



Katharina Hottmann

# »Auf! stimmt ein freies Scherzlied an«

Weltliche Liedkultur  
im Hamburg der Aufklärung

METZLER  
BÄRENREITER

Katharina Hottmann

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

Katharina Hottmann

**»Auf! stimmt ein freies Scherzlied an«**

**Weltliche Liedkultur  
im Hamburg der Aufklärung**

Mit 51 Abbildungen und 64 Notenbeispielen

Metzler

---

Bärenreiter

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04354-2 (Metzler)

ISBN 978-3-476-04355-9 (eBook) (Metzler)

ISBN 978-3-7618-2070-4 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J.B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler und Bärenreiter

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: C. A. Wagner: Titelvignette der *Sammlung Neuer Oden und Lieder*, Hamburg 1742)

Satz: Katharina Hottmann

J.B. Metzler ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)



»Dieser Wunsch der Ohren,  
Wird mit uns gebohren;  
Stammt, Natur, aus dir.  
Die, die vor uns waren,  
Die in spätern Jahren,  
Alles singt, wie wir.«

Gottlieb Fuchs, 1750

»Dieß weißt du, Hagedorn, und übst es mit Bedacht.  
Die Wissenschaft ist nichts, die uns nicht glücklich macht,  
Und jeder hat umsonst den Büchern sich ergeben,  
Der nicht vergnügter lebt, als andre Leute leben.«

Johann Elias Schlegel, 1743

*Meiner Familie*

# INHALTSÜBERSICHT

## EINLEITUNG

- A. *Das Gesellschaftliche*: Ein Gedicht – drei Vertonungen
- B. Das weltliche Lied im Hamburg der Aufklärung – Aufriss eines Problemfeldes
- C. Forschungsstand
- D. Zur Konzeption der Arbeit

## I. LIEDER SINGEN: HAMBURG ALS SCHAUPLATZ DER LIEDKULTUR

- A. Hamburg in der Aufklärung – eine Ortsbegehung
- B. Netzwerke der »Lied-Akteure«
- C. Liedersingen und Liederlesen im Hamburger Bürgertum: Mosaiksteine
- D. Orte und Räume des Liedermusizierens
- E. Geselligkeitsformen
- D. Institutionen mit Liedkultur

## II. LIEDER VERTONEN: ZUM REPERTOIRE DER LIEDERBÜCHER

- A. Liederbuch-Konzeptionen zwischen Hamburg und Leipzig: 1733–1740
- B. Neue Ansätze in den 1740er Jahren
- C. Ein Liederbuch-Modell setzt sich durch: 1748–1766
- D. Mentalitäts- und Medienwandel 1760–1780: Vom Rokoko zur Empfindsamkeit

## III. LIEDER PUBLIZIEREN: MEDIEN UND MARKT

- A. Liederbücher
- B. Andere Lied-Medien

## IV. LIEDER BESPRECHEN: DISKURSFORMATIONEN

- A. Das Lied in Literatur- und Musiktheorie
- B. Sonderfall und Modell: Friedrich von Hagedorn
- C. Diskursfelder der Autoren
- D. Rezeptionen

## V. MIT LIEDERN ETWAS SAGEN: THEMEN, SPRECHWEISEN UND FORMEN

- A. Themenkomplexe
- B. Der Modus des Pastoralen
- C. Strophenlied-Dramaturgien
- D. Kommunikationsmodelle im Lied
- E. Liederbuch-Dramaturgien: Vielfalt und Einheit

**INHALT**

<b>VORWORT</b>	<b>XV</b>
<b>EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
A. <i>Das Gesellschaftliche</i> : Ein Gedicht – drei Vertonungen	1
B. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung – Aufriss eines Problemfeldes	9
C. Forschungsstand	13
1. Zum Liedbegriff	13
2. Musikwissenschaftliche Forschung zum Lied im 18. Jahrhundert	19
3. Literaturwissenschaftliche Forschung zum Lied im 18. Jahrhundert	28
D. Zur Konzeption der Arbeit	31
1. Regionale und zeitliche Eingrenzungen	31
2. Quellen	37
3. Zur Disposition	42
<b>I. LIEDER SINGEN – HAMBURG ALS SCHAUPLATZ DER LIEDKULTUR</b>	<b>47</b>
A. Hamburg in der Aufklärung – eine Ortsbegehung	49
1. Die Stadt Hamburg als Klangraum	50
2. Stadt und Lied: Strukturen und Bedingungen	57
B. Netzwerke der »Lied-Akteure«	75
1. Die »Patrioten«	76
2. Friedrich von Hagedorn: »war sein Umgang selbst nicht seinem Liede gleich«?	84
Hagedorn: »Bey aufgeräumtem Witz zugleich studiert und lebet«	86
Nähe durch Korrespondenz: Hagedorn und die Bremer Beiträger	92
3. Ein Geselligkeitszentrum: Peter Carpsers Gesellschaften	97
Der »berühmte und überaus geschickte Chirurgus Herr Carpser«	97
Das Liednetzwerk um Hagedorn und Carpser	104
4. Bezüge um Georg Philipp Telemann: Freunde, Schüler und Bekannte	110
5. Schwerin und Eutin: Lieder im Schnittfeld von Hof und Stadt	117
6. Altona: Christian Ernst Rosenbaum und der Kreis um das Ehepaar Unzer	125
Eine weibliche Stimme der Anakreontik: Johanne Charlotte Unzer	127
Lyrische Kommunikation: Johanne Charlotte Unzer, Michael Dietrich	
Blohm, Lesbia und Damon	132
7. Carl Philipp Emanuel Bach und Hagedorns Nachlassverwalter	134

