. 167 f.

²⁴⁵ Carl Julius Adolph HOFFMANN: Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830, Breslau 1830.

²⁴⁶ Jörg JEWANSKI: Kropfganz. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 10, Kassel et al. 2003, Sp. 753 f.

Ausgehend von der Annahme, dass Töchter von (professionell tätigen) Lautenistinnen/Lautenisten (oder prinzipiell auch anderen Instrumentalisten) – ebenso wie Söhne - in einem Umfeld aufwachsen, in dem es gute Voraussetzung für das Erlernen des Instruments und dann ggf. sogar Ansatzpunkte für eine eigene professionelle Ausübung des Lautenspiels gibt, macht es Sinn, nach Anhaltspunkten auch künftig bei anderen als den Vorgenannten, insbesondere den Namhaften zu suchen. Dass dies kein leichtes Unterfangen sein wird, zeigen etwa die intensiven Recherchen von Frank LEGL zur Lautenistenfamilie der Lautenistenfamilie Weiss²⁴⁷ oder die Studien von Emil VOGL zu Losy.²⁴⁸

Joachim DOMNING weist z.B. in seinem Aufsatz über „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert“ auf die im Jahre 1724 geborene Tochter Johanna des Ehepaars Falckenhagen hin.²⁴⁹ Hier könnten weitere Recherchen lohnen: Falkenhagen war Lautenist, seine Gattin Emilia Kegel, Tochter des Geraer Kapellmeisters Emanuel Kegel, Sängerin. Das Ehepaar hatte sich zusammen um Anstellung beworben; ein möglicher Indikator dafür, dass eben auch die „Falkenhagin“ nach der Heirat weiter auf Berufsausübung orientiert war.

Einträge in den Akten des kaiserlichen Oberhofmeisteramtes²⁵⁰ in Wien belegen, dass Töchter von Bediensteten, wie es im Falle der namentlich erwähnten **Anna Maria Rasch** heißt, am Hofe

„in unterschiedlichen Sprachen, und musicalischen Instrumenten auch sonst tugentsamen wandl“²⁵¹

unterwiesen wurden und eine Anstellung für sie bei der Hofkapelle prinzipiell nicht ausgeschlossen war. Für eine Ausbildung der Anna Maria Rasch setzte sich in einer Petition gegenüber dem Kaiser ihr Vater Johann Rasch (Türsteher) im Jahre 1669 ein. Als Beispiele für gewährte Ausbildungsbeihilfen oder Beschäftigung von Frauen als Musikerinnen führte er „die Bertalin, Morazin, und Rossin“ an.²⁵² Anna Maria Rasch erhielt aufgrund der Petition ihres Vaters eine „Scholaren besoldung“, also eine Art Ausbildungsbeihilfe, wie sie auch anderen Mädchen und Jungen vom Kaiser gewährt wurde.

²⁴⁷ Vgl. Frank LEGL: Zwischen Grottkau und Neuburg. Neues zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute IV ..., Ffm 2000, S. 1 ff.; derselbe: Die Silvius Leopold Weiss betreffenden Einträge im katholischen Taufregister des Dresdner Hofes. In: Die Laute VII ..., Ffm 2009, S. 23 ff.; derselbe: Kleinere Funde zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute VIII ..., Ffm 2009, S. 76 ff.

²⁴⁸ Emil VOGL: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague. In: Journal of the LSA Vol. XIII, 1980, S. 58 ff.; The Lute music of Johann Anton Losy. In: Journal of the LSA Vol. XIV, S. 5 ff. und z.B. Tim CRAWFORD: New Sources of the music of Count Losy. In: Journal of the LSA Vol. VX, S. 52 ff.

²⁴⁹ DOMNING, J.: Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert. In: Die Laute VIII ..., Ffm 2009, S. 17.

²⁵⁰ Siehe Herwig KNAUS: Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes (1637 – 1705), 3 Bände. In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Wien 1968 f.

²⁵¹ KNAUS, H.: a.a.O., Bd. II, Wien 1968, S. 7.

²⁵² Ebenda. Bei der „Bertalin“ könnte es sich um die Tochter des Kapellmeisters Ant. Bertali (1649 - 1669) handeln, bei der „Rossini“ um die Tochter des Tenoristen Christoph Rossi (1637 - 1665) handeln. Deren Ausbildungsbeihilfen dürften Waisen- oder Halbwaisenversorgung gewesen sein. Für „Morazin“ habe ich in den Übertragungen von Ludwig von KÖCHEL: Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien. Von 1543 bis 1867, Wien 1869 keine Anhaltspunkte finden können. Keine der genannten Damen wird in diesen Listen übrigens als Mitglied der Hofkapelle genannt.

Der Umgang von Kaiser und Obersthofmeister mit Petitionen, die die Förderung von Mädchen zu Musikerinnen (oder zumindest als Bestandteil einer musikalischen Bildung) zum Ziel haben, zeigt, dass sie nicht prinzipiell als ungebührlich oder ungewöhnlich angesehen wurden. Die Petition von Johann Rasch sowie die Reaktion darauf machen ferner deutlich, dass die Ausbildung eines Mädchens zur Musikerin am kaiserlichen Hofe als ehrbar angesehen worden sein muss; ansonsten wäre es nicht möglich gewesen, von der Ausbildung in unterschiedlichen Sprachen, musikalischen Instrumenten und „*auch sonst tugendsamen wandl*“ zu schreiben.

Dass die Laute zumindest zu Beginn des Barockzeitalters auch in anderen als adeligen und/bzw. gut betuchten bürgerlichen Zusammenhängen (später dann offenkundig mit Schwerpunkt beim sich emanzipierenden Bildungsbürgertum) sowie in Musiker-Familien zumindest regional präsent gewesen ist, zeigen Bilder niederländischer und flämischer Maler.

Einige Beispiele:²⁵³

- es befinden sich Instrumente bei Dienstleistern (Bader/Frisör/„Freuden“-Haus)²⁵⁴ = zur Überbrückung der Wartezeit für eine nicht definierte Kundschaft?
- die Laute wird in der Schenke gespielt = von Gästen (welcher Herkunft auch immer) oder von für diesen Zweck bemühten „Profis“ (eingeladen oder auf Tour von sich aus hereinkommend)?²⁵⁵

²⁵³ Angenommen wird bei der von Bildern ausgehenden Entwicklung von Hypothesen und Fragestellungen, dass es sich nicht um rein fiktive Inhalte handelt.

²⁵⁴ Beispiel 1: Adriaen Brouwer (1605 – 1638): Die Operation (1631). Im Vordergrund des dunkel gehaltenen Bildes wird zur linken Seite hin ein offenkundig schmerzhafter Eingriff am Fuß eines Patienten vorgenommen. Im Hintergrund, in Fensternähe unmittelbar vor einem Kaminabzug, wird ein Mann, der den Kopf nach hinten gelehnt hat, unter dem Kinn rasiert. Auf einer Kommode unter dem Fenster liegt eine Laute. Beispiel 2: Frans van Mieris: Der Soldat und die Dirne (1658). Die Szene spielt in einem Raum (eine Schenke oder der Schankraum eines „Freuden“-Hauses?). Durch die geöffnete Tür, über der sich eine mit Bettzeug belegte Holzbalustrade befindet, ist im Hintergrund ein Paar (Frau und Mann) zu sehen. Im Zentrum des Bildes sitzt ein Mann. Zwischen ihm und der Tür befindet sich ein Paar kopulierender kleiner Hunde. Ihm, dem Mann, wird von einer jungen Frau, deren Mieder am Busen leicht geöffnet ist, ein Glas eingeschenkt. Hinter ihnen hängt links an der Wand neben der Holzbalustrade eine „französische“ Laute.

²⁵⁵ Beispiel 1: David Teniers (1610 – 1690): Bauern im Gasthof. Im Zentrum des Bildes sitzt ein älterer, grobschlächtiger Bauer, eine Laute in verkrümpter Haltung stimmend, neben ihm eine ältere Frau, die einen Brief in Händen hält. Ihr über die Schulter schaut ein etwas jüngerer Mann, der den Brief zu lesen scheint. Auf dem Tisch liegen zwei Bücher, bei denen es sich um Tabulatursammlungen handeln könnte. Die Frage ist nahe liegend, ob hier Realität abgebildet wurde oder eine Karikatur vorliegt: mit ausgearbeiteten Händen die Laute zu traktieren? Eine lesende Bauersfrau? Beispiel 2: Jan Miense Molenaer (1610 - 1668): Bauern machen Musik. Das Bild zeigt eine Wirtshausszene – vermutlich zu fortgeschrittener Stunde. Eine Frau spielt eine „französische“ Laute mit zwei Wirbelkästen, die in ihrem Schoß mit unter dem langen Rock leicht geöffneten Beinen ruht. Ein Mann spielt – an die Schulter gelehnt – eine Geige (kurzer Hals), eine Frau singt, eine weitere schaut zu. Zwei Paare scheinen sich gefunden zu haben oder zu bilden: bei dem einen berührt der Mann die Brust der Frau, bei dem anderen versucht der Mann das Gesicht der sich offenkundig sperrig gebenden Frau mit der Hand zu sich zu wenden. Am Kamin befinden sich weitere Personen, die aber in den musikalisch-erotischen Teil der Szenen nicht einbezogen zu sein scheinen.

- es steht ein Instrument in einem Maleratelier = schmückendes Beiwerk in künstlerisch-musischem Ambiente oder auch verwendet ... zur Inspiration, zur Entspannung, als Vorlage für Bilder? ²⁵⁶
- die Laute wird von leicht bekleideten Frauen gespielt ²⁵⁷ - oder eine Laute befindet sich mit auf dem Bild ²⁵⁸ = ein Bezug zur Sexualität?
- die Laute wird von einer jungen Frau nur gehalten ²⁵⁹ = auch dies ein Bezug zur Sexualität?
- die Laute wird von Frauen in Männergesellschaft gespielt in Szenen, die eindeutige Hinweise auf Sexualität enthalten. ²⁶⁰

Es gibt auch Beispiele in der Iconografie, bei denen Frauen zum Tanz aufspielen. Genannt sei hier das Bild von Pieter Codde (1599 – 1678): Eine musikalische Gesellschaft – die Tanz-Gesellschaft (1639). In einem größeren Raum halten sich 19 gut gekleidete Personen (10 Frauen, 9 Männer) auf, die sich zum Teil im Gespräch miteinander befinden. Etwa im Zentrum des Bildes sitzt eine Dame in einem langen Kleid, das am Hals mit einer weißen, breitrandigen Krause abschließt, mit dem Rücken zum Tisch und spielt mit einer Laute einem tanzenden Paar auf. Sie gehört – an der Kleidung festgemacht – eindeutig zur Gesellschaft, ist also keine von außen hinzu geholte Musikerin.

²⁵⁶ Beispiele gibt es von J. M. Molenaer. Beispiel 1: Der Maler in seinem Studio. Der Maler sitzt vor seiner Staffelei und malt an einem Vanitas-Bild, dessen Vorbild sich direkt links von ihm an und auf einem Tisch befindet: Totenschädel von Tieren und Menschen, eine Kerze und Musikinstrumente, zu denen auch eine Laute gehört. Beispiel 2: Der Maler in seinem Studio, eine musikalische Gesellschaft malend (1631).

²⁵⁷ Beispiel: Gerrit van Honthorst (1590 - 1656): Allegorie des Frühlings (ca. 1628).

²⁵⁸ Beispiel 1: Hendrick Jansz ter Brugghen (1588 – 1629): Das Konzert (1629). Beispiel 2: Frans van Mieris: Der Soldat und die Dirne (1658).

²⁵⁹ Beispiel 1: G. van Honthorst: Die Ehestifterin (Kupplerin), 1625. Das Bild zeigt drei Personen an einem Tisch. Beleuchtet wird die Szene nur von einer auf dem Tisch stehenden Kerze. Die Personen sind so angeordnet, dass die links stehende, mit dem Zeigefinger auf den zur Bildmitte hin sitzenden jungen Mann weisende Kupplerin im Profil zu sehen ist, durch die Kerze leicht von vorn angestrahlt wird, während die rechts sitzende junge Frau, deren leicht verklärter Blick über die Kerze Richtung Zeigefinger der Kupplerin gerichtet zu sein scheint, im Gesicht und insbesondere im Dekoletté von der Kerze ausgeleuchtet wird. In der linken Hand hält die junge Frau eine Laute. Mit der rechten Hand scheint sie gerade in die Saiten greifen zu wollen. In diese Richtung weist auch die rechte Hand des jungen Mannes. Beispiel 2: Judith Leyster (1609 – 1660): Mädchen mit Laute. Judith Leyster, verheiratet mit Molenaer, malte sich hier als junges Mädchen, so mein Eindruck im Vergleich mit anderen Bildern, auf denen sie sich verbrieft selber porträtiert hat. Das Mädchen wird von links oben beleuchtet, sitzt auf einem Hocker oder Stuhl und trägt ein helles, bis aus den Boden reichendes Kleid. Auf dem Schoß liegt zwischen den geöffneten Beinen ein aufgeschlagenes Buch. In der linken Hand hält sie eine mit dem Korpus auf dem linken Oberschenkel abgestützte verhältnismäßig große Laute. Beide als Beispiele genannten Bilder haben unzweifelhaft eine erotische Botschaft.

²⁶⁰ Beispiel: Pieter Codde (1592 – 1678): Eine galante Gesellschaft (1633). Dieses Bild ist deswegen bemerkenswert, da es sich um vier Frauen und zwei Männer handelt, die aufgrund schon ihrer Kleidung als – im wahrsten Sinne des Wortes – „betucht“ zu erkennen sind. Die Kleidung ist überaus züchtig und lässt an keiner Stelle gezielte Blöße erkennen. Die Dame am linken Bildrand spielt eine „französische“ Laute, zwei an einem Tisch stehende Damen scheinen zu singen (ein Notenständer mit einem Buch steht auf dem Tisch). Die vierte Dame wendet dem Publikum den Rücken zu. Sie erhält von einem der Herren vermutlich einen erlegten Hasen (=Fruchtbarkeit, Sexualität). Der andere Herr steht etwas davor und scheint ins Nichts zu blicken. Er hält in der rechten Hand einen erlegten Vogel. Neben ihnen läuft aus dem rechten Bildrand ein Jagdhund. Am rechten Bildrand befindet sich ein Bett, das mit einem Baldachin und Vorhängen halb geöffnet (oder halb geschlossen) ist. Auch dieses Bild enthält somit mehrfache Hinweise auf Sexualität.

Ein weiteres Bild von Pieter Codde ist an dieser Stelle noch zu nennen: „Dame bei der Toilette“ (1620/1670). Es zeigt eine fein gekleidete Dame (Brokatkleid mit übergeworfener Bluse?), die mit in die Ferne gerichtetem Blick auf einem Stuhl neben einer mit einer schweren Decke belegtem Tisch (oder Kommode/ggf. ein Tasteninstrument) sitzt. Der Dame wird das geöffnete lange blonde Haar von einer hinter ihr stehenden Dienstmagd (schlicht gekleidet, mit einer Haube im Haar) gekämmt. Auf dem Tisch sitzt, mit dem Rücken zum Publikum, den Blick zur Wand gerichtet, eine Frau mit aufgestecktem Haar – und ohne Haube. Sie spielt eine Laute. Ihr Kleid ist deutlich schlichter als das der Haarpflege unterzogenen Dame, hat aber einen Spitzenkragen. An den verdeckten Tisch (oder die Kommode/ein Tasteninstrument) ist der Lautenkasten gelehnt. Dies könnte als Indikator angesehen werden, dass sich das Instrument nicht ständig in dem Raum oder dem Haus befindet. Würde die Lautenspielerin zum Haushalt gehören, wäre es wohl nicht notwendig für sie gewesen, den Blick von der Szene zu wenden; gleiches dürfte für eine Freundin gegolten haben. Zusammen mit dem schlichten Kleid und dem Lautenkasten in Verbindung gebracht, stellt sich die Frage, ob es sich hier um eine professionelle, leider namenlose Lautenistin handelt, die zur Unterhaltung bei einer langweiligen und langwierigen Prozedur engagiert wurde.

L.M. KOLDAU hat eine Reihe von Belegen vorgelegt, wonach das Lautenspiel professionell bei den „fahrenden Leuten“ Ende des 15. Jahrhunderts auch von Frauen praktiziert wurde.²⁶¹

Es bedarf ganz gewiss weiterer vertiefender Arbeiten, um den Komplex „Das Lautenspiel: ein Teil der musischen Bildung für adlige und bürgerliche Damen, zum Zeitvertreib und doch auch zur Existenzsicherung“ aufzubereiten, zu differenzieren und weiter aufzufächern.²⁶² Belegt ist aber schon anhand der wenigen Beispiele, dass professionelles Lautenspiel und das Unterrichten dieses Instruments keine rein männliche Domäne gewesen sein dürften. Selbst eingedenk der Erwägung, dass von der Abbildung einer die Laute spielenden Frau nicht notwendiger Weise auf die Beherrschung dieses Instruments geschlossen werden kann, weil es u.a. als Symbol für Sexualität oder als Hinweis auf genossene musicale Bildung²⁶³ gesehen werden kann: auch für eine herausragende Beherrschung des Instrument durch Frauen, die das Lautenspiel nicht professionell betrieben haben, gibt es hinreichend Belege.

²⁶¹ Siehe KOLDAU, L.M.: a.a.O., S. 557.

²⁶² Das im Entstehen begriffene „Instrumentalistinnenlexikon“ bietet in seiner Onlineversion bislang nur Informationen über sehr wenige Lautenistinnen bzw. zu Laute (oder: neben anderen Instrumenten auch Laute) spielende Frauen.

²⁶³ Auch so könnten diese Abbildungen interpretiert werden. Siehe dazu vorstehend die Hinweise über den weiterführenden Unterricht der Schwestern Anne und Elizabeth Murray.

Und: zumindest der Einsatz dieses Instruments zur Begleitung des eigenen Gesanges oder auch zum Solovortrag scheint Teil der Attraktivität von Damen aus Adel und Bürgertum gewesen zu sein.²⁶⁴ Welche Art Laute dabei gespielt wurde, wird nur dort klar, wo auch Abbildungen oder eine genaue Beschreibung vorliegen. Insbesondere dann, wenn die Rede davon ist, dass Frauen ihren Gesang begleitet haben, kommt eine Anzahl an Lauteninstrumenten in Frage: dies muss auch während des Barockzeitalters nicht immer eine für das Solo-Spiel gestimmte 11-, 12- oder 13-chörige Barocklaute (Übergangsstimmungen oder offener d-moll-Akkord) gewesen sein.

Einen überaus interessanten und verfolgenswerten Hinweis hat übrigens Mathias RÖSEL in seinem Aufsatz „Nachtigall, ick hör dir trapsen ...“²⁶⁵ zur 12-chörigen Doppelkopflaute („French lute“) gegeben. Bei Sichtung von historischen Bildern, die dieses Instrument in Gebrauch zeigen, ist ihm aufgefallen, wie häufig es sich in Frauenhand befindet. Diesen Eindruck kann ich insbesondere für Bilder adliger Damen aus Schottland um die Mitte des 17. Jahrhunderts bestätigen – aber auch für die Niederlande. Die 12-chörige Doppelkopflaute („French lute“) in ihrer Zeit als Vorzugs- oder Modeinstrument bei Damen?

