

„aufgeweckte Einfälle“ und „sinnreiche Gedanken“

—

Witz und Humor
in Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

vorgelegt von:

Sarah-Denise Fabian

Erstgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Heidelberg, Juli 2014,
überarbeitete Fassung August 2015

Für meine Eltern und Großeltern

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner im Juli 2014 von der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommenen Dissertation. Während ihrer Entstehung habe ich diverse Unterstützungen verschiedener Personen und Einrichtungen erhalten. Zu allererst gebührt Prof. Dr. Silke Leopold für die Betreuung der Arbeit ein herzliches Dankeschön! Sie hat alle Phasen der Dissertation – Themenfindung, Anlage und Konzeption, Verschriftlichung – mit wertvollen Hinweisen und Anregungen zum Über- und Weiterdenken begleitet. Außerdem hat sie mir ermöglicht, während der gesamten Promotionsphase ununterbrochen unter anderem als wissenschaftliche Hilfskraft am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg angestellt zu sein, und damit einen finanziellen Rahmen für die Arbeit geschaffen. Dafür bin ich ihr ebenfalls sehr dankbar. Daneben hat Prof. Dr. Dorothea Redepenning im Doktorandenkolloquium immer wieder das Projekt mit nützlichen Ratschlägen unterstützt und zudem dankenswerterweise das Zweitgutachten übernommen. Überhaupt danke ich allen Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums: Zum einen habe ich in den Diskussionen nach meinen Referaten stets positive Anregungen für die Gestaltung der einzelnen Kapitel erhalten, zum anderen hat die Lektüre kulturwissenschaftlich orientierter Texte im Rahmen des Kolloquiums dazu geführt, gewinnbringend aus einer anderen Blickrichtung auf die eigene Arbeit zu schauen. Den Vorsitz bei meiner im Dezember 2014 stattgefundenen Disputatio hat freundlicherweise PD Dr. Stefan Drees übernommen.

Während meines Hauptstudiums und meiner Promotionszeit war ich zunächst für Analyse, dann für Musikgeschichte Tutorin von Dr. Joachim Steinheuer. Die inhaltliche Gestaltung seiner Kurse hat dabei immer wieder zu neuen Impulsen für den Umgang mit Notentexten und deren Interpretation geführt. Dies hat auch die Ausrichtung meiner Dissertation geprägt und dafür danke ich ihm nachdrücklich. Dr. Matthew Gardner gehört ebenfalls mein herzlicher Dank: Er hat sowohl auf musikwissenschaftlicher, als auch musikpraktischer Ebene Anregungen für eine Beschäftigung mit Georg Philipp Telemann gegeben. Zudem verdanke ich ihm wertvolle Tipps für das Dissertationsprojekt. Der *Marionettenoper im Säulensaal* des Musikwissenschaftlichen Seminars sowie dem Orchester des *Collegium musicum*s der Universität Heidelberg danke ich für eine wöchentliche Abwechslung im universitären Kontext.

Der Musikabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, namentlich Daniela Stein-Lorentz und Dr. Silvia Uhlemann, gilt mein Dank für das Bereitstellen sämtlicher Abschriften von Telemanns Overtürensuiten zur Durchsicht am Anfang der Promotionsphase. Die Digitalisierung der Handschriften und vor allem die freizugängliche, kostenlose Nutzung

der Digitalisate stellten eine wunderbare Arbeitsbedingung dar. Letzteres gilt auch für zahlreiche Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Ebenso danke ich der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für die Digitalisierung der autographen Telemann-Sammlung (Mus.ms. autogr. Telemann Nr. 6). Die freundliche Bereitstellung der Quellen aller genannten Bibliotheken ermöglichte auch das Einfügen der Notenbeispiele. Für die Erlaubnis, die Notenbeispiele bereits edierter Kompositionen zu verwenden, danke ich allen, bei den entsprechenden Beispielen genannten Verlagen.

Ohne die kontinuierliche finanzielle und ideelle Unterstützung des Studiums und der Promotionsphase durch meine Eltern wäre das Dissertationsprojekt nicht in dieser Weise durchführbar gewesen. Dafür danke ich ihnen von ganzem Herzen. Auch meine Großeltern haben mich auf vielfältige Art und Weise unterstützt, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Die wohlwollenden Nachfragen und die freundliche Anteilnahme am Voranschreiten der Arbeit von ihnen allen, meinem Bruder und meinen Freunden haben ebenfalls wesentlich zum Gelingen beigetragen. Für das bereitwillige und sorgfältige Korrekturlesen des vorliegenden Manuskripts gehört Tina Köth, M.A., mein herzlicher Dank. Schließlich danke ich Adrian Kuhl, M.A. Er hat nicht nur die unterschiedlichen, zu einem solchen Projekt gehörenden (und hier in der Wortbedeutung des 17. und anfänglichen 18. Jahrhunderts zu verstehenden) ‚humours‘ mitgetragen, sondern auch mit anregenden Diskussionen die Arbeit begleitet. Außerdem hat er die verschiedenen Versionen der einzelnen Kapitel, das eingereichte Exemplar und die vorliegende Fassung der Dissertation Korrektur gelesen. Für das alles gehört ihm mein herzlicher Dank!

Heidelberg, im August 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Telemann, seine Ouvertürensuiten sowie Witz und Humor im 18. Jahrhundert.....	1
1.2 Quellenlage und Forschungsüberblick.....	15
1.3 Zielsetzung und Anlage der Arbeit.....	22
1.4 Formales.....	29
2. Die Semantik von Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts....	31
2.1 „as boundless as the wind“ – Die Wortbedeutung von Witz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	31
2.1.1 Witz als ein Zeichen von geistreichem Denken und Bildung.....	32
2.1.2 Witz als ein schnelles Zusammenführen von Ideen.....	36
2.1.3 Witz als eine Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken.....	41
2.1.4 Witz als moralischer Wert.....	44
2.2 „Unhelp’d by practice, books, or art“ – Die Wortbedeutung von Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	46
2.2.1 Humor als Charakter sowie Abnormalität im Verhalten.....	48
2.2.2 Humor als moralischer Wert.....	51
2.3 „That gives surprise, and this delight“ – Vergleichende Gegenüberstellung von Witz und Humor während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	54
3. Witz als ein Zeichen von geistreichem Denken und Bildung – Telemanns Spiel mit Form- und Hörerwartungen in den Ouvertürensuiten <i>TWV 55:G2</i>, <i>TWV 55:F10</i> und <i>TWV 55:G12</i>.....	58
3.1 Die Ouvertürensuite: Form- und Hörerwartungen.....	58
3.2 Spiel mit Hörerwartungen in <i>TWV 55:G2</i> ‚La Bizarre‘.....	68
3.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und offensichtliche Ungewöhnlichkeiten.....	68
3.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	71
3.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite: bizarre Ungewöhnlichkeiten als ein Spiel mit Hörerwartungen.....	92
3.3 Spiel mit Hörerwartungen in <i>TWV 55:F10</i> (‚Overture à la burlesque‘) im Vergleich zu <i>TWV 55:G12</i> (‚Overture avec la suite burlesque‘).....	96
3.3.1 Quellenlage, Satzabfolge und das Adjektiv ‚burlesque‘.....	96
3.3.2 Analyse der Einzelsätze von <i>TWV 55:F10</i>	99

3.3.3 Die gesamte Ouvertürensuite <i>TWV 55:F10</i> im Vergleich zu <i>TWV 55:G12</i> : geistreiches Denken und Wissen um die Formerwartungen als Voraussetzung für das Verständnis der Kompositionen.....	112
4. Witz als ein schnelles Zusammenführen von Ideen – Bezugnahme auf verschiedene Ereignisse der Lebenswelt in den Ouvertürensuiten <i>TWV 55:G4</i>, <i>TWV 55:B5</i> und <i>TWV 55:B11</i>.....	121
4.1 Musikalische Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen in <i>TWV 55:G4</i> und <i>TWV 55:B5</i> ?.....	122
4.1.1 <i>TWV 55:G4</i> ‚Ouverture des nations anciens et modernes‘.....	122
4.1.1.1 Quellenlage, Satzabfolge und mögliche Kontexte.....	122
4.1.1.2 Analyse der Einzelsätze.....	129
4.1.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalisches Abbild der kriegerischen und ästhetischen Streitereien der Zeit.....	141
4.1.2 <i>TWV 55:B5</i>	148
4.1.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und mögliche Kontexte.....	148
4.1.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	152
4.1.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite <i>TWV 55:B5</i> im Vergleich zu <i>TWV 55:G4</i> : Zusammenführen unterschiedlicher Ideen im Kontext der damaligen Auseinandersetzungen.....	165
4.2 Zusammenführen von sich widersprechenden Ideen in <i>TWV 55:B11</i>	169
4.2.1 Quellenlage und Satzabfolge.....	169
4.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	171
4.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite – ein Kommentar zur Finanzkrise um 1720?.....	192
5. Witz als eine Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken – Komponieren für die (oder eine potenzielle) Zielhörerschaft in den Ouvertürensuiten <i>TWV 55:D22</i>, <i>TWV 55:D21</i> und <i>TWV 55:F11</i>.....	199
5.1 Ein Anknüpfen an die Interessen von Ludwig VIII. in <i>TWV 55:D22</i> und <i>TWV 55:D21</i> ?.....	200
5.1.1 <i>TWV 55:D22</i> ‚Ouverture jointe d’une suite tragi-comique‘.....	200
5.1.1.1 Quellenlage, Satzabfolge, potenzielle Zielhörerschaft und möglicher Kontext.....	200
5.1.1.2 Analyse der Einzelsätze.....	205

5.1.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: Bezug zu Ludwig VIII. und zugleich ein musikalisches Abbild des damaligen Medizininteresses?.....	226
5.1.2 <i>TWV 55:D21</i>	232
5.1.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und der Satz ‚Tintamare‘.....	232
5.1.2.2 Analyse des Satzes ‚Tintamare‘: eine musikalische Auseinandersetzung mit Castels Konstruktion eines Farbenclaviers und zugleich ein Anknüpfen an die Interessen von Ludwig VIII.?.....	235
5.2 Komponieren in bürgerlich geprägtem Kontext mit höfischer Zielhörerschaft in <i>TWV 55:F11</i>	251
5.2.1 Quellenlage, vermutliche Erstaufführung und Satzabfolge.....	251
5.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	253
5.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite: ein lebendiges Bild Hamburgs als ein Komponieren für eine bürgerliche und höfische Zielhörerschaft.....	272
6. Humor: der Mensch mit seinen individuellen Eigenschaften – musikalisches Abbild verschiedener Typen und Charaktere in den Ouvertürensuiten <i>TWV 55:B8</i>, <i>TWV 55:C5</i>, <i>TWV 55:g2</i> und <i>TWV 55:D5</i>.....	280
6.1 Musikalisches Darstellen verschiedener Figuren der Commedia dell’arte in <i>TWV 55:B8</i> ‚Ouverture burlesque‘.....	281
6.1.1 Satzabfolge, Quellenlage und Telemanns Auseinandersetzung mit dem Sujet... ..	281
6.1.2 Analyse der Einzelsätze.....	283
6.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: eine eigene Narration über die musikalischen Porträts der Dienerfiguren.....	301
6.2 Musikalisches Abbild unterschiedlicher Charaktere in <i>TWV 55:C5</i> ‚La Bouffonne‘, <i>TWV 55:g2</i> ‚La changeante‘ und <i>TWV 55:D5</i> ‚La Galante‘.....	310
6.2.1 Die Darstellung eines heiteren Charakters in <i>TWV 55:C5</i> ‚La Bouffonne‘.....	313
6.2.1.1 Quellenlage und Satzabfolge.....	313
6.2.1.2 Analyse der Einzelsätze.....	315
6.2.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: Abbild der Narren-Possen einer Schelmin und Nähe zum heiteren Genre des Musiktheaters.....	324
6.2.2 Die Darstellung eines launischen Charakters in <i>TWV 55:g2</i> ‚La changeante‘ ...	326
6.2.2.1 Quellenlage und Satzabfolge.....	326
6.2.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	327
6.2.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalisches Abbild eines launischen Charakters.....	340

6.2.3 Die Darstellung eines galanten Charakters in <i>TWV 55:D5</i> ‚La Galante‘	342
6.2.3.1 Quellenlage, mögliche Bedeutungen von ‚Galante‘ und Satzabfolge.....	342
6.2.3.2 Analyse der Einzelsätze.....	345
6.2.3.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalisches Abbild der unterschiedlichen Facetten der oder des Galanten.....	352
7. Verknüpfung von Witz und Humor – programmatische Überschriften mit ‚humours‘ sowie ein Spiel mit Formerwartungen in der Ouvertürensuite <i>TWV 55:G10</i> und der Suite <i>TWV 40:108</i>.....	356
7.1 <i>TWV 55:G10</i> ‚Burlesque de Quixotte‘: eine Auseinandersetzung mit dem Sujet ‚Don Quijote‘ auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.....	357
7.1.1 Quellenlage, Sujet ‚Don Quijote‘ und Satzabfolge.....	357
7.1.2 Analyse der Einzelsätze.....	362
7.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalische Erzählung mit ‚humours‘ als ein Spiel mit Hörerwartungen.....	383
7.2 <i>TWV 40:108</i> ‚Intrada, nebst burlesquer Suite‘: musikalisches Abbild der Reisen Gullivers.....	389
7.2.1 Das Sujet ‚Gulliver‘, Satzabfolge und Quellenlage.....	389
7.2.2 Analyse der Einzelsätze.....	392
7.2.3 Die gesamte Suite: musikalische Erzählung mit ‚humours‘ als ein Spiel mit Lesegewohnheiten.....	400
8. Schluss.....	404
8.1 Witz und Humor sowie die Frage nach einer moralischen Komponente.....	404
8.2 Kurzer Ausblick: Weitere Forschungsmöglichkeiten bei Witz und Humor in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	412
8.3 Telemanns einfallsreiches Umgehen mit dem Genre Ouvertürensuite.....	414
9. Anhang.....	422
9.1 Abkürzungsverzeichnis.....	422
9.2 Literaturverzeichnis.....	427
9.2.1 Primärliteratur.....	427
9.2.1.1 Noten.....	427
9.2.1.2 Texte.....	433
9.2.2 Sekundärliteratur.....	437

1. Einleitung

1.1 Telemann, seine Ouvertürensuiten sowie Witz und Humor im 18. Jahrhundert

Der „Polygraph“¹ Telemann

„Der Witz belustigt sich an aufgeweckten Einfällen, und an sinnreichen Gedanken[.]“² – So beschreibt Johann Joachim Schwabe 1741 das Phänomen in der Vorrede seiner *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*. Zugleich handelt es sich dabei um Attribute, mit denen man Georg Philipp Telemanns Ouvertürensuiten beschreiben kann – eine Kombination, die seine Zeitgenossen vermutlich wohlwollend befürwortet hätten, seit dem Ende des 18. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein aber vermutlich von den Wenigsten in Erwägung gezogen worden wäre. Wie in jüngerer Zeit betont und aufgearbeitet wurde,³ steht bei Telemann die vorsichtige Distanzierung während seiner letzten Lebensjahre und die dann vor allem im 19. Jahrhundert vorherrschende Kritik und negative Beurteilung⁴ in starker Diskrepanz zur Wahrnehmung und Wertschätzung des Komponisten zu seinen Lebzeiten.

Die Veränderung in der Bewertung ist unter anderem in einem Wandel der Ästhetik begründet,⁵ die, insbesondere in Bezug auf die (geistliche) Vokalmusik, die Kompositionsweise Johann Sebastian Bachs über Telemanns Neigung zur „Malerey“⁶ stellte. Der Vorwurf der Malerei weist dabei auf die Kontroverse zwischen sogenannter Programmmusik und absoluter Musik im 19. Jahrhundert hin. Schon Ende des 18. Jahrhunderts zum Teil kritisch gesehen, wurde die ‚Tonmalerei‘ insbesondere von den Gegnern der ‚Neudeutschen Schule‘ zunehmend negativ bewertet. Die Befürworter der ‚absoluten Musik‘ sahen schließlich nur eine von der Sprache und dem Außermusikalischen unabhängige, sozusagen autonome Instrumentalmusik als den

¹ Gerber: *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1792), Sp. 630.

² Schwabe: *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* (1742), S. 16. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Schwabe S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

³ Vgl. zur Rezeption Telemanns: Fleischhauer: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 1)“ (1967/68), S. 38f.; Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), v. a. S. 6f., 10, 21; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 605; Siegele: „Im Blick von Bach auf Telemann“ (2004), v. a. S. 47; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. viiif.; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

⁴ Vgl.: Sandberger: „‚Held‘ und ‚negative Kontrastfigur‘“ (2004), v. a. S. 183.

⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. ix.

⁶ Gerber: *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1792), Sp. 630; vgl. dazu: Ebeling: *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* (1981), S. 294–298; vgl. auch: Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon* (1878), v. a. S. 128.

Inbegriff von Musik an.⁷ Dies wurde im 19. Jahrhundert immer stärker zum ästhetischen Ideal der Musik erhoben, in das sich unter anderem die Kompositionen J. S. Bachs gut einfügten.⁸ Telemanns (geistliche Vokal-)Kompositionen, die vielfach auf außermusikalische Bereiche eingehen sowie diese durch eine instrumental-deskriptive Begleitung unterstützen,⁹ passten dabei ebenso wenig in das Konzept einer absoluten Musik wie beispielsweise Joseph Haydns späte Oratorien *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 und *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3. Letzteren widerfuhr im Schrifttum des 19. Jahrhunderts ein durchaus ähnliches Schicksal¹⁰ wie den Kompositionen Telemanns. Was schon Johann Karl Friedrich Triest 1801 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* allgemein zu bedenken gibt, ist hier also geschehen:

„[N]icht immer urtheilt die Nachwelt gerecht; sie schweift oft im Lobe oder Tadel aus. Und dies kann fast nicht anders seyn; denn die *Werke*, worüber sie richtet, bleiben, aber die Umstände, unter denen sie entstanden, gehen vorüber.“¹¹

Daneben kommt bei Telemann erschwerend hinzu, dass auch die enorme Anzahl seiner Kompositionen und folglich er als ‚Vielschreiber‘ kritisch beäugt wurden. Hohe Quantität wurde – bei Telemann fatalerweise – mit einer geringen Qualität und Oberflächlichkeit gleichgesetzt.¹² So urteilt etwa Philipp Spitta 1880:

„Telemann, Fasch und andere productive Zeitgenossen waren flachere Talente und insofern bietet ihr Schaffen für dasjenige Bachs keinen ausreichenden Maßstab.“¹³

Wie das Zitat belegt, wurde in einer vergleichenden Betrachtungsweise meist Bach, aber auch Georg Friedrich Händel über Telemann gestellt. Man spielte somit – aus heutiger Perspektive unverständlich – Komponisten auf ästhetischer Ebene gegeneinander aus, die sich zu Lebzeiten fachlich als Kollegen schätzten.¹⁴ Das abwertende Urteil gegenüber Telemann, das sich in der Regel bezeichnenderweise nicht auf eine detaillierte Untersuchung seiner Kompositionen stützte,¹⁵ hielt sich jedoch hartnäckig.¹⁶ Zudem ist auffallend, dass häufig im Vergleich zu

⁷ Vgl. zur Kontroverse um ‚Programm Musik‘ und ‚absolute Musik‘: Altenburg: „Programm Musik“ (1997), Sp. 1821ff., 1824f., 1832; Dahlhaus: „Thesen über Programm Musik“ (1975), S. 192; Floros: „Verschwiegene Programm Musik“ (1982), S. 206f.; Massow: „Programm Musik“ (1993), S. 17; Schmusch: *Der Tod des Orpheus* (1998), S. 11ff.; Seidel: „absolute Musik“ (1994), Sp. 15f., 22.

⁸ Vgl.: Altenburg: „Programm Musik“ (1997), Sp. 1830; Seidel: „absolute Musik“ (1994), Sp. 22.

⁹ Vgl. zu Telemann: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 664; Seidel: „Die Metamorphose der Ino“ (2010), S. 29f.

¹⁰ Vgl. zu Haydns späten Oratorien: Feder: „Haydn, Joseph“ (2002), Sp. 1062ff.; Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit* (2000), S. 478, 489; Scheideler: „Die Schöpfung“ (2000), S. 312.

¹¹ Triest: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst“ (1801), Sp. 283f. Hervorhebung im Original.

¹² Vgl.: B. Reipsch: „Sintemal auch das Leichte seinen Meister erfordert“ (2004), S. 220.

¹³ Spitta: *Johann Sebastian Bach* (1880), S. 180.

¹⁴ Vgl.: Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), S. 21.

¹⁵ Vgl.: Klein: „Zur musikalischen Malerei G. Ph. Telemanns“ (1995), S. 137.

¹⁶ Vgl.: Fleischhauer: „Telemann-Studien“ (1963), S. 15; Hobohm: „Überlegungen zu einer Telemann-Biographie“ (2004), v. a. S. 193; Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), S. 21; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. viii.

J. S. Bach oder Händel angemerkt wurde, was bei Telemann nicht vorzufinden sei, anstatt zunächst einmal der Frage nachzugehen, was Telemann – unabhängig von J. S. Bach und Händel, aber in Bezug auf die jeweilige historische und gesellschaftliche Situation¹⁷ – komponiert hat und warum es so beschaffen ist, wie es ist.¹⁸ Beispielsweise kommt Ludwig Finscher noch 1969 zu folgender Bewertung Telemanns:

„Es muß zu denken geben, daß sich auf dieser [...] Vergleichsbasis kaum eine Notwendigkeit ergibt, Spittas Urteil grundsätzlich zu revidieren. Sehr wenige Werke Telemanns lassen sich der großen Musik des 18. Jahrhunderts zurechnen. [...] Die Masse der Werke ist, jenseits des handwerklichen Niveaus und abgesehen von ihrer möglichen historischen Bedeutung, kaum mehr als musikalisches Mittelmaß.“¹⁹

Dagegen zählte Telemann zu Lebzeiten zu den einflussreichsten und führenden Komponisten.²⁰ Seine Kompositionen waren weit verbreitet und auch im Ausland anerkannt.²¹ Zu dieser Bekanntheit trug er wiederum selbst bei: Zum einen besaß Telemann die Fähigkeit die Zeichen der Zeit und die jeweiligen musikalischen Entwicklungen zu erkennen und für sich zu nutzen, zum anderen war er sehr umtriebig und belesen, pflegte Kontakte mit literarisch-intellektuellen Kreisen und förderte durch eine gezielte Publikation die Verbreitung seiner Kompositionen.²² Zu Letzterem trug zudem sein gezieltes Komponieren für die jeweiligen Adressatenkreise bei.²³ Dies alles spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass Theoretiker wie Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Joachim Quantz und Johann Adolph Scheibe Telemanns Kompositionen als Musterbeispiele in ihren Schriften anführten.²⁴ Mattheson etwa schreibt euphorisch:

„Ein Lulli wird gerühmt; Corelli lässt sich loben; [/] Nur Telemann allein ist übers Lob erhoben.“²⁵

¹⁷ Vgl.: Fleischhauer: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 2)“ (1969/70), S. 93.

¹⁸ Vgl.: Hobohm: „Überlegungen zu einer Telemann-Biographie“ (2004): „[Telemanns] Musik sollte nicht zuerst an der anderer Meister gemessen werden, sondern in ihrer Eigenständigkeit zur Kenntnis genommen werden“ (S. 207).

¹⁹ Finscher: „Der angepasste Komponist“ (1969), S. 29.

²⁰ Vgl.: Fleischhauer: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 2)“ (1969/70), v. a. S. 61, 71, 75, 82; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

²¹ Vgl.: Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), S. 3.

²² Vgl.: Fleischhauer: „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“ (2001), S. 375; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 589, 602, 649, 663f.; B. Reipsch: „Sintemal auch das Leichte seinen Meister erfordert“ (2004), S. 220f.

²³ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 653.

²⁴ Vgl.: Fleischhauer: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 1)“ (1967/68), S. 38; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 649; B. Reipsch: „Sintemal auch das Leichte seinen Meister erfordert“ (2004), S. 221.

²⁵ Mattheson: *Grundlagen einer Ehren-Pforte*, zitiert nach: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 213. Vgl. auch: Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1980), S. 234.

Telemann wurde dabei für das Verwenden unterschiedlicher Schreibarten – dem französischen und italienischen, aber auch dem englischen und polnischen Stil – geschätzt.²⁶ So heißt es beispielsweise in Johann Gottfried Walthers *Musikalischem Lexikon* (1732) über ihn:

„Was er [= Telemann] in den stylis der Music gethan, ist überall zur Gnüge bekannt. Erst war es der Polnische, dem folgte der Frantzösische, Kirchen=Cammer= und Opern=styl, und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem er denn jetzo das mehreste zu thun hat.“²⁷

Insbesondere wurde er lobend zu denjenigen Komponisten gezählt, die sich durch das Integrieren verschiedener nationaler Schreibstile um den sogenannten ‚vermischten‘ Geschmack verdient gemacht hatten,²⁸ der auch als deutscher Stil beschrieben wurde. Quantz definiert diesen Stil wiederum wie folgt in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752):

„Wenn man aus verschiedener Völker [sic!] ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte.“²⁹

Telemanns Œuvre zeichnet sich folglich durch eine große Vielfalt aus, bei dem in den verschiedenen Gattungen mehrere Stile zum Einsatz kommen. Dies ebenso wie die Umtriebigkeit und das Komponieren für diverse Adressatenkreise führten wiederum zu Telemanns großer Bekanntheit und Wertschätzung zu Lebzeiten.

Telemanns Komponieren von Overtürensuiten

Eines der Gebiete, auf denen Telemann besonders von seinen Zeitgenossen geschätzt und gelobt wurde, stellt die sogenannte Overtürensuite dar.³⁰ Insofern kommt ihm dort eine nicht nur „mögliche“, sondern nicht zu leugnende „historische Bedeutung“³¹ zu. Während der Ursprung des Genres in Frankreich liegt, war die Overtürensuite zu Telemanns Zeit vor allem in Deutschland in der Form einer französischen Overtüre mit folgenden Suitensätzen für mehrere Instrumente sehr beliebt.³² In den Theoretika ist sie wiederum entsprechend des gewichtigen Kopfsatzes meist unter dem Stichwort ‚Overture‘ zu finden und auch von Komponisten häufig

²⁶ Vgl.: Fleischhauer: „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘“ (1981), S. 35; Fleischhauer: „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“ (2001), S. 375; Seidel: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“ (2009), S. 14.

²⁷ Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* (1967), S. 596.

²⁸ Vgl.: Fleischhauer: „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘“ (1981), S. 35; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 63.

²⁹ Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1988), S. 332. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Quantz Versuch S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Dieser vermischte Geschmack ist im Prinzip eine Variante dessen, was schon Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert beschreibt: Vgl.: Hirschmann: „Kircher, Athanasius“ (2003), Sp. 148.

³⁰ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Overtürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291f.

³¹ Finscher: „Der angepasste Komponist“ (1969), S. 29.

³² Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2072.

so benannt worden (vgl. Kapitel 3.1).³³ Lobend schreibt Scheibe diesbezüglich im 73. Stück vom 19. Januar 1740 seines *Critischen Musikus* über Telemanns Kompositionen:

„[Telemann] hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekannt gemacht, auch sich darinnen hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldigt zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen.“³⁴

Und auch Quantz schließt sich in Paragraph 42 des 18. Hauptstücks ‚Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey‘ in Bezug auf die Ouvertüren dieser Meinung an:

„Lully hat davon gute Muster gegeben. Doch haben ihn einige deutsche Componisten, unter andern vornehmlich Händel und Telemann, darinne weit übertroffen“ (Quantz Versuch S. 301).

Eine Anekdote von Johann Friedrich Fasch belegt ebenfalls das große Ansehen, das Telemann zu Lebzeiten für seine Ouvertüren genoss. Ersterer hatte nämlich den Musikern des Leipziger ‚Collegium musicum‘ bei einer Probe seine eigene Komposition unter dem Namen Telemanns vorgelegt und freute sich darüber, dass niemand diesen ‚Schwindel‘ bemerkte, was für Fasch offensichtlich ein enormes Qualitätsmerkmal darstellte. So schreibt er in seinem Lebenslauf (1708) in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*:

„Endlich hatte ich gar die Verwegenheit, da die Telemannischen Ouverturen bekannt wurden, auch eine auf solchen Schlag zu versuchen. Ich setzte sie aus, und da die Primaner ein Collegium Musicum hielten, gab ich sie unter dessen Nahmen zur Probe hin, und sie glaubten, zu meiner Freude, daß solche von Ihm wäre. Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, es öffentlich zu bekennen, daß ich aus meines geehrtest= und geliebtesten Freundes, des Herrn Capellmeister Telemanns schönen Arbeit damahlen meist alles erlernete, indem ich solche mir, besonders bey den Ouverturen, beständig zum Muster nahm.“³⁵

Die Ouvertürensuite, der sich Telemann auf Seiten der Orchestermusik neben dem Konzert hauptsächlich gewidmet hat, stellt wiederum innerhalb seines Œuvres keinen unbedeutenden Bereich dar. Nach derzeitigem Forschungsstand können ungefähr 125 Ouvertürensuiten nachgewiesen werden³⁶ – eine relativ hohe Zahl, wie ein Vergleich mit einer Auswahl seiner Kollegen zeigt. Bei J. S. Bach finden sich beispielsweise nur vier Ouvertürensuiten (*BWV 1066–1069*)³⁷ und auch Händel bewegt sich bei diesem Genre mit den Suiten *HWV 352–354*, die aus den nicht überlieferten Opern *Der beglückte Florindo HWV 3* und *Die verwandelte Daphne*

³³ Vgl.: Pelker: „Ouverture/Ouvertüre“ (1997), S. 3.

³⁴ Scheibe: *Critischer Musikus* (1970), S. 673. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Scheibe Musikus S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

³⁵ Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1757), S. 125; vgl. dazu auch: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 19.

³⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. xi; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014); vgl. dazu: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250. Dort ist folgende Anzahl an Ouvertürensuiten verzeichnet (nicht mitgezählt werden Suiten, die aufgrund der Besetzung eigentlich einer anderen TWV-Nummer zugeordnet werden sowie Kompositionen, die nur aus einem Ouvertüren-Satz bestehen): in C-Dur 7 Ouvertürensuiten, c-Moll 4, D-Dur 23, d-Moll 3, Es-Dur 5, E-Dur 4, e-Moll 10, F-Dur 11, f-Moll 1, fis-Moll 1, G-Dur 14, g-Moll 9, A-Dur 9, a-Moll 7, B-Dur 13, h-Moll 4.

³⁷ Vgl.: Breig: „Bach, Johann Sebastian“ (1999), Sp. 1471, 1509.

HWV 4 zusammengestellt sind, sowie seiner *Water-Music HWV 348–350* und der *Music for the Royal Fireworks HWV 351* in ähnlicher Größenordnung.³⁸ Für Fasch und Christoph Graupner, die sich auch auf dem Gebiet der Ouvertürensuite maßgeblich hervorgetan haben, kann eine deutlich größere Anzahl an Kompositionen nachgewiesen werden, die jedoch ebenfalls nicht an diejenige Telemanns heranreicht: Von ersterem sind circa 77,³⁹ von letzterem ungefähr 80 Ouvertürensuiten überliefert.⁴⁰ Hinzu kommt, dass wie auch in Bezug auf Beiträge Telemanns zu anderen Gattungen oder Genres bei den Ouvertürensuiten keine genaue Aussage über den Umfang gemacht werden kann, da von seiner frühen Auseinandersetzung mit dem Genre in Sorau kaum Kompositionen erhalten sind⁴¹ und entsprechend die Anzahl der Ouvertüren-Kompositionen vermutlich höher ist, als die oben angeführte.⁴² Die Sorauer Zeit erwähnt Telemann in seinen Autobiographien jedoch insbesondere als prägend für das Komponieren von Ouvertüren:

„Im 1704ten Jahre wurde ich nach Sorau, zu S. Excellenz, dem Hrn. Grafen Erdmann von Promnitz, als Capellmeister berufen. Das glänzende Wesen dieses auf fürstlichem Fuß neu-eingerichtete [sic!] Hofes munterte mich zu feurigen Unternehmungen, besonders in Instrumentalsachen, worunter ich die Ouvertüren mit ihren Nebenstücken vorzüglich erwehlete, weil der Herr Graf kurz vorher aus Frankreich wiedergekommen war, und also dieselben liebte. Ich wurde des Lulli, Campra und anderer guten Meister Arbeit habhaft, und legte mich fast gantz auf derselben Schreibart, so daß ich der Ouvertüren in zwey Jahren bey 200. zusammen brachte.“⁴³

Die in der Autobiographie von 1740 angegebene hohe Zahl von 600 Ouvertüren⁴⁴ meint allerdings vermutlich nicht nur Ouvertürensuiten, sondern schließt wahrscheinlich auch andere Kompositionen mit vorangestellten Ouvertüren mit ein.⁴⁵

In Berührung mit den in höfischem Kontext aufgeführten französischen Ouvertüren kam Telemann aber wohl sogar schon vor seiner Zeit in Sorau, da er in seiner ersten Autobiographie schreibt, dass er „in Hannover einen ziemlichen Vorschmack [sic!] von dieser Art bekommen“⁴⁶ habe. Damit meint er sicherlich seine Zeit als Schüler in Hildesheim, in der er mit der Hofmusik in Hannover und Braunschweig-Wolfenbüttel in Kontakt kam, wo unter anderem Jean-Baptiste Lullys Musik gespielt wurde.⁴⁷ Und während seines Studiums in Leipzig war

³⁸ Vgl.: H. J. Marx: „Händel, Georg Friedrich“ (2002), Sp. 562, 567, 604–606; Schipperges: „Suite“ (1991), S. 4.

³⁹ Vgl.: Blaut: „Fasch, Johann Friedrich“ (2001), Sp. 766f.

⁴⁰ Vgl.: Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014); Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 9f.

⁴¹ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 649, 653.

⁴² Vgl.: Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

⁴³ Aus Telemanns dritter Autobiographie, abgedruckt in: Mattheson: *Grundlagen einer Ehren-Pforte*, zitiert nach: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 201f., vgl. entsprechende Stelle in Telemanns erster Autobiographie von 1718, ebd. S. 97f.

⁴⁴ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 212.

⁴⁵ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 15.

⁴⁶ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 97.

⁴⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 14f.

Telemann zu Besuch am Berliner Hof. Dort wurde er wiederum vermutlich über den belgischen Tanzmeister Jean-Baptiste Volumier mit dem französischen Stil vertraut.⁴⁸ Darüber hinaus kam er wahrscheinlich über die weit verbreiteten Amsterdamer Drucke von Lullys Kompositionen mit der Ouvertürensuite in Berührung.⁴⁹

Der Großteil der überlieferten Ouvertürensuiten Telemanns stammt jedoch aus seiner späteren Zeit im bürgerlich geprägten Umfeld von Frankfurt und Hamburg, wobei er zugleich über seine Tätigkeit als ‚Kapellmeister von Haus aus‘ für Sachsen-Eisenach und Brandenburg-Bayreuth weiterhin mit dem höfischen Kontext verbunden war.⁵⁰ Telemann komponierte folglich zum einen in Frankfurt und Hamburg Ouvertürensuiten, die für öffentliche Anlässe und das Musizieren im städtischen Umfeld gedacht waren. Einen möglichen Kontext stellen etwa die wöchentlichen Konzerte des ‚Collegium musicum‘ der Gesellschaft Frauenstein in Frankfurt⁵¹ dar. Bedingt durch Telemanns Kontakte zu den Residenzen über seine Funktion als ‚Kapellmeister von Haus aus‘ sowie zu anderen Höfen wie Darmstadt und Dresden, schrieb er in dieser Zeit zum anderen aber auch Kompositionen des Genres für höfische Tafelmusiken oder Festlichkeiten. Teilweise war dabei ein und dieselbe Ouvertürensuite vermutlich sowohl für eine Aufführung im bürgerlich-städtischen, als auch im höfischen Kontext gedacht.

Interessant ist vor allem, dass ein ursprünglich mit dem französisch-höfischen Prestige verknüpftes Genre dadurch in den Bereich einer bürgerlichen, öffentlichkeitsbezogenen Musik rückt. Hinzu kommt, dass Telemanns Suitensätze nicht mehr Tanzsätze darstellen, die zum Tanzen gedacht waren.⁵² Telemanns Komponieren der Ouvertürensuiten spiegelt also auch die Entwicklung und Transformation des Genres von kurzen Stücken aus dem theatralen Kontext zu ausgedehnteren Kompositionen wider, die nicht mehr an Bühnenkompositionen (im höfischen Kontext) gebunden waren (vgl. dazu auch Kapitel 3.1).⁵³

Seit dem Ende der 1730er oder Anfang der 1740er Jahre – dem Zeitpunkt, zu dem die Beliebtheit des Genres abnahm – komponierte Telemann wohl zunächst keine Ouvertürensuiten mehr, allerdings wandte er sich ihnen dann gegen Ende seines Lebens in den 1760er Jahren erneut zu.⁵⁴ Die Auseinandersetzung Telemanns mit der französischen Ouvertürensuite umfasst somit

⁴⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 17.

⁴⁹ Vgl.: H. Schneider: „Unbekannte Handschriften der Hofkapelle in Hannover“ (1986), S. 180; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 16.

⁵⁰ Vgl.: Koch: „Telemann als ‚Kapellmeister von Haus aus‘“ (1997), S. 28.