C. Liedersingen und Liederlesen im Hamburger Bürgertum: Mosaiksteine	138
1. Die Generation vor 1710	139
Gottfried Jacob Jänisch (1707–1781)	139
2. Die Generation bis 1740	141
Meta Klopstock, geb. Moller (1728–1758)	141
Johann Georg Büsch (1728–1800)	144
Johann Albert Heinrich Reimarus (1729–1814)	147
Maria Misler, geb. Schramm (1734–1777)	148
3. Die Generation ab 1740	150
Johanna Elisabeth von Winthem, geb. Dimpfel (1747–1821)	150
Johann Michael Hudtwalcker (1747–1818)	150
Margarethe Milow, geb. Hudtwalcker (1748–1794)	152
Johann Arnold Amsinck (1750–1782)	154
Elisabeth Hudtwalcker, geb. Moller (1752–1804)	155
Caspar Voght (1752–1839)	155
Maria Elisabeth Decker, geb. Boltz (1757–1782)	157
Maria Sophia Jänisch, geb. Encke (?–1783)	158
Jacob Schuback junior (1760–1769)	158
Piter Poel (1760–1837)	159
D. Orte und Räume des Liedermusizierens	163
1. Liedersingen als Hausmusik	163
Liedgesang im Lebensalltag	165
Lieder im privaten Musikunterricht	171
Kindertheater	176
2. Gärten und Land	181
3. Alster und Elbe	190
4. Liedersingen im öffentlichen Raum	204
Drehorgellieder und Bänkelsang	205
Singen / Lieder als Störung der öffentlichen Ordnung	208
Autorität und Spott: Die Bürgerkapitäne	212
Prostitution	214
Hinrichtungen	220
E. Geselligkeitsformen	225
1. Gesellschaften	226
Geselligkeit und Geselligkeitskritik in Hamburg	226
Geselligkeit und Frauenbildung	228
»Der Wein, welcher singet, wenn er redet«:	
Trinken und Gesundheitstrinken	238
Trinken und Singen im Gasthaus: »Neu-Arcadien« bei Reichwald	245

2. Bürgerliche Festkultur, am Beispiel der Hochzeit	248
3. Politisch-städtische Feste, am Beispiel der Convivien der Bürgerkapitäne	253
4. Intimität	255
F. Institutionen mit Liedkultur	257
1. Kirche	258
2. Schulen	260
3. Gesellschaften	268
Freimaurerlogen	269
Der Orden des guten Geschmacks	274
Die vertraute Gesellschaft in Hamburg	277
Die Merchant Adventurers	278
<b>II. LIEDER VERTONEN: ZUM REPERTOIRE DER LIEDERBÜCHER</b>	<b>281</b>
A. Liederbuch-Konzeptionen zwischen Hamburg und Leipzig: 1733–1740	289
1. Telemann: <i>Singe= Spiel= und General=Bass=Übungen</i> (1733/34)	289
2. Sperontes: <i>Singende Muse an der Pleisse</i> (1736, 1742, 1743, 1745)	292
3. Gräfe: <i>Sammlung verschiedener und auserlesener Oden</i> (1737, 1739, 1741, 1743)	294
4. Mizler: <i>Sammlungen auserlesener moralischer Oden</i> (1740–1742)	299
B. Neue Ansätze in den 1740er Jahren	305
1. Liederbuchprojekte in Kooperation	306
Telemann: <i>24 theils ernste, theils scherzhafte Oden</i> (1741)	306
Hagedorn / Görner: <i>Sammlung neuer Oden und Lieder</i> (1742 / 1744)	309
2. Literarische Konstellationen zwischen 1740 und 1760	311
3. Leipziger Liederbücher der 1740er Jahre	318
C. Ein Liederbuch-Modell setzt sich durch: 1748–1766	321
1. Hamburg zwischen 1750 und 1760: Lambo, Endter, Leyding, Müthel	322
2. Zwischen Stadt und Hof: Kuntzen, Hesse und Hertel	324
3. Altona, Lüneburg und Glückstadt: Rosenbaum, Schmügel und Paulsen	330
4. Versuch eines Gesamtbildes / Vergleich zur Berliner Liederschule	332
D. Mentalitäts- und Medienwandel 1760–1780: Vom Rokoko zur Empfindsamkeit	337
1. Telonius, Holland, Wittrock und ein Anonymus	338
2. Dichterinnen und Komponistinnen	341