Generell gibt es eine Vielzahl an Fragen, die sich zu den sozialen Kontexten und der sozialen Einbindung professionell oder semi-professionell, aber auch im – aus heutigem Verständnis eher „privaten“ Kreise von Akademien (beginnend schon in der Übergangszeit vom Renaissance zum Barock) und Salons und Festlichkeiten Laute spielender Frauen im Barockzeitalter ergeben. Was unterscheidet etwa eine musikalische Tanzbegleitung in privatem Rahmen (siehe die vorstehend beschriebenen Bilder) von einer Darbietung in einer „Akademie“ oder einem „Salon“, die auch zwischen Adel und Bürgertum standesübergreifende Begegnungsmöglichkeiten, vermittelt über musisches und literarisches Interesse, sind?

Insbesondere für die professionell oder semi-professionell als Lautenistinnen arbeitenden Frauen ergeben sich eine Reihe von Aspekten zu Fragen ihres sozialen Status. Als Beispiele seien genannt:

- Wurde der soziale Status nur über ihren Ehemann, der ggf. auch Zunft- /Gilde- oder Bruderschaftsmusiker, Stadtmusiker/Stadtpfeifer/Ratsmusikern war, definiert? Oder hatten sie einen eigenen Status?

²⁶⁴ Siehe zu nicht an ein Instrument gebundene grundsätzliche Fragestellungen in diesem Kontext die bereits 1955 (Zürich) erschienene soziologische Studie von Sophie DRINKER.

²⁶⁵ Mathias RÖSEL: Nachtigall, ick hör dir trapsen. In: Lauten-Info 4/2009, Ffm, S. 14 ff.

- Waren professionell (auch aushilfsweise) musizierende Frauen alle „Böhnenhasen“²⁶⁶ - also außerhalb der berufsständisch organisierten Ordnung stehend - egal, ob nun für eine wie auch immer geartete Gratifikation im Wirtshaus musizierend, beim Adel oder im Rahmen von Veranstaltungen des Bürgertums?
- Ist die gesellschaftliche Akzeptanz professionell musizierender und/oder Musik unterrichtender Frauen unabhängig von ihrem Ehemann ggf. Teil (und Indikator) eines gravierenden sozialen Veränderungsprozesses – der Verbürgerlichung von Gesellschaft und Kultur, ein umfassender Emanzipationsprozess, in dem auch die traditionelle Rolle der Frau zumindest partiell Relativierungen erfuhr?
- Gab es Unterschiede beim sozialen Status zwischen Frauen, die nur ein Lauteninstrument spielten (solistisch und davon vielleicht sogar unterschieden im Ensemble - also: als Instrumentalistin) zu solchen, die mit einem Instrument den eigenen Gesang begleiteten (also: Sängerin, die sich selbst auf einem Instrument begleitete)?

Erinnert sei an dieser Stelle an zwei vorstehend erwähnte Lautenistinnen: Die Lautenistin **Helena Lucia Ludwig**, die den Weimarer „*Prinzessin Töchter*“ Gesangsunterricht erteilte (1739) und auch für kammermusikalische Darbietungen am Hofe zum „*accompagnement*“ verpflichtet war. Über sie wurde notiert, sie sei Gattin eines „*'Caffee-Schenken' in Weimar*“, womit sie auf jeden Fall gesellschaftlich definiert und eingebunden war.

Die „**Lautenspielerin Rackmann**“ aus Gent trat 1793 als „*Virtuosin*“ mit italienischen Opernarien auf und hatte Unterkunft zusammen mit ihren 4 Kindern in einem Gasthof – ein Mann wurde nicht erwähnt. Die Nachricht wurde als bloße Information notiert, nicht einmal mit dem Anflug einer Problematisierung oder gar Empörung. Die Basis ist zu schmal, um an diesen beiden Einzelfällen nun eine Entwicklungslinie festmachen zu können.

Anlass für eine Fragestellung bei der Entdeckung weiterer biografischer Notizen oder Fragmente über bekannte oder noch unbekannte Lautenistinnen ist dieser Befund doch allemal.

²⁶⁶ Es gibt in diesem Zusammenhang eine prinzipielle Frage: erfolgte eine Aufhebung von Zunft- oder sonstigen Organisationszwängen für Musikerinnen und Musiker durch Anstellung bei Hofe, bei Adligen oder in reichen Bürgerhäusern in den Städten als „getarnte Musikerinnen/Musiker“, da formal als Diener etc. ausgewiesen? Zur „dienenden“ Funktion konnte auch das Musizieren und/oder Unterrichten eines oder mehrerer Musikinstrumente gehören. Besonders bekanntes Beispiel für den Bereich „Laute“: Johann Anton Graf Losy und sein Diener Hueltz. Siehe BARON, E.G.: a.a.O., S. 75f. sowie M. TREDER: Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. Lauten-Info 1/2012 ..., Ffm, S. 8 ff.

Exkurs:**Eine Witwe führt am kaiserlichen Hofe zu Wien die Lautenbauwerkstatt ihres verstorbenen Mannes**

Dass Witwen eines zünftig organisierten Handwerksmeisters den Betrieb ihres verstorbenen Mannes zumindest bis zu einer neuen Heirat weiterführen durften, ist über Zunftbestimmungen belegt. In einigen Städten war es sogar möglich, dass die Witwe den Betrieb in Vormundschaft bis zur Übernahme durch den Sohn führen durfte. Ein besonderer Fall im Kontext „Laute“ ist durch die Akten des Obersthofmeisteramtes in Wien dokumentiert; ein Fall, der auch unter sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten interessant ist, wirft er doch ein Licht auf Fragen der sozialen Sicherung im Barockzeitalter.

Christina FUCHS(S)/FUX, Witwe des (Hof-)Lautenmachers Matthiae (Mathias) FUCHS(S)/FUX (Heirat - vermutlich in erster Ehe: 1672), richtete 1700 an den Kaiser (Leopold I.) die Bitte, den Betrieb ihres Mannes nach dessen Tod weiter führen zu dürfen.²⁶⁷ Als Begründung gab sie an, während der Erkrankung ihres Mannes und auch gegenwärtig noch durch einen Gesellen alle Aufträge zur Zufriedenheit erledigt zu haben und sich dies auch für die Zukunft zuzutrauen.

Diese Petition enthält zum einen die Information, dass Matthias FUCHS einen Gesellen in seinem Betrieb hatte, der ihn bezüglich der handwerklichen Arbeiten vollwertig zu ersetzen in der Lage gewesen zu sein scheint. Die Petition enthält zudem die Information, dass die Witwe die Betriebsführung schon während der Erkrankung ihres Mannes zu übernehmen in der Lage gewesen ist. Die Petition enthält ferner die implizite Information, dass sich die Witwe nicht an eine Zunft zu wenden hatte, denn es ging nicht allein um die Frage, einen Betrieb (Werkstatt) weiter zu führen, sondern auch – unausgesprochen – um die Frage, weiterhin als „Hoflautenmacher“ gelten zu können; insofern musste Adressat der Petition der Kaiser sein. Wie auch sonst in Musiker betreffenden Petitionen, holte der Oberhofmeister für seine Empfehlung zur Petition gegenüber dem Kaiser das Votum des Kapellmeisters ein (zu diesem Zeitpunkt: Ant. Pancotti)²⁶⁸.

„Der Capellmäister Berichtet, daß Wer Kayl: Mtt:mit :7:Kinder Unnd anbey schwanger Verlassenen Wittib ihres mans seel: dienst Verleyhen Werdn, den Sie Bies dato Wohl Verrichtet, Bliebe auch eine pension ersparet, Welche Ewer Kayl:Mtt: dieser Wittib unfehlbar Verwillig(en) Wurden, Wann Sie iemanden anderen die Lautenmachers dienst Verleyhen mögten. Bey dieser Beschaffenheit und da der Capellmeister Versichert, daß die Wittib den dienst Wohl Verrichten Werde, ist ihr derselb Vor anderen, zu Unterhaltung so Vieller Kinder, Wohl zu Vergönnen, Thuet sich dahero der oberisthoffmeister mit demselbn conformiren. Und gehorsambst erwarthen, Was Ewer Kayl: May: gnädigst Befehlen werdn“ (S. 87).

Danach hatte das Ehepaar FUCHS also 7 Kinder und war die Witwe zudem auch noch schwanger.

²⁶⁷ KNAUS, H.: a.a.O., Bd. III, S. 86.

²⁶⁸ Siehe Ludwig Ritter von KÖCHEL: Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I und Karl VI. Von 1698 bis 1740, Wien 1872, Beilage V., S. 357.

Die Begründung des Kapellmeisters hat soziale wie ökonomische Aspekte: erspart wird auf jeden Fall eine sonst für bei Hofe Bedienstete übliche Witwenrente.²⁶⁹

Die Entscheidung des Kaisers:

„placet. Also doch In ansehen der kinter dahero Sie auch die kinter undhalten Solle“ (S. 87).

Zwei Jahre später erreichte den Kaiser eine Petition von Antonius POSCH, Lautenmacher.²⁷⁰ POSCH führt an, ihm sei für den Fall der Heirat mit Christina, Witwe des Hoflautenmachers M. FUCHS, die Übertragung der Stellung als Hoflautenmacher durch den Kapellmeister und Graf Molart (1648 – 1716; zu dem Zeitpunkt Vizepräsident der Hofkammer und Inspektor über die Musik und das Theater) zusammen mit einer Verbesserung der Einkünfte in Aussicht gestellt worden. Er hätte die Witwe „*nachgehents geheyrrathet*“, habe andere Optionen ausgeschlagen, arbeite nun im (noch von der Witwe geführten) Betrieb und fordere, dass die Versprechungen eingelöst würden.

Primär scheint POSCH aus Gründen der eigenen beruflichen (und materiellen) Zukunftssicherung geheiratet zu haben; eine Heirat, die ihm in der Konsequenz (Hoflautenmacher mit gesichertem Einkommen) so lukrativ gewesen zu sein scheint, dass er andere Optionen ausschlug und auch bereit war, die Versorgungsverpflichtung für die Kinder seiner Frau aus erster Ehe zu übernehmen.

Bemerkenswert ist ferner, dass mit der Heirat und dem Tätigwerden im Betrieb Anton POSCH seinem Teil der Abmachungen nachgekommen war, er aber nun den Teil, für den andere gerade zu stehen hatten, vom Kaiser persönlich einfordern muss (Heirat der Witwe als Voraussetzung für Übernahme der Werkstatt und der damit verbundenen Tätigkeit des Hoflautenmachers). Was galt dann eigentlich das Wort von Kapellmeister und Inspektor über die Musik und das Theater in dieser Zeit?

Die Entscheidungsempfehlung des Oberhofmeisters gegenüber dem Kaiser fiel wohlwollend aus. Festgehalten wurde darin auch, „*daß er* (POSCH; Anmerkung des Verfassers) *die mit seinem Weib ihme zugebrachte Kinder, Biß Sie versorgt, zu Unterhalten Schuldig sein solle*“ (S. 119). Damit würde die Unterhaltsverpflichtung (oder: -aufgabe), die für den Kaiser bei der Petition von Christina FUCHS(S) ein vornehmliches Argument zur Bewilligung der Fortführung des Betriebs ihres verstorbenen Mannes durch sie gewesen war, auf den neuen Ehemann übertragen.

²⁶⁹ Es gibt in den Obersthofmeisterakten zahlreiche Beispiele, in denen die Witwen von Musikern der Hofkapelle ihre Ansprüche auf Versorgung gegenüber dem Kaiser geltend machen. Nicht zu erkennen ist, ob es sich hierbei um problembeladene Einzelfälle handelt oder generell ein Anspruch auf Versorgung erst einmal als Petition gegenüber dem Kaiser vorgebracht werden musste. Nicht zu erkennen ist aus den Oberhofmeisterakten ebenfalls, ob eine Hinterbliebenenversorgung Bestandteil von Verträgen war. Auch die Frage, ob krankheitsbedingte Ausfälle (kurz- oder langfristig) in den Verträgen geregelt waren oder überhaupt wurden, lässt sich anhand der von KNAUS vorgelegten Auszüge nicht beantworten. Aufgrund einer Petition ist aber anzunehmen, dass zumindest längerfristige Erkrankungen mit Einkommenseinbußen verbunden waren. Siehe dazu den Fall von Johan Baptista WAGNER (KNAUS, H.: a.a.O., Bd. II, Wien 1968, S. 39 f.).

²⁷⁰ Anton Posch, 1677 – 1742. Aus seiner Werkstatt spielt der Lautenist Michael FREIMUTH eine 13-chörige Barocklaute.

Kaiser Leopold stimmte zu und gewährte wegen des ebenfalls reklamierten erhöhten Arbeitsaufwands und gestiegener Kosten für die Beschaffung von Saiten auch eine Gehaltserhöhung von jährlich zusätzlich 400 fl. (Reichthaler).

Weder unter ergebnisorientierten Gesichtspunkten (die Arbeit der Werkstatt unter ihrer Leitung wurde anerkannt) noch unter dem Gesichtspunkt der Versorgung der Kinder allerdings wäre für Christina FUCHS eine neue Ehe erforderlich gewesen. Für die erneute Heirat muss es andere Gründe gegeben haben, die den Ausschlag zu diesem Schritt gegeben haben: gesellschaftlich-religiöse Konventionen oder auch Druck durch Absprachen anderer, denen gegenüber mittelbare oder unmittelbare Abhängigkeiten bestanden.

Exkurs Ende

5. Lautenbücher – von und (auch) für Frauen

„Lautenbuch, Ist ein länglich zusammen gehefftetes oder eingebundenes Buch, worinnen die Lautenstücklein oder Parthien, so das Frauenzimmer spielen lernet, in die absonderlich zur Laute gehörige Tabulatur gesetzt, von ihrem Lehrmeister eingeschrieben stehen“,

so lautet der bereits erwähnte Eintrag im „Frauenzimmer-Lexicon“ von CORVENIUS. Er definiert zum einen eine Beziehung: die Frau ist die Schülerin (Perspektive des „Frauenzimmer-Lexicons“), die Unterricht für das Lautenspiel bei einem „Lehrmeister“ erhält. Dass auch eine Frau unterrichten könnte, wird nicht erwähnt. Ist diese geschlechtsspezifische Festlegung nun nur der Perspektive des „Frauenzimmer-Lexicons“ geschuldet – oder steht dahinter ein verallgemeinerbarer Tatbestand? Gibt es etwa auch geschlechtsspezifische Definitionen in publizierten und damit einem interessierterem Publikum zugänglichen Instruktionen zum Erlernen des Lautenspiels?

Für die Renaissance-Laute liegen vier herausragende Unterrichtswerke aus dem deutschsprachigen Raum vor, die auf unterschiedliche Weise beispielgebenden Charakter haben – ohne dass sich dies allerdings in zeitlich nachfolgenden Unterrichtswerken für die Laute auch generell niedergeschlagen hätte. Es handelt sich um die „*Musica getuscht ...*“ von Sebastian VIRDUNG (1511),²⁷¹ „Ain schone kunstliche Underweisung auff der Lautten und Geygen“ von Hans JUDENKÜNIG (1523), die Lautenbücher von Hans GERLE (1532, 1533 und 1552) sowie die Lautenbücher von Hans NEWSIDLER, beginnend mit dem „*Newgeordnet Künstlich Lautenbuch – Der erste theil*“ aus dem Jahre 1536. Als die erste gedruckte Zusammenstellung mit deutscher Musik für die Laute gelten allerdings die 1512 in Mainz erschienenen „*Tabulaturen etlicher lobgesang ...*“ von Arnold SCHLICK (vor 1460 – nach 1521). Die darin enthaltenen Stücke sind durchaus didaktisch angelegt (vom Einfachen zum Schwierigen), doch gibt es in dem Buch keine Instruktion zum Erlernen des Lautenspiels.²⁷² Allen genannten Druck-Werken ist gemein, dass sie sich mit den in Frühneuhochdeutsch abgefassten Instruktionen bzw. Einweisungen in das Lautenspiel an ein des Lateinischen nicht unbedingt mächtiges (bürgerliches) Publikum richten und explizit als Unterrichtswerke (Eigenstudium) mit didaktischer Konzeption angelegt sind.

²⁷¹ Vollständiger Titel: „*Musica getutscht und aussgezogen durch Sebastianum virdung Priesters von Amberg und alles gesang auss den noten in die tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und den Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen fürsten unnd herren: herr wilhalmen Bischove zum Strassburg seynem gnedigen herren*“. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Kassel et al. 1970.

²⁷² SCHLICK, Arnold: *Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln unn lau=ten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken unn die dritt dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien / von Arnolt Schlicken Pfaltz=grauischem Churfürstlichem Organisten Tabuliert / unn in den truck in d' ursprungklichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordent*, 1512. Faksimile-Ausgabe, Kassel 1979. An dieser Stelle nicht berücksichtigt werden auch die Unterrichtswerke bzw. Instruktionen, die um 1600, einhergehend mit dem Wechsel bei der Spieltechnik und Änderung des musikalischen Geschmacks sowie der Kompositionstechnik (von Polyphonie zu Monodie) publiziert wurden.

Allein, dass die Autoren in Frühneuhochdeutsch geschrieben haben und ihre Werke durch den Buchdruck mit beweglichen Lettern verbreitet werden konnten (einhergehend mit Senkung der Produktionskosten), kann als Teil der Veränderung des Zugangs zu Kultur verstanden werden oder, pointiert, als Indikator der (bürgerlichen) Vergesellschaftung von Musik im Sinne von: nicht mehr aufgrund des Standes Privilegierten vorbehalten – was die materielle Differenzierung allerdings nicht aufhebt.

1511 wurde die von Sebastian VIRDUNG (1465 in Amsberg – 1512/1518?)²⁷³ verfasste Schrift „*Musica getutscht ...*“ in Basel als Druck veröffentlicht. Es ist ein vordergründig nach antikem Vorbild angelegter Dialog zwischen dem am Erlernen des Musizierens mit Instrumenten interessierten „*Andreas Silvanus*“²⁷⁴ und „*Sebastianus*“ (Virdung), dem Lehrer. Diejenigen, die die eigentlichen Lernenden sind (Zielgruppe des Buches), sollen durch Verfolg des schriftlich fixierten (männlich angelegten) pädagogischen Dialogs, der sich faktisch eines Frage-Antwort-Musters bedient, bei dem von Thema zu Thema gefragt und geantwortet wird, Wissen erwerben (und in Fertigkeiten umsetzen). Sie werden vom Lehrenden (dem Dialog-Führer) nicht unmittelbar angesprochen.

Hans JUDENKÜNIG (auch Judenkunig, Judenkünig; geboren um 1450 in Schwäbisch Gmünd, gestorben 1526 in Wien)²⁷⁵ wirkte im Umkreis der Universität von Wien und wurde besonders durch zwei Lehrbücher zum Eigenunterricht im Lautenspiel bekannt. Sein erstes Werk („*Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant, addiscitur*“) erschien in Wien und richtete sich durch die verwendete Sprache an Bevölkerungsschichten mit humanistischer Bildung. Das zweite Werk („*Ain schone kunstliche Underweisung in disem Buechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zu lernen auff der Lautten und Geygen*“) erschien ebenfalls in Wien 1523. Die Adressaten werden hierin mit einem geschlechtsneutralen „du“ angeprochen.