⁵¹ Vgl.: Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

⁵² Vgl. dazu und zu den Aufführungskontexten: Hobohm: „‚Bürgerliche‘ Suiten bei Telemann“ (1982), S. 64f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 72.

⁵³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 26.

⁵⁴ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 658; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 56.

eine relativ lange Zeitspanne – zu Beginn seiner Beschäftigung in höfischen Diensten bis zu und während seiner Tätigkeiten in städtischem, bürgerlich geprägtem Umfeld.

Telemanns Overtürensuiten heben sich allerdings nicht nur in quantitativem Sinne von denjenigen seiner Zeitgenossen ab. Sie stechen ebenfalls in Bezug auf ihre Vielfalt hervor⁵⁵ – und zwar in mehrfachem Sinne. Einerseits fällt ein relativ weites Spektrum der Besetzungen auf: Neben Overtürensuiten für Streicher und Basso continuo finden sich zahlreiche Kompositionen mit Bläsern (insbesondere Hörnern, Oboen, Fagotten) und zudem Kompositionen mit bis zu sieben konzertierenden Instrumenten (*TWV 55:F11*).⁵⁶ Dies führt zugleich zu einem weiteren Punkt der Vielfalt in Telemanns Overtürensuiten: Wie auch in anderen instrumentalen und vokalen Kompositionen zeigt sich hier ebenfalls seine Begabung zur Imitation der verschiedenen Stile.⁵⁷ Natürlich steht zunächst einmal durch den Ursprung des Genres der sogenannte französische Stil im Vordergrund, für den Telemann eine Vorliebe hatte.⁵⁸ Insbesondere seit seiner frühen Zeit in Frankfurt finden sich aber (vor allem in der eröffnenden Overtüre) Elemente des italienischen Concertos und damit der Ritornellform.⁵⁹ Dieses Komponieren mit konzertierenden Instrumenten oder auch Elementen findet beispielsweise bei Scheibe in den Theoretika unter dem Begriff der ‚Concertouverture‘ Eingang.⁶⁰

Daneben ist jedoch insbesondere die große Zahl der unterschiedlichen Suitensätze auffallend. Telemann verwendet in seinen Overtürensuiten diverse Tanzsätze und viele verschiedene formale Lösungen.⁶¹ Das Spektrum wird dabei noch durch die relativ hohe Dichte an programmatischen, charakterisierenden Satzüberschriften und Titeln erweitert.

Die Vielfalt in der Gestaltung ist es vor allem, die Telemann im Bereich der Overtürensuite hervorhebt und ihn als einen der, wenn nicht sogar den wichtigsten Komponisten dieses Genres bezeichnen lässt.⁶² Natürlich finden sich auch bei anderen wie etwa bei Johann Samuel Endler,

⁵⁵ Vgl.: Fleischhauer: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 2)“ (1969/70), S. 61; Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Overtürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291f; Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), S. 49.

⁵⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 51; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 39.

⁵⁷ Vgl.: Seidel: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“ (2009), S. 14; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 14.

⁵⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 14.

⁵⁹ Vgl.: Fleischhauer: „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘“ (1981), S. 39; Hobohm: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 171; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 34.

⁶⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 43.

⁶¹ Vgl.: Schipperges: „Suite“ (1991), Sp. 2072.

⁶² Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), S. 49; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 63.

Fasch und Graupner vielfältige Ausgestaltungen wie das Verwenden von deskriptiven Überschriften,⁶³ jedoch nicht in dieser Dichte und Konsequenz.⁶⁴ Beispielsweise verwendet Graupner bei seinen Suitensätzen gerne sprechende Überschriften, setzt sie allerdings wie auch Endler und Fasch⁶⁵ immer nur bei Einzelsätzen und nie bei allen Sätzen einer Suite ein.⁶⁶ In Darmstadt gab es wohl ebenfalls vereinzelt Overtürensuiten mit deskriptiven Titeln von Fortunato Chelleri, Johann Pfeiffer und Christoph Schaffrath, allerdings sind diese nicht überliefert.⁶⁷

Bei Telemann ergibt sich ein anderes Bild. Den Großteil seiner Overtürensuiten stellen zwar Kompositionen dar, die keinen Hinweis auf eine Programmatik enthalten (vgl. Tab. 1a Sp. I⁶⁸) oder bei denen in der Suitenfolge nur ein Teil der Sätze programmatische oder charakterisierende Satzüberschriften trägt (vgl. Tab. 1a Sp. II). Dies zeigt Parallelen zu den Beiträgen von beispielsweise Endler, Fasch und Graupner.

Daneben hat Telemann jedoch im Unterschied zu seinen Kollegen auffallend viele Overtürensuiten komponiert, bei denen die gesamte Satzabfolge über einen gemeinsamen außermusikalischen Gedanken oder eine Art Thema verbunden zu sein scheint (vgl. Tab. 1b). Zum Teil tragen dabei alle Suitensätze eine deskriptive Überschrift (vgl. Tab. 1b Sp. I, Sp. IV). Weiterhin sind Overtürensuiten überliefert, die insgesamt mit einem außermusikalischen Titel versehen sind, der folglich die ganze Komposition explizit in Bezug zu einem Sujet setzt (vgl. Tab. 1b Sp. II, Sp. III, Sp. IV; vgl. Tab. 1c). Innerhalb dieser Gruppe gibt es wiederum einerseits Overtürensuiten, bei denen die Suitensätze zusätzlich eigene programmatische Überschriften tragen (vgl. Tab. 1b Sp. IV), und andererseits solche, bei denen die folgenden Sätze keinen weiteren außermusikalischen Hinweis enthalten. Dennoch können diese aufgrund ihrer musikalischen Gestaltung häufig jeweils zum Titel in Bezug gesetzt werden (vgl. Tab. 1b Sp. II). Dazwischen stehen die Overtürensuiten, die einen programmatischen Titel tragen und deren Suitensätze nur teilweise mit deskriptiven Überschriften versehen sind (vgl. Tab. 1b Sp. III).

⁶³ Vgl.: Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 73.

⁶⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68.

⁶⁵ Vgl.: Cobb Biermann: „Endler, Johann Samuel“ (2001), Sp. 324; Blaut: „Fasch, Johann Friedrich“ (2001), Sp. 770.

⁶⁶ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), Katalog S. 301–386; McCredie: „Graupner, Christoph“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

⁶⁷ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), S. 52.

⁶⁸ Die einzelnen Overtürensuiten werden auch im weiteren Verlauf der Arbeit immer mit der Telemann-Werkverzeichnis-Nummer (TWV) angegeben, wie dies aus Präzisionsgründen in der aktuellen Forschungsliteratur üblich ist (vgl. bspw. Zohn: *Music for a Mixed Taste* [2008]). Die Zahl 55 steht hierbei für das Genre der Overtürensuite, der anschließende Buchstabe gibt über die Tonart Auskunft und die Zahl am Ende entspricht der Nummerierung im Werkverzeichnis. So ist bspw. die Overtürensuite *TWV 55:C7* die siebte Overtürensuite in C-Dur, die Overtürensuite *TWV 55:c1* stellt die erste Overtürensuite in c-Moll dar.

I	II
Ouvertürensuiten ohne programmatischen Titel und ohne programmatische oder charakterisierende Satzüberschriften	Ouvertürensuiten ohne programmatischen Titel und mit vereinzelt programmatischen oder charakterisierenden Satzüberschriften
<i>TWV 55:C7, c1, c2, c3, D1, D9, D11, D16, D20, d1, d3, Es4, Es5, E3, E4, e2, e6, F6, F12, f1, G1, G3, G6, G7, G9, G11, g3, g5, g6, g9, A1, A7, Anh, A1, a1, a4, a5, B2, B6, B9, B13, h1, h2</i>	<i>TWV 55:C1, C2, C4, C6, D3, D4, D6, D7, D8, D10, D12, D14, D15, D17, D18, D19, D21, D23, d2, E21, E22, E1, E2, e1, e3, e4, e5, e7, e9, e10, F3, F13, F14, F16, fis1, G5, g1, g4, g7, g8, A2, A3, A4, A5, A8, a2, a3, a6, a7, B1, B3, B4, B7, B10, B12, h3, h4</i>

Tab. 1a: Übersicht Ouvertürensuiten Telemanns; Bezugsquelle: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250.

I	II	III	IV
Ouvertürensuiten ohne programmatischen Titel und mit programmatischen oder charakterisierenden Satzüberschriften bei allen weiteren Sätzen	Ouvertürensuiten mit programmatischem Titel und ohne programmatische oder charakterisierende Satzüberschriften	Ouvertürensuiten mit programmatischem Titel und mit vereinzelt programmatischen oder charakterisierenden Hinweisen	Ouvertürensuiten mit programmatischem Titel und mit programmatischen oder charakterisierenden Satzüberschriften bei allen weiteren Sätzen
<i>TWV 55:B5 (außer Menuett-Paar), B11</i>	<i>TWV 55:D5, F10, G12</i>	<i>TWV 55:C5, D13, Es3, e8, F7, G2, G8, g2</i>	<i>TWV 55:C3, D22, F11, G4, G10 (außer Menuett-Paar), B8 (außer Menuett-Paar)</i>

Tab. 1b: Übersicht Ouvertürensuiten Telemanns; Bezugsquelle: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250.

Ouvertürensuite	Programmatischer Titel	Überlieferung ⁶⁹
<i>TWV 55:C3</i>	„Wasser-Ouverture“; „Ouverture a 7, qui représente l'eau avec ses divinités et le Commerce de la Mere“; „Hamburger Ebb und Fluht“; „Musica maritima“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:C5</i>	„La Bouffonne“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:D5</i>	„La Galante“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:D13</i>	„La Gaillarde“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:D22</i>	„Ouverture, jointes d'une Suite tragi-comique“	Autograph
<i>TWV 55:Es3</i>	„La Lyra“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:e8</i>	„L'Omphale“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:F7</i>	„Ouverture à la Pastorelle“	zeitgenössische Abschrift
<i>TWV 55:F10</i>	„Ouverture à la burlesque“	zeitgenössische Abschrift
<i>TWV 55:F11</i>	„en Pantomie“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:G2</i>	„La Bizarre“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:G4</i>	„Ouverture des nations anciens et modernes“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:G8</i>	„La Querelleuse“	zeitgenössische Abschrift
<i>TWV 55:G10</i>	„Burlesque de Quixotte“	zeitgenössische Abschriften
<i>TWV 55:G12</i>	„Ouverture avec la suite burlesque“	zeitgenössische Abschrift
<i>TWV 55:g2</i>	„La changeante“	zeitgenössische Abschrift
<i>TWV 55:B8</i>	„Ouverture burlesque“	zeitgenössische Abschrift

Tab. 1c: Übersicht Ouvertürensuiten Telemanns mit programmatischen Titeln; Bezugsquelle: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250.

Wenn man nun bei den Ouvertürensuiten, die über programmatische Überschriften in allen Suitsätzen oder über einen Titel näher charakterisiert sind (vgl. Tab. 1b und 1c), nur diese außermusikalischen Zusätze betrachtet, so fällt auch hierbei eine enorme Vielfalt auf.⁷⁰ Sie reichen von literarischen und mythologischen Figuren (z. B. *TWV 55:G10* „Burlesque de Quixotte“,⁷¹ *TWV 55:F11* „en Pantomie“ bzw. sogenannte „Alster-Ouvertüre“) über Charaktere und menschliche Verhaltensweisen (u. a. *TWV 55:B8* „Ouverture burlesque“, *TWV 55:g2* „La Changeante“) bis hin zu aktuellen Geschehnissen und Diskussionen (bspw. *TWV 55:G4* „Ouverture des nations anciens et modernes“, *TWV 55:D22* „Ouverture jointes d'une Suite tragi-comique“).⁷² Dies ist zum einen – ähnlich wie die französische Clavecin- und Kammermusik von François Couperin und Marin Marais oder auch auf italienischer Seite Antonio Vivaldis Concerti⁷³ – natürlich ein weiteres Beispiel für die sogenannte Programmmusik vor dem 19. Jahrhundert.⁷⁴ Es zeigt jedoch zum anderen vor allem Telemanns Einfallsreichtum und sein

⁶⁹ Vgl. zur Überlieferung und zum Vorhandensein der programmatischen Titel bzw. Satzüberschriften in den einzelnen Abschriften der genauer betrachteten Ouvertürensuiten die ausführliche Darstellung in den folgenden Kapiteln.

⁷⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 22.

⁷¹ Zur Authentizität der programmatischen Titel vgl. folgende Kapitel, in denen die jeweiligen Ouvertürensuiten als Schwerpunkt thematisiert werden.

⁷² Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 293; Hohm: „Telemanns Ouverturen“ (2009), S. 162, 176; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 658.

⁷³ Vgl.: Altenburg: „Programmmusik“ (1997), Sp. 1837–1839.

⁷⁴ Vgl.: ebd., Sp. 1822.

Gespür, wichtige Geschehnisse seiner Umgebung musikalisch zu rezipieren,⁷⁵ sowie die Begabung, dies in ein relativ klar umrissenes Genre zu integrieren und dessen Potenzial auf vielfältige Art und Weise auszuschöpfen.⁷⁶ Das Besondere ist hierbei, dass durch eine die Sätze verbindende außermusikalische Idee eine Art Narration in einem Genre der Instrumentalmusik geschaffen wird, was insgesamt zu einem geschlossenen Eindruck bei der jeweiligen Komposition führt.⁷⁷

Zugleich lässt es aber auch Rückschlüsse auf Telemanns gezieltes Komponieren für Adressatenkreise zu:⁷⁸ Indem er mit seinen Ouvertürensuiten die Ereignisse des Umfelds aufgreift und verarbeitet, knüpft er vermutlich bewusst an die Erfahrungswelt seiner potenziellen Rezipienten an. Zudem ist denkbar, dass er sich auch bei diesem Genre durch zum Teil mehrdeutige⁷⁹ programmatische Überschriften eine mögliche Aufführung der Komposition in diversen Kontexten offen ließ – sowohl als Tafel- oder Unterhaltungsmusik in höfischem Umfeld, als auch in öffentlichem Rahmen in bürgerlich geprägten Städten.⁸⁰

Anzumerken ist hierbei, dass bei den meisten Ouvertürensuiten nicht mit absoluter Sicherheit gesagt werden kann, ob die programmatischen Titel und Überschriften tatsächlich von Telemann selbst stammen. Dies ist auf die schwierige Quellenlage zurückzuführen, da die wenigsten Kompositionen des Genres als Autograph überliefert sind (vgl. Tab. 1c, vgl. dazu v. a. Kapitel 1.2 und die Darstellung der Überlieferungen in den folgenden Kapiteln). Weil Telemann in seinen autograph erhaltenen Ouvertürensuiten (bspw. *TWV 55:D21* und *TWV 55:D22*) und auch in anderen Kompositionen außermusikalische Zusätze verwendet (vgl. Kapitel 1.2), ist es jedoch wahrscheinlich, dass die programmatischen Titel der nur in zeitgenössischen Abschriften überlieferten Ouvertürensuiten ebenfalls von ihm selbst stammen.⁸¹

Natürlich könnten bei der einen oder der anderen Komposition die sprachlichen Verweise auf das Außermusikalische auch lediglich eigenmächtige Hinzufügungen des Kopisten sein. In diesem rein theoretischen Fall hätte also die Komposition Telemanns einen Zeitgenossen zu der Assoziation angeregt. Die charakterisierenden Zusätze müssten folglich dennoch in einer spezifischen Wechselwirkung mit der musikalischen Gestaltung stehen. Für die Diskussion um das Phänomen Programmmusik wäre dies ein spannender Beitrag: Es würde nämlich die Frage nach

⁷⁵ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 9; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68.

⁷⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 63.

⁷⁷ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 20; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 63.

⁷⁸ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291.

⁷⁹ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 75.

⁸⁰ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291.

⁸¹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

dem Verhältnis von Sprache und Musik berühren; inwiefern sich also Außermusikalisches auch aus der Musik selbst heraus mitteilen kann.⁸² Würden die programmatischen Titel in Einzelfällen nur vom Kopisten stammen, so würde dies folglich einmal mehr die These von Telemanns vielfältigem, sprechendem und bildlichem Komponieren im Bereich der Instrumentalmusik⁸³ stützen.

Verbindung zu Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Gerade diese Vielfalt und dieser Einfallsreichtum, mit denen Telemann seine Ouvertürensuiten immer wieder mit neuem Inhalt füllte,⁸⁴ mit Hörerwartungen und Konventionen spielte⁸⁵ sowie seine Zuhörer überraschte und entsprechend des damaligen Zieles ‚delectare et prodesse‘ lehrreich erfreute,⁸⁶ knüpfen zugleich an die Bedeutung von Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an.

Entgegen der heutigen sprachlichen Verwendung wurden die beiden Phänomene als zwei unterschiedliche semantische Felder betrachtet und zudem stellte der Bereich der Komik keinen Oberbegriff dar.⁸⁷ Das Lachen ist dabei – ebenfalls konträr zum heutigen Verständnis – eine mögliche, aber keineswegs notwendige Reaktion. Dies ist auch noch ausdrücklich bei einem Text aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – James Beatties *Essay on Laughter and Ludicrous Composition* (1776) – zu lesen:

„To provoke Laughter, is not essential either to Wit or to Humour.“⁸⁸

Während des relevanten Zeitraums kann der Witz vielmehr grob als eine Fähigkeit des Verstandes, der Klugheit und der geistreichen Einfälle beschrieben werden. Er wurde dabei dezidiert von jeder burlesken Komik abgegrenzt.⁸⁹ Der Humor hingegen weicht in seiner Bedeutung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermutlich noch stärker von der heutigen ab, als dies beim Witz der Fall ist. In der Tradition des 16. Jahrhunderts stehend, die sich wiederum auf die antike und auch im Mittelalter vorherrschende Temperamentenlehre stützte, wurde der

⁸² Vgl. zum Verhältnis von Sprache und Musik im Bereich der Programmmusik: Schmusch: *Der Tod des Orpheus* (1998), S. 14, 22, 26. Vgl. dazu auch die Argumentationen in den folgenden Kapiteln, die jeweils in der Ausrichtung die Überlieferungslage berücksichtigen.

⁸³ Vgl.: Fleischhauer: ‚Zum ‚redenden Prinzip‘ in der Instrumentalmusik Georg Philipp Telemanns‘ (1985), S. 229f.

⁸⁴ Vgl.: Hobohm: ‚Telemanns Ouvertüren‘ (2009), S. 162, 175.

⁸⁵ Vgl.: ebd., S. 175; Lütteken: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (2006), Sp. 658f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 31; Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 73.

⁸⁶ Vgl.: Seidel: ‚Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik‘ (2009), S. 22.

⁸⁷ Vgl.: Ballstaedt: ‚„Humor“ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik‘ (1998), S. 203f.; Schütz: ‚Witz und Humor‘ (1963), S. 161.

⁸⁸ Beattie: *Essays* (1776), S. 325. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Beattie S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁸⁹ Vgl.: Schütz: ‚Witz und Humor‘ (1963), S. 161.

Humor vor allem im Sinne der Laune, Stimmung oder des Charakters einer Person verstanden.⁹⁰ Ausgehend von diesem Gemütszustand etablierte sich dann die Bedeutung eines exzentrischen Verhaltens, das von den Normen der Gesellschaft abweicht.⁹¹ Handelt es sich also beim Humor um ein Verhalten abseits der vorherrschenden Konventionen, so stellt der Witz ein spielerisches und geistreiches Umgehen mit den Normen dar.

Witz und Humor können dabei als europäische Phänomene betrachtet werden. Die deutsche Wortbedeutung von ‚Witz‘ ist in erster Linie von dem französischen ‚esprit‘ und dem englischen ‚wit‘ geprägt, wohingegen die Semantik von ‚Humor‘ in der Zeit insbesondere auf die Wortverwendung in England zurückzuführen ist.⁹² Die für die vorliegende Arbeit wichtigen englischen, französischen und deutschen Texte weisen zudem eine vielfältige Bedeutungsentwicklung auf.⁹³ Erschwerend kommt hinzu, dass die Wörter auch innerhalb einer Sprache häufig nicht einheitlich benutzt werden. Vielmehr lassen sich bei jedem einzelnen Phänomen verschiedene Aspekte feststellen, die zum Teil Berührungspunkte aufweisen, aber zu einer diffusen Semantik führen.⁹⁴ Beide Phänomene, insbesondere aber der Witz fächern sich folglich innerhalb der oben angeführten groben Tendenzen noch einmal in verschiedene Bedeutungsfacetten auf (vgl. Kapitel 2) – es handelt sich also wie auch bei Telemanns Overtürensuiten um ein vielfältiges thematisches Feld.

Für eine Untersuchung in Bezug auf Witz und Humor bieten sich nun insbesondere die Kompositionen an, die über einen programmatischen Titel oder Satzüberschriften auf ein gemeinsames außermusikalisches Sujet verweisen (vgl. Tab. 1b und 1c). Aufgrund ihrer oben beschriebenen Vielfalt knüpfen sie an die beiden Phänomene an: Zum einen werden im Sinne des Witzes geistreich und klug unterschiedliche Bereiche zusammengeführt, zum anderen werden entsprechend des Humors über programmatische Überschriften bestimmte Charaktere dargestellt. Vor allem aber sind die außermusikalischen Zusätze eine Besonderheit. Gerade die Overtürensuiten mit Titeln und konsequenter Verwendung von programmatischen Überschriften, die eine Art Narration entstehen lassen, stechen hierbei besonders hervor (vgl. Tab. 1b und 1c) – und zwar, wie oben dargelegt, sowohl bei Telemanns Kompositionen, als auch innerhalb des Genres im Allgemeinen. Im Sinne von Witz und Humor wird also in besonderem Maß bei diesen Overtürensuiten mit Konventionen und Normen gespielt.

⁹⁰ Vgl.: Preisendanz: „Humor“ (1974), Sp. 1232.

⁹¹ Vgl.: ebd., Sp. 1232.

⁹² Vgl.: Ballstaedt: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 200; Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 176.

⁹³ Vgl. zu diesem Absatz: Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten* (2007), S. 13f.; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 107.

⁹⁴ Vgl. zur Semantik von Witz und Humor: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 161.

Die Ouvertürensuiten Telemanns, deren Sätze vereinzelt außermusikalische Überschriften enthalten (vgl. Tab. 1a Sp. II), knüpfen natürlich ebenfalls an die Phänomene Witz oder (wenn ein Charakter genannt wird) Humor an – aber eben nur bei Einzelsätzen und nicht bei der Komposition als Ganzes. Witz als ein Spiel mit Form- und Hörerwartung ließe sich ebenfalls auf rein musikalischer Ebene bei einzelnen Suitensätzen nachvollziehen. Als Beispiel können hierfür die beiden Menuette der Ouvertürensuite *TWV 55:D12* angeführt werden, bei denen immer mal wieder ungewöhnlicher- und irritierenderweise die eigentlich schwache zweite Zählzeit betont wird.⁹⁵ Die musikalische Gestaltung steht also hierbei entgegen der eigentlich üblichen Taktbetonung des Tanzsatzes.

Bei solchen Beispielen würde es sich jedoch immer nur um eine Betrachtung von Einzelsätzen handeln – bei den Ouvertürensuiten mit programmatischen Titeln oder durchgehender Verwendung von außermusikalischen Überschriften bietet sich hingegen eine Verknüpfung mit Witz oder Humor bei wirklich allen Sätzen an. Das ungewöhnliche, konsequente Verwenden solcher sprachlichen Zusätze erhöht die Aufmerksamkeit und potenziert in diesem Sinne das Vorhandensein von Witz oder – wenn auf Charaktere verwiesen wird – von Humor (vgl. Kapitel 1.3). Dies bedeutet jedoch nicht, dass Witz auf musikalischer Ebene keine Rolle spielen würde – ganz im Gegenteil: Es findet durchaus ein Spiel mit musikalischen Normen statt (vgl. dazu insbesondere Kapitel 3), nur steht dies bei den Ouvertürensuiten mit programmatischen Zusätzen in einer Wechselwirkung mit dem genannten Außermusikalischen.

1.2 Quellenlage und Forschungsüberblick

Überlieferung von Telemanns Ouvertürensuiten

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Telemanns Kompositionen ist auf vielen Gebieten von der Problematik geprägt, dass die meisten Quellen nicht exakt datiert werden können und entsprechend keine zuverlässige chronologische Abfolge erstellt werden kann.⁹⁶ Dies trifft in hohem Maß auf die Ouvertürensuiten zu. Wie auch bei der übrigen Instrumentalmusik Telemanns kommt noch erschwerend hinzu, dass nur wenige Autographe überliefert sind.⁹⁷ Auf dem Gebiet der Ouvertürensuiten handelt es sich trotz der zahlreichen Kompositionen sogar

⁹⁵ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/56: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-56>, letzter Zugriff: 02.04.2015. Betonungen der zweiten Zählzeit finden sich im ersten Menuett z. B. in T. 5f., im zweiten Menuett in T. 1ff.

⁹⁶ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 650, 652.

⁹⁷ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 11, Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 6.

nur um sechs Autographe.⁹⁸ Die Hauptquellen stellen Abschriften seiner Zeitgenossen dar, wobei nach wie vor viele Schreiber nicht identifiziert werden konnten.⁹⁹ Der Großteil der Abschriften stammt aus Darmstadt, die zum Teil von Graupner und Endler angefertigt wurden. Die Darmstädter Abschriften wurden wiederum von Brian Stewart ungefähr datiert, sodass für diese Quellen ein Zeitraum angegeben werden kann,¹⁰⁰ wodurch zumindest eine obere Grenze für den Entstehungszeitraum markiert ist. Ein weiterer wichtiger Ort für die Überlieferung von Telemanns Overtürensuiten stellt Dresden dar.¹⁰¹ Einzelne Overtürensuiten Telemanns finden sich daneben heute – angeordnet nach der Bedeutung entsprechend der Anzahl der überlieferten Kompositionen – in Berlin, Rostock, Rheda, Karlsruhe, Kopenhagen, Brüssel, Edinburgh, Regensburg, Stockholm und Uppsala.¹⁰²

Wie schon in Kapitel 1.1 thematisiert, kann nicht bewiesen werden, dass alle programmatischen Satzüberschriften von Telemann selbst stammen, da die meisten Overtürensuiten nicht autograph überliefert sind.¹⁰³ Wenn sie in Einzelfällen Hinzufügungen des Kopisten darstellen würden, wären sie in erster Linie ein Beleg für die zeitgenössische Wahrnehmung und Rezeption von Telemanns Kompositionen. Neben diesem rein theoretischen Fall ist es jedoch in Analogie zu erhaltenen Autographen und anderen Kompositionen durchaus wahrscheinlich, dass ein Großteil der programmatischen Überschriften und Titel auf Telemann zurückgeht.¹⁰⁴

Unter den wenigen Autographen finden sich sowohl Overtürensuiten, bei denen nur einzelne Sätze Verweise auf Außermusikalisches enthalten (bspw. *TWV 55:D21*), als auch Overtürensuiten, bei denen alle Sätze solche Überschriften tragen (bspw. *TWV 55:D22*). Auch in überlieferten Drucken wie dem *Getreuen Music-Meister* hat Telemann programmatische Überschriften und Zusätze wie ‚burlesque‘ in seiner Instrumentalmusik verwendet.¹⁰⁵ Auf Seiten der lediglich als Abschriften überlieferten Overtürensuiten steigt zudem die Wahrscheinlichkeit, dass die charakterisierenden Zusätze authentisch sind, wenn die Kompositionen in mehreren Abschriften unterschiedlicher Schreiber überliefert sind und sich in allen die identischen programmatischen Überschriften finden.

Bei allen anderen Overtürensuiten lässt sich natürlich nicht mit letzter Gewissheit sagen, was der Abschreiber von Telemann übernommen hat und was eigenmächtige Entscheidung des Kopisten war. Die Tatsache, dass Graupner und Endler in ihren eigenen Overtürensuiten nie alle

⁹⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 11.

⁹⁹ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250.

¹⁰⁰ Datierung abgedruckt in: ebd., S. 89–250.

¹⁰¹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 7.

¹⁰² Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 11.

¹⁰³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

¹⁰⁴ Vgl.: ebd., S. 70.

¹⁰⁵ Vgl.: ebd., S. 70.

Einzelsätze einer Komposition mit programmatischen Überschriften versehen und keine außermusikalischen Titel für eine gesamte Komposition verwendet haben, sich beides jedoch bei ihren Abschriften von Telemanns Overtürensuiten findet, lässt zudem die Hypothese zu, dass die entsprechenden Überschriften aus Telemanns Feder stammen könnten (z. B. Satzüberschriften: *TWV 55:F11*, *TWV 55:B5*; Titel: *TWV 55:g2*). Die Quellenlage bewirkt also letztendlich, dass die Interpretation einiger Overtürensuiten ab einem gewissen Punkt im Vagen bleiben muss oder – positiv ausgedrückt – Raum für Vermutungen lässt.

Forschungsüberblick: Das Genre Overtürensuite im Allgemeinen und bei Telemann

Innerhalb der Forschungsliteratur existiert im Prinzip keine neuere, umfassende Darstellung zur Geschichte der Overtürensuite des 17. und 18. Jahrhunderts im Allgemeinen.¹⁰⁶ Aus dem Jahr 1921 stammt Karl Nefs Monographie *Geschichte der Sinfonie und Suite*, die eine historische Entwicklung des Genres aufzeigt, allerdings – ohne dies analytisch näher zu belegen – in Telemanns Overtürensuiten entsprechend der damals vorherrschenden Meinung hauptsächlich „das Durchschnittsempfinden jener Epoche“¹⁰⁷ widergespiegelt sieht. Aus jüngerer Zeit (1994) ist für die Overtürensuite insbesondere auf Seiten der Graupner-Forschung Christoph Großpietschs Darstellung der Overtüren und Tafelmusiken des Darmstädter Kapellmeisters zu nennen.¹⁰⁸ Einzelne Aspekte werden in den Aufsätzen der Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom *Die Entwicklung der Overtüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert* von 1996 aufgearbeitet, in denen sich auch vier Beiträge zu Telemanns Overtürensuiten finden: Wolf Hobohm betrachtet Suiten-Sätze, die mit ‚Furie‘ überschrieben sind, Ute Poetzsch die Verwendung der Chaconne und auch Carsten Lange widmet sich Einzelsätzen aus Telemanns Overtürensuiten, nämlich der Gestaltung der Schlusssätze.¹⁰⁹ Karen Trinkle wiederum vergleicht die Vorstellungen der sogenannten Concertouvertüre bei Telemann und Scheibe.¹¹⁰ Bei den allgemeinen Darstellungen zu Suite und Overtüre in den einschlägigen Lexika und Musikgeschichtsüberblicken finden Telemanns Overtürensuiten in Bezug auf die enorme Anzahl und Vielfältigkeit der Ausgestaltung Erwähnung.¹¹¹

Vor allem aufgrund der nach Telemanns Tod einsetzenden negativen Beurteilung und lang anhaltenden wissenschaftlichen Geringschätzung ist Telemanns Leben und Œuvre nach wie vor

¹⁰⁶ Vgl.: Zywiets: „Die Klaviersuiten Georg Friedrich Händels und Johann Matthesons“ (1996/97), S. 121.

¹⁰⁷ Nef: *Geschichte der Sinfonie und Suite* (1921), S. 91.

¹⁰⁸ Vgl. allgemein: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994).

¹⁰⁹ Vgl. allgemein: Hobohm: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Overtürensuiten“ (1996); Lange: „Aspekte zur Finalgestaltung“ (1996); Poetzsch: „Die Chaconne in den Overtürensuiten Telemanns“ (1996).

¹¹⁰ Vgl. allgemein: Trinkle: „Telemann und Scheibe“ (1996).

¹¹¹ Vgl. bspw.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2072; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014); Pelker: „Overtüre“ (1997), Sp. 1245; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 562.

erst lückenhaft aufgearbeitet.¹¹² Dies gilt auch auf dem Gebiet seiner Ouvertürensuiten. Natürlich findet Telemanns vielfältiges Komponieren von Ouvertürensuiten im Rahmen eines Überblicks in allgemeinen Darstellungen zu seinem Leben und Wirken Eingang.¹¹³ Aber eine ausführliche, neuere Studie zu seinen Ouvertürensuiten, die sich analytisch mit der musikalischen Satzgestaltung, der Wechselwirkung zwischen programmatischen Überschriften und spezifischer Satzanlage sowie den unterschiedlichen Kontexten der Ouvertürensuiten auseinandersetzt, gibt es auf Seiten der Telemann-Literatur in Form einer Monographie derzeit nicht. Dies ist sicherlich auch auf die oben geschilderte schwierige Quellenlage zurückzuführen, die in den meisten Fällen eine Arbeit mit nicht exakt datierbaren und zum Teil keinem Schreiber namentlich zuzuordnenden Quellen bedeutet.

Es gibt jedoch einige ältere Studien beziehungsweise Aufsätze oder Kapitel jüngerer Veröffentlichungen, die sich mit Telemanns Beitrag zu diesem Genre auseinandergesetzt haben. Zunächst ist der dritte Band des *Thematisch-Systematischen Verzeichnisses* von seinen Instrumentalkompositionen unerlässlich, in das die Ergebnisse der unpublizierten Studie von Brian Stewart und Oswald Bill zur Datierung der Darmstädter Abschriften der Ouvertürensuiten anhand der Wasserzeichen und Schriftvergleiche der Kopisten Eingang fanden.¹¹⁴ Horst Büttners Darstellung *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935) betrachtet zwar unterschiedliche Kontexte für Telemanns Ouvertürensuiten, kommt jedoch ohne Detailanalysen aus.¹¹⁵ Adolf Hoffmanns Monographie *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns TWV 55* von 1969 stellt immer noch eine Bezugsquelle dar, da es sich nach wie vor um den ausführlichsten, teilweise jedoch nur stichwortartig aufgelisteten Überblick über Telemanns Ouvertürensuiten handelt.¹¹⁶ Aus jüngerer Zeit ist Trinkles Dissertation *Telemann's Concertouvertures* (2004) als eine ausführliche Darstellung zu dem Sonderfall der Concertouvertüre anzuführen.¹¹⁷ Eine grundlegende Studie über und in jüngster Zeit wichtigster Bezugspunkt für die Beschäftigung mit Telemanns Instrumentalmusik im Allgemeinen ist Steven Zohns Buch *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works* von 2008. Hier findet sich mit der Zielsetzung eines Überblicks auch ein aus zwei Kapiteln bestehender längerer Abschnitt zu Telemanns Ouvertürensuiten: Zunächst wird Telemanns Kontakt mit dem französischen Stil und dessen Rezeption dargestellt sowie die – dem Titel der Studie

¹¹² Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 649ff.

¹¹³ Vgl. allgemein v. a.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006); Stewart: *Georg Philipp Telemann in Hamburg* (1985); Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff 16.05.2014).

¹¹⁴ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, Vorwort S. XII; Zohn: „Music Paper at the Dresden Court“ (2000), S. 125.

¹¹⁵ Vgl. allgemein: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935).

¹¹⁶ Vgl. allgemein: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969).

¹¹⁷ Vgl. allgemein: Trinkle: *Telemann's Concertouvertures* (2004).

Music for a Mixed Taste entsprechende – Integration des italienischen Stils in die Ouvertürensuite. Dem schließt sich ein Kapitel zu Telemanns Ouvertürensuiten mit programmatischen Satzüberschriften an, das verschiedene Kompositionen mit ihren möglichen Kontexten nennt und auch einzelne Sätze analytisch näher betrachtet.¹¹⁸

Neben den oben angeführten Aufsätzen in der Schrift *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert* gibt es ebenfalls innerhalb der Telemann-Literatur einige kürzere Beiträge, die sich mit verschiedenen Aspekten seiner Ouvertürensuiten beschäftigen und dafür entsprechend meist Einzelsätze näher betrachten. Als ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem französischen Stil führt Hobohm Telemanns Komponieren von Ouvertürensuiten an.¹¹⁹ Des Weiteren gibt es von ihm Überlegungen zu den im bürgerlichen Kontext entstandenen Kompositionen dieses Genres.¹²⁰ Günter Fleischhauer betont die Vielfältigkeit der Kompositionen Telemanns, die sich entsprechend in unterschiedlichen Kontexten einsetzen lassen.¹²¹ Von Poetzsch gibt es einen Beitrag zu den Air-Sätzen in Telemanns Ouvertürensuiten, Trinkle betrachtet die Verwendung von verschiedenen nationalen Stilen in den Kompositionen mit drei Blasinstrumenten und Willi Maertens hat einen kurzen Beitrag zu der Ouvertürensuite *TWV 55:F11* verfasst.¹²²

In der angeführten Forschungsliteratur wird oftmals zum einen betont, dass eine Analyse unter expliziterem Rückgriff auf die zeitgenössischen Theoretika wünschenswert wäre.¹²³ Zum anderen wird hervorgehoben, „daß nicht der Einzelsatz, sondern erst die geschlossene Folge der Sätze im Verband der Suite ihren gedanklichen Inhalt voll erschließt.“¹²⁴ Da allerdings die meisten Beiträge Aufsätze – mit einem der Textgattung inhärenten begrenzten Umfang – darstellen, stehen meist Einzelsätze im Zentrum der Betrachtung. Allgemein wird außerdem auf das Defizit hingewiesen, dass die Analysen häufig nur „knapp bemessen“¹²⁵ seien. In diesem Rahmen werden ebenfalls Überlegungen zum Kontext angerissen und höchstens bei Einzelsätzen in Bezug zur musikalischen Gestaltung gesetzt, meistens jedoch eher in allgemeinen Thesen vertreten, die näher erforscht werden müssten:

¹¹⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 13–117.