<b>III. LIEDER PUBLIZIEREN: MEDIEN UND MARKT</b>	<b>347</b>
A. Liederbücher	357
1. Herstellung	357
Verleger und Drucker	362
Werke im Selbstverlag	368
Kupferstecher	373
Notenstich und Notensatz	378
2. Texte und Paratexte	380
Formate	381
Titelseiten	382
<i>Zwischen Anonymität und Amtsidetitat: Repräsentation von Autor-</i>	
<i>schaft 383 – Titelformulierungen 385 – Titelvignetten 390 – Motti 401</i>	
Widmungen	408
Vorberichte	418
Inhaltsverzeichnisse	420
Liedseiten	422
<i>Noten und Gedichte 422 – Fußnoten und Motti zu einzelnen</i>	
<i>Liedern 424 – Schmuckvignetten 428</i>	
3. Der Markt	435
Der Vertrieb: Buchhändler, Werbung und Preise	436
Pranumeration und Subskription	446
Bucherbesitz: Liederbücher in Bibliothekskatalogen	454
Obrigkeit, Kirche und Zensur: Zum gesellschaftlichen Klima	465
B. Andere Lied-Medien	478
1. Liederbücher im breiteren Gattungsspektrum	478
Mattheson: <i>Odeon Morale</i>	478
Italienische Oden und Arietten	483
Löwen: <i>Romanzen mit Melodien</i>	488
Schiebeler: <i>Romanzen mit Melodien</i>	497
Gerstenberg: <i>Kriegeslieder eines Königl. Danis. Grenadiers</i>	498
<i>Neujahresgeschenk aller Handwerks=Genossen an Ihre Geliebten</i>	501
2. Gesellschaftsliederbucher	504
3. Zeitschriften und Almanache	507
Zeitschriften	507
Hamburger Musenalmanach	511
Zeitungen	513
Musikalische Periodika	515
4. Kasualien	517

5. Liedblätter und Flugschriften	522
Liedblätter	522
Flugschriften	525
6. Manuskripte	529
7. Lieder innerhalb anderer Gattungszusammenhänge	532
Generalbass-Schulen	532
Bühnenwerke	536
Romane	545
<b>IV. LIEDER BESPRECHEN: DISKURSFORMATIONEN</b>	<b>555</b>
A. Das Lied in Literatur- und Musiktheorie	563
1. Terminologisches zu Lied und Ode	563
2. Gattungspoetik in der »liederlosen Zeit«	567
Christian Friedrich Hunold	567
Johann Christoph Gottsched	569
Johann Mattheson	572
3. Der Oden-Streit: Mizler – Scheibe – Mattheson – Telemann	576
4. Stationen anacreontischer Liedästhetik	582
<i>Der Gesellige: Von der anacreontischen Ode</i> (1748)	582
Christian Gottfried Krause: <i>Von der musikalischen Poesie</i> (1752)	
und die Vorrede der <i>Oden mit Melodien</i> (1753)	584
Johann Friedrich Löwen: <i>Anmerkungen über die Odenpoesie</i> (1757)	592
Johann August Unzer: <i>Über die Musik</i> (1761)	596
B. Sonderfall und Modell: Hagedorn	599
1. Hagedorns Vorreden	600
<i>Sammlung neuer Oden und Lieder</i> (1742)	602
<i>Sammlung neuer Oden und Lieder. Zweyter Theil</i> (1744)	609
<i>Oden und Lieder in fünf Büchern</i> (1747)	615
2. Kollegiale Kommunikation um Hagedorns <i>Oden und Lieder</i>	618
3. Wertschätzung und Konflikt: Hagedorn und Ramler	623
C. Diskursfelder der Autoren	627
1. Autorschaft und Selbstreflexion	628
2. Adressierung	636
3. Zur Stillage des Liedes	648
4. Nationale Selbstwahrnehmung: Differenz und Selbstbewusstsein	650

