Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 33 (2009)

Artikel: "Behilflicher Monsieur", "Liebende Venus" und "Lustiger Arlechino" : die Opernarie auf dem Weg zum Gassenhauer

Autor: Maul, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868897

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

„BEHILFLICHER MONSIEUR", „LIEBENDE VENUS" UND „LUSTIGER ARLECHINO". DIE OPERNARIE AUF DEM WEG ZUM GASSENHAUER

von Michael Maul

I.

Die Zeitspanne vom ausgehenden 17. bis zum dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts galt der älteren Forschung als „liederlose Zeit".[1] Gewählt hatte Hermann Kretzschmar diesen Begriff, weil er bei der Nachzeichnung der Gattungsgeschichte für die Jahre zwischen den gedruckten Liedersammlungen etwa Adam und Johann Kriegers (ab 1657) auf der einen und der erstmals 1736 im Druck erschienenen *Singenden Muse an der Pleiße* von Sperontes auf der anderen Seite kaum auf musikalische Quellen gestoßen war und das wenige Überlieferte oft den Anschein erweckte, es handele sich um keine genuinen Kompositionen, sondern um Kontrafakturen, Parodien oder lediglich textierte Tänze.

Arnold Schering benannte für den postulierten Rückgang der Liedproduktion im Falle Leipzigs (und der dort augenscheinlich verstummten Sangesfreude der Studenten) zweierlei Ursachen: den „mit kurfürstlichen Mandaten" bekämpften „Sittenverfall des Studententums" und die Existenz eines örtlichen Opernhauses (bespielt 1693–1720). Letzteres habe „die Musikinteressen in neue Bahnen gelenkt" und dabei nicht als „Liedspender" fungieren können, weil in Leipzig – anders als zeitweise in Hamburg – niemals die Praxis aufgegriffen wurde, die Arien einer Oper zumindest teilweise gedruckt vorzulegen.[2] Heute indes deutet die Forschung den schmalen Fundus an mittel- und norddeutschen Liedersammlungen aus der Zeit um die Jahrhundertwende weniger als einen Beleg für eine Abkehr von der Liedpflege per se, als vielmehr als ein Symptom für den:

> Rückfall der Gattung [Lied] aus den Kategorien der Wert- in die der Funktionsästhetik mit Folgen für ihre Verbreitungsform: was nicht mit dem Anspruch des Kunstwerks auftrat, wurde auch nicht im auf Dauer angelegten Druck publiziert.[3]

Was damals in den Studenten- und Bürgerstuben, auf den Straßen, in den Gassen und Wirtshäusern musiziert wurde, lässt sich jedoch noch immer kaum nachvollziehen – nicht zuletzt, weil die oft allein darüber Auskunft gebenden Quellen, nämlich die hier und da überlieferten Lieder-, Liedertext- und Cla-

[1] Erstmals so bezeichnet bei Hermann Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes. I. Teil: von Albert bis Zelter*, Leipzig 1911, 142–161.

[2] Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, 377.

[3] Siehe Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, 57; zur Relativierung des Begriffes der „liederlosen Zeit" siehe auch den Artikel „Lied", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, Kassel etc. 1996, Sp. 1284–1285 (Peter Jost).

vierbücher des 18. Jahrhunderts, anders als diejenigen des 17. Jahrhunderts, noch nie bibliographiert oder systematisch ausgewertet wurden; ihre Inhalte sind selbst in den Katalogen mancher großer Bibliotheken nicht präzise erfasst.

Im Rahmen meiner Studien zur Barockoper in Leipzig habe ich mich intensiv mit diesen Quellen auseinandergesetzt – notgedrungen, weil Leipziger Opernmusik in Originalfassungen kaum überliefert ist, und ich die Arbeitshypothese verfolgte, die Bühnenwerke könnten das zeitgenössische Liedrepertoire beeinflusst haben.[4] Um es vorwegzunehmen: Dies ist tatsächlich der Fall und nicht allein eine Leipziger Besonderheit. Arien, und hier speziell diejenigen der bürgerlichen Opernhäuser, erweisen sich vielfach als ‚Rohlinge' für alsbald beliebte ‚Volkslieder'. Dieses für die vermeintlich „liederlose Zeit" in Deutschland charakteristische Phänomen soll im folgenden durch Fallbeispiele belegt werden; zugleich gilt es, nach den Voraussetzungen und Wegen eines solchen Arientransfers zu fragen.

II.

Das einleitende Beispiel ist ein bereits bekanntes, jedoch in vielerlei Hinsicht bemerkenswertes. Im zweiten Clavierbüchlein Anna Magdalena Bachs, angelegt im Jahr 1725, ist die berühmte und lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschriebene Aria „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh" BWV 508 enthalten – ein bis heute viel musiziertes Generalbasslied, das sich seinen Hörern stets als schlichtes Gegenstück zur von barocker Todessehnsucht geprägten Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen" aus der Kantate „Ich habe genug" BWV 82 präsentierte[5] und textlich „jenem eigentümlichen, pietistische Haltung verratenden Zwischenbereich anzugehören" schien, „da irdische und himmlische Liebe in eins verfließen".[6] Dazu hat es aber allein die Rezeptionsgeschichte werden lassen. Denn wie Peter Huth im Jahr 1999 zeigen konnte,[7] handelt es sich bei dem Stück mitnichten um ein „zwischen Jesusfrömmigkeit und Gattenliebe" angesiedeltes geistliches Lied,[8] in dem der Beistand des Herrn, der Ehefrau, ja gar – aus der Sicht des vermeintlichen Autors Johann Sebastian Bach – Anna Magdalena Bachs in der

[4] Siehe hierzu ausführlich Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009 (Voces: Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte, Band 12/1–2), 159–197.

[5] Ebenfalls im Clavierbüchlein A.M. Bachs enthalten.

[6] So Georg von Dadelsen, in: Johann Sebastian Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, Kritischer Bericht*, Leipzig 1957, 124.

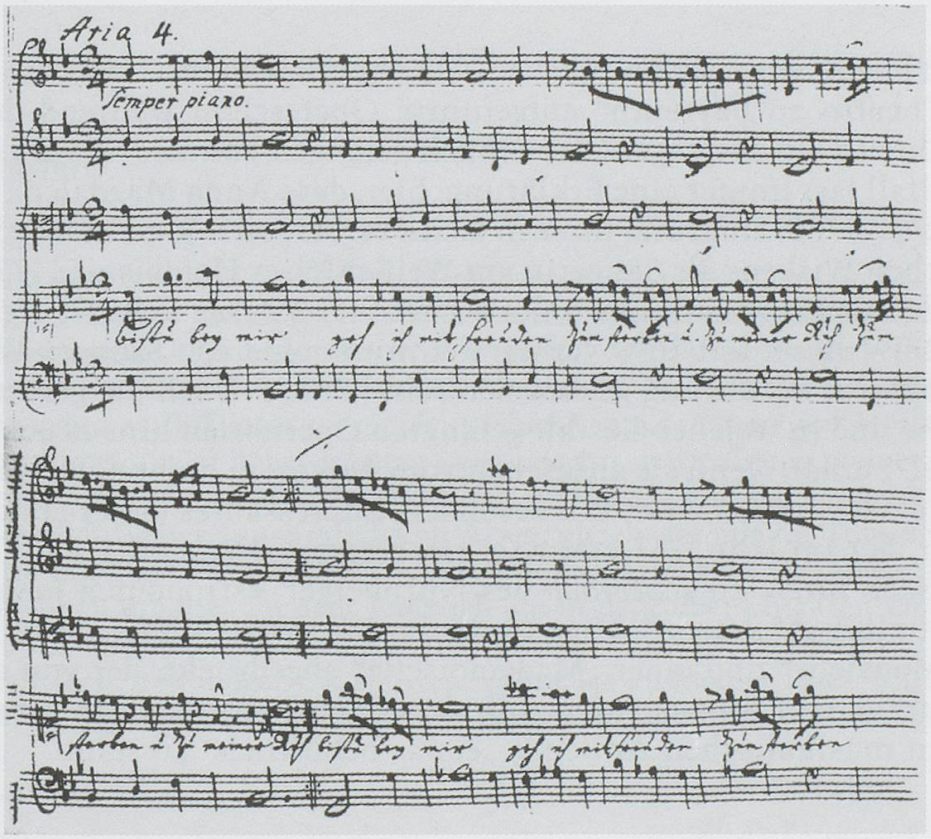
[7] Peter Huth, *Zwischen Fürstenlob und Bürgermoral – Bemerkungen zum Opernschaffen Gottfried Heinrich Stölzels*, ungedruckter Vortrag, gehalten im Rahmen eines Kolloquiums anlässlich des 250. Todestages von Gottfried Heinrich Stölzel am 27. November 1999 in Michaelstein; siehe auch Andreas Glöckners Ausführungen in: Christoph Wolff u.a., *Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme*, in: Bach-Jahrbuch 2002, 172–174.

[8] Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk*, Hamburg 2000, 293.

Todesstunde besungen wird,[9] sondern um die textlich unveränderte Bearbeitung einer Arie aus Gottfried Heinrich Stölzels Oper *Diomedes*, aufgeführt während der Bayreuther Karnevalssaison im Jahr 1718.[10] Der gleichnamige Protagonist der Handlung bezieht sich hier einzig auf seine geliebte Pulcheria, und dies aus ganz weltlichen Gründen: Gestrandet auf der feindlichen Insel, versichert er ihr seine Liebe bis in den Tod; im strophischen Wechselgesang antwortet sie ihm auf die gleiche Musik (vgl. Bsp. 1, 2):

Ach rede nicht von deinen Sterben.
Weil jedes Wort die Schmerzen mehrt.
Ja, sollte es der Himmel geben,
so würd' ich doch nicht länger leben
Als biß ich deinen Todt gehört. Da Capo

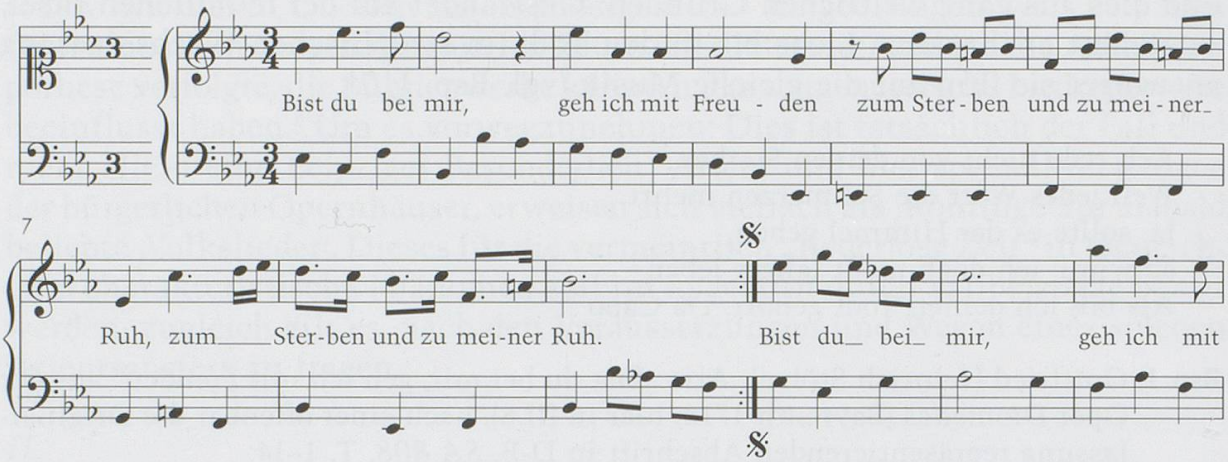
Bsp. 1: Gottfried Heinrich Stölzel, Arie „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden" aus der Oper *Diomedes* (Bayreuth 1718; hier in III.8); nach einer offenbar die Originalfassung repräsentierenden Abschrift in D-B, *SA 808*, T. 1–14:



[9] Zu den verschiedenen Deutungen siehe auch *Paul Frederick Foelber, Bach's treatment of the subject of death in his choral music*, Washington 1961, 387, und C. Hubert H. Parry, *Johann Sebastian Bach*, New York etc. 1909, 144.

