

Heinrich Gottlieb Schellhaffer als Textdichter zweier Lübecker Abendmusiken

Wolfgang Hirschmann, Erlangen

Zu den Gelegenheitsdichtern, die für Georg Philipp Telemann in dessen Hamburger Zeit (1721–1767) Singgedichte zu besonderen Anlässen verfaßten, gehörte in den 1740er und 1750er Jahren auch Heinrich Gottlieb Schellhaffer. Schellhaffer wurde am 15. Juli 1707 in Leipzig geboren und besuchte ab 1721 das Johanneum in Hamburg, wo Telemann ihn kennengelernt und unterrichtet haben muß. 1725 nach Leipzig zurückgekehrt, studierte Schellhaffer an der dortigen Universität Philosophie und Jura. 1728 wurde er Magister, 1729 Privatdozent der Philosophie, 1738 schließlich Doktor der Rechte. Er war Mitglied der Leipziger Deutschen Gesellschaft und wirkte von 1742 an bis zu seinem Tod am 29. September 1757 als Professor der Moral am Gymnasium in Hamburg¹. Für Telemann schuf Schellhaffer nachweislich die Texte zu folgenden Gelegenheitsmusiken:

- Festmusik zur Einweihung der Kirche im Hiob-Hospital, Hamburg 1745 (TVWV 2:5)
- Festmusik zur Einweihung der Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg 1747 (TVWV 2:6)²
- Trauermusik für den Hamburger Bürgermeister Nicolaus Stampeel 1749 (TVWV 4:14)
- Festmusik zur Feier des zweihundertjährigen Religionsfriedens im Hamburger Gymnasium 1755 (TVWV 14:10)
- Oratorium der Kapitänsmusik von 1755 (TVWV 15:20)³.

Daß sich Schellhaffers Wirkungskreis als Gelegenheitsdichter nicht auf Hamburg beschränkte, zeigt eine 1749 in Hamburg veröffentlichte Sammlung seiner Gedichte und Reden⁴. Im *Vorbericht* charakterisiert Schellhaffer seine dichterische Produktion in zurückhaltend-realistischer Haltung folgendermaßen: „Zudem so sind meine Gedichte nur Gelegenheitsgedichte, und selbst diejenigen, welche mit dem Titel der freyen Gedichte belegt worden, sind, wenn man viere ausnimmt [...], anfänglich dergleichen gewesen. Es waren Hochzeitsgedichte, und es wurde die Anwendung auf den Bräutigam und die Braut ausgelassen, damit sie in dieser Gestalt nicht die Sammlung der deutschen Gesellschaft in Leipzig, in welcher sie sich befinden, verunzieren mögten. Auf diese Weise habe ich die Ehre, freye Gedichte geschrieben zu haben, auf einige Zeit genossen, welcher ich mich aber aus Aufrichtigkeit freywillig beraube. Der Wehrt solcher Gelegenheitsgedichte aber ist bekannt, und man weiß, daß derjenige, welcher nichts, als dergleichen aufweisen kann, sich des Ruhms, ein Muster in der Dichtkunst zu seyn, nicht anmaßen könne“⁵.

¹ Vgl. Johann Otto Thiessen, *Versuch einer Gelehrten-geschichte von Hamburg*, 2 Bde., Hamburg 1780, Bd. 1, S. 158 f.; *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller*, hrsg. v. Hans Schröder u. a., 8 Bde., Hamburg 1851–1883, Bd. 6, S. 511 ff.

² Schellhaffers Verfasserschaft dieses Textes ist bei Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1983, S. 4, zu ergänzen. – Die beiden Festmusiken zu Kircheneinweihungen wurden vom Verf. im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojektes neu erschlossen; die Edition beider Werke in der Telemann-Auswahlausgabe ist geplant.

³ Vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, S. 4, 16, 58, 63; Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21), Wilhelmshaven 1988, S. 52 f., 138 f. Die Kapitänsmusik von 1755 wurde von Willi Maertens neu erschlossen. Schellhaffers Text ist zugänglich im Beiheft zur Einspielung dieser Kapitänsmusik durch Michael Schneider und das Ensemble *La Stagione* (cpo 999211–2), S. 27–35.