D. Rezeptionen	656
1. Lied-Rezensionen in der Hamburgischen Presse	657
Etablierung der Kategorien: Rezensionen der <i>Sammlung         neuer Oden und Lieder</i>	658
Liederbücher in der Hamburgischen Presse 1748–1760	666
Liederbücher in der Hamburgischen Presse ab 1770	669
2. Oden und Lieder in »Musikalischen Bibliotheken«	671
Marpurg: <i>Verzeichnis deutscher Odensammlungen mit Melodien</i> (1759–61)	672
Stockhausen: <i>Critischer Entwurf einer auserlesenen         Bibliothek</i> (1764–1771)	674
Hiller: <i>Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek</i> (1768)	676
Ebeling: <i>Versuch einer musikalischen Bibliothek</i> (1770)	676
Die Hamburger Lieddrucke in den Musikalischen Bibliotheken	677
<b>V. MIT LIEDERN ETWAS SAGEN: THEMEN, SPRECHWEISEN UND FORMEN</b>	<b>683</b>
A. Themenkomplexe	687
1. Geselligkeit	690
Vergnügen, Freude und Lust	691
Freundschaft	695
Geselligkeit	698
Wein	701
2. Satire (Kritik und Aufklärung)	705
3. Liebe (Zärtlichkeit und Scherz)	710
Männer und Frauen	716
Die »Unschuld«	721
Der blöde Schäfer	730
B. Der Modus des Pastoralen	732
1. Der Schäfer als Dichter	739
2. Zeitlosigkeit und Aktualisierung	743
3. Schäferliebe zwischen Leidenschaft und Mäßigung	750
4. Das Ende der Schäferdichtung	756
C. Strophenlied-Dramaturgien	760
1. Vortragsbezeichnungen und das Spektrum der Affekte	761
2. Einheit der Empfindung oder rhetorische Diskontinuität	766
Kehrrime	772
Antithetische Strophen	775
Scherzhafte Pointen	780



D. Kommunikationsmodelle im Lied	782
1. Erzählung	787
2. Dialoge und Duette	790
3. »Lyrisches Wir«: Lieder mit Chorrefrain	792
4. Selbstgespräche	797
5. Die Stimme des Claviers: Vom Generalbass zur obligaten Begleitung	801
E. Liederbuch-Dramaturgien: Vielfalt und Einheit	809
<b>ANHANG – ÜBERSICHTSTABELLEN ZU LIEDDRUCKEN</b>	<b>821</b>
Liederbücher	822
Liederbücher im erweiterten Gattungsspektrum	849
Liederbücher ohne Noten	850
Handschriften	853
Weitere Lieder	854
Zeitschriften	854
Verschollene Lieddrucke	855
Register der Dichternamen	857
<b>QUELLEN UND LITERATUR</b>	<b>858</b>
Musikalien	858
Quellen	865
Mit Siglen abgekürzte Quellen	865
Weitere gedruckte Quellen / modern edierte Quellen	876
Archivalische Quellen	889
Sekundärliteratur	893
Mit Siglen abgekürzte Literatur und bibliographische Abkürzungen	893
Weitere Literatur	893
Nachweis der Notenbeispiele und Abbildungen	922
Personenregister	924

## VORWORT

Wolfgang Amadeus Mozarts Lied *Der Zauberer* war schuld daran, dass ich mich – auf der Suche nach einem Habilitationsthema – für die Lieder des 18. Jahrhunderts zu interessieren begann. In Jugendzeiten zählte eine Schallplatte mit Mozart-Liedern zu den meistgehörten meiner Sammlung, als Anfängerin waren besonders die Hagedorn- und Weiße-Vertonungen beliebter Inhalt meines Gesangsunterrichts. Während des Studiums und der Promotionszeit rückte andere Musik in den Vordergrund, aber als sich ein Freiraum für neue thematische Sondierungen öffnete, traten die anakreontischen Lieder wieder in mein Bewusstsein. Ohne damals zu ahnen, wie tiefgreifend diese kurzen und witzigen, musikalisch aber oft unspektakulär anmutenden Stücke mit den Ideen und sozialen Strukturen der Aufklärung als einer gesellschaftlichen wie mentalen Bewegung, die bis heute unsere moderne Welt zuinnerst prägt, verbunden waren, entschloss ich mich dazu, diesem Repertoire die kommenden wissenschaftlichen Lebensjahre zu widmen – und habe es nicht bereut.

Das vorliegende Buch ist meine nur wenig überarbeitete Habilitationsschrift, die 2015 an der Universität Hamburg angenommen wurde. Während der Arbeit habe ich vielfältige Unterstützung erfahren. Die Förderung der DFG im Rahmen einer »Eigenen Stelle« erlaubte mir, mich einige Jahre voll und ganz auf die Forschung konzentrieren zu können; die Möglichkeit, die eingeworbene Stelle in Teilzeit zu nehmen, bedeutete, dass ich die meiste Zeit dieser Lebensphase ohne allzu belastende Zerreißproben zwischen der Zuwendung zu meiner Familie und der Konzentration auf meine wissenschaftlichen Studien auskam.