[10] *DIOMEDES* | *Oder:* | *Die triumphirende Unschuld* / | *Wurde* | *An dem höchst-erfreulichen* | *Hohen Geburts-Fest* / | *Des* | *Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn* / | *Herrn* | *Georg Wilhelms* /| [...] *Welches den 16. Novembr. 1718. glücklich erschienen* / | [...] *In einer Musicalischen OPERA* | *Auf dem grossen Theatro zu Bayreuth* | *unterthänigst vorgestellet*; hier in III/8. Exemplar des Textbuchs in der Universitätsbibliothek Bayreuth, *47/LR 53500 B 361*.

Bsp. 2: Gottfried Heinrich Stölzel, Arie „Bist du bei mir, geh ich mit Freuden"; in der Fassung für Gesang und B.c. im zweiten Clavierbüchlein Anna Magdalena Bachs, T. 1–12:



Zu fragen bleibt, wie eine im Februar 1718 vor erlauchtem Publikum „auf dem großen Theatro zu Bayreuth" aufgeführte Oper schon während der frühen 1720er Jahre in ein Leipziger Clavierbuch gelangen konnte.[11] Zwar findet sich im Einzelfall fast immer eine Erklärung; hier, dass Anna Magdalena Bach geb. Wilcke (1701–1760) aufgrund ihrer in Zeitz verbrachten Jugendjahre und ihres anfänglichen Wirkens als Sängerin am Weißenfelser Hof (bis um 1720) durchaus mit den Opernproduktionen des Bayreuther Markgrafens Georg Wilhelm (1678–1726) – dieser seit 1699 verheiratet mit Sophia von Sachsen-Weißenfels (1684–1752) – in Berührung gekommen sein könnte. Doch die generelle Frage lautet: Wie und in welcher Gestalt gelangten Opernarien hinaus aus dem Musentempel, zumal, wenn sie abgesehen vom Arientext nicht publiziert waren?

Es gibt der Szenarien viele. Ein besonders interessantes bietet ein damaliger Bestseller, der im Jahr 1717 erstmals erschienene Briefsteller *Die Leichteste Art Teutsche Briefe zu schreiben* des Nürnberger Astronomen Johann Leonhard Rost alias „Meletaon". Hier ist der beispielhafte Briefwechsel zwischen einem „Monsieur" und einer „Mademoiselle" abgedruckt, der von seiten des „Monsieur" darauf hinauslaufen soll, dem „Frauenzimmer" in einem vorgeschobenen musikalischen Anliegen „etwas behülflich" zu sein:

[11] Im übrigen nicht nur dorthin. Die Gesangsstimme kehrt in leicht abweichender Form auch im Clavierbuch der Herzogin Sophie Charlotte Albertine von Sachsen-Weimar, geb. Prinzessin von Brandenburg-Culmbach (1713–1747), wieder (in: D-WRl, *Hausarchiv, Abt. A XV, Nr. 1*; siehe Hans Rudolf Jung, „Ein unbekanntes ›Clavier-Buch‹ mit Klavierstücken und Arien von Georg Philipp Telemann in Weimar", in: *Georg Philipp Telemann. Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage 1987*, hrsg. von Wolf Hobohm und Carsten Lange, Köln 1991, 75–94, speziell 86 und 89.

Das 10. Anerbietungs-Schreiben. An ein Frauenzimmer / welcher wir zu etwas behülflich seyn wollen.

Mademoiselle.
Ich weiß daß Sie eine grosse Liebhaberin der *Music*: und habe erfahren wie Sie so gerne etliche *Arien* aus der letzt gespielten *Opera* besitzen möchten. Nun ist nicht zu läugnen daß sie der Herr Capell-Meister nicht eher *communici*ren will biß die *Opera* nicht mehr *reciti*ret wird; dieweilen mir aber eine Ehre und Vergnügen daraus mache / wenn einem so artigen Frauenzimmer zu ihrer Belustigung etwas beytragen kan: als erbiete mich *Mademoisellen* die Abschrift davon / dennoch zu verschaffen / woferne es Ihnen nicht entgegen / nur noch etliche Tage in Gedult zu stehen. Sie belieben mir demnach diejenigen *Arien*, wornach Sie sich sehnen / in beykommenden Operen-Buch / mit einem gefälligen Zeichen zu bemercken und wo nicht heute Abends / doch Morgen Vormittage zu überschicken; indem ich sie sonsten von dem Herrn Capell-Meister / nicht zu fodern weiß. Wollen Sie ausser dem mir noch was mehrers befehlen; oder bin ich vermögend Ihnen mit andern anständigen *Musicalien* an die Hand zu gehen: so erwarte *Ordre*, in was Stücken ich mich erzeugen solle

Mademoiselle *votre tres humble Serviteur*
N. N.

Die Antwort.

Monsieur.
Ich rathe hin und her / so kan ich mich doch nicht entsinnen / wer Ihnen müsse gesaget haben / als ob ich nach etlichen *Arien*, aus der letzt-gespielten *Opera*, ein Verlangen trüge. Unterdessen seyn Sie so gütig / daß Sie mir darzu behülflich seyn wollen / ob sie schon / der Herr Capell-Meister N. N. noch zur Zeit nicht aus den Händen geben will. Dieses ist ein deutliches Kenn-Zeichen Ihrer Höflichkeit; die ich darum um so viel höher schätze / weil sie zur Befriedigung meiner Neugierigkeit gereichet: und diejenige Zufriedenheit in mir erneuen soll / welche ich aus der lieblichen Music der annehmlichsten *Arien*, gleichsam nur im Trauren genossen. Ich hoffe mich aber um so viel nachdrücklicher daraus zu vergnügen / wenn ich sie von Ihnen erhalte. Zu dem Ende ich sie in dem überschickten *Opern*-Buch / mit dreyen Sternen bezeichnet. Gefällt es Ihnen / mir die *Composition* persönlich zu überliefern: und mögen Sie sonsten was neues zu meiner Laute mitbringen: so will Ihnen mündlich sagen / wie hoch vor solche Gefälligkeiten verbunden

Monsieur *votre Servante*
N. N.[12]

Unsere musterhafte Korrespondenz ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst, weil in den damaligen Briefstellern stets Situationen aus dem wahren Leben nachgespielt wurden, und dazu gehörte folglich auch schon in Deutschland der Besuch eines Opernhauses. Sodann war es anscheinend

[12] *Die Leichteste Art Teutsche Briefe zu schreiben. Durch Regeln und Exempel überaus deutlich und gründlich verfasset von Johann Leonhard Rost*, Nürnberg 1717, 227–229.

sattsam bekannt, dass die auf der Bühne gesungenen Arien begehrte, aber nicht eben leicht erreichbare Sammelobjekte für galante, musikalisch gebildete „Frauenzimmer" waren, die diese daheim auf der Laute oder dem Clavichord in reduzierten Fassungen nachzuspielen und zu singen pflegten. Es gab sicherlich vielerlei Wege, an die gewünschten Musikalien zu gelangen. Dass in Rosts Schilderung das Operntextbuch zum ‚Bestellzettel' umfunktioniert wurde, mag überraschen. Dieser Hinweis liefert aber für die vielfach in Hamburger oder Leipziger Operntextbüchern vorhandenen Anstreichungen (teils tatsächlich in der Form von Kreuzen) einen ganz neuen Erklärungsansatz.[13] Aufschlussreich ist ferner, dass – nach den Briefen zu urteilen – der erwähnte „Kapellmeister" sein Werk nur für die Dauer der Spielzeit schützte. Danach wäre er – als Urheber und neben dem Veranstalter wohl einziger Besitzer der Partitur – bereit gewesen, die Musik aus der Hand zu geben. Wie unser ambitionierter „Monsieur" dennoch vorfristig an die Noten einzelner Arien zu gelangen gedachte, bleibt sein Geheimnis. Für eine für „Mademoiselle" bestimmte Bearbeitung könnte es aber ausgereicht haben, der Gesangsstimme und einer – nicht unbedingt den Urtext wiedergebenden – Generalbasspartie habhaft zu werden. Mit anderen Worten: Die Überredung eines Sängers zur Indiskretion hätte „Monsieur" genügt, um die gewünschte Musik liefern zu können. Inwieweit die an „Mademoiselle" verehrte Komposition dann noch dem Original entsprach, steht dahin.

Anschauungsmaterial für solche, möglicherweise illegal nach außen gelangte Klangproben aus dem Opernhaus bietet das Clavierbuch von Gottfried Lincke, 1717–1760 Organist im sächsischen Schneeberg (D-LEm, *II. 6. 22*). Lincke hatte 1716/17 in Leipzig studiert und dürfte damals einige wenige Arien der Opernbühne abgelauscht und alsbald in sein Clavierbuch eingetragen haben. Kommentarlos steht hier etwa das anonyme Lied „Sag indessen, werte Schöne", das sich als die Bearbeitung einer Arie aus der ab 1712 in Leipzig aufgeführten Operntrilogie *Die asiatische Banise* erweist (Bsp. 3).[14] Über den Grad der Bearbeitung informiert eine zweite Quelle des Stücks, überliefert innerhalb eines Konvolutes Leipziger Provenienz, das Claviermusik meistenteils aus den 1720/30er Jahren enthält (D-B, *Mus. ms. 30382*) (Bsp. 4).[15] Obwohl diese Fassung wohl auch schon eine Bearbeitung des verschollenen Originals darstellt, ist hier die Gesangsstimme vergleichsweise stark ausgeziert und fällt die in Takt 22 markierte Sängerkadenz noch ‚arienmäßiger', opernhafter aus als der ausgeschriebene liedhafte Durchgang in der Fassung des Schneeberger Clavierbuchs. Am Ende des A-Teils bietet die Leipziger Quelle im Continuo sogar noch Reste der sicherlich originalen instrumentalen Überleitung zum

[13] Vgl. hierzu Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 159–163.

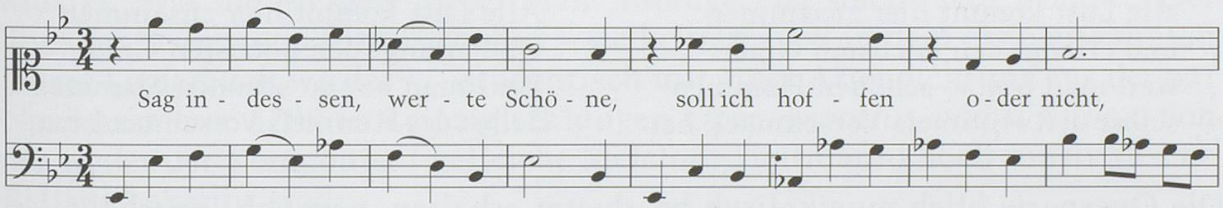
[14] Zu dem Clavierbuch und seinem Besitzer siehe ausführlich Wolfgang Eckhardt, Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II. 6. 22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2002*, Schneverdingen 2004, 290–304; außerdem Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 164–167.

[15] Siehe hierzu Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 166–168.