Hans GERLE (um 1498 in Nürnberg – ? 1570 ebenda) war vermutlich Sohn des bekannten Lautenmachers aus Nürnberg, Conrad Gerle (um 1445 bis 1521).²⁷⁶ Drei Bände mit Lautenmusik veröffentlichte Hans GERLE:

²⁷³ Vgl. Thomas RÖDER: Virdung. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 17, Kassel et al. 2007, Sp. 34 ff.

²⁷⁴ Vermutlich ein gezieltes Spiel mit Namen und Bedeutungen: „Silvanus“ wird auch als lateinischer Name für den hebräischen Namen „Saul“ gesehen. Durch den Dialog wird „Saul (us)“ zum „Paulus“, erfährt also – in Anlehnung an die biblische Darstellung, eine grundlegende Wandlung.

²⁷⁵ Siehe Rainer BIRKENDORF (Wolfgang Boetticher): Judenkünig. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1295 ff.

²⁷⁶ Siehe Mirko ARNONE: Gerle. Conrad und Hans. In MGG, 2. Auflage, Bd. 7, Kassel et al. 2002, Sp. 787 ff.

- 1532 „*Musica teutsch, auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten.*“²⁷⁷ Dieser Band enthält Anleitungen zum Spiel der Laute, der Viola da Gamba und für das Rebec sowie Anleitungen zum Lesen der Tabulatur. Abgedruckt sind vornehmlich Stücke von deutschsprachigen Komponisten wie Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer und Johann Walter;²⁷⁸
- 1533 „*Tabulatur auff die Laudten*“ (enthält Stücke der Komponisten Hayne van Ghizeghem, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Josquin des Prez sowie von Jean Mouton, Claudin de Sermisy, Adrian Willaert und Ludwig Senfl);
- 1552 „*Eyn newes sehr Künstlichs Lautenbuch*“ (enthält Stücke von Domenico Bianchini, Pietro Paolo Borrono, Giovanni Maria da Crema, Simon Gintzler, Antonio Rotta, Francesco Canova da Milano und Alberto da Ripa).²⁷⁹

„*Musica teutsch ...*“ (1532) gilt als das erste verständliche Lehrbuch für die Laute sowie die „großen [Gamben] und kleinen Geygen [Rebec]“. Es richtet sich an den anfangenden „liebhaber“ (männlich!), der „für sich selbs one sondere Leermeyster (männlich!) auff Lautten / klein und grossen Geygen schlagen geygen und aufsetzen lernen mueg“. Wie JUDENKÜNIG spricht GERLE seine Leserschaft mit einem geschlechtsneutralen „du“ an.²⁸⁰

Hans NEWSIDLER (ca. 1508 in Bratislava – 1563 in Nürnberg)²⁸¹ publizierte 1536 sein zweiteiliges, wie die vorgenannten Publikationen auch in Frühneuhochdeutsch geschriebenes Werk unter dem Titel „*Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch ...*“ auf Bitten, wie er es im Vorwort festhält, von „*Freunden und Schulern*“ zum Eigenunterricht.

²⁷⁷ *Musica Teutsch, auf die Instrument der großen und kleinen Geygen, auch Lautten, welcher maßen die mit grundt und art jene Composicion auß dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und sehen ist, sampt verborgener applicacion und kunst, darynen ein liebhaber und ansanger berürter Instrument so dar zu lust und neyung tregt, on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche ybung leichtlich begreiffen und lernen mag, vormals in Truck nye und yzto durch Hans Gerle Lutinist zu Nurenberg außgangen. 1532 Gedruckt zu Nuremberg durch Jeronimum Formschenyder.*

²⁷⁸ Ebenfalls gedruckt bei Formschenyder in Nürnberg erschien im Jahre 1546 eine zweite Ausgabe dieses Lautenbuches, gleichlautend mit der ersten im Text, aber "Gemeret mit. 9. Teutscher und 36. Welscher auch Frantzösischer Liedern, Unnd 2 Mudeten...".

²⁷⁹ Faksimile-Ausgabe: „*Hans Gerle. Eyn newes sehr künstlichs Lautenbuch / darinen etliche Preambel / unnd Welsche Tenz / mit vier stimmen / von den berumbsten Lutenisten / Francisco Milaneso. Anthoni Rotta. Joan Maria. Rossetto. Simon Gintzler und andern mehr gemacht / und zu samen getragen / aus welscher ihn teusche Tabulatur versetzt / durch Hanssen Gerle den Eltern / Burger zu Nürenberg vormals nie gesehen / noch im Truck ausgangen. 1552*“, TREE-Edition 1989.

²⁸⁰ Bemerkenswert ist die Begründung, warum das Buch verfasst wurde: „Dan ich merck wol / das vill entweder aus mangel des gelts / oder sonst umb ander verhindernus willen beruerter kunst geraten müssen.“ GERLE hat demnach auch diejenigen vor Augen, denen der Unterricht zu teuer ist! Ohne hier nun einen Maßstab zu haben, ob Unterricht für die zur Rede stehenden Instrumente faktisch oder relativ gesehen teuer war (gab es teure Einzelstunden? Musste der „Leermeyster auff Lautten“ dauerhaft beschäftigt werden?): er muss so teuer gewesen sein, dass die Anschaffung eines Lernbuches attraktiv war und einem Hans GERLE die Kosten für den Unterricht als Hindernis für das Erlernen des Instruments erschienen. GERLE geht mit diesem Ansatz über das hinaus, was ihn mit den anderen hier genannten Verfassern von Instruktionen verbindet: es ist nicht nur Sprache, die kein Hindernis im Zugang zu Kultur (Musik) sein soll, sondern aus seiner Sicht auch die materielle Situation der Lerninteressierten.

²⁸¹ Siehe ARNONE, M.: Neusidler. Hans sowie die Söhne Melchior und Konrad. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 1028 ff.

Der Titel für den ersten Teil ist bereits Vorstrukturierung des Konzeptes der Instruktion für das Lautenspiel im Eigenstudium:

„Der erst fuer die anfahenden Schuler / die aus rechter kunst vnd grundt nach der Tabulatur / sich one einichen Meyster darin zuüben haben / durch ein leicht Exempel dieser punctlein · · · · · wohin man mit einem yedn finger recht greiffen sol. Weyter ist angezeigt / wie man die Tabulatur auch die Mensur / unn die ganz Application recht grundtlich lernen unn versteen sol.“²⁸²

Dieser Titel stellt auch klar, dass die Lautenwelt bei NEWSIDLER männlich ist: „*die anfahenden Schuler*“ und: „*ohne einen Meyster*“.

Auch für das Barockzeitalter liegen gedruckte Unterrichtswerke für das Erlernen des Lautenspiels vor.

Instruktionen zum Lautenspiel bilden den Vorspann zu den „Neuen Lauten-Früchten“²⁸³ von Esaias REUSNER (1676). Sie sind explizit an die „*Incipienten*“ (Lehrlinge) gerichtet:

„Erstlich die Laute recht stimmen zu lernen, und, nachdem sie anfangen zu spielen, die Laute bey einem geraden Leibe, sondern einige Grimassen und Übereylung des Tacts sein moderatè zu tractieren.“

Auch Philipp Franz LE SAGE DE RICHEE wendet sich mit der Instruktion in seinem „Cabinet der Lauten“ (1695)²⁸⁴ ausdrücklich an einen Personenkreis, der keinen Unterricht erhält:

„Instruction: Wie sich Incipienten so der eigentlichen Application nicht erfahren, zu verhalten haben.“

Auf die subtile Art und Weise, wie E.G. BARON im Rahmen seiner „Untersuchung ...“ mit einem seinerzeit wohl gängigen Frauenbild umgeht, wurde bereits hingewiesen, ebenso auf die Erwähnung der dabei namenlos bleibenden Schwester von S.L. Weiss.²⁸⁵ Die BARONschen Instruktionen im engeren Sinne umfassen vier Kapitel seiner „Untersuchung ...“. Er wendet sich mit ihnen an Männer: an denjenigen, „*welcher mit der Zeit einen Maitre abgeben will*“ und denjenigen, „*aber vor einen Liebhaber, welcher keine Profession davon machen, sondern zu seinem eigenen Zeit=Vertreib anwenden will*“ (S. 193).

²⁸² NEWSIDLER, Hans: Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch, 1536. Faksimile-Ausgabe, TREE-Edition, Lübeck 2003.

²⁸³ REUSNER, Esaias: Neue Lauten-Früchte, 1676. Faksimile-Ausgabe von TREE-Edition, München 1996.

²⁸⁴ LE SAGE DE RICHEE, Philipp Franz: Cabinet der Lauten, o.O. 1695 (Faksimile-Ausgabe bei TREE-Edition 1995). Siehe auch SMITH, Douglas Alton/Peter DANNER: „How beginners ... should proceed“: The lute instructions of Lesage de Richee. In: Journal of the LSA Vol. IX, 1976, S. 87 ff.

²⁸⁵ Siehe Kapitel 3.

Es gibt eine weitere Stelle, anhand derer sich die von BARON eingenommene Perspektive gut belegen lässt. Im Zusammenhang mit der Entwicklung von „*Cadenzen*“, das „*Laufwerk*“ (S. 171), spricht er die Empfehlung aus:

„Es gibt aber deren [Kadenzen, Anmerkung des Verf.] so viel, daß man sie ohnmöglich alle hersetzen kann, und muß man solche wo sie können angebracht werden, von guten Meistern lernen, weil solches zwar schon generalement gesagt, aber so genau nicht kan determiniert werden“ (S. 172).

Als die letzte gedruckte zeitgenössische Instruktion für das Spiel der Laute (13-chörige Barocklaute) gilt das 1760 in Leipzig erschienene Werk von Johann Christian BEYER: „*Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln, nebst verschiedenen Französischen und Italiänischen Liedern, für die Laute übersetzt, und mit gehörigem Gebrauche der Finger bemerket; einer Anweisung dieses Instrument auf eine leichte Art stimmen zu lernen, auch Zwo Tabellen in welchen die meisten vorkommenden Stimmungen, nach welcher die Stücke als Exempel der gegebenen Regeln eingerichtet sind, und die bey der Laute vorkommenden Zeichen und Manieren, erkläret werden*“. ²⁸⁶ Dem Inhaltsverzeichnis vorangestellt findet sich eine Widmung, die mit „Le Traduceur“, also vom Drucker, unterzeichnet ist:

„A Mesdemoiselles Chretienne Guillelm. Kuestner et Jeanne Elisabeth Lamprecht, ses patronnes et écolieres tres honorées, dedie treshumblement ces peu de pièces en témoignage de gratitude de tant de bienfaits et de complaisances receuës d' elles et de leurs famillies tres honorables il t a beaucoup d' annes et encore pour présent: souhaitant que la providence le comble de toutes sortes de prosperites et de contentment possible“.

Um wen es sich bei den beiden genannten Damen handelt, habe ich bislang nicht klären können.

Die Sammlung umfasst 33 Lieder (Gesang und Begleitung durch 13-chörige Barocklaute). Ihr ist eine Instruktion für das Lautenspiel mit dem Schwerpunkt auf „Stimmung“ und „vorkommende Zeichen und Manieren“ (= Verzierungen/Ornamente) vorangestellt. In den Darstellungen selber nutzt BEYER das geschlechtsneutrale (oder: indifferente) „man“, in der Begründung für die Abfassung der „Anweisung“ allerdings ist die Lautenwelt männlich geprägt – oder auch einfach Ausdruck der Wahrnehmung seines Umfeldes:

²⁸⁶ BEYER, J. Chr.: Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln ..., Leipzig 1760. Erhältlich als Faksimile mit Übertragungen von Rüdiger GIES und Andreas NACHTSHEIM erschienen bei antiqua-edition 1993. Siehe auch EKLUND, Robert / THIEL, Mathias: The instructions of Johann Christian Beyer. In: The Lute, 1988. Vol. XXVIII, S. 34 ff.

„Da ich von einigen Freunden und Liebhabern der Laute ersuchet worden, einen Aufsatz von ihrer Stimmung zu machen: so habe ich mich nicht entschlagen können, in ihr Begehr zu willigen, und ihnen denselben bey dieser Gelegenheit gedruckt zu überreichen, um auch andere Liebhaber ... bey der Lust zu diesem edlen Instrumente zu erhalten“ (S. II).²⁸⁷

Die Auswahl einiger gedruckter Lauten-Instruktionen aus Renaissance bis hin zur bereits überschrittenen Hochzeit der Barocklaute zeigt, dass die Autoren (!) sich nie explizit an ein weibliches Publikum richten: Bezugspunkt ist primär eine männlich geprägte Lautenwelt, in der die Ansprache der Leserschaft allenfalls mit „du“ und „man“ geschlechtsneutral ist. Dies ist allerdings ein bis in die jüngere Vergangenheit und Gegenwart reichendes Phänomen (mit ambivalenten Fällen), wie anhand einiger Beispiele dokumentiert werden soll:

1911 erschien in der 3. Auflage der „Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels und der künstlerischen Liedbegleitung“ von Adolph MEYER (Königlicher Kammermusikus in Cassel).²⁸⁸ „Meinen Schülern und Schülerinnen gewidmet“ (zu beachten ist die Reihenfolge), so heißt es gleich eingangs, und in einer Einführung hält MEYER fest:

„Nun noch etwas über Anschaffung einer Laute. Der Kaufende mache sich zur Regle, nu bei guten, erprobten Formen zu kaufen. Er lasse von einem Fachmann (einem Lautenlehrer, welcher wirklich selbst spielt) das Griffbrett genau dahin prüfen, ob es eine reine Mensur hat ... Besonders werden Damen gut tun, auf dem Griffbrett 2 Bündchen, vom Sattel bis zum Einsatz des Halses in den Körper gerechnet, weniger zu nehmen; das Spiel ist bequemer ...“.

Die Rollenverteilung ist bekannt, auch, dass den Damen Erleichterungen verschafft oder zur Bedienung des Instruments empfohlen werden.

Allerdings: Es gibt zahlreiche, der Anschauung dienende Abbildungen in dem mehrbändigen Werk, auch Fotos, bei denen unverkennbar eine Frau Demonstrationssubjekt ist. Dabei gibt es ein erwähnenswertes Phänomen: auf dem Bild zur Anschauung ist eine Frau zu sehen, im erläuternden Text heißt es aber – hier als Beispiel gewählt: „Dem Schüler die Haltung der Laute mit Worten zu erklären ...“

Hans NEEMANN veröffentlichte 1932 sein Unterrichtswerk „Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein“, das zwei Teile in einem Band umfasst: im ersten geht es um die Renaissance-, im zweiten um die Barocklaute.²⁸⁹ Vorangestellt sind eine Inhaltsübersicht sowie eine kurze Einführung. Darin heißt es u.a.:

²⁸⁷ Schon Hans NEWSIDLER hatte sich für die Verfassung seines „Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch ...“ von „Freunden und Schulern“ bitten lassen, wie er es in seiner einleitenden Begründung festhielt.

²⁸⁸ MEYER, A.: Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels und der künstlerischen Liedbegleitung, Leipzig et al. 1911³. Gegenstand der Instruktion ist ein wie die klassische Gitarre bestimmtes Instrument, das mit Einzelsaiten bespannt ist und eine Theorbierei für Bassaiten hat. Es ist äußerlich einer theorbierten Barocklaute nachempfunden.

²⁸⁹ NEEMANN, Hans: Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein. Fredersdorf bei Berlin 1932.

„... Die Tatsache, daß während dreier Jahrhunderte nur nach Tabulatur gespielt wurde ... beweist die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit derselben für die alten Lautenisten ... Der mit der Tabulatur vertraute Lautenist ... Soweit bei diesem Werk, welches wohl vornehmlich zum Selbstunterricht dienen wird, die hiefür wichtigen Hinweise auch gegeben wurden, möchte doch nicht übersehen werden, daß bei einem so ernstzunehmenden Instrument wie die echte Laute, deren richtige Beherrschung selten eines vordbildlichen Lehrers entbehren kann, viele wertvolle Fingerzeige nur durch mündliche Unterweisung eines Lehrers möglich sein.“.

Auch in der von Franz Julius GIESBERT²⁹⁰ verfassten und 1939/40 erschienenen „Schule für die Barocklaute“ (noch heute im Nachdruck erhältlich),²⁹¹ scheint die Lautenwelt primär männlich ausgerichtet zu sein, obwohl er sich kräftig etwa aus einem „Lautenbuch der Prinzessin Luise von Württemberg“ = den Rostocker Beständen bedient:²⁹²

„Was hier gelehrt wird / ist das Lautenspiel / so wie es die Alten pflegten / unter genauerer Beobachtung aller von ihnen aufgestellten Regeln und Anweisungen. Der Lehrgang selbst ist so angelegt / wie etwa ein alter Lautenmeister seine Schüler unterrichtet haben würde. Nach vorbereitenden Anschlagsübungen wird mit leichten Suiten begonnen / dann die Schwierigkeit der ausgewählten Stücke immer mehr gesteigert.“ (S. 4)

Im Jahre 1993 veröffentlichte Stefan LUNDGREN seinen „Lute Companion“ für die 11-chölige Barocklaute,²⁹³ anempfohlen als „guter Begleiter“ und „treuer Freund“ (S. VII).

²⁹⁰ Bei GIESBERT drängt sich der Verdacht auf, er könne zu den zwischen 1933 und 1945 im musischen Bereich Tätigen gehört haben, die den Nationalsozialismus direkt oder indirekt beförderten, dann nach 1945 fast bruchlos weiter tätig waren und bis heute verlegt (oder gespielt) werden. Um 1936 etwa gab er in der Edition Schott den Sammelband „Lieder von heute (für 1 oder 2 Blockflöten – Sopran= und Altflöte) oder 2 andere beliebige Melodie=Instrumente (Violinen, Mandolinen, Klarinetten usw.) mit Text; nach Belieben mit einer Laute (oder Gitarre)“ heraus (F. J. GIESBERT (Hrsg.): *Lieder von heute*. Mainz/Leipzig, B. Schott's Söhne; Edition Schott 2360 (um 1936)). In seinem Vorwort schrieb er: „*Lieder von heute, das sind Lieder, die heute unser Volk singt. Viele von ihnen sind der Ausdruck des großen Zeitgeschehens, in dem wir leben, viele aber stehen über aller Zeit. Es gibt Kreise, in denen dieses echte im Volk geborene Lied neuerer Zeit mißachtet wird, weil der Text zu wenig dichterisch geformt, die Weise zu „gewöhnlich“ sei; aber ich sehe hier hohe künstlerische Werte und habe diese Lieder gern, seine gestammelten Texte sind voll Erleben, seine Melodien voll Spannung und Eigenart*“ (S. 2). Enthalten sind in dem auch die erst auf dem Innentitelblatt angekündigten „SA und Kampflieder“ (wobei SA nicht für „Sopran- und Altfloete“ steht). Auch in diesem Falle sollte weiter nachgefragt und geforscht werden (siehe M. TREDER: Der „Giesbert Nachlass“ - welch ein Erbe?! In: *Lauten-Info* 3/2010, Ffm, S. 7), wie dies zu Wolfgang BÖTTICHER schon geschehen ist. Zu Wolfgang Bötticher siehe Willem de VRIES: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45, Köln 1998 sowie Ralf JARCHOW: Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettichers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: *Die Laute Nr. IX – X ...*, Ffm 2011, S. 88 ff. Weitere Namen, die uns in der Gitarren- und Lautenwelt vertraut sind, werden ebenfalls mit einzubeziehen sein, um sie ggf. auch entlasten zu können. Aus meiner Sicht ist es dringend erforderlich, etwa den nach wie vor als Standartwerk genutzten Katalog „Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts“ von Wolfgang BOETTICHER (München 1978) durch ein qualitativ höherwertiges Werk überflüssig zu machen; dies bietet sich allein schon auch aus sachlichen Gründen an. Ausgangspunkte hierfür könnten z.B. eine Fortschreibung (unter Überarbeitung und Anpassung an zwischenzeitlich gewonnene Erkenntnisse) des Katalogs von Christian MEYER (et al.), die Konkordanzliste von Peter STEUR sowie die Aufarbeitungen in neueren Editionen sein.