¹¹⁹ Vgl. allgemein: Hobohm: „Telemann und die (Französischen) ‚Ouverturen mit ihren Nebenstücken‘“ (1998); Hobohm: „Telemanns Ouverturen“ (2009).

¹²⁰ Vgl. allgemein: Hobohm: „‚Bürgerliche‘ Suiten bei Telemann“ (1982).

¹²¹ Vgl. allgemein: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991).

¹²² Vgl. allgemein: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963); Poetzsch: „Notizen zum ‚Air‘ in den Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns“ (2006); Trinkle: „Nationale Stile in Telemanns Ouvertüren mit Bläsertrios“ (2006).

¹²³ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Ouverturen“ (2009), S. 163.

¹²⁴ Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 35.

¹²⁵ Hobohm: „Telemann und die (Französischen) ‚Ouverturen mit ihren Nebenstücken‘“ (1998), S. 60.

„Die konkreten Entscheidungen [der vielfältigen programmatischen Überschriften in den Ouvertürensuiten] hängen dabei mit bisher noch kaum untersuchten ästhetischen Prämissen zusammen, die ihrerseits Wurzeln in den literarischen Debatten zwischen 1710 und 1750 haben dürften.“¹²⁶

In Bezug auf Witz und Humor bei Telemann hat Zohn sich einerseits mit Telemanns charakterlicher Veranlagung,¹²⁷ andererseits in einem Aufsatz von 2010 mit den zum Teil verwandten Phänomenen Burleske, Parodie und Satire in Telemanns Ouvertürensuiten beschäftigt. Hierbei betont er das Vorhandensein „komischer Effekt[e] durch übertriebene musikalische Gesten oder durch die stilistische Vermischung hoher und niederer Schreibart“¹²⁸ sowie die „Parodie etablierter Stile und Genres“.¹²⁹ Beides belegt er anhand von (in der Form eines Aufsatzes nur möglichen) knappen Analysen einzelner Sätze aus verschiedenen Ouvertürensuiten wie *TWV 55:B8*, *TWV 55:F11*, *TWV 55:G2*, *TWV 55:B11* und *TWV 55:D22*.

Forschungsüberblick: Witz und Humor in der Musik sowie während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Betrachtet man die Forschungsliteratur, die sich dem Thema Witz und Humor in der Musik zuwendet, so fällt zweierlei auf: Einerseits scheint es sich hierbei um ein insbesondere auf Seiten der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eher stiefmütterlich behandeltes Gebiet zu handeln, andererseits spielt verstärkt unser heutiges Verständnis der Phänomene eine Rolle. Die Verknüpfung von Musik mit Witz und Humor thematisieren Rossana Dalmonte und Zofia Lissa in einem theoretischen, eher philosophisch orientierten Ansatz.¹³⁰ Die meisten Beiträge beginnen bei ihren Betrachtungen zudem erst ab Joseph Haydn oder Wolfgang Amadeus Mozart und verwenden in der Regel das Komische als Oberbegriff für Witz und Humor.¹³¹ Besonders erwähnenswert ist hierbei Gretchen A. Wheelocks Studie *Haydn's Ingenious Jestings with Art*, in der sie zu Beginn die Bedeutungsfacetten von Witz und Humor darlegt – entsprechend ihres Untersuchungsgegenstandes insbesondere während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹³² In der Festschrift für Wolfram Steinbeck *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere*

¹²⁶ Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 659.

¹²⁷ Vgl. allgemein: Zohn: „Der ‚gutmüthige‘ Kapellmeister und andere Telemann-Mythen“ (2004).

¹²⁸ Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 70.

¹²⁹ Ebd., S. 73.

¹³⁰ Vgl. allgemein: Dalmonte: „Towards a Semiology of Humour in Music“ (1995); Lissa: „Über das Komische in der Musik“ (1937/38).

¹³¹ Vgl. allgemein: Absil: „L'Humour dans la musique“ (1968); Ballstaedt: „‚Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998); Bastian: „Das Komische in der Musik“ (1999); Eggebrecht: „Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ (1951); Flothuis: „Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik“ (1983); Gruhn: „Wie heiter ist die Kunst?“ (1983); Misch: „Das Komische in der Musik“ (1967).

¹³² Vgl. allgemein: Wheelock: *Haydn's Ingenious Jestings with Art* (1992).

Bedeutung in der Musik (2010) findet sich kein Beitrag zu Telemann. Auch wenn es hier durchaus Aufsätze zu Musik vor Haydn und Mozart gibt, allerdings enthält der Band nur einen Beitrag zur Instrumentalmusik vor 1750.¹³³

Literaturwissenschaftliche oder philosophische Sekundärliteratur wiederum, die sich dem Gebiet Witz und Humor zuwendet, bettet die Beschäftigung mit den beiden Phänomen häufig in eine allgemeinere Untersuchung über den Bereich der Komik beziehungsweise die drei gängigen Komiktheorien (Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorie) ein.¹³⁴ Dabei spielt allerdings das Lachen als Reaktion eine wichtige Rolle. Entsprechend finden meist nur Texte vor 1700 oder ab dem 19. Jahrhundert Beachtung, jedoch kaum die für vorliegende Studie relevanten Beiträge aus dem 18. Jahrhundert.

Eine der drei Komiktheorien ist die sogenannte Überlegenheitstheorie. Bei ihr liegt eine ungleichgewichtige Beziehung vor: Eine Person fühlt sich einer anderen Person angesichts deren Gebrechlichkeit oder ihres (wie auch immer definierten) Fehlverhaltens überlegen und bringt dieses Gefühl durch ein Lachen über beziehungsweise ein Verlachen des Anderen zum Ausdruck.¹³⁵ Hier stehen insbesondere Texte von Platon, Aristoteles, Quintilian und Thomas Hobbes im Vordergrund.¹³⁶ Die Entlastungstheorie betrachtet mit ihren Hauptvertretern Herbert Spencer und Sigmund Freud das Lachen wiederum als eine Art Spannungsabbau des Subjekts.¹³⁷ Es handelt sich dabei um eine psychoanalytische Betrachtung des Komischen: Im Lachen befreit sich der Lachende für eine kurze Zeit von den Grenzen und Normen, in denen er gefangen ist, und zeigt Gefühle, die sonst untersagt sind.¹³⁸ Während sich diese beiden Theorien stark von der Wortbedeutung des 18. Jahrhunderts abgrenzen, so ist bei der Inkongruenztheorie am ehesten noch eine Verwandtschaft mit dem damaligen Verständnis von Witz auszumachen. Die Theorie stellt nämlich stärker eine Objektebene und somit einen Sachverhalt in den Vordergrund, indem zwei eigentlich widersprüchliche oder nicht zu vereinbarende Gegenstände

¹³³ Vgl.: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik* (2010), Beitrag zur Instrumentalmusik während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Kolb: „Zwischen Satire und ‚goût burlesque‘“, S. 77–107.

¹³⁴ Vgl. allgemein bspw.: Critchley: *Über Humor* (2004); Dziemidok: *The Comical* (1993); Ermida: *The Language of Comic Narratives* (2008); Feinberg: *The Secret of Humor* (1978); Iser: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“ (1976); B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008); R. A. Müller: *Komik und Satire* (1973); Schäfer: *Komik in Kultur und Kontext* (1996).

¹³⁵ Vgl.: Ermida: *The Language of Comic Narratives* (2008), S. 15; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

¹³⁶ Vgl.: Ermida: *The Language of Comic Narratives* (2008), S. 15; Gay: „Einleitung“ (2010), S. 22; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

¹³⁷ Vgl.: Blum: *Humor und Witz* (1980), S. 17, 25; Ermida: *The Language of Comic Narratives* (2008), S. 22ff.; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

¹³⁸ Vgl.: Blum: *Humor und Witz* (1980), S. 17, 25; Ermida: *The Language of Comic Narratives* (2008), S. 22ff.; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

verbunden werden. Das unübliche Verbinden der kontrastierenden Gegenstände oder die unkonventionelle Kontextualisierung eines Gegenstandes und folglich das Nicht-Einlösen der Erwartung ruft als Reaktion ein Lachen hervor.¹³⁹ In der Sekundärliteratur werden dabei mit Aristoteles, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Theodor Lipps und Henri Bergson Autoren genannt, die für vorliegende Studie aufgrund des zeitlichen Rahmens nicht relevant sind. Texte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden – mit Ausnahme weniger Untersuchungen¹⁴⁰ – insbesondere dann Beachtung, wenn der Schwerpunkt der Forschungen hauptsächlich auf die Phänomene Witz und Humor gelenkt wird und nicht auf den Bereich der Komik.¹⁴¹

1.3 Zielsetzung und Anlage der Arbeit

Ziel und Aufbau

Ziel vorliegender Studie ist es, ausgewählte Ouvertürensuiten Telemanns unter dem Blickwinkel von Witz beziehungsweise Humor zu betrachten – und zwar mit Hilfe eines Rückgriffs auf die Wortbedeutung der beiden Phänomene während der Entstehungszeit der Kompositionen. Witz und Humor sind hierbei also nicht global unter dem Oberbegriff der Komik zu fassen. Ausgangspunkt sind vielmehr die Bedeutungsfacetten, die den beiden Phänomenen damals zugeschrieben wurden – dies bedeutet, wie an den Theoretika ersichtlich ist, dass Witz und Humor zunächst einmal getrennt betrachtet werden (vgl. Kapitel 2, Kapitel 3–6). Nach zeitgenössischem Verständnis können die beiden Phänomene deutlich seltener aber auch gemeinsam auftreten (vgl. Kapitel 2, Kapitel 7). Es soll folglich bei vorliegender Arbeit näher untersucht werden, wie mit musikalischen Mitteln in der gesamten Satzabfolge der Ouvertürensuiten das damalige Verständnis von Witz und/oder Humor zur Geltung kommt. Dafür ist auch die in den Theoretika formulierte Hörerwartung der Zeitgenossen Telemanns relevant. Insgesamt ist mit der Studie dabei implizit die Frage verbunden, inwiefern Witz und Humor in der zeitgenössischen Bedeutung auch für den Bereich der Musik relevant sein und als Ausgangspunkt analytischer Betrachtungen dienen können.

¹³⁹ Vgl.: Critchley: *Über Humor* (2004), S. 12; Feinberg: *The Secret of Humor* (1978), S. 2f.; Iser: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“ (1976), S. 398f.; Lissa: „Über das Komische“ (1937/38, S. 94; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363; Schäfer: *Komik in Kultur und Kontext* (1996), S. 72.

¹⁴⁰ Bei folgenden Untersuchungen finden Henry Fielding und Anthon Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury Erwähnung: Critchley: *Über Humor* (2004), S. 99; Haberland: *The Development of Comic Theory in Germany* (1971), S. 40f.; A. Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur* (1988), S. 72f.

¹⁴¹ Vgl. allgemein: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989); Dopychai: *Der Humor* (1988); Hecken: *Witz als Metapher* (2005); Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten; Kulturgeschichte des Humors* (2007); Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963).

Der Großteil der ausgewählten Overtürensuiten enthält programmatische Titel oder Satzüberschriften. Natürlich wird untersucht, wie das Außermusikalische mit musikalischen Mitteln dargestellt wird. Dennoch geht es mir – entsprechend der Zielsetzung der Arbeit – nicht primär um die Programmatik der Sätze oder Telemanns Beitrag zu einer frühen Form der ‚Programm-musik‘. Vielmehr steht die Beziehung der Kompositionen zur zeitgenössischen Diskussion von Witz und Humor im Vordergrund – und hierfür eignen sich die Overtürensuiten mit einem (durchgehenden) Bezug zu Außermusikalischem aufgrund ihrer Sonderstellung und Abweichung von den Konventionen besonders (vgl. Kapitel 1.1).

Die Arbeit gliedert sich dabei in einen kurzen theoretischen Teil (Kapitel 2) und einen ausführlichen Hauptteil mit analytischem Schwerpunkt (Kapitel 3–7). Im Theorie-Kapitel werden die Wortbedeutung von Witz und Humor im Zeitraum von circa 1700 bis 1760 herausgearbeitet (Kapitel 2). Die Darstellung ist dabei nicht primär nach Autoren, sondern nach den Bedeutungsaspekten geordnet. Die verschiedenen Facetten der Phänomene stellen anschließend den Ausgangspunkt der Kapitel dar. Der weitere Aufbau der Studie orientiert sich also am zeitgenössischen Diskurs der beiden – zumeist getrennt wahrgenommenen – Bereiche Witz und Humor. Jedes Kapitel erhält durch die unterschiedlichen semantischen Aspekte der beiden Phänomene einen anderen Schwerpunkt. Dabei stehen in der Regel zwei Overtürensuiten im Zentrum der Betrachtung, wobei meist eine weitere als Vergleich ebenfalls ausführlich analysiert wird. Gerade weil es als Desiderat in der Forschungsliteratur angesehen wird (vgl. Kapitel 1.2), werden alle Einzelsätze der schwerpunktmäßig ausgewählten Overtürensuiten separat und unter Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes beleuchtet. Je nach Argumentation werden außerdem teilweise weitere Einzelsätze anderer Overtürensuiten Telemanns oder auch Stücke anderer Komponisten vergleichend miteinbezogen.

Im ersten Hauptkapitel zu Telemanns Overtürensuiten (Kapitel 3) steht die Bedeutung von Witz als ein Zeichen für geistreiches Denken und Bildung im Vordergrund. Hierbei soll Telemanns Spiel mit Hörerwartung thematisiert werden. Nach einer kurzen Darstellung der Konventionen und somit den Hörerwartungen an die Overtürensuite wird ihr Unterlaufen anhand von *TWV 55:G2* dargestellt, die in der Dresdner Abschrift den Beinamen ‚La Bizarre‘ trägt. Des Weiteren geht es bei *TWV 55:F10* ‚à la burlesque‘ (in einem Vergleich mit *TWV 55:G12* ‚Overture avec la suite burlesque‘) um Tanzsatzanklänge, die zwar nicht in Satzüberschriften angeführt, aber dennoch vorhanden sind. Auch das setzt beim Rezipienten wiederum ein Wissen um die Konventionen und entsprechend einen gewissen Grad an Bildung voraus.

Anschließend wird der Blick im nächsten Kapitel auf einen weiteren Bedeutungsaspekt von Witz gelenkt: das Zusammenführen von ähnlichen oder unterschiedlichen Ideen (Kapitel 4).

Dort stehen nun Ouvertürensuiten mit Sätzen im Vordergrund, die (fast) alle programmatische Überschriften tragen und bei denen insofern die Idee ‚Ouvertürensuite‘ mit einer außermusikalischen Idee verbunden wird. *TWV 55:G4* ‚des nations anciens et modernes‘ nennt verschiedene Nationen ebenso wie *TWV 55:B5*, wohingegen die erste Ouvertürensuite zudem noch einen Gegensatz zwischen alt und modern anführt. Auch die Satzüberschriften von *TWV 55:B11* enthalten schon zwei unterschiedliche Ideen, indem jede ein Oxymoron darstellt.

Bei der dritten Bedeutungsfacette von Witz handelt es sich stärker um eine Subjektebene, da der Mensch als Wahrnehmender in den Mittelpunkt rückt: Hierbei wird die Fähigkeit betont, die zusammengeführten Ideen zu entdecken. Entsprechend finden in diesem Kapitel neben dem Integrieren von Außermusikalischem in die Ouvertürensuite die möglichen Rezipienten eine größere Beachtung (Kapitel 5): Die als Autograph überlieferte Ouvertürensuite *TWV 55:D22* ‚jointe d’une suite tragi-comique‘ komponierte Telemann in Hamburg, aber vermutlich für den Hof in Darmstadt.¹⁴² Letzteres ist für *TWV 55:D21* sicher zu sagen,¹⁴³ aus der ein Satz näher analysiert wird. Daneben steht *TWV:F11* im Zentrum der Betrachtung, die aller Wahrscheinlichkeit nach in Hamburg aufgeführt wurde.¹⁴⁴

Danach geht es zunächst um den Humor, der einen bestimmten Charakter oder auch eine Abnormalität im Verhalten meint (Kapitel 6). Dort wird als erstes die Ouvertürensuite *TWV 55:B8* ‚burlesque‘ betrachtet, die in ihren Überschriften verschiedene Figuren der Commedia dell’arte nennt. Mit *TWV 55:C5* ‚La Bouffonne‘ und den vergleichend hinzugezogenen Kompositionen *TWV 55:g2* ‚La changeante‘ und *TWV 55:D5* ‚La Galante‘ werden dann hingegen über die Titel keine Typen, sondern verschiedene Charaktere thematisiert.

Im letzten Hauptkapitel steht schließlich die Kombination von Witz und Humor im Vordergrund und zwar entsprechend des damaligen Verständnisses: Der Humor stellt die Grundlage dar, auf der sich das witzige Spiel mit Konventionen entfaltet (Kapitel 7). Einen komischen Charakter als Ausgangspunkt hat wiederum die Ouvertürensuite *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixote‘. Hierbei wird zudem die sogenannte ‚Gulliver-Suite‘ *TWV 40:108* betrachtet. Sie stellt zwar keine Ouvertürensuite dar, sondern eine Suite für zwei Violinen, bietet sich aber – da ebenfalls ein satirisches Sujet mit ‚humours‘, also komischen Sonderlingen, thematisiert wird – in vorliegender Untersuchung als Vergleich an.

¹⁴² Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1992), Bd. 2, S. 223; Hobohm: „Telemanns Ouvertüren“ (2009), S. 177; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 643; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 57.

¹⁴³ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 127.

¹⁴⁴ Vgl.: ebd., S. 169; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 18; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88ff.

Vorgehensweise

Wie am Aufbau ersichtlich, sind in der gesamten Arbeit die im theoretischen Teil herausgearbeiteten Bedeutungsaspekte von Witz und Humor zu Telemanns Lebzeiten Grundlage für die sich anschließende Darstellung der ausgewählten Overtürensuiten, die eben zunächst unter dieser Perspektive näher betrachtet werden. Hierbei stehen – entgegen der bisherigen Forschungsliteratur – insbesondere die analytische Betrachtung aller Einzelsätze und anschließend die Interpretation der Kompositionen als Ganzes im Vordergrund, die wiederum auf den Ergebnissen der Detailanalyse aufbaut. Da Witz und Humor zeit- und kontextgebundene Phänomene sind,¹⁴⁵ geht es daneben auch darum, der Frage nachzugehen, warum die Overtürensuiten in Bezug auf die jeweilige historische und gesellschaftliche Situation so beschaffen sind, wie sie sind (und zwar, entgegen älterer Betrachtungen, unabhängig von dem kompositorischen Stil eines J. S. Bach oder Händel). Es spielt folglich Telemanns Umtriebigkeit und Fähigkeit, sein Umfeld aufmerksam wahrzunehmen und musikalisch zu rezipieren, ebenso wie die Möglichkeit, seine Kompositionen in mehreren Kontexten aufzuführen, eine große Rolle. Die daraus entstehende potenzielle Ambivalenz in der Deutung und Interpretation seiner Overtürensuiten ist somit insbesondere ab Kapitel 4 – verwoben mit dem Untersuchungsgegenstand Witz und Humor – ein weiterer Schwerpunkt der Betrachtung.

Es geht also hauptsächlich darum, Telemanns Overtürensuiten in ihrer Zeit zu analysieren und zu interpretieren. Neben der damaligen Wortbedeutung von Witz und Humor spielen dabei auch die Formerwartungen an das Genre eine wichtige Rolle. Es wird versucht, keinen ahistorischen Blick einzunehmen – aus diesem Grund finden hierbei unser heutiges Verständnis von Witz und Humor ebenso wie die gängigen Komiktheorien keine Beachtung. Vorliegende Arbeit will sich vielmehr Telemanns Overtürensuiten – so weit dies zu rekonstruieren ist – mit den Maßstäben ihrer Zeit zuwenden. Gerade bei einem so umtriebigen und seine Umgebung mit wachem Auge rezipierenden Komponisten scheint dies geboten zu sein, um ihm und seinen Kompositionen gerecht zu werden.

Vielfach ergibt sich bei den ausgewählten Overtürensuiten eine Narration in der Satzabfolge, die ebenfalls – soweit rekonstruierbar – in ihren möglichen Kontexten gesehen werden soll (v. a. ab Kapitel 4). Anhand einer detaillierten Analyse der Einzelsätze wird das Verhältnis von (sofern vorhanden) programmatischen Satzüberschriften und der spezifischen musikalischen Gestaltung untersucht und dies in erster Linie zu je einem Bedeutungsaspekt von Witz oder Humor in Bezug gesetzt. Daneben werden die aus der musikalischen Analyse gewonnenen Ergebnisse

¹⁴⁵ Vgl.: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 176; Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art* (1992), S. 20.

in Relation zum jeweiligen kulturellen, politischen oder auch sozialen Kontext gesetzt und der Frage nachgegangen, inwiefern sich die möglichen Deutungsambivalenzen auch in der musikalischen Gestaltung widerspiegeln. Dabei ist die Argumentation jeweils davon abhängig, ob die Satzüberschriften durch ein Autograph Telemanns belegt werden können oder sie – wenn keine autographe Quelle überliefert ist – in einer Abschrift zu finden sind, sie folglich rein theoretisch auch eine Ergänzung des Abschreibers sein könnten. Selbst in diesem rein theoretischen Fall wären sie – wie oben dargestellt – ein Zeichen für Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie Beleg für die ambivalenten Interpretationsmöglichkeiten und flexible Verwendung von Telemanns Overtürensuiten.

Auswahl der theoretischen Texte zu Witz und Humor

Was die Auswahl der theoretischen Texte zu Witz und Humor angeht, so stehen diejenigen im Vordergrund, die Definitionen oder Definitionsansätze enthalten, da auf diese Weise das zeitgenössische Verständnis herausgearbeitet werden kann. Weil in der groben Zeitspanne von 1700 bis circa 1760 die Semantik der deutschen Wörter ‚Witz‘ und ‚Humor‘ insbesondere von den jeweiligen Entsprechungen im Englischen und Französischen geprägt waren,¹⁴⁶ werden Texte dieser drei Sprachen betrachtet. Oben genannter Zeitraum diente dabei als Rahmen, wobei auch frühere Beiträge Eingang fanden, sofern sich die Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts darauf beziehen oder ihre Thesen darauf aufbauen. Auch wenn damals mit Witz und Humor nicht notwendigerweise das Lachen verknüpft wurde, so weisen dennoch einige Texte, die sich mit der beobachtbaren Reaktion, dem Lachen oder Lächerlichen, beschäftigen, zum Teil ähnliche Aspekte auf. Wenn dies der Fall ist, wird im theoretischen Teil ein kurzer Blick auf solche Textstellen geworfen.

Beim Witz stehen dabei auf Seiten der deutschsprachigen Autoren vor allem Christian Thomasius' *Über die Nachahmung der Franzosen* (1701), Christian Wolffs *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* (1720), Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), Schwabes *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* (1741, ²1742), Georg Friedrich Meiers *Gedancken von Schertzen* (1744, ²1754) und Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1754) im Vordergrund. Die Diskussion um den (deutschen) Witz lässt sich dabei auf Dominique Bouhours aus dem 17. Jahrhundert stammenden Schrift *Les Entretiens d'Artiste et*

¹⁴⁶ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 2.

d'Eugene (1671) zurückverfolgen, in der er unter anderem schreibt, was den französischen Esprit auszeichnet. In B at Louis de Muralt's *Lettres sur les Anglois et les François. ET sur les Voyages* (1725) und im *Dictionnaire universel François et Latin* (1734) gibt es ebenfalls Definitionsansätze. Beiträge zum Witz in englischsprachigen Texten finden sich wiederum insbesondere in *An Essay concerning Humane Understanding* (1690) von John Locke, *A Satyr against Wit* (1700) von Sir Richard Blackmore, *The Spectator* (Ausgabe von 1711) von Joseph Addison, *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (1744) von Corbyn Morris und *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The FABLE of the BEES* (1750) von Francis Hutcheson.

Definitionsansätze von Humor während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es weniger in französischen, als vielmehr vor allem in englischen, aber auch deutschen Texten. So stehen hierbei *Every Man in his Humour* (1598, ²1615) und *Every Man Out of his Humour* (1599) von Ben Jonson, *Humane Nature* (1649) und *Leviathan* (1651) von Hobbes aus dem späten 16. und aus dem 17. Jahrhundert sowie erneut Morris *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (1744) im Zentrum der Betrachtung. Auf deutscher Seite findet sich am ehesten in Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1754) ein Definitonsansatz.

Begründung der Auswahl der Overtürensuiten Telemanns

Wie oben geschildert, eignen sich für eine Untersuchung in Bezug auf Witz und Humor insbesondere die Overtürensuiten Telemanns, die programmatische Satzüberschriften oder Titel tragen. Es handelt sich folglich um eine spezifische Auswahl, keinen repräsentativen Querschnitt aus Telemanns Beiträgen zu diesem Genre (vgl. Tab. 1b). Mit dem Ziel und der Vorgehensweise der Arbeit, alle Einzelsätze einer Komposition detailliert zu analysieren und hinsichtlich eines Bedeutungsaspektes von Witz und Humor sowie ihres jeweiligen Kontexts zu interpretieren, geht eine weitere notwendige Beschränkung einher: Innerhalb dieser programmatischen Overtürensuiten (vgl. Tab. 1b) wurde deswegen noch einmal eine Auswahl getroffen. Es wurden dabei insbesondere Kompositionen ausgewählt, die durch gewisse Ungewöhnlichkeiten in der Anordnung oder Wahl der Satzüberschriften auffallen und entsprechend in der Bedeutung des 18. Jahrhunderts witzig von den Konventionen abweichen oder humorvoll gestaltet sind.

Für das Spiel mit Hörerwartungen (Witz als Zeichen für geistreiches Denken und Bildung) wurden *TWV 55:G2* und *TWV 55:F10* in das Zentrum der Betrachtung gestellt, da hier auch auf rein musikalischer Ebene die Konventionen der Overtürensuite unterlaufen werden oder sich auf sie bezogen wird. Außerdem werden gerade die beiden den Overtürensuiten beigefügten

Adjektive ‚bizarre‘ und ‚burlesque‘ in Zedlers *Lexicon* so erläutert, dass sie bei Kompositionen auf ungewöhnliche musikalische Satzgestaltungen verweisen (vgl. Kapitel 3). Beim Aspekt des Zusammenführens verschiedener Ideen wurden mit den Hauptbeispielen *TWV 55:G4* und *TWV 55:B11* Overtürensuiten ausgewählt, die in ihren Überschriften auffallend zwei mögliche Ideenkreise zulassen und somit die Vorstellung des Kombinierens verschiedener Ideen noch potenziert wird. *TWV 55:D22* und *TWV 55:F11* stellen zwei Overtürensuiten dar, von denen – im Gegensatz zu zahlreichen anderen Overtürensuiten und wichtig für die Argumentation im Kapitel – bekannt ist, dass sie im bürgerlich geprägten Hamburg komponiert wurden. Erste wurde wahrscheinlich am Darmstädter Hof aufgeführt und bei der Aufführung von letzterer waren ebenfalls Zuhörer aus höfischem Kontext zugegen.¹⁴⁷ Bei beiden spielen also vermutlich zwei unterschiedliche Adressatenkreise eine Rolle. Für die Komposition der Overtürensuiten gab es folglich aller Wahrscheinlichkeit nach die besondere Herausforderung, sie so zu komponieren, dass sowohl Rezipienten aus dem bürgerlichen Kontext, als auch solche aus dem höfischen die Ähnlichkeiten zwischen programmatischer Satzüberschrift und musikalischer Gestaltung entdecken konnten. Die sogenannte ‚Wasserouvertüre‘ *TWV 55:C3*, der ein ähnlicher Aufführungskontext wie *TWV 55:F11* zugeschrieben wird,¹⁴⁸ wurde hierbei nicht in das Zentrum der Betrachtung gestellt, da diese im Gegensatz zu *TWV 55:F11* neben den außermusikalischen Satzüberschriften auch Hinweise auf Tanzsätze enthält. Die Möglichkeit, die Ähnlichkeiten zu entdecken, ist hierbei durch die explizite Nennung offensichtlicher und somit im Sinne des 18. Jahrhunderts weniger witzig.

Da das Darstellen eines ungewöhnlich ausgeprägten Charakters auch mit den Typen der *Commedia dell'arte* verwandt ist, wird in dem Kapitel über Humor zunächst die Overtürensuite *TWV 55:B8* thematisiert. Daneben bietet sich ein Vergleich mit Overtürensuiten an, deren Titel auf Charaktere anspielen, und nicht solche, bei denen lediglich ein Suitensatz einen entsprechenden Hinweis enthält. Hierbei wurden mit der Schelmin (*TWV 55:C5*), der Launischen (*TWV 55:g2*) und der Galanten (*TWV 55:D5*) drei unterschiedliche Wesensarten ausgewählt. Bei der Verbindung von Witz und Humor bieten sich die Kompositionen für eine nähere Betrachtung an, die sich über ihre programmatischen Überschriften auf satirische Romane der Zeit beziehen, die wiederum – wie für den Humor typisch – komische Sonderlinge als Protagonisten haben. Morris führt in seiner theoretischen Schrift auch explizit Don Quijote als Beispiel für solch einen ‚humour‘ an (vgl. Kapitel 7). Bei der sogenannten Don Quijote-Suite *55:G10* und

¹⁴⁷ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 177; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 18; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 643; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 57, 88ff.

¹⁴⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88.

der ‚Gulliver-Suite‘ *TWV 40:108* wird daneben im Sinne des Witzes zugleich vielfach mit Hörbeziehungswise Lesegewohnheiten gespielt.

1.4 Formales

Einige der behandelten Ouvertürensuiten sind in mehreren Abschriften überliefert. Da es nicht Ziel der vorliegenden Arbeit ist, einen Fassungsvergleich der jeweiligen Notentexte zu liefern, sind Unterschiede in den verschiedenen Abschriften im Rahmen dieser Studie nur insofern relevant, wenn die programmatischen Überschriften, Titel oder Satzabfolgen in den Quellen voneinander abweichen. Teilweise sind die ausgewählten Ouvertürensuiten nur in einer Darmstädter Abschrift überliefert. Aus diesem Grund wurden – sofern vorhanden – für einen einigermaßen gleichen Ausgangspunkt bei allen Analysen die Abschriften aus Darmstadt als primäre Quelle benutzt. Ein weiterer Vorteil ist, dass sie wenigstens ungefähr datierbar und teilweise die Kopisten bekannt sind. Gibt es Autographe, so sind natürlich diese in erster Linie Bezugspunkt. Wenn vorhanden, wurden moderne Ausgaben nur vergleichend hinzugezogen.

Zitate aus den Primärquellen (Schriften zu Witz und Humor, musiktheoretische Schriften) werden ohne ein Angleichen an die moderne Rechtschreibung wiedergegeben; Fehler wurden belassen oder entsprechend kenntlich gemacht. Hervorhebungen befinden sich stets im Original. Ebenso folgt die Wiedergabe der Notenbeispiele der jeweiligen Abschrift oder dem Autograph. Stillschweigende Anpassungen wurden unterlassen, ebenso wurden keine Generalbassbezeichnungen hinzugefügt, da Telemann selbst seine autograph überlieferten Ouvertürensuiten nicht beziffert hat.¹⁴⁹ Bei der Wiedergabe der Notenbeispiele nach den Handschriften wurde lediglich die Instrumentenbenennung dem deutschen Sprachgebrauch und die Alterationszeichen der derzeit üblichen Notation angepasst. Zur leichteren zeitlichen Einordnung der (Forschungs-)Literatur und verwendeten Notenausgaben wurde in den Fußnoten hinter dem Kurztitel das Erscheinungsdatum in Klammern eingefügt.

Was die Terminologie angeht, so wird nicht der aus späterer Zeit stammende Begriff ‚Orchestersuite‘,¹⁵⁰ sondern stets der Begriff ‚Ouvertürensuite‘ verwendet. Letzterer lehnt sich an die auch von Telemann benutzten Bezeichnungen dieser Kompositionen als ‚Ouverture mit Nebestücken‘ oder ‚Ouverture avec la suite...‘ an.¹⁵¹ Des Weiteren wird der Begriff der ‚Gattung‘ in Bezug auf die Ouvertürensuite vermieden, da diese von den Zeitgenossen selbst vermutlich

¹⁴⁹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 45.

¹⁵⁰ Vgl.: Beer, Feilen et al: ‚Suite‘ (1998), Sp. 2072.

¹⁵¹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. xii.

nicht als eine solche wahrgenommen wurde.¹⁵² Der ohnehin kritische Werk-Begriff¹⁵³ wird ebenfalls nicht verwendet, da sich die Frage, was *das* Werk Telemanns sei, gerade bei den Ouvertüresuiten mit zahlreichen Abschriften von diversen Kopisten nicht beantworten lässt.

¹⁵² Vgl.: Beer, Feilen et al: „Suite“ (1998), Sp. 2074.

¹⁵³ Vgl. bspw.: Strohm: „Werk-Performanz-Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs“ (2013), S. 341–355.

2. Die Semantik von Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

2.1 „as boundless as the wind“¹ – Die Wortbedeutung von Witz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Innerhalb der schon angeführten Tendenz, die den Witz während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Richtung einer Fähigkeit des Verstandes, der Klugheit und der geistreichen Einfälle einordnet,² lässt er sich anhand der ausgewählten Texte noch einmal in drei verschiedene Bedeutungsfacetten unterteilen. Insbesondere auf Seiten des französischen Esprits, aber auch in deutschen Schriften findet sich eine Definition des Witzes als ein Zeichen für geistreiches Denken und Bildung. Ausgehend von dem englischen Wit existiert daneben jedoch ebenfalls die Bedeutung des schnellen Zusammenführens von Ideen sowie – damit verwandt – das Entdecken der Ähnlichkeiten, die durch dieses Zusammenführen von Ideen entstehen.

Dabei ist auffallend, dass es jeweils unterschiedliche Akzentuierungen gibt.³ Zum einen geht es sowohl um die Veranlagung und die Fähigkeit eines Menschen, als auch um das, was durch die Anwendung dieses Vermögens gelingt. Daran anknüpfend changiert die Bedeutung von Witz zum anderen zwischen einer Subjekt- und einer Objektebene: Bei der allgemeinen Darstellung von Witz als ein Zeichen von Bildung und beim Zusammenführen von Ideen geht es weniger um das Individuum, als vielmehr um die Sache und das Produkt des Witzes – es steht somit dabei eher eine Objektebene im Vordergrund. Dahingegen handelt es sich teilweise beim geistreichen Denken, insbesondere aber bei dem Bedeutungsaspekt, der die Fähigkeit betont, die zusammengeführten Ideen zu entdecken, um den Menschen. Hier rückt folglich stärker auf einer Subjektebene das Individuum in das Zentrum der Betrachtung, durch das erst das Produkt des Witzes zum Vorschein kommen kann beziehungsweise durch das bei einem erfolgreichen Erkennen der Witz glückt.

¹ Swift: „To Mr. Delany“ (1765), S. 285. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Swift S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

² Vgl.: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 161. Vgl. dazu z. B. die Beiträge von Addison im *Tatler* vom 20.05.1709 Bd. 1, S. 1 und vom 31.12.1709 Bd. 1, S. 78, in: *The Papers of Joseph Addison* (1740). Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Addison Bd. Bandzahl S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Vgl. dazu auch: „Witz“ im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Online-Ressource: <http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/DWB>, letzter Zugriff: 07.03.2013: „verstand, klugheit, kluger einfall, scherz“, „Witz“ in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 993; „Wit“ in *Oxford English Dictionary*, Online-Ressource: <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/229567?rkey=bq7tsQ&result=1&isAdvanced=false>, letzter Zugriff 23.06.2014: „The faculty of thinking and reasoning in general; mental capacity, understanding, intellect, reason“; „esprit“ in *Le Petit Robert de la langue française*, Online-Ressource: <http://pr12.bvdep.com/>, letzter Zugriff: 23.06.2014: „Le principe pensant en général [...] Ensemble des dispositions, des façons d’agir habituelles.“

³ Vgl.: Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten* (2007), S. 13.

Zu den drei verschiedenen Bedeutungsaspekten kommt – insbesondere bei den englischsprachigen Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁴ – noch eine moralische Komponente hinzu. Witz und auch Humor werden dabei von Humanitätsvorstellungen beeinflusst, was wiederum insgesamt für die damalige Zeit prägend war. Humanität, Wohlwollen und Toleranz dienen somit bei Witz und Humor ebenfalls als Möglichkeit, das Echte vom Falschen und das Gute vom Bösen zu trennen.⁵

Bei den Autoren zu Beginn des 18. Jahrhunderts scheint im Allgemeinen bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Witz insgesamt immer wieder durch, dass das Phänomen aufgrund seiner Vielschichtigkeit kaum zu definieren sei. Diese Problematik benennt Jonathan Swift in seiner am 10. November 1718 geschriebenen Dichtung *To Mr. Delany*: Der Wit sei „as boundless as the wind“ und von daher schwer zu fassen (vgl. Swift S. 285).