Viele Kolleginnen und Kollegen haben mir durch Diskussionen in universitären Kontexten oder private Gespräche kritische Anregungen wie Ermutigung zuteil werden lassen. Das Kolloquium des Instituts für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg bot über viele Jahre hinweg einen produktiven Rahmen, um teils beträchtliche konzeptionelle Akzentverschiebungen zu begründen und zu diskutieren. Prof. Dr. Oliver Huck und Prof. Dr. Claudia Zenck, Prof. Dr. Ivana Rentsch und Prof. Dr. Friedrich Geiger haben wissenschaftlichen wie institutionellen Rückhalt geboten, viele Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, Doktorandinnen und Doktoranden sowie Studentinnen und Studenten meine Arbeit durch kritische Fragen und produktive Vorschläge weitergebracht. Besonders danke ich auch einigen Hamburg-Kennerinnen: Prof. Almut Spalding (Illinois College) wies mich auf relevantes Quellenmaterial zu Knuth Lambo und der Familie Reimarus hin, Prof. Dr. Dorothea Schröder teilte Erfahrungen mit genealogischer Forschung und der Aufarbeitung hamburgischer Kulturgeschichte, Gisela Jaacks und die Mitarbeiterinnen des Hamburg-Museums halfen bei der Quellen-Findung, Nadine Heydemann gab mir wertvolle Hinweise zur Biographie Adolph Carl Kuntzens, und nicht zuletzt ermutigte mich in der Frühphase meiner Arbeit eine E-Mail von Prof. Dr. Anne-Charlott Trepp, Aspekten nachzugehen, von denen es hieß, dazu gebe es keine Quellen. Methodische Schärfung erhielt meine Forschung auch durch gemeinsames Ar-

beiten auf dem Gebiet musikhistorischer Genderforschung, Diskussionen in der Fachgruppe Frauen- und Geschlechterstudien in der Gesellschaft für Musikforschung und Gespräche u. a. mit Prof. Dr. Beatrix Borchard und Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann.

Einige Kollegen sind Freunde geworden. Silke Wenzel, Boris Voigt und Cornelia Bartsch waren intensive Gesprächspartner nicht nur zum Lied, sondern auch zu allen möglichen anderen Fragen der Wissenschaft und des Lebens. Die alten wissenschaftlichen Freunde aus der methodisch wie menschlich in höchstem Maße inspirierenden Promotionszeit bei Prof. Dr. Arnfried Edler in Hannover sind nahe und wichtige Gesprächspartner geblieben: Rebecca Grotjahn und Sabine Meine, Martin Loeser und Axel Fischer. Die nun schon mehr als 25 Jahre währende Freundschaft zu Christine Siegert gewährt das unschätzbare Glück, Verbundenheit im engen Austausch auch kontroverser Perspektiven zu erleben.

Zu danken habe ich den Mitarbeitern des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung in Magdeburg sowie den Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg, besonders Dr. Jürgen Neubacher für weiterführende Informationen zu den Beständen, aber auch zu Sachfragen; Marion Sommer und Andrea Diekert haben in außerordentlich engagierter und freundlicher Weise weitergeholfen, wann immer verstellten Büchern nachzuforschen war oder ich eilig Digitalisate brauchte. Bei den Verlagen Metzler und Bärenreiter lag die Vorbereitung dieses Buchs in kompetenten Händen. Dr. Oliver Schütze und Antje Wachsmann sei für die sorgfältige Arbeit herzlich gedankt, der DFG für die großzügige finanzielle Ermöglichung dieses umfangreichen und farbig illustrierten Buchs. Dank auch an Markus Bühler und Friederike Janott, die Teile des Buchs mit scharfen Augen korrektur gelesen haben.

Der tiefste Dank gilt meiner kleinen und größeren Familie, an allererster Stelle meinem Mann Michael Baumgart, der mir jeden erdenklichen Rückhalt schenkt und mit unverwüstlicher Gelassenheit, Tatkraft und Humor familiäre, haushaltliche und computertechnische Turbulenzen mit uns bewältigt. Ich danke allen Hottmanns wie den großen und (gar nicht mehr so) kleinen Baumgarts für alle Liebe und die große Unterstützung, die ich so viele Jahre schon für meine wissenschaftliche Arbeit wie für meinen Alltag erfahre. Euch ist das Buch gewidmet.

# 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.«<sup>1</sup>

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 Sprecherspektive 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.

---

<sup>1</sup> 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 Lüsterheit.«

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, befeuren 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 sollte. 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 wiederholten 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* zitiert<sup>2</sup>, 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 Gattungscharakter des Liedes. Mit der Qualifizierung »zwar kunstlos, doch lieblich dem Zecher«<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> – ein Titel, den Hagedorn in seiner 1747 erschienenen Oden-Ausgabe ohne Vertonungen<sup>7</sup> sowie in seinen späteren Werkausgaben beibehielt.<sup>8</sup> 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*,<sup>9</sup> während der Telemann-Schüler Johann Christoph Schmügel 1762 in seinen *Sing= und Spieloden vor Musikalische Freunde* wiederum die kurzen vierzeiligen Strophen wählt.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> »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*, <sup>3</sup>Braunschweig 1822, S. 265.

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

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

<sup>6</sup> HAGEDORN 1744, *Nachlese*, Nr. 1.

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

<sup>8</sup> 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.

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

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







Nbsp. 2: Friedrich von  
Hagedorn / Johann  
Valentin Görner:  
*Das Gesellschaftliche*,  
HAGEDORN 1744,  
Nachlese, Nr. 1

63

Munter. Das Gesellschaftliche.