²⁹¹ Franz Julius GIESBERT: *Schule für die Barocklaute*, Mainz 1939/40.

²⁹² Siehe weiter unten im Text.

²⁹³ Stefan LUNDGREN: *The Baroque Lute Companion oder „Galantheste Methode, die Laute zu tractieren“*, München 1993.

Er schreibt auch von „Lesern“, „neugierigen Lautenspielern“, „Lautenisten“ (S. V) sowie „Lautenforschern“ (S. VII).²⁹⁴

Und noch einmal das Zitat aus dem „Frauenzimmer-Lexicon“ des CORVENIUS:

„Lautenbuch, Ist ein länglich zusammen geheftetes oder eingebundenes Buch, worinnen die Lautenstücklein oder Parthien, so das Frauenzimmer spielen lernet, in die absonderlich zur Laute gehörige Tabulatur gesetzt, von ihrem Lehrmeister eingeschrieben stehen.“

Es wird zum anderen auch beschrieben, wer für das Füllen des Lautenbuches verantwortlich zeichnet: der Lehrer!

Lautenbücher, also hier: Zusammenstellungen von Stücken und/oder Partiten/Suiten für die 11-, 12- oder 13-chörige Barocklaute in handschriftlicher Fassung, liegen in unterschiedlichen äußereren Formen vor.²⁹⁵ Ausgehend vom Befund prachtvoller Einbände mit gepunzten und ausgemalten Wappen bis hin zum Befund, dass eindeutige Fehler in den Tabulaturen nicht korrigiert wurden, stellt sich die Frage, ob Lautenbücher mit solchen Merkmalen überhaupt als Spielvorlage gedient haben oder nicht vielmehr (ausschließlich oder ebenfalls) repräsentativen Zwecken dienten und auch dafür gefertigt wurden. Oder waren Spielerinnen und Spieler solch fehlerbehafteter Vorlagen fähig, während des Spiels zu interpolieren? Dies hätte eine sehr gute Kenntnis der Stücke und hervorragendes spielerisches Können vorausgesetzt.

Warum gibt es zu einigen Stücken in Lautenbüchern Hinweise auf die Komponistin/den Komponisten, bei anderen nicht? Die Namensangabe in Manuskripten ist vielfach eher die Ausnahme, nicht die Regel.

²⁹⁴ Unter didaktischen Gesichtspunkten sind auch die „Methods“ von SATOH, Toyohiko: Method for the Baroque Lute, TREE EDITION 1987 sowie SERDOURA (YISRAEL), Miguel: Method for the Baroque Lute. A practical guide for beginning and advanced lutenists. Bologna 2008 von Bedeutung. Ich habe sie in anderem Zusammenhang ausführlich gewürdigt.

²⁹⁵ Ohne an dieser Stelle eine vollständige Typologie entwickeln zu wollen: das Spektrum reicht von kleinen gebundenen Quer-Formaten, die den Eindruck erwecken, für die Reise gedacht zu sein, bis hin zu Hochformaten, die an der Stirnseite gebunden sind. Es gibt Lautenbücher, in denen die Linien der Tabulatur mit Hand gezogen sind ebenso wie solche, bei denen in einen Vordruck geschrieben wurde. Es gibt Lautenbücher, die wahrscheinlich schon als gebundene Form leer vorlagen ebenso wie solche, bei denen erst zu einem späteren Zeitpunkt die Heftung loser Blätter oder Bögen zu einem gebundenen Buch erfolgte. Leider gab es Buchbinder (vielleicht gibt es sie auch noch heute?), die ihre Kunstfertigkeit nicht dem Objekt anpassten und die zu bindenden Bögen an den Rändern beschnitten haben. Dabei gingen auch Teile der Fäden von Notenwerten über dem ersten System am oberen Rand verloren. Es gibt solche, die von nur einer Hand geschrieben wurden und solche, bei denen es gilt, viele Handschriften zu identifizieren. Es gibt solche, die Stücke von nur einem und solche, die Stücke einer Vielzahl an Komponistinnen(?) / Komponisten enthalten. Es gibt solche, bei denen sich die Schreiberin/der Schreiber Mühe gegeben hat, das Format optimal für das Spielen ohne Umblättern zu nutzen ... was dann auch zu kleineren Ergänzungssystemen am unteren Rand einer Seite führte (wurde das Format schon unter diesem Gesichtspunkt ausgewählt – oder wurden die Stücke so ausgewählt, dass sie in das jeweilige Format passten?); bei anderen gibt es hingegen sogar den expliziten Hinweis, die Seite um zu schlagen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Abkürzung "V.E.H.L.b. di Volare". Diese Abkürzung befindet sich nach dem Wiederholungszeichen der Gigue einer S.L. Weiss zugeschriebenen Sonate/Partita im MS A-Wn1078. Die Abkürzung wird interpretiert als: "V. (ostro) E. (ccellenze) H. (yacinth) L. (obkowitz) b. (isogno) di Volare" = "Ihre Excellenz Hyacinth Lobkowitz muss die Seite umschlagen" und gilt als Beleg, dass Weiss die Sonate/Partita für Lobkowitz komponiert bzw. notiert hat. Es gibt solche mit und ohne Besitzhinweis und/oder Widmung ...

Dies ist allerdings kein Phänomen, das für Barocklautenmanuskripte charakteristisch wäre: auch meine handschriftlichen „Song-Notizen“ aus der aktiven „Lagerfeuerzeit“ zeichnen sich weitgehend durch fehlende Angaben von Komponisten oder Interpreten aus. Entweder kannten die Zuhörerinnen oder Zuhörer und ich sie damals, ich baute darauf, sie auch später erinnern zu können – oder die Information hatte schlichtweg keine praktische Relevanz. Ähnliches dürfte für die Barocklautenmanuskripte gelten.

Durchaus lohnenswert könnte es sein, Tabulatursammlungen für die Barocklaute einmal unter dem Aspekt zu betrachten, ob es Zusammenhänge zwischen vorhandenen bzw. fehlenden Komponistenangaben und anderen Merkmalen gibt.

Als Beispiele für Manuskripte, für die ein Zusammenhang mit einer oder mehreren Frauen nachgewiesen ist, sind exemplarisch zu nennen:

- das „**Lautenbuch der Elisabeth von Hessen**“ (1596-1625). ²⁹⁶ Es enthält Lautenmusik (Abschriften und Bearbeitungen) der um 1600 berühmten Komponisten (z.B. John Dowland und Giulio Caccini), oft in einer Form, die möglicher Weise dem spieltechnischen Können von Elisabeth angepasst war. Auch Musik aus der Feder ihres Vaters, Landgraf Moritz, ist im Lautenbuch enthalten;
- das „**Rowallan Manuskript**“, ²⁹⁷ entstanden zwischen 1605/08 und 1615/20 (Schottland). Es enthält Stücke anonymer Komponisten sowie von Byrd, Parsons (?) und (wahrscheinlich eigenhändig geschrieben) von William Mure of Rowallan, in dessen Besitz sich das Manuskript dann auch schließlich befand und zum Eintrag von Gedichten weiter genutzt wurde. Im Manuskript enthalten sind folgende Notizen: „*godes grant, gode grant Anna Hay*“ (f. Vorsatzblatt Ir) und „*My lade bekluch her book*“ (f. Vorsatzblatt IIr). Dies klingt zumindest nach einer Widmung, eher nach einer Anzeige des Eigentums. Die enthaltenen Lieder sind relativ einfach gesetzt, so dass angenommen werden kann, es handele sich um eine zu Unterrichtszwecken genutzte oder im Kontext von Unterricht entstandene Zusammenstellung; ²⁹⁸
- „**Jane Pickeringe owe this Booke 1616**“, ²⁹⁹ das Lautenbuch von (Lady?) Jane Pickering (England 1616 – begonnen; dann bis etwa 1650/1685). Es enthält, geschrieben in drei oder vier unterschiedlichen Handschriften, 81 Solostücke und Duette: 8 Duette und zwei Solostücke von John Johnson, Solostücke von John Dowland (13), Bachelor (7), Allison, Collard, Cutting, Ferrabosco, Holborne, Robert Johnson, Mason, Rosseter, Strogers und Whitfield.

²⁹⁶ Als Faksimile herausgegeben von Axel HALLE, Kassel et al. 2005.

²⁹⁷ Transkription von Wayne CRIPPS, Fort Worth (Lyre Publications) 1995.

²⁹⁸ Siehe auch EDWARDS, W.: a.a.O., S. 64 f. Anna heiratete 1609 den Earl of Wintoun, ihre Schwester Mary 1616 Walter Scott, den Earl of Buccleuch. Mit ihrem Tode 1631 ging das Buch definitiv auf Sir William of Rowallan über. Siehe auch SPRING, M.: a.a.O., 461 f.

²⁹⁹ Jane Pickering's Lute Book, Boethius Press 1985.

Später hinzugefügt sind Solostücke von Gautier, Lawrence, Pinel and De Merville in so genannten „Übergangsstimmungen“.³⁰⁰ Eine unmittelbare didaktische Absicht ist im Lautenbuch nicht zu erkennen. Enthalten sind Stücke für die 6- und 11-chörige Laute;

- „**M.L. lute book**“ (Margaret Lute Book)³⁰¹ – auch bekannt als „**John Sturt' s lute book**“, entstanden zwischen ca. 1610 und 1640. Wer Margaret war, ist bis heute nicht geklärt. Das Manuskript enthält Stücke für 6 – 10-chörige Renaissancelaute sowie ein Duett in „flat French tuning“ (ca. zwischen 1630 und 1640). Vertretene Komponisten sind: Dowland, Holborne, J. Johnson, R. Johnson, J. Gautier, Perrichon sowie Mecure d' Orleans. In diesem Manuskript gibt es Korrekturen zu den ursprünglichen Abschriften von einer anderen Hand – der eines Lehrers/einer Lehrerin?³⁰²
- „**Margaret Board her Booke**“, „MB“ (Initialen auf dem Einband), das Lautenbuch von Margaret Board (datierbar in zwei Phasen: 1620 und 1635):³⁰³ im Manuskript sind die Namen von Marga(e)ret(t) Board (getauft 19.11. 1600, verheiratet seit 1623 mit Henry Bourne), Margaret Bowrne (wahrscheinlich Margeret nach der Hochzeit) und Mary Jordan enthalten. Robert SPENCER³⁰⁴ beschreibt das Buch als pädagogisch aufgebaut. Es enthält Stücke von Dowland, Marc Antoine, Bacheler, Holborne, Alison, Phillips, Jo Singer, John Sturt, Rosetter, J. Johnson, Gautier, de Merville und anderen, insgesamt 188 Sätze.³⁰⁵ Prinzipiell nicht auszuschließen ist, dass anonyme Stücke von der Eigentümerin des Manuskripts stammen. Die Stücke im ersten Teil dürften von ihr notiert sein. Dem folgt – in anderen Handschriften – eine Ergänzung mit Stücken in so genannten „Übergangsstimmungen“ und der Renaissancestimmung. Auch in diesem Manuskript gibt es Korrekturen zu den ursprünglichen Abschriften von einer anderen Hand – der eines Lehrers? Da es didaktische Hinweise, zum Teil sogar mehrzeilig gibt, ist nicht auszuschließen, dass ein Lehrer tätig war.
- „**Mris Elizabeth Davenant' s songbook**“ (1624) wird von M. SPRING in der Kategorie wichtiger Manuskripte mit Kavalier-Liedern, zu denen eine gut durch Laute oder Theorbe auszusetzende Basslinie notiert ist, geführt. Das Liederbuch von E. Davenant enthält 25 Lieder (Texte incl.) und ähnelt von der Zusammenstellung dem Buch der Anne Twice (siehe weiter unten).

³⁰⁰ Siehe dazu die fortlaufend aktualisierte Web-Seite von Andreas SCHLEGEL und François-Pierre GOY <http://www.accordsnouveaux.ch/>

³⁰¹ M.L. lute book, herausgegeben von Robert SPENCER, Boethius Press 1985.

³⁰² Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 231 f.

³⁰³ The Board lute book, herausgegeben von R. SPENCER, Boethius Press 1976.

³⁰⁴ Siehe <http://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/julia/ap1/Board.htm>. Es sei auf die Diskussion über die Zuschreibung des Manuskripts sowie zur Frage, ob Dowland Lautenlehrer von Margaret Board hingewiesen.

³⁰⁵ M. SPRING (a.a.O., S.231) weist darauf hin, dass – ausgehend vom Repertoire – Margaret Zugang zur bei Hofe gängigen Musik gehabt haben muss.

Als eine weitere Nutzerin der Sammlung wird aufgrund des handschriftlichen Eintrags „*Kath: Low*“ von John CUTTS eine „Katherine Lowe“, vielleicht Tochter des Organisten Edward Lowe, in dessen Händen sich das Manuskript um 1663 befand, angenommen.³⁰⁶

- „**Ann Twice, Her Booke**“ (ca. 1620/30). Das Manuskript enthielt ursprünglich 58 Lieder, von denen aber nur noch 29 erhalten sind. 6 Lieder stehen mit Begleitung für ein 10-chöriges Instrument in G.³⁰⁷ An Komponisten sind vertreten: Robert Johnson, Henry Lawes, John Wilson und Ben Johnson. Nach den Recherchen von Ian SPINK³⁰⁸ lebte Ann Twice um 1620 in Gloucester. Sie war Sängerin und begleitete sich wahrscheinlich selber auf der Laute. Das Buch, in dem sie sich ihre Lieder notiert hatte, ließ sie in der Obhut ihres Cousins, bevor sie sich auf den Weg nach Bristol machte. Die Sammlung ähnelt der von Elizabeth Davenant (siehe vorstehend).
- „**Lady Jean Campbell's book**“ (Pan 8, ca. 1634 ff.). Das Manuskript ist Teil einer umfangreichen Manuskript-Sammlung für unterschiedliche Instrumente der Familie der Panmures (Familie des Ehemannes von Lady Jean). „Lady Jean Campbell's book“ („*This booke Ave / Ladie Jeane Campbell*“) enthält Stücke für ein Tasteninstrument (in regulärer Notenschrift), aber auch für die 12-chörige Laute. Lady Jean wird von SPRING als die Lautenistin der Familie angesehen, für die Lautenmanuskripte angeschafft wurden. Hierzu zählen vermutlich auch die in die Sammlung der Panmures eingegangenen Manuskripte für die 11-chörige Barocklaute mit Stücken von Bouvier, Gaultier und Pinel (Pan 4) sowie die Sammlung mit Stücken von Mesangeau für die 10-chörige Laute.³⁰⁹
- **Lady Ann Ker's book** („LAK“) (nach 1635). In dem Manuskript befinden sich nach der Beschreibung von EDWARDS u.a. englische und schottische Lautenlieder sowie Psalm-Melodien mit einer Basslinie. Darüber hinaus enthält es Notizen zur Musiktheorie.³¹⁰
- „**Anne Blount's song book**“ (ca. 1640). Die Sammlung enthält englische, französische und italienische Lieder mit Begleitung für eine Theorbe sowie weitere für Begleitung durch eine Laute. Ob Anne Blount nun nur gesungen oder sich dazu auch auf der Theorbe/Laute begleitet hat, ist aus der bisher vorliegenden Literatur nicht zu erschließen.³¹¹
- „**Miss Wallis' s song book**“ (ca. 1640). Italienische, englische und französische Lieder mit Begleitung für eine 10-chörige Theorbe in A.

³⁰⁶ Eine detaillierte Beschreibung der Sammlung incl. biografischer Hinweise zu E. Davenant ist im Beitrag von John P. CUTTS: „*Mris Elizabeth Davenant 1624*“ Christ Church Ms.Mus. 87“. In: Review of English Studies. 1959 X(37), Oxford University Press, S. 26-37, zu finden.

³⁰⁷ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 380.

³⁰⁸ SPINK, Ian: *Ann Twice, Her Booke*. In: The Musical Times, Vol. 103, Nr. 1431 (Mai 1962), S. 316.

³⁰⁹ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 460 und S. 473.

³¹⁰ EDWARDS, W.: a.a.O., S. 60.

³¹¹ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 380.

- „**Wemyss Lute Book**“: „*Be me margaret / Wymes uith / my hand / 1644*“ („*A Booke Containing some pleasant aires of two, three or fowre voices Collected out of diverse authors begunne june 5 1643 Mrs. Margarit Weemys*“ und „*This boke containss Some Lessons / for the Lutt and some fine werces / And Lines*“).³¹² Das „Wemyss manuscript“, wurde von Margaret Lady Wemyss zwischen 1643 und 1644 (nach anderen Einschätzungen zwischen 1644 und 1648) geschrieben. Das 12-/13-jährige junge Mädchen hielt in diesem Manuscript Musik für Gälische Harfe und Laute fest, ebenso Gedichte. Das Manuscript enthält u.a. Stücke von Mesangeau, Morley und Campion, schottische Airs und kontinentale Tanzsätze.³¹³ Es umfasst 5 Hauptteile. Die Stücke für Laute befinden sich in den Teilen 3 und 4. In letztgenanntem Teil gibt es auch die handschriftliche Notiz: „*all the lessons behind this are learned / ut of my Sisteres book*“. Leider liegt diese Buch/dieses Manuscript der Schwester Jean bislang nicht vor.
- „**Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema**“ (Mitte 17. Jahrhundert). Der Name der vermutlichen Besitzerin des Manuscripts (handschriftliche Tabulaturen) ist in lateinischen, leicht verzierten Großbuchstaben auf dem Deckblatt notiert. Es handelt sich bei Virginia Renata von Gehema nach den bisherigen Erkenntnissen um die Gattin von Abraham Gehema Jacobsson, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Gegend von Thorn (heute Toruń, Stadt in der Woiwodschaft Kujawien-Pommern in Polen) Güter besaß. Das etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammende Lautenbuch enthält 157 Stücke. Die Stücke stehen in Übergangsstimmung oder d-moll-Stimmung. Dass es sich bei dem Lautenbuch um ein Unterrichtswerk handeln könnte, ist zumindest vom Aufbau her nicht erkennbar.³¹⁴
- „**Ruthwen manuscript**“ (vor 1656). Die Bezeichnung für dieses Manuscript ist irreführend. Es gibt drei (bzw. vielleicht auch vier) Hinweise auf Besitzerinnen. Zeitlich gesehen der erste befindet sich von einer Unbekannten/einem Unbekannten am Schluss des Manuscripts auf f. 94r: „*The 10 of october in the year 1656 I have begoon agaien ... to play on the leut*“. Demnach wurde dieses MS für ein 11-chöriges Instrument vor 1656 angelegt. Der zweite Hinweis lautet: „*Mrs. Patricia Ruthwen aught ys Book ye 31 of May 1700*“.³¹⁵ Der dritte: „*Countous of Kilmarnock july 9 1747*“.³¹⁶ Ferner taucht der Name „*Je(i)nnny Hill(e)*“ auf.³¹⁷ Die Handschrift auf den Folien 1r bis 49v könnte, so Monique ROLLIN, von John Mercure stammen.³¹⁸

³¹² Zitiert nach EDWARDS, W.: a.a.O., S. 56f.

