

EINLEITUNG

A. DAS GESELLSCHAFTLICHE: EIN GEDICHT – DREI VERTONUNGEN

1. »Ihr Freunde! Zecht bey freudenvollen Chören!
Auf! stimmt ein freyes Scherzlied an.
Trink ich zu viel, so trink ich euch zu Ehren,
und daß ich heller singen kann.

Der Rundtrunk muß der Stimmen Rund beleben,
so schmeckt der Wein uns doppelt schön.
Uns soll der Durst des Heuchelns überheben,
das Glas so lange voll zu sehn.«¹

Friedrich von Hagedorns Ode *Indoctum sed dulce bibenti*, mit der Georg Philipp Telemann seine 1741 in Hamburg erschienene Sammlung *Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden* einleitet, lässt sich als poetologisches Programm des weltlichen Liedes der Aufklärung lesen. Die Anrede bestimmt als Adressaten des Liedes die als Freunde Versammelten, welche aber nicht nur Zuhörende sind, sondern auch singende Akteure. Die Freude – wie die Freundschaft eine identitätsstiftende Empfindung der sich als aufgeklärt verstehenden Menschen – verschafft sich Ausdruck im Gesang, der als »freyes Scherzlied« die Entbindung von ständischen und moralischen Zwängen erfahrbar macht und die Beweglichkeit und Spontaneität des Geistes vor Ohren führt. Der Weingenuss inspiriert zum Singen, und das Singen regt wiederum zum Trinken an. In einer so durch den Gleichklang der Gemüter bestimmten Runde kann das Heucheln – auch als Grundmuster negativ besetzter höfischer Verhaltensnormen – unterbleiben: Das geleerte Glas ist stete Aufforderung, das Trinken, Singen und Scherzen zu perpetuieren, und der Rundtrunk wird ebenso wie das Rund der Stimmen zum Sprachbild, das eine Verbindung von Menschen assoziieren lässt, bei welcher der Einzelne nicht in der Gemeinschaft aufgeht, sondern Individuum bleibt.

Diese doppelte Seinsform des Menschen als Individuum und Teil einer selbstgewählten Gesellschaft bildet Hagedorn auch in den Markierungen der lyrischen Sprechperspektive ab. »Ihr Freunde« – das sind die anderen: Ein Ich stellt sich mit seinem Appell anderen Subjekten gegenüber. Dieses Verhältnis vom »Ich« zum »Euch« wird im dritten Vers präziser gefasst, denn das Handeln des Ichs ist positiv auf die anderen bezogen, und es will von ihnen in dieser Haltung anerkannt werden. Doch ab dem sechsten Vers verändert sich die Sprecherposition vom »Ich« zum »Uns«. Das Ich kann nun für alle sprechen, beruht doch die Freundschaft auf geteilten Werten, Gefühlseinstellungen und Praxisformen.

¹ Vier und zwanzig, theils ernsthafte, theils scherzende, Oden, mit leichten und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen, von T. J. P., Hamburg 1741, Nr. 1.

2. »Ihr Freunde! Zecht, wie unsre Väter zechten.
 Sie waren alt und klug genug,
 Und manchen Zwist, um den wir Söhne rechten,
 Ertränkten sie im Reihen=Trunk.

Sie taten mehr: Sas [sic] nur an ihrer Seite
 Ein Kind voll holder Freundlichkeit,
 So gab ein Trunk den Küssen das Geleite,
 Wie jedem Kuß die Lüsternheit.«

Mit wiederholtem Appell beginnt die zweite Strophe, die weitere gesellschaftliche Wirkungen des Weins beglaubigt, denn er befriede den Zwist und befördere die sinnliche Annäherung zwischen den Geschlechtern. Wein und Liebe werden damit zueinander in Beziehung gesetzt: Es waren die beiden zentralen Motive der anakreontischen Lyrik, als deren Pionier Hagedorn gelten kann. Die Rechtfertigung des Trinkens beruft sich auf die Väter als Instanz hergebrachter Ordnung, und die personalen Kategorien, die in dieser Strophe aufgerufen werden – Väter, Söhne, Kind – weisen latent auch auf eine andere zentrale soziale Formation des 18. Jahrhunderts hin, die Familie, die durchaus Konflikte kennt.

3. »Wie trostlos war der Zeiten erste Jugend,
 Als Thyrsis einer Phyllis sang,
 Und zum Geseufz von Leidenschaft und Tugend
 Mit ihr aus nahen Wassern trank!