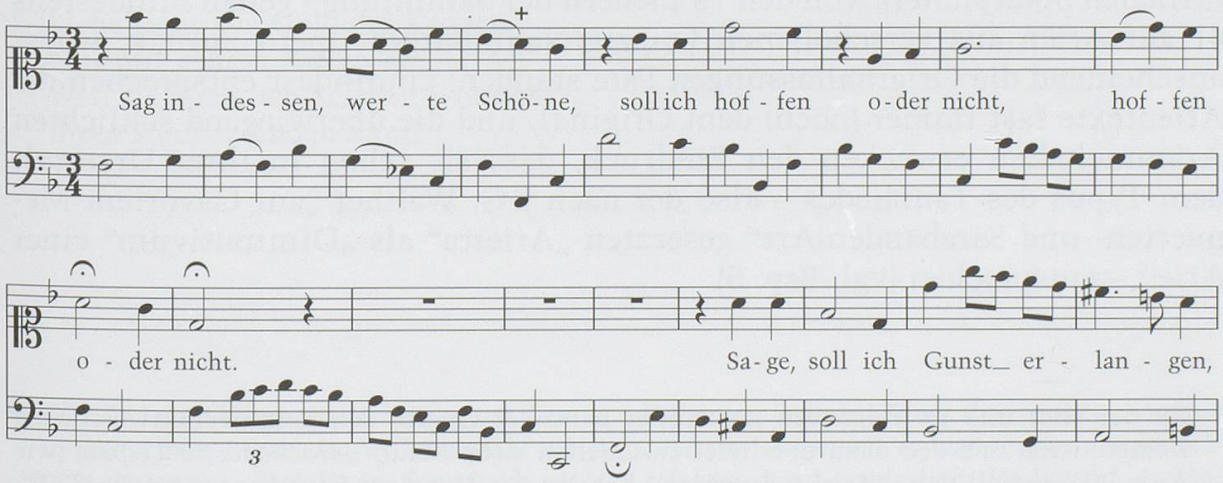
B-Teil. Postulieren ließe sich also, dass diese Fassung eine Bearbeitung der Opernarie auf der Basis des vollständigen Notentextes darstellt, während für die Version im Schneeberger Clavierbuch wohl nur auf die originale Melodie zurückgegriffen und der Generalbass – er weicht wesentlich von der Leipziger Quelle ab – nachkomponiert wurde. So ließen sich im übrigen auch im Falle von „Bist du bei mir" die Abweichungen zwischen mutmaßlicher Originalfassung und Generalbasslied in Anna Magdalena Bachs Clavierbüchlein erklären; freilich mit dem Unterschied, dass hier ein weitaus talentierterer Nachschöpfer (vielleicht J.S. Bach) am Werk war (vgl. Bsp. 1, 2). An der Gegenüberstellung der Notentexte wird aber noch ein weiteres liedgeschichtliches Phänomen deutlich: Der Umwandlung einer kunstmäßigen Opernarie in eine dem zeitgenössischen Lied angepasste Fassung gingen unterschiedliche Stadien der melodischen Vereinfachung und satztechnischen Reduktion voraus. Und deren Vielfalt wurde durch das Fehlen gedruckter Fassungen kein Einhalt geboten.

Bsp. 3–4: Melchior Hoffmann, Arie „Sag indessen, werte Schöne" aus der Oper *Balacin* (*Die asiatische Banise I*, Leipzig, Ostermesse 1712, II.8, Arie des Zarang) nach den bearbeiteten Fassungen in *Schneeberger Clavierbuch* (D-LEm, *II. 6. 22*, Nr. 39), T. 1–8, und in D-B, *Mus. ms. 30382*, fol. 66v, T. 21–38:

Schneeberger Clavierbuch



Mus. ms. 30382



III.

Wie schnell derartige Metamorphosen vollzogen wurden, und dass sie vor allem – zumindest im Falle Leipzigs – im studentischen Milieu anzusiedeln sind, sollen weitere Beispiele demonstrieren.

a) Zur Neujahrsmesse 1712 wurde in Leipzig die textlich und musikalisch wohl von Georg Philipp Telemann herrührende Oper *Ariadne* aufgeführt.[16] 18 Monate später schrieb der Jenaer Student Johann Georg Linzmeyer (aus Nürnberg stammend) seinem Kommilitonen einen Liedtext ins Liederbuch, bei dem es sich um eine minimal parodierte Fassung einer Ariendichtung aus *Ariadne* handelt:

Eintrag von J.G. Linzmayer vom 29. Juni 1713 im *Hortus Musicus* des Studenten Friedrich Jakob Laue aus Aschersleben (GB-Lbl, *Ms. Egerton 2513*, fol. 10r):[17]	*Ariadne* (Leipzig, Neujahrsmesse 1712), I/9:
Menuet Nichts vergnügters ist zu finden, als ein Herz das Labsal gibt wenn zwey Herzen sich verbinden, u. man liebet was uns liebt alle Lust kommt hier zusammen und erlangt den höchsten Grad weil man bey so schönen Flammen selbst deß Himmels Vorschmack hat.	*Arie der Phædra* Nichts Vergnügters ist zu finden / Das ein grössers Labsahl giebt / Als wenn Hertzen sich verbinden / Wenn wir lieben / was uns liebt / Alle Lust kommt hier zusammen Und erlangt den höchsten Grad / Weil man bey so schönen Flammen Selbst des Himmels Vorschmack hat.

Die Opernarie blieb musikalisch bearbeitet erhalten, nämlich innerhalb der Arienanthologie *Musicalische Rüstkammer* für Harfe und Gesang (D-LEm, *III. 5. 26*), angefertigt im Jahr 1719 offenbar in Leipzig (vielleicht von einem örtlichen Stadtpfeifer). Von den 78 Liedern der Sammlung[18] gehen mindestens 41 auf Arien aus verschollenen Leipzig/Naumburger Opern zurück, wobei anscheinend die Originalfassungen Pate standen; zumindest entsprechen die Arientexte fast immer (noch) dem Original, und die überwiegend schlichten Arienmelodien erwecken den Eindruck, dass sie schon in ihrer Urgestalt dem Typus des Tanzliedes – also der nach J.G. Walther „auf Gavotten- Menuetten- und Sarabanden-Art" gesetzten „Arietta" als „Diminutivum" einer Arie[19] – entsprachen (vgl. Bsp. 5).

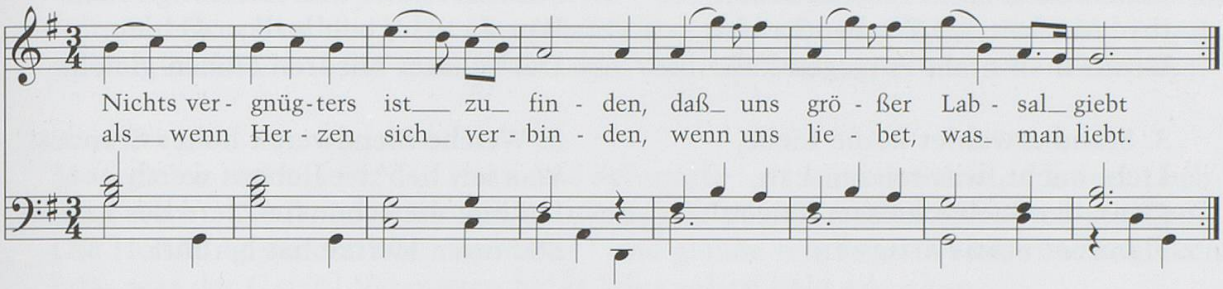
[16] Zu den hier und im folgenden genannten Leipziger Opern, den dafür verantwortlichen Komponisten und den dazu überlieferten Quellen siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), speziell den dort abgedruckten „Katalog der Leipziger Barockopern (1693–1720)", 853–1054.

[17] Zu Laues Liederbuch siehe ausführlich Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 793–807.

[18] Sie enthält außerdem 22 instrumentale Sätze. Zur Sammlung siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 168–197.

[19] Definition laut Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon* [...], Leipzig 1732, 47.

Bsp. 5: Georg Philipp Telemann, Arie „Nichts vergnügters ist zu finden, das ein (uns) größer Labsal giebt" aus der Oper *Ariadne* (Leipzig, Neujahrsmesse 1712, I.9, Arie der Phædra), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 125), T. 1–8:



b) Im Jahr 1713 publizierte der Leipziger Tanzmeister Johann Philipp Gaspari eine kleine Anleitung zum Tanzen, die sich an die „Jugend" und Personen, „welche in der Music nicht erfahren", richtete.[20] Überschrieben mit „Texte auff die gebräuchlichsten Tänze", bietet er seinen Lesern insgesamt acht Dichtungen auf bekannte Modetänze der Zeit, darunter auf die „Menuet d'Anjou", die „L'Aimable vainquer" und „La Princesse de Savoye". Bei einem nur als „Menuet" betitelten Stück, beginnend mit dem Text „Liebe sieht das Gold der Kronen", genügte Gaspari der folgende Hinweis auf die zugrundegelegte Musik: „Was die Melodie dieser Men. anlanget, ist solche sehr bekant." Der Text der ersten (von fünf) Strophen – sie kehren auch in dem oben erwähnten Jenaer Liederbuch wieder[21] – ist identisch mit einer Ariendichtung aus der zur Neujahrsmesse 1709 in Leipzig erklungen Oper *Acontius und Cydippe*, von der weder der Komponist (vielleicht Melchior Hoffmann) noch musikalische Relikte bekannt sind.

Acontius und Cydippe, Leipzig, Neujahrsmesse 1709, III/4, Arie der Cydippe:

Liebe sieht das Gold der Kronen
Nur mit eckeln Augen an,
Weil sie auch, wo Sclaven wohnen,
Ihren Zucker finden kann.

[20] *TEXTE | Auff | die gebräuchlichsten | Täntze, | Darinnen in ieden Tantz die | Sylben, wieviel in demselben Tantz ein Pas | (verstehe ein Pas compose) ausmachen, abgetheilet; | wodurch sich diejenigen, welche in der Music nicht | erfahren, und sonderlich die Jugend, in der | Cadence leichte helffen können. | Worbey zuletzt etliche Fragen vom Tantzen | vor die Jugend mit angehänget. | Auff Begehren etlicher Scholaren | heraus gegeben | Von | Iemanden, der Pflegt von Galanten* [d. h.: Johann Philipp Gaspari] *| Tantzen ein Liebhaber zu seyn. | Gedruckt im Jahr 1713.* Exemplar in D-B, *Mus. T 273.*

[21] *Hortus Musicus* (bei Anm. 17), fol. 5–6.

Hinzugefügte Strophen in: *Texte auff die gebräuchlichsten Täntze* [...], Leipzig 1713, S. 11–12:

2. Schöner Augen heiter Blicke
Leuchten auch in Hütten schön,
Ihre Macht trägt Zauber-Stricke,
Drum man nicht entgegen kan.

3. Stand erwehlet keine Liebe,
Liebe sucht, was reitzen kan,
Denn der Seelen heisser Triebe
Flammet etwas artigs an.

4. Klage Worte in der Seele
Sind an Krafft und Reitzung reich:
Wer die Klugheit will erwehlen,
Der schätzt Niedren Hohen gleich.

5. Weiche Blendwerck hohes Standes!
Was ich lieb' ist liebens werth.
Du bist die schönste Zierd des Landes,
Die mein Hertze hat bethört.

Einen ähnlichen Fall bieten die handschriftlichen Gedichtbände des *Görlitzischen Collegium poeticum* – einer Leipziger Studentenvereinigung, die später in Gottscheds Deutscher Gesellschaft aufging.[22] Hier verfasste ein gewisser „Scipio" (Pseudonym) um den Jahreswechsel 1710/11 zwei Ariendichtungen (innerhalb eines mit „Cantata" überschriebenen Textes), versehen mit dem Hinweis „Nach der Melodeÿ: Unverzagt verl. etc." bzw. „Nach der Melodeÿ: Der Himmel will etc.".[23] Erstere Bemerkung bezieht sich auf die verschollene Arie „Unverzagt, verliebtes Herze" aus der Leipziger Oper *Cosroes* (Michaelismesse 1708; Komponist und Textdichter unbekannt), letztere auf die Arie „Der Himmel will ich soll ein Ziel des unbarmherz'gen Glücks beständig bleiben" aus dem ebenda aufgeführten *Mario* (Ostermesse 1709, Musik von G.P. Telemann, G. Bononcini und wohl auch von P. Hebestreit; Libretto wohl von Georg Philipp Telemann). Auch in diesen Fällen genügte das Textincipt der musikalisch unveröffentlichten, jedoch offenkundig allseits bekannten Parodievorlage, um deutlich zu machen, wie der Text zu singen ist. Die eindrucksvolle und sprachrhythmisch intrikate *Mario*-Arie ist ebenfalls innerhalb der Leipziger Arienanthologie *Musicalische Rüstkammer* erhalten geblieben. Sie folgt dem schlichten Arietten-Typus (Bsp. 6).[24]

Arientexte aus der Kantatendichtung von „Scipio" (Leipzig 1710/11) und ihre Vorlagen:

Aria
Nach der Melodeÿ: Unverzagt verl. etc.