³¹³ Siehe SPRING, M.: a.a.O., S. 469 ff.

³¹⁴ „Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema“. Faksimileausgabe nach der handschriftlichen Tabulatur der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Mit einer Einführung von Gerhard Otremba. ZENTRALANTIQUARIAT DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK, Leipzig 1984.

³¹⁵ Siehe in Kapitel 3 den Eintrag zu Patricia Ruthwen.

³¹⁶ Siehe in Kapitel 3 den Eintrag zu Anne Boyd, geb. Livingston, verh. Boyd, Countess of Kilmarnock.

³¹⁷ Siehe in Kapitel 3 den Eintrag zu Je(i)nnny Hill(e).

³¹⁸ Monique ROLLIN nach SPRING, M.: a.a.O., S. 473.

Die Stücke im Manuskript sind überwiegend im französischen Stil um 1650 gehalten und stammen u.a. von Mercure, Vieux Gaultier, Bouvier und Vincent.³¹⁹

- „**Fundamenta der Lauten Musique und zugleich der Composition**“ (1680/1700).³²⁰
Der Analyse der Herausgeber Rainer LUCKHARDT und Mathias RÖSEL folgend, könnte dieses primär auf die Komposition und Aussetzung des Generalbasses auf der 11-chörigen Laute ausgerichtete Werk zwischen 1680 und 1700 von einer aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Frau mit humanistischer Bildung (das Manuskript ist in lateinischer Sprache verfasst), die keine professionelle Musikerin war und Zeit für die Ausgestaltung der Seiten hatte, geschrieben worden sein. Das ungewidmete Manuskript enthält eine Vielzahl an Beispielen, in denen die Erklärungen verdeutlicht werden, die allerdings zum Teil nur unvollständig wiedergegeben sind: um zu demonstrieren, wie die unterschiedlichen Tänze rhythmisch strukturiert sind, reichen etwa die charakteristischen Eingangstakte. Es hat den Anschein, als hätte die Verfasserin ein grundlegendes musiktheoretisches Werk schreiben wollen (als eigenes Nachschlagewerk zur Dokumentation des eigenen Wissens oder zur Weitergabe an Schüler bzw. Kinder im eigenen Hause?). Das Manuskript ist nicht geeignet, hiernach das Lautenspiel unter Anleitung oder im Eigenstudium zu erlernen.
- „**Mary Burwell' s lute tutor**“. Wahrscheinlich zwischen 1668 und 1671 schrieb Mary BURWELL, Tochter von Elizabeth, geb. Derehaugh, und Sir Jeffrey Burwell of Rougham, im Alter zwischen 14 und 17 Jahren ein um 1650 entstandenes Unterrichtswerk (oder gesammelte Notizen) ihres Lautenlehrers³²¹ ab. Das auch als „Mary Burwell' s lute tutor“ bekannte Manuskript³²² umfasst, in 16 Kapitel unterteilt, das inhaltliche Spektrum von Aussagen zur Geschichte des Instruments über ganz praktische Hinweise zur Behandlung (sauber halten, immer genügend Saiten auf Lager haben), Empfehlungen zur Beachtung bei Kauf eines Instruments, zum Stimmen (11- bzw. 12-chöriges Instrument, offene d-moll-Stimmung sowie Angabe einer Reihe davon abweichender Stimmungen, Grundlage: relative, dem jeweiligen Instrument angepasste Tonhöhe) sowie seiner Haltung. Hinzu kommen Aussagen zum Fingersatz (linke Hand) und der Anschlagtechniken (rechte Hand), Erklärung der Tabulatur und der Ornamentierung bis hin zu Fragen der musikalischen Interpretation. Auch einige verdeutlichende Skizzen sind enthalten. Fehler, die Mary BURWELL beim Abschreiben unterlaufen sind, wurden von einer anderen Hand (vermutlich des Lautenlehrers) korrigiert. Von dieser Hand stammen auch die enthaltenen Beispielstücke der Komponisten Du But, Pinel, Vincent, the Marquis de Mortmar, Ennemond und Jacques Gaultier. Was Mary BURWELL abzuschreiben hatte, findet in einer inhaltlich männlich dominierten Wirklichkeit statt.

³¹⁹ SPRING, M.: a.a.O., S. 475.

³²⁰ Rainer LUCKHARDT/Mathias RÖSEL (Hrsg.): „Anonymus. Fundamenta der Lauten Musique und zugleich der Composition. MS Prag, Ms. KK 51, Frankfurt am Main 2002.“

³²¹ Vermutlich John Rogers (verstorben 1676), bekannt als Musiker der „French lute“.

³²² Vgl. Thurston DART: Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute. In: The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff.

Benannt werden nur „*Masters of the lute*“, keine „*Mistresses*“; es ist der „*master*“, der den Unterricht vorbereitet und durchführt, der sich für die Zwecke des Unterrichtens auf dem Laufenden zu halten hat. Allerdings werden Frauen nicht gänzlich ausgeschlossen. Dabei geht es zum einen um das auch für sie geltene Reinlichkeitspolstulat:

*„I have no need to express the hands must be kept white and clean. It is the mark of a gentleman and a lady, and it were better never to play of the lute than to play with nasty hands.“*³²³

Zum anderen geht es um den grundsätzlichen Einsatz der Laute:

„(8). It is a disgrace for the lute to play country dances, songs or corants of violins, as likewise to play tricks with one's lute – to play behind the back³²⁴, etc.

(9). The lute is a noble instrument, not made for debaucheries, ranting or playing in the streets to give serenadas to Signora Isabella.³²⁵ 'Tis a grave and serious music for modest and sober persons, and for the cabinet rather than for a public place.

(10). To play in taverns, that never happende but to a man in Paris (who was paid for this abuse by some learned of the lute, that made cinnamon beaten in breaking the lute upon his head.³²⁶

To make people dance with the lute it is improper; it is true that a young lady may dance the saraband with her lute, and that is all. It is neither proper to sing with the lute, it being a perfect consort of itself; for the voice is but a reception of the treble, and if you sing the treble or any other part (for you can sing but one) that part will drown the others.

*This instrument requireth silence and a serious attention. It is used commonly at the going to bed of the Kings of France, and that time is the time of most rest and silence“.*³²⁷

Die hier niedergelegte Auffassung steht im klaren Widerspruch zu dem, wofür andernorts die Laute (nicht zuletzt in England) eingesetzt wurde, unterstreicht aber, was auch an anderer Stelle von Mary BURWELL's Lautenlehrer fixiert wurde: die Besonderheit des Instruments.

Bei der Lektüre des „Lute tutors“ drängt sich die Frage auf, wie wohl der Unterricht ausgesehen haben mag, den Mary BURWELL von ihrem Lautenlehrer erhielt. Bestand dieser Unterricht nur im Abschreiben der Unterlagen des Lautenlehrers?

³²³ Zitiert nach DART, Th.: a.a.O., S. 23.

³²⁴ Ob Jimmy Hendrix „Mary Burwell's lute tutor“ gelesen hat? Dessen ungeachtet: die Ablehnung zeigt wohl, dass es eine solche Praxis gegeben hat!

³²⁵ Eine subtile Abgrenzung: gearbeitet wird mit einer nationalen bzw. regionalen Stereotypie (unschickliche Lebensorart in südlichen Gefilden = außerhalb Englands), die verbunden wird mit einer nicht ausgeführten Typologisierung von Frauen: es gibt demnach solche, die die Vornehmheit des Instruments Laute sowie den damit verbundenen Kontext ihres Einsatzes kennen, und die anderen, die – auch im übertragenen Sinne – „gewöhnlichen“ Frauen.

³²⁶ Leider wird nicht geschrieben, ob die Strafaktion Reaktion auf das Lautenspiel in einer Taverne an sich oder auf eine als schlecht empfundene Darbietung war.

³²⁷ Zitiert nach DART, Th.: a.a.O., S. 61 f.

Dagegen spricht die Aussage im Abgeschriebenen, der Schüler solle nicht ohne Lehrer üben – und nach Möglichkeit jeden Tag; was bei stundenweiser Entlohnung des Lehrers eine dauerhafte Einkommensquelle sichert bzw. ggf. eine dauerhafte Anstellung erforderlich macht. So könnte übrigens auch die Aussage im „*Lute tutor*“ verstanden werden, Schüler sollten bei einem angestammten Lehrer bleiben. Es gibt einen Hinweis auf die konkrete Ausgestaltung zumindest eines Teils des Unterrichts. Danach soll der „*master*“ (Lehrer) eine vom Schüler gespielte Lektion mitsingen und nicht mitspielen, um gegenseitige Irritationen auszuschließen: der „*master*“ soll durch das Mitsingen das Spiel des Schülers besser hören und mit seiner Stimme für den Schüler besser wahrnehmbar Tempo sowie Stimmung/Temperament vermitteln können.³²⁸

Die als Beispiele notierten Stücke folgen keinem erkennbaren didaktischen Prinzip (etwa: einfach – schwieriger – schwer): schon das erste aufgeführte Beispiel, eine Courant von du But,³²⁹ erfordert zur Umsetzung ein spieltechnisches Vermögen und Fähigkeiten zum Lesen der Tabulatur (incl. Erkennen von Notentwerten und Ornamenten), die in den vorherigen Kapiteln noch gar nicht vermittelt worden sind. Es ist daher naheliegend, dass es für den Unterricht weiteres Material gegeben hat. Aufgrund der Vorgabe, ein Schüler sollte nach Möglichkeit nicht ohne den Lehrer üben (siehe oben), ist nicht anzunehmen, dass Mary BURWELL während des Unterrichts Lektionen für das Üben im Sinne des Nacharbeitens ohne Lehrer zu notieren hatte.

„Mary BURWELL's *lute tutor*“ enthält mehr Hinweise zu Fragen der technischen Beherrschung des Instruments, als für eine Reihe von zeitlich folgenden Werken festzustellen ist. Als Grundlage für das Eigenstudium reicht dieser „*Lute tutor*“ nicht aus, nimmt dies aber auch nicht in Anspruch.

Der „*Lute tutor*“ kann in Teilen als Nachschlagewerk angesehen werden (etwa für die Charakterisierung von Tänzen, die Interpretation der Ornamente, für Begründungen der Besonderheit des Instruments), in anderen als konkreter Berater (z.B. hinsichtlich der Auswahl einer Laute bei Kaufabsicht, der Pflege des Instruments), als Selbstvergewissereung des Autors (und Lehrers).

³²⁸ Eine überaus interessante didaktische Komponente.

³²⁹ DART, Th.: a.a.O., S. 24.

Er ist auch Instrument der Definition von Situation (Unterricht), Beziehung (die Lehrer – Schüler – Beziehung wird ausdrücklich thematisiert: gefordert ist wechselseitiger Respekt!) und Festlegung von Aufgaben (der Lehrer hat die Lektionen vorzubereiten, zu unterrichten und zu spielen, sich „up-to-date“ zu halten; der Schüler muss lernen und üben). Welche Rolle der „Lute tutor“ tatsächlich im Unterricht gespielt hat, ist aus ihm selber heraus nicht zu erkennen.

Der „Lute tutor“ enthält übrigens auch eine zeitlose Empfehlung zur Präsentation:

*„One must .. sit upright in playing to show no constraint or pains, to have a smiling countenance, that the compnay may not think you play unwillingly, and show that you animate the lute as well as the lute does animate you. Yet you must not stir your body nor your head, nor show any extreme satisfaciton in your playing. You must make no mouths, nor biet your lips, nor cast your hands in a flourishing manner that relishes a fiddler. In one word, you must not less please the eyes than the ears“.*³³⁰

- „**Crawford of Balcarres manuscript**“ (**Balcarres MS**) (ca. 1692 ff.). Das Manuskript enthält englische, französische und vor allem auch schottische Musik für die Laute. Es entstand im Haushalt von Colin Lindsay, 3. Earl of Balcarres. Vermutlich hat seine vierte Frau, Margaret Lady Campbell, die Stücke notiert.³³¹
- **"Pieces choisies pour le Lut"** (Musica Saec. XVIII. 656 d).³³² Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin, Prinzessin von Württemberg (1722 – 1791), besaß eine umfangreiche Musikaliensammlung.³³³ Nicht wenige der darin enthaltenen Manuskripte stammen aus der Musikbibliothek ihres Vaters, des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg (1698 - 1731). Die Musikaliensammlung umfasst auch einen sehr umfangreichen Bestand an Lautentabulaturen, schwerpunktmäßig Manuskripte. Zu diesen zählt eine gebundene Zusammenstellung einiger Folien mit Tabulaturen für die 11-chörige Laute (und einigen Bassstimmen auf separatem Blatt zu Stücken im Band sowie zu Stücken im Folge-Faszikel Musica Saec. XVIII. 656 e) mit dem Titelblatt: "Pieces choisies pour le Lut. Pour Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Louise de Wurttemberg.“

³³⁰ DART, Th.: a.a.O., S. 23.

³³¹ Siehe auch SPRING, M.: The Balcarres Lute Manuscript. In: The Lute 32 (1992), S. 2 - 45 sowie vom gleichen Autor: The Balcarres Lute Book, Paperback edition 2004.

³³² Siehe DOMNING, Joachim: Die Rostocker Lautentabulaturen. In: Die Laute III ..., Ffm 1999, S. 75 ff.

³³³ Siehe Ekkehard KRÜGER: Die Musikaliensammlung des Erbprinzen Fr. Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock, ortus musikverlag 2006.

Unter diesem Titel sind von Joachim DOMNING alle Blätter aus der Katalogisierung Musica Saec. XVIII. 656 a-z) für die Deutsche Lautengesellschaft e.V. herausgegeben worden.³³⁴ Eine methodisch didaktische Absicht, da ist Joachim DOMNING beizupflichten, ist in diesem Konvolut nicht zu erkennen.

- **Das Wittgenstein-Lautenbuch.** Das Lautenbuch stammt aus dem Bestand im Archiv der Fürsten von Sayn-Wittgenstein-Hohenstein (Bad Laasphe). Mathias RÖSEL, der die Handschrift 2010 herausgegeben hat,³³⁵ taxiert den Zeitraum der Entstehung auf zwischen 1713 und 1760. Das Manuskript weist auf einer der Eingangsseiten ein Monogramm auf, das von M. RÖSEL als „GGB“ (ohne Aufschlüsselung), von mir als „CGB“ = Casimir Graf Berleburg gelesen wird.³³⁶ Eine der Töchter von Casimir Graf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1687 – 1741) spielte, so denn ein Gemälde vom Wittgenstein-Berleburgischen Hof die Realität wiedergibt, Laute. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei nicht um Johanna Ernestine (1722 – 1727), sondern um eine ihrer Schwestern: Sophie Albertine (1713 – 1735), Christina Anglia Charlotte (1715 – 1793) oder Sophie Wilhelmine Christine (1725 – 1760).³³⁷ Das Lautenbuch könnte einer der Vorgenannten gehört haben. In Erwägung wird von Mathias RÖSEL auch gezogen, dass das Lautenbuch **Auguste Albertine Amalie Prinzessin zu Nassau-Siegen** (1712 – 1742) gehörte und von ihr mit in die Ehe gebracht wurde, die sie 1738 mit Karl Friedrich Wilhelm Graf zu Sayn-Wittgenstein-Hohenstein schloss.

Die nicht in einem Zuge niedergelegte Handschrift umfasst drei Teile:

- auf den ersten sieben Blättern ist eine Instruktion notiert (Einführung in die Tabulatur, Verzierungen, Skodaturen der 11-chörigen Barocklaute, allgemeine Taktlehre);
- auf den Blättern 8 bis 47 sind Stücke in französischer Tabulatur festgehalten (genannte Komponisten: Ebner, Kühnel, Logy und Meisel; weitere u.a.: Weichenberger, Gaultier, Weiss);
- der dritte Teil, 26 Blätter umfassend, ist unbeschrieben.

³³⁴ Aus der Lautentabulatursammlung (Manuskripte) von Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin sind bereits veröffentlicht: Joachim DOMNING (Hrsg.): "Pieces choisies pour le Lut". Universitätsbibliothek Rostock, Mus.saec. XVIII 65.6 a-z; DLG e.V. 1999. Aus dem Bestand wurde ferner von Markus LUTZ herausgegeben: Rostocker Lautenmanuskripte II. Das Manuskript Rostock Mus.saec. XVII.18.-52.2. Ein Lautenbuch aus der Zeit um 1720, DLG e.V. 2005.

³³⁵ RÖSEL, M. (Hrsg.): a.a.O., TREE-Edition 2010.

³³⁶ Mein Dank gilt Klaus Höjer (Hamburg), der mich in der Frage der Identifizierung des Monogramms beraten hat.

³³⁷ Mathias RÖSEL vermutet, dass es sich um Sophie Albertine handelt. Dem schließe ich mich an: auf dem Bild scheint die Lautenspielerin älter zu sein als die junge Frau am Tasteninstrument. Die Jüngste, Sophie Wilhelmine Christine, sitzt vor den beiden älteren Schwestern und ist deutlich kleiner abgebildet.

Der Instruktionsteil setzt allgemeine musikalische und Grundkenntnisse über die Laute voraus (z.B.: „Tabulatur“, „Chanterelle“, „Italienische Tabulatur“³³⁸ etc.). Neben einer kurzen Beschreibung zur Haltung der Laute (dieser Beschreibung wörtlich folgend, müsste die Laute aufrecht gehalten und der Wirbelkasten dabei gegen die linke Schulter gerichtet werden) sowie der Verzierungen (jeweils mit Abbildung der Darstellung in der Tabulatur) gibt es auch Hinweise zur Einstimmung der Laute für einige Tonarten. Die „KURTZE ANMERKUNG vom *Tacte*“ enthält die bildliche Darstellung der wichtigsten Notenwerte und Taktarten mit kurzen Erläuterungen. Der Abschluss der „Instruktion“ ist in vielfacher Hinsicht bemerkenswert:

„Dieses wäre vor einen incipienten sat [t] sahm vom Tacte. Wer weitlauffiger davon Nachricht und alles genauer wissen will lese Hrn. Matthesons Orchestre und andere Auctores die davon weitlauffiger alß hier nötig geschrieben. Zu letzt bemerkst man noch dass ein punct bey einer Note, sie sey wie sie wolle, die helfte der selben Note, wo hinter stehet, in valore ist. Die praxis wird alles klarer machen waß nur hier brevissimis berühret“ (S. XII – XIII).

Es klingt wie diktirt, und zwar für einen Mann: 'Dies wäre genug für einen Anfänger zum Thema Takt'. Verwiesen wird für eine tiefer gehende Beschäftigung auf MATTHESON und sein „Orchestre“. Auch wenn nicht klar ist, ob es sich um das „Neu=eröffnete Orchestre“ von 1713 oder einen der späteren beiden Folgebände handelt: der „Lauten-Kritiker“ MATTHESON scheint der Lehrerin oder dem Lehrer zitierfähig – aus Unkenntnis seiner Äußerungen über die Laute oder weil diese als nicht relevant angesehen wurden? Bemerkenswert auch der Schluss des Diktats. Die Formulierung „Die Praxis wird alles klarer machen, was hier in aller Kürze notiert wurde“ lässt darauf schließen, dass der theoretische Teil vor der noch kommenden Praxis steht.