⁴ D. Henrich Gottlieb Schellhaffers / des Gymnasii zu Hamburg öffentlichen Lehrers / der Sittenlehre und der deutschen Gesellschaft / in Leipzig Mitgliebes / Gedichte / nebst einigen / seiner Reden. / Hamburg / bey Johann Carl Bohn. 1749. – Exemplar der Universitätsbibliothek Erlangen, Signatur: ALTD. I-820.

⁵ Ebd., f. 4^{rv}.

Die Partie zeigt eine für das 18., aber auch schon das spätere 17. Jahrhundert durchaus symptomatische Einschätzung von Gelegenheitsgedichten als einer ‚uneigentlichen‘, weniger wertvollen poetischen Produktion, von der sich die nicht anlaßgebundenen, ‚freien‘ Gedichte als Dichtkunst im eigentlichen Sinne abheben. Eine ähnliche Unterscheidung begegnet 1688 in der Poetik von Albrecht Christian Rotth, der die anlaßgebundenen Gedichte, die „insgemein üblichen Gedichte“, von den „vor andern so beniemten Poetischen Gedichten“ abgrenzt⁶. Die Gelegenheitsgedichte bilden Rotth zufolge eine Art Vorstufe zu den frei erfundenen, im engeren Sinne poetischen Gedichten, die gleichsam „das innere Cabinet der Göttlichen Poesie“⁷ ausmachen und deren Verfertigung die eigentliche Bewährungsprobe für einen wahren Poeten darstellt⁸. Für Schellhaffer wie für Rotth bilden die Gelegenheitsgedichte freilich trotz dieser klaren Hierarchie einen ebenso selbstverständlichen wie unverzichtbaren Bestandteil der Dichtkunst.

Schellhaffer gruppiert seine Gedichte in sieben Abschnitte: Der erste umfaßt „Gedichte bey hohen Gelegenheiten“ (fünf Texte anlässlich von Huldigungen, einem fürstlichen Geburtstag und einer Bürgermeisterwahl), der zweite Trauergedichte (16 Texte); die dritte Gruppe machen die „Gedichte bey glücklichen Zufällen guter Freunde“ aus (zwölf Texte zu Berufungen, Beförderungen, Doktoraten, Geburtstagen u. ä.). Es folgen als größte Gruppe die Hochzeitsgedichte (40 Texte), dann die „freyen Gedichte“ (acht Texte), schließlich die Singgedichte (fünf Texte) und als siebter und letzter Abschnitt einige Reden bei Trauerfällen (vier Texte).

Die Anlässe der Gedichte lassen sich vor allem in Hamburg und in Schellhaffers Geburtsstadt Leipzig lokalisieren. Drei der vier Reden wurden in der „vertrauten deutschen Rednergesellschaft“ in Leipzig gehalten, ein Gratulationsgedicht (S. 102 ff.) wurde „im Namen der deutschen Gesellschaft“ von Schellhaffer verfaßt, ein anlässlich der Leipziger Huldigung Friedrich Augusts II. entstandenes Gedicht eröffnet die Sammlung (S. 1 ff.).

Die Gruppe der fünf Singgedichte umfaßt den Text von Telemanns Festmusik für St. Georg (S. 295 ff.; vgl. oben)⁹, eine Kantate mit dem Titel „Schäfergedanken“ (S. 424 ff.)¹⁰, ein kurzes Schäferspiel mit dem Titel „Die wahre Zärtlichkeit der Liebe“ (S. 429 ff.)¹¹ und schließlich zwei umfangreiche Singgedichte für Lübeck. Es handelt sich hierbei um die Texte der Abendmusiken von 1746 und 1747. Die Titel lauten:

„Das Vorbild / einer / mit Gott angefangenen Ehe, / in dem Beyspiele / des / Isaacs und der Rebecca, / nach / Veranlassung des 24sten Hauptstücks / des ersten Buchs Mose, / in der jährlichen Lübeckischen Abendmusik / aufgeführt 1746.“ (S. 306)