Ihr Freunde! zehrt bey freudenvollen Chören!  
Auf! stimmt ein freyes Scherz-kied an.  
Trink ich so viel, so trink ich euch zu Ehren,  
Und daß ich heller singen kam.

Der Rind-Trunk muß der Stämmen Mund besetzen,  
So schmeckt der Wein uns doppelt schön;  
Und ein Gefes, nur eines, will ich geben:  
Laßt nicht das Glas zu lange stehn.

H. T.

Das Gesellschaftliche.

3

der rhythmischen Struktur. Der gesamte erste Vers hatte das Modell  $\text{♩} \text{♩}$  durchgehalten, jetzt unterbrechen zwei punktierte Halbe als Blocknoten das Gleichmaß und geben der Aufforderung, ein Lied anzustimmen, Nachdruck. Auch dieser »Normbruch« hat eine Konsequenz, die die Gesamtbalance wieder herstellt: Im folgenden Takt lässt Telemann die Melodie in melismatischen Vierteln fließen. Der Bass steht rhythmisch komplementär zur Oberstimme, indem er die Blocknoten mit einer Viertelbewegung begleitet und die Viertelmelodie mit Blocknoten stützt. Auf der letzten Hebung im letzten Takt vor dem Wiederholungszeichen belebt der Bass die lange Note wiederum durch eine Akkordbrechung; zwei Viertelpausen in der Singstimme erlauben das »Odemschöpfen«, bevor die Wiederholung mit dem Text des dritten und vierten Verses beginnt.

Im Vergleich zu Telemann zeigt Görner eine größere rhythmische und melodische Bandbreite. Der 2/4-Takt ermöglicht ihm, entweder eine oder auch zwei Hebungen im Takt unterzubringen. Nachdem er, um dem Appell des Anfangs Gewicht zu verleihen, die ersten beiden Takte nur mit je einer Hebung füllt, beschleunigt sich der Textfluss im dritten und vierten Takt um das Doppelte. Durch die hiermit verbundene Achtelbewegung fällt das Aufeinanderstoßen zweier Senkungen am Zeilenumbruch nicht schwer

22

**Siebenzehntes Lied.**

*Enchiridion.*

**Das Gesellschaftliche.**

<p>Ihr Freunde, seht des freudenvollen Ehrens! Auf! stimmt ein freyes Schertz-Lied an. Trink ich so viel, so trink ich euch zu Ehren, Und das ich heller singen kann.</p> <p>Der Mund-Trunk muß der Stimmen Mund beleben, So schmeckt der Wein und doppelt schön; Und ein Gefeg, nur eines will ich geben: Sagt nicht das Glas zu lange stehn.</p>	<p>Ihr Freunde, seht, wie unsre Bärer sehten: Sie waren alt und klug genung, Und manchen Pant, bey dem wir Schöne rehten, Vertränten sie im Reiben-Trunk.</p> <p>Sie thaten mehr: Saß nur an ihrer Seite Ein Kind voll holder Freundschaftkeit; So gab dem Wein ein Schmäggen das Geleite, So ward ein Glas dem Kuß geweiht.</p>
--	--

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«.<sup>1</sup> Nach Heinrich W. Schwabs Interpretation der Forschungslage machten die Lieder Franz Schuberts das frühere Lied »bedeutungsarm«<sup>2</sup> – 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.<sup>3</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

Eine neue produktive Phase der Liedproduktion begann um 1740 im Geist der anakreontischen Aufklärung.<sup>5</sup> 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 Mützel, 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-

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Manfred Beetz / Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Anakreontische Aufklärung*, Tübingen 2005 (Halle-sche 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«<sup>6</sup> – 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 Kommunikation<sup>7</sup> (*communicare* = etwas gemeinsam tun, etwas teilen, sich besprechen, mitteilen) der Handlungsaspekt per se schon enthalten ist.

<sup>6</sup> Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte?, Bonn 2005, S. 86.

<sup>7</sup> 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.«<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.«<sup>10</sup> 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«<sup>11</sup> 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.

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

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

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

<sup>11</sup> 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).

sie sichtbar, wie konstitutiv Sprechhaltung und implizierte Adressierung für seinen Charakter sind. Neben durchaus vorhandenem »Zu sich«-Sprechen steht ein kollektives Miteinander-Sprechen in »Wir«-Form, neben Erzählendem in Fabeln und Romanzen stehen Dialoge und Duette, und die literarischen Redehaltungen des Scherzes oder der Belehrung setzen ein zumindest imaginiertes Gegenüber zwingend voraus. Nicht zuletzt modelliert und vertieft die Musik zumindest potenziell diese in die Texte eingeschriebenen kommunikativen Haltungen durch rhetorische Figuren, Kontrastdramaturgien – etwa wenn durch den Wechsel der Lage eine Dialogizität zweier Stimmen musikalisiert wird – oder auch chorische Refrains, die das »Lyrische Wir« im Kompositionstext verankern und in der Aufführung eine konkrete soziale Gruppe vereinigen.