Nur Geduld, du mußt doch endlich
einmahl auch gelücklich seÿn.
Denn von Hagel, Blitz und Regen
läst der Himmel sich bewegen
und verspricht uns Sonnenschein

Cosroes (Leipzig, Michaelismesse 1708), II/1, Arie des Alcandro:

Unverzagt verliebtes Hertze,
Diß schreib dir zur Losung ein.
Denn es wird mit einen Streiche
Nimmermehr wohl eine Eiche
Sincken, und gefället seyn. *Da Capo*

[22] Siehe hierzu Detlef Döring, *Die Geschichte der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Von der Gründung bis in die ersten Jahre des Seniorats Johann Christoph Gottscheds* (Frühe Neuzeit, Band 70), Tübingen 2002.

[23] Universitätsbibliothek Leipzig, *Rep. VI. 16b: Tomus III. Miscellaneorum Poeticum*, fol. 326v–327r.

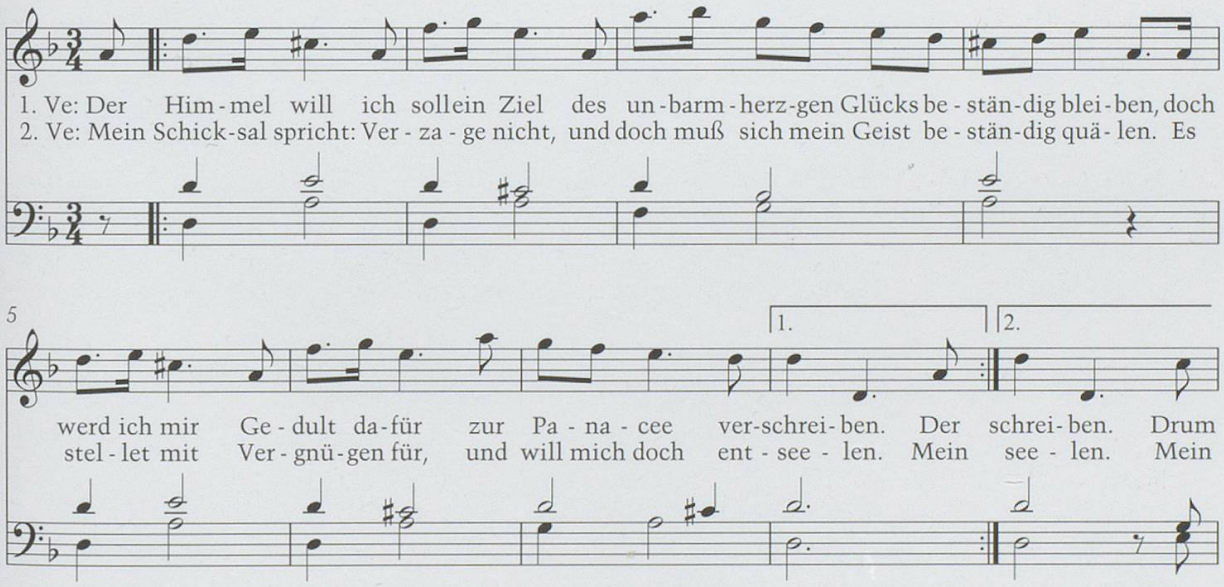
[24] Zu ihr siehe ausführlich Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 404–408.

Aria Ima
Nach der Melodeÿ: Der Himmel will etc.

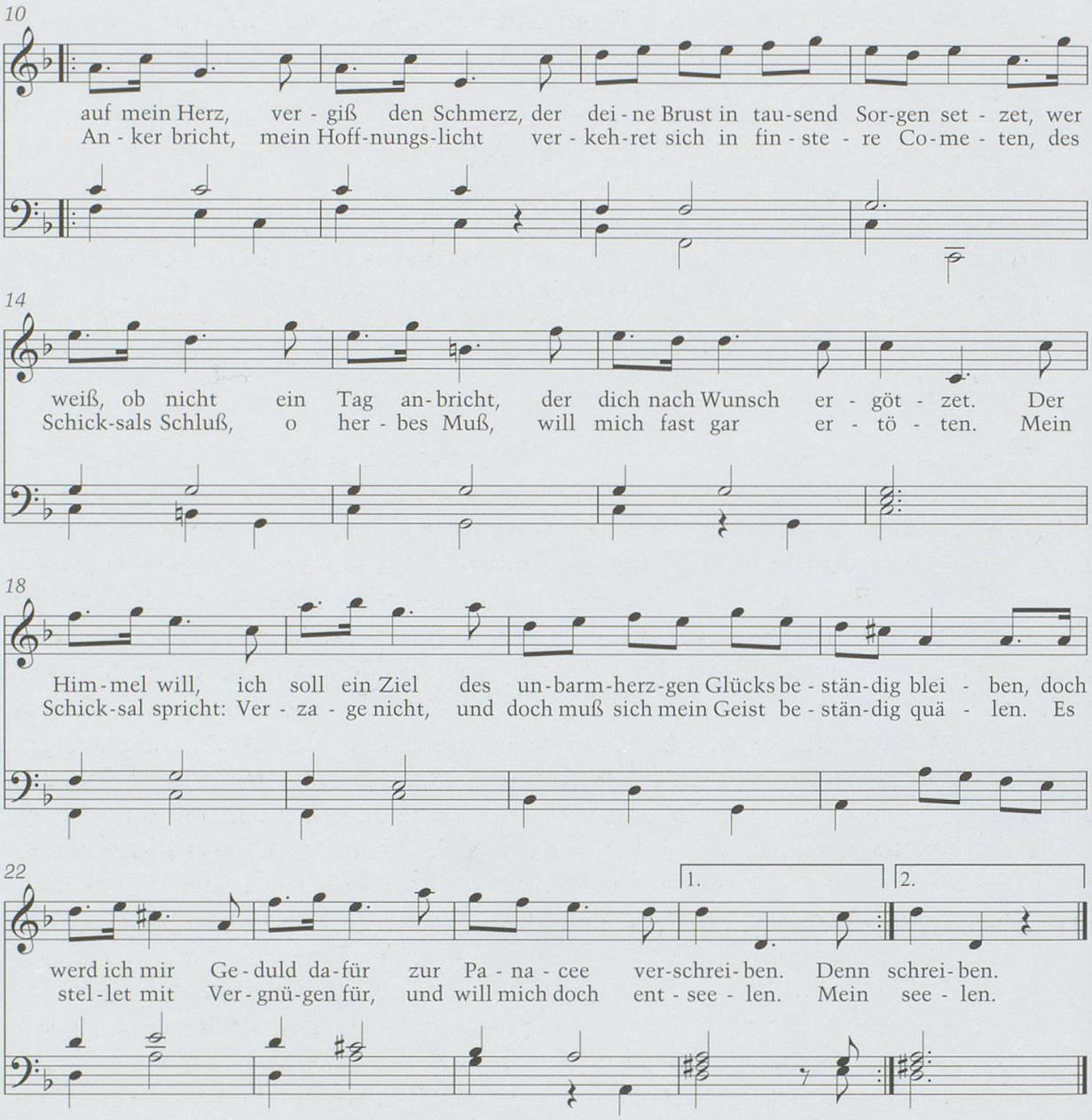
Mein Hertze denckt | das was dich kränckt | Das muß sich endlich doch nach Wunsch verliehren | Der Himmel wird | das was dich irrt | zum guten Ausgang führen. | Drum soll die Brust | von nichts als Lust | und innerlicher Ruh und Freude wissen |Mein Geist der muß | doch den Verdruß | zuletzt erwünscht vermissen.

Aria 2ta
Muß gleich mein Hertz | in Noth und Schmertz | als wie ein Schiff in lauter Triebsand stehen | so denck ich doch | es werde noch | nach meinem Wunsch ergehen. | Die Hoffnung spricht | verzage nicht | und glaube nur es wird sich alles schicken | das was der Geist | Vergnügen heißt | das solstu bald erblicken.

Bsp 6: Georg Philipp Telemann, Arie „Der Himmel will ich soll ein Ziel" aus der Oper *Mario* (Leipzig, Ostermesse 1709, I.7, Arie des Icilio), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 66–67). Abweichend vom Originaltextbuch wurde hier eine zweite Strophe unterlegt, die sich im Textbuch der zur Peter und Paulsmesse 1709 in Naumburg aufgeführten Oper *Olimpia vendicata* wiederfindet (Libretto von Georg Christian Lehms, Musik – eine abweichende Vertonung – von Johann David Heinichen).[25]



[25] Zur Frage der Autorschaft der Arie, des Arientextes und der ganzen Oper siehe Maul 2009 (wie Fußnote 4), S. 404–408, 712–716 und 723–737, sowie Michael Maul, „‚daß die Poësie die beste und schlimmste Wißenschafft sey' – Neues zum frühen Schaffen von Georg Christian Lehms", in: *Musikalische Handlungsräume im Wandel: von der barocken Oper zur frühklassischen Sinfonie – 50 Jahre Hofkapellmeister Christoph Graupner in Darmstadt. Symposium aus Anlass des 250. Todestages von Christoph Graupner*, Darmstadt 2011, 181–208.



c) Das eingängige Strophenlied „Laß es gehn, wie es geht" erfuhr in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung. Es findet sich anonym in dem erwähnten *Hortus musicus* eines Jenaer Studenten (angelegt 1711), sodann in der besagten Leipziger *Musicalischen Rüstkammer* (1719) und ebenfalls in einem heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Clavierbuch (D-Mbs, *Mus. ms. 1579*, Nr. 22).[26] Dabei unterscheidet sich die Melodie nur in Nuancen; Zahl und Gestalt der Strophen variieren indes erheblich (siehe Übersicht weiter unten und Notenbeispiel 7). Die häufige Überlieferung ist vergleichbar mit derjenigen des Liedes „Du strenge Flavia" (auf die Melodie der Folie d'Espagne), das selten in zeitgenössischen Lieder(text)büchern fehlt.

[26] Siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 712–716.

Über dieses – immerhin aus der Feder Erdmann Neumeisters stammend –,[27] schrieb Johann Friedrich Gräfe im Jahr 1737 angewidert und sozusagen durch die Brille der Gottschedianer blickend:

> hat sich irgend worin der schlechte Geschmack unserer Landes-Leute verrathen, so ist es gewiß in diesen kleinen Arbeiten geschehen. Ich glaube nicht, daß ich nöthig habe hier einen weitläufigen Beweis zu führen, ein jeder wird die Wahrheit erkennen, der sich nur erinnern will, wie oftermahls er in seinem Leben die so elenden als bekannten Arien: Du strenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret. Es ist zu verwundern, wie dieses fade und abgeschmackte Zeug auch zu unsern Zeiten noch immer Liebhaber gefunden[28]

Die Frage nach der Herkunft von „Laß es gehn" wird durch eine Musikbeilage im *Hamburgischen Journal* 1764/65 zumindest teilweise geklärt. Hier erschien das Lied unter dem Titel „Genügsamkeit" und wurde mit dem Vermerk versehen: „Von Pantelon und Telemann" – an der Richtigkeit der Autorenangabe kann nicht gezweifelt werden, denn der Herausgeber der Zeitschrift Michael Christian Bock stand damals in geschäftlichen Beziehungen mit dem greisen Hamburger Musikdirektor Telemann, der den Abdruck des Stückes sicherlich autorisierte.[29] Der Text der ersten Strophe folgt hier den älteren Quellen, während die beiden folgenden Strophen den Eindruck einer zeitgenössischen Ergänzung erwecken. Die Frage nach dem ursprünglichen Kontext bleibt unbeantwortet. Erst der Blick in das Textbuch des bereits erwähnten Leipziger *Mario* aus dem Jahr 1709 erhellt auch diese: Im Libretto kommt es in III/8 zu einem strophischen Wechselgesang der beiden lustigen Personen der Oper, Floro („ein lustiger Corporal") und Blesa (dessen Braut), wobei die erste Strophe derjenigen in sämtlichen übrigen Quellen entspricht und die zweite zumindest im Jenaer *Hortus musicus* wiederkehrt. Für die Oper ist die Autorschaft Telemanns auch unabhängig von der Angabe im *Hamburgischen Journal* bezeugt; der Komponist war um Weihnachten 1708 zunächst zum Konzertmeister (später Kapellmeister) am Eisenacher Hof avanciert, wo er auf den „Director von der Music" Pantaleon Hebestreit (1668–1750) traf, der in irgendeiner Form an der Entstehung der Arie (vermutlich als Komponist) und wohl auch an der gesamten Oper beteiligt gewesen sein dürfte.