Die Mäßigkeit der ersten Schäferinnen
 Verdoppelten der Schäfer Müh;
 Wir trinken Wein, befeuern unsre Sinnen,
 Und küssen kräftiger, als sie.«

In der dritten Strophe verstärkt Hagedorn die historische Perspektivierung seiner Gesellschaftslehre, die durch den Vergleich mit den Vätern schon angerissen war. Assoziativ scheinen Imaginationen der *aetas aurea*, des »goldenen Zeitalters« durch, doch wird der damit angespielte Topos umgedeutet: War sonst in der Literatur von der »Zeiten erster Jugend« die Rede, diene das der Kritik einer Gegenwart, die sich zu ihrer Besserung das Vorbild der ersten, noch sozial unverbildeten Menschen nehmen solle. Hagedorn betont demgegenüber den Fortschritt, den die Menschheit seither genommen habe, rückt das Hier und Jetzt in den Blickpunkt, das durch Freiheit im Umgang der Menschen und durch Freude an ihren sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten bestimmt ist. Als Gegenbild klingt aber auch eine historisch überwundene Dichtungsart an, der barocke Petrarkismus, der mit seinem »Geseufz von Leidenschaft und Tugend« den Zeitgenossen der Aufklärung als ein Liebes-, Lebens- und Dichtungskonzept erscheinen musste, das sich mit dem Begriff »tostlos« verwerfen ließ.

Vor dem Hintergrund der Gattungstraditionen der scherzhaft-erotischen Dichtung der Anakreontik, die zumeist im Gewand der Schäferpoesie erscheint, wirkt es geradezu als Skandalon, dass Hagedorn den Wert der freien Natur als erotischem »Spielraum« relativiert:

4. »Lockt uns kein Laub in unvollkommne Schatten,
 So baut man Dach und Zimmer an,
 Die manchem Paar oft Sicherheit verstatten,
 Die Forst und Busch kaum leisten kann.

Man lab' auch hier, mit gleichgesinntem Triebe,
 Den Durst nach Küssen und nach Wein.
 Es eifern schon der Wein=Gott und die Liebe
 Den besten Rausch uns zu verleihn.«

Vordem hatte die Szenerie des locus amoenus signalisiert, dass die amouröse Situation in einem imaginativen Raum platziert ist, die Dichtung also als Fiktion und nicht als Widerspiegelung realer Liebeshandlungen zu lesen wäre. Selten handelte erotische Dichtung der Frühen Neuzeit im Innenraum, im Haus, das einen konkreten sozialen Kontext aufrufen würde. Zudem steht der locus amoenus für Vollkommenheit im Einklang von Natur, Mensch und Kunst. Von Hagedorns sprechendem Ich aber wird er der »Unvollkommenheit« bezichtigt – die Schatten des Laubes gewährleisten nicht die Intimität, die das Liebespaar im »Zimmer« unter dem Schutz des Daches erfahren kann.

5. »Berauschet mich, ihr widerholten Küsse!
 Berausche mich, du frischer Most!
 Damit ich itzt recht aus Erfahrung wisse,
 Was edler sey als Hirten=Kost.

Doch, soll man nicht den frommen Schäfern gleichen [?]
 O freylich ja! Folgt ihrer Pflicht:
 Des Abends Scherz, der Nächte Freundschafts=Zeichen
 Verriet ein rechter Schäfer nicht.«

In der fünften Strophe wechselt die Sprecherposition wieder vom kollektiven lyrischen Subjekt, dem »Wir«, zum individuellen, dem »Ich«. Doch Adressat von dessen Appell sind nun nicht mehr die Freunde, sondern die Küsse und der Wein, die dem Sänger den Rausch, als Zustand hochgestimmter und entgrenzender sinnlicher Emphase, verleihen mögen. Der Rausch soll »Erfahrung« ermöglichen – die bevorzugte Erkenntnisweise der Aufklärung, die in der empirischen Beobachtung und Selbstwahrnehmung eine neue Anthropologie des Menschen begründete. Eine eingeschobene Frage konkretisiert die dialogische Position des lyrischen Subjekts, die schon in der Anredeform von Beginn an präsent gemacht ist. Die Verwerfung oder zumindest Relativierung des alten Ideals des Schäferlebens weckt Widerspruch, der im Begriff des »Frommen« zumindest latent auch auf christlich begründete Moralvorstellungen rekurriert. Und die Antwort ist raffiniert. Denn der Vorbildcharakter des Hergebrachten wird nicht schlichtweg verneint, sondern zunächst bejaht. Diese Bejahung aber steht schon in einer Formulierung, welche die folgende Pointe vorbereitet: »O freilich ja!« Doch es ist gerade keine der frommen Tugenden wie Mäßigkeit beim Lieben und beim Trinken, die die Freunde sich als Schäferpflicht zu eigen machen sollen, sondern die Verschwiegenheit. Diese erst öffnet den Möglichkeitsraum des Erotischen sowie des unzensierten Redespiels des Scherzens.