2.1.1 Witz als ein Zeichen von geistreichem Denken und Bildung

Die bei Swift thematisierte Schwierigkeit findet sich allerdings nicht bei allen Autoren. So gibt es zumindest auf Seiten der französischen Texte zum Teil relativ klare Vorstellungen, was den Esprit ausmacht. Dabei vereint diese Definitionsansätze, dass sie in einem relativ allgemeinen Sinn insbesondere das geistreiche Denken ansprechen.⁶ Es gilt ihnen als Voraussetzung für gepflegte Unterhaltungen und als ein Zeichen von Kultur, was nach den Autoren insbesondere in Frankreich vorzufinden sei. Die von Esprit gekennzeichneten kultivierten Umgangsformen und Verhaltensweisen werden dabei – ähnlich wie die *Arguzia* in Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* im 16. Jahrhundert⁷ – vor allem im Kontext der höfischen Gesellschaft des französischen, absolutistisch geprägten Herrschaftssystems gesehen.⁸ Die Veranlagung zu einem lebendigen und wachen Geist begünstige zugleich das Hervorbringen von Kunst, vor allem auf Seiten der Literatur, wie es beispielsweise in dem *Dictionnaire de Trevoux* aus dem Jahr 1734 zu lesen ist:

„c'est [...] le bon sens qui brille; c'est un juste tempérament de la vivacité & du bon sens. [...] ESPRIT, se dit aussit des effets & des inventions que produit cet *esprit*; des pensées ingénieuses répandues dans un livre, ou dans quelque Ouvrage que ce soit.“⁹

⁴ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 112.

⁵ Vgl. zum Aspekt der Humanität: Ballstaedt: „Humor“ und „Witz“ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 204f; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 112; Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 163, 165.

⁶ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 2.

⁷ Vgl.: Hecken: *Witz als Metapher* (2005), S. 46.

⁸ Vgl.: Schumann: „Witz und Geist in der französischen Konversation“ (2008), S. 43.

⁹ *Dictionnaire universel François et Latin* (1734), Bd. 2, Sp. 1425f. Vgl. dazu aber auch auf englischer Seite: „For, sure, by wit is chiefly meant / Applying well what we invent“ (Swift S. 285).

Vgl. auch den Eintrag ‚Esprit‘ in Denis Diderots *Encyclopedie*: „ce mot, en tant qu’il signifie *une qualité de l’ame*, est un de ces termes vagues, [...] le *bel-esprit* est une affiche; c’est un art qui demande de la culture, c’est une

Ähnliche Gedanken lassen sich jedoch schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden. So thematisiert etwa Bouhours in seiner Schrift *Les Entretien d'Artiste et d'Eugene* (21671), dass Esprit als Fähigkeit des Menschen das Resultat einer guten Erziehung und Bildung sei.¹⁰ Der Esprit komme dabei wiederum insbesondere in gepflegten Konversationen und einem höflichen Schreibstil zum Vorschein.¹¹ Mit dieser Definition von Esprit verknüpft Bouhours zudem in der vierten Unterhaltung seiner Figuren Artiste und Eugene einen Vergleich der Nationen. Dabei betont er, dass gerade die Franzosen in hohem Maße über Esprit verfügen würden, die anderen Länder, insbesondere die des Nordens, diesbezüglich allerdings ein Defizit zu verzeichnen hätten:¹²

„C'est une chose singulier qu'un bel esprit Allemand ou Moscovite [...] que les beaux esprits sont un peu plus rares dans les païs froids [...] le bel esprit [...] ne s'accomode point du tout avec les temperaments grossiers & les corps massifs des peuples du Nord“ (Bouhours S. 242f.).

Verglichen mit den Franzosen würden die nördlichen Länder dabei wie Barbaren wirken:

„on diroit que tout l'esprit & toute la science du monde soit maintenant parmi nous, que tous les autres peuples soient barbares en comparaison des François“ (Bouhours S. 251).

Der französische Witz wird hier somit „als eine Art Gegenbegriff zu [den] barbarischen, unkultivierten Verhaltensweisen“¹³ der anderen Länder verwendet. Damit entsteht ein Anknüpfungspunkt an die sogenannte Klimatheorie, die in der Antike ihren Ursprung hat und während der frühen Neuzeit bis ins 18. Jahrhundert hinein eine große Rolle spielte.¹⁴ Insbesondere in Frankreich wurde sie während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts rezipiert, um die eigene Nation als Bestandteil eines gemäßigten Klimas positiv von den anderen Ländern abzugrenzen.¹⁵

Die Klimatheorie schreibt dabei im Allgemeinen den Menschen je nach Herkunft bestimmte Eigenschaften zu, indem sich das jeweilige Klima und die Beschaffenheit des Landes auf die Körper-, Geistes- und Charakterbildung der Bewohner auswirkten.¹⁶ Die kalten und feuchten Klimate des Nordens begünstigten – wie es auch in dem Zitat oben in Bezug auf den Esprit zu finden ist – kräftige Körper und einen zurückgebliebenen, trägen Geist. Allerdings seien die Menschen tapfer und draufgängerisch. Das heiße Klima im Süden führe dagegen zu Menschen, deren Körper klein und die charakterlich feige und furchtsam seien, dafür jedoch einen wachen

espece de profession, & qui par-là expose à l'envie & au ridicule.“ Zitiert aus: Diderot: *Encyclopedie* (1755), Bd. 5, S. 973f.

¹⁰ Vgl.: Knörer: *Entfernte Ähnlichkeiten* (2007), S. 142f.

¹¹ Vgl.: Bouhours: *Les Entretien d'Artiste et d'Eugene* (21671), S. 233f., 236, 251. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Bouhours S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

¹² Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 17.

¹³ Hecken: *Witz als Metapher* (2005), S. 73.

¹⁴ Vgl.: Schultz: „Kulturklimatologie und Geopolitik“ (2010), S. 44.

¹⁵ Vgl.: Fink: „Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens“ (2004), S. 73f.

¹⁶ Vgl. zur Klimatheorie und diesem Absatz: Schultz: „Kulturklimatologie und Geopolitik“ (2010), S. 44f.

und agilen Geist besäßen. Im Allgemeinen werden dabei die gemäßigten Klimate am positivsten angesehen, da dort körperliche, geistige und moralische Eigenschaften das beste Verhältnis eingehen würden. Mit der Klimatheorie ist meist eine Abwertung der anderen, fremden Völker verbunden,¹⁷ wie dies auch bei der oben angeführten Textstelle von Bouhours zu sehen ist.

In eine ähnliche Richtung verweist Éléazar de Mauvillon, der unter anderem Privatsekretär von Friedrich August II. war und in Deutschland Französisch lehrte.¹⁸ In seinen *Lettres françaises et germanique* kritisiert er die deutsche Literatur nicht gerade wenig: Die These, dass man in Frankreich in hohem Maße Esprit antreffe, in Deutschland hingegen nicht, wird dort noch potenziert. So schreibt Mauvillon, er bezweifle, dass die Deutschen jemals ihre Veranlagung ändern könnten, derb, schroff und unzivilisiert zu sein:

„mais je doute qu’ils changent jamais sa nature, qui est d’être rude & barbare.“¹⁹

Solche relativ einseitigen Positionen, die den Esprit insbesondere oder vielmehr ausschließlich mit der französischen höfischen Gesellschaft in Verbindung brachten, lösten natürlich Diskussionen aus.²⁰ Einerseits gab es durchaus auch kritische Positionen in Frankreich. Beispielsweise schreibt Muralt in seinen *Lettres sur les Anglois et les François. ET sur les Voyages* von 1725 zwar in erster Linie seinen Landsleuten zu, in hohem Maß über Esprit und Bildung zu verfügen und sich entsprechend gepflegt ausdrücken und verhalten zu können:

„Les François en général sont les gens d’Esprit, la Nation qui brille & les beaux Esprits parmi eux n’ont que l’avantage d’être les premiers parmi leurs semblables.“²¹

Dennoch sieht Muralt den Esprit auch negativ, wenn er zu einer reinen Äußerlichkeit und einem luxuriösen, unverbindlichen Spiel verkomme²² (vgl. Muralt S. 354f., S. 358). Daneben wird der Esprit als eine Befähigung zu geistreichem Denken in einem nationenvergleichenden Kontext natürlich auch in Schriften anderer Länder aufgegriffen. Insbesondere im deutschsprachigen

¹⁷ Vgl.: Schultz: „Kulturklimatologie und Geopolitik“ (2010), S. 44f.

¹⁸ Vgl.: Bödeker/Red.: „Mauvillon, Eléazarde“ (2010), S. 55.

¹⁹ Mauvillon: *Lettres françaises et germanique* (1740), S. 427. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Mauvillon S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vgl. dazu auch: „Que manque-t-il donc à l’Allemagne pour produire de grands Poètes? rien que de l’esprit. [...] La Nature leur a prodigué les avantages du Corps, ce seroit trop qu’elle leur eût accordé encore ceux de l’Esprit“ (Mauvillon S. 440), vgl. hingegen zu Frankreich: „Nous avons le témoignage des gens d’esprit de toutes les Nations, tant des Anciens que des Modernes“ (Mauvillon S. 84), s. auch: „Il se trouve même en France quantité de bon Esprits“ (Mauvillon S. 409).

²⁰ Vgl.: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 165.

²¹ [Muralt]: *Lettres sur les Anglois et les François* (1725), S. 195. Vgl. auch: S. 99 [Deutsche], S. 350 [Definition Esprit], S. 515 [Franzosen]. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Muralt S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

²² Vgl.: Thomke/Red.: „Muralt, Beat Ludwig von“ (2010), S. 441.

Raum fordert der Vorwurf, die Deutschen besäßen als Bewohner eines nördlichen Landes keinen Witz, zu Reaktionen heraus. Es entwickelt sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts geradezu ein literarischer Streit über die Veranlagung und Begabung einer Nation zum Witz.²³

Auf deutscher Seite gelten dabei jedoch zugleich der französische Esprit und die kultivierte höfische Verhaltensweise als nachahmungswerte Norm.²⁴ So befürwortet etwa der Philosoph Thomasius Ende des 17. Jahrhunderts in der Ankündigung seiner Vorlesung *Über die Nachahmung der Franzosen die Imitation der Nachbarn*. Die Nachahmung betrachtet er als

„allezeit lobens würdig / wenn die Sache selbst nichts scheltwürdiges an sich hat. [...] Derowegen sey es so / man ahme denen Frantzosen nach, denn sie sind doch heut zu tage die geschicktesten Leute / und wissen allen Sachen ein recht Leben zu geben.“²⁵

Bei dem Lob der geistreichen Franzosen betont er, dass ein „bel esprit“ ein „verständiger Kopff“ sei (Thomasius S. 9). Zudem hebt er hervor, indem er sich auf Bouhours bezieht, dass derjenige, der über Esprit verfüge, durch seinen Verstand Dinge unterscheiden könne und „seine Gedancken nicht plump und unangenehm sondern mit guter *manier* und Anmuthigkeit fürzubringen wisse“ (Thomasius S. 11). Bei Unterhaltungen könne ein Mensch, der Esprit besitze, „klug und weise *raisonniren*“ (Thomasius S. 12).

Auch auf sprachlicher Ebene folgt Thomasius dem französischen Ideal, da er Esprit unübersetzt übernimmt und nicht durch das deutsche Wort Witz ersetzt. Er betont dabei verstärkt das auf die Verstandesfähigkeit zurückzuführende geistreiche Denken und schließt explizit jeden derben Schwank aus:

„so viel *un bel esprit* besitzt / muß man nicht meinen / daß mit diesem die jenigen belegt werden sollen / welche in Gesellschaft einen lustigen Schwanck artig zu erzehlen / oder aus den Stegreiff ein Versgen oder Liedgen zu machen wissen“ (Thomasius S. 10).

Neben dem Anknüpfen an Bouhours in Bezug auf die Begriffsbestimmung von Esprit, thematisiert Thomasius auch den Vorwurf, die Deutschen würden keinen Witz besitzen (vgl. Thomasius S. 39). Der damaligen allgemeinen Tendenz in Frankreich, deutsch mit dumm, tölpelhaft und grob gleichzusetzen,²⁶ begegnet Thomasius, indem er bezweifelt, dass es in Frankreich nur Menschen von Verstand gäbe (vgl. Thomasius S. 41).

Auch weitere deutsche Literaten und Philosophen reagieren auf diesen Vorwurf und liefern damit zugleich Definitionsansätze von Witz, die ihren Ursprung in einer Auseinandersetzung mit dem französischen Esprit und insofern mit dem geistreichen Denken haben. Beispielsweise beabsichtigt Schwabe mit seiner Zeitschrift *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* zu

²³ Vgl.: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 165.

²⁴ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 18.

²⁵ Thomasius: *Kleine Teutsche Schriften* (1994), S. 6f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Thomasius S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

²⁶ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 17.

zeigen, „wie viel der deutsche Witz vermag“ (Schwabe S. 14). Auch wenn das Periodikum in der Tradition und damit der Nachahmung der englischen und französischen Monatsschriften stehe, so unterscheide es sich von diesen, da es keine politischen Themen enthalte, und somit könne es auch als eigenständig angesehen werden, wie Schwabe in der Vorrede betont (vgl. Schwabe S. 10f.). Schließlich sei Deutschland „von allem Witze und Verstande so leer nicht, als man wohl denket“ (Schwabe S. 15). Schwabe stellt dabei den Witz deutlich in den Bereich des Geistreichen und vergleicht ihn mit dem Verstand. Während letzterer eine ernsthafte Komponente enthält, schreibt er dem Witz eine kluge, aber durchaus auch spielerische Eigenschaft zu:

„Der Witz belustiget sich an aufgeweckten Einfällen, und an sinnreichen Gedanken, und der Verstand an ernsthaften und philosophischen“ (Schwabe S. 16f.).

Der Bedeutungsaspekt von Witz als ein Zeichen für geistreiches Denken und Bildung findet sich folglich zu Beginn des 18. Jahrhunderts verstärkt in französischen Texten, die wiederum an ältere Thesen anknüpfen. Esprit wird dabei in erster Linie den Franzosen zugeschrieben und damit zugleich hauptsächlich auf sozialer Ebene mit einer höfischen Lebensweise als dem Inbegriff von kultiviertem Umgang gleichgesetzt. Die deutschen Textstellen zeigen einerseits eine gewollte Imitation dieser Lebensweise, was sicherlich mit der allgemeinen Orientierung an Versailles bei den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts einhergeht.²⁷ Dabei steht stärker eine Objektebene im Vordergrund, die das Produkt des Esprits (beispielsweise gepflegte Konversationen) betrachtet. Andererseits wird jedoch zugleich auf einer Subjektebene, die mehr die den Esprit repräsentierenden Personen in den Blick nimmt, auch das Bestreben deutlich, den Vorwurf, die Deutschen besäßen keinen Esprit, zurückzuweisen. Es wird dabei versucht, einen eigenen Witz zu etablieren, der sich auf ‚aufgeweckte Einfälle‘ und ‚sinnreiche Gedanken‘ gründet (vgl. Schwabe S. 16). Dies könnte wiederum zugleich mit dem damaligen Entstehen einer bürgerlich geprägten Öffentlichkeit und Selbstständigkeit in Verbindung stehen.²⁸

2.1.2 Witz als ein schnelles Zusammenführen von Ideen

Nationale und damit auch soziale Zuordnungen spielen bei der zweiten Bedeutungsfacette eine deutlich kleinere Rolle. Vielleicht könnte man dies ebenfalls mit der vorherrschenden Gesellschaftsordnung in dem Land der Autoren, das heißt dem sozialen Kontext in Verbindung bringen. Denn die Bedeutung von Witz als ein schnelles Zusammenführen von Ideen findet sich

²⁷ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 43, 54; Oestreich: „Das Reich – Habsburgische Monarchie“ (1968), S. 388–394; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 26.

²⁸ Vgl.: Oestreich: „Das Reich – Habsburgische Monarchie“ (1968), S. 388–394; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 115f.

zunächst vor allem in Texten aus England, wo der ‚Gentleman‘ mit seiner Beflissenheit und seinem moralisch guten Verhalten sowie eine marktorientierte Wirtschaftspolitik und das Bild der Bürgerfreiheit prägend waren.²⁹ Außerdem zeigt sich bei der englischen Gesellschaft im frühen 18. Jahrhundert eine öffentlichkeitsbezogene Tendenz – beispielsweise mit der Kaffeehaus-Kultur oder den zahlreichen Journalen wie den moralischen Wochenschriften.³⁰ Ausgangspunkt für viele Autoren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts³¹ ist bei der Auseinandersetzung mit dem Wit eine Passage aus Lockes *Essay concerning Humane Understanding*, den er gegen Ende des 17. Jahrhunderts publizierte:

„For Wit lying most in the assemblage of *Ideas*, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant Pictures, and agreeable Visions in the Fancy.“³²

Bei seiner Definition hebt Locke hervor, dass der Wit ähnliche Ideen zusammenführt – im Gegensatz zum Urteilsvermögen, das gegensätzliche Vorstellungen voneinander trennt (vgl. Locke S. 68). Wichtig ist dabei, dass die Vorstellungen schnell und auf vielfältige Weise in Verbindung gebracht werden, was natürlich auch eine gewisse Verwandtschaft mit der Definition des Esprits aufweist, die vor allem eine Lebendigkeit und Agilität des Geistes in den Vordergrund stellt. Die Schnelligkeit und Variabilität des Witzes bewirkt letztendlich, dass mit ihm „entertainment and pleasantry“ (Locke S. 68) verbunden wird.

Die Idee der Schnelligkeit greift wiederum auf deutscher Seite dezidiert Christian Wernicke auf. Dabei zeigt sich zugleich in Bezug auf diesen Aspekt die Nähe zwischen französischem Esprit und englischem Wit. Denn Wernicke verwendet im 18. Jahrhundert als einer der ersten das deutsche Wort Witz als Übersetzung für Esprit³³ und seine Definition knüpft mit dem Nennen des wachen Geistes an die französische Bedeutung an; sein Vergleich mit der Klugheit und das Betonen des raschen Tempos beim Witz erinnert jedoch zugleich an die englische Definition von Wit:

„Der Witz besteht in einer gewissen Hitze und Lebhaftigkeit des Gehirns, welche der Klugheit zuwider ist, indem dieselbe langsam und bedachtsam zu Werke geht.“³⁴

²⁹ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 61–70; Kluxen: „Großbritannien von 1660 bis 1783“ (1968), S. 338–343; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 115.

³⁰ Vgl.: Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert* (1984), S. 15, 31ff.

³¹ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 84.

³² Locke: *An Essay concerning Humane Understanding* (1690), Buch 2, S. 68. [Hervorhebungen, auch bei folgenden Zitaten, im Original.] Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Locke S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

³³ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 22; Gabriel: „Witz“ (2004), Sp. 985.

³⁴ Zitiert aus: *Herrn Wernikens Poetische Versuche in Ueberschriften* (1749), S. 8. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Wernicke S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Insbesondere in den englischsprachigen Texten werden im 18. Jahrhundert beide wesentlichen Elemente von Lockes Definition des Witzes aufgegriffen – das Zusammenführen von sich gleichenden Ideen und die zeitliche Komponente, die Schnelligkeit. So bezieht sich auch Addison in der 62. Ausgabe der moralischen Wochenschrift *The Spectator* vom 11. Mai 1711 darauf (vgl. Addison Bd. 2 S. 10). Er sieht Lockes Definition sogar als die zutreffendste an, allerdings betont er, dass nicht jede Vereinigung von Ideen als Wit bezeichnet werden könne, sondern Entzücken und insbesondere Überraschung notwendigerweise hinzukommen müssten. Zudem dürfe die Ähnlichkeit der Ideen nicht zu groß sein, da sich sonst keine Überraschung einstellen würde. Wenn man beispielsweise lediglich das Singen zweier Männer vergleiche, würde es sich dabei nicht um Wit handeln, da beides sich zu sehr ähnele (vgl. Addison Bd. 2 S. 10, vgl. auch Beattie S. 369f.).

Dass Addison Lockes Definition in einer Ausgabe des *Spectators* aufgreift, hebt die Bedeutung hervor, die der Begriffsbestimmung zu Beginn des 18. Jahrhunderts zukommt. Schließlich gilt die moralische Wochenschrift als eine „der reichsten Quellen für die Sitten und Gedanken“³⁵ zu dieser Zeit. Da die Zeitschriften zudem mit einer nicht allzu großen Profitspanne verbunden und die Herausgeber somit auf zahlreiche und vor allem regelmäßige Abnehmer angewiesen waren, mussten sie die Interessen ihrer (potenziellen) Leserschaft kennen und mit ihnen behandelten Themen treffen.³⁶ Daraus lässt sich ableiten, dass die in der 62. Ausgabe thematisierte Definition Lockes und das damit verbundene Phänomen Wit vermutlich Gegenstand von Diskussionen der englischen Gesellschaft gewesen sein muss.

Lockes Definition erfährt im 18. Jahrhundert aber auch eine gewisse Präzisierung beziehungsweise Einschränkung. Schon Addison deutet gegen Ende der 62. Ausgabe des *Spectators* an, dass es sich beim Wit nicht nur um die Vereinigung ähnlicher Ideen handeln, sondern gerade die Gegensätzlichkeit für das Phänomen von Interesse sein könnte (Addison Bd. 2 S. 15f.). Auch Hutcheson führt in seinen *Reflections upon Laughter* den Gedanken aus, dass beim Wit zwei ganz unterschiedliche Dinge zusammengeführt und miteinander verglichen werden. Allerdings bedeute das dann ein „overstraining of wit“³⁷, was als Reaktion ein Lachen herbeiführen würde.

Daneben erhält der Aspekt der Unterschiedlichkeit in den Schriften noch eine andere, aber damit verwandte Akzentuierung: So wird betont, dass sich der Effekt der Überraschung gerade

³⁵ Lessenich: „Steele, Richard. *The Spectator*“ (2009), S. 536. Vgl. auch dazu: Brühlmeier: „Die politische Publizistik“ (2004), S. 287.

³⁶ Vgl.: Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert* (1984), S. 22, 31.

³⁷ Hutcheson: *Reflections upon Laughter* (1750), S. 19. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Hutcheson S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

dadurch einstelle, dass Ideen, von denen man eigentlich zuvor vermutet habe, dass sie divergieren, doch Ähnlichkeiten aufweisen würden. Die Gemeinsamkeiten werden allerdings erst dann wahrgenommen, wenn die Ideen zusammengeführt werden (vgl. Hutcheson S. 18, Beattie S. 325). Über die Fähigkeit, dies aufzuspüren, verfüge jedoch nicht jeder, sodass mit dem Wit eine gewisse Exklusivität verbunden sei. Beattie formuliert dies wie folgt:

„but readily to find out similitudes that are not obvious, and were never found out before, is no ordinary talent. The person possessed of it is called a man of *wit*“ (Beattie S. 369).

Eine weitere Rezeption und zugleich Präzision von Lockes Definition findet sich in Morris' anonym erschienenem *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* [...] aus dem Jahr 1744. Obwohl Morris' Essay klare Definitionen liefert und sich in der Einleitung auch dezidiert mit anderen Autoren auseinandersetzt, wurde er in den nachfolgenden literarischen und philosophischen Schriften im Prinzip nicht zur Kenntnis genommen. Vielleicht kann man dies darauf zurückführen, dass Morris vor allem als Finanz- und Wirtschaftsexperte unter seinen Zeitgenossen bekannt war.³⁸ Aus Morris' beruflicher Position könnte man jedoch zugleich die Hypothese ableiten, dass er dadurch als ‚Fachfremder‘ eventuell in seiner Schrift in höherem Maß an die Menschen und den Sprachgebrauch der bürgerlichen Mittelschicht anknüpfen konnte.³⁹ Ebenso wäre es denkbar, dass Morris, über dessen Leben vor der Publikation des Essays kaum etwas bekannt ist,⁴⁰ in den Kreisen derer verkehrte, die sich mit den ästhetischen Diskursen der Zeit auseinandersetzten. So könnte man den Essay als ein Ergebnis dessen betrachten, was in Kaffeehäusern⁴¹ und anderen öffentlichen Orten diskutiert wurde. Er wäre in diesem Sinn ein Zeugnis der gebildeten Öffentlichkeit und ein Beleg dafür, was unter Witz (und Humor) im allgemeinen Sprachgebrauch zu der Zeit verstanden wurde. Auch wenn Morris in der Einleitung seines *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* [...] Lockes Beschreibung von Wit ablehnt,⁴² so geht er in seiner Definition dennoch auf dessen Aspekt des schnellen Zusammenführens von Ideen ein. Allerdings setzt Morris einen deutlicheren Schwerpunkt auf die Überraschung, die mit dem Wit als Reaktion verbunden sei:

„WIT is the LUSTRE resulting from the quick ELUCIDATION of one Subject, by a just and unexpected ARRANGEMENT of it with another Subject“ (Morris S. 1).

³⁸ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 120.

³⁹ Vgl.: ebd., S. 124.

⁴⁰ Vgl.: Murdoch: „Corbyn Morris“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Online-Ressource: zitiert nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/19302>, letzter Zugriff: 23.06.2014.

⁴¹ Vgl. zur Öffentlichkeitsbezogenheit der englischen Gesellschaft im frühen 18. Jahrhundert: Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert* (1984), S. 31ff.

⁴²Vgl.: [Morris]: *An Essay Towards Fixing the True Standards* (1744), S. xiii ff. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Morris S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Alle Hervorhebungen finden sich im Original.

Dieser Beginn des Haupttextes im Essay verdeutlicht Morris' Vorgehen: Im Unterschied zu vielen Beiträgen seiner Zeitgenossen liefert er gleich für die einzelnen Phänomene klare Definitionen,⁴³ die er anschließend ausführlicher erläutert. Im Falle des Witzes handelt es sich nach Morris um einen ursprünglichen Gegenstand und einen Hilfsgegenstand. Dabei könne letzterer ähnlich oder entgegengesetzt sein, aber auf jeden Fall müsse er plötzlich und unerwartet eingeführt werden (vgl. Morris S. 1f.). Beide Gegenstände sollten beim Wit zudem allgemein verständlich sein (vgl. Morris S. 3) und sie würden nur unter einem Gesichtspunkt verglichen werden (vgl. Morris S. 4).

Handele es sich um eine Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Objekte, so sei der Überraschungseffekt beim Witz größer, da der ursprüngliche Gegenstand durch einen Kontrast der Objekte beleuchtet werde. Allerdings sei nach Morris diese Art des Witzes seltener, da viel häufiger zwei ähnliche Gegenstände zusammengeführt werden würden (vgl. Morris S. 9f.). Dabei betont Morris, dass Wit nicht nur auf der Sprachebene vorzufinden sei, sondern ebenfalls in einem Gemälde oder einer Landschaft auszumachen sein könne (vgl. Morris S. 12). Ungeachtet dessen, ob es sich um zwei ähnliche oder zwei kontrastierende Gegenstände handele, sei das Besondere des Witzes, dass der ursprüngliche Gegenstand dem Betrachter durch das unerwartete Einführen eines weiteren Objekts in neuem Licht erscheine. Nachdem zuvor allein der Sachverhalt beschrieben wurde, rückt hier somit das erste Mal auch der Mensch als Wahrnehmender stärker ins Bewusstsein:

„it is the Excellence of WIT *to present the first Image again to your mind, with new unexpected Clearness and Advantage.*“ (Morris S. 12).

Im weiteren Verlauf erfolgt auch noch eine kurze Beschreibung des Menschen, der Witz besitzt. Dieser habe die Fähigkeit, einen Gegenstand über eine unerwartete Verknüpfung mit einem anderen Gegenstand auf neue Art und Weise zu beleuchten.

„A Man of WIT is *he, who is happy in elucidating any Subject, by a just and unexpected Arrangement and Comparison of it with another Subject.*“ (Morris S. 15).

Bei Morris ist also insgesamt im Vergleich zu Locke eine deutlichere Akzentuierung in der Definition von Wit zu erkennen, die aber dennoch durch den Aspekt des schnellen Zusammenführens zweier Gegenstände an dessen Begriffsbestimmung anknüpft. Dabei ist festzuhalten,

⁴³ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 121.

dass es sich nach Morris beim Witz sowohl um zwei ähnliche, als auch um zwei unterschiedliche Objekte handeln kann.⁴⁴ Zudem ist der Moment der Überraschung von besonderer Bedeutung: Man erwartet nicht, dass der zweite Gegenstand zum ersten in Beziehung gesetzt wird, und so stellt sich „the high *Brilliancy* and *Sparkling*“ (Morris S. 2) des Witzes ein.

Das unerwartete Zusammenführen zweier kontrastierender Gegenstände stellt dabei – den Definitionen von Morris entsprechend – auch einen Anknüpfungspunkt an das Lächerliche und somit der sichtbaren Reaktion des Lachens dar. Beim Lächerlichen treten allerdings ein vollkommener und ein unvollkommener Gegenstand gemeinsam auf, die sich durch ihre Unterschiedlichkeit gegenseitig verspotten:

„RIDICULE is a free Attack of any Motly Composition, wherein a real or affected Excellence and Defect both jointly appear, glaring together, and mocking each other, in the same subject“ (Morris S. 37).

Ziel des Lächerlichen sei es, einen Gegenstand zur eigenen Zufriedenstellung in ein komisches Licht zu setzen (vgl. Morris S. 37). Das Unerwartete und Überraschende findet man wiederum auch beim Lachen und zwar ist es nach Hobbes dafür eine notwendige Voraussetzung:

„that moveth laughter, it must be *new* and *unexpected*.“⁴⁵

Der Bedeutungsaspekt von Witz, der das Zusammenführen von Ideen betont, findet sich insgesamt verstärkt in englischen Schriften der Zeit. Dabei ist auffallend, dass eine sachlich-objektive Perspektive eingenommen wird, die in erster Linie das Phänomen betrachtet. Der Mensch als das wahrnehmende Subjekt oder auch als derjenige, der das Produkt des Witzes hervorbringt, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle.

2.1.3 Witz als eine Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken

Bei der dritten Bedeutungsfacette rückt nun hingegen stärker der Mensch beziehungsweise seine Veranlagung zum Witz in den Vordergrund. Hier geht es in erster Linie um die Fähigkeit,

⁴⁴ Der Gedanke des Zusammenführens zweier ähnlicher oder das Trennen zweier unterschiedlicher Dinge findet sich auch bei Voltaire: „[esprit:] c’est l’art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindrenou de les opposer l’une à l’autre“ (zitiert nach: „Esprit“, in: *Oeuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique* [1878], S. 3–25). Dieses häufig als Beispiel für die Bedeutung des französischen Esprit um die Mitte des 18. Jahrhunderts angeführte Zitat findet sich allerdings nicht in Voltaires 1764 erschienenem *Dictionnaire philosophique portatif*, in dem es überhaupt keinen Eintrag zu ‚esprit‘ gibt (vgl. Voltaire: *Dictionnaire philosophique portatif* [1764], London 1764). Die angeführte Textstelle wird in der einschlägigen Sekundärliteratur aus der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Gesamtausgabe zitiert, bei der es sich im Falle des *Dictionnaires* um eine – im Vergleich zu der von 1764 stammenden Ausgabe – erweiterte Version handelt und kann somit nicht als Beleg für die Bedeutung von Esprit um die Mitte des 18. Jahrhunderts dienen. Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 15; Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 165f., 297.

Vgl. zur Erweiterung des Dictionnaires: Brewer: „The Voltaire effect“ (2009), S. 210; Dröge: „Voltaire. Dictionnaire philosophique portatif“ (2009), S. 73; Stackelberg: *Voltaire* (2006), S. 91.

⁴⁵ Hobbes: *Humane Nature* (1649), S. 102. [Hervorhebungen im Original.] Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Hobbes HN S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

die Ähnlichkeiten zu entdecken, die durch das Zusammenführen von Ideen entstehen. Dieser Aspekt findet sich dabei häufiger in den deutschen Schriften der Zeit, was in diesem Maße nicht in den englischen Texten zu finden ist. Von daher ist – trotz der Nähe zu den englischen oder französischen Definitionen – dennoch über die Akzentuierung auf das wahrnehmende Subjekt eine gewisse Eigenständigkeit zu beobachten.⁴⁶ Dies kann einerseits mit dem oben angeführten Bestreben in Verbindung stehen, zu zeigen, „wie viel der deutsche Witz vermag“ (Schwabe S. 14). Andererseits ist es vermutlich ebenfalls – wenn nicht noch mehr – im Kontext der damaligen, in mehreren Ländern zu beobachtenden Bildung einer breiteren Öffentlichkeit zu sehen.⁴⁷

Beispielsweise hebt Wolff in seiner Schrift *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* von 1720 zwar den vor allem in den englischen Schriften betonten Aspekt der Ähnlichkeit beim Witz hervor. Entsprechend seiner Ableitung von Witz aus dem lateinischen *Ingenium*,⁴⁸ steht bei Wolff aber deutlicher als bei Morris oder auch später Beattie die Fähigkeit des Menschen und folglich der Witz als Eigenschaft einer Person im Vordergrund. Unter Witz versteht er nämlich „die Leichtigkeit die Aehnlichkeiten wahrzunehmen.“⁴⁹ Solch eine Begriffserklärung findet man auch in Meiers Schrift *Gedancken von Schertzen*, in der es heißt:

„Der Witz ist die Fertigkeit, die Uebereinstimmungen der Dinge zu erkennen. Er besteht also in einem merklich grossen Vermögen, und in einer Leichtigkeit die Aehnlichkeiten, Gleichheiten und Proportionen der Dinge zu erkennen.“⁵⁰

Wolff betont wiederum, dass man, um die Ähnlichkeiten zu entdecken, über Scharfsinnigkeit und Einbildungskraft beziehungsweise ein gutes Gedächtnis verfügen müsse. Erstere befähige den Menschen dazu, auch verborgene und weniger offensichtliche Dinge zu erkennen, letztere ermöglichen es, dass man sich an zeitlich zurückliegende Dinge erinnern und sie mit dem vorliegenden Gegenstand vergleichen könne (vgl. Wolff S. 532). Folglich müssen die beiden Gegenstände, die als ähnlich wahrgenommen werden, nicht realiter präsent sein, sondern können auch nur in der Imagination des über Witz verfügenden Menschen anwesend sein. Je mehr ein Mensch über diese beiden Fähigkeiten verfüge, desto größer sei sein Witz, da er, wenn er ein

⁴⁶ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 167: „Eine eigenständige Definition des Wortes ‚Witz‘ gab es im Deutschen nicht. Wo immer Erklärungen vorliegen, ist die Vaterschaft Lockes und der englischen Empiristen unverkennbar.“

⁴⁷ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 86; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 144–150.

⁴⁸ Vgl.: Gabriel: „Witz“ (2004), Sp. 984.

⁴⁹ Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott* (1983), S. 223. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Wolff S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁵⁰ Meier: *Gedancken von Schertzen* (21754), S. 49. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Meier S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Hervorhebung (auch bei den folgenden Zitaten) im Original.

gutes Gedächtnis habe, sich viele Dinge wieder hervorrufen und, wenn er sehr scharfsinnig sei, auch versteckte Ähnlichkeiten wahrnehmen könne (vgl. Wolff S. 532f.). Daraus folgert Wolff schließlich in Paragraph 860 seines fünften Kapitels ‚Von dem Wesen der Seele‘:

„Je mehr einer also Aehnlichkeiten zu entdecken weiß, je mehr hat er Witz und je sinnreicher ist er [...]: ingleichen je verborgener Aehnlichkeiten einer entdecken kan [sic!], je grösser ist sein Witz. Hingegen ist einer mit geringerem Witze begabet, wenn er gar schwerlich Aehnlichkeiten entdecken kan: und ohne allen Witz ist, der nicht sehen kan, wenn ein Ding dem andern ähnlich ist“ (Wolff S. 533).

Ohne den Philosophen zu nennen, greift Gottsched wiederum die Definition Wolffs im zweiten Kapitel ‚Von dem Charaktere eines Poeten‘ in seiner Poetik *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* auf.⁵¹ Auch in seinen *Ersten Gründen der gesammten Weltweisheit* von 1736 findet sich eine ähnliche Beschreibung des Witzes:

„Das Vermögen die Aehnlichkeiten der Dinge leicht wahrzunehmen, welches sich in der Einbildungskraft auch äussert, nennen wir den Witz: Und ein witziger Kopf muß also derjenige heissen, der leicht sehen kann [sic!]; was mit einander übereinkömmt, oder nicht.“⁵²

Entsprechend seines Vorhabens bezieht Gottsched dann jedoch vor allem in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* den Witz in größerem Maße auf den Dichter. Dieser muss über Witz verfügen, um in seinen Schriften angemessen und einfallsreich nachahmen zu können:

„Ein glücklicher muntreter Kopf ist es, wie man insgemein redet; oder ein lebhafter Witz, wie ein Weltweiser sprechen möchte. [...] Alle diese Gemüts-Kräfte [Witz, Scharfsinnigkeit, Einbildungskraft] nun gehören in einem hohen Grade vor denjenigen, der geschickt nachahmen soll“ (Gottsched S. 44).

Auch Zedler übernimmt in seinem *Universal-Lexicon* – zum Teil fast wortwörtlich – Wolffs Definition des Witzes, da sie als „die eigentliche Erklärung des Witzes oder ingenii“⁵³ angesehen werden könne. Dies lässt wiederum auf die allgemeine Bekanntheit und Rezeption von Wolffs Auffassung des Witzes schließen, da das Universallexikon als eine Art Zusammenfassung des bis zu dem damaligen Zeitpunkt verfügbaren Wissens angesehen werden kann.⁵⁴ Zedler fügt allerdings ergänzend zu Wolff eine Definition der Ähnlichkeit an:

„Zwey Dinge sind einander ähnlich, wenn dasjenige, woraus man sie erkennen und von einander unterscheiden soll, einerley ist“ (Zedler Bd. 57 Sp. 1989).