Dafür, dass die auf den folgenden Blättern nach und nach festgehaltenen Stücke Gegenstand des Unterrichts waren, gibt es in der Handschrift keinen Beleg. Ein didaktisches Prinzip ist nicht offenkundig: schon beim ersten Stück (eine „Aria“ in F-Dur, die auch in anderen Manuskripten enthalten ist) ist z.B. Lagenspiel erforderlich. Wegen der vermutlich diktierten „Instruktion“ ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass die Anlage des Manuskripts zumindest zu Beginn unterrichtsbegleitend erfolgte.

Mathias RÖSEL nimmt an, dass als erster Besitzer des Lautenbuches der älteste Sohn, Ludwig Ferdinand Graf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1712 – 1773) in Betracht zu ziehen ist, da dieser während seiner Studienzeit in Jena Unterricht im Klavier- und Lautenspiel nahm.³³⁹ Dafür könnte aus meiner Sicht auch der bereits erwähnte Satz 'Dies wäre genug für einen Anfänger zum Thema Takt' sprechen.

³³⁸ Tatsächlich handelt es sich um „französische Tabulatur“.

³³⁹ RÖSEL, M.: a.a.O., Vorwort, S. 3.

Gleichwohl besteht die Möglichkeit, dass auch eine der Töchter (aller Wahrscheinlichkeit nach Sophie Albertine) das Buch genutzt hat. Es gibt aber keinen eindeutigen Anhaltspunkt, dass das Lautenbuch für sie angelegt worden ist.

- „**Goëss-Hueber**“ (1740): das Lautenbuch der Maximilliana von Goëss. Es war ein leider viel zu seltener Glücksfall, als 1979 die aus mehreren Bänden bestehende Lauten-Bibliothek der Familie von Goëss auf Schloss Ebenthal in Kärnten (Österreich) entdeckt wurde.³⁴⁰ Die Bände enthalten – angefertigt über den Zeitraum von 1640 bis 1740 – handschriftlich notierte Tabulaturen für die Barocklaute, Theorbe, Barockgitarre und Gambe.³⁴¹ Dabei handelt es sich nicht nur um Sololiteratur. Enthalten sind auch die Lauten-Parts aus Ensemblestücken.³⁴² In der ursprünglich aus Portugal stammenden, über die Niederlande nach Österreich gekommenen Familie Goëss sind (incl. näherer Verwandtschaft) bislang 5 Frauen bekannt, die ein Lauteninstrument spielten:

- Goëss, Maria Anna von, geborene von Sinzendorff-Erstbrunn (1670 – 1709);
- Goëss, Maria Josepha (1694 – 1727); Schwägerin von
- Goëss, Maria Anna von, geborene von Thürheim (1696 – 1769), und ihre Schwester
- Thürheim, Jacobina von (1698 – 1767);
- Goëss, Maximiliana von (1725 – 1755), Kind von Maria Anna und Nichte von Jacobina

Auf Schloss Ebenthal gibt es ein Bild, das die Geschwister zusammen mit ihren Eltern – fast in Lebensgröße – beim Musizieren zeigt. Von links außen: Johann Karl Anton (1728 – 1798) hat die Geige unter dem Arm, Maria Aloisa (1734 – 1809) tanzt, daneben sitzt die Mutter, Maria Anna, an einem Tasteninstrument steht Maria Franziska (1722 – 1776) - das Bild ist dann unterbrochen durch eine reale Tür. Es folgt Maria Maximiliana, die ein sehr großes 6-chöriges Lauteninstrument (Mandora?) spielt, auf dessen Decke unterhalb des Stegs ihr Name zu lesen ist. Hinter ihr steht ihre Schwester Maria Anna (1724 – 1799), neben ihnen sitzt Vater Johann Anton. Rechts außen sitzt an einem Cello Johann Sigismund Rudolf (1723 – 1796). Das Bild dürfte – ausgehend vom Alter der abgebildeten Personen - vor 1740 entstanden sein. 1740 bietet sich als Bezugspunkt auch insofern an, als vermutlich von diesem Jahr an (Maria) Maximiliana Unterricht auf der Barocklaute erhielt.

³⁴⁰ Siehe Douglas Alton SMITH: The Ebenthal lute and viol tablatures. Thirteen new manuscripts of Baroque instrumental music. In: Early Music, October 1982, S. 462 ff.

³⁴¹ Die Bände sind als Faksimile-Drucke bei TREE-Edition erschienen.

³⁴² Noch nicht abschließend erforscht ist, ob es sich bei den eindeutig als Teil von Ensemblestücken erkennbaren Lautenparts ggf. auch um Lautenstimmen für ein kleines Orchester zur Begleitung von Opernaufführungen handelt. Zur Musikpraxis der Familie Goëss siehe auch bei Cäcilia SMOLE: „Für Instrumente, saitten und hämmerl ...“, a.a.O. S. 202 f.

Mit Beginn oder einer gewissen Vertrautheit mit dem (neuen) Instrument wäre Maximiliana vermutlich nicht mehr mit einem 6-chörigen Instrument (Mandora?) gemalt worden.

**"Lauten Puech
vor die Hoch und wohl gebohrne Reichs graffin
Maxmilliana von Goeß welches durch mich
Antoni Joseph Hueber als hoch deroselben Lehrnmaister im Jahr 1740
geschriften worden"**

So lautet die Widmung des von **Antoni Joseph Hueber**, dem Lautenlehrer der Maxmilliana, Reichsgräfin von Goëss angelegten Lautenbuches. Von Hueber ist bislang nicht mehr bekannt, als dass er der Lautenlehrer von Maximilliana von Göess war. Wie lange er diese Tätigkeit ausgeübt hat, lässt sich aus dem Manuskript nicht erschließen.

Das Manuskript umfasst 128 Folien, von denen einige wenige leer sind. Je nach Zählweise enthält es 143 bzw. 141 Stücke.³⁴³ Begonnen wurde das Manuskript, als die Schülerin 15 Jahre alt war. Ein Hinweis auf den Zeitpunkt des Abschlusses der Sammlung ist nicht nachweisbar. Auf der Folie 2 des Manuskriptes sind in drei Handschriften Hinweise zur Stimmung der Laute notiert. Neben der d-moll-Grundstimmung (in der Handschrift vermutlich von Hueber) gibt es Hinweise zur Stimmung in D-, B(b)- und A-Dur (wohl in der Handschrift von Maria Anna, der Mutter von Maximilliana). Maximilliana hat sich zur Stimmweise der Laute auf dieser Seite als Kommentar zur Tabulaturnotierung vermerkt:

*„Zu der fölligen Lauten zu stimmen erstlich nimbt man die höchste Saite wie folgt“ (Diskant)
und
(Bass) „Der Bass ist allezeit um ein octav tiefer.“*

Die Angaben zur Stimmung der Laute beziehen sich auf ein 11-chöriges Instrument. Die Tabulaturen des Manuskriptes enthalten aber auch Stücke für ein 13-chöriges Instrument. Die ersten 42 Stücke (bzw. 43, da ein Menuett zweimal auftaucht) des MS sind von einer Hand kopiert worden (Folien 2v - 32). Diese Stücke bilden sechs Partiten. Ihnen folgen in der gleichen Handschrift zwei Stücke; Arien, die offenkundig (lange Pausen verzeichnet) jeweils den Lautenpart eines Ensemblestückes (Begleitung zu einer Arie) darstellen.

³⁴³ Zur Erläuterung: es gibt die Doppelung des Anfanges eines "Capricios" (Folie 53v) aufgrund eines Kopierfehlers. Zu den fehlerhaften Takten, die dann neu notiert wurden, heißt es "gilt nichts". Es ist bemerkenswert, dass es hierzu im Katalog der Musikalienhandlung Saul B. Groen (Amsterdam) in der Inhaltsübersicht zum MS Göess-Hueber heißt, es handele sich um das Capriccio "gilt nichts", das in der Übersicht Pichler zugeschrieben wird. Hier wird aus dem Korrekturhinweis der Name eines Stückes! In der vierten Sonate/Suite/Partita zu Beginn des Manuskripts gibt es die Doppelung eines Menuets. Es findet sich zum einen auf Folie 19 (nach der Fantasie), dann aber noch einmal auf Folie 20v nach der Gigue.

Die ersten vier der sechs Partiten sind Fassungen der auch im MS A-Wn1078 enthaltenen Partiten von J.F.W Reichsgraf von Pergen (3 Stück) und Philipp Hyacinth Fürst von Lobkowitz. Dazu kommt eine Partita von Pichler. Hinweise zu den Komponisten gibt es nicht, ebenso fehlen auch bei allen anderen Stücken des MS die Angaben zum Komponisten, was die Identifizierung der Stücke nicht erleichtert.

Insgesamt sind im Manuskript fünf (oder sechs) Handschriften zu unterscheiden:

- die Schrift vermutlich vom Lehrer Hueber auf dem Titelblatt
- die Schrift vermutlich der Mutter Maria Anna(?)
- und/ oder die Hand von Andreas Bohr von Bohrenfels? ³⁴⁴
- die Schrift von Maximilliana(?)
- die Schrift einer weiteren Person (f. 114v)
- die Schrift einer weiteren unbekannten Person (f. 116v – 117r).

Ob die zu Beginn des Manuskripts notierten Partiten - sie machen etwa ein Drittel der Stücke des Manuskriptes aus - überhaupt im Unterricht eine Rolle gespielt haben (außer dass sie ggf. vom Lehrer beispielgebend vorgespielt wurden), ist zu bezweifeln, wenn a) unterstellt wird, dass es sich um den Unterricht für eine Anfängerin gehandelt hat, b) als Beurteilungsmaßstab der überwiegende Teil der weiteren, nicht vom ihm notierten Stücke des Manuskripts herangezogen wird: diese setzen größtenteils wesentlich weniger spieltechnisches Vermögen im Umgang mit der Laute voraus.

Was Maximilliana (?) notiert hat, ist überwiegend kryptisch: Taktstriche und Notenwerte nach Belieben, Melodiebruchstücke. Bei einem Teil ihrer Notizen ist beim Hören - aber auch beim Lesen der Tabulaturen - der Eindruck von Bekannt- oder Vertrautheit nicht ganz von der Hand zu weisen. Es scheint, als hätten sie etwas gehört und dann aus dem Gedächtnis notiert. Und das Gedächtnis trügt bekannterweise ja gelegentlich; und dann muss interpoliert werden. Überaus spärlich sind im gesamten Manuskript technische Hinweise zur Ausführung: Anweisungen für die Griffe der linken Hand gibt es nicht, Anweisungen für die rechte Hand sind äußerst selten.

³⁴⁴ Die Handschrift von Andreas Bohr von Bohrenfels (1663 - 1728), Tänzer, Edelknabenlautenist und Lautenist in der Wiener Hofkapelle, ist auch in anderen Exemplaren der Goëss-Manuskripte enthalten. Es könnte sich aber auch um eine Anpassung der Hand handeln. Siehe zu A. Bohr von Bohrenfels TREDER, M.: Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werk, TREE-Edition 2011, u.a. S. 12, 16ff. 29, 49.

Insgesamt ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass die Partiten zu Beginn des MS für die Schülerin als "Motivationseinstieg" angelegt wurden: einige aktuelle "Hits" adliger Dilettanten, also von Non-Professionals aus der sozialen Gruppe der Schülerin, als "Zielvorgabe", dann wohl Blancoseiten, die mit der Zeit von Maximilliana und anderen Personen (vermutlich aus ihrem Umfeld) gefüllt worden sind. Zweifel sind angebracht, ob Maximilliana die beispielgebende "Zielvorgabe" jemals erreicht hat; weder als Kopistin, Lautenistin noch als Komponistin, unterstellt, einige der Stücke sind Kompositionsbücher von ihr.

Ein Übungsbuch ist das Manuskript allemal - für Maximilliana wohl in mehrfacher Hinsicht: Tabulatur schreiben, diese spielen, aus dem Gedächtnis Gehörtes notieren, von anderen Notiertes spielen. Ein musikalisches Tagebuch - oder Erinnerungsbuch - vielleicht auch in dem Sinne, dass Gehörtes fixiert wurde (wenn eben auch mit eigenen Ergänzung, wo das Gedächtnis nicht ausreichte) und andere Personen - wie in einem Poesiealbum - Stücke eingetragen haben.

Bemerkenswert, dass jeglicher Hinweis auf die Komponisten fehlt. Spielte es keine Rolle, wer der Komponist war? Brauchten die Komponisten in diesem Manuskript nicht notiert zu werden, weil für Maximilliana und ihr Umfeld klar war, von wem die Stücke stammten?

Hervorzuheben ist im Kontext dieser Untersuchung aus der vorstehenden Auflistung „**Mary Burwell's lute tutor**“. Nach all dem, was wir heute wissen bzw. annehmen können (ohne rein spekulativ zu werden), hat ein Lehrer, also ein Mann, Mary Burwell einen Text diktiert oder seinen vorhandenen Text zum Abschreiben vorgelegt. Dieser Text ist für das Diktat oder die Abschrift nicht oder nur bedingt an die Adressatin angepasst: an keiner Stelle wendet sich der Lehrer in dem Text direkt und persönlich an seine Schülerin. Die Erwähnung von Frauen (und in der Qualifizierung als „Lady“) erfolgt im Kontext eines allgemeinen, sich auch auf Männer erstreckenden Vorbildes von Lebensart (sauber gehaltene Hände), einer negativen Abgrenzung (gewöhnliche Frauen in Südeuropa) und als einschränkende Gewährung zum Einsatz des Instruments (eine junge Lady - also: auch nur diese - darf sich selber zum Tanz einer Sarabande auf der Laute begleiten). Es steht weder im Text: „Du, Mary, darfst nicht/solltest nicht/musst bedenken ...“, noch: „Ich darf nicht/soll nicht/muss bedenken ...“.

Lautenbücher (Manuskripte) von und für Frauen angelegt sind ebenso bekannt wie solche mit Hinweisen auf und Bezügen zu Männern. Unterscheiden sich solche Lautenbücher signifikant voneinander? Oder greift diese Fragestellung durch die geschlechtsbezogene, von Kontexten abstrahierende Polarisierung nicht bereits viel zu kurz?

6. Ein Zwischenstand

Es gibt eine Reihe bemerkenswerter Phänomene im Kontext „Laute“, deren Ursachen mit der Rolle der Frau bzw. der ihr zugewiesenen Funktionen in einer männlich dominierten Welt zusammenhängen könnten; was allerdings für England und Schottland mit ihren Königinnen (Herrschерinnen) auch andere Interpretationen zulässt: die Laute war ein „königliches Instrument“, das von Frauen in Adel und Bürgertum gespielt wurde, weil die Königin es tat.

Einige dieser Phänomene:

- Nach den derzeitigen Befunden sind es vor allem Männer, die das Lautenspiel unterrichtet haben. Sie sind es nach den derzeitigen Befunden auch, die vornehmlich als Komponisten für die Laute bekannt geworden sind. Aber: verbergen sich hinter dem allzeit präsenten „Anonymous“ vielleicht viel mehr „Anonyma“ als bisher angenommen? ³⁴⁵
- Es sind vor allem Männer, für die eine professionelle Tätigkeit im Kontext „Laute“ nachgewiesen werden kann. ³⁴⁶ Die Anzahl der Frauen, für die eine professionelle Tätigkeit als Lautenistin belegt oder mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, ist, so bislang bekannt, relativ überschaubar. Hängt dies nur mit der traditionellen Rolle der Frau zusammen? Unter was für sozialen Voraussetzungen war es jeweils möglich, dass Frauen akzeptiert (oder auch nicht) einer professionellen Tätigkeit als Lautenistin nachgingen? Die professionelle Lautenistin als gesellschaftlicher „Paradiesvogel“?
- Die Wahrscheinlichkeit, dass mehr Frauen aus Adel und Bürgertum als Männer ein Lauteninstrument im nicht-öffentlichen, begrenzt öffentlichen oder privaten Rahmen gespielt haben, ist hoch. Hängt die Präferenz für dieses Instrument vielleicht auch damit zusammen, dass das Halten der Laute nicht so „unschicklich“ ist wie das Halten einer Gambe mit geöffneten Beinen? ³⁴⁷ Die Laute als ein „Instrument des Anstands“?
- Bei M. SPRING heißt es lapidar für den englisch-schottischen Raum, das Spiel der Laute wurde von jungen Frauen gelernt „*to improve their marriage prospects*“. ³⁴⁸ Diese Erwähnung ist eine eigenständige Untersuchung wert. Pointiert als mögliche Fragestellung: musische Qualifikationen von Frauen (hier auch das Spiel der Laute) als Ansatz zur Begrenzung von Betriebskosten in einer Ehe von Stand?

³⁴⁵ Besser wäre es, wenn die Komponistin bzw. der Komponist nicht bekannt sind, einfach stets „Anon.“ zu schreiben, wie es durchaus bereits auch praktiziert wird.

³⁴⁶ Siehe hierzu auch die Übersichten bei SPRING, M.: a.a.O., S. 319 f. und S. 404 ff.

³⁴⁷ Anne Ford hielt bei ihren öffentlichen Konzerten im Jahre 1760 die Gambe nicht zwischen den geöffneten Beinen, sondern rechts neben sich auf einen Hocker gestellt. Siehe <http://www.sophie-drinker-institut.de/Ford,%20Ann.htm>.

³⁴⁸ SPRING, M.: a.a.O., S. 473. Siehe auch Myra REYNOLDS: *The learned lady in England, 1650 – 1760*, Boston/New York 1920.

- Die Laute taucht auf Bildern immer wieder auch in Kontexten mit sexuellem Bezug auf, darauf wurde bereits hingewiesen.³⁴⁹ Darüber hinaus: „Sex sells“ dürfte eine Erkenntnis gewesen sein, die sich Henry LAWES zu Nutze gemacht haben dürfte: das Dekolleté einer in „The Treasure of Musick“ (London 1669) abgebildeten Lautenistin darf keinen Millimeter weiter nach unten rutschen. Dies gilt auch für die Abbildung einer die Theorbe spielenden Dame auf dem Titelbild für „The Second Book. Choice Ayres & Songs To Sing to the Theorbo=Lute or Bass=Viol, London 1679“ von John PLAYFORD. Dazu eine andere Perspektive: Macht das Spiel der Laute oder eines Instruments aus ihrer Verwandtschaft sexuell attraktiv?