Mit dem Titel *Indoctum sed dulce bibenti*, der einen Vers aus Horaz' *Epistulae* zitiert², verankert Hagedorn sein Gedicht in einem spezifischen literaturhistorischen Horizont, stand Horaz doch als einer der Hauptbezugspole aufklärerischer Autoren mit seinem Motto »prodesse et delectare« für die ästhetische Maxime der Epoche schlechthin. Zugleich bestimmt der Vers den Gattungsscharakter des Liedes. Mit der Qualifizierung »zwar kunstlos, doch lieblich dem Zecher«³ rückt es in den Kontext der Geselligkeit und den Rauschzusammenhang des Weines; die Kunstlosigkeit weist dem Genre eine reduzierte Stilhöhe zu. Dem inklusiven Gestus, mit dem Hagedorn für ein »Wir« spricht, steht mit dem lateinischen Liedtitel ein exklusives Moment gegenüber. Wer sich den Freunden zugehörig fühlen will, muss sich durch Bildung ausweisen.

Hagedorn hatte den Text 1729 geschrieben,⁴ erstveröffentlicht aber wurde er erst 1741 an programmatischer erster Position in Telemanns *24 Oden*. Weitere Publikationen sollten in den nächsten Jahrzehnten hinzukommen. Nur ein Jahr später ließ Hagedorn seine erste eigene *Sammlung neuer Oden und Lieder* mit Vertonungen von Johann Valentin Görner drucken,⁵ welcher 1744 eine erste Fortsetzung folgte. Hier findet sich der Text als Eingangsstück einer Nachlese von fünf Liedern, die den ersten 25 Liedern angehängt sind, unter dem neuen Titel *Das Gesellschaftliche*⁶ – ein Titel, den Hagedorn in seiner 1747 erschienenen Oden-Ausgabe ohne Vertonungen⁷ sowie in seinen späteren Werkausgaben beibehielt.⁸ Nicht nur der Titel aber ist verändert, sondern auch einige Details der Strophen sowie die Strophenform selbst. In der von Telemann komponierten Version hat das Gedicht fünf Strophen mit je acht Versen, in den von Hagedorn selbst besorgten Editionen teilt der Dichter die symmetrisch angelegten Strophen in je zwei Strophen von vier Versen. Möglicherweise war das auch seine ursprüngliche Version in der autographen Fassung, die Telemann vorlag und die er aus musikalischen Gründen zu einer größeren Form umdisponiert haben könnte. Diese achtzeilige Form findet sich, außerhalb Hamburgs, auch 1761 in Friedrich Wilhelm Marpurgs Vertonung im *Musikalischen Allerley*,⁹ während der Telemann-Schüler Johann Christoph Schmügel 1762 in seinen *Sing= und Spieloden vor Musikalische Freunde* wiederum die kurzen vierzeiligen Strophen wählt.¹⁰

² Horaz: *Epistulae* II/2,9: »quin etiam canet, indoctum, sed dulce bibenti.« (»Ja, er wird dir sogar etwas vorsingen – nicht richtig ausgebildet, aber doch ganz angenehm beim Trinken.«) Horaz: *Sämtliche Werke Lateinisch / Deutsch*, mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 2006, S. 614f.

³ »Selbst auch singet er, zwar kunstlos, doch lieblich dem Zecher.« In: *Des Quintus Horatius Flaccus Werke* von Johann Heinrich Voss. Zweiter Band. *Satiren und Episteln*, ³Braunschweig 1822, S. 265.

⁴ Siehe Inhaltsverzeichnis in [Friedrich von Hagedorn / Johann Valentin Görner]: *Sammlung Neuer Oden und Lieder*. Zweyter Theil, Hamburg 1744.

⁵ [Friedrich von Hagedorn / Johann Valentin Görner]: *Sammlung Neuer Oden und Lieder*, Hamburg 1742.

⁶ HAGEDORN 1744, Nachlese, Nr. 1.

⁷ [Friedrich von Hagedorn]: *Oden und Lieder in fünf Büchern*, Hamburg 1747.

⁸ Vgl. zum Gedicht auch Steffen Martus: *Friedrich von Hagedorn – Konstellationen der Aufklärung*, Berlin u. a. 1999 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 15 [= 249]), S. 526ff.

⁹ *MUSIKALISCHES ALLERLEY*, 3. Sammlung, 24. St. (02. Mai 1761), S. 90.

¹⁰ Johann Christoph Schmügel: *Sing= und Spieloden vor Musikalische Freunde*, Leipzig 1762, Nr. 17.