So geht es einerseits darum, soziale und kulturelle Konstellationen zu rekonstruieren, wo sich Kommunikation auf die Dimensionen von Schreiben, Publizieren, Zueignen, Musizieren, Hören, Kaufen, Sammeln, Rezensieren und Diskutieren von Liedern erstreckt. Andererseits werden Themen und Motive, Sprechhaltungen, sprachliche und musikalische Gestaltungsprinzipien in den Liedern im Hinblick auf die Verhandlung von Identitätsentwürfen herausgearbeitet. Geht es unter der ersten Perspektive darum, wer mit wem und mit welchen Praktiken kommuniziert, so fragt die zweite Perspektive danach, welche Inhalte man verhandelte und welche dichterischen wie musikalischen Sprachformen dafür entwickelt wurden. Die Zusammenführung beider Perspektiven erhellt den Raum zwischen poetischer Imagination, die auf jahrhundertalte, bis in die Antike zurückreichende fiktionale Topoi rekurriert, und sozialer Realität, deren Spuren sich in Diskursen der verschiedensten aufklärerischen Medien wie Zeitschriften, Briefen, gelehrten Traktaten, aber nicht zuletzt auch in Liedern niederschlagen.

## C. FORSCHUNGSSTAND

### 1. Zum Liedbegriff

Da im Lied Dichtung und Musik zusammenwirken, stehen zwei Disziplinen vor der Aufgabe, einen Liedbegriff zu formulieren, die darunter gefassten Phänomene historiographisch zu ordnen und ihre kulturellen Funktionen zu beschreiben. Studien, die beide Ebenen in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu erfassen versuchen, sind dabei eher die Ausnahme. Ein ambitionierter Versuch einer methodisch reflektierten und interdisziplinär diskursiven Liedgeschichtsschreibung liegt mit dem von Hermann Danuser 2004 herausgegebenen Band »Musikalische Lyrik« im *Handbuch der musikalischen Gattungen* vor. Schon der Titel setzt sich von bisherigen Überblickswerken ab und betont die »Doppelexistenz« der Gattung als sprachlichem und komponiertem Text. Um beides gleichermaßen in den Blick zu nehmen und auch die je eigene historische Entwicklung gedichteter wie vertonter Lyrik zu erhellen, kombiniert das Buchkonzept zu jeder Epo-



che ein von einem Musik- und einem Literaturwissenschaftler verfasstes Kapitel. Für das 18. Jahrhundert zeichnen Schwab und Norbert Miller verantwortlich. Damit ist seit Max Friedländers Pionierarbeit von 1902 im Kontext einer umfassenden musikhistorischen Studie erstmals die Dichtung des mittleren 18. Jahrhunderts ernsthaft behandelt worden, wenn auch konzeptionsbedingt in getrennten Darstellungen.

In der Einleitung definiert Danuser »Musikalische Lyrik« als »programmatisches Gegenkonzept« zum Liedbegriff der »hergebrachten Liedhistoriographie«,<sup>1</sup> welcher die Perspektiven zu sehr verengt und verfälscht habe; Versuche dagegen, den Begriff für die Mannigfaltigkeit der Phänomene zu weiten, hätten zur »wenig brauchbaren Formalisierung« geführt.<sup>2</sup> Danusers eigene Überlegungen fokussieren drei Aspekte:

Erstens sei der Terminus Lied »nachhaltig mit ästhetischen Bedeutungselementen belastet«, insofern die spezifische Qualität des »Lyrischen« oder »Liedhaften«, die im Gattungsbegriff mitschwingt, bestimmte Formen musikalischer Lyrik wie etwa die Ode oder den Hymnus – man könnte mit Blick auf die Aufklärung hinzufügen: das Fabellied, das Erzähl lied oder das satirische Lied – ausschlieÙe.

Zweitens sei der Begriff durch nationalistische Implikationen problematisch geworden, weil mit ihm im Zuge der Diskurse um das »Volkslied« mit politischen Intentionen eine spezifisch deutsche Identität propagiert werden konnte, die sich im Singen begründe und spiegele. Danuser verweist auf die Identifikation des Terminus »Lied« mit dem »deutschen Lied« in Kurt Gudewills Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* von 1960, der folgende Ausschlüsse immerhin verbalisiert: »Unberücksichtigt bleiben auch Gassenhauer und Schlager (s. b. A.) [...] sowie die außerdeutschen Vok.-Gattungen, deren Namen entweder mit der Bezeichnung Lied bedeutungsgleich sind, wie Chanson (frz.), Song (engl.), Canzone (ital.) und Cançion (span.), oder besondere Gattungstypen bezeichnen wie Aria, Air, Balletto, Frottola u. v. a. ›Lied‹ wird im Folgenden mit den mus. Gattungsbezeichnungen ›deutsches Kunstlied‹ bzw. ›deutsches Lied‹ gleichgesetzt.«<sup>3</sup> Da die anderen Liedformen eigene Artikel erhalten, fällt die Problematik nicht nur auf den Autor des Artikels zurück, sondern auch auf den Herausgeber der Enzyklopädie, der durch die Wahl der Lemmata ein Ordnungsmodell der Gattung vorprägt. Das geschieht trotz national neutralerer Auslegung im Lied-Artikel von Peter Jost<sup>4</sup> zwangsläufig auch in der Neuauflage, wo neben dem Lied weitere Artikel der Ode, der Romanze, der Canzone, der Ballade oder dem Chanson (nicht aber dem Song) gewidmet sind. Die enzyklopädische Trennung der verschiedenen Teilgattungen musikalischer Lyrik erschwert in jedem Fall eine historiographische Betrachtungsweise, die nach Überlagerungen und Interdependenzen fragt.