[27] Erstdruck in: Menantes, *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* [...], Hamburg 1707, 171–173.

[28] *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertiget worden*, 1. Teil, Halle 1737, Vorwort. Vgl. auch die spöttischen Bemerkungen über „Du strenge Flavia" in Gottscheds Zeitschrift *Die vernünftigen Tadlerinnen*, 42. Stück, Leipzig, 17. Oktober 1725, 373–374.

[29] Zu dieser Arie und den Entstehungsumständen des Leipziger *Mario* siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 712–737.

Die *Mario*-Arie „Laß es gehn, wie es geht" und ihre nachweisbaren Bearbeitungen

Mario (Leipzig, Ostermesse 1709), III/8, strophischer Wechselgesang von Blesa und Floro:

Blesa:
Laß es gehn / wie es geht / | Ob es gleich ein bißgen Mäuse setzt. | Wer das Spiel recht versteht / | Der gewinnt zuletzt. | Trifft der Wunsch nicht heute ein / | Kan es doch wohl morgen seyn / | Daß die Karte beym Labeth | Sich verdreht. | Laß es gehn / wie es geht.

Floro:
Laß es gehn / wie es geht. | Und dem lieben Glücke nur getraut. | Endlich wird man noch erhöht / | Und erlangt die Braut. | Denn es fügt sich offt geschwind / | Daß der ungezogne Wind / | Wenn der Ochs' am Berge steht /
Lieblich weht / | Laß es gehn / wie es geht.

Hamburgisches Journal 1764/65:

Genügsamkeit
1. Laß es gehn, wie es geht, | ob es gleich ein bißgen Grillen setzt! | Wer das Spiel recht versteht, | Der gewinnt zuletzt. | Trifft der Wunsch nicht heute ein, | Kann es doch wol morgen seyn, | Daß die Karte beym Labeth | Sich verdreht. | Laß es gehn wie es geht!

2. Dann entfliehet das Glück, | Wenn mans hitzig an sich reißen will, | Lacht ein einziger Blick, | Freund, so sey du still! | Kömmt es willig her ins Haus, | O so hälts auch länger aus. | Aber braucht Hans ohn Geschick | Kett' und Strick, | Dann entflieht das Glück.

3. Mich vergnüget nicht viel | Von den Schätzen dieser eitlen Welt, | Da mein einziges Ziel | Bloß dahin gestellt: | Daß, von Nahrungssorgen frey, | Stille Lust mein Alles sey, | Wie der Thoren Geldgewühl | Nur ein Spiel. | Mich vergnügt nicht viel.

Hortus musicus. Nr. 23:[30]

Nach d. Melodey. Laß es gehn, wie es geht. etc.
1. Nun, wie geht's und wie stet's, | Jungfer Liesgen, blickst du noch nicht raus, | siehst du nicht Tag und Licht, | gehst du schon ins Haus, | hat dir noch nicht ausgeträumt, | bist du nicht recht aufgeräumt, | oder hast du diese Nacht | was betracht', | das dich schläfrig macht?
2. Liebes Kind, fein geschwind | zeuch dich an und säume dich nicht viel, | denn man schlägt und bewegt | schon das Trummelspiel. | Soll ein Liebster dich erfreu'n, | mußt du frisch und munter sein, | sonsten wirst du, wie man sagt, | ganz betagt | und zur alten Magd.
3. Liesgen, fort, auf mein Wort, | kriech in Rock und ins Cachet hinein, | willst du nicht hinters Licht, | noch geführet sein. | Wenn du fein commode bist, | wart' auf eine kleine Frist, | wird der süße Zweck vielleicht | noch erreicht, | der dich kirre deucht.

[30] Vgl. S. 238 und Anm. 17.

Ebenda, Nr. 27:

1. Immerhin aus dem Sinn, | geht das Glück mit mir nicht ehrlich um, | wird aus Treu Heuchelei, | was scher ich mich drum. | Meine Ruh bleibt unverletzt, | ob es gleich Histörgen setzt, | würde mir auch was getan, | wen geht's an, | wen ich leiden kann.
2. Ob sich oft unverhofft | in die Lust mit unter Hacksel mengt, | man läßt's gehn, der lebt schön, | der sich drum nicht kränkt. | Kennt man seinen Glücksprofit, | so macht man bisweilen mit, | wessenwegen ist man drum | nicht so dumm, | man denkt hintenrum.
3. In der Welt sich versteckt, | dies soll künftig meine Losung sein, | schlau und schlecht ist schon recht, | und bringt Nutzen ein. | Wer ein eitles Wesen gläubt | und weiß, wie die Kreide schreibt, | der acht' auch das schlimmste Spiel | nicht gar viel, | es mag gehn, wie's will.

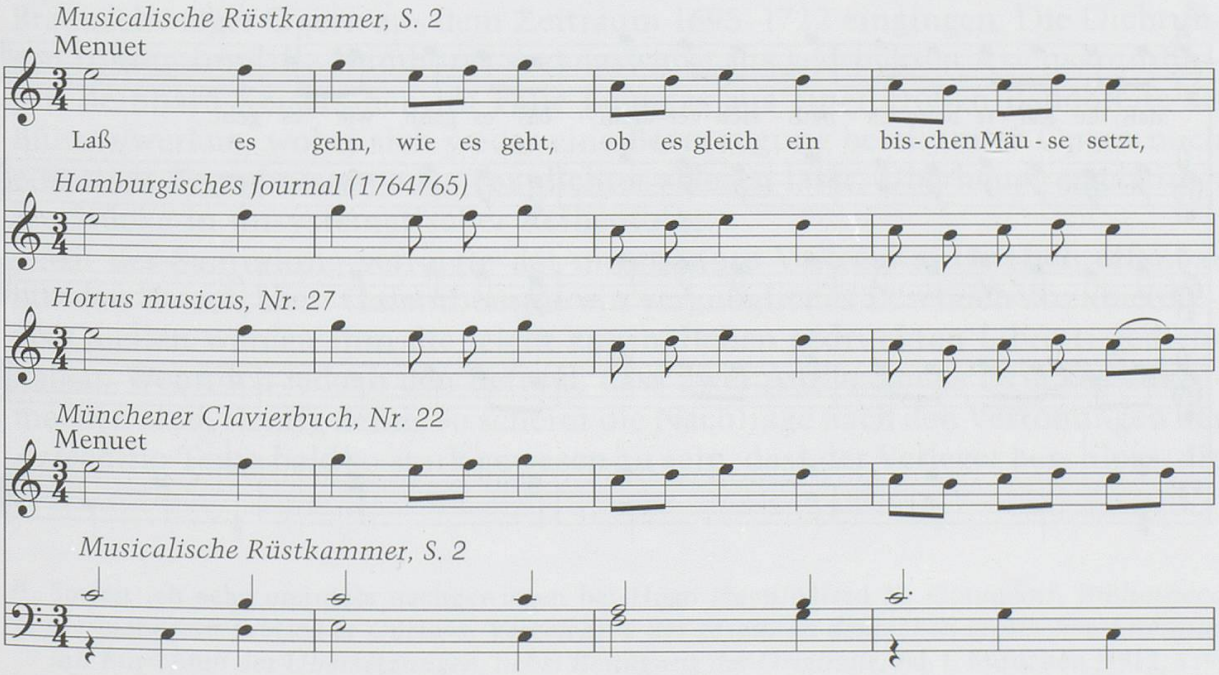
Ebenda, Nr. 28:

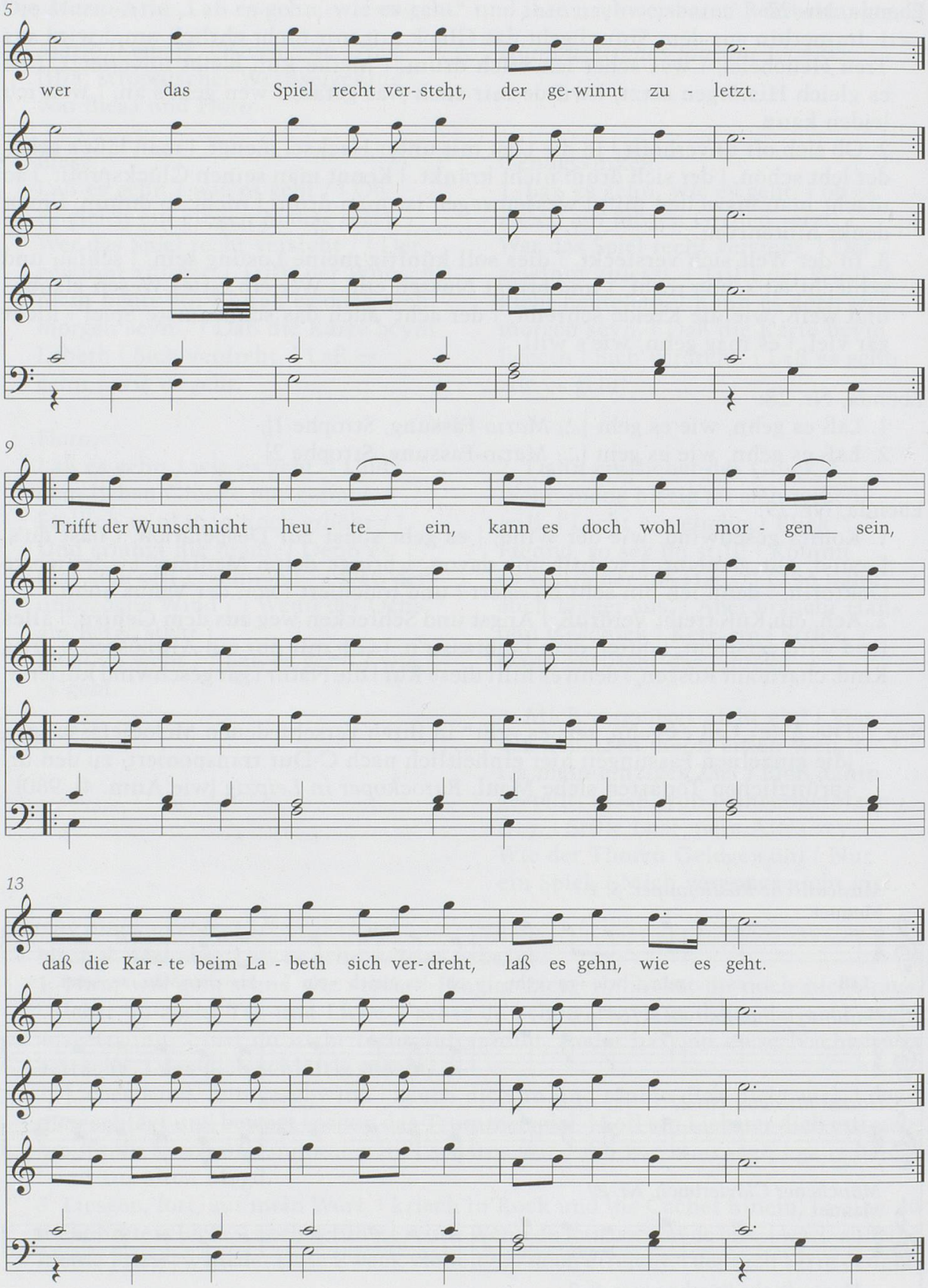
1. Laß es gehn, wie es geht [...; *Mario*-Fassung, Strophe 1];
2. Laß es gehn, wie es geht [...; *Mario*-Fassung, Strophe 2]

Ebenda, Nr. 29:

1. Komm geschwind, wie der Wind, | es geht sonst zur Desperation, | hast du's, Freund, gut gemeint, | so hilf mir davon, | bringe deine Medizin, | allerliebste Doktorin, | denn ich bin sehr blessiert | und touchiert | von der Venus Sohn.
2. Ach, ein Kuß treibt Verdruß, | Angst und Schrecken weg aus dem Gehirn, | alles Leid wird zerstreut, | durch dein Embrassir'n. | Gib mir nur ein Allmösgen, | artig Kind, charmant Rösgen, | denn es hilft diese Kur | die Natur | gar geschwind kurier'n.