Nbsp. 1: Friedrich von Hagedorn / Georg Philipp Telemann:
Indoctum sed dulce bibenti, TELEMANN 1741, Nr. 1

Drei hamburgische Komponisten aus drei Generationen – Telemann war Jahrgang 1681, Görner 1702 und Schmügel 1727 – gaben dem Text ein je eigenes musikalisches Profil, das im Vergleich noch plastischer hervortritt. Im musikalischen Affekt kommen die Musiker einander noch recht nahe: »Lustig«, »Munter« und »Lebhaft«. In der Taktwahl steht Telemann mit dem ternären Metrum eines 6/4-Taktes gegen die beiden jüngeren, die einen 2/4-Takt vorzeichnen. Görner setzt das Lied in G-Dur, die beiden anderen in D-Dur, aber der Ambitus ist in allen drei Vertonungen identisch: die None von d' bis e'' als bequemer mittlerer Lage. Durch die Deklamation – und damit die eigentliche Profilierung der Poesie durch Betonung und Rhythmisierung des Textflusses – gewinnt das Gedicht jedoch in jeder Vertonung eine individuelle Erscheinungsform.

Telemanns deklamatorisches Grundmodell ist durch das ternäre Zeitmaß prädisponiert. In einem 6/4-Takt kann er zwei Hebungen, auf den schweren Zeiten eins und vier, platzieren. Im Übergang zwischen erstem und zweitem Vers muss er sein Modell anpassen, da zwei Senkungen aufeinanderstoßen. Er weist der letzten, unbetonten Silbe des ersten Verses eine schwere Zeit zu, so dass ab der sechsten Viertel im Takt der nächste Vers regulär beginnen kann. Doch dieser »Verstoß« gegen die selbstgesetzte Norm wird unmittelbar danach durch einen weiteren »Normbruch« austariert, indem die Senkung »ein« ebenfalls auf eine schwere Zählzeit fällt. Damit einher geht ein Wechsel in

22

Siebenzehntes Lied.

Enfacht.

Ihr Freunde, seht des freudvollsten Chören! auf! stimmt ein freyes Scherz-Lied an.

Trinkt ich so viel, so trinkt ich auch zu Ehren, und daß ich heller singen kann.

Der Mund- und Trunk muß der Stimmen Mund beleben,
So schmeckt der Wein und doppelt schön;
Und ein Gefeg, nur eines will ich geben:
Laßt nicht das Glas zu lange stehn.

Ihr Freunde, seht, wie unsre Väter sehten:
Sie waren alt und klug genug,
Und manchen Zank, bey dem wir Söhne rehten,
Ertränkten sie im Reichen-Trunk.

Sie thaten mehr: Saß nur an ihrer Seite
Ein Kind voll holder Freundschaftkeit;
So gab dem Wein ein Schmäggen das Geheite,
So ward ein Glas dem Kuß geweiht.

Das Gesellschaftliche.

Nbsp. 3: Friedrich von
Hagedorn / Johann
Christoph Schmügel:
Das Gesellschaftliche,
SCHMÜGEL 1762,
Nr. 17

ins Gewicht. Der zweite Vers bringt eine besondere Idee. Die erste Silbe des Wortes »freyes« wird über fast zwei Takte gedehnt und damit außerordentlich stark betont. Eine Verzierung im ersten Takt, die im zweiten in einen auskomponierten Doppelschlag ausläuft, macht das Wort gleichsam zu einer modellierbaren Substanz, die der Sänger durch stimmliche Elastizität in jeder Strophe neu mit Gewicht, Bewegung und Esprit dynamisieren kann. Görner bewirkt durch die enorme Verlängerung der Silbe auch, dass der eigentlich kürzere zweite Vers in der Vertonung länger dauert: der erste Vers nimmt vier, der zweite fünf Takte ein, während Telemann durch Dehnung der Silben eine symmetrische Struktur von zweimal drei Takten geschaffen hatte.

Schmügel verzichtet auf solche Extravaganzen und beschränkt sich darauf, die naheliegenden Möglichkeiten des 2/4-Taktes auszunutzen. Im ersten Vers gleicht seine rhythmische Kontur mit einer sprechenden Ausnahme ganz und gar der Görners, so dass auch er die fünf Hebungen in vier Takten unterbringt, und im zweiten Vers weist Schmügel konsequent jedem Takt eine Hebung zu, woraus eine symmetrische Taktgruppierung von vier zu vier resultiert. Da Görner und Schmügel die kurzen Strophen vertonen, wiederholen sie den ersten Teil, anders als Telemann, mit demselben Text.