„Die / Sünde u. Buße Davids, / als / ein Vorbild der Gefahr, / wenn man Gott verläßt, / und / als ein Beyspiel / einer wahren Bekehrung. / Nach / Veranlassung des 11ten und 12ten Haupt= / stückes des andern Buchs Samuelis, / in der jährlichen Lübeckischen Abendmusik / aufgeführt 1747.“ (S. 374)

Diese beiden Texte sind insofern von einiger Bedeutung für unsere Kenntnis der Lübeckischen Abendmusiken des 18. Jahrhunderts¹², als der Text des Jahres 1746, die Datierung beider Texte sowie die Verfasserschaft Schellhaffers bislang unbekannt waren. Wilhelm Stahl, der die

⁶ Albrecht Christian Rotth, *Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen*, Leipzig 1688, Titelblatt.

⁷ Ebd., Teil 3, S. 1.

⁸ Vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht*, Stuttgart 1977, S. 103 ff.; zu Rotths Poetik der Nachtmusiken vgl. W. Hirschmann, „Glückwünschendes Freuden=Gedicht“. Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht Arolsen 1993*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak, Köln 1994, S. 75–113; W. Hirschmann, „Telemanns Frankfurter Serenata von 1716 und die Tradition der Abendmusiken“, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke. Funktion, Wert und Bedeutung. Kongreßbericht Magdeburg 1990*, Oschersleben 1997, S. 80–95.

⁹ „Gottgeheilte Gedanken bey der Einweihungsfeyer der Kirche der Heiligen Dreyeinigkeit zu St. Georgen bey Hamburg.“

¹⁰ Textbeginn: „Wie dringend stark, wie unbestimmlich schöne“.

¹¹ Als singende Personen treten Myrtill und Sylvia auf; Textbeginn: „Hier ist der Ort, o ja ihr seydt's“.

¹² Vgl. Kerala J. Snyder, Art. „Abendmusik“, in: *MGG*² 1, 1994, Sp. 13 ff.

Textbuchsammlung der Lübecker Stadtbibliothek erstmals umfassend sichtete und auswertete, vermerkt die Libretti von 1746 und 1747 als verloren¹³. Stahls Vermutung, daß Karl Heinrich Lange die beiden Texte geschrieben haben könnte, erweist sich als ebenso hinfällig wie die Annahme Georg Karstädts, es sei in einem der Jahre *Der verlorene Sohn* mit der Musik Johann Paul Kunzens aufgeführt worden¹⁴. Der Text von 1747 war allerdings bereits in der Lübecker Sammlung enthalten. Stahl legte den undatierten Originaltextdruck, von dem heute noch ein Exemplar in Brüssel überliefert ist¹⁵, ins Jahr 1742 und erwähnt eine Wiederaufführung der Abendmusik mit diesem Text im Jahr 1755¹⁶. Von Karstädt wurde der Text außerdem ohne nähere Begründung Michael Christoph Brandenburg zugeschrieben¹⁷. Auch diese Angaben sind zu berichtigen. Die Abendmusiktexte der Jahre 1746 und 1747 (und möglicherweise 1755) stammen von Schellhaffer; beide wurden von Johann Paul Kunzen vertont.

Ein Blick auf die Singgedichte selbst zeigt, daß Schellhaffer die Librettotradition der Lübecker Abendmusiken genaustens kannte und sich bis in Einzelheiten hinein an dieser Tradition orientierte: Die Sujets der beiden Texte sind dem Alten Testament entnommen und werden auf eine religiös-moralische Aussage hin interpretiert, die mit den Moralvorstellungen des städtischen Bürgertums in Einklang steht. Die Sujetfügung ist dramatisch, wobei die biblischen Figuren durch einige erfundene Personen ergänzt werden. Beide Abendmusiken sind in je fünf Abteilungen aufgegliedert, die zur Aufführung an fünf Sonntagen vor Weihnachten bestimmt waren. Jede Abteilung wird durch einen „Chor der Gläubigen“, dem ein alttestamentlicher Spruch zugrundeliegt, eröffnet und beschlossen. Eine Ausnahme bildet die fünfte Abteilung, an deren Ende ein neugedichteter Schlußchor steht, der Segenswünsche für die Stadt Lübeck zum Ausdruck bringt. In ihrer internen Organisation sind die einzelnen Abteilungen so angelegt, daß der in dialogischen und monologischen Rezitativen sowie in Arien und gelegentlich Ariosi entfalteten biblischen Handlung deutende Partien gegenüberstehen, die von der allegorischen Figur der „Betrachtung“ vorgetragen werden. Diese Gliederung wird durch Choräle verdeutlicht, die die einzelnen Abschnitte beschließen. Als ein Beispiel sei hier die 1. Abteilung der 1746er Abendmusik näher aufgeschlüsselt (R = Rezitativ; A = Arie):