Bsp. 7: Die Arie „Laß es gehn, wie es geht" in ihren verschiedenen Melodiefassungen (die einzelnen Fassungen hier einheitlich nach C-Dur transponiert; zu den ursprünglichen Tonarten siehe Maul, *Barockoper in Leipzig* (wie Anm. 4), 980):




5
wer das Spiel recht ver-steht, der ge-winnt zu - letzt.
9
Trifft der Wunsch nicht heu - te ein, kann es doch wohl mor - gen sein,
13
daß die Kar - te beim La - beth sich ver-dreht, laß es gehn, wie es geht.

Die gelieferten Beispiele erscheinen insofern als repräsentativ für eine Opernarie, die in das zeitgenössische Liedgut überging, als dass es sich bei ihnen – soweit sich dies nachprüfen lässt – um Kompositionen handelt, die offenkundig schon in ihrer Urgestalt einen liedhaften Charakter hatten. Denn es waren allem Anschein nach vor allem die von vornherein volkstümlich angelegten Arien mit Gassenhauerqualitäten (vorzugsweise dargeboten von den lustigen Personen), die den Weg in die zeitgenössischen Liederbücher fanden, während die virtuosen Glanzstücke der Opernpartituren hier gänzlich fehlen. Sicherlich – und dies macht auch den Wert damaliger Clavier- und Liederbücher aus – spiegeln sich in der in unseren Quellen anzutreffenden Auswahl die Favoritstücke der Zuhörer wider.

IV.

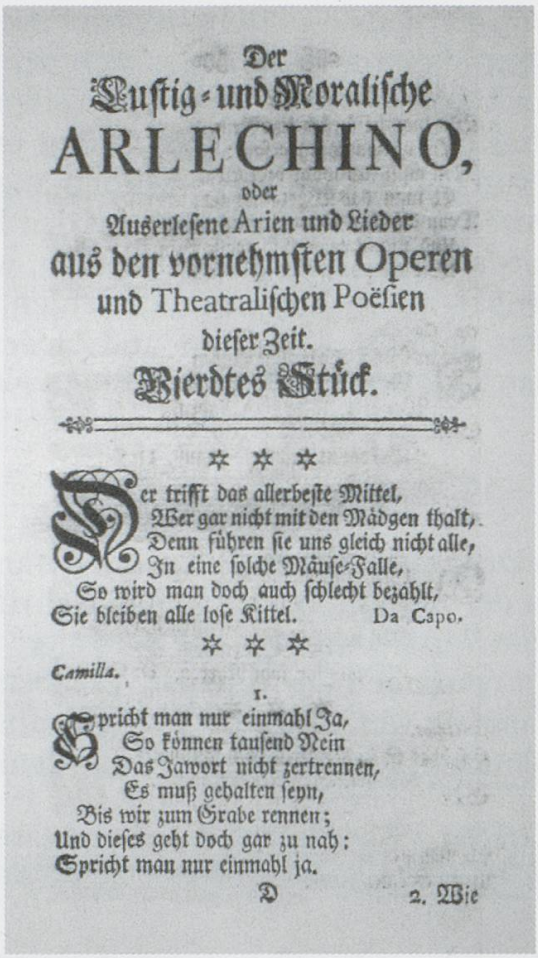
Trotz der weitgehend unterbliebenen Drucklegung von Opernarien muss es im protestantischen Deutschland neben der mündlichen bzw. handschriftlichen Verbreitung auch einen professionellen Vertrieb für die „Ohrwürmer" aus den aktuellen Produktionen der jungen bürgerlichen Opernhäuser gegeben haben. Ein Schlaglicht auf diese Art des Transfers werfen zwei bislang kaum beachtete Druckwerke, zunächst eine undatierte 64seitige Schrift mit dem Titel:

> Der Lustig- und Moralische ARLECHINO, | Auserlesene Arien und Lieder | aus den vornehmsten *Oper*en | und *Theatrali*schen *Poësi*en | dieser Zeit. | Erstes [bis Vierdtes] Stück.[31]

Die vierteilige Sammlung enthält insgesamt 181 Arientexte. Diese wurden überwiegend kommentarlos abgedruckt; manche wurden mit kurzen Angaben zur Herkunft versehen (Abb. 1). Eine bezogen auf die Libretti der Opernhäuser zu Leipzig und Hamburg systematische, sonst stichprobenartige Recherche ergibt, dass in den *Arlechino* vor allem Texte aus Hamburger, Leipziger und Braunschweiger Opern aus dem Zeitraum 1695–1722 eingingen. Die Dichtungen rühren im Falle Hamburgs vorzugsweise aus gedruckten Ariensammlungen Reinhard Keisers her, im Falle Leipzigs aus einer großen Bandbreite an Bühnenwerken, wobei sich weder eine Bevorzugung bestimmter Opern noch einzelner Komponisten oder Textdichter ablesen lässt. Überhaupt erscheinen die Stücke in unsystematischer Reihenfolge.

Mit der Sammlung verfolgte der ungenannte Verleger anfänglich offenbar nur den Zweck, dem Galanthomme ein vergnügliches Lesebuch anzubieten – als Quellen werden ihm die leicht zugänglichen gedruckten Libretti gedient haben. Wenn ich jedoch den Befund, dass zwei Auflagen des Druckes auszumachen sind, richtig deute, so scheint die Nachfrage nach den Vertonungen der *Arlechino*-Texte bald so stark gewesen zu sein, dass der Verleger beschloss, die

[31] Soweit ich sehe erstmals nachgewiesen bei Hugo Hayn/Alfred N. Gotendorf, *Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa: Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale*, Bd. I, München [3]1912, 119.



Der
Lustig- und Moralische
ARLECHINO,
oder
Auserlesene Arien und Lieder
aus den vornehmsten Operen
und Theatralischen Poësien
dieser Zeit.
Vierdtes Stück.

✲ ✲ ✲

Wer trifft das allerbeste Mittel,
Wer gar nicht mit den Mädgen thalt,
Denn führen sie uns gleich nicht alle,
In eine solche Mäuse-Falle,
So wird man doch auch schlecht bezahlt,
Sie bleiben alle lose Kittel. Da Capo.

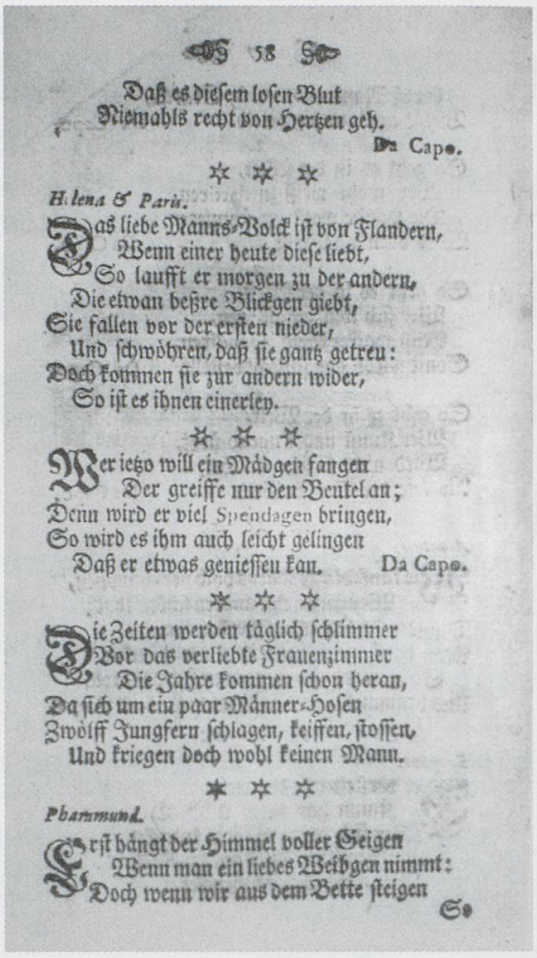
✲ ✲ ✲

Camilla.

1.

Spricht man nur einmahl Ja,
So können tausend Nein
Das Jawort nicht zertrennen,
Es muß gehalten seyn,
Bis wir zum Grabe rennen;
Und dieses geht doch gar zu nah:
Spricht man nur einmahl ja.

D 2. Wie



58

Daß es diesem losen Blut
Niemahls recht von Hertzen geh.
Da Capo.

✲ ✲ ✲

Helena & Paris.

Das liebe Manns-Volck ist von Flandern,
Wenn einer heute diese liebt,
So laufft er morgen zu der andern,
Die etwan beßre Blickgen giebt,
Sie fallen vor der ersten nieder,
Und schwöhren, daß sie gantz getreu:
Doch kommen sie zur andern wider,
So ist es ihnen einerley.

✲ ✲ ✲

Wer ietzo will ein Mädgen fangen
Der greiffe nur den Beutel an;
Denn wird er viel Spendagen bringen,
So wird es ihm auch leicht gelingen
Daß er etwas geniessen kan. Da Capo.

✲ ✲ ✲

Die Zeiten werden täglich schlimmer
Vor das verliebte Frauenzimmer
Die Jahre kommen schon heran,
Da sich um ein paar Männer-Hosen
Zwölff Jungfern schlagen, keiffen, stossen,
Und kriegen doch wohl keinen Mann.

✲ ✲ ✲

Pharamund.

Erst hängt der Himmel voller Geigen
Wenn man ein liebes Weibgen nimmt:
Doch wenn wir aus dem Bette steigen
So

Abb. 1: *Der Lustig- und Moralische Arlechino [...] Vierdtes Stück*, ohne Ort und Jahr (Exemplar D-Rs, 999/Germ.128), S. 54 und 58.
Die Arientexte auf S. 54 liessen sich keinem überlieferten Libretto zuweisen; die Texte auf S. 58 stammen aus folgenden Opern (in der Reihenfolge des Erscheinens): *Der gestürzte Epopeus*, Leipzig 1715 (J. U. König/G. Ph. Telemann?); 3x aus *Helena und Paris*, Naumburg 1710 (G. C. Lehms?/J. D. Heinichen); *Pharamundi*, Leipzig 1710 (?/M. Hoffmann?).

Musikstücke ebenfalls zum Verkauf anzubieten. Jedenfalls fügte er in einem inhaltlich identischen, nur hinsichtlich des Buchschmucks und des Seitenfalls partiell abweichenden (Nach-)Druck[32] die folgende Bemerkung ein (S. 64 unten):

[32] Exemplare der mutmaßlichen Erstauflage: D-Rs, *999/Germ.128* (vollständig); D-BAs, *22/Bip.L.g.o.5* (nur „Erstes Stück"); D-Ju, *8 Art. lib. XIV, 86 (2)* (nur „Vierdtes Stück"); offenbar vollständiges Exemplar ehemals in D-B, *Y 827* (Kriegsverlust).
Exemplare der mutmaßlichen Nachauflage: Pl-Wn, *XVIII.2.5850* (vollständig); D-Mbs, *P.o. germ. 1496* (S. 15–32 fehlt; an dieser Stelle eingebunden die entsprechenden Seiten aus: *Die Liebend- und Lehrende Venus*, wie bei Anm. 33).