Darüber hinaus wird auch noch ein positiver Nebeneffekt des Witzes genannt: Indem man versucht, die versteckten Ähnlichkeiten der Dinge aufzusuchen, fördert man die Fähigkeit, zu erfinden (vgl. Zedler Bd. 57 Sp. 1988), die wiederum Grundlage der Künste sei (vgl. Zedler

⁵¹ Vgl.: Gottsched: *Schriften zur Literatur* (2003), S. 44. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Gottsched S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁵² Gottsched: *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit* (1736), § 914, S. 482.

⁵³ Art. „Witz“, in: Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* (1748), Bd. 57, Sp. 1988, vgl. zu den Übernahmen von Wolff: Sp. 1988f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Zedler Bd. Bandzahl Sp. Spaltenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Hervorhebungen bei den folgenden Zitaten im Original.

⁵⁴ Vgl.: Fuhrmann: *Die Auffassung von Recht, Staat, Politik und Gesellschaft in Zedlers Lexikon* (1977), S. 13.

Bd. 57 Sp. 1989, vgl. auch Gottsched S. 44f.). Witz sei dabei zu einem großen Teil Veranlagung des Menschen, sodass daraus gefolgert wird, dass „viele von Natur mehr Witz haben, als andere durch viele Bemühung nicht erreichen können“ (Zedler Bd. 57 Sp. 1989). Hier klingt im Prinzip schon an, was dann vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext der Genieästhetik immer stärker in den Vordergrund rückt: der Witz als angeborene Veranlagung und als Ingenium, der das Genie in hohem Maße auszeichnet.⁵⁵

Da dabei aber auch der Aspekt der Übung nicht zu vernachlässigen ist, nennt Zedler ebenfalls eine pädagogische Aufgabe: Die Erwachsenen, die über Witz verfügen, sollten den Kindern helfen, ‚witzig‘ zu werden, indem sie ihnen die Ähnlichkeiten zwischen den Gegenständen zeigen und erklären (vgl. Zedler Bd. 57 Sp. 1990).

Gerade Letzteres knüpft somit auf dem Gebiet des Witzes an das Bestreben einer Bildung der breiten Öffentlichkeit an.⁵⁶ Witz ist folglich nicht nur eine Angelegenheit des Privatmanns, der von Geburt an über eine günstige Veranlagung verfügt, sondern zugleich Aufgabe zur Weitergabe und Vermittlung. Das Entdecken von Ähnlichkeiten und zwar gerade der weniger offensichtlichen sowie die Befähigung zum Witz sollte gezielt gefördert werden.

2.1.4 Witz als moralischer Wert

Unabhängig davon, wie Witz im engeren Sinne definiert wird, ob als ein Zeichen von Bildung und Intelligenz, als schnelles Zusammenführen von Ideen oder als Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken, und damit auch unabhängig davon, ob eine Subjekt- oder Objektebene im Vordergrund steht, findet in vielen Schriften zusätzlich eine Einteilung in gut und schlecht beziehungsweise vertretbar und verwerflich statt. Diese letztendlich moralische Bewertung des Witzes ist nicht grundsätzlich an eine Nation gebunden, auch wenn sie bei den englischen Schriften überwiegt.⁵⁷ Sie lässt sich vielmehr in allen betrachteten Texten finden, was ebenfalls in Bezug auf die jeweilige Intention oder Sozialordnung gesehen werden könnte. Der französische, höfisch geprägte Esprit sollte zu keiner auf reine Äußerlichkeiten bedachten Staffage verkommen.⁵⁸ Die Nähe oder auch Verwandtschaft mit dem Lächerlichen stellt beim englischen Wit eine Gefahr dar, bestimmte Dinge böseartig auf Kosten anderer⁵⁹ hervorzuheben, was letztendlich dem Gemeinwesen schadet. Und beim deutschen Witz mit der Akzentuierung auf die Anleitung zur

⁵⁵ Vgl.: Gabriel: „Witz“ (2004), Sp. 983.

⁵⁶ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 86; Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas* (21999), Bd. 1, S. 291f.; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 144–150.

⁵⁷ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 112.

⁵⁸ Vgl.: Thomke/Red.: „Muralt, Beat Ludwig von“ (2010), S. 441.

⁵⁹ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 114.

Fähigkeit und Bildung einer breiten Öffentlichkeit geht es natürlich darum, das Positive zu fördern.

Bei den Urteilen über den Witz wird dabei immer wieder die moralische Gefahr hervorgehoben, da dieser verletzend und zerstörend wirken könne. So schreibt Sir Blackmore in seiner anonym gedruckten Dichtung *Satyr against Wit*:

„Wit does of Virtue sure Destruction make; / Who can produce a Wit and not a Rake?“⁶⁰

Auf diese moralisch verwerfliche Entwicklung des Witzes ist auch die zuvor gestellte Frage zurückzuführen, die den Wit mit anderen Verbrechen gleichsetzt und die vergangenen Zeiten auf satirische Art als glücklichere darstellt:

„How happy were the old unpolished Times, / As free from Wit as other modern Crimes?“ (Blackmore S. 3).

Auch im *Spectator* wird die verletzende Wirkung des Witzes beschrieben, da dieser wie Pfeile die Menschen treffen und unheilbare Wunden hinterlassen würde (vgl. Addison Bd. 1 S. 336), wenn er nicht mit „virtue and humanity“ (Addison Bd. 1 S. 339) verbunden sei. An dieser Stelle kommt nun erneut eine Denkweise in sozialen Schichten ins Spiel. Den falschen Witz würde man nämlich vor allem in den literarischen Gattungen der unteren Gesellschaftsschichten und hier wiederum insbesondere in Wortspielen vorfinden (vgl. Addison Bd. 2 S. 1f., S. 6), wohingegen der wahre Witz die Ähnlichkeit beziehungsweise Übereinstimmung von Ideen zum Gegenstand habe (vgl. Addison Bd. 2 S. 11). Einen ähnlichen Gedanken findet man bei Wernicke, der auch auf der Ebene der Literatur zwischen wahren und falschem Witz unterscheidet – hier in Bezug auf Dichter aus Schlesien (vgl. Wernicke S. 121). Dabei bringt er letzteren mit „uneigentlichen Redensarten“ und „harten Metaphern“ (Wernicke S. 122) in Verbindung.

Der echte Witz und das geistreiche Darstellen müssen folglich mit den Vorstellungen des Wahren und der Humanität übereinstimmen. Anthon Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury, der in seinem ‚test of ridicule‘ eine Prüfung der Echtheit von Urteilen sieht,⁶¹ nennt in seiner Schrift *Sensus Communis* wiederum einen möglichen Lösungsansatz, der in der gesellschaftspolitischen Struktur begründet liegt: Ihm zufolge würde die Freiheit und die Erwerbstätigkeit des Einzelnen den Witz wieder zu seinem wahren Standard zurückführen.⁶² Da Literatur und Kunst sich auch durch Witz auszeichnen, rücken sie in jenem Kontext ebenfalls in die Nähe des moralisch Guten:

„Dans les Productions d’Esprit, le Beau ne peut pas être séparé du Bon“ (Muralt S. 358).

⁶⁰ [Blackmore]: *A Satyr against Wit* (1700), S. 5. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Blackmore S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁶¹ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 108.

⁶² Vgl.: [Shaftesbury]: *Sensus Communis* (1709), S. 7. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Shaftesbury S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Damit stehen die Produkte der schönen Künste, denen wahrer Esprit zugrunde liegt, dem nur auf Äußerlichkeiten und unverbindlichem Spiel fixierten falschen Esprit entgegen, der lediglich in einer moralisch verdorbenen Welt entstehen könne.⁶³ Im Gegensatz zum falschen Witz, der Unehliches in den Vordergrund stelle und verletzend wirke, sei der wahre Witz natürlich und lebe nicht um seiner selbst Willen und nicht auf Kosten anderer:⁶⁴

„*True Wit is Nature to Advantage drest.*“⁶⁵

Entsprechend betont auch Thomasius, dass man nur „*le bon gout* und die wahrhaftige galanterie“ (Thomasius S. 45) der Franzosen nachahmen solle. Er vertritt zudem die These, dass „diese guten Qualitäten“ (Thomasius S. 45) durchaus auch im eigenen Land vorzufinden seien. Allerdings könne man die geistreiche Art ohne Nachahmung der Franzosen in Deutschland nur erreichen,

„wenn wir uns nur von dem gemeinen Pöbel etwas absonderten / und nicht ein jedweder sich einbildete / daß er nach seiner eigenen *impression galant* genug wäre / und *le bon gout* vollkommen besäße“ (Thomasius S. 45).

Auch Meier schließt sich dieser Meinung an, wenn er betont,

„daß der verdorbene und pöbelhafte Geschmack am häufigsten noch in den Schertzen herrsche [...] daß es zu wünschen wäre, daß die Deutschen, auch im Spassen, den feinen Geschmack herrschen liessen“ (Meier Vorrede, o. S.).

Die Autoren heben somit hervor, dass Witz und guter Geschmack entstehen und verbreitet werden, wenn man sich an wahrhaft gebildeten Menschen orientiere und sie nachahme. Mit dieser Unterscheidung des Witzes auf moralischer Ebene und der Verortung desselben in der höfischen oder auch oberen gebildeten Gesellschaftsschicht kommt – wie die oben angeführten Zitate belegen – neben der moralischen Bewertung des Phänomens also auch hier verstärkt eine soziale Wertvorstellung hinzu.⁶⁶

2.2 „Unhelp’d by practice, books, or art“⁶⁷ – Die Wortbedeutung von Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Beim Humor gibt es ebenfalls eine moralische Komponente. Er gliedert sich jedoch während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in weniger Bedeutungsfacetten auf und meint mit dem Ursprung in der Temperamentenlehre vor allem die Stimmung, Laune und den Gemütszustand

⁶³ Vgl.: Thomke/Red.: „Muralt, Beat Ludwig von“ (2010), S. 441.

⁶⁴ Vgl.: Ballstaedt: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 204.

⁶⁵ Pope: *An Essay on Criticism* (21713), S. 15. Vgl. auch zu Esprit: „c’est la Nature qui nous le donne“ (Muralt S. 350).

⁶⁶ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 13.

⁶⁷ Swift: „To Mr. Delany“ (1765), S. 285.

einer Person beziehungsweise ein exzentrisches, von den Konventionen und Normen einer Gesellschaft abweichendes Verhalten.⁶⁸ Letztere Bedeutung ist dann vor allem die in dem hier relevanten Zeitraum von circa 1700 bis 1760 vorherrschende, wobei die Menschen mit ihrem sonderbaren Verhalten auch als ‚humours‘ bezeichnet werden. Es entsteht nun zugleich im Zuge der humanitären Vorstellung Mitleid mit den Humours, die nicht als Zielscheibe des Lächerlichen und des Spotts dienen sollen.⁶⁹ Das Verhalten der Sonderlinge wird dabei als eine Sache angesehen, die in ihrer naturgegebenen, quasi angeborenen Veranlagung begründet liegt:

„What humour is, not all the tribe / Of logic-mongers can describe; / Here nature only acts her part, / Unhelp'd by practice, books, or art“ (Swift S. 285).

Allgemein ist bei der Bedeutungsausdifferenzierung Zweierlei auffallend: Einerseits handelt es sich beim Humor während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Prinzip ausschließlich um ein Phänomen, das sich mit dem Menschen, also dem Individuum und dem Subjekt beschäftigt. Im Gegensatz zum Witz spielt eine Objektebene zunächst eine untergeordnete Rolle.

Andererseits ist insbesondere bemerkenswert, dass sich Definitionen für das Phänomen Humor hauptsächlich in Texten englischsprachiger Autoren und Philosophen finden. In den deutschen Schriften wird Humor zwar durchaus thematisiert, aber nur am Rande und meist mit einer Orientierung an den englischen Schriften. Dahingegen existiert der Begriff in Frankreich im Prinzip nicht, er wird sogar erst ab 1725 als eine englische Entlehnung beschrieben.⁷⁰ Von dieser Tatsache könnte man folglich ableiten, dass das von der Norm abweichende Verhalten im als kultiviert geltenden, höfisch geprägten Frankreich zumindest im Schrifttum nicht präsent war. Gerade das Nicht-Nennen auf sprachlicher Ebene (und somit vorgegebene Nicht-Existieren von abnormem Verhalten im realen Leben) legt die Hypothese nahe, dass dadurch wiederum das

⁶⁸ Vgl.: Preisendanz: „Humor“ (1974), Sp. 1232. Im Sinne einer Laune oder von Einfällen ist vermutlich auch der Kolummentitel ‚Musicall Humors‘ von Tobias Humes *First Part of Ayres* (1605) zu verstehen. Vgl.: (Fortune): „Hume, Tobias“ (2003), Sp. 494.

⁶⁹ Vgl.: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 15. Den Aspekt des Mitleids kann man auch zu Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Beattie lesen, was in Richtung der Humor-Formel des Lachens unter Tränen im 19. Jahrhundert weist: „species of humour, which, if it should force a smile, will draw forth a tear at the same time“ (Beattie S. 325), vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 124.

⁷⁰ Vgl.: Bremmer, Roodenburg: „Humor und Geschichte: Eine Einführung“ (1999), S. 9f.

Vgl. dazu auch: „Humor“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Online-Ressource, zit. nach: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH13180>, letzter Zugriff: 21.05.2013: „der neuere begriff des *humors* hat sich zuerst in England ausgebildet. wie er aufgrund der ältern bedeutung [Temperamentenlehre] der individuellen Seelenstimmung erwuchs“; „Humor“, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*: „Laune, Stimmung [...] Im Englischen wird das Wort [...] zur Bezeichnung für ein bestimmtes, Heiterkeit und gute Laune ausstrahlendes Temperament, also eine Bedeutungsspezialisierung, die im 18. Jh. auch ins Deutsche übernommen wird“, S. 430; „humour“, in: *Oxford English Dictionary*, Online-Ressource, zitiert nach: <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/89416?rskey=7nKp9U &result=1&isAdvanced=false>, letzter Zugriff: 23.06.2014: „Temporary state of mind or feeling; mood, temper“; „humour“, in: *Le Petit Robert de la langue française*, Online-Ressource, zitiert nach: <http://pr12.bvdep.com/>, letzter Zugriff: 23.06.2014: „Forme d’esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et isolites.“ Entsprechend oben stehender Schilderung findet sich in dem französischen Wörterbuch nur eine aktuelle Bedeutung von ‚humour‘.

Bild des sich gepflegt ausdrückenden Franzosen und folglich des über Esprit in hohem Maße verfügenden ‚galante homme‘ genährt wurde. Es schwingt also auch beim Humor eine soziale Wertvorstellung mit, die sich von dem als besonders kultiviert dargestellten Esprit einer primär höfisch organisierten Gesellschaft abgrenzt.

2.2.1 Humor als Charakter sowie Abnormalität im Verhalten

Auch die Definitionen des Wortes ‚humour‘ zu Beginn des 18. Jahrhunderts beziehen sich – ähnlich wie beim Wit – meist auf einen Autor aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert: So finden sich im 18. Jahrhundert immer wieder (mit natürlich unterschiedlichen Akzentuierungen in den späteren Texten) Anknüpfungspunkte an die in Jonsons Komödien artikulierte Bedeutung.⁷¹ Beispielsweise lässt er etwa die Figur Asper in *Every Man Out of his Humour* sagen:

„That what soe’re hath fluxure and humidity, / As wanting power to containe itself, / Is Humour. So in every human body / The choler, melancholy, phlegm, and blood, / By reason that they flow continually / In some one part and are not continent, / Receive the name of humours. Now thus far / It may, by metaphor apply itself / Unto the general disposition, / As when some one peculiar quality / Doth so possess a man that it doth draw / All his affects, his spirits, and his powers, / In their confluxions, all to run one way. / This may be truly said to be a humour.“⁷²

Der Anfang des Zitats zeigt, wie sehr die Bedeutung von Humor auf die antike Temperamentenlehre von Galen zurückzuführen ist.⁷³ Dabei wird den vier Körpersäften Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle jeweils eines der vier Temperamente sanguinisch, phlegmatisch, choleric und melancholisch zugeordnet. Aufgrund dieser vier kardinalen Eigenschaften, die in der Temperamentenlehre als normale Charaktere gelten, zeichnet sich der Mensch durch eine Eigenschaft aus. Wenn jedoch ein Körpersaft über das (wie auch immer definierte) übliche Maß hinaus in einem Menschen dominiert, so entsteht ein Ungleichgewicht. Dies führt zu einem labilen Verhalten, bei dem eine Leidenschaft den Menschen beherrscht.⁷⁴ Und in diesem Sinn ist die Temperamentenlehre für die Bedeutung von Humor relevant.

Das Zitat von Jonson fasst die vier Temperamente dabei eher metaphorisch auf und leitet aus dem Überwiegen eines Körpersaftes beziehungsweise einer kardinalen Eigenschaft den Humor ab.⁷⁵ Aus dieser Analogie entsteht dann bei Jonson die Bedeutung von Humor: das Überwiegen einer (beliebigen) Eigenschaft, die von der gesellschaftlichen Norm abweicht.⁷⁶ Dies zeichnet

⁷¹ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 106f., 121.

⁷² Jonson: „Every Man Out of his Humour“ (2012), S. 265f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Jonson S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁷³ Vgl.: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 14f.

⁷⁴ Vgl. zur Temperamentenlehre: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 14f., A. Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur* (1988), S. 69f; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 93f.

⁷⁵ Vgl.: A. Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur* (1988), S. 69.

⁷⁶ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 94f.

zunächst einmal eine individuelle Gestalt aus, meint aber auch den Exzentriker, der von der einen Eigenschaft besessen ist.⁷⁷

Dass die Temperamentenlehre für die Bedeutung von Humor oder die Stimmung einer Person ebenfalls während des 18. Jahrhunderts noch ausschlaggebend ist,⁷⁸ zeigt ein Blick in Zedlers *Lexicon*. Hier findet man das Stichwort ‚Humor‘ zum einen nur unter dem Eintrag ‚Feuchtigkeit, (flüssende) Humor‘ (vgl. Zedler Bd. 9 Sp. 684), zum anderen ist in dem Artikel ‚Humores in sanguine‘ eine deutliche Adaption der antiken Temperamentenlehre zu lesen:

„gaslichte, schleimichte, melancholische und schelmichte Humor, und dieses alles nach den vier Elementen“ (Zedler Bd. 13 Sp. 1172).

Die Nähe zur Temperamentenlehre ist sogar noch in Johann Georg Sulzers Artikel ‚Laune‘ seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen:

„Wie ein von gelber Galle kranker Mensch alles gelb siehet, so erscheint einem Menschen in guter oder übler Laune alles lustig, oder verdrießlich.“⁷⁹

Das extreme Ausbilden einer Eigenschaft oder einer Gemütslage führt dann – wie es schon bei Jonson zu lesen ist – zum Hervorbringen und vor allem in der Literatur⁸⁰ zum Darstellen von „follies“ der Menschen (Jonson S. 262). Betont wird hierbei, dass unter Humor eine nicht intendierte menschliche Eigenschaft⁸¹ zu verstehen sei, die letztendlich auf die naturgegebene Veranlagung zurückzuführen sei. Daran knüpft auch Morris’ Definition an, indem er hervorhebt, dass der Gegenstand des Humors Personen aus dem echten Leben wären, die man aufgrund ihrer ungewöhnlichen Eigenschaft als Charaktere bezeichnen könne (vgl. Morris S. 12, S. 22f.):

„HUMOUR is any whimsical Oddity or Foible, appearing in the Temper or Conduct of a Person in real Life“ (Morris S. 12).

Als eine Erweiterung zu Jonson kann man die Unterscheidung von Morris zwischen einem Humourist, eben jenem komischen Sonderling, und einem Man of humour verstehen, dem Menschen, der über einen Sinn für Humor verfügt und diese Charaktere darstellen kann.⁸² Diese Differenzierung verdeutlicht jedoch zugleich, dass es beim Humor hauptsächlich um den Menschen geht und nur sekundär um einen Sachverhalt:

„A Man of HUMOUR is one, who can happily exhibit a weak and ridiculous Character in real life, either by assuming it himself, or representing another in it, so naturally, that the whimsical Oddities, and Foibles, of the Character, shall be palpably expos’d.“

⁷⁷ Vgl.: W. G. Müller: „Ben Jonson. Every Man in His Humour“ (2009), S. 452; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 106.

⁷⁸ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 94f.

⁷⁹ Art. „Laune“ (1793), Bd. 3, S. 156.

⁸⁰ Vgl.: Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas* (1999), S. 278, 285; P. W. Marx: „Gattungstheorie“ (2005), S. 110; B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363; Seul: *Absolutismus, Aufklärung und die Entstehung des bürgerlichen Schauspiels* (1983), S. 156ff.

⁸¹ Vgl.: Ballstaedt: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 201.

⁸² Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 121, 123.

Whereas an HUMOURIST is a Person in real life, obstinately attached to sensible peculiar Oddities of his own genuine Growth, which appear in his Temper and Conduct“ (Morris S. 15).

Der eine ausgeprägte Charakterzug, der den Humoristen bestimmt, kann in seiner abnormen Dominanz auch zum Lachen reizen oder lächerlich wirken.⁸³ Wichtig ist jedoch, dass es sich insbesondere in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur um eine mögliche, keine notwendige Reaktion handelt:

„that comic exhibition of singular characters, sentiments, and imagery, which is denominated *Humour*, do frequently raise laughter, they do not raise it always“ (Beattie S. 325).

Wenn es an den Bereich der Lächerlichkeit heranrückt, so wird diese potenziert, je deutlicher die Eigenschaft entgegen der etablierten gesellschaftlichen Norm steht. Auf dem Gebiet der Literatur sei es wiederum Aufgabe der Komödien entsprechend die komischen, seltsamen und schrägen Gestalten darzustellen, was dem Zuschauer Vergnügen bereite (vgl. Morris S. 32). Lehrreicher und aufschlussreicher sei es jedoch, wenn die Eigenschaften herausgearbeitet und damit eine allgemeinere Ebene des Lächerlichen erreicht werde (vgl. Morris S. 32).⁸⁴ Damit wird wiederum – ausgehend von der Betrachtung eines Individuums – in einem sekundären Schritt die Beleuchtung einer Sache betont, nämlich die einer Eigenschaft im Allgemeinen und nicht diejenige nur einer bestimmten Person. Das hebt auch Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* hervor, was er zugleich mit einer Relativierung der Errungenschaft der englischen Literatur verknüpft:

„Sonderlich prahlen sie [die Engländer] mit ihrem humour, darin sie alle alte und neue Nationen übertroffen zu haben glauben. [...] Allein, da das Werk der Komödie nicht ist, einzelne Personen zu spotten, sondern allgemeine Torheiten lächerlich zu machen, wie hernach erwiesen werden soll: So sehen wir wohl, daß die Engelländer nach ihrer Gewohnheit von ihrer Nation zu großsprecherisch urteilen“ (Gottsched S. 182f.).

Die unkonventionelle Charaktereigenschaft einer Person ist folglich auf Seiten der Literatur Gegenstand der Komödien und kann dabei auch Gegenstand des Lächerlichen sein, das allerdings ebenfalls Dinge zum Gegenstand hat und damit an den Bereich des Witzes anknüpft (vgl. Morris S. 37ff., Hutcheson S. 13). In höherem Maße wird die Lächerlichkeit jedoch zur Zielscheibe des Spottes oder der Satire. Während der Spott eine Person aufgrund ihrer sonderbaren Verhaltensweise attackiere und dies auf Kosten des anderen zur eigenen Zufriedenstellung geschehe, handele es sich bei der Satire vor allem um ein Aufzeigen der unkonventionellen Angewohnheiten, das Fehler zur eigenen Befriedigung darstelle (vgl. Morris S. 37, vgl. auch Morris S. 50):

⁸³ Vgl.: A. Horn: *Das Komische im Spiegel der Literatur* (1988), S. 65.

⁸⁴ Vgl. dazu auch die zeitgenössische Literaturtheorie, z. B.: „Now from Affectation only, the Misfortunes and Calamities of life, or the Imperfections of Nature, may become the Objects of Ridicule“, zitiert nach: Fielding: *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742), Bd. 1, S. xivf. (Vorwort).

„RAILLERY is a genteel poignant Attack of a Person upon any slight Foibles, Oddities, or Embarrassments of his, in which he is tender, or may be supposed to be tender, and unwilling to come to a free Explanation.

SATIRE is a witty and severe Attack of mischievous Habits or Vices“ (Morris S. 36f.).

Mit der Definition von Humor beziehungsweise dem Darstellen von sonderbaren Verhaltensweisen oder Launen geht einher, dass die jeweiligen Eigenschaften immer nur im Verhältnis zur etablierten gesellschaftlichen Norm als seltsam wahrgenommen werden. Dadurch ist auch das Darstellen der Charaktere von der jeweiligen Gesellschaft geprägt. Unter diesem Gesichtspunkt werden der Humor und das Lächerliche – wie Hutcheson betont – zu einer individuellen Angelegenheit einer Nation oder auch einer gesellschaftlichen Schicht zu einer bestimmten Zeit:

„AND hence we may see, that what is counted ridiculous in one age or nation, may not be so in another“ (Hutcheson S. 24).⁸⁵

Die beim Humor mögliche (aber nicht notwendige) Verknüpfung mit dem Lachen ist letztendlich aber auch ein Lachen über den anderen, bei dem derjenige, der lacht, gegenüber demjenigen, über den gelacht wird, als überlegen erscheint. Hiermit rückt das Phänomen des Humors sehr nahe an Hobbes' im 17. Jahrhundert artikulierte Definition des Lachens – und mit aktueller Terminologie in die Nähe der Überlegenheitstheorie:

„Sudden Glory, is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleath them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison wherof they suddenly applaud themselves.“⁸⁶

Es handelt sich somit beim Humor um ein Phänomen, das ausgehend von der Temperamentenlehre zunächst die Stimmung oder Laune einer Person darstellt, dann jedoch immer stärker vor allem ungewöhnliche Verhaltensweisen in den Fokus nimmt. Dabei ist der Mensch mit seinem individuellen Charakter Gegenstand der Betrachtung, was zugleich – je nach Akzentuierung – auch lächerlich dargestellt werden kann.

2.2.2 Humor als moralischer Wert

Gerade dieses Lachen über den anderen und der Humor als Gegenstand des Lächerlichen werden jedoch während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus auch kritisch gesehen.⁸⁷

Unter moralischen Kriterien wird dabei auf dem Gebiet des Humors ebenso wie auf dem des

⁸⁵ Vgl.: Gatrell: *City of Laughter* (2006), S. 171.

⁸⁶ Hobbes: *Leviathan or the Matter* (1651), S. 27. Vgl. auch: „Glory, or internal gloriation or triumph of the Minde, is the Passion which proceedeth from the imagination or conception of our *own power* above the power of him that contendeth with us“ (Hobbes HN S. 91), „that the Passion of laughter is nothing else but *sudden glory* arising from some sudden *conception* of some *eminency* in our selves, by *comparison* with the *infirmity* of others, or with our own formerly“ (Hobbes HN S. 104); vgl. auch: „Laughter is a grateful commotion of the mind; but to be the object of Laughter or mockery is universally disagreeable“, zitiert nach: Hutcheson: *A short Introduction to Moral Philosophy* (1747), S. 28.

⁸⁷ Vgl.: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 21; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 111–114.

Witzes zwischen gut und schlecht beziehungsweise zwischen angebrachtem und unangebrachtem Humor unterschieden. Dies steht ebenfalls im Kontext der Bewertung des Spotts und des Lächerlichen, wo auch nur das bestehen kann, was dem Erkennen der Wahrheit dient und nicht unecht ist (vgl. Shaftesbury S. 4f., S. 23).⁸⁸ Entsprechend erscheine nur das Falsche oder Deformierte lächerlich, das Wahre oder Echte könne nicht angegriffen werden:

„For nothing is ridiculous, but what is deform'd: Nor is any thing proof against *Raillery*, but what is handsom and just“ (Shaftesbury S. 93).

Hier dient ebenfalls Shaftesburys ‚test of ridicule‘ dazu, die Echtheit der Urteile und Wertungen zu überprüfen. Gleichzeitig handelt es sich dabei auch um eine Voraussetzung für die kritische Selbstprüfung und das Erlernen eines Gemeinschaftssinns.⁸⁹

Deutlicher auf den Humor und nicht auf das Lächerliche gerichtet ist die Betonung der moralischen Komponente in der 35. Ausgabe des *Spectator* vom 10. April 1711. Dort wird auch die Bedeutung für das zwischenmenschliche Miteinander angesprochen, was sich schon am vorangestellten Motto zeigt:

„Nothing so foolish as the laugh of fools“ (Addison Bd. 1 S. 363).

Mit Hilfe einer Allegorie und zweier Familienstammbäume grenzt Addison richtigen und falschen Humor voneinander ab.⁹⁰ Dabei ist die personifizierte Wahrheit der Vater des Verstandes, der wiederum den Witz als Sohn hat. Der Witz ist mit der Fröhlichkeit verheiratet und deren Kind ist der Humor. Im Gegensatz zu den anderen Texten der Zeit attestiert Addison beiden Phänomenen also eine Verwandtschaft. Morris kritisiert wiederum diese Abstammung des Humors, da seiner Meinung nach Witz und Humor zwei unterschiedliche Phänomene seien und somit der Witz nicht als ein Elternteil des Humors betrachtet werden könne (vgl. Morris S. xxi). Auch in einem weiteren Punkt unterscheidet sich Addisons Beschreibung von derjenigen seiner Zeitgenossen. Zunächst beschreibt er, dass der Humor, da er solch unterschiedliche Eltern habe, von Stimmungsschwankungen geprägt sei. So wirke er manchmal ernst, ein anderes Mal zeige er sich sorglos und nahezu ausgelassen. Dann jedoch betont Addison – und dies steht im Kontrast zu anderen Texten der Zeit –, dass der richtige Humor seine Mitmenschen immer zum Lachen bringe, unabhängig davon, in welcher Laune er sich selbst gerade befände. Dies führt

⁸⁸ Shaftesbury definiert in seiner Schrift allerdings Witz und Humor nicht näher. Vgl. dazu: Brown: *Essays on the Characteristics of the Earl of Shaftesbury* (31752), S. 7. Ebenso werden die beiden Begriffe nicht scharf voneinander abgetrennt. Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 111.

Vgl. auch: „the application of ridicule is the readiest way of bring down our high imaginations to a conformity to the real moment or importance of the affair“ (Hutcheson S. 29).

⁸⁹ Vgl.: Lühe: „Anthon Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury“ (1999), S. 1389; Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 108; Schrader: „Anthon Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury“ (2009), S. 8.

⁹⁰ Vgl.: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 20.

Addison darauf zurück, dass der Humor in Bezug auf seine Gemütsstimmung viel von seiner Mutter, der Fröhlichkeit, geerbt habe (vgl. Addison Bd. 1 S. 364).

Der falsche Humor wiederum, den es wie Sand am Meer gebe (vgl. Addison Bd. 1 S. 365, vgl. auch S. 363), stamme von der personifizierten Lüge ab. Seine Großmutter sei der Unsinn und seine Eltern seien der Wahnsinn und das Lachen. Entsprechend bediene sich der falsche Humor – im Gegensatz zum richtigen Humor – nur irgendwelcher Tricks und sei ohne jede Moralität. Er sei immer auf Personen gerichtet und greife sie an, das heißt, wenn gelacht werde, würde immer auf Kosten anderer gelacht (vgl. Addison Bd. 1 S. 365f.).

Auch wenn Addison die Bedeutung von Humor etwas anders akzentuiert als viele seiner Zeitgenossen, indem er eine Verwandtschaft mit dem Witz und das Lachen als Reaktion nennt, so wird an diesen Stellen dennoch eine moralische Bewertung des Phänomens deutlich, die sich ebenfalls in anderen Texten findet.⁹¹ Es geht darum, dass die Darstellung der Eigenschaften einer Person nicht auf Kosten dieses Menschen geschieht. Addison betont, dass der wahre Humor nach außen ernst erscheine und über die Sache, nicht über eine Person gelacht werde. Es handelt sich folglich um ein mitmenschliches, sozial verträgliches Lachen:⁹²

„For as True Humour generally looks serious while every body laughs about him, False Humour is always laughing whilst every body about him looks serious“ (Addison Bd. 1 S. 364f.).

Der richtige Humor erscheint hier folglich ähnlich wie der Witz als ein Phänomen, das dem Zeitgeist entsprechend mit der humanitären Vorstellung einhergehen und auf sozialer Ebene moralisch vertretbar sein soll.⁹³ Gleichzeitig rückt dadurch, dass es vor allem um das Darstellen einer Eigenschaft im Allgemeinen und nicht um das Darstellen eines bestimmten Individuums geht, ausgehend von der Subjektebene wieder stärker eine Objektebene in den Vordergrund.⁹⁴ Von der Tatsache, dass der Unterscheidung von gutem und schlechtem Humor sogar eine ganze Ausgabe des Periodikums *Spectator* gewidmet wurde, lässt sich außerdem ableiten, dass dies in der (englischen) Öffentlichkeit zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus Gegenstand von Diskussionen gewesen ist.⁹⁵

⁹¹ Vgl.: Dopychai: *Der Humor* (1988), S. 19.

⁹² Vgl.: ebd., S. 19.

⁹³ Vgl.: ebd., S. 21.

⁹⁴ Vgl.: B. Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

⁹⁵ Vgl. zur Anpassung der Themenwahl an die Leserschaft bzw. den Öffentlichkeitsbezug: Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert* (1984), S. 28, 31.

2.3 „That gives surprise, and this delight“⁹⁶ – Vergleichende Gegenüberstellung von Witz und Humor während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

In den oben angeführten Textstellen der Schriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich im Prinzip nur bei Morris' Essay eine detaillierte Gegenüberstellung von Witz und Humor,⁹⁷ die – mit Ausnahme von Addison – als nicht miteinander verwandt betrachtet wurden. Morris geht sogar davon aus, dass sie äußerst unterschiedlich seien, was er auch mit seinem Vergleich der Phänomene betont (vgl. Morris S. 13f., S. 23ff.): Der Humor habe eine Person aus dem wirklichen Leben zum Gegenstand, wobei die Ursache für den komischen Effekt in der Charakteranlage der Person selbst liege. Es handele sich also verstärkt um eine Subjektebene, da das Individuum näher beleuchtet werden würde. Beim Witz reiche hingegen ein Gegenstand nicht aus, es müssten immer zwei Objekte vorliegen, die miteinander verglichen werden. Die damit verbundene Überraschung liege folglich nicht (wie beim Humor) in dem einzelnen Gegenstand an sich begründet. Sie entstehe vielmehr erst, wenn durch die plötzliche Einführung des Hilfsgegenstandes etwas Unerwartetes über den ursprünglichen Gegenstand gestülpt werde (vgl. Morris S. 13):

„So that where-ever the *Foible* of a *Character* in real life is concern'd, there HUMOUR comes in; and wherever a sprightly unexpected *Arrangement* is presented of two *similar*, or *opposite* Subjects, whether animate or inanimate, there WIT is exhibited“ (Morris S. 14).

Dadurch, dass der Humor Eigenschaften der Menschen aus dem realen Leben umfasse, wäre er – im Gegensatz zum Witz, der ein Produkt der Kunst sei – eine von der Natur gegebene Sache und in diesem Sinne vollkommener (vgl. Morris S. 23f.):

„HUMOUR is *Nature*, or what really appears in the Subject, without any Embellishments; WIT only a Stroke of *Art*, where the original Subject, being insufficient of itself, is garnished and deck'd with auxiliary Objects“ (Morris S. 23).

Morris leitet daraus ab, dass dieser grundsätzliche Unterschied den Humor interessanter erscheinen lässt, da uns die komischen Gestalten des wahren Lebens mehr anziehen würden als die Gegenüberstellung unbelebter Gegenstände (vgl. Morris S. 23). Der Humor führe außerdem zu einem Gemeinschaftsgefühl einer größeren Gruppe, weil die Sonderlinge aus dem wirklichen Leben als Gegenstand des Humors allgemein und somit einer großen Anzahl von Menschen verstanden werden könnten. Das Gemeinschaftsgefühl und der Zusammenhalt würden insbesondere dann verstärkt, wenn sich jeder der Gesellschaft der komischen Gestalt überlegen fühle. Morris vertritt dabei jedoch – im Gegensatz zu oben angeführter Passage von Addison –

⁹⁶ Swift: „To Mr. Delany“ (1765), S. 285.

⁹⁷ Vgl.: Ballstaedt: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 203.

die Meinung, dass dies die wohlwollenden Gefühle und die Fröhlichkeit, die mit dem Humor verbunden sind, nicht ausschließen würde (vgl. Morris S. 24).

Beim Witz, der häufig auch noch mit bitteren Gefühlen verbunden sei, stelle sich hingegen kein Überlegenheitsgefühl einer größeren Gruppe ein. Wegen der mit ihm verbundenen notwendigen Schnelligkeit und des plötzlichen Vergleichs der Gegenstände werde der Witz von vielen Menschen gar nicht wahrgenommen. Folglich kann nur die Person, die den Witz entdeckt und wahrnimmt, sich über die Gesellschaft erheben. Beim Witz fühlt sich also – im Gegensatz zum Humor – einer oder eine Minderheit gegenüber einer größeren Menschenmenge überlegen (vgl. Morris S. 24f.).