Görners Flexibilität der Deklamation erweist sich auch im Gebrauch der Pausen. Dem fröhlichen Affekt wie dem Imperativ entsprechen die großen Intervalle, die alle drei Komponisten für den Anruf »Ihr Freunde! zecht« wählen. Doch während Telemann und Schmügel die Aufforderung in einen melodisch weiterführenden Bogen einbinden, setzt Görner nach dem Wort »zech« eine Achtelpause, die zusammen mit dem – unisono von Stimme und Bass ausgeführten – Oktavsprung eine starke rhetorische Wirkung entfaltet und die ersten vier Noten prägnant hervorhebt. Nicht in allen, aber vielen der Folgestrophen ergibt diese erste motivische Einheit Sinn.

Der zweite Liedteil bestätigt in jeder Vertonung die deklamatorischen Entscheidungen der ersten Strophenhälfte. Telemann wiederholt die anfangs etablierte rhythmische Linie im fünften und sechsten Vers und variiert sie im siebten und achten. Hier aber kommt eine Formidee ins Spiel, die den sozialen Kontext und die Liedaussage in die kompositorische Struktur einschreibt. Denn ein Dal-segno-Zeichen fordert die Wiederholung der letzten beiden Verse, und die drei Jahre später in Hagedorns zweiter Oden-sammlung mehrfach explizit notierte Angabe »Chor« legt es nahe, auch bei Telemann davon auszugehen, dass sich alle Anwesenden am Gesang beteiligen konnten.

Bei Görner ist diese Praxis nicht explizit gefordert, ließe sich aber durchaus realisieren. Auch er wiederholt zu Beginn der zweiten Liedhälfte den rhythmischen Verlauf der ersten, um im letzten Vers dort wieder mit einer neuen Idee aufzuwarten, wo im Zeilenumbruch zwei Senkungen aufeinandertreffen. Die erste, also die letzte Silbe von »Ehren« wird synkopisch bis auf das erste Achtel des folgenden Taktes gehalten, so dass das melismatisch über zwei Takte gedehnte Wort »heller« durch einen Drei-Achtel-Auftakt einen Anfangsschwung erhält. Görner variiert auch im melodischen Duktus stark zwischen Tonschritten, -sprüngen und -wiederholungen. Letztere kommen bei Telemann nur als Antizipationen vor, während Görner sie an zwei Stellen auf prägnanten Vierteln bringt, spannungssteigernd, bevor eine neue melodische Idee die Hörer überrascht: im ersten Liedteil das Melisma, im zweiten Liedteil die aktiven Achtelsprünge, die die einmalig erscheinende Moll-Tönung in Gestalt der zweiten Stufe präsentieren.

Die Interpretation schon eines einzigen Liedes provoziert eine Fülle von Fragen. Wer waren sie konkret, die Freunde – und waren es auch Freundinnen –, die hier angesprochen sind? Wer durfte sich von Hagedorns Gedicht gemeint fühlen, und wer sah sich aufgerufen, zu singen oder mitzusingen, wenn man gesellig beisammen saß? Wer war implizit oder explizit ausgeschlossen? Wie weit reichte die Rezeption über Hamburg hinaus? Komponierten die Musiker ihre Lieder in Kenntnis früherer Vertonungen? Was war neu, was lang erprobt? Welchen Realitätsbezug hatten die Texte? War die Beschwörung der »Lüsternheit« nur ein literarisches Ventil für Empfindungen, die von einer repressiven Moral eingehegt wurden, oder konnte der Modus des Scherzhaften die sich intensivierende Kommunikation zwischen den bildungsmäßig wie emotional sich annähernden Geschlechtern artikulierbar machen? Solchen Fragen will diese Studie nachgehen. Manche werden sich beantworten lassen, andere müssen, weil Quellen fehlen, offen bleiben und können im besten Falle künftige Forschungen stimulieren.