<sup>1</sup> Hermann Danuser: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Musikalische Lyrik*. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8/1), S. 11–33, hier S. 11.

<sup>2</sup> Danuser: Einleitung, S. 12.

<sup>3</sup> Kurt Gudewill: Das Kunstlied im deutschen Sprachgebiet, in: *MGG* 8, hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1960, Sp. 745–775, hier S. 746.

<sup>4</sup> Peter Jost: Lied, in: *MGG* 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 1259–1328.

Drittens sei die Struktur des Liedbegriffs als »Einwortbegriff« problematisch, der zugunsten einer Erinnerung an die »ursprüngliche Einheit von dichterischer und musikalischer Gestaltung« die »Erkenntnis einer Dialektik zwischen Spaltung und Vereinigung, zwischen Annäherung und Trennung« erschwere. Danuser schlägt demgegenüber den Begriff »Musikalische Lyrik« vor, der »ganz allgemein jede dichterische Lyrik, die in musikalischer Gestaltung erscheint, bzw. umgekehrt jede Musik, die von Aspekten der Lyrik bestimmt ist«, bezeichnet.<sup>5</sup>

Danusers Reflexionen über den Liedbegriff sind hilfreich, insofern sie dessen Verengungen herausarbeiten. Allerdings zwingen sie nicht dazu, den neuen Begriff zu übernehmen. Denn wie konstitutiv Begriffe für das Gelingen oder Scheitern wissenschaftlicher Kommunikation sind, zeigt sich daran, dass der Versuch, die historiographisch problematischen Verkürzungen des hergebrachten Liedbegriffs durch einen neuen Begriff zu umgehen, eben gerade deswegen nicht interdisziplinär rezipiert wird. Weder im Liedartikel des *Metzler Lexikon Literatur*<sup>6</sup> noch im *Handbuch der literarischen Gattungen*<sup>7</sup> findet sich der Band *Musikalische Lyrik* aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen* im Literaturverzeichnis angegeben.

Schon Siegfried Kross hatte in seiner *Geschichte des deutschen Liedes* grundlegende Fragen von Terminologie, Gattungsabgrenzung und ästhetischem Werturteil problematisiert, um die Beschränkung auf das Kunstlied zu rechtfertigen: »Eine Geschichte des Liedes wird sich freizuhalten haben sowohl von historischen Verengungen des Begriffs wie von der des heutigen Sprachgebrauchs. Sie wird sich wohl oder übel zurückziehen müssen auf den Minimalkonsens vom zum Singen bestimmten und gesungenen Text. Der aber würde auch jede Form der Umgangsmusik umfassen, ob man sie nun als (>echtes<) Volkslied, als Folklore oder englisch als Folk Song bezeichnet, aber auch Chanson, Schlager, Song bis hin zu den kurzlebigen Verschleißprodukten der Popmusik-Industrie. Es liegt auf der Hand, daß eine derartige Erweiterung des zu behandelnden Stoffes nicht dem Realitätsbezug einer Überblicksdarstellung dienen, sondern nur die Kategorien verwischen und damit die Maßstäbe verunklaren würde.«<sup>8</sup>

Im Gegensatz zu einem solchen Ansatz, der die Klarheit der Maßstäbe über die Komplexität des Gegenstandes hebt, setzt sich diese Arbeit zum Ziel, den Blick zu weiten, auf der einen Seite auf die verschiedenen Notations- und Publikationsformen sowie Gattungsstränge von »Kunstliedern«, auf der anderen Seite auf Umganglieder – in vollem Bewusstsein dafür, dass die Darstellung Disparitäten in Kauf nehmen muss und trotz allem lückenhaft bleibt. Insofern sich eine kulturgeschichtliche Forschung für Praxisformen interessiert, kann sie auch da ansetzen, wo musikalische Quellen verloren

<sup>5</sup> Danuser: Einleitung, S. 16.

<sup>6</sup> Ulrich Müller: Lied, in: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart u. a. 2007, S. 435–437.

<sup>7</sup> Sascha Seiler: Lied, Chanson, Song, in: Dieter Lamping, in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart 2009, S. 472–479.

<sup>8</sup> Siegfried Kross: Geschichte des deutschen Liedes, Darmstadt 1989, S. 8f.