- | | |
|---|---|
| 1. Spruchchor | 18. Choral |
| 2.–7. biblische Handlung (R–A–R–A–R–Duetto) | 19.–20. Betrachtung (R–A) |
| 8. Choral | 21. Choral |
| 9.–10. Betrachtung (R–A) | 22.–26. biblische Handlung (R–Arioso–R–A–R) |
| 11. Choral | 27. Spruchchor |
| 12.–17. biblische Handlung (R–A–R–A–R–A) | |

Alttestamentliches Sujet, Interpretation auf eine bestimmte religiös-moralische Lehre hin, dramatische Sujetfügung, Hinzutreten erfundener Personen zum biblischen Personal, Anlage in fünf Abteilungen, Segenswunsch für Lübeck am Ende der fünften Abteilung, Verschränkung von biblischer Handlung und Betrachtung, Einarbeitung von Bibelsprüchen und Chorälen: in all diesen Elementen richtet Schellhaffer seine Texte an der Tradition der Lübecker Abendmusiken aus.

¹³ Wilhelm Stahl, „Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 29 (1937), S. 40 f. und 43.

¹⁴ Georg Karstädt, „Die Musikerfamilie Kunzen im Lübecker Musikleben des 18. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hrsg. v. Arnfried Edler und Heinrich W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), Kassel 1989, S. 96 f.

¹⁵ Bibliothèque royale Albert Ier, Signatur: *Fétis 4549 A.I.6Mus*. Titel: „Die Sünde und Busse / Davids, / als / ein Vorbild der Gefahr, / wenn man Gott verläßt, / und ein / Beyspiel einer wahren Bekehrung / wird / nach Veranlassung des eilften und zwölften Hauptst. / des andern Buches Samuel / in der gewöhnlichen / Abendmusik / in der Hauptkirche zu St. Marien / vorgestellt werden / von / Johann Paul Kuntzen / D. d. M. / Lübek, gedruckt von Christian Henrich Willers. / Zu bekommen auf dem Werkhause zu St. Marien.“

¹⁶ Stahl, „Lübecker Abendmusiken“, S. 40 f.

¹⁷ Karstädt, „Die Musikerfamilie Kunzen“, S. 96.

In seinem *Vorbericht* zur Abendmusik von 1746 sieht sich Schellhaffer dennoch veranlaßt, zu einigen Eigenheiten seiner Dichtung Stellung zu beziehen und diese vor möglicher Kritik abzuschirmen: So begründet er seine „Nachlässigkeit bey der nicht beobachteten Regel von den drey berühmten Einheiten“ damit, daß das wichtigste Ziel eines Verfassers von Singgedichten darin liegen müsse, dem Komponisten einen gut vertonbaren Text an die Hand zu geben. Diesem Ziel sind andere Gesichtspunkte – wie etwa die Regelmäßigkeit der Anlage hinsichtlich Ort, Zeit und Handlung – unterzuordnen. Die Dichtkunst ist hier nur „Dienerinn der Tonkunst“: „Er [der Verfasser] hat die Meynung, zu welcher ihn vielleicht die große Hochachtung für die Tonkunst veranlasset, daß bey denen Gedichten, welche die Abwechselung der Töne beleben sollen, die Dichtkunst nur für eine Dienerinn der Tonkunst zu halten sey, und daß der Dichter seiner Pflicht vollkommen gnug thue, wenn er dem andern Künstler hinlänglich Gelegenheit gebe, den Nachdruck der Töne in seiner höchsten Stärke zu zeigen.“ (S. 307)