B. WELTLICHE LIEDKULTUR IM HAMBURG DER AUFLÄRUNG – AUFRISS EINES PROBLEMFELDES

Bislang hat die Musikgeschichtsschreibung die deutsche Liedkultur des mittleren 18. Jahrhunderts vernachlässigt. Das Wissen über soziale Kontexte geht über eine globale Verortung im bürgerlichen Milieu nicht wesentlich hinaus, so dass bis heute für den Bereich des weltlichen Liedes im Großen und Ganzen Philipp Spittas Einschätzung von 1894 Bestand hat, das private Singen des frühen 18. Jahrhunderts sei »ein unbekanntes Gebiet«, über das weniger gewusst werde als »z. B. über den Haus- und Gesellschaftsgesang des 16. Jahrhunderts«.¹ Nach Heinrich W. Schwabs Interpretation der Forschungslage machten die Lieder Franz Schuberts das frühere Lied »bedeutungsarm«² – ein Befund, den er zwar auf das Lied der mittleren Goethezeit bezog, das er selbst in seiner profunden Studie historiographisch erschlossen hat, der aber in noch stärkerem Maß auf das Generalbasslied der vorausgegangenen Epoche zuträfe. Während das Lied der Goethezeit immerhin noch interessant schien für eine Forschung, die die »Vorgeschichte« des romantischen Kunstliedes zu rekonstruieren suchte, fand das Generalbasslied der Aufklärung wenig Beachtung. Die Teleologie hin zu Schubert marginalisierte es als Zwischenstadium, gekennzeichnet als »noch nicht«. Als gängiges Beschreibungsmuster gilt nach Schwab eine Entwicklung, »die aus der Niederung einer »liederlosen Zeit« zu dem Kairos des sogenannten »Kunstliedes« geführt« habe.³ Dabei schienen strophische Generalbasslieder kompositionsgeschichtlich uninteressant; als wesentlich angesehene stilgeschichtliche Innovationen der Epoche hatten sich hier weniger deutlich niedergeschlagen als etwa in der Instrumentalmusik, um die sich ein neues musikästhetisches Paradigma herausbildete. Zugleich wurden die Liedtexte aus originalitätsästhetischer Perspektive als formal schematisch und inhaltlich belanglos abgetan.

Auch vielfach formulierte Kritik an solchen tradierten historiographischen Mustern hatte das Interesse am Generalbasslied kaum vergrößert, doch verbindet sich mit der vorliegenden Studie die Hoffnung, dass unter den Prämissen eines »interdisziplinär erweiterten Liedbegriffs« (s. u.) die Beschäftigung mit der Gattung in ihren vielfältigen ästhetischen Registern und kulturellen Funktionen nicht nur das Verständnis der Aufklärungsepoche und ihrer Menschen vertieft, sondern dass auch die Lieder selbst in ihrem künstlerischen und kommunikativen Potenzial neues Interesse wecken können.

¹ Philipp Spitta: *Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße.« Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert*, in: ders.: *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 175–295, hier S. 177.

² Heinrich W. Schwab: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, Regensburg 1965 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3), S. 10.

³ Heinrich W. Schwab: *Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert*, in: Hermann Danuser (Hg.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 8/1), S. 349–407, hier S. 350.

Weltliche Lieder waren im Deutschland des mittleren 18. Jahrhunderts ein Medium bürgerlicher Selbstverständigungen in sich dynamisch entwickelnden Stadtkulturen, unter denen sich – neben mitteldeutschen Städten und Berlin – Hamburg als einer der interessantesten Orte der Liedproduktion etablierte. Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts war dort eine erste fruchtbare Periode geistlicher wie weltlicher Liedkunst zu beobachten. Nachdem Thomas Selle 1736 mit seiner Sammlung *Monophonetica* der Gattung des solistischen Generalbassliedes in Hamburg einen ersten Impuls gegeben hatte, folgten Johann Rist, Philipp von Zesen, Jacob Schwieger, Johann Christoph Göring, Georg Neumark und Kaspar Stieler mit diversen weltlichen Liederbüchern, darunter öfter Sammeldrucke von Kasualien, für deren Melodien hauptsächlich hamburgische Ratsmusiker und Organisten verantwortlich zeichneten. Ab etwa 1670 versiegte die Publikation weltlicher Liederbücher in Deutschland für über ein halbes Jahrhundert. In Hamburg koinzidiert die in der älteren Forschung so genannte »liederlose Zeit« recht genau mit der aktiven Spielzeit der Gänsemarkt-Oper, allerdings ist deutschlandweit die Tendenz zum Aussetzen weltlicher Liederbuchpublikationen zu vermerken.⁴

Eine neue produktive Phase der Liedproduktion begann um 1740 im Geist der ankreontischen Aufklärung.⁵ Protagonist auf Seiten der Dichtung war Hagedorn, der über Hamburg hinaus zu den meistvertonten Lieddichtern der Epoche zählte. Unter den Komponisten übernahm Telemann eine zentrale Rolle, nicht nur durch seine eigenen Beiträge zur Gattung, sondern auch dadurch, dass fast alle anderen Komponisten, die für den Hamburger Kontext relevante Lieddrucke herausgaben, mit ihm durch ein Lehrer-Schüler-Verhältnis oder freundschaftliche Beziehungen verbunden waren (etwa Adolph Carl Kuntzen, Johann Gottfried Mithel, Knuth Lambo, Christian Ernst Rosenbaum oder Johann Christoph Schmügel). Komponisten und Dichter, aber auch Verleger, Widmungsträger, Mäzene und die Musizierenden waren Teil einer eng vernetzten städtischen Bildungsschicht, die aufklärerischen Gedanken verpflichtet war und deren Geselligkeiten den sozialen Rahmen einer Liedkultur mit Kunstanspruch bildete. Neben dieser bestand die Praxis usuellen Singens breiter Bevölkerungsschichten fort, die mit mündlich und/oder auf Liedblättern verbreiteten Liedern umgingen. Diese Sphären standen keineswegs völlig unverbunden nebeneinander, vielmehr konnten sich Lieder verschiedener Register durch Zitierungen oder Parodien aufeinander beziehen.