Für die musikwissenschaftliche Erschließung der Barocklaute, der Entstehung und Verbreitung ihres Repertoires, ihrer Spielweise, des Instruments an sich, seiner bauartlichen Entwicklung und seiner sozialen Wirkungskreise (wie vorstehend in einem Aufriss zum Aspekt „Laute und Frauen“) scheint es mir dabei vor allem angebracht, auf der Grundlage des Materials Hypothesen bildend Fragen zu generieren und zu formulieren sowie Antwortmöglichkeiten und Dependenz/Interdependenz aufzufächern, statt Fragmente aus unterschiedlichen Zusammenhängen mit einem vorgegebenen Ziel vor Augen miteinander zu verbinden und dabei schein-zwingende Schlüsse letztlich doch fragwürdiger Belastbarkeit zu produzieren, bei denen jede – auch die konstruktive Kritik – mit Verweis auf das doch vorgegebene Ergebnis zurückgewiesen wird. Es bleibt bei solcherart produzierten Ergebnissen immer zumindest ein schaler Bei- oder Nachgeschmack. Sehr treffend hat es aus meiner Sicht einmal Markus LUTZ in einem Vortrag über die Zuordnung von Stücken in einem Lauten-Manuskript als Fazit seiner Erwägungen über die Zuordnung eines Stückes formuliert: „Es könnte also von Sylvius Leopold Weiss sein ... oder aber eben doch auch nicht!“

³⁴⁹ Siehe vorstehend in Kapitel 5. Es gibt noch mehr als die von mir erwähnten Bilder. Für die Zeit als sehr frivol dürfte das Bild von Isaac Oliver „Virtue ...“ (SPRING, M.: a.a.O., S. 100) gegolten haben, das in einer Gruppe von Männern und Frauen, die zum Teil Instrumente spielen, eine ansonsten hochgeschlossen gekleidete Lautenistin zeigt (kleiner Finger korrekt abgestützt auf der Decke, Daumen-unter-Spiel), deren Brust in der Korsage des Kleides aber unbekleidet und nur von einer um den Hals geschlungenen Kette, den Busen teilend, eingefasst ist (wie auch bei einer neben ihr stehenden Damen, die sich zu einem Mann hinab beugt, der am Boden liegend ihr Kleid anfasst und sie schmachtend anschaut).

Es wäre nicht zu entschuldigen, wenn es im Rahmen dieses Beitrages bei einem rückwärts gerichteten Blick bliebe. Daher zum Abschluss eine nicht auf Vollständigkeit ausgerichtete Aufstellung von aktiven Lautenistinnen der Gegenwart, die mir aus unterschiedlichen Zusammenhängen bekannt sind; sei es als Musikwissenschaftlerinnen, Lehrerinnen für Instrumente aus der Lautenfamilie und/oder als auftretende bzw. einspielende Künstlerinnen. In alphabetischer Reihenfolge: Christiane ANDERLE, Claire ANTONINI, Anne BAILES, Christine BALLMAN, Andrea C. BAUR, Pascale BOQUET, Theresia BOTHE, Maike BURGDORF, Petra BURMANN, Christine Gabrielle, Corinne CIOT, Dolores COSTOYAS, Caroline DELUME, Cornelia DEMMER, Beate DITTMANN, Nadine DUYMELINCK, Maria FERRÉ, Barbara FRICKE, Susanne FOUCault, Carola GRINBERG, Céline FERRU, Monica HALL, Irene HEGEN, Vanessa HEINISCH, Susanne HERRE, Ricarda HORNYCH, Anja INWALD, Elisabeth KENNY, Susan KING, Anna KOWALSKA, Franziska KREUTZER, Catherine LIDDELL, Dorothy LINELL, Evangelina MASCARDI, Monika MAYR, Hanna OBERMEIER, Angelika OERTEL-BEUSE, Suzanne von OS-LUBENOW, Susanne PEUKERT, Christina PLUHAR, Beatrice PORNON, Gerlind PUCHINGER, Mónika PUSTILNIK, Ariane RENEE, Sigrun RICHTER, Christine RIESSNER, Sherley RUMSEY, Linda SAYCE, Greet SCHAMP, Birgit SCHWAB, Anna SWOBODA, Simona UMANOVA, Sigrid WIRTH, Ophira ZAKAI ...

7. Literaturliste

ALEXANDER, Ronald James/SAVINO, Richard (Hrsg.): *Francesca Caccini' s Il primo libro delle musiche*, 2004

ARNONE, Mirko : Gerle. Conrad und Hans. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, 2. Auflage, Bd. 7, Kassel et al. 2002, Sp. 787 ff.

- : Neusiedler. Hans sowie die Söhne Melchior und Konrad. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 12, Kassel et al. 2004, Sp. 1028 ff.

AUSTERN, Linda Phyllis/NARODITSKAYA, Inna: *Music of the Sirens*, Indiana University Press 2006

BARON, Ernst Gottlieb: *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, Mit Fleiß aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen heraus gegeben*, Nürnberg 1727 (Reprint Amsterdam 1965)

-: „Herrn Ernst Gottlieb Barons Beytrag zur historisch=theoretisch= und practischen Untersuchung der Laute“. In: MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 2. Band, Berlin 1754, S. 65 ff.

-: „Herrn Barons Abhandlung von den Notensystemen der Laute und Theorbe“. In: MARPURG, Fr. W.: a.a.O., S. 119 ff.

BEUCHOT, M.: *Œuvres de Voltaire*, Band 39, Paris 1830

BEYER, Johann Christian: *Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln, nebst verschiedenen Französischen und Italiänischen Liedern, für die Laute übersetzt, und mit gehörigem Gebrauche der Finger bemerket; einer Anweisung dieses Instrument auf eine leichte Art stimmen zu lernen, auch Zwo Tabellen in welchen die meisten vorkommenden Stimmungen, nach welcher die Stücke als Exempel der gegebenen Regeln eingerichtet sind, und die bey der Laute vorkommenden Zeichen und Manieren, erklärt werden*, Leipzig 1760 (erhältlich als Faksimile mit Übertragungen von Rüdiger GIES und Andreas NACHTSHEIM erschienen bei Antiqua-edition)

BIRKENDORF, Rainer (Wolfgang Boetticher): *Judenkünig*. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1295 ff.

BIRKNER, Günther: *Tombeau*, in: MGG, 2. Auflage, Bd. 13, Kassel et al. 1986, S. 477 f.

BLANKEN, Christine: *Keiser, Reinhard*. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1600

BLUME, Friedrich: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1, Kassel und Basel 1949-1951

BOETTICHER, Wolfgang: Ernst Gottlieb Baron. In: BLUME, Friedrich: a.a.O., Sp. 1338 – 1340

- : (Hrsg.): Handschriftlich Überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. RISM B VII, München 1978

BOFFO-STETTER, Iris: Luise Reichardt. In: MAYER, Cl. (Hrsg.): Annäherungen XI – An sieben Komponistinnen, Kassel 2000, S. 59 ff.

BONANNI, Filippo: Antique Musical Instruments and Their Players. 152 Plates from Bonanni's 18th Century „Gabinetto Armonico“. With a new Introduction and Captions by Frank L. HARRISON and Joan RIMMER, Dover Publications, Inc., New York 1964

BOWERS, Jane/TICK, Judith: Women making music. The Western Art Tradition. 1150 – 1950, University of Illinois 1987

BRET, M. (Antoine): Ninon de Lenclos (franz. Erstauflage: 1751), London 1904 (Fassung in Englisch)

BRINKER-GABLER, Gisela: Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main 1978

BROCKES, Barthold Heinrich: Selbstbiographie des Senator Barthold Heinrich Brockes. In: Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte. Band 2, Hamburg 1847, S. 167 ff.

BURNEY, Charles: A general history of music. From the earliest ages to 1789, Vol. IV, Reprint Baden-Baden 1958

BUTLER, John/Anniina JOKINEN: The Life of Lady Mary Wroth, 2006 (<http://www.lumina-rium.org/sevenlit/wroth/wrothbio.htm>)

CORVENIUS, Gottlieb Siegmund: Nutzbares, galantes und curiöses| Frauenzimmer-|Lexicon,| Worinnen nicht nur| Der Frauenzimmer geistlich- und| weltliche Orden, Aemter, Würden, Ehren-|Stellen, Professionen und Gewerbe, Privilegia und| rechtliche Wohlthaten, Hochzeiten und Trauer-Solennitäten,| Gerade und Erb-Stücken, Nahmen und Thaten der Göttinen,| Heroinen, gelehrter Weibes-Bilder, Künstlerinnen, Prophetinnen, Affter-| Prophetinnen, Märtyrinnen, Poetinnen, Ketzerinnen, Quackerinnen, Schwärmerinnen| und anderer Sectirischen und begeisterten Weibes-Personen, Zauberinnen und Hexen, auch| anderer beruffener, curiöser und merckens-würdiger Weibes-Bilder, Trachten und Moden,| Küchen- Tafel- Wochenstuben- Wäsch- Nehe- Hauß- Speisekammer- Keller- Kinder-Putz, Geräthe| und Vorrath, Juwelen und Schmuck, Galanterie, Seidne, Wollne und andere Zeuge, so zu ihrer| Kleidung und Putz dienlich, Rauch- und Peltzwerck, Haar-Putz und Auffsatz, Schmincken, kostbare| Olitäten und Seiffen, Bücher- Vorrath, Künste und Wissenschaften, Nahmen, Stamm-|Nahmen und besondere Benennungen, absonder-

liche Gewohnheiten und Gebräuche, Eigenschaften,| sonderbare Redens-Arten und Termini, Abergläubisches Wesen, Tändeleyen und Sprüchwörter,| Häußliche Verrichtungen, Divertissements, Spiele und andre Ergötzlichkeiten, allgemeine Zufälle, Beschwerungen und Gebrechen der Weiber, Jungfern und kleinen Kinder, Gesinde-Ordnung| und Arbeit, weibliche Straffen absonderliche Züchtigungen, und alles dasjenige,| was einem Frauenzimmer vorkommen kan, und ihm nöthig| zu wissen| Sondern auch| Ein vollkommenes und auf die allerneueste Art verfertigtes| Koch- Torten- und Gebackens-Buch,| Samt denen darzu gehörigen Rissen, Taffel-|Auffsätzen und Küchens-Zettuln,| Ordentlich nach dem Alphabeth kurtz und deutlich abgefaßt| und erkläret zu finden,| Dem weiblichen Geschlechte insgesamt zu| sonderbaren Nutzen, Nachricht und Ergötzlichkeit| auff Begehren ausgestellet| Von| Amaranthes.| [Linie]| Leipzig, 1715.| bey Joh. Friedrich Gleditsch und Sohn. Standort: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Ae 12

CRAIG-McFEELY, Julia: English Lute Manuscripts and Scribes 1530 – 1630, Oxford 1993

CRAWFORD, Tim: New Sources of the music of Count Losy. In: Journal of the LSA Vol. VX, 1982, S. 52 ff.

- : Oeuvres de Dufaut. Buchbesprechung. In: Early Music 1989 XVII (2), S. 263 ff.

- : General Preface. The Ebenthal Tablature MSS. GOËSS Hueber (1740) – Pieces for Lute, TREE-Edition 1997

CRIPSS, Wayne: Rowallan MS (transcription), Fort Worth (Lyre Publications) 1995

CUSICK, Suzanne G.: Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power. Mit einem Vorwort von Catharine R. Stimpson . University Of Chicago Press 2009

CUTTS, John P.: „Mris Elizabeth Davenant 1624“ Christ Church Ms.Mus. 87“. In: Review of English Studies. 1959; X(37), Oxford University Press, S. 26 ff.

DART, Thurston: Miss Mary Burwell' s Instruction Book for the Lute. In: The Galpin Society Journal, Vol. 11, Mai 1958, S. 3 ff.

„Das Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema“. Faksimileausgabe nach der handschriftlichen Tabulatur der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Mit einer Einführung von Gerhard Otremba. ZENTRALANTIKUARIAT DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK, Leipzig 1984

DEBUSCH, Tobias: Anna Amalia von Preussen (1723 - 1787). Prinzessin und Musikerin, Berlin 2001

DLABAČZ, Gottfried Johannes. Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815

DOMNING, Joachim (Hrsg.): "Pieces choisies pour le Lut". Universitätsbibliothek Rostock, Mus. saec. XVIII 65. 6a-z, DLG e.V. 1999

- : Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert. In: Die Laute VIII, Jahrbuch der DLG e.V., hrsg. von P. Király, Frankfurt am Main 2009, S. 1 ff.

- : Die Rostocker Lautentabulaturen. In: Die Laute III ..., Ffm. 1999, S. 75 ff.

DRINKER, Sophie : Die Frau in der Musik, Zürich 1955

DUGOT, Joël: Begleittext zur CD „Les Luthistes Français au XIIème siècle. Pièces de différents mods“ der Lautenistin Claire ANTONINI (SFL 0701)

EKLUND, Robert / THIEL, Mathias: The instructions of Johann Christian Beyer. In: The Lute, 1988. Vol. XXVIII, S. 34 ff.

EDWARDS, Warwick: Seventeenth-Century Scotland: The musical sources. In: PORTER, J. (Hrsg.): Defining Strains. The Musical Life of Scots in the Seventeenth Century. Bern 2007, S.47 ff.

EITNER, Robert: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts 1 - 10, Leipzig 1832-1905

- : Judenkönig, Hans. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Band 14, Leipzig 1881, S. 654

FARSTAD, Per Kjetil: German Galant Lute music in the 18th Century, Göteborg Universität 2000

- : Lautenistinnen in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: EMCO (Early Modern Culture Online), Vol.2, No. 1, 2011, S. 55 ff.

FETT, Armin: Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens, Freiburg 1951

FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Auflage, Kassel et al. ab 1994

FLOTZINGER, Rudolf: Rochus Berhandtzky und Wolff Jacob Lauffensteiner. Zum Leben und Schaffen zweier Lautenisten in kurbayerischen Diensten, in: Studien zur Musikwissenschaft 1966, S. 200 ff.

FUHRMANN, Martin Heinrich: Musicalischer Trichter, Franckfurth an der Spree 1706. Mikro-Verfilmung verfügbar in der Hochschule für Musik und Theater in Hannover

GALLOT, Jacques. — Pièces de luth, composées sur différens modes... 1684. Edition Minkoff, Genf 1978

GATHY, August (Redaktion) unter Mitwirkung von Ortlepp, J. Schmitt, Meyer, Zöllner et al.: Musikalisches Conversations=Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik=Wissenschaft für die Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Leipzig, Hamburg und Itzehoe 1835

GAULTIER, Denis: Pièces de luth, Edition Minkoff, Genf 1975

GERBER, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bde., Leipzig 1790/92

GERLE, Hans: "Musica Teutsch, auf die Instrument der großen und kleinen Geygen, auch Lautten, welcher maßen die mit grundt und art jene Composicion auß dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und sehen ist, sampt verborgener applicacion und kunst, darynen ein liebhaber und anfanger berürter Instrument so dar zu lust und neygung tregt, on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche ybung leichtlich begreiffen und lernen mag, vormals in Truck nye und ytzo durch Hans Gerle Lutinist zu Nurenberg außgangen. 1532 Gedruckt zu Nuremberg durch Jeronimum Formschnayder"

GIESBERT, Franz Julius (Hrsg.): Lieder von heute. Mainz/Leipzig, B. Schott's Söhne; Edition Schott 2360 (um 1936)

GIESBERT, Franz Julius: Schule für die Barocklaute, Mainz 1939/40

GOTTSCHED, Johann Christian: Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1760

HAYS, Mary: Female biography: or, memoirs of illustrious and celebrated women of all ages and Countries, Vol. 6, London 1803, S. 51 ff.

HEARTZ, Daniel: Mary Magdalene, Lutenist. In: Journal of the LSA Vol. V, 1972, S. 52 ff.

HEGEN, Irene: Wilhelmine von Bayreuth (1709 – 1758). In: MAYER, Clara (Hrsg.): Annäherung IX – An sieben Komponistinnen, Kassel 1998, S. 126 ff.

HELLWIG, Friedemann: Laute, Angélique und Theorbe bei Joachim Tielke. In: AHRENS, Christian/KLINKE, Gregor (Konzeption und Redaktion): Laute und Theorbe. Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006, München/Salzburg 2009, S. 80 ff.

HERLOSSOHN, Carl: Damen Conversations Lexikon, 10 Bände, Leipzig 1834 – 1838

HOFFMANN, Carl Julius Adolph: Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830, Breslau 1830

HOFFMANN, Freia: Ford, Ann, Anne, verh. Thicknesse. In: Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, Online-Lexikon: <http://www.sophie-drinker-institut.de/Ford.%20Ann.htm>

- : Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt am Main/Leipzig 1991

JABLONSKI, Johann Theodor: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften, Oder Deutliche Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Luft, der Erde, sammt den bekannten Gewächsen, der Thiere, Steine und Ertze, des Meers und der darinne lebenden Geschöpfe] Johann Theodori Jablonski ... Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften, Oder Deutliche Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Luft, der Erde, sammt den bekannten Gewächsen, der Thiere, Steine und Ertze, des Meers und der darinne lebenden Geschöpfe : Ingleichen Aller menschlichen Handlungen, Staats- Rechts- Kriegs- Policey- Haushaltungs- und Gelehrten Geschäfte, Hanthierungen und Gewerbe, samt einer Erklärung der dabey vorkommenden Kunst-Wörter und Redens-Arten, Leipzig 1721, Königsberg und Leipzig 1748² und 1767³

JACKSON, Barbara G.: Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: PENDLE, Karin (Hrsg.): Women and Music. A History. Second edition, Indiana University Press (1991) 2001

Jane Pickering' s Lute Book, Boethius Press 1985

JARCHOW, Ralf: Wir hätten wissen können, wenn wir hätten wissen wollen - Wolfgang Boettchers brauner Schatten auf der Musikwissenschaft zu Gitarre und Laute. In: Die Laute Nr. IX – X ..., Ffm 2011, S. 88 ff.

JEWANSKI, Jörg: Kropfganz. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 10, Kassel et al. 2003, Sp. 753 f.

JUST, Martin: Judenkönig, Hans. In: Neue Deutsche Biographie, Berlin 1974, S. 638

KERR, Jessica M.: Mary Harvey – The Lady Dering. In: Music and Letters 1944

KIESEWETTER, Raphael Georg K.: Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. 2. Die Lauten-Tabulatur. In: Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ), Heft 9., Leipzig 1831, Sp. 133 ff.

KIRÁLY, Peter: Ein Falckenhagen Concerto sowie andere Denkmäler der Lauten- und Mandoramusik des 18. Jahrhunderts in Ungarn. In: Die Laute II ..., Frankfurt am Main 1998, S. 72 ff.

KNAUS, Herwig: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Oberhofmeisteramtes (1637 – 1705), Bd. I- III. In: SCHENK, Erich (Hrsg.): Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Wien 1968 - 1969

KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802

KOCH, Klaus Peter: „Lautenmusik“. In: Sudetendeutschen Musikinstitut (Hrsg.): Lexikon zur Deutschen Musikkultur. Böhmen – Mähren – Sudetenschlesien, München 2000, Sp. 1525 – 1530

KÖCHEL, Ludwig von: Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien. Von 1543 bis 1867, Wien 1869

- : Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I und Karl VI. Von 1698 bis 1740, Wien 1872

KOLDAU, Linda Maria: Frauen in der deutschen Musikkultur der Frühen Neuzeit. In: Archiv für Musikwissenschaft, 62. Jhg., Heft 3, S. 220 ff.