Zu dieser kleinen Apologie mag Schellhaffer durch die Abendmusiktexte von Michael Christoph Brandenburg und die eng an Johann Christoph Gottscheds Dramentheorie angelehnte Poetik des Oratoriums in Johann Adolph Scheibes *Critischem Musikus*¹⁸ veranlaßt worden sein. Die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes gehört für Scheibe zu den Eigenschaften, die „einem solchen geistlichen Drama niemals mangeln“ dürften; „es würde sonst wider die Natur und Vernunft seyn, und folglich keineswegs vollkommen rühren und überzeugen“¹⁹. Scheibe hob bei seiner Besprechung von Brandenburgs Text der Abendmusik des Jahres 1739 hervor, dieses Oratorium sei „beynahe das einzige Stück, das mir zu Gesichte gekommen, welches die Gründlichkeit der Regeln, die ich im zwanzigsten Stücke von den Oratorien gegeben habe, auf das deutlichste bekräftigt“²⁰. Brandenburg selbst sah gerade in der Orientierung an den drei Einheiten ein wesentliches Merkmal, das die neueren Texte der Lübecker Abendmusiken von der früheren Produktion positiv unterschied: „Man hat vor etlichen Jahren angefangen, die Abendmusiken etwas genauer nach den Regeln einer dramatischen Dichtkunst einzurichten. Man hat sonderlich auf die Einheit der Haupthandlung, der Zeit und des Ortes ein aufmerksames Auge gehabt“²¹. Aus der Perspektive Brandenburgs und Scheibes mußten Schellhaffers Texte in ihrer weniger an den Regeln der Gottschedschen Dramentheorie orientierten Faktur rückschrittlich wirken. Andererseits zeigt das Beispiel Schellhaffers, daß die Rezeption der Oratorienpoetik Scheibes kontrovers verlief. Seine rigorose Orientierung an der Lehre von den drei Einheiten stieß auf Vorbehalte und erreichte niemals den Grad an Verbindlichkeit, den sich Scheibe erhofft hatte.

Die Tatsache, daß ein Hamburger Textdichter Telemanns auch für Lübeck Singgedichte verfaßte, läßt sich als ein weiterer Beleg ansehen für die enge Verflechtung des Musiklebens beider Städte im 18. Jahrhundert. Dabei kam der Metropole Hamburg sicherlich mehr die gebende, Lübeck eher die nehmende Rolle zu. Die Beobachtung Arnfried Eblers, daß die Lübecker Musikorganisatoren „froh waren, wenn sie von den zahlreichen in Hamburg agierenden und gastierenden Musikern und Sängern ab und zu einige in den eigenen Mauern engagieren konnten“²², darf man, wie das Beispiel Schellhaffers zeigt, auf die Textdichter übertragen.

¹⁸ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig ²1745 (Nachdr. Hildesheim 1970), 20. Stück (26. November 1737), S. 186–194. Die Anlehnung an Gottscheds Dramentheorie stellt auch das zentrale Moment dar, das Scheibes Oratorienpoetik von derjenigen Archangelo Spagnas unterscheidet. Spagnas Forderung nach einer Orientierung an den ‚precetti Aristotelici‘, darunter auch der Einheit der Zeit und der Handlung, ist dem dramentheoretischen Denken der Barockepoche verpflichtet. Dies wird besonders daran deutlich, daß sich Spagna auf die Tragödien Senecas als Muster dramatischen Gestaltens beruft (*Oratorii overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Rom 1706; der discorso neu hrsg. v. Arnold Schering, „Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 8 [1906–07], S. 49–64, vor allem S. 54 f.).

¹⁹ Scheibe, *Critischer Musikus*, S. 190.

²⁰ Ebd., S. 797.

²¹ Vorbericht zum Text der Abendmusik von 1741; zitiert nach Stahl, „Lübecker Abendmusiken“, S. 52 f.

²² Arnfried Ebler, „Der bürgerliche Konzertbetrieb im 18. Jahrhundert“, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, S. 106.