> Pro Memoria.
> Denen Liebhabern der Music dient zu beliebter Nachricht, daß die *Musicali*sche *Composition* dieser *Ari*en, nebst vielen andern neuen galanten *Ari*en, *Canta*ten, *Sona*ten und *Menuets*, in Menge in *Manuscripto*, und zwar iede *Ari*e mit Basso à 1. gr. in Berlin und Leipzig zu haben, auch wird nechste Messe die *Continuation* gegenwärtiger G.G. zum Vorschein kommen.

Hinter der angekündigten Fortsetzung des *Arlechino* dürfte sich die folgende, ebenfalls anonym publizierte und dabei 30 Seiten (und 102 Texte) umfassende Sammlung verbergen:

> Die | Liebend- und Lehrende | VENUS, | oder | Sammlung auserlesener, galanter, | Moralischer und verliebter *Ari*en | und Lieder, | aus den vornehmsten *Oper*en | und Theatralischen Poësien | dieser Zeit. | Berlin und Leipzig.[33]

Ihr Aufbau folgt dem *Arlechino* insofern, als der Inhalt ebenfalls von Hamburger und Leipziger Arientexten bestimmt ist, die nun jedoch in alphabetischer Reihenfolge – zunächst die ersten 52 Stücke von A–Z, desgleichen sodann die übrigen 50 – präsentiert werden (Abb. 2); dazwischen erscheinen hin und wieder Verse aus gedruckten Gedichtsammlungen Christian Günthers (1695–1723) und Gottfried Benjamin Hanckes (1693?– nach 1739). Auch in *Venus* findet sich ein „Pro memoria". Es verweist wiederum auf die Möglichkeit des Musikalienkaufs und deckt zudem den Namen des Verlegers auf:

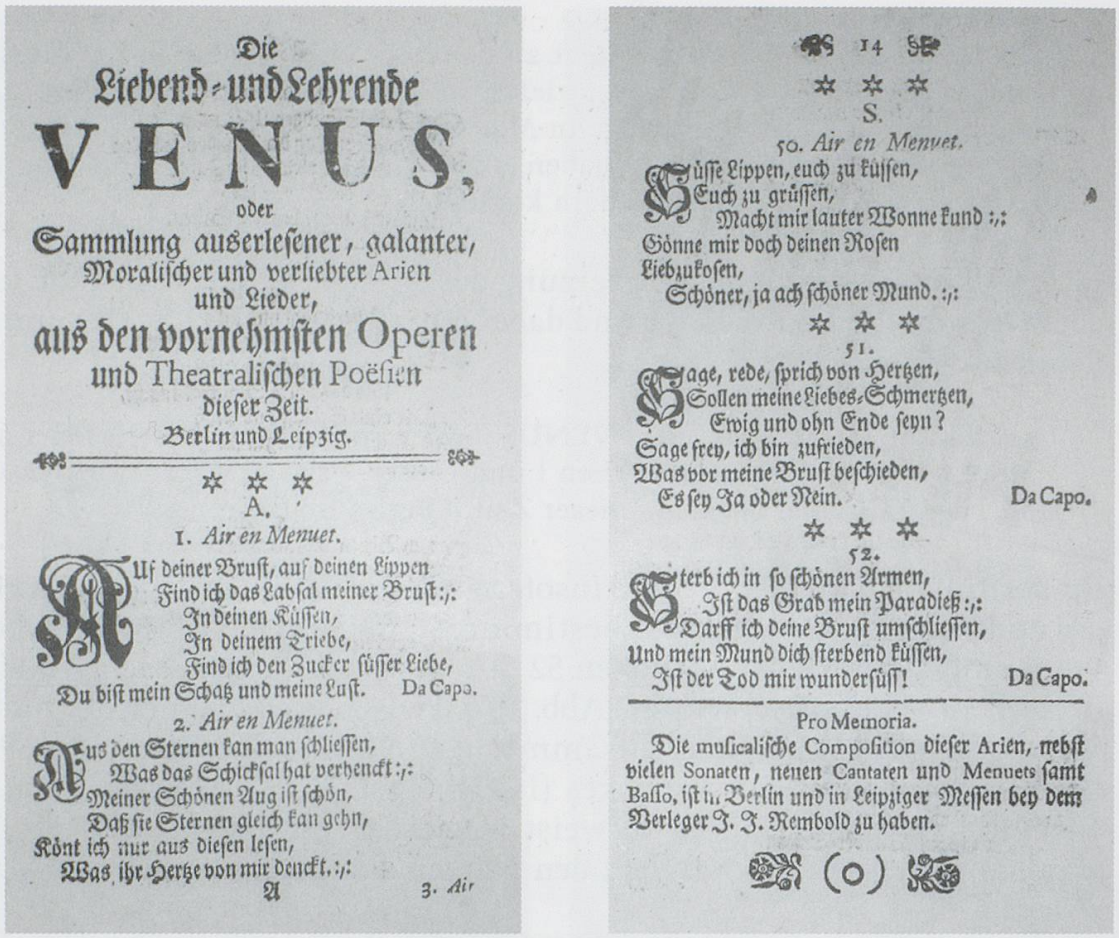
> *Die musicali*sche *Composition* dieser *Ari*en, nebst vielen *Sona*ten, neuen *Canta*ten und *Menuets* samt *Basso*, ist in Berlin und in Leipziger Messen bey dem Verleger J.J. Rembold zu haben.

Dass J.J. Rembold mit beiden ‚Arienkatalogen' auf einen breiten Absatz zielte, erscheint gewiss, vor allem, weil sich hinter ihm ein offenbar in Berlin ansässiger Verleger verbirgt, der während der 1720/30er Jahre vor allem billig aufgemachte galante Anthologien[34] und diverse Anleitungsbücher im Programm hatte.[35] In diesen Zeitraum werden auch die Veröffentlichungen von *Arlechino* und *Venus* gefallen sein.

[33] Wohl erstmals nachgewiesen bei Hayn/Gotendorf, *Bibliotheca Germanorum Erotica* (wie Anm. 31), Band VIII, 83 (in 3. Auflage, München 1914). Exemplare: D-FRva, *Frei 99: V 3/1600* (vollständig); D-Mbs, *P.o. germ. 1496k* (unvollständig, nur S. 1–14).

[34] Etwa von: *Das Lustige Moral- und Satyrische Frauenzimmer-Cabinet, Oder: Sammlung artiger Gedancken über die unartige Art desselben, In auserlesenen kurtzen Versen und Epigramatibus vorgestellet*, o.O. 1724.

[35] Der Name nicht nachgewiesen bei David L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1701–1750*, Wiesbaden 1988. Zu Rembolds Ausgaben siehe Robert P. Bareikis, „Die deutschen Lyrik-Sammlungen des 18. Jahrhunderts", in: *Die deutschsprachige Anthologie, Band 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform*, Frankfurt a.M. 1969, 67–68.



Die
Liebend- und Lehrende
VENUS,
oder
Sammlung auserlesener, galanter,
Moralischer und verliebter Arien
und Lieder,
aus den vornehmsten Operen
und Theatralischen Poësien
dieser Zeit.
Berlin und Leipzig.

✲ ✲ ✲
A.

1. *Air en Menuet.*

AUf deiner Brust, auf deinen Lippen
Find ich das Labsal meiner Brust :,:
In deinen Küssen,
In deinem Triebe,
Find ich den Zucker süsser Liebe,
Du bist mein Schatz und meine Lust. Da Capo.

2. *Air en Menuet.*

AUs den Sternen kan man schliessen,
Was das Schicksal hat verhenckt :,:
Meiner Schönen Aug ist schön,
Daß sie Sternen gleich kan gehn,
Könt ich nur aus diesen lesen,
Was ihr Hertze von mir denckt. :,:

A 3. *Air*

14

✲ ✲ ✲
S.

50. *Air en Menuet.*

SüsseLippen, euch zu küssen,
Euch zu grüssen,
Macht mir lauter Wonne kund :,:
Gönne mir doch deinen Rosen
Liebzukosen,
Schöner, ja ach schöner Mund. :,:

✲ ✲ ✲
51.

SAge, rede, sprich von Hertzen,
Sollen meine Liebes-Schmertzen,
Ewig und ohn Ende seyn?
Sage frey, ich bin zufrieden,
Was vor meine Brust beschieden,
Es sey Ja oder Nein. Da Capo.

✲ ✲ ✲
52.

STerb ich in so schönen Armen,
Ist das Grab mein Paradieß :,:
Darff ich deine Brust umschliessen,
Und mein Mund dich sterbend küssen,
Ist der Tod mir wundersüss! Da Capo.

Pro Memoria.
Die musicalische Composition dieser Arien, nebst vielen Sonaten, neuen Cantaten und Menuets samt Basso, ist in Berlin und in Leipziger Messen bey dem Verleger J. J. Rembold zu haben.

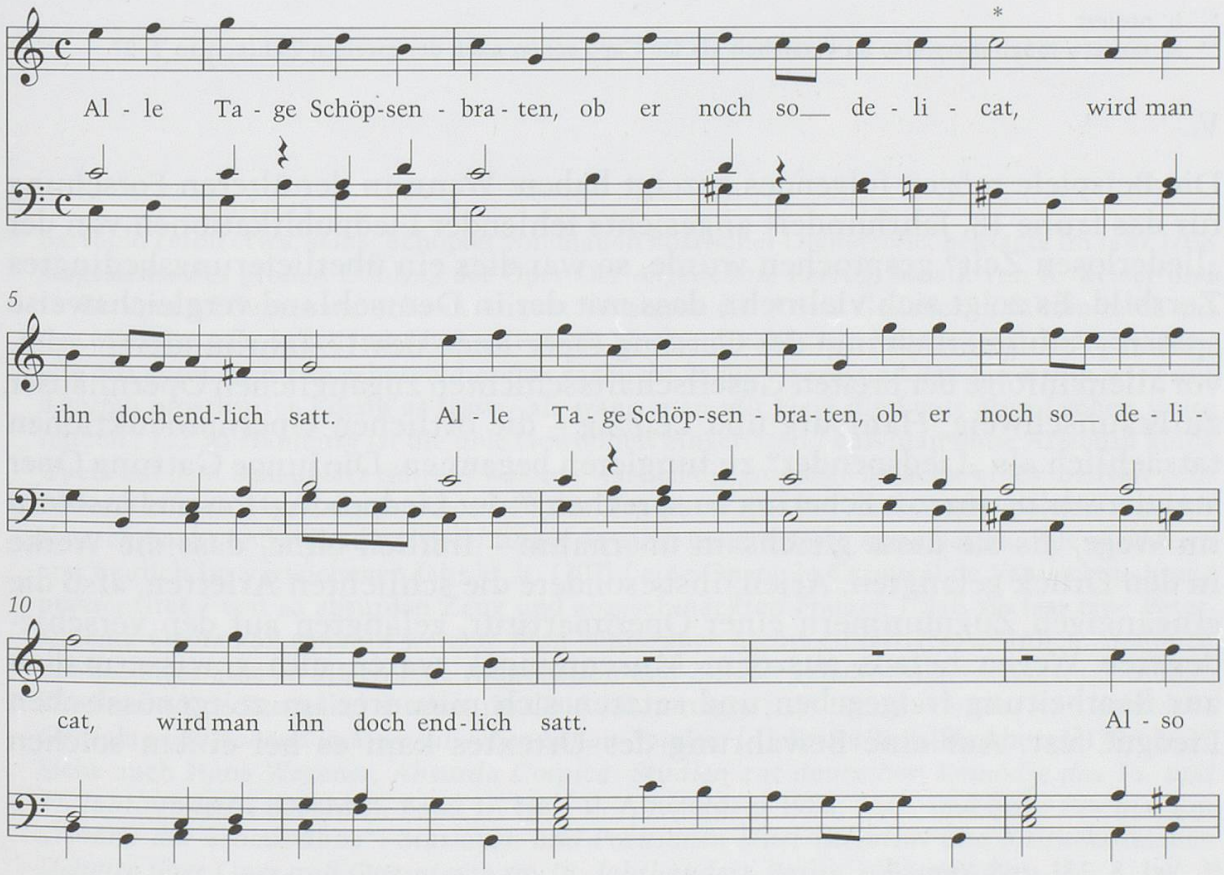
Abb. 2: *Die Liebend- und Lehrende Venus* [...], Berlin etc. o. J. (Exemplar D-FRva, Frei 99: V 3/1600), S. 1 und 14.
Die Arientexte auf S. 1 liessen sich keinem Libretto zuweisen; die Texte auf S. 14 stammen aus (in der Reihenfolge des Erscheinens): *La costanza sforzata*, Hamburg 1706 (B. Feind/R. Keiser); anonym; *L'inganno fedele*, Hamburg 1714 (J. U. König/R. Keiser).