- : Frauen – Musik -Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Wien 2005

KRAUSE, Reinhold: Kleine Kulturgeschichte der Laute und Guitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung, Tiefurt 2009

KRAUSS-MEYL, Sylvia: Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte: Maria Aurora Gräfin von Königsmarck (1662 – 1728), Regensburg 2006²

KRÜGER, Ekkehard: Die Musikaliensammlung des Erbprinzen Fr. Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock, ortus musikverlag 2006

LAMB, Mary Ellen: Wroth, Lady Mary (1587-1651/1653). In: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Sept 2004; online edn, Jan 2008

LAUSON, Johann Friedrich: Zweeter Versuch mit einer Vorrede von J.G. Lindner von den Schicksalen der heutigen Poesie, Königsberg 1754

„Lautenbuch der Elisabeth von Hessen“, hrsg. von Axel HALLE, Kassel et al. 2005

LEGL, Frank: Die Silvius Leopold Weiss betreffenden Einträge im katholischen Taufregister des Dresdner Hofes. In: Die Laute VII ..., Frankfurt am Main 2009, S. 23 ff.

-: Booklet-Text zur Einspielung von Axel WOLF: „Johann Adolph Hasse. Opera for Lute. Baroque Opera Arias Transcribed for Lute“ (OEHMS Classics)

-: Juliana Margaretha Weiss. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): MGG, (2. Auflage), Bd. 16, Kassel et al 2007, Sp. 724

-: Kleine neuere Funde zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute VIII ..., Frankfurt am Main 2009, S. 76 ff.

-: Zwischen Grottkau und Neuburg. Neues zur Biographie von Silvius Leopold Weiss. In: Die Laute IV ..., Frankfurt a.M. 2000, S. 1 ff.

LE SAGE DE RICHEE, Philipp Franz: Cabinet der Lauten, o.O. 1695 (Faksimileausgabe bei TREE-Edition 1995)

LUCKHARDT, Rainer/RÖSEL, Mathias (Hrsg.): Anonymus. Fundamenta der Lauten Musique und zugleich der Komposition. Deutsche Lautengesellschaft e.V., Frankfurt am Main 2002

LUNDBERG, Robert: The German Baroque Lute, 1650 to 1750. In: Journal of the LSA Vol. XXXII, 1999, S. 1 ff.

LUNDGREN, Stefan: The Baroque Lute Companoin oder „Galantheste Methode, die Laute zu tractieren“, München 1993

LUTZ, Markus (Hrsg.): Rostocker Lautenmanuskripte II. Das Manuskript Rostock Mus.saec. XVII.18.-52.2. Ein Lautenbuch aus der Zeit um 1720, DLG e.V. 2005

MACE, Thomas: Musick's Monument, hrsg. von J. JACQUOT/A. SOURIS, Paris 1966

MAJER, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: Museum musicum, Schwäbisch Hall 1732

MARPURG, Friedrich Wilhelm: Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1754 ff.

MATTHESON, Johannes: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim et al. 1993)

- : MUSICA CRITICA, Hamburg 1722 – 1725 (Reprint Laaber Verlag 2003)

- : Lauten-Memorial. In: Der neue Göttingische Aber Viel schlechter, als Die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines anden belehret. Von IO. MATTHESON. Nebst dessen angehängtem, merckwürdigen Lauten-Memorial, Hamburg 1727, S. 109 ff.

-: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740

MAYER, Clara (Hrsg.): Annäherung IX – An sieben Komponistinnen, Kassel 1998

-: Annäherungen X – An sieben Komponistinnen, Kassel 1999

-: Annäherungen XI – An sieben Komponistinnen, Kassel 2000

MENDEL, Hermann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 6, Berlin 1876

MEYER, A.: *Lehrgang zur gründlichen Erlernung des Lautenspiels und der künstlerischen Liedbegleitung*, Leipzig et al. 1911³

MEYER, Christian (Herausgeber in Zusammenarbeit mit Tim CRAWFORD, François-Pierre GOY, Peter KIRÁLY, Monique ROLLIN): *CATALOGUE DES SOURCES MANUSCRITES EN TABLATURE*. Luth et théorbe. c.1500 - c.1800. Catalogue descriptif, Bd. 1 – 3.2, Baden-Baden et al. 1991 - 1999

MEYER, Christian: *L'enclos, Henri de(la Douvardière)*. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 10, Kassel et al. 2003, Sp. 1561 f.

MICKE, Sylvia: Barbara Strozzi. In: SONNTAG, Brunhilde/MATTHEI, Renate (Hrsg.): *Annäherung IV – An sieben Komponistinnen*, Kassel 1988, S. 7 ff.

MILZER, Lorenz: Lorenz Milzers musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht ..., Leipzig 1754, S. 143 ff.

M.L. lute book, herausgegeben von Robert SPENCER, Boethius Press 1985

MÜCKE, Panja: Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739 – 1807). In: MAYER, Cl. (Hrsg.): *Sieben Annäherungen an Komponistinnen X*, Kassel 1999, S. 5 ff.

MÜNSTER, Robert: Maximilian III. Joseph. MGG, 2. Auflage, Bd. 11, Kassel et al. 2004, Sp. 1386

NEEMANN, Hans: ‘Philipp Martin, ein vergessener Lautenist’, ZMw IX (1926–7), S. 545 ff.

- : *Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein*. Fredersdorf bei Berlin 1932

NEUMAYR, Eva: NEUMAYR: Maria Antonia Walpurgis Kurfürstin von Sachsen, MUGI (Musik und Gender im Internet; <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=mari1724>

NEWSIDLER, Hans: *Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536. TREE-Edition, Lübeck 2003

NICHOLS, John Gough (Hrsg.): *The Memoirs. The Autobiography of Anne Lady Halkett*, Westminster 1875

OTTENBERG, Hans-Günter: Louise Reichardt. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 13, Kassel et al. 2005, Sp. 1488 f.

OWENS, Samantha: Professional Women Musicians in Early Eighteenth-Century Württemberg. In: *Music & Letters* 82 (2001), S. 32 ff.

PARTSCH, Susanna/HATRY, Michael: Ich will malen! Das Leben der Artemisia Gentileschi, Hildesheim 2007

PENDLE, Karin (Hrsg.): Women and Music. A History. Second edition, Indiana University Press (1991) 2001

PIPERNO, Franco: The Lute at the Court of Guidubaldo II. Della Rovere Duke of Urbino In: Die Laute III ..., Frankfurt 1999, S. 1 ff.

PORTRER, J. (Hrsg.): Defining Strains. The Musical Life of Scots in the Seventeenth Century, Bern 2007

REUSNER, Esaias: Neue Lauten-Früchte, 1676. Faksimile-Ausgabe von TREE-Edition, München 1996

- : Erfreuliche Lautenlust, Faksimile-Ausgabe von TREE-Edition, Lübeck 1998

REYNOLDS, Myra: The learned lady in England, 1650 – 1760, Boston/New York 1920

RÖDER, Thomas: Virdung. In: MGG, 2. Auflage, Bd. 17, Sp. 34 ff., Kassel et al. 2007

RÖSEL, Mathias: Nachtigall, ick hör dir trapsen. In: Lauten-Info 4/2009, Redaktion: Joachim LUEDTKE, S. 14 ff.

- (Hrsg.): Wittgenstein Lautenbuch. Principia der Laute. Versehen mit einem Vorwort, Inzipits und einer Konkordanzliste, TREE-Edition 2010

ROMANUS/von ZIEGLER: Versuch in gebundener Schreib-Art (1728)

-: In Gebundener Schreib-Art: Anderer und letzter Theil (1729)

-: Moralische und vermischt Sendschreiben: an einige Ihrer vertrauten und guten Freunde gestellet (Leipzig 1731)

-: Vermischte Schriften in gebundener und ungebundener Rede (1739)

ROS, Pere : Túmolo canoro. Una aproximación al tombeau. Fundación Andrés Segovia, Linares 2004

ROSAND, Ellen: Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: the Composer's Voice. In: JAMS Journal of the American Musicological Society), Vol. XXXI, 1978; S. 241 ff.

ROSAND, David und Ellen: Barbara di Santa Sofia and il Prete Genovese: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi. In: Art Bulletin 63 (1981), S. 249 ff.

ROSENBLUM, Sandra P.: Tempo Rubato, The Uses of *Rubato* in Music, Eigtheenth to Twentieth Centuries. In: Claremont College. Performance Practice Review Vol. 7, No 1, Spring 1994, p. 33 ff.

ROSTER, Danielle: Francesca Caccini (1587 – 1645). In: MAYER, Cl. (Hrsg.): Annäherung IX – An sieben Komponistinnen, Kassel 1998, S. 6 ff.

ROTTMANN, Kurt: The resurrection of the lute in twentieth century Germany. In: Journal of the LSA Vol. XII, 1979, S. 67 ff.

„Rowallan Manuscript“, Transkription von Wayne CRIPPS, Fort Worth (Lyre Publications) 1995

SADIE, Julie Anne: Musiciennes of the Ancien Régime. In: BOWERS, Jane/TICK, Judith: Women making music. The Western Art Tradition, 1150 – 1950, 1986, S. 181 ff.

SADIE, Stanley / TYRRELL, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, Oxford University Press 2001 ff.

SATOH, Toyohiko: Method for the Baroque Lute, TREE EDITION 1987

SALENTIN, Ursula: Anna Amalia: Wegbereiterin der Weimarer Klassik, München 2009

SCHILLING, Gustav (Redaktion): Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 6 Bände, Stuttgart 1835/1838

SCHLEGEL, Andreas: Baron. In: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): MGG, 2. Auflage, Bd. 2, Kassel et al. 1999, Sp.271 ff.

- : Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Genießen, Menziken 2006

SCHLEGEL, A./LUEDTKE, J.: Die Laute in Europa 2, Menziken 2011

SCHLEGEL, A./GOY,François-Pierre <http://www.accordsnouveaux.ch/>

SCHLEUNING, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 2000 (überarbeitete und erweiterte Fassung der Ausgangsfassung aus dem Jahr 1984)

SCHLICK, Arnold: Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln unn lau=ten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken unn die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien / von Arnolt Schlicken Pfaltz=grauischem Churfürstlichem Organisten Tabuliert / unn in den truck in d' ursprunglichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordent, 1512. Faksimile-Ausgabe, Kassel 1979

SERDOURA (YISRAEL), Miguel: Method for the Baroque Lute. A practical guide for beginning and advanced lutenists. Bologna 2008

J. SIEBMACHR's grosses Wappenbuch - Band 30 Die Wappen des böhmischen Adels, Neustadt an der Aisch 1979

SMITH, Douglas Alton: Baron and Weiss contra Mattheson in defense of the lute. In: Journal of the Lute Society of America Vol. VI, 1973, S. 48 ff.

- /Peter DANNER: "How beginners ... should proceed": The lute instructions of Lesage de Richee. In: Journal of the LSA Vol. IX, 1976, S. 87 ff.

SMOLE, Cäcilia: „Für instrumente, saitten und hämmerl ...“. Die Musiktätigkeiten der Familien Goëss, Orsini-Rosenberg und Porcia im 17. und 18. Jahrhundert. In: WADL, Wilhelm (Hrsg.): CARINTHIA I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten, Klagenfurt 2008, S. 202 f.

SONNTAG, Brunhilde/MATTHEI, Renate (Hrsg.): Annäherung IV – An sieben Komponistinnen, Kassel 1988

SPARR, Kenneth: An Early 18th-Century Swedish Lute Tutor. In: The Lute Volume XXVI, Teil 2 (1986), S. 75 ff.

- : A Lute by Raphael Mest in Sweden. In: The Lute Vol. XXXVIII, 1998, S. 1 ff.

- : Die Kunst von Silvius Leopold Weiss im Spiegel der zeitgenössischen Literatur". In: Gitarre & Laute, 9/1987, Heft 6, S. 15 ff.

- : Musik för luta i Kalmar. Tabulaturhandschriften KLM 21.072 i länsmuseet. Verfügbar unter: www.tabulatura.com/kalmar.pdf

SPINK, Ian: Ann Twice, Her Booke. In: The Musical Times, Vol 103, Nr. 1431 (Mai 1962), S. 316

- : Arabella Hunt. In: SADIE, Stanley/TYRELL, John (ed.): The New Grove, Vol. 11, Second edition, S. 872

- : The Musicians of Queen Henrietta-Maria. Some Notes and References in the English State Papers. In: Acta Musicologica, Vol. 36, Fasc. 2/3 (April – Sept. 1964), S. 177 ff.

SPRING, Matthew: The Lute in Britain: A History of the Instrument and Its Music. (Oxford Early Music Series.) Oxford: Oxford University Press, 2001

- : The Balcarres Lute Manuscript. In: The Lute 32 (1992), S. 2 ff.

- : The Balcarres Lute Book, Paperback edition 2004

TICHOTA, Jiří: Francouzská loutnová hudba v Čechách („Französische Lautenmusik in Böhmen“). In: Miscellanea Musicologica XXV-XXVI, herausgegeben von der Karlsuniversität Prag 1973, S. 7ff.

The Board lute book, herausgegeben von R. SPENCER, Boethius Press 1976

THOMSEN-FÜRST, Rüdiger: Gitarrentabulatur der Herzogin Christine Luise. Michaelstein/Blankenburg 1993)

- : Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim. In: Die Laute VII ... , Frankfurt am Main 2003, S. 60 ff.

- : Mit einem Priester in der Pfalz verheirathet. Zur Biographie der Juliana Margaretha und zu einem unbekannten Zweig der Lautenistenfamilie Weiss. In: Die Laute IV ..., Frankfurt am Main 2000, S. 41 ff.

TILMOUTH, Michael/SPRING, Matthew: Mace, Thomas. In: The NEW GROVE, 2. ed., Vol. 15, 2001, S. 465 ff.

- : Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim. In: Die Laute VII ..., Frankfurt am Main 2003, S. 60 ff.

TREDER, Michael: Der „Giesbert Nachlass“ - welch ein Erbe?! In: Lauten-Info 3/2010, Redaktion: Joachim LUEDTKE, S. 7

- : Adam Franz Ginter (1661 – 1706). Leben und Werk. TREE-Edition 2011

- : Böhmisches Lautenisten und böhmische Lautenkunst. Lautenkunst in den österreichischen Habsburger Landen. Folge IV: Achatius/Achaz Casimir Huelse/Hültz. Lauten-Info 1/2012 ..., Ffm, S. 8 ff.

-: Spurensuche. Der Fall Pasch. Wer, bitte, ist eigentlich 'Pasch'?“. In: Zeitschrift „Lute und Musik I“, online-Publikation unter: <http://www.lute-und-musik.de>, 2013

TUMAT, Antje: Barbara Strozzi. Grundseite im MuGI, unter <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseiten/grundseite.php?id=stro1619>

VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht ...*, Basel 1511. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Kassel et al. 1970

VOGL, Emil: *Aureus Dix und Antoni Eckstein. Zwei Prager Lautenisten*. In: *Die Musikforschung*, XVII. Jahrgang, Kassel/Basel 1964, S. 41 ff.

-: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague. In: *Journal of the LSA* Vol. XIII, 1980, S. 58 ff.

-: The Lute music of Johann Anton Losy. In: *Journal of the LSA* Vol. XIV, 1981, S. 5 ff.

VRIES, Willem de: *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45*, Köln 1998

WADL, Wilhelm (Hrsg.): *CARINTHIA I. Zeitschrift für geschichtliche Landeskunde von Kärnten*, Klagenfurt 2008, S. 202 f.

WAGNER, Undine: *Corona Schroeter*. In: *MGG*, 2. Auflage, Bd. 15 (2006), Sp. 56 f.

WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732 (Reprint herausgegeben von Richard Schaal, Kassel/Basel 1953)

WEIGEL, Johann Christoph: *Musikalischs Theatrum*, Nürnberg ca. 1722

WHARNCLIFFE, Lord (Hrsg.): *The letters and works of Lady Mary Wortley Montagu*, Vol. 1, Philadelphia 1873

WILKE, Johann Georg Leberecht von: *Musikalischs Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn ; nebst einem Anh., welcher sehr wichtige Musik-Vortheile und eine neue Erfindung beschreibt. Ein Buch für jeden, der die Musik treibt, lehrt oder lernt*, Weimar 1786.

WILLNAU, Carl: *Musikakten aus Weimars Zopfzeit*. In: *Die Musik* XX/Bd. 2, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1928, S. 814 ff.

WOLF, Georg Friedrich: *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon*", Halle 1787/1806³

YELLOLY, Margaret : *Lady Mary Killigrew (c. 1587 – 1656). Seventeenth-Century Lutenist*. In: *The Lute*, Vol. XXXXII, 2002

ZECHER, Carla: *The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry*. *Renaissance Quarterly*, Autumn, 2000

ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.): Grosses vollständiges | UNIVERSAL | LEXICON | Aller Wissenschaften und Künste, | Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz | erfunden und verbessert worden, | Darinnen sowohl die Geographisch-Politische | Beschreibung des Erd-Kreyzes, nach allen Monarchien, | Käyserthümern, Königreichen, Fürstenthümern, Republiken, freyen Herr- | schafften, Ländern, Städten, See-Häfen, Vestungen, Schlössern, Flecken, Aemtern, Klöstern, Ge- | bürgen, Pässen, Wäl dern, Meernen, Seen, Inseln, Flüssen, und Canälen; samt der natürlichen Abhandlung | von dem Reich der Natur, nach allen himmlischen | lufftigen, feurigen, wässerigen und irrdischen Cörpern, und allen | hierinnen befindlichen Gestirnen, Planeten, Thieren, Pflantzen, Metallen, Mineralien, | Saltzen und Steinen [etc.] | Als auch eine ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von den Durchlauchten | und berühmtesten Geschlechtern in der Welt, | Dem Leben und Thaten der Käyser, Könige, Churfürsten | und Fürsten, grosser Helden, Staats-Minister, Kriegs-Obersten zu | Wasser und zu Lande, den vornehmsten geist- und weltlichen | Ritter-Orden [etc.] | Ingleichen von allen Staats-Kriegs-Rechts-Policey und Haußhaltungs- | Geschäftten des Adelichen und bürgerlichen Standes, der Kauffmannschaft, Handthierungen, | Künste und Gewerbe, ihren Innungen, Zünfftten und Gebräuchen, Schiffahrten, Jagden, | Fischereyen, Berg-Wein-Acker-Bau und Viehzucht [etc.] | wie nicht weniger die völlige Vorstellung aller in den Kirchen-Geschichten berühmten | Alt-Väter, Propheten, Apostel, Päbste, Cardinale, Bischöffe, Prälaten und | Gottes-Gelehrten, wie auch Concilien, Synoden, Orden, Wallfahrten, Verfolgungen der Kirchen, | Märtyrer, Heiligen, Sectirer und Ketzer aller Zeiten und Länder, | Endlich auch ein vollkommener Inbegriff der allergelehrtesten Männer, berühmter Universitäten | Academien, Societäten und der von ihnen gemachten Entdeckungen, ferner der Mythologie, Alterthümer, Müntz-Wissenschaft, | Philosophie, Mathematic, Theologie, Jurisprudentz und Medicin, wie auch aller freyen und mechanischen Künste, samt der Erklärung aller | darinnen vorkommenden Kunst-Wörter u.s.f. enthalten ist. [...], Halle und Leipzig, | Verlegts Johann Heinrich Zedler | [...] 1732 – 1750/54

ZELENKOVÁ, Petra/MÁDL, Martin: The celebration of the Losy of Losinthal family on the thesis print from 1667. In: Journal of the LSA Vol. XXXVI, 2003, S. 49 ff.

Copyright

**Tabulatura Music publishing - Michael Treder - Schneverdingen
Heinrich-Wahls-Straße 20
D-29640 Schneverdingen
web@tabulatura.de**