Der Witz als eine intellektuelle Fähigkeit zeichnet sich somit durch eine gewisse Exklusivität aus, die nicht jedem zuteil wird. Das schnelle und unerwartete Zusammenführen gleicher oder unterschiedlicher Gegenstände kann nur von demjenigen wahrgenommen werden, der über Scharfsinnigkeit und Einbildungskraft verfügt (vgl. Wolff S. 532). Diese privilegierte Veranlagung deckt sich wiederum mit der sozialen und nationalen Unterscheidung bei den Definitionen des Witzes: Wie Bouhours unter anderem thematisierte, scheinen sich die kultivierten Franzosen, die in hohem Maße über Esprit verfügen, über die barbarischen nördlicheren Länder zu erheben (vgl. Bouhours S. 242f., vgl. auch Swift S. 286). Zugleich ist damit ebenfalls die negative Kehrseite des Witzes und folglich die moralische Ebene verbunden: Zum einen darf er sich nicht nur auf reine Äußerlichkeiten stützen (vgl. Muralt S. 385) und zum anderen kann der Witz sehr schnell verletzend wirken, wenn er nicht mit Menschlichkeit verknüpft ist (vgl. Addison Bd. 1 S. 339).

Beim (richtigen) Humor, der nicht als ein geistiges Vermögen, sondern in gewisser Weise als eine angeborene Gegebenheit aufgefasst wird,⁹⁸ handelt es sich hingegen im positiven Fall um ein wohlwollendes Reagieren einer Gruppe. Der komische Sonderling, der aufgrund des Überwiegens einer Eigenschaft von den Normen der Gesellschaft abweicht (vgl. Morris S. 12, S. 22f.), kann zwar die Gruppe zum Lachen reizen (vgl. Addison Bd. 1 S. 365), es soll jedoch nicht auf Kosten des anderen geschehen.

Die beiden Phänomene Witz und Humor sind somit äußerst unterschiedlich, sogar fast als Gegensatzpaare aufzufassen, wie dies auch Swift betont:

„For wit and humour differ quite, / That gives surprise, and this delight. / Humour is odd, grotesque, and wild, / Only by affectation spoil'd: / 'Tis never by invention got, / Men have it when they know it not“ (Swift S. 286).

⁹⁸ Vgl.: Ballstaedt: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 203.

Obwohl Witz und Humor so unterschiedlich sind, können sie jedoch Morris zufolge dennoch relativ häufig zusammen vorgefunden werden (vgl. Morris S. 13). Um Unterhaltungen qualitativ aufzuwerten und Geschmack und Urteilskraft zu verbessern,⁹⁹ wäre die Kombination nach Swift sogar wünschenswert:

„Our conversation to refine, / Humour and wit must both combine: / From both we learn to rally well, / Wherein sometimes the French excel“ (Swift S. 286).

Wenn die beiden Phänomene gemeinsam erscheinen, wird der Unterschied von Witz und Humor verdeutlicht. Morris betont, dass bei der Kombination Humor die Grundlage darstellen muss, auf der der Witz aufbauen kann:

„the *Humour* furnishes a Subject and Spur to the *Wit*, and the *Wit* again supports and embellishes the *Humour*“ (Morris S. 26).

Zudem gäbe es auch die Kombination von Witz, Humor, Spott, Satire und Lächerlichem in einem Gegenstand. Als Beispiel, das allerdings nicht näher ausgeführt wird, nennt Morris hier neben dem Zusammenspiel mehrerer Farben in einem Regenbogen den Zusammenklang verschiedener Noten in der Musik:

„There are other Combinations of *Wit*, *Humour*, *Raillery*, *Satire*, and *Ridicule*, where *four* of them, or all *five*, are united in one Subject; – Like various *Notes* in *Music*, sounding together, and jointly composing one exquisite Piece of Harmony“ (Morris S. 49).

Betrachtet man die ausgewählten Textstellen der verschiedenen Autoren, so wird deutlich, dass eine knappe Definition der Bedeutung von Witz und Humor während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht möglich ist. Vielmehr lassen sich – insbesondere im Fall des Witzes – anhand der literarischen und philosophischen Texte einzelne Facetten der beiden Phänomene herausarbeiten.

Der Witz erfährt in den Schriften der drei betrachteten Sprachen unterschiedliche Akzentuierungen, die zugleich mit der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung in Verbindung gebracht werden können. Dabei ist auffallend, dass insbesondere die deutsche Bedeutung von Witz einerseits von dem französischen *Esprit* als ein Zeichen für Bildung und für kultivierten Umgang geprägt ist. Andererseits ist die Bedeutung von Witz zugleich maßgeblich vom englischen *Wit* und damit dem Zusammenführen unterschiedlicher Ideen beeinflusst. Eine eigene Facette erhält der Witz in den deutschsprachigen Texten vor allem durch die stärkere Betonung des Menschen, der dazu fähig ist, diese Ähnlichkeiten zu entdecken.

⁹⁹ Vgl.: Brühlmeier: „Die politische Publizistik“ (2004), S. 287f.

Die Orientierung auf sprachlicher Ebene deckt sich damit auffallend mit der gesellschaftlichen Ordnung: Während insbesondere an den Höfen nach dem Vorbild Versailles gelebt wurde, orientierte man sich in eher bürgerlich geprägten Städten wie Hamburg verstärkt an England.¹⁰⁰ Zudem entspricht die Förderung des geistreichen Denkens der allgemein in der Zeit zu beobachtenden gezielten Bildung einer breiteren gesellschaftlichen Schicht und dem Etablieren einer (bürgerlichen) Öffentlichkeit.¹⁰¹

Der Humor ist während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hingegen auf sprachlicher Ebene verstärkt in englischen und später auch deutschen Schriften präsent. Hier steht viel deutlicher als beim Witz der Mensch mit seiner individuellen Veranlagung im Mittelpunkt der Betrachtung, der eben gerade dann in den Bereich des Phänomens rückt, wenn er von der gesellschaftlichen Norm abweicht. Dabei ist auffallend, dass der inklusive Aspekt beim Humor betont wird, indem hierbei deutlich mehr Menschen teilhaben können als beim Witz, dem eine gewisse Exklusivität zukommt, da nicht alle über die Befähigung verfügen. Dennoch ist dem Großteil der verschiedenen Definitionsansätze von Witz und Humor gemeinsam, dass neben der phänomenalen Beschreibung immer noch eine moralische Bewertung Eingang findet. Dabei geht es in erster Linie um das Echte und das Wohlwollen. Im Sinne einer humanitären Einstellung wird gefordert, dass weder Witz noch Humor einen verbalen Angriff darstellen oder auf Kosten des Mitmenschen angewandt werden sollen.

¹⁰⁰ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 43, 54, 61; Oestreich: „Das Reich – Habsburgische Monarchie“ (1968), S. 388–394; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 26.

¹⁰¹ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 86; Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas* (21999), S. 291f.; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 144–150.

3. Witz als ein Zeichen von geistreichem Denken und Bildung – Telemanns Spiel mit Form- und Hörerwartung in den Ouvertürensuiten *TWV 55:G2*, *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*

3.1 Die Ouvertürensuite: Form- und Hörerwartungen

Kennzeichen des Genres sowie kurze Skizzierung der historischen Entwicklung

Unter einer Ouvertürensuite versteht man zunächst einmal in einem allgemeinen Sinn eine Komposition, die für mehrere, aber nicht auf eine bestimmte Anzahl festgelegte Instrumente komponiert ist und bei der nach einer französischen Ouvertüre eine Folge verschiedener Sätze erklingt.¹ Die Suitensätze stellen in der Regel Tanzsätze dar, können jedoch ebenfalls zum Teil nur tanzartig komponiert sein oder auch ohne einen Anklang an einen Tanzsatz auskommen. Bei dieser relativ freien Zusammenstellung der Instrumentalstücke ist allerdings ein wesentliches Merkmal, dass Ouvertüre und alle Sätze der Suite in der Regel in ein und derselben Tonart stehen.²

Wenn auch mit der Ouvertürensuite verwandt, so muss dennoch zwischen ihr und der Suite für ein Soloinstrument differenziert werden. Letztere wird von den Komponisten ebenfalls als *Ordre* oder *Partita* bezeichnet. Für sie ist dabei während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die häufig angeführte, standardisierte Satzabfolge von *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue* charakteristisch, die wiederum durch Modetänze wie *Gavotte* und *Bourrée* oder auch das *Menuett* erweitert werden konnte.³ Die Kompositionen für ein Soloinstrument sind in den Theoretika der Zeit unter dem Stichwort ‚Suite‘ zu finden, wie dies beispielsweise Mattheson in seinem *Neu=Eröffneten Orchestre* beschreibt:

„Suiten sind solche *Instrumental*-Sachen / die erstlich eine *Ouverture*, *Symphonie* oder *Intrade*, und nachgehends nach des *Componisten* Gutbefinden eine gantze Reihe allerhand *Pieçen*, als da sind: *Allemanden*, *Couranten*, und so weiter / in sich begreifen. Eigentlich werden solche Suiten fürs Clavier gesetzt.“⁴

¹ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067; Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 41; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 20; Schipperges: „Suite“ (1991), S. 2.

² Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014); Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 20; Lange: „Aspekte zur Finalgestaltung“ (1996), S. 38.

³ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2070f.; Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“ (1986), S. 230.

⁴ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (1993), S. 174. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Mattheson Orchestre S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Hervorhebungen (auch in den weiteren Zitaten der Arbeit) im Original. Die Hervorhebungen im Original-Text werden durch Kursivierung wiedergegeben; Fett-Druck im Original durch Sperrung.

Ihren Ursprung haben die Suiten-Kompositionen im Allgemeinen in der Kombination von Tanzsätzen wie etwa den Sammlungen gleichartiger Tanzsätze aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert.⁵ Insbesondere die Overtürensuiten für mehrere Instrumente lassen sich wiederum auf die mehrstimmigen Suiten zurückführen, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus Bühnenkompositionen zusammengestellt wurden.⁶ Hierbei nahm man meist verschiedene Tanzsätze, aber auch andere (instrumentale) Stücke aus Balletten oder Opern und stellte ihnen eine französische Overtüre voran – in der Regel diejenige der entsprechenden Bühnenkomposition, sofern es sich bei der Suite um Tanzsätze aus einer einzigen Oper oder einem einzigen Ballett handelte.⁷ Damit wird in erster Linie Lully in Verbindung gebracht, wobei er selbst keine eigenen Suiten komponierte, sondern andere sie aus seinen theatralen Kompositionen zusammenstellten.⁸ So etwa Johann Sigismund Kusser: Er gruppierte aus Lullys Bühnenkompositionen Instrumentalstücke zu Sammlungen und ließ sie unter dem Titel *Overture avec tous les airs* in Amsterdam drucken.⁹ Dabei reduzierte Kusser den Streichersatz von der Fünf- zur Vierstimmigkeit und strich häufig die Bläserstimmen. Diese Suiten stellen eine relativ lose, variable Satzabfolge dar, wobei sich die Anzahl der Sätze zwischen fünfzehn und 32 beläuft. Neben zahlreichen Tänzen wie beispielsweise Menuett, Gigue, Gavotte oder Canarie finden sich auch programmatische Sätze – hier wiederum insbesondere Schlachten- und Schlafmusiken.¹⁰ Die Zusammenstellungen aus den Opern konnten dabei in der Art eines ‚Best-of‘ die Bühnenwerke in Erinnerung rufen.¹¹ Die Drucke bewirkten jedoch vor allem, dass Lullys Musik insbesondere in den Niederlanden, England und Deutschland, aber auch Italien verfügbar gemacht wurde.¹² Sie trugen somit maßgeblich zur Verbreitung der französischen Overtürenform außerhalb Frankreichs bei.¹³

⁵ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067f.; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014).

⁶ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2073f.; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014); Schipperges: „Suite“ (1991), S. 8.

⁷ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2073f.; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014); Schipperges: „Suite“ (1991), S. 8.

⁸ Vgl.: H. Schneider: *Die Rezeption der Opern Lullys* (1982), S. 123f.

⁹ Vgl. zu Lullys Suiten und diesem Absatz: H. Schneider: *Die Rezeption der Opern Lullys* (1982), v. a. S. 134–141, 145; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 557.

¹⁰ Vgl.: H. Schneider: *Die Rezeption der Opern Lullys* (1982), v. a. S. 134–141, 145; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 557.

¹¹ Vgl.: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Telemanns* (1935), S. 6; Kolneder: „Orchestral Music in the Early Eighteenth Century“ (1986), S. 241.

¹² Vgl.: C. B. Schmidt: „The Amsterdam editions of Lully’s music“ (2000), S. 127; H. Schneider: *Die Rezeption der Opern Lullys* (1982), S. 125.

¹³ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overturen und Tafelmusiken* (1994), S. 43; Pelker: „Overtüre“ (1997), Sp. 1245.

In Deutschland etablierte sich dann in erster Linie das Genre Overtürensuite,¹⁴ das zunehmend nicht mehr aus Sätzen einer schon existierenden musiktheatralen Komposition, sondern aus neu komponierten Stücken bestand. Bei der dennoch beibehaltenen relativ freien Zusammenstellung der Suite bildete sich als charakteristisches Merkmal insbesondere die allen Sätzen zugrundeliegende gemeinsame Tonart heraus.¹⁵ Beispielsweise komponierten vor oder um 1700 unter anderem Benedict Anton Aufschnaiter, Philipp Heinrich Erlebach, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Georg Muffat oder Johann Abraham Schmierer Overtürensuiten im französischen Stil, die vereinzelt auch charakterisierende Sätze enthielten.¹⁶

Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte die Overtürensuite in Deutschland zu einem der beliebtesten Genres.¹⁷ Zu dieser Zeit ist dann insbesondere charakteristisch, dass die Sätze zwar noch an den musiktheatralen Kontext erinnern, der ursprüngliche Bezug zu Bühnenkompositionen aber weiter abnimmt.¹⁸ Die Suitensätze wurden folglich nicht mehr für einen auf der Bühne ausgeführten Tanz in den Divertissements komponiert, sondern es handelte sich in erster Linie um stilisierte Tänze für eine konzertante Aufführung.¹⁹ Dies wirkte sich auch auf das Komponieren aus:²⁰ So wurde die eröffnende Overtüre nicht als Einleitung für das folgende Ballett oder die folgende Oper komponiert und konnte durchaus auch mehr Raum einnehmen beziehungsweise entsprechend der folgenden Satzzusammenstellung komponiert werden. Die Suitenfolge konnte erweitert werden sowie jeder einzelne Satz ebenfalls von größerem Umfang sein, da er nicht mehr für eine tänzerische Umsetzung auf der Bühne bestimmt war. Im Zuge einer Ausdehnung der Form fand zudem die Verwendung konzertierender Instrumente Eingang, was Johann Philipp Eisel und vor allem Scheibe mit dem Begriff ‚Concertouvertüre‘ versahen.²¹

¹⁴ Vgl.: Hobohm: „Telemann und die (Französischen) Overtüren mit ihren Nebenstücken“ (1998), S. 59; Seidel: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“ (2009), S. 19.

¹⁵ Vgl.: Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“ (1986), S. 227ff.

¹⁶ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2072ff.; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014); Pelker: „Overture/Overtüre“ (1997), S. 3; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 14, 68.

¹⁷ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 161.

¹⁸ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), S. 47.

¹⁹ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067f.

²⁰ Vgl.: Kolneder: „Orchestral Music in the Early Eighteenth Century“ (1986), S. 241f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 26, 61.

²¹ Vgl.: Kolneder: „Orchestral Music in the Early Eighteenth Century“ (1986), S. 241f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 26, 43; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 560f.

Die Ouvertürensuiten waren dabei sowohl als Tafel- und Unterhaltungsmusiken im höfischen Kontext beliebt, als auch als Repräsentationsmusiken oder Beiträge in Liebhaberkonzerten bürgerlich geprägter Städte.²² Durch ihren Ursprung in der Zusammenstellung aus Lullys Bühnenkompositionen waren die Ouvertürensuiten aber dennoch auch während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem französischen Prestige verknüpft und stellten damit auf musikalischer Ebene zunächst einmal einen Bezug zum höfischen Leben Frankreichs dar.²³ Sie können also als weiteres Beispiel für die neben der Musik auch im Bereich der Architektur, Wissenschaft und Kunst zu beobachtende Frankreich-Mode in Europa betrachtet werden.²⁴

Die Ouvertürensuite in deutschsprachigen Theoretika während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Beliebtheit der Ouvertürensuiten in Deutschland spiegelt sich ebenfalls in den einschlägigen musiktheoretischen Schriften der Zeit wider, die zugleich die damit verbundenen Hörerwartungen benennen. Insgesamt wird zunächst der Ursprung der Ouvertüren in Frankreich betont, so schreibt beispielsweise Mattheson:

„Unter allen *Pieçen*, die *instrumentaliter executiret* werden / behält ja wol *per majora* die so genandte *Ouverture* das *Prae*. [...] Wir haben ihre *Invention* den Frantzosen zu dancken / die sie auch am allerbesten zu machen wissen“ (Mattheson *Orchestre* S. 170).²⁵

In den Theoretika wird deutlich zwischen der Ouvertüre als eröffnendem Satz, wie sie auch bei musiktheatralen Kompositionen zu finden ist, und der folgenden Suite unterschieden:

„Endlich hat man sie auch weiter ausgedehnet, und mancherley kurze Sätze hinzugethan: bis sie zuletzt die Gestalt gewonnen, in welcher man sie anitzo sieht. Es besteht also eine Ouverture aus zweenen Theilen: nämlich aus dem ersten Satze, der eigentlich die Ouverture genennet wird, und dann ferner aus allerhand kurzen Sätzen, als Menuetten, Sarabanden, Gigueen, Gavotten u.d.g. welche denn auf den ersten Satz als auf die eigentliche Ouverture gemeiniglich folgen, und insgemein die Suiten genennet werden.“²⁶

Die Ouvertüre, die „zu Anfang einer Opera, oder eines anderen Schauspiels / wiewol [...] auch vor Suiten und übrigen Cammer=Sachen“ (Mattheson *Orchestre* S. 170, vgl. Scheibe *Musikus*

²² Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014); Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 50.

²³ Vgl.: Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 557.

²⁴ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 39; Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“ (1986), S. 230; R.-J. Reipsch: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (1998), S. 7.

²⁵ Vgl. auch Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1988), S. 300f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Quantz Versuch S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

²⁶ Scheibe: *Critischer Musikus* (1970), S. 668f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Scheibe Musikus S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

S. 668) stehen kann, wird dabei relativ ausführlich beschrieben. So findet sich in Matthesons *Neu=Eröffnetem Orchestre* von 1713 zunächst eine Begriffserklärung:

„Eine *Ouverture* hat den Nahmen vom Eröffnen / weil sie gleichsam die Thür zu den *Suiten* oder folgenden Sachen aufschliesset“ (Mattheson *Orchestre* S. 170, vgl. Scheibe *Musikus* S. 668).

Anschließend schildert er, dass eine französische *Ouverture* am besten aus drei Abschnitten besteht, wobei der dritte den ersten Teil noch einmal aufgreift. Scheibe schreibt dazu in seinem *Critischen Musikus*, dass der dritte Abschnitt „gleichsam einen kurzen Auszug“ (Scheibe *Musikus* S. 671) aus dem ersten darstellen solle. Allerdings beklagt Mattheson, „daß diese *Façon* nicht viele Adhaerenten finden will“ (Mattheson *Orchestre* S. 171, vgl. Scheibe *Musikus* S. 671) – der Großteil der *Ouvertüren*-Kompositionen um 1713 somit nur aus zwei Abschnitten bestehe (vgl. Scheibe *Musikus* S. 669). Wenn sich dem zweiten ein dritter Teil anschließt, so wirkt sich dies nach Mattheson auch positiv auf den Zuhörer aus:

„Höre ich den ersten Theil einer guten *Ouverture*, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweiten hergegen breiten sich die Geister mit aller Luft aus; und wenn darauf ein ernsthafter Schluß erfolget, sammeln und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz“ (Mattheson *Capellmeister* S. 208).

Der erste (und, wenn vorhanden, auch der dritte) Teil einer *Ouverture* steht dabei der zeitgenössischen Erwartung nach in einem geraden, meist *Alla-breve*-Takt (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 171). Er ist auf rhythmischer Ebene vor allem von einer punktierten Viertel mit folgender Achtelnote geprägt (*Saccadé*-Rhythmus), sodass „[a]lles [...] gleichsam in einerley Bewegung fortgeh[t]“ (Scheibe *Musikus* S. 669). Die *Diminution* des Rhythmus soll deutlich seltener verwendet werden – insbesondere die Version einer punktierten Sechzehntel mit folgender Zwei- unddreißigstel nur „aus reifer Ueberlegung“ (Scheibe *Musikus* S. 669). Der erste „kurtz und wohl gefast[e]“ Abschnitt führt „dabey ein etwas frisches, ermunterndes und auch zugleich elevirtes Wesen mit sich“ (Mattheson *Orchestre* S. 171). Scheibe beschreibt dies ähnlich:

„Eine edle Lebhaftigkeit, ein ernsthaftes, männliches und prächtiges Wesen, und überhaupt ein beständiges Feuer müssen ihn durchgehends erheben“ (Scheibe *Musikus* S. 669).

Nach dem „prächtigen und gravitatischen Anfang“ folgt bei der *Ouverture* ein „brillante[r] [und] wohl ausgearbeite[ter]“ (Quantz *Versuch* S. 300f.) zweiter Großabschnitt, der kontrapunktischer gearbeitet ist:

„Der andere Theil bestehet in einem / nach der freyen *Invention* des *Componisten* eingerichteten / *brillirenden Themate*, welches entweder eine *reguliere* oder *irreguliere Fuge*, bißweilen und mehrentheils auch nur eine blosser aber lebhaftte *Imitation* seyn kan“ (Mattheson *Orchestre* S. 171).

Scheibe betont wiederum, dass wie bei einer *Fuge* im Mittelteil der *Ouverture* „eine Stimme allein [...] insgemein mit dem Hauptsatze den Anfang [macht]“ (Scheibe *Musikus* S. 670). Je nach Intention des Komponisten kann der zweite Teil beziehungsweise das *Fugen-Soggetto*

„frey, lebhaft, und zuweilen auch scherzhaft seyn“ (Scheibe Musikus S. 670). Allerdings sei es besonders wichtig, dass

„[a]lle Stimmen [...] in einer natürlichen und fließenden Bewegung fortgehen“ (Scheibe Musikus S. 670).

Dabei kann das Fugen-Soggetto durchaus auch einmal zugunsten kontrastierender Passagen nicht erklingen, aber es muss auf jeden Fall wieder aufgegriffen werden, darf also nicht gänzlich verlassen werden:

„Gewisse kurze und unvermuthete Sätze, die leicht und lebhaft sind, geben einer solchen Ouverture gleichfalls eine große Zierde, wenn nur alsdann der Hauptsatz und dessen Ausführung allemal wieder zum Vorschein kömmt“ (Scheibe Musikus S. 670f.).

Insgesamt wird in den Theoretika der frische, erheiternde Eindruck hervorgehoben, den Ouvertüren beim Zuhörer auslösen würden:

„Gewiß ist es / daß nichts ermunternders [sic!] mag gehöret werden als eine schöne Ouverture“ (Mattheson Orchestre S. 227).

Das positive Urteil führt Mattheson auf den Charakter der Ouvertüre zurück, der er „Edelmuth“ zuschreibt (Mattheson Capellmeister S. 234). Und auch Scheibe schließt sich dieser lobenden Meinung an:

„Allein, man wird bey reiferer Erwägung mir auch einräumen müssen, daß eine Ouverture zur Abwechslung und zur Lust vollkommen geschickt ist, und daß ihre natürliche Munterkeit und ihr Scherz mit Recht den Symphonien entgegen gesetzt werden können“ (Scheibe Musikus S. 668).

Als eine Unterart oder einen Sonderfall beschreibt Scheibe in seinem *Critischen Musikus* die sogenannte ‚Concertouverture‘. Hierbei werden in die französische Ouvertüre Elemente des italienischen Concertos integriert – in gewisser Weise auch eine Art ‚vermischter Geschmack‘ (vgl. Quantz Versuch S. 332). Mit dem Wechsel von solistischen Abschnitten und Tutti-Passagen in der Ouvertüre und folgenden Tanzsätzen in der Suite rückt dabei diese Form in die Nähe der Satzstruktur eines ‚Concerto da camera‘.²⁷ Scheibe weist wiederum ausdrücklich auf die Problematik hin, dass mit der Integration italienischer Elemente diese vorherrschen könnten. Er spricht sich dabei dafür aus, dass Concerto-Anklänge nur in dem Maße vorhanden sein dürfen, dass die Ouvertüre jeder Zeit noch als Ouvertüre erkennbar bleibt. Eine ‚Concertouverture‘ mit Solovioline soll beispielsweise immer von einem Geigenkonzert unterschieden werden können (vgl. Scheibe Musikus S. 672).

„[E]s muß aber auch nicht allzuconcertmäßig, und allzuweitläufig und so starck, wie es sich in den ordentlichen Concerten gehöret, verfahren werden; sondern es ist dabey eine gewisse Maße zu halten, damit man nicht die eigentliche Beschaffenheit und Natur der Ouverture überschreite, und aus einer französischen Schreibart in eine italienische Schreibart ver falle, und folglich die Schreibart eines solchen Satzes verworren und unordentlich mache“ (Scheibe Musikus S. 672).

²⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 45.

Um nicht zu nahe an die Kennzeichen eines Concertos heranzukommen, empfiehlt Scheibe neben dem üblichen Streicher-Continuo-Satz ein zusätzliches Bläser-Trio, bestehend aus zwei Oboen und einem Fagott, das auch schon bei Lully zu beobachten sei.²⁸ Dabei sollen keine ausgedehnten solistischen Bewegungen komponiert werden, sondern eher ein klanglicher Kontrast durch ein Abwechseln der Besetzung entstehen (vgl. Scheibe Musikus S. 673).

„Insbesondere aber sind solche Overturen am angenehmsten, wenn ein paar Hoboen und ein Baßon mit einem harmonirenden Trio in der Mitten dann und wann abwechseln“ (Scheibe Musikus S. 672).

Bei seiner Beschreibung der französischen Overtüre fügt Scheibe gegen Ende noch an, dass es auch Kompositionen gibt, die „aus gewissen Absichten verfertigt“ seien (Scheibe Musikus S. 673). Hierunter zählt er zum einen Overtüren vor einer Oper, zum anderen vor Suiten, die beabsichtigen, „eine gewisse Begebenheit nachzuahmen“ (Scheibe Musikus S. 673). Dabei soll das Sujet in der Anlage der Overtüre berücksichtigt werden, sodass dies jeweils passend zum Ausdruck kommt und dennoch der Charakter einer Overtüre erhalten bleibt:

„so muß man auf eine freye und lebhafte Art seinen Zweck zu erreichen trachten. Insonderheit wenn es lustige und scherzhafte Begebenheiten sind, die man ausdrücken oder nachahmen soll: so müssen durchaus ein sinnreicher Scherz und allerhand ungezwungene natürliche und lustige Einfälle, die am rechten Orte und zu gelegener Zeit angebracht sind, mit der Sache aber auf das eigentlichste übereinkommen, erscheinen, und wohl und geschickt verbunden werden; doch muß auch das Wesen der Overture an sich selbst [...] keinesweges verlassen, umgegossen, oder in eine andere Gestalt gebracht werden“ (Scheibe Musikus S. 673f.).

Bei einer Overtürensuite betont Scheibe zudem, dass der Komponist bei den Tanzsätzen (und auch weiteren Sätzen) ebenfalls die Satzanlage entsprechend der Erwartung gestalten soll, die mit der Überschrift verknüpft ist.

„Wenn nun endlich zum andern auch diesen Overturen noch einige kurze Sätze nachfolgen: so ist davon allhier nichts besonders zu erinnern nöthig, als daß ein Componist in der Verfertigung solcher Sätze die Beschaffenheit derselben sehr eigentlich verstehen muß. Diese Kenntniß aber kann er gar leicht theils aus verschiedenen Schriften, theils aus den täglich vorkommenden häufigen Exempeln erlangen. Wenn also ein Componist seine Suiten zur vorhergegangenen Overture entwirft: so muss er auch allemal den darüber gesetzten Namen ausdrücken, damit sie nicht eine andere Gestalt oder Einrichtung erhalten, als ihnen nach ihrem Charakter allemal gebühret“ (Scheibe Musikus S. 674).

Auch Quantz weist auf die klaren Charakteristika hin, die mit der französischen Tanzmusik verbunden sind:

„Diese Art der Musik besteht mehrentheils aus gewissen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfordert sein eigenes Tempo“ (Quantz Versuch S. 268).

Die bei Scheibe erwähnte Beschreibung dieser Formerwartungen findet sich beispielsweise in Matthesons Schriften wie dem *Neu=Eröffneten Orchestre* (1713) oder dem *vollkommenen Capellmeister* (1739). Er führt dort einerseits die üblichen Taktarten, charakteristischen Rhythmen

²⁸ Vgl.: Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“ (1986), S. 230; Trinkle: „Telemann und Scheibe“ (1996), S. 31f.

und Tempi an. Andererseits nennt er verschiedene Eigenschaften, die den Tanzsätzen durch ihre individuellen Charakteristika zukommen (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224–233; Orchestre S. 186–199). Beispielsweise²⁹ erwähnt er bei der Gavotte den für sie typischen Alla-breve- oder 2/4-Takt sowie den aus zwei Vierteln bestehenden Auftakt. Des Weiteren schreibt Mattheson, dass ihr ein „hüpfende[s] Wesen“ eigen sei (Mattheson Capellmeister S. 225, vgl. Orchestre S. 191). Damit ist dann auch der Charakter des Tanzes verbunden:

„Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude“ (Mattheson Capellmeister S. 225). Die Tatsache, dass es sich bei der Overtürensuite um ein Genre handelt, das sich einer großen, allerdings nicht sonderlich langen Beliebtheit erfreute, wird ebenfalls in den musiktheoretischen Schriften um 1750 beschrieben – dem Zeitpunkt, zu dem deutlich weniger Overtürensuiten komponiert wurden.³⁰ Das allmähliche Verschwinden des Genres wird allerdings dort eher beklagt. So schreibt Quantz in seinem *Versuch* im Jahr 1752 über die Overtüre, die er – wie er in einem Brief vom 11. Januar 1753 an Telemann schreibt – „in weitläufigern Verstande“³¹ schildert und folglich darunter auch die Overtüre vor einer Suite versteht:

„Nur ist, wegen der guten Wirkung, welche die Overtüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind“ (Quantz Versuch S. 301).

Scheibe weist schon 1745 in seinem *Critischen Musikus* darauf hin, dass „viele Kenner der Musik die Overtüren als veraltete und lächerliche Stücke betrachten“ (Scheibe Musikus S. 667). Er führt dies wiederum darauf zurück, dass es nun eine allgemeine Vorliebe für die italienische Musik gäbe, wodurch die Sinfonia der Overtüre den Rang hatte streitig machen können (vgl. Scheibe Musikus S. 668).

Betrachtet man die angeführten Passagen aus den musiktheoretischen Schriften, so wird deutlich, dass es sich bei der Overtürensuite um ein Genre handelt, das auf der einen Seite deutlich an Konventionen gebunden war.³² Sowohl mit der Overtüre, als auch mit den Tanzsätzen waren klare Vorstellungen und Formerwartungen verknüpft. Auf der anderen Seite war der Komponist in der Auswahl und der Satzabfolge innerhalb der Suite wiederum relativ frei.³³ Die Overtürensuite changiert folglich in gewisser Weise zwischen Vorhersehbarkeit und Neuem, Konvention und Freiheit.³⁴

²⁹ Die Kennzeichen und Formerwartungen der anderen Tanzsätze werden in den folgenden Kapiteln immer an entsprechender Stelle erläutert.

³⁰ Vgl.: Pelker: „Overtüre“ (1997), Sp. 1246.

³¹ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel* (1972), S. 365.

³² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 30.

³³ Vgl.: Lange: „Aspekte zur Finalgestaltung“ (1996), S. 40.

³⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 30.

Telemanns Vorbilder und seine Kenntnis der Theoretika

Diese Ambivalenz des Genres könnte einer der Punkte sein, warum Telemann so viele Overtürensuiten komponiert hat.³⁵ Welche Vorbilder Telemann bei den Anfängen seiner Overtürenkompositionen genau hatte, kann nicht belegt werden.³⁶ Einziger Anhaltspunkt sind die Komponisten, die er in seiner Autobiographie anführt – allerdings nur in einem allgemeinen Sinn für das Erlernen des Komponierens. Hier nennt er auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, unter anderem der Overtüre, „Lulli, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit“,³⁷ an anderer Stelle für Kirchen- und Instrumentalmusik im Allgemeinen „Sätze von Steffani und Rosenmüller, von Corelli und Caldara“.³⁸ Vielleicht hat Telemann die aus Lullys Bühnenwerken zusammengestellten und in Amsterdam gedruckten Overtürensuiten näher studiert. Aber es ist nicht bekannt, welche Overtüren er von Lully und anderen Komponisten genau gehört oder welche Notentexte er exakt zur Kenntnis genommen hat.³⁹ Auf dem Gebiet der Overtüresuite ist auch eine mögliche Rekonstruktion nicht zu realisieren, da seine frühen Kompositionen – für die er die Vorbilder nennt – nicht erhalten sind.

Daneben weiß man, dass Telemann bei der Dresdner Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August II. und der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich 1719 anwesend war, aber auch hier ist unbekannt, welche Stücke er von den dort aufgeführten hörte.⁴⁰ Konkrete Notentexte, die für Telemanns Komponieren von Overtüresuiten als Vorbild gedient haben, lassen sich folglich (derzeit) nicht bestimmen.

Anders sieht dies jedoch mit Telemanns Kenntnis der musiktheoretischen Quellen seiner Zeit aus, die im Bereich der Overtüre – wie er dies auch in seinen Autobiographien selbst vornimmt – Lully als Muster anführen. Hier belegen erhaltene Briefwechsel, dass er die Schriften seiner Kollegen aufmerksam las beziehungsweise sogar bei der Konzeption beteiligt war. Eine Aussage Scheibes hebt beispielsweise Telemanns Vertrautheit mit dem theoretischen Diskurs und seine aktive Beteiligung daran hervor: Demnach hatte sich Scheibe mit Telemann über (fehlerhafte) Kompositionen ausgetauscht und beide hatten überlegt, ein Periodikum – den später von Scheibe publizierten *Critischen Musikus* – herauszugeben, um damit auf die Qualität

³⁵ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 162; Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), S. 25; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 658; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 56.

³⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 14–17.

³⁷ *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 97f., 201f.

³⁸ Ebd., S. 198.

³⁹ Vgl.: R.-J. Reipsch: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (1998), S. 11; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 16.

⁴⁰ Vgl.: Steude, Landmann: „Dresden“ (1995), Sp. 1535; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014).

der entstehenden Stücke Einfluss zu nehmen.⁴¹ Ein Briefwechsel mit Mattheson, dem zufolge Telemann das *Neu=eröffnete Orchestre* intensiv studiert hat, belegt ebenfalls sein Interesse für die theoretischen Schriften seiner Zeitgenossen:

„Pour moi [Telemann] j’ai lû & relû quelques fois votre Orchestre avec la dernière Satisfaction.“⁴²

Daraus lässt sich folglich ableiten, dass Telemann mit den Formerwartungen und Konventionen, die bei Mattheson und Scheibe formuliert werden, auf das Genaueste vertraut war – entsprechend stehen auch deren Schriften nun im Folgenden im Vordergrund.

Die relativ klar umrissenen Vorstellungen für die Einzelsätze einer Ouvertürensuite ermöglichten wiederum in der Anlage der Ouvertüre oder auch der Zusammenstellung und Ausgestaltung der Suitenfolge ein Spiel mit den Erwartungen.⁴³ In diesem Sinne konnte gezielt geistreich – und insofern im damaligen Sprachgebrauch auf witzige Art und Weise – mit den Konventionen gespielt werden. Sie waren dabei zugleich über die französische Ouvertüre und die Adaptierung von Tanzsatzfolgen mit dem – auch mit dem Esprit verbundenen – höfischen Prestige Frankreichs verknüpft. Gerade das Auseinandersetzen und das Spiel mit den in den Theoretika formulierten Hörerwartungen soll im Folgenden anhand von drei Ouvertürensuiten dargestellt werden, bei denen dieses in erster Linie auf rein musikalischer Ebene geschieht: *TWV 55:G2*, *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*. Dabei steht jeweils zunächst eine Analyse der Ouvertüre und anschließend der Folgesätze im Vordergrund, wobei insbesondere bei *TWV 55:G2* das Unterlaufen der Konventionen thematisiert wird. Bei *TWV 55:F10* geht es dann im Vergleich mit *TWV 55:G12* vor allem um das Wissen der Formerwartungen als Voraussetzung für das Verständnis der Komposition.

⁴¹ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S.188.

⁴² Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel* (1972), S. 251.

⁴³ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 73; Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 73.