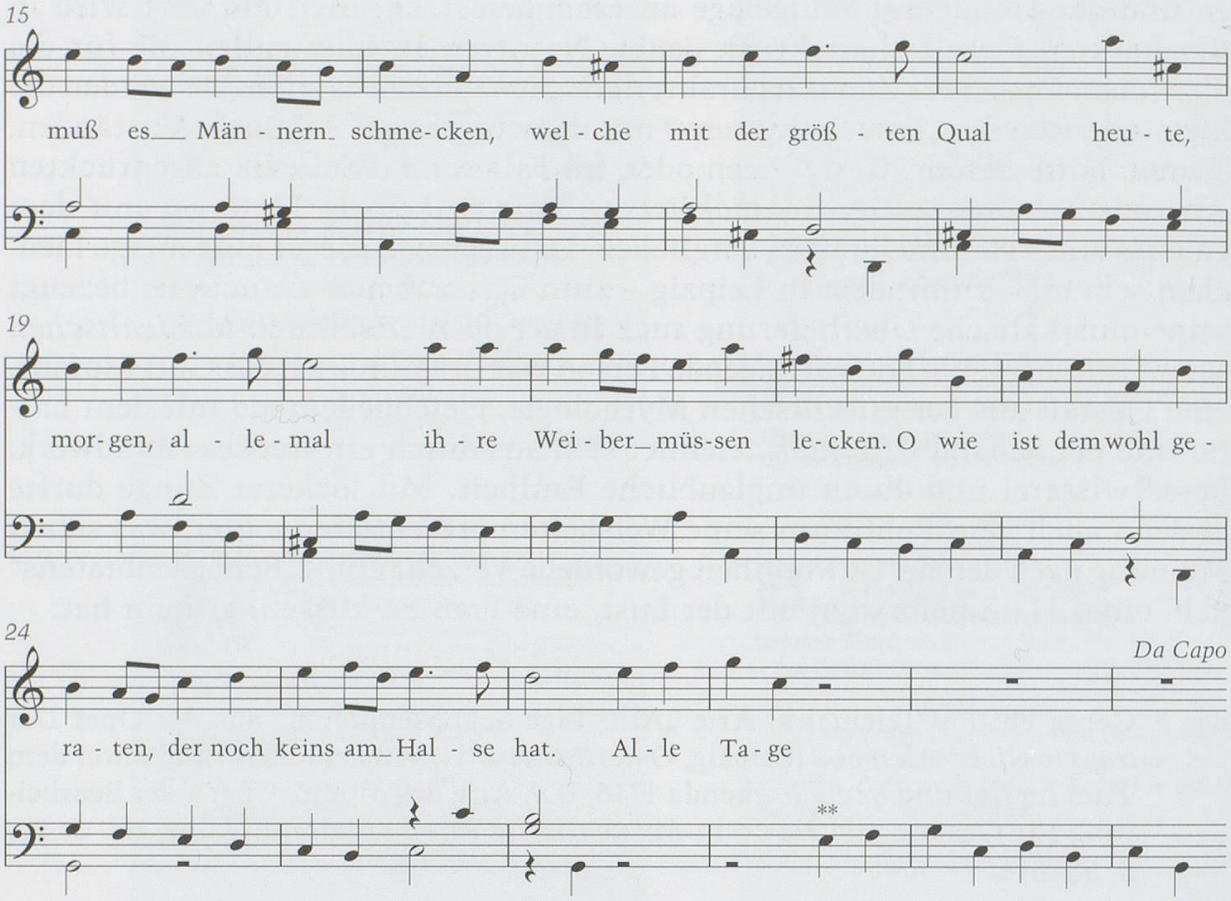
Wie mögen nun die von Rembold vertriebenen Abschriften ausgesehen haben? Zwar lassen sich derzeit keine musikalischen Quellen zwingend mit den Katalogen in Verbindung bringen, doch legt Rembolds Hinweis, er liefere die Noten „mit Basso" bzw. „samt Basso", die Annahme nahe, dass er die Arien in reduzierten Fassungen (als Generalbasslieder) verkaufte. Sie dürften daher eine ähnliche Gestalt, wie die hier wiedergegebenen Bearbeitungen gehabt haben und dienten womöglich zum Teil als Ausgangspunkt für die Metamorphose einer kunstmäßigen Opernarie in ein zeitgenössisches Lied.

Von wem Rembold seine Vorlagen bezog – im Falle des Leipziger Repertoires müssten dies die Opernveranstalter selbst gewesen sein – muss offenbleiben. Bemerkenswert ist indes seine getroffene Arienauswahl. In *Venus* bot er Werke feil, die von Liebesfreud und Liebesleid handeln. *Arlechino* hingegen enthält fast ausnahmslos die berühmt-berüchtigten Arien der deutschen Hanswurstgestalten, also Dichtungen, die sich zumeist mit den Qualitäten der Frau-

en und der Freude am Saufgelage auseinandersetzen; hier und dort wird in Karikaturen Gesellschaftskritik geübt. Naturgemäß überwiegen die für die deutschen Opern der Zeit so charakteristischen Gleichnisarien. Da werden die Eigenschaften des „Frauenzimmers" mit denjenigen von Alltagsgegenständen, Tieren, Jahreszeiten, Wetterlagen oder, im Fall der auf Seite 38 abgedruckten Arie aus Telemanns *Der unglückliche Alcmeon* (Leipzig 1711), gar mit dem Genuss eines Hammelbratens verglichen. Dass speziell dieses eingängige Liedchen schnell – zumindest in Leipzig – zum Gassenhauer avancierte, bezeugt seine musikalische Überlieferung auch in der oben erwähnten *Musicalischen Rüstkammer* (1719). Die vortragende Person war ursprünglich der Gott Momus, eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, gleichbedeutend mit dem Laster und der Schande. Momus zeichnet sich aus durch ein freches Mundwerk, Besserwisserei und durch unglaubliche Faulheit. Mit lockerer Zunge durfte er denn auch dem Publikum seine Weisheiten präsentieren – hier, was seiner Meinung nach der zur Gewohnheit gewordene Verzehr eines „Schöpsenbratens" (d.h. eines Hammelbraten) mit der Lust, eine Frau zu küssen, gemein hat:

Bsp. 8: Georg Philipp Telemann, Arie „Alle Tage Schöpsenbraten" aus der Oper *Der unglückliche Alcmeon* (Leipzig, Ostermesse 1711, Wiederaufführung unter dem Titel *Jupiter und Semele*, ebenda 1716, II.9, Arie des Momus), nach der Bearbeitung für Gesang und Harfe in *Musicalische Rüstkammer* (D-LEm, *III. 5. 26*, S. 50–51):





* h′ notiert
** so notiert; möglicherweise zu verstehen als Da Capo schon nach der zweiten Zählzeit in T. 27

V.

Die Beispiele mögen folgendes gezeigt haben: Wenn in der älteren Forschung für das frühe 18. Jahrhundert angesichts fehlender Liedpublikationen von der „liederlosen Zeit" gesprochen wurde, so war dies ein überlieferungsbedingtes Zerrbild. Es zeigt sich vielmehr, dass mit der in Deutschland vergleichsweise späten ‚Verbürgerlichung' der Gattung Oper Ende des 17. Jahrhunderts – d.h. vor allem infolge der breiten Gesellschaftsschichten zugänglichen Opernhäuser zu Braunschweig, Hamburg und Leipzig – die örtlichen Opernproduktionen tatsächlich als „Liedspender" zu fungieren begannen. Die junge Gattung Oper stand mithin, um mit Schering zu sprechen,[36] der Liedproduktion nur insofern im Wege, als sie diese gleichsam übernahm – freilich ohne, dass die Werke in den Druck gelangten. Arien, insbesondere die schlichten Arietten, also die eingängigen Zugnummern einer Opernpartitur, gelangten auf den verschiedensten Wegen heraus aus dem Musentempel, waren nun gewissermaßen zur Bearbeitung freigegeben und setzten sich mitunter im zeitgenössischen Liedgut fest. Auf eine Bewahrung des Urtextes kam es bei einem solchen

[36] Vgl. S. 231 und Anm. 2.

Umwandlungsprozess keineswegs an. Eher diente eine Arie als Rohmaterial, das nun einerseits textliche Veränderung (mit dem Ziel einer allgemeinen Verwendbarkeit) und Erweiterung (durch die Hinzufügung von Strophen) erfahren konnte, andererseits aber musikalisch verschlankt wurde. Gerade die lustigen Dienerarien, denen schon manche Zeitgenossen – angeblich auch mancher Librettist[37] – nur mit Unverständnis und Abneigung gegenüberstanden, waren es, deren Lebenszeit sich durch dieses Phänomen um ein vielfaches verlängern konnte. Als Gassenhauer wurden sie wahrscheinlich noch musiziert, als ihre ursprünglichen Komponisten längst verstorben, ihr Entstehungskontext längst vergessen und die Opernhäuser zu Hamburg und Leipzig längst bankrott waren.

[37] Barthold Feind etwa, selbst Schöpfer von manch köstlicher Dienerrolle, beklagte im Jahr 1708 (angesichts des großen Erfolges der Oper *Der angenehme Betrug*, Musik von R. Keiser und C. Graupner; Libretto von Johann August Meister u. a.): „Diese Gedancken führen mich auf den Mimum, oder so genandte lustige Person. Noch einmahl mein Bedencken davon zu sagen / wie offt geschehen / so gehören dieselbe gar nicht in die Opera, und das Theatrum wird nur dadurch prostituiret / denn es lässt / als wann man mit Fleiß die Leute zum Lachen wolte reitzen / [...]. In Hamburg ist die üble Gewonheit eingerissen / daß man ohne Arlechin keine Opera auf dem Schauplatz führet / welches warlich die grösseste bassesse eines mauvait gôut und schlechten Esprit des Auditorii an den Tag leget. Was bey der gantzen politen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret/ findet daselbst die grösseste Approbation: Wie man denn erst neulich im verwichenen Jahr [d. h. 1707] / eine Opera, le Carneval de Venise benahmt / praesentiret / von so absurden Zeug und abgeschmackten Fratzen / daß sie fast eine Peter-Squentz-Opera kan genannt werden. Man könne auch nichts einfältigers ersinnen. Dennoch hat das Sujet eine so allgemeine Approbation und Zulauff gehabt / daß es fast unglaublich. Die Brauer-Knechte selber musten ihr Geld dahin tragen [...]." (*Barth. Feindes / Lt. Deutsche Gedichte / Bestehend in Musicalischen Schau-Spielen/* [...], Erster Teil, [Hamburg?] 1708, 103). Siehe auch Hans Wagener, *Absurda Comica: Studien zur deutschen Komödie des 16. und 17. Jahrhunderts*, (Daphnis, Band 17, Heft 1), Amsterdam 1988, 26ff., und Bodo Plachta, *Ein „Tyrann der Schaubühne"? Stationen und Positionen einer literatur- und kulturkritischen Debatte über Oper und Operntexte im 18. Jahrhundert*, Berlin 2003, 46–49.