Ziel dieser Studie ist, die verschiedenen Dimensionen der Hamburger Liedkultur der Aufklärung zu rekonstruieren und ihre Funktionen für die Identitätsstiftung der sie tragenden Menschen zu erfassen. Dabei verbinden sich gattungs- und kulturhistorische Perspektiven. Ist die zentrale Intention der neueren Gattungsgeschichtsschreibung, Werk-

⁴ International stellt sich die Situation anders dar, sowohl in Frankreich als auch in England gab es kontinuierlich neue Lieddrucke sowie Neuauflagen früherer Lieddrucke. Vgl. zur Situation in England, wo sowohl Ariendrucke aus Opern, aber auch verschiedene Arten Liederbücher in größerem Umfang publiziert wurden, David Hunter: *The Publishing of Opera and Song Books in England, 1703–1726*, in: *Notes* 47/2 (1991), S. 647–685.

⁵ Manfred Beetz / Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Anakreontische Aufklärung*, Tübingen 2005 (Hallsche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 28).

gruppen in vielfältigen übergreifenden textuellen und kontextuellen Strukturen zu untersuchen, so beharrt die Kulturgeschichtsschreibung auf der historischen Relevanz des Handelns und Deutens einzelner Akteure. Beide Herangehensweisen ergänzen sich notwendig, insofern übergreifende Strukturen häufig durch individuelles Handeln in ihrer Dominanz verstärkt werden – etwa Institutionenmacht durch die prägende Hand eines Opernleiters oder Redakteurs – und auch auf Werkebene individuelle kompositorische Lösungen den Impuls für übergreifende neue Problemstellungen geben.

Allerdings droht die Gefahr einer Überforderung durch die Fülle des Stoffs. Denn im Vergleich zu Studien, die sich auf das Schaffen eines einzelnen Komponisten oder die analytische Bewältigung eines klar umrissenen Repertoires beschränken, steht eine Arbeit, die unter kulturhistorischen Prämissen soziale Strukturen, individuelles Agieren und ästhetische Gebilde aufeinander beziehen will, vor erheblichen konzeptionellen Herausforderungen. Aus der potenziell unbegrenzten Menge relevanter Aspekte muss eine Auswahl getroffen werden, die einzelnen Themenbereiche fordern unterschiedliche methodische Ansätze und Darstellungsformen, und nicht zuletzt setzt sich eine solche Arbeit dem Vorwurf aus, jeder einzelnen Perspektive nicht mit der gebotenen Tiefenschärfe zu folgen. Dem lässt sich allerdings entgegenhalten, dass durch die Konzentration auf einen Aspekt gerade diejenigen Zusammenhänge aus dem Blick rücken würden, die Erkenntnisse darüber versprechen könnten, wie sich Mentalitäten und Deutungsmuster konkret in sozialem und ästhetischem Handeln ausdrücken.

Während der Entstehung dieser Arbeit waren zwei miteinander zusammenhängende Begriffe ordnungsstiftend für die Sortierung der Perspektiven: Kommunikation und Praxis. In Anlehnung an Peter Burkes Beschreibung der kulturgeschichtlichen Hinwendung zur Praxis – sie erforsche die »Geschichte der religiösen Praxis statt Theologie, Geschichte des Sprechens statt Geschichte der Sprache, Geschichte des Experiments statt Geschichte der wissenschaftlichen Theorie«⁶ – entwickelt die vorliegende Untersuchung ihren Stoff entlang fünf zentraler Handlungsfelder: Lieder singen, Lieder vertonen, Lieder publizieren, Lieder besprechen, mit Liedern etwas sagen. Diese Handlungen sind – wie fast alle Handlungen – auch kommunikative Akte, wobei im Begriff Kommunikation⁷ (*communicare* = etwas gemeinsam tun, etwas teilen, sich besprechen, mitteilen) der Handlungsaspekt per se schon enthalten ist.

⁶ Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte?, Bonn 2005, S. 86.