3.2 Spiel mit Hörerwartungen in *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘

3.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und offensichtliche Ungewöhnlichkeiten

Die Ouvertürensuite *TWV 55:G2* für zwei Violinen, Viola und Basso continuo ist in zwei Darmstädter und einer Dresdner Abschrift überliefert.⁴⁴ Wie die meisten Ouvertürensuiten Telemanns ist die Komposition nicht genau datierbar.⁴⁵ Die Quelle Mus.ms. 1034/6b (Darmstadt) kann allerdings vermutlich auf circa 1725 festgelegt werden.⁴⁶ Die andere Darmstädter Abschrift, die Partitur Mus.ms. 1034/6a, wurde von Endler angefertigt; hier kann jedoch nur ein sehr grober Zeitraum zwischen 1700 und 1749 für ihre Entstehung angegeben werden.⁴⁷ Dabei wäre auch wie bei anderen Kopien Endlers theoretisch möglich, dass er die Abschrift schon in seiner Leipziger Zeit angefertigt und sie 1723 bei seinem Wechsel nach Darmstadt dorthin mitgenommen hatte.⁴⁸ Die Kopie aus Dresden ist wiederum in Einzelstimmen überliefert und wurde wohl zwischen 1710 und 1735 geschrieben.⁴⁹ Während der eigentliche Schreiber nicht identifiziert ist, kann das Hinzufügen insbesondere des Titels ‚La Bizarre‘⁵⁰ und der Überschrift des Schlusssatzes ‚Rossignol‘ auf Johann Georg Pisendel, den Dresdner Violinisten und Freund Telemanns,⁵¹ zurückgeführt werden.⁵²

In der Sekundärliteratur wird die Ouvertürensuite *TWV 55:G2* auf um⁵³ oder vor 1720⁵⁴ datiert. Betrachtet man den möglichen Zeitraum der Abschriften, so könnte Telemann *TWV 55:G2* rein theoretisch in Sorau oder Eisenach als Kapellmeister komponiert haben. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass er die Komposition in Frankfurt und damit in bürgerlichem Umfeld angefertigt hat, wo er von 1712 bis Sommer 1721 als Musikdirektor beschäftigt war.⁵⁵ In Frankfurt boten

⁴⁴ Vgl.: Darmstädter Abschriften Mus.ms. 1034/6a und Mus.ms. 1034/6b: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-06a>; <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-06b>; Dresdner Abschrift Mus. 2392-N-3: <http://digital.slub-dresden.de/ppn304754781/1>, letzter Zugriff auf alle Digitalisate: 15.04.2014.

⁴⁵ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 15.

⁴⁶ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 180.

⁴⁷ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003034&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 11.04.2014.

⁴⁸ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 51.

⁴⁹ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=210000314&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 11.04.2014.

⁵⁰ Aufgrund des Titels ‚La Bizarre‘ (die Sonderbare, Merkwürdige) könnte die Ouvertürensuite *TWV 55:G2* theoretisch auch unter dem Aspekt des Humors betrachtet werden – als Darstellung eines sonderbaren Charakters. Da aber sowohl Zedler, als auch Mattheson bei dem Adjektiv ‚bizarre‘ auf ungewöhnliche musikalische Gestaltungen verweisen (vgl. Ausführungen weiter unten), wird die Ouvertürensuite in diesem Kapitel unter dem Aspekt des Witzes als ein Spiel mit Form- und Hörerwartungen analysiert und interpretiert.

⁵¹ Vgl.: Köpp: ‚Pisendel, Johann Georg‘ (2005), Sp. 633f.

⁵² Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=210000314&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 11.04.2014; vgl. auch: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 180; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

⁵³ Vgl.: Lütteken: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (2006), Sp. 593, 642.

⁵⁴ Vgl.: Zohn: ‚Telemann, Georg Philipp‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014).

⁵⁵ Vgl.: ebd.

sich Telemann dabei mit den wöchentlichen Konzerten des Collegium musicum der Gesellschaft Frauenstein auch zahlreiche Gelegenheiten, bei denen eine solche Komposition gespielt worden sein könnte.⁵⁶ Da die Datierung der Abschriften noch über diesen Zeitraum hinausreicht, könnte Telemann *TWV 55:G2* auch zu Beginn seiner Tätigkeit in Hamburg angefertigt haben. Es wäre jedoch ebenfalls denkbar, dass er *TWV 55:G2* in seiner Funktion als ‚Kapellmeister von Haus aus‘ für Sachsen-Eisenach oder Brandenburg-Bayreuth komponierte.⁵⁷ Dass diese Ouvertürensuite in höfischem Kontext zu Gehör gebracht wurde, legen zudem die überlieferten Abschriften aus Darmstadt und Dresden nahe – in beiden Orten wurde jedenfalls häufig Musik Telemanns aufgeführt.⁵⁸

Nach der ‚Ouverture‘ schließen sich bei der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* als ‚Nebenstücke‘ folgende Sätze an: ‚Courante‘, ‚Gavotte en Rondeaux‘, ‚Branle‘, ‚Sarabande‘, ‚Fantasie‘, ‚Menuet 1‘, ‚Menuet 2‘ und ‚Rossignol‘ (vgl. Tab. 2).⁵⁹ Der Titel beziehungsweise der Zusatz ‚La Bizarre‘ und die Überschrift des Schlusssatzes finden sich dabei nicht in den beiden Darmstädter Abschriften, sondern nur als Hinzufügung durch Pisendel in Dresden. Auffallenderweise trägt jedoch der Schlusssatz in den Darmstädter Partiturabschriften überhaupt keine Satzüberschrift. Es wäre denkbar, dass hier der Kopist vergessen hat, die Überschrift zu notieren. Pisendels Hinzufügungen könnten nun eine exaktere Wiedergabe von Telemanns nicht mehr vorhandenem Autograph darstellen, sie könnten aber natürlich ebenfalls nur einen Hinweis dafür liefern, wie *TWV 55:G2* in Dresden wahrgenommen oder interpretiert wurde.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:G2</i> [‚La Bizarre‘]
Ouverture [La Bizarre]
Courante
Gavotte en Rondeaux
Branle
Sarabande
Fantasie
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo
[Rossignol]

Tab. 2: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:G2*.

⁵⁶ Vgl.: Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014).

⁵⁷ Vgl.: Koch: „Telemann als ‚Kapellmeister von Haus aus‘“ (1997), S. 28.

⁵⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 7f.

⁵⁹ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die oben angegebenen Darmstädter Abschriften beziehungsweise beim Schlusssatz und Titel auf die Dresdner Abschrift. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden diese Abschriften als Bezugsquelle verwendet und mit der Sigle ‚G2 Anfangsbuchstabe Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Verweise auf die Menuette werden mit ‚G2 M1 T. Taktzahl‘ und ‚G2 M2 T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Taktzahlen wurden der einfacheren Handhabung halber hinzugefügt. Vgl. zu *TWV 55:G2* auch folgende praktische Ausgabe: Telemann: *Ouvertürensuite G-Dur „La Bizarre“* (1967).

Neben den für Telemanns Ouvertürensuiten nicht unüblichen Abweichungen in den Abschriften⁶⁰ sind in der Suitenfolge auf den ersten Blick die beiden Sätze ‚Fantasie‘ und ‚Rossignol‘ auffallend, da sie keinen Tanzsatz darstellen. Unter den Tanzsätzen verwundert wiederum der ‚Branle‘ als ein alter Tanz, den Telemann jedoch auch beispielsweise in seiner Ouvertürensuite *TWV 55:D9* verwendet.⁶¹ Der über der ‚Ouvverture‘ notierte Titelzusatz ‚La Bizarre‘ verweist im Prinzip schon gleich zu Beginn auf Ungewöhnlichkeiten – und zwar entweder, wenn er von Telemann selbst stammt, als Intention des Komponisten oder, wenn es sich lediglich um eine Hinzufügung Pisendels handelt, als ein Hinweis für die damalige Interpretation dieser ‚Ouvverture‘ beziehungsweise Ouvertürensuite.⁶²

Das Bizarre definiert Zedler nämlich in seinem *Lexicon* als „nährisch, eigensinnig“ (Zedler Bd. 3 Sp. 1998f.). Bizarren Kompositionen wird dort insbesondere eine „wunderliche[.] Art“ zugeschrieben, die mit ungewöhnlichen harmonischen Wechsellern oder auch stark kontrastierenden Passagen in Verbindung gebracht wird (vgl. Zedler Bd. 3 Sp. 1999). Das Adjektiv werde dabei aber durchaus auch positiv benutzt, da einige Komponisten es im Titel ihrer Stücke verwenden – Zedler nennt als Beispiel den in Rom wirkenden Giuseppe Valentini (vgl. Zedler Bd. 3 Sp. 1999). Des Weiteren heißt es im *Lexicon*, dass eine unübliche Verwendung mehrerer Melodien typisch für bizarre Kompositionen sei:

„Mag also Bizarria wohl so viel, als *Fantasia* seyn, wenn nemlich ein *Musicus* nicht bey einer einmal angebrachten Melodie verbleibt, und dieselbe ausführt, sondern immer eine andere anbringt“ (Zedler Bd. 3 Sp. 1999).

Wenn man die charakterisierende Ergänzung ‚La Bizarre‘ nicht nur auf die eröffnende ‚Ouvverture‘, sondern auch als mögliche Assoziation für die Ouvertürensuite als Ganzes betrachtet, so könnte sie sich – nur beim Lesen der Satzabfolge – auf das ungewöhnliche Verbinden heterogener Einzelsätze beziehen wie beispielsweise eines alten Tanzes, dem Branle, mit neueren Tänzen wie dem Menuett. Inwiefern ‚La Bizarre‘ sich jedoch neben diesen offensichtlichen Ungewöhnlichkeiten in der Satzauswahl auch auf die innermusikalischen Eigenheiten der einzelnen Sätze bezieht und folglich als ein Beispiel für witziges Komponieren gelten kann, bei dem die Hörerwartungen immer wieder unterlaufen werden, soll die folgende analytische Betrachtung näher untersuchen.

⁶⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 13.

⁶¹ Vgl.: Darmstädter Abschriften Mus.ms. 1034/49: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-49>, letzter Zugriff: 15.04.2014. Vgl. dazu: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 295; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 28.

⁶² Vgl.: Hobohm: „Vorwort“ (1967), in: *La Bizarre*, o. S.

3.2.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Auf großformaler Ebene entspricht die ‚Ouverture‘ von *TWW 55:G2* wie der Großteil von Telemanns Ouvertüren⁶³ zunächst einmal der in den Theoretika beschriebenen und erwünschten Dreiteiligkeit. Nach einem langsamen Abschnitt in geradem Metrum (G2 O T. 1–18 A-Teil) folgt ein Abschnitt in rascherem Tempo im Dreivierteltakt (G2 O T. 19–72 B-Teil), dem sich ein A'-Teil anschließt (G2 O T. 73–84), der sich wiederum musikalisch auf den ersten Abschnitt bezieht.

Während erste Violine, Viola und Basso continuo im A-Teil mit ihren überwiegend punktierten Viertelnoten mit anschließender Achtel dem ‚elevierten Wesen‘ einer Ouvertüre (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 171) nachzukommen scheinen, fällt gleich zu Beginn die zweite Violine auf. Denn diese beteiligt sich nicht an dem für den ersten Teil einer französischen Ouvertüre vorgesehenen typischen Saccadé-Rhythmus, sondern spielt ihre eigene Melodie: Die rasche Bewegung aus Achteln und Sechzehnteln scheint einerseits das Material des B-Teils zu antizipieren.⁶⁴ Sie erinnert aber andererseits auch an den Beginn einer italienischen Sinfonia (vgl. Bsp. 1).

Bsp. 1: *TWW 55:G2* ‚Ouverture‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Durch das simultane Erklingen von zwei kontrastierenden musikalischen Materialien, die zudem mit zwei verschiedenen Stilen konnotiert werden können, klingt im Prinzip gleich zu Beginn eine Art ‚vermischter Geschmack‘ an (vgl. Quantz *Versuch* S. 332). Allerdings nicht in der zu erwartenden Form: Es handelt sich beispielsweise nicht um eine Gestaltung, wie dies bei einer Concertouvertüre zu erwarten wäre. Denn die zweite Violine tritt zwar als Einzelstimme exponiert hervor, die anderen drei Stimmen erfüllen aber keine begleitende, stützende oder ergänzende Funktion. Vielmehr spielen diese das Material, das zu erwarten ist, und konkurrieren somit in der Wahrnehmung – auch der Saccadé-Rhythmus tritt hervor. Zugleich kommt es zu

⁶³ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Ouvertüren“ (2009), S. 175.

⁶⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 73.

rhythmischen Irritationen, da die Achtel in der zweiten Violine, die regelmäßig gespielt werden sollen, nicht zeitgleich mit der Achtel der anderen drei Stimmen erklingen, weil letztere durch die auszuführende Doppelpunktierung *de facto* kürzer ausfällt (vgl. bspw. G2 O T. 1). Die Stimmen schreiten hier also keineswegs in der von Scheibe geforderten „einerley Bewegung“ fort (Scheibe *Musikus* S. 669). Vielmehr wird gleich zu Beginn aufgrund des gleichzeitigen Erklings von eigentlich nicht zu vereinbarem Material die Hörerwartung für den ersten Abschnitt einer Ouvertüre unterlaufen.

Zudem ist der erste Abschnitt nicht nur auf motivisch-melodischer Ebene ungewöhnlich, sondern auch auf periodischer: Zu Beginn ist eine klare viertaktige Periodik zu beobachten (G2 O T. 1–4, T. 5–8), ab Takt 9 scheint jedoch die zweite Violine mit ihrem unkonventionellen Melodieverlauf die anderen Stimmen in ihrer klaren Phrasenbildung zu irritieren. Die schon in Takt 2 in der zweiten Violine festzustellende Betonung der vierten Zählzeit setzt sich von Takt 8 bis 13 nun konsequent fort. Dies wirkt sich auch auf die anderen Stimmen aus. Denn deren Periodik gerät geradezu durcheinander: In Takt 10 beginnt die erste Violine in der Taktmitte und somit nach eineinhalb Takten mit einer neuen Phrase, die sich dann auch noch ungewöhnlicherweise über drei Takte, harmonisch abgeschlossen mit einer Bewegung von A-Dur über D-Dur zur Tonika G-Dur, bis zur Taktmitte von Takt 13 erstreckt. Die Irritation in der Periodik hat nun Auswirkungen für die anschließenden harmonisch-melodischen Fortschreitungen: In Takt 14 spielt die erste Violine nach einem *cis*’, der Terz des A-Dur-Klangs, ein *c*’, die kleine Septe des sich anschließenden D-Dur-Sept-Non-Akkords. Diese Bewegung wird jedoch nicht direkt chromatisch weiter nach unten, sondern ungewöhnlicherweise erst über das *d*’ nach oben geführt, um dann über einen Terzfall das *h*’ zu erreichen (vgl. Bsp. 2).

Bsp. 2: *TWV 55:G2* ‚Ouverture‘ T. 12–15. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Diese für eine bizarre Komposition typische „wunderliche[.] Art“ (Zedler Bd. 3 Sp. 1999) setzt sich im B-Teil der ‚Ouverture‘ fort. Entsprechend der in den Theoretika beschriebenen Erwartung (vgl. Scheibe *Musikus* S. 66) beginnt zwar tatsächlich die erste Violine alleine mit einer Art Fugen-Soggetto. Das Soggetto wirkt jedoch nicht allzu stabil: Nach zwei Takten setzt in Takt 18 schon die nächste Stimme ein. Diese ersten beiden Takte werden im weiteren Verlauf

melodisch unverändert aufgegriffen, während die sich anschließenden Sechzehntel ab Takt 20 abgewandelt werden. Harmonisch ambivalent erscheint dabei insbesondere der vierte Stimmen-einsatz: Der Bass setzt in Takt 22 mit dem Soggetto ein und spielt die identischen Töne wie die erste Violine. Man könnte somit bei diesem Einsatz von einem Dux sprechen. Allerdings verdeutlichen die anderen Stimmen beim Basseinsatz das Nicht-Etablieren der Tonika im Soggetto selbst, das schon bei der ersten Violine auffallend ist: Die Grundtonart G-Dur, wie es für einen Dux-Einsatz typisch wäre, erklingt von Takt 22 bis 24 kein einziges Mal, die Dominante D-Dur und e-Moll sind hingegen viel präsenter. Durch das Erklingen der Dominante erhält der Bass-Einsatz also einen comes-artigen Charakter, den man wiederum beim vierten Stimmen-einsatz einer Fuge eher erwartet hätte, die Töne der Bassstimme sind allerdings die des Dux. Insgesamt sticht jedoch bei den ersten Takten des B-Teils erneut vor allem die zweite Violine hervor: Während die Bassstimme das Soggetto aufgreift, fällt beim Einsatz der zweiten Violine in Takt 20 auf, dass diese sich wieder dem vorgegebenen Material verweigert (vgl. Bsp. 3).⁶⁵ Sie beteiligt sich somit ein weiteres Mal nicht am zu erwartenden Melodieverlauf – hier der Fuge oder der ‚sinnreichen Nachahmung‘ (vgl. Scheibe Musikus S. 669). Im Vergleich zum A-Teil wird dies jetzt noch potenziert, indem auch die Viola in Takt 22 das Soggetto nicht übernimmt (vgl. Bsp. 3).

Bsp. 3: *TWV 55:G2* ‚Overture‘ T. 18–21. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Die beiden Mittelstimmen partizipieren zwar im weiteren Verlauf an dem Material des Soggettos, doch spielen sie es kein einziges Mal vollständig. In Takt 23f. spielt die Viola beispielsweise ein rhythmisch aus dem Soggetto abgeleitetes Motiv von Achtel mit zwei Sechzehnteln (vgl. G2 O T. 35f.; 2. Violine T. 23f., T. 49). In Takt 29ff. erklingt immer wieder eine Art Scheineinsatz, da für die Bratsche – rhythmisch versetzt mit der Bassstimme – die drei Achtel Auftakt des Soggettos vorgeschrieben sind (vgl. G2 O T. 41ff.). Weil die beiden Stimmen dabei an einem Ton festhalten, wirkt der Abschnitt zudem orgelpunktartig, was ebenfalls mitten im fugierten Teil einer Ouvertüre eher untypisch ist.⁶⁶ Diesen würde man schließlich am ehesten

⁶⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101.

⁶⁶ Vgl.: ebd., S. 101.

im Schlussabschnitt einer Fuge erwarten, der bei *TWV 55:G2* auch kurzzeitig erklingt, allerdings ungewöhnlicherweise in Form von repetierten Sechzehnteln (vgl. G2 O T. 67ff.). Daneben greifen die zweite Violine und die Viola auch vereinzelt Sechzehntelläufe auf, die nach dem Fugenthema zu Beginn in der ersten Violine erklingen sind (vgl. Viola: G2 O T. 15f., Violine 2: T. 47f.). Soggetti finden sich jedoch in den Mittelstimmen nicht; weitere Themeneinsätze wechseln nur zwischen erster Violine oder Bassstimme (vgl. G2 O T. 25ff. tonaler Comes in Violine 1, T. 34ff. realer Comes im Bass, T. 37ff. Soggetto in e-Moll in Violine 1, T. 52ff. Soggetto in C-Dur in Violine 1, T. 64ff. Dux in Violine 1). Die Einteilung des fugierten Mittelteils erfolgt also ausschließlich anhand der beiden Außenstimmen (Durchführungen G2 O T. 18–29, T. 34–41, T. 46–50, T. 52–55; Zwischenspiele T. 29–34, T. 41–46, T. 50–52, T. 55–64; Coda T. 64–72).

Insbesondere in den Takten 37 bis 40 stört die zweite Violine auffallend die für den Mittelteil der Ouvertüre typische „natürliche[.] und fließende[.] Bewegung“ aller Stimmen (Scheibe Musikus S. 670). Hier weist ihre Melodie noch nicht einmal Anklänge an das Fugen-Soggetto auf, vielmehr scheint die zweite Violine nun nachholen zu wollen, was sie in dem langsamen ersten Teil nicht gespielt hat: Parallel zum Soggetto-Einsatz in e-Moll der ersten Violine erklingt in der zweiten Stimme jetzt ein punktierter Rhythmus (vgl. Bsp. 4). Dieser wird dann sogar in den drei Schlusstakten des Mittelteils von der ersten Violine und der Bassstimme aufgegriffen (G2 O T. 70ff.), wodurch erneut – wie schon im A-Teil – stark kontrastierendes Material gleichzeitig erklingt.

Bsp. 4: *TWV 55:G2* ‚Ouverture‘ T. 37–40. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Telemanns A'-Teil der ‚Ouverture‘ von *TWV 55:G2* bedient sich durchaus der „Hauptsätze des erstern [sic!] Satzes“ (Scheibe Musikus S. 671) – allerdings in erster Linie der Ideen, die schon im A-Teil die Erwartung nicht erfüllt haben. Somit wird zwar durch den Aufgriff des A-Teils der Konvention entsprochen, die spezifische Auswahl der Ideen unterläuft sie jedoch gezielt. Auch wenn im A'-Teil die Rahmenstimmen den der Norm entsprechenden punktierten Rhythmus notiert haben, erhält er durch die Mittelstimmen ein deutliches Gegengewicht. Im Unterschied zum A-Teil spielt nun nicht nur die zweite Violine, sondern auch die Viola, quasi als

Telemanns geistreiches Spiel mit Hörerwartungen, was auch die sich anschließenden Suitensätze prägt.

Die Suitensätze ‚Courante‘ und ‚Gavotte‘

Die Suitenfolge von *TWV 55:G2* beginnt Telemann der Satzüberschrift entsprechend mit einer französischen ‚Courante‘. Dieser Tanzsatz steht üblicherweise in einem Dreiertakt (3/4 oder 3/2), wenn er „*simpliciter* gedacht“ wird (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 186). Er drückt nach Mattheson eine „süsse Hoffnung“ aus und ist von „immerwährende[m] Lauffen“ geprägt, „doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe“ (Mattheson *Capellmeister* S. 231). Das bei Mattheson abgedruckte Notenbeispiel zeigt die typischen Punktierungen der Courante (vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 231). Allgemein wird dabei zwischen einem französischen und italienischen Stil unterschieden: Während die französische Courante vor allem rhythmisch vielschichtig ist und sich durch Punktierungen auszeichnet, fällt die italienische Corrente eher durch ein rasches Tempo, eine zweiteilige Form, eine gleichförmige Bewegung und einen oberstimmenbetonten Satz auf.⁶⁸

Bei Telemanns ‚Courante‘ entsprechen der vorgeschriebene 3/2-Takt, der auftaktige Beginn, der überwiegend punktierte Rhythmus und das teilweise Wechseln der Betonungen zwischen einem 3/2- und einem 6/4-Takt dem französischen Typus des Tanzsatzes, der auch aufgrund der französischen Orthographie der Satzüberschrift zu erwarten ist. Die zahlreichen kleinen Achtelbewegungen – insbesondere in den Außen-, aber auch in den beiden Mittelstimmen – erinnern hingegen eher an die italienische Form beziehungsweise an Matthesons Beschreibung des ‚immerwährenden Laufens‘ (G2 C T. 2–5, T. 7, T. 10, T. 12–15, T. 16, T. 20, T. 22ff., T. 26, vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 231).

Das Vermischen der beiden Stile, das schon maßgeblich die ‚Ouvverture‘ geprägt hat, ist jedoch nicht das einzig Überraschende an diesem Satz. So scheint der Anfang mit den eintönig wirkenden Tonrepetitionen⁶⁹ trotz seines punktierten Rhythmus’ nicht dem zu entsprechen, was man sich unter einer „lauffende[n] lebhaft[e] Melodie“ (Mattheson *Orchestre* S. 186) beziehungsweise Freude vorstellt (vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 231, vgl. Bsp. 6).

⁶⁸ Vgl.: Glück: ‚Courante‘ (1995), Sp. 1031f.; Little, Cusick: ‚Courante‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012).

⁶⁹ Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101.

Bsp. 6: *TWV 55G2* ‚Courante‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Neben einer relativ klaren motivisch bedingten dreiteiligen Anlage (G2 C A-Teil T. 1–7, B-Teil T. 8–18, A'-Teil T. 19–26) ist der Satz insgesamt vor allem eher von einer unregelmäßigen Periodik geprägt. Schon allein die großformale Unterteilung durch die Doppelstriche in sieben und neunzehn Takte (G2 C T. 1–7, T. 8–26) zeigt die Irregularität, die sich dann auch im Innern fortsetzt. Nach zweieinhalb Takten (G2 C T. 1ff.) folgt im A-Teil ein 4,5-Takter (G2 C T. 3–7). Der B-Teil besteht aus einem 4,5-Takter, einem den Takten 4 bis 6 rhythmisch gleichenden 4-Takter und einem 2,5-Takter (G2 C T. 8–12, T. 12–16, T. 16ff.). Der sich anschließende A'-Teil entspricht im Prinzip dem A-Teil, nur dass hier nun insgesamt durch das Einfügen eines zusätzlichen Taktes (G2 C T. 21) das erste Mal ein Achtakter entsteht – allerdings bleibt die Binnenperiodik mit 3,5 und 4,5 Takten irregulär. Beim B-Teil sind zudem noch ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen auffallend: In Takt 8 erklingt G-Dur und anschließend wird das H-Dur in Takt 9 über einen verkürzten H-Dur-Sept-Akkord erreicht. Auch das unmittelbare Erklingen eines F-Dur- und dann eines G-Dur-Akkords in Takt 17 entspricht nicht unbedingt den Hörgewohnheiten. Die Unregelmäßigkeiten in der Periodik, der vermutlich gezielt eingesetzte und einfallslos wirkende Anfang mit den Tonrepetitionen sowie die Kombination von französischen Punktierungen mit italienischen Achtelbewegungen decken sich nicht mit den Erwartungen an eine Courante. Sie setzen aber das Spiel mit den Hörerwartungen fort, das in der ‚Ouverture‘ begonnen wurde.

Die ‚Gavotte en Rondeaux‘ entspricht wie auch die beiden vorangegangenen Sätze auf großformaler Ebene der Konvention:⁷⁰ Ihr ist ein Alla-breve-Takt vorgezeichnet, sie beginnt mit zwei Vierteln Auftakt (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 191, Capellmeister S. 225) und besteht – entsprechend der Satzüberschrift – in der Form aus einem fünfteiligen Rondeau, „welches [bei Gavotten] oft geschieht“ (Mattheson *Orchestre* S. 191; vgl. G2 G A-Teil T. 1–8, B-Teil T. 9–20, A-Teil T. 21–28, C-Teil T. 29–40, A da Capo).

⁷⁰ Vgl. zu den Charakteristika einer Gavotte: Little: ‚Gavotte‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012); Marsh, Schroedter: ‚Gavotte‘ (1995), Sp. 1071.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen ist die ‚Gavotte‘ durchweg von einer klaren Periodik geprägt: Mit einer kleinen Ausnahme im zweiten Couplet handelt es sich immer um Viertakter. Das Unterbrechen der viertaktigen Phrasenbildung im zweiten Couplet⁷¹ wird durch eine recht ungewöhnliche viertaktige Passage erzeugt, in der überraschenderweise eine Art Orgelpunkt in den beiden Mittelstimmen liegt. Dadurch entsteht eine Rahmenbildung der Außenstimmen, die die Melodie spielen, was wiederum an den A'-Teil der ‚Ouverture‘ erinnert (vgl. G2 O T. 73ff., vgl. auch den Schluss des Mittelteils T. 70ff.). Eine orgelpunktartige Passage gab es auch schon zu Beginn des ersten Couplets (G2 G T. 8ff.), allerdings lag dieser dort erwartungsgemäß in der untersten Stimme, was eine – für eine Gavotte nicht untypische⁷² – rustikal-ländliche Stimmung erzeugt.⁷³ Die Achteltonrepetitionen in dem raschen Tempo der Gavotte, die „eine rechte jauchzende Freude“ (Mattheson Capellmeister S. 225) ausdrückt, erinnern hingegen eher an die – auch dort schon unvermuteten – Tonrepetitionen in Sechzehnteln im Mittelteil der ‚Ouverture‘ (G2 G T. 34ff., vgl. O T. 67ff.). Diese wiederum erwecken vielmehr die Assoziationen einer Battaglia-Komposition⁷⁴ und stehen entgegen des ‚hüpfenden Wesens‘ der Gavotte (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225).

Des Weiteren ist in der ‚Gavotte‘ ein Motiv auffällig, das aus einem betonten Zwei-Sechzehntel-Vorschlag mit einer punktierten Viertelnote besteht und an den sogenannten polnischen Stil⁷⁵ erinnert. Es wird im Refrain sequenzartig nach unten geführt (G2 G T. 2f., T. 22f.) und verselbstständigt sich im ersten Couplet, indem es dort zwei Mal nach oben geführt wird (G2 G T. 12ff.). Im zweiten Couplet ist der lombardische Rhythmus der ersten Violine, den dann auch noch rhythmisch versetzt die zweite Violine aufgreift, von diesem Motiv abgeleitet (G2 G T. 32f.).

Dass das Motiv nicht allzu ernst gemeint sein könnte, legt seine Ähnlichkeit mit einem Motiv nahe, das den Satz mit dem Titel ‚Harlequinade. Der schertzende Tritonus‘ aus der später entstandenen Ouvertürensuite *TWV 55:C3*⁷⁶ charakterisiert: Insbesondere der abgewandelten Version zu Beginn des ersten Couplets im ‚schertzenden Tritonus‘ ähnelt das Motiv der Gavotte. Dort erklingt jene Variante an der Stelle, die das Scherzhafte des Titels musikalisch besonders

⁷¹ Das zweite Couplet, der C-Teil, kann in 4+2+4+2 Takte eingeteilt werden (G2 G T. 28–32, T. 32–34, T. 34–38, T. 38–40).

⁷² Vgl.: Little: ‚Gavotte‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012).

⁷³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101.

⁷⁴ Vgl.: Braun: ‚Battaglia‘ (1994), Sp. 1301; Brown: ‚Battle music‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 03.09.2012).

⁷⁵ Vgl.: Kremer: ‚Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘‘ (2006), S. 141.

⁷⁶ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/39, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-39>, letzter Zugriff: 10.06.2014; vgl. auch Telemann: ‚Ouverture C-Dur‘ (1955), S.17, v. a. T. 9f. Das Motiv in Takt 9 ist eine Umkehrung des Motivs von Takt 3, das wiederum rhythmisch dem Motiv in Takt 1 entspricht und von diesem abgeleitet ist.

auffällig abbildet: Die Basstimme und nicht etwa eines der Melodieinstrumente spielt ungewöhnlicherweise die Melodie. Damit wird jedoch musikalisch das scheinbar beruhigte Meer dargestellt, unter dessen ruhiger Oberfläche Tritonus nur wartet, das Meer (in den Refrain-Abschnitten) als eine Art Scherz wieder aufzuwühlen (vgl. Bsp. 7a und 7b). Das Motiv in der ‚Gavotte‘ von *TWV 55:G2* scheint somit durchaus dem fröhlichen Charakter des Tanzsatzes nachzukommen, wenn auch auf eine rhythmisch sehr markante Art und Weise.

Bsp. 7a: *TWV 55:G2* ‚Gavotte en Rondeaux‘ T. 1ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Bsp. 7b: *TWV 55:C3* ‚Harlequinade. Der schertzende Tritonus‘ T. 9ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/39.

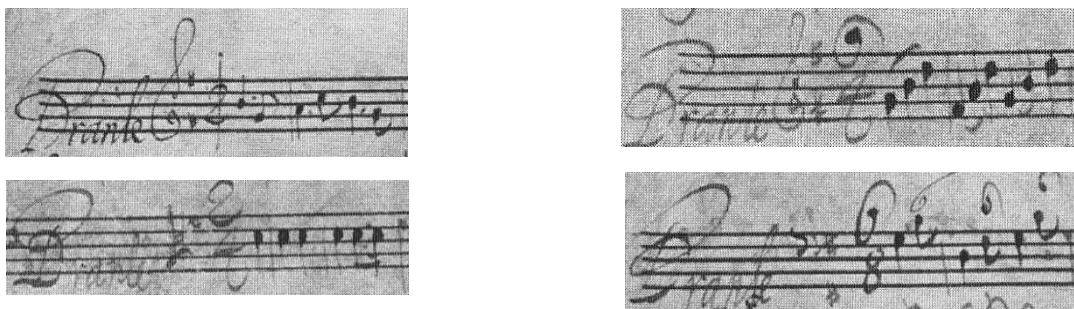
Der ‚Branle‘

Der sich anschließende ‚Branle‘ dürfte vermutlich auch von Telemanns Zeitgenossen als altertümlich⁷⁷ und nicht zeitgemäß wahrgenommen worden sein – zumindest könnte man dies daraus folgern, dass Mattheson den Tanz nicht in seine recht ausführlichen Beschreibungen der gebräuchlichen Formen aufnimmt (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 185ff., *Capellmeister* S. 224ff.).

⁷⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 28.

Wenn Telemann sich hiermit folglich vermutlich auf eine ältere Tradition bezogen hat, so ist es interessant und in diesem Sinne bizarr, dass der ‚Branle‘ nach und nicht vor der ‚Gavotte‘ in der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* positioniert ist. Denn am französischen Hof wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts, meist um einen Ball zu eröffnen, eine sechsteilige Branle-Suite getanzt, die wiederum aus fünf verschiedenen Branles und einer abschließenden Gavotte bestand. Unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. wurden zur Eröffnung von Hofbällen nur noch ein Branle, der Branle à mener, und anschließend eine Gavotte getanzt.⁷⁸ Telemann knüpft somit an die Verbindung der beiden Tänze an, vertauscht aber die übliche Reihenfolge, indem er erst den neueren Tanz, die Gavotte, und dann den älteren Branle in der Suite anordnet.

Allerdings überrascht nicht nur die Anordnung innerhalb der Suite, sondern auch die Taktvorzeichnungen im ‚Branle‘. Die Stimme der ersten Violine steht in einem Alla-breve-Takt, die der zweiten Violine in einem 6/4-Takt, die Viola spielt in einem 2/4- und die Bassstimme wiederum in einem 6/8-Takt. Jeder Stimme ist also ihre eigene Taktart vorgeschrieben (vgl. Bsp. 8).⁷⁹



Bsp. 8: *TWV 55:G2* ‚Branle‘: Taktvorzeichnungen Violine 1, Violine 2, Viola und Basso continuo (v.l.n.r., v.o.n.u.). Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Auf visueller Ebene hat man also ungewöhnlicherweise vier verschiedene Metren vorliegen. Wenn der Satz nun vierstimmig gespielt wird, entsteht allerdings folgende Gleichsetzung der Grundschläge: Halbe (Violine 1) = punktierte Halbe (Violine 2) = Viertel (Viola) = punktierte Viertel (Basso continuo). Dadurch spielen immer zwei Stimmen im Prinzip einen Rhythmus zusammen: Beispielsweise deckt sich, da einer Halben eine Viertel entspricht, die punktierte Viertel und Achtel der ersten Violine mit der punktierten Achtel und Sechzehntel der Viola (vgl. z. B. G2 B T. 2). Die dritte Viertel der Dreiergruppen der Violine 2 im 6/4-Takt stimmt mit der Länge der Achtel im 6/8-Takt des Basses überein (vgl. z. B. G2 T. 1). Folglich gibt es

⁷⁸ Vgl.: Brunner: „Branle“ (1995), Sp. 98; Hertz, Rader: „Branle“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012).

⁷⁹ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 295; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101.

über den ganzen Satz hinweg konsequent einen simultan erklingenden Zweier- und Dreier-
rhythmus, den jeweils zwei Stimmen gemeinsam haben: Violine 1 und Viola spielen den Zwei-
errhythmus, Violine 2 und Bass dagegen einen Dreiererrhythmus.

Die Vorzeichnung der verschiedenen Taktarten könnte auch auf die schon im 16. Jahrhundert
üblichen Sammlungen von Branles Bezug nehmen: Diese Branles standen alle in der gleichen
Tonart, waren aber in ihrem Charakter unterschiedlich. Beispielsweise findet sich in Jean d'Est-
rées Sammlung *Quart livre de danseries* (1564) eine Abfolge von langsamen Branles doubles
und Branles simples, einem Branle gay und anschließend dem schnellen Branle de Bour-
gogne.⁸⁰ Demnach hätte man nun bei Telemanns ‚Branle‘ durch das Notieren unterschiedlicher
Taktarten – und damit durch kontrastierende Bewegungsgeschwindigkeiten und Charaktere der
einzelnen Stimmen – im Prinzip in einem Satz vier verschiedene simultane Branles. Bringt man
dies noch mit dem höfischen Tanzen fünf verschiedener Branles und einer abschließenden Ga-
votte in Zusammenhang, so scheint Telemann mit einem einzigen Satz diese fünf Branles ab-
zubilden – die vier unterschiedlichen Branles der Einzelstimmen und das Zusammenspiel aller
Stimmen als fünftem Branle. Und wie das simultane Erklingen der Branles nicht der Norm
entspricht, so wurde auch die übliche Reihenfolge Branle-Gavotte umgekehrt.

Es scheint so, als ob in diesem Satz das komplexe Überlagern der Metren mit einer äußerst
klaren Periodik ausgeglichen werden würde. Denn der Satz besteht aus zwei Abschnitten (G2 B
T. 1–8, T. 9–20), die in viertaktige Phrasen unterteilt werden können. Die Triller am Ende des
dritten Taktes von jedem Viertakter markieren dabei die Phrasen deutlich. Allerdings stellt auch
dies ein Spiel mit Hörerwartungen dar: Während bei der ‚Overture‘ und der ‚Courante‘ eine
klare Periodik den Satzcharakteren entsprochen hätte, kann gerade der Branle von Irregularitä-
ten leben, da dessen Musik sich nach dem von unregelmäßigen Phrasenlängen geprägten cho-
reographischen Ablauf des Tanzes richtet.⁸¹

Die Suitensätze ‚Sarabande‘, ‚Fantasie‘, ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘

Bei der sich anschließenden ‚Sarabande‘ fallen in ihrer sonst den Erwartungen entsprechenden
Erscheinung⁸² die schnellen aufwärts- beziehungsweise einmal abwärtsgerichteten Zweiund-
dreißigstel-Läufe auf (G2 S T. 2, T. 4, T. 10, T. 12, vgl. Bsp. 9). Diese ‚Tirate‘⁸³ wären viel

⁸⁰ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2068f.