⁷ Kommunikation ist eine »Sammelbez. für alle Formen der Koordination des Verhaltens zwischen Interaktionspartnern aufgrund der Verwendung von Zeichen«. Gesine Lenore Schiewer: Kommunikation, in: Dieter Burdorf (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart u. a. 2007, S. 391. Literarische Kommunikation beinhaltet zeichentheoretische, pragmatische und mediengeschichtliche Aspekte, die gleichermaßen auch für musikalische Kommunikation bedeutsam sind. Das Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie fokussiert den Begriff allerdings auf einen speziellen Ausschnitt: Literarische Kommunikation ist »ein systemhafter Zusammenhang von Kommunikationen über Texte als ›Werke‹, der die Entstehung neuer als ›Werk‹ kommunizierbarer Texte fördert und formt«. Christoph Reinhardt: Kommunikation, literarische in: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2008, S. 366–367, hier S. 367.

Nach Erich Bödeker betrachtete die Aufklärung sich selbst als »Kommunikationsprozess«: »Mit der Auslegung und Befestigung des neuen kulturellen Ideals des Gebildeten wurde Kommunikation eine Art Leitvorstellung der Zeit. Bildung verlangte Mitteilung, Gedankenaustausch und auch eine bestimmte Form der Mitteilung.«⁸ Daraus entstand »Öffentlichkeit«, bei der das »Publikum« – im Sinne von Leserschaft, Zuhörern oder Zuschauern – sich nicht zufällig versammelte, sondern durch Kommunikationsprozesse, die über spezifische Medien abliefen, in seinen Überzeugungen, expliziten und impliziten Werten, aber auch Praxisformen zusammenfand.⁹ Wie bei allen musikoliterarischen Gattungen finden auch bei Liedern kommunikative Prozesse anlässlich der ästhetischen Produktion statt, wenn Dichter und Musiker kooperieren. Und auch das Musizieren von Liedern ist im Regelfall gemeinsame Praxis, die Verständigung voraussetzt, sei es beim Klavierlied oder unbegleitetem geselligen Singen.

In aufklärerischer Lyrik wird ein breites Spektrum kommunikativer Modi von den Texten selbst konstruiert. Carl Dahlhaus grenzte – mit Bezug auf das 19. Jahrhundert – Ballade und Lied voneinander ab: »Ein Lied ist eine Äußerung, die sich, im Unterschied zu einer gesungenen Erzählung, nicht ostentativ an ein Publikum richtet, sondern vom Publikum gleichsam nur mitgehört wird. Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentell.«¹⁰ Dass diese idealtypische Idee des Lyrischen für Epochen vor der Romantik, vor allem aber für das 18. Jahrhundert – das die Romanistik aus dem gleichen Grund als »siècle sans poésie«¹¹ bezeichnet hat – keine Gültigkeit beanspruchen kann, ist klar. Das Unterscheiden den Stücken inhärenter Kommunikationsmodi ist dennoch hilfreich. Denn angewendet auf das Liedrepertoire der Aufklärung macht

Analog zu einem solchen Verständnis wurde auch die Liedgeschichte des 18. Jahrhunderts in der Musikwissenschaft meist als Zusammenhang von (Noten-)Texten wie ästhetischen Texten geschrieben, wobei Fragen der transportierten Inhalte, aber auch der soziokulturellen Bedingungen nur sehr allgemein angesprochen, selten aber konkret veranschaulicht und mit analytischem Anspruch vertieft wurden. Eindimensionale Kommunikationsmodelle, die etwa von Sender, Empfänger und Botschaft ausgehen, sind schon lange als simplifizierend verworfen worden: »Offensichtlich verläuft Kommunikation nicht als linear gerichteter Prozess, sondern als komplexer Wirkungszusammenhang zwischen aktiven Kommunikationspartnern in komplexen, sozial schematisierten Situationen, bei dem konventionalisierte Kommunikationsinstrumente und Medien eine entscheidende Rolle spielen.« Siegfried J. Schmidt: Kommunikationstheorie, in: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar 2008, S. 369–372, hier S. 369. Es ist klar, dass Historikern bei der Rekonstruktion kommunikativer Prozesse der Vergangenheit nur ein kleiner Teil der Gesamtmenge greifbar wird und dieser kleine Teil auch nur in spezifischen Aspekten.

⁸ Hans Erich Bödeker: Aufklärung als Kommunikationsprozeß, in: Rudolf Vierhaus (Hg.): Aufklärung als Prozeß, Hamburg 1988 (Aufklärung 2/2), S. 89–111, hier S. 92.

⁹ Vgl. Werner Faulstich: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen 2002 (Die Geschichte der Medien 4), S. 18f.

¹⁰ Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 87.

¹¹ Vgl. Carolin Fischer / Brunhilde Wehinger (Hg.): Un siècle sans poésie? Le lyrisme des Lumières entre sociabilité, galanterie et savoir, Paris 2016 (Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée 25).

»Auf! stimmt ein freies Scherzlied an«, Weltliche
Liedkultur im Hamburg der Aufklärung

Hottmann, K.

2017, XVI, 944 S., Hardcover

ISBN: 978-3-476-04354-2