⁸¹ Vgl.: Brunner: „Branle“ (1995), Sp. 97.

⁸² Die ‚Sarabande‘ steht in einem 3/2-Takt und kann in zwei Abschnitte zu je 2+2+4 Takten eingeteilt werden. Die Betonung der zweiten Zählzeit, verstärkt durch die Triller (vgl. G2 S T. 1, T. 3, T. 7, T. 9, T. 11, T. 15), entspricht dem typischen Sarabanden-Rhythmus. Vgl.: Gstrein: „Sarabande“ (1998), Sp. 994; Hudson, Little: „Sarabande“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012).

⁸³ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 295; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 101.

eher in der ‚Ouvverture‘ angebracht gewesen⁸⁴ und scheinen nicht mit der ‚Ehrrucht‘ (Mattheson Capellmeister S. 230) einer Sarabande übereinzukommen. Mattheson schreibt sogar ausdrücklich, „daß sie [die Sarabande] keine lauffende Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheuet, und ihre Ernsthaftigkeit behauptet“ (Mattheson Capellmeister S. 230). Die schnellen Läufe erklingen somit recht unvermutet.⁸⁵

Bsp. 9: *TWV 55:G2* ‚Sarabande‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Der ‚Sarabande‘ folgt ein als ‚Fantasie‘ überschriebener Satz. Das Komponieren von Ensemble-Fantasien und das Einbeziehen von Fantasie-Sätzen in eine Suite war vor allem im 17. Jahrhundert beliebt, während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und folglich zum Zeitpunkt der Entstehung von *TWV 55:G2* – wurden Fantasien allerdings insbesondere für Tasteninstrumente komponiert⁸⁶ (vgl. auch Mattheson *Orchestre* S. 175f.). In seinem *vollkommenen Capellmeister* schreibt Mattheson zur Fantasie:

„Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kann. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist“ (Mattheson Capellmeister S. 232).

Betrachtet man nun Telemanns Fantasie-Komposition, so scheint er sich hierbei vermutlich bewusst nicht an der Fantasie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientiert zu haben, sondern – wie beim ‚Branle‘ auch – eher an der des 17. Jahrhunderts. Zum einen handelt es sich natürlich entsprechend der Besetzung der gesamten Overtürensuite um eine Ensemble-Fantasie, zum anderen ist aber die von Mattheson beschriebene freie Art der Fantasie nicht vorzufinden. Vielmehr handelt es sich um eine klar gegliederte, rondeau-artige Struktur: Der Refrain (G2 F T. 1–16) wird am Ende identisch als da Capo wiederholt, von Takt 35 bis 46 erklingt er in harmonisch

⁸⁴ Vgl.: Hobohm: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 187.

⁸⁵ Der Anfang der ersten Violine gleicht den ersten Takten der rechten Hand der Cembalo-Fantasie *TWV 33:22* – allerdings erklingen dort keine unerwarteten Läufe (vgl. Telemann: *Fantaisies pour le Clavessin*, 3. *Douzaines* [1732–33], o. S., vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* [1999], Bd. 3, S. 180).

⁸⁶ Vgl.: Field, et al: „Fantasia“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012); Schipperges, Teepe: „Fantasia“ (1995), Sp. 326ff., 336.

– und ab Takt 43 auch leicht motivisch – veränderter Form,⁸⁷ was wiederum eher an ein Ritor-nell erinnert. Dazwischen stehen zwei kontrastierende Abschnitte (G2 F T. 17–34, T. 47–56), sodass sich folgende, einem Kettenrondo ähnelnde Form ergibt: A-B-A'-C-A.⁸⁸

Der A-Teil wird vor allem von zwei Motiven geprägt: zum einen von dem Motiv, das aus zwei in einem Sekundschrift abwärts bewegten Vierteln und einer Halben besteht (G2 F T. 2, T. 4, vgl. Bsp. 10). In Takt 3 wird dessen Quintfall zu einem Sextfall verändert und ab Takt 11 wird das Motiv durch Überbindungen abgewandelt. Zum anderen fällt beim Refrain eine kreisende Achtelbewegung auf, die in einem zweitaktigen Abstand nach oben sequenziert wird (G2 F T. 5–10, vgl. Bsp. 10). Diese Bewegung ist in augmentierter Umkehrung in den begleitenden Vierteln des B-Teils wieder zu finden. Darüber bewegt sich die erste Violine in einer größtenteils von Sprüngen geprägten Achtelbewegung (G2 F T. 17ff., T. 21ff.). Der C-Teil kontrastiert dazu, indem dort die erste Violine mit einem sich verselbstständigenden Motiv aus einer Viertel und zwei Achteln über einem rhythmisierten Orgelpunkt in der Bassstimme geführt wird (G2 F T. 47–52). Wurde durch Überbindungen in den vorhergehenden Abschnitten die Betonung teilweise verlagert (G2 F T. 11ff., T. 24ff., 29ff.), so wird nun im C-Teil von abtaktiger zu auftaktiger Gestaltung gewechselt (G2 F T. 47–56).

Bsp. 10: *TWV 55:G2* ‚Fantasie‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Diese Schwerpunktverlagerungen, orgelpunktartigen Passagen und sequenzierten kreisenden Achtelbewegungen rufen wiederum Assoziationen mit dem sogenannten ‚polnischen‘ Stil hervor.⁸⁹ Wirft man unter diesem Gesichtspunkt einen Blick in Telemanns dritte Autobiographie, so könnte man vermuten, dass die Satzbezeichnung ‚Fantasie‘ auch darauf zurückzuführen sein könnte:

⁸⁷ Der Abschnitt steht in der Dominante D-Dur, daneben erklingt hauptsächlich die Doppeldominante A-Dur, was die Bassstimme im Vergleich zum Beginn deutlicher durch Liegetöne auf *d* und *a* unterstützt (G2 F T. 35–38). In Takt 43 wird der Refrain motivisch leicht abgewandelt und um zwei Takte verkürzt, dadurch entsteht an Stelle eines Sechstakters ein klarer Viertakter (G2 F T. 43–46, vgl. T. 11–16).

⁸⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 60.

⁸⁹ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 295; Kremer: „Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘“ (2006), S. 141.

„Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft [sic!] die Tanzenden ruhen, fantaisiren.“⁹⁰

Die ‚Fantasie‘ könnte demnach in der Suite nach den Tanzsätzen als eine Art Ruhepunkt in ‚polnischem‘ Stil interpretiert werden.

Dem schließen sich nun ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘ mit da Capo des ersten Menuetts an. Beide Menuette weisen durch die Wiederholungszeichen eine für den zur damaligen Zeit sehr beliebten Tanzsatz⁹¹ typische großformale Zweiteiligkeit auf, sind aber von einer klaren innermusikalischen Dreiteiligkeit geprägt: A-B-A’ (G2 M1 T. 1–8, T. 9–16, T. 17–24) beziehungsweise beim zweiten Menuett A-B-A (G2 M2 T. 1–8, T. 9–20, T. 21–28). Entsprechend der Erwartung zeichnen sich beide Einzelsätze durch eine klare viertaktige Phrasenbildung aus (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225, Orchestre S. 193). Auf großformaler und periodischer Ebene bedient Telemann hierbei somit die Erwartungshaltung und erweist sich folglich auch bei diesen Menuetten als „der vornehmste“ der „gescheuten Nachahmern in Teutschland“ (Mattheson Capellmeister S. 225).

Irritierend wirkt allerdings gleich zu Beginn im ‚Menuet 1‘ die häufige Betonung der dritten Zählzeit, ohne dass daraus eine hemiolische Gestaltung erwachsen würde: zunächst durch Triolen (G2 M1 T. 1f.), dann abwärts gerichtete Sechzehntelläufe (G2 M1 T. 5f., vgl. Bsp. 11). Die Betonung der Drei im Takt wird auch in den anderen Binnenabschnitten fortgesetzt (G2 M1 T. 9f., T. 13f., T. 21f.), nur im A’-Teil wird dies abgemildert, da nun die Triolen auf der zweiten Zählzeit zu spielen sind (G2 M1 T. 17f.).

Bsp. 11: *TWV 55:G2* ‚Menuet 1‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Beim ‚Menuet 2‘ scheint es auf den ersten Blick so, als ob Telemann der häufig vorzufindenden Dreistimmigkeit dieses Satzes⁹² nicht nachkommen würde: Keine der vier Stimmen pausiert. Die zweite Violine teilt allerdings alle Halben der ersten Violine in zwei Viertel auf demselben Ton auf, die – was die Artikulation angeht – dicht zusammenhängend gespielt werden sollen.

⁹⁰ Georg Philipp Telemann. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 202.

⁹¹ Vgl.: Little: ‚Minuet‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012); Steinbeck, Marsh: ‚Menuett‘ (1997), Sp. 121.

⁹² Vgl.: Steinbeck, Marsh: ‚Menuett‘ (1997), Sp. 127.

Bis auf diesen kleinen rhythmischen Unterschied sind die beiden Violinstimmen jedoch identisch. Damit ergibt sich im Prinzip eine einzige (wenn auch zwei Mal notierte) Melodiestimme, die sich über einer aus Vierteln und Halben bestehenden Begleitung der anderen beiden Stimmen bewegt. Mit diesem kleinen ‚Kunstgriff‘ schafft Telemann eine, wenn auch implizite, Dreistimmigkeit, ohne eine Stimme pausieren lassen zu müssen (vgl. Bsp. 12).

Bsp. 12: *TWV 55:G2* ‚Menuet 2‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Der Schlusssatz – musikalisches Abbild einer Nachtigall?

Als Schlusssatz ist nun der in der Dresdner Abschrift mit ‚Rossignol‘ überschriebene Satz vorgesehen. Dieser besteht aus einem drei Mal identisch wiederkehrenden Abschnitt (G2 R T. 1–12, T. 22–34 und T. 1–12 da Capo) und zwei weiteren Abschnitten, sodass sich eine ABACA-Großform ergibt. Jene erinnert nun zunächst an ein französisches Rondeau.⁹³ Da allerdings die erste Violinstimme aufgrund ihrer virtuoseren Zweiunddreißigstel-Bewegung in allen Abschnitten wie eine Art Soloinstrument behandelt wird,⁹⁴ könnte man ebenfalls von einer dem italienischen Soloconcerto entlehnten Ritornellform sprechen, auch wenn das identische Aufgreifen des A-Teils eher untypisch für ein Ritornell ist. Die Satzgestaltung erinnert jedoch nur an einen Soloconcerto-Satz und stellt de facto keinen dar, da die Stimmen bei einer Ouvertürensuite im Allgemeinen nicht einfach besetzt waren, sondern normalerweise zwei bis drei Spieler um ein Notenpult gruppiert wurden. Daher spricht auch nur eine überlieferte Stimmenabschrift nicht gegen eine Ausführung durch mehrere Violinisten.⁹⁵ Eine solistische Besetzung in der ersten Stimme müsste also eigentlich explizit in den Noten vermerkt sein, dies findet sich jedoch weder in der Dresdner Quelle, noch in den beiden Darmstädter Abschriften.

Dennoch lässt die spezifische Gestaltung und somit das Umfunktionieren der ersten Violine zu einer Art Solostimme den Satz in die Nähe dessen rücken, was Scheibe für die Concertouvertüre

⁹³ Vgl.: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 296.

⁹⁴ Vgl.: Lange: ‚Aspekte zur Finalgestaltung‘ (1996), S. 41.

⁹⁵ Vgl.: Kolneder: ‚Orchestral Music in the Early Eighteenth Century‘ (1986), S. 236.

beschrieben hat (vgl. Scheibe Musikus S. 672) – nur findet dies bei *TWV 55:G2* bezeichnenderweise gerade nicht in der ‚Ouverture‘, sondern im Schlusssatz statt. Zudem folgt Telemann nicht der von Scheibe bevorzugten Version mit einem Bläsertrio (vgl. Scheibe Musikus S. 672).⁹⁶ Die konzertanten Elemente in der Ouvertürensuite können auch hier im Kontext des italienischen Einflusses gesehen werden, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist.⁹⁷ Allerdings handelt es sich bei Telemanns Finalsatz von *TWV 55:G2* zugleich um ein weiteres Beispiel für den ‚vermischten Geschmack‘ (vgl. Quantz Versuch S. 332): eine kunstvolle Vermischung der französischen Rondeau- mit der italienischen Ritornellform.

Das Integrieren ebenso wie die Anklänge an einen Concerto-Satz können auch das Interesse Dresdens an der Komposition erklären, das wiederum durch die überlieferte Abschrift belegt ist. Pisendel war während seiner Italienreise 1717 mit den italienischen Concerti – unter anderem denen Vivaldis – in Berührung gekommen. In Dresden wurde jedoch zugleich auch der französische Stil praktiziert, den wiederum der dort regierende August der Starke bevorzugte. Aus diesem Grund blühte auch in Dresden der sogenannte vermischte Geschmack – in gewisser Weise als eine Art Ausgleich zwischen italienischer und französischer Vorliebe.⁹⁸ Dem scheint Telemanns Komposition somit geradezu nachzukommen. Zudem erfordert eine Ausführung der ersten, sehr virtuosen Violinstimme durch mehr als einen Spieler ein gewisses spieltechnisches Niveau für eine exakte Koordination. Dies war sicherlich in Dresden gegeben, denn der Hof verfügte über ein sehr gutes Orchester.⁹⁹ Es wäre also durchaus denkbar, dass Telemann die Ouvertürensuite sogar bewusst für eine Aufführung in Dresden komponierte beziehungsweise die Qualität des dortigen Orchesters ihn zu der spezifischen Ausgestaltung inspirierte.

Der A-Teil besteht aus einem Sechstakter, der anschließend mit kleinen Veränderungen wiederholt wird (G2 R T. 1–6, T. 6–12). Er beginnt ebenso wie alle weiteren Abschnitte ungewöhnlicherweise mit drei Achteln Auftakt, die dann in der ersten Violine chromatisch nach unten geführt werden (G2 R T. 1ff.). Dem schließt sich eine durch einen Takt mit Achteln unterbrochene Zweiunddreißigstel-Bewegung in der ersten Violine an, die die Abwärtsbewegung – nun umspielt und nicht mehr chromatisch – bis zum *h'* weiterführt (G2 T. 3–6, vgl. Bsp. 13).

⁹⁶ Vgl. zu Telemanns Abweichen von Scheibes Vorstellungen im Allgemeinen: Trinkle: „Telemann und Scheibe“ (1996), S. 31–37.

⁹⁷ Vgl.: West: „The Ouvertüren of Johann Friedrich Fasch in Historical Context“ (1995), S. 101.

⁹⁸ Vgl.: Fechner: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten* (2001), S. 10; Köpp: „Pisendel, Johann Georg“ (2005), Sp. 633f.; Steude, Landmann et al: „Dresden“ (1995), Sp. 1544.

⁹⁹ Vgl.: Landmann: „Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek“ (1983), S. 63f., 69.

Bsp. 13: *TWV 55:G2* [„Rossignol“] T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/6a.

Bei der ersten Episode (oder dem ersten Couplet) spielt die erste Violine die Zweiunddreißigstel nun als Dreiklangsbrechung und wird erneut nur von stützenden Achtellakorden in den drei unteren Stimmen begleitet (G2 R T. 14f.). Dem schließt sich dann ein auf die Doppeldominante A-Dur transponierter Anfang des A-Teils an (G2 R T. 17–21), dem der eigentliche A-Teil folgt. Der C-Teil enthält mit Sechzehntel-Triolen in der ersten Violine und Sechzehntel-Tonrepetitionen neues Material (G2 R T. 34–42), schließt dann allerdings wieder mit den Zweiunddreißigsteln (G2 R T. 43ff.), die aus dem Ritornell (Refrain) abgeleitet sind.

Die virtuoseren Zweiunddreißigstel-Bewegungen und -Dreiklangsbrechungen, die immer nur kurzzeitig hintereinander erklingen (für ein bis maximal drei Takte), die Sechzehntel-Triolen und -Tonrepetitionen der hervortretenden ersten Violine lassen sich mit der charakterisierenden Überschrift „Rossignol“ in Verbindung setzen. Und zwar entweder als ein bewusstes Komponieren Telemanns, wenn die Überschrift von ihm stammt, oder als Anzeichen dafür, warum Pisendel den Satz nachträglich so überschrieben hat. Denn das musikalische Material erinnert auffallend an den Gesang einer Nachtigall: Dieser ist sehr komplex, besteht aus unterschiedlichen, meist zwei bis vier Sekunden andauernden Strophentypen mit Trillern, erklingt oft crescendo-artig und zeichnet sich durch dicht gereimte Einzel- und Doppeltöne aus.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Vgl.: Beamen, Madge: *Handbuch der Vogelbestimmung* (1998), S. 601; <http://www.nabu.de/aktionenundprojekte/vogeldesjahres/1995-dienachtigall/>, letzter Zugriff: 29.08.2012.

Die Nachtigall ist zudem über die Jahrhunderte hinweg ein beliebter Gegenstand von programmatischer Instrumentalmusik gewesen¹⁰¹ – auch hier finden sich einige Gemeinsamkeiten mit Telemanns Satzgestaltung. Da Pisendel die Überschrift in der Dresdner Abschrift hinzugefügt hat und mit Vivaldis Concerti vertraut war,¹⁰² liegt ein vergleichender Blick auf dessen Kompositionen nahe. Telemann kam ebenfalls wohl insbesondere in Frankfurt unter anderem über Johann Friedrich Uffenbach in Berührung mit Vivaldis Kompositionen,¹⁰³ was somit in den Entstehungszeitraum der Overtürensuite fällt. In Bezug auf Telemanns Satz aus *TWV 55:G2* würde sich nun am ehesten ein Vergleich mit dem *Concerto A-Dur RV 335* ‚Il Cucu‘ (1717) anbieten, das mit einem anderen zweiten Satz als *RV 335a* den Beinamen ‚Il rosignuolo‘ trägt. Dafür spricht Telemanns solistische Behandlung der ersten Violine und die der Ritornellform angelehnte Großform des Schlusssatzes. Gerade in Vivaldis drittem Satz finden sich häufig Sechzehntel-Tonrepetitionen, von Takt 165 bis Takt 175 Triolen und kürzere (hier durch Pausen unterbrochene) virtuose Passagen, die entfernt an Telemanns Satz erinnern (vgl. G2 R T. 38; T. 35ff.; T. 2ff.). Allerdings bietet sonst das Concerto kaum Gemeinsamkeiten mit Telemanns Nachtigall-Satz.¹⁰⁴

Andere Instrumentalkompositionen, die vor Telemanns Overtürensuite entstanden und expliziter der Nachtigall gewidmet sind, weisen ebenfalls Übereinstimmungen mit dem Schlusssatz auf. Beispielsweise verwendet Heinrich Ignaz Franz Biber in dem mit ‚Nachtigal‘ überschriebenen Abschnitt seiner *Sonata Violino solo rappresentativa* von 1669 auch Zweiunddreißigstbewegungen, die sich in Halbtonschritten hin- und herbewegen.¹⁰⁵

Tonrepetitionen in Sechzehnteln finden sich in dem ‚Capriccio per lo Rossignolo sopra il Ricercar‘ der Suite *Rossignolo* (1677) von Alessandro Poglietti.¹⁰⁶ In der ‚Imitatione del med[esi]mo Uccello‘ der gleichen Suite weist die Passage in der linken Hand eine deutliche

¹⁰¹ Vgl.: K. Schneider: *Lexikon Programmmusik* (1999), S. 332–337. Telemanns Overtürensuite *TWV 55:G2* wird hierbei allerdings nicht aufgeführt.

¹⁰² Vgl.: Drummond: ‚Pisendel, Johann Georg‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 30.08.2012).

¹⁰³ Vgl.: Fischer: ‚Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns‘ (2000), S. 23.

¹⁰⁴ Vgl.: Vivaldi: *Concerto in La Maggiore per Violino e Archi* (1970), v. a. S. 19f.; vgl.: Talbot: ‚Vivaldi, Antonio‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 29.08.2012).

Großpietsch verweist bei der Analyse von Graupners Satz ‚Uccellino chiuso‘ der Overtürensuite G-Dur *GWV 466* auch auf Vivaldis Concerti, insbesondere auf das Concerto op. 10 Nr. 3 *RV 428* ‚Il Gardellino‘ (vgl.: Großpietsch: *Graupners Overturen und Tafelmusiken* [1994], S. 244f.).

¹⁰⁵ Vgl.: Biber: ‚Sonata Violino solo rappresentativa‘ (1976), S. 5f. v. a. T. 39, 44 (vgl. bspw. G2 R T. 2f.).

¹⁰⁶ Vgl.: Poglietti: ‚Suite Rossignolo‘ (1919), v. a. S. 25, z. B. T. 3 (vgl. G2 R T. 38).

Gregor Joseph Werners Satz ‚Die Nachtigall. Il Rossignuolo‘ seines *Neuen und sehr curios-Musicalischen Instrumental-Calenders* (gedruckt 1748) verwendet ebenfalls sehr prominent Tonrepetitionen, allerdings werden diese in den beiden Melodiestimmen noch mit kurzen Vorschlägen versehen (vgl. Werner: *Musikalischer Instrumental-Kalender* [1956], S. 41).

Ähnlichkeit mit Telemanns Takten 2f. auf: Immer die erste Note der Zweiunddreißigstel-Vierergruppe beschreibt eine Linie, während die anderen drei eine gleichbleibende Bewegung mit Wechselnoten ausmachen (vgl. Bsp. 14).¹⁰⁷



Bsp. 14: Poglietti: *Suite Rossignolo*, ‚Imitatione del med[esi]mo Uccello‘ T. 23f. Wiedergabe nach: Poglietti: ‚Suite Rossignolo‘, S. 25.

© Mit freundlicher Genehmigung Breitkopf & Härtel KG, Wiesbaden.

Eine schnelle, sich nur über zwei Takte erstreckende virtuose Bewegung findet sich wiederum auch in ‚Le Rossignol-en-amour‘ des *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1722) von Couperin.¹⁰⁸

Die musikalischen Imitationen des Vogelgesangs standen, ebenso wie andere tonmalerische Instrumentalstücke, in einer Wechselbeziehung mit deskriptiven Bühnenmusiken.¹⁰⁹ Vogelszenen, die von Instrumentalmusik unterstützt oder dargestellt wurden, waren gerade auch in der französischen Oper beliebt.¹¹⁰ Für die Ouvertüresuite *TWV 55:G2* sind Szenen, in denen es allgemein um den Gesang von Vögeln geht, weniger interessant, da der Schlusssatz in der Dresdner Abschrift nicht eine Überschrift wie etwa ‚Chant des Oiseaux‘ trägt, sondern präzise mit ‚Rossignol‘ überschrieben ist. Dafür könnte man – da man bei Lully keine vergleichbare Nachtigall-Szene findet – nun aus dem Bereich des Musiktheaters die ‚Ariette. Air du Rossignol‘ im fünften Akt von Jean-Philippe Rameaus Tragédie *Hippolyte et Aricie* (1733) anführen. Hier wird der in der Singstimme benannte Gesang der Nachtigall in den Instrumenten durch auskomponierte Accelerandi, Triller und schnelle, in Sekundschritten pendelnde Zweiunddreißigstel nachgezeichnet.¹¹¹ Vor allem Letzteres findet man ebenfalls in Telemanns Schlusssatz.

¹⁰⁷ Vgl.: Poglietti: ‚Suite Rossignolo‘ (1919), S. 30f.

¹⁰⁸ Vgl.: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1932), S. 31 (vgl. bspw. G2 R T. 1f.). Der Satz ‚Le Rossignol-Vainqueur‘ ist von einer Achtelbewegung in Dreiergruppen geprägt (vgl. ebd. S. 38f., vgl. G2 R T. 35ff.).

Eine Unterbrechung der virtuoseren Bewegung durch Takte mit Vierteln oder Achteln findet sich auch im zweiten Satz von Händels Orgelkonzert F-Dur *HWV 295* (1739), auf den der Beinamen ‚The Cuckoo and the Nightingale‘ zurückgeführt wird (vgl.: Händel: ‚Orgelkonzert F-Dur HWV 295‘ [1989], S. 10, T. 52–60, vgl. bspw. G2 R T. 3ff.).

¹⁰⁹ Dies trifft insbesondere für Sommeil- und Combattons-Stücke und solche zu, die sich den Figuren der *Commedia dell'arte* widmen. Vgl.: Großpietsch: ‚Vom Scherz und vom Vogel im Käfig‘ (1996), S. 82.

¹¹⁰ Vgl.: Zohn: ‚The overture-suite, concerto grosso‘ (2009), S. 559, 562; Altenburg: ‚Programm Musik‘ (1997), Sp. 1838; Scruton: ‚Programme Music‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.08.2012).

¹¹¹ Vgl.: Rameau: *Hippolyte et Aricie* (2007), S. 395–400, v. a. S. 399. Vgl. auch: Rameau: *La Princesse de Navarre* (1906), S. 51ff.

Auch in Händels Oratorium *L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato* HWV 55 (1740) existiert eine musikalische Wiedergabe des Gesangs einer Nachtigall.¹¹² Als Bild für die süße Melancholie¹¹³ singt der Penseroso im ersten Teil die Arie ‚Sweet bird that shun’s the noise of folly‘.¹¹⁴ Ähnlich wie bei Telemanns Finalsatz der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* dienen hier – neben punktierten Rhythmen, Trillern und Tonrepetitionen – rasche Zweiunddreißigstel-Bewegungen dazu, den Gesang der Nachtigall insbesondere in der Traversflöten-Stimme darzustellen (vgl. Bsp. 15).

Bsp. 15: Händel: *L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, ‚Sweet bird that shun’s the noise of folly‘ T. 1–4, Flauto traverso. Wiedergabe nach: Händel: *L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, S. 40.
© Mit freundlicher Genehmigung Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Während Händels Oratorium 1740 und somit nach der Ouvertürensuite entstanden ist, so wird man bei Telemanns eigener Vokalmusik ebenfalls in Bezug auf die Nachtigall fündig und zwar bei einer vermutlich in ähnlichem Zeitraum entstandenen Komposition: In seiner am 23. November 1729 in Hamburg uraufgeführten Oper *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* *TVWV 21:27* singt Flavia im zweiten Akt die Arie ‚Mischt, ihr muntern Nachtigallen‘.¹¹⁵ Dort werden der Singstimme als Dialogpartner zwei Flöten gegenübergestellt, die den Gesang der Nachtigallen imitieren. Dies geschieht hier vor allem über einen triolischen Rhythmus und kurze Sechzehntelläufe oder Punktierungen, die auf melodischer Ebene zwischen zwei Tönen pendeln, und Triller (vgl. Bsp. 16). Insbesondere die beiden letzten Elemente weisen über den schnellen Wechsel zwischen zwei Tönen Gemeinsamkeiten mit dem Suitensatz auf.

Bsp. 16: Telemann: *TVWV 21:27 Flavius Bertaridus*: ‚Mischt, ihr muntern Nachtigallen‘ T. 4–8, Flötenstimmen. Wiedergabe nach: Telemann: *Flavius Bertaridus, König der Longobarden*, S. 113.
© Mit freundlicher Genehmigung Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Unabhängig davon, ob eine der aufgeführten Nachtigall-Kompositionen tatsächlich mit Telemanns Ouvertürensuite *TWV 55:G2* in Verbindung steht, ist auf jeden Fall das immer wieder

¹¹² Vgl.: Leopold: „L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato“ (2000), S. 276f.

¹¹³ Vgl.: Braun: „Melancholie als musikalisches Thema“ (1989), S. 87.

¹¹⁴ Vgl.: Händel: *L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1965), S. 40–48.

¹¹⁵ Vgl.: Telemann: *Flavius Bertaridus* (2005), S. 113–121; vgl. auch in diesem Band: B. Reipsch: „Vorwort“ (2005), S. VIII f.

verwendete Tonmaterial wie etwa äußerst virtuose Zweiunddreißigstel-Bewegungen auffällig. Die Gemeinsamkeiten mit dem Gesang einer Nachtigall und den anderen Beispielen, die sich der Darstellung dieses Vogels widmen, bestätigen folglich das enge Verhältnis zwischen programmatischer Überschrift und Gestaltung des Schlusssatzes. Stammt ‚Rossignol‘ von Telemann selbst, so kann er als ein „geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge“ (Gottsched S. 39) angesehen werden. Handelt es sich lediglich um eine Hinzufügung durch Pisendel, so legen die Übereinstimmungen mit vergleichbaren Sätzen der Instrumentalmusik oder Szenen der Vokalmusik aus dieser Zeit die Assoziation nahe und lassen die Ergänzung nachvollziehbar erscheinen.

Gerade aufgrund solch einer naheliegenden Verbindung der spezifischen Satzgestaltung mit dem Vogelgesang verwundert es, dass der Schlusssatz der Darmstädter Partitur-Abschriften keine Überschrift trägt. Auffallend ist in diesem Kontext zudem, dass es eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Suitensatz Graupners gibt. In dessen Overtürensuite G-Dur *GWV 466* findet sich ein mit ‚Uccellino chiuso‘ bezeichneter Satz.¹¹⁶ Dort tritt zu dem Streicher-Continuo-Satz eine Traversflöte hinzu, die eine immer wieder von Pausen durchsetzte, rasch pendelnde Sechzehntelbewegung spielt (vgl. Bsp. 17).

Bsp. 17: Graupner Overtürensuite G-Dur *GWV 466* ‚Uccellino chiuso‘ T. 68–72. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 464/64.

Auch bei Graupner handelt es sich um ein durchaus witzig-geistreiches Komponieren. Die Satzbezeichnung ‚Uccellino chiuso‘ nimmt wohl darauf Bezug, dass man Vogelkäfige zeitweise mit einem Tuch abdeckte, um die Vögel gezielt zum Schweigen zu bringen beziehungsweise sie nur dann singen zu lassen, wenn sie es sollten.¹¹⁷ Das Imitieren des Vogelgesangs mit den Mitteln der Instrumentalmusik wurde folglich auch in Darmstadt praktiziert. Da die autograph

¹¹⁶ Vgl.: Graupner: *GWV 466*, Abschrift Darmstadt Mus.ms. 464/64: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-464-64>, letzter Zugriff: 17.04.2014.

¹¹⁷ Vgl.: Großpietsch: ‚Vom Scherz und vom Vogel im Käfig‘ (1996), S. 78f.

überlieferte Partitur Graupners auf circa 1733 datiert werden kann,¹¹⁸ ist es sogar denkbar, dass eventuell Telemanns vermutlich zuvor entstandener Suitensatz als Anregung gedient haben könnte – sofern die Überschrift ‚Rossignol‘ von Telemann selbst stammt. Dann wäre die Überschrift in Telemanns Overtürensuite vermutlich bei der Partitur-Abschrift einfach vergessen worden zu notieren.

Ausgehend von den Zusätzen ‚Bizarre‘ und ‚Rossignol‘ ist auffallend, dass während des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder programmatische Instrumentalstücke, insbesondere Tierstimmenimitationen, und das Bizarre in Verbindung gebracht werden.¹¹⁹ Mattheson nennt etwa beide Bezeichnungen in einem Paragraphen seines *Neu=eröffneten Orchestres*, in dem er verschiedene Stücke für Tasteninstrumente beschrieben hat:

„Hierher gehören alle sonst auf diesem edlen *Instrument* [Clavier] übel=*inventirte bizarre* Stückchen / als Guckguck / Nachtigall / *Battaillen* und dergleichen *Bagatellen* / die aber bey Leute[n] von gutem *Gout* mehr vor *ridicul* als *plaisant* passiren.“ (Mattheson *Orchestre* S. 176).

Und auch bei der Dresdner Abschrift von *TWV 55:G2* wurden allem Anschein nach sowohl der Titelzusatz ‚La Bizarre‘, als auch ‚Rossignol‘ in einem Arbeitsgang von Pisendel ergänzt. Als Beispiel für das Verknüpfen eines Vogelgesangs mit dem Bizarren kann etwa die Bezeichnung ‚Aria bizzaria del Rossignolo‘ der oben angeführten Suite von Poglietti genannt werden. Und auch Gregor Joseph Werner verweist in dem Titelblatt seines *Musicalischen Instrumental-Calenders*, in dem er unter anderem Tiere musikalisch abbildet, ebenfalls auf das Bizarre der Komposition:

„Neuer und sehr curios-Musicalischer Instrumental-Calender, Parthien=weiß mit 2. Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölf Jahrs=Monat eingetheilet / und Nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltsamen Erfindungen herausgegeben [...]“¹²⁰

3.2.3 Die gesamte Overtürensuite: bizarre Ungewöhnlichkeiten als ein Spiel mit Hörerwartungen

Nimmt man noch einmal die gesamte Overtürensuite in den Blick, so war vermutlich nicht nur der Schlusssatz für den Titel ausschlaggebend, da sich im Prinzip – wie die Analyse gezeigt hat – in jedem Satz bizarre Ungewöhnlichkeiten und ein Spiel mit Hörerwartungen finden. Dazu zählt in erster Linie das nicht zu erwartende Verbinden kontrastierender Gegenstände. Auffallend ist, dass einige Sätze über Gemeinsamkeiten verfügen, die den Anschein erwecken, als gäbe es Zusammenhalt stiftende, quasi zyklische Elemente – andere Sätze weisen diese jedoch

¹¹⁸ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450002282&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 17.04.2014.

¹¹⁹ Vgl.: Altenburg: „Programm Musik“ (1997), Sp. 1836.

¹²⁰ Werner: *Musikalischer Instrumental-Kalender* (1956), Deckblatt.

im Gegensatz dazu überhaupt nicht auf, sodass sich der Eindruck wieder verflüchtigt. Insbesondere die langsamen Rahmenabschnitte der ‚Ouvverture‘ und die ‚Courante‘ zeichnen sich durch eine unregelmäßige Periodik aus, ‚Branle‘ und ‚Fantasie‘ hingegen durch eine äußerst klare – in allen vier Sätzen stellt dies allerdings ein Spiel mit Hörerwartungen dar, was die Sätze wiederum verbindet. Chromatische und ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen, was auch ein Merkmal bizarrer Kompositionen ist (vgl. Zedler Bd. 3 Sp. 1999),¹²¹ finden sich exponiert und unerwartet im ersten langsamen Abschnitt der ‚Ouvverture‘ (G2 O T. 14), im B-Teil der ‚Courante‘ und zu Beginn des Refrains im Schlusssatz ‚Rossignol‘ – allerdings ebenfalls nicht in allen Sätzen. Tonrepetitionen verbinden wiederum die Sätze ‚Ouvverture‘ (Mittelteil), ‚Courante‘, ‚Gavotte‘ und ‚Rossignol‘. In der ‚Ouvverture‘, ‚Courante‘, ‚Gavotte‘, ‚Fantasie‘ und ‚Rossignol‘ verwendet Telemann neben dem französischen Stil auch Elemente, die an den sogenannten italienischen oder polnischen Stil erinnern. Diese können damit als ein Beispiel für den ‚vermischten Geschmack‘ angesehen werden. Hinzu kommen Sätze wie der ‚Branle‘ und die Ensemble-‚Fantasie‘, die eher an das 17. Jahrhundert erinnern und wiederum mit den moderneren Menuetten kontrastieren. Zudem reiht Telemann (höfische) Gesellschaftstänze (Branle, Courante, Menuett), eher aus dem theatralen Kontext stammende Tänze (Sarabande, aber auch Rondeau-Formen)¹²² und tanzfreie Sätze aneinander (‚Fantasie‘, ‚Rossignol‘). Die Ouvertürensuite ist somit insgesamt von einer enormen Vielfalt geprägt.

Unter dem Gesichtspunkt der Tanzpaar-Bildung, aus der die Gattung Suite schließlich entstanden ist, ergibt sich ebenfalls ein recht ungewöhnlicher Aufbau der Ouvertürensuite *TWV 55:G2*. Im Prinzip lassen sich zwar recht problemlos Tanzpaare feststellen, diese erklingen jedoch – mit Ausnahme der beiden Menuette – nicht in der zu erwarteten Abfolge. ‚Gavotte‘ und ‚Branle‘ stellen ein solches Paar dar, doch werden sie gerade entgegen der Erwartung in umgekehrter Reihenfolge gespielt. Der ‚Fantasie‘ könnte der Schlusssatz ‚Rossignol‘ korrespondieren, da beide keinen Tanz abbilden und rondeau-/ritornell-artige Formen besitzen. ‚Courante‘ und ‚Sarabande‘ wären ebenfalls ein Tanzpaar, das zwar in der Reihenfolge, allerdings – wie auch ‚Fantasie‘ und ‚Rossignol‘ – nicht direkt hintereinander erklingen, sondern durch zwei andere Tanzsätze unterbrochen werden. Nach der ‚Ouvverture‘ umrahmen also ‚Courante‘ und ‚Sarabande‘ das in ‚falscher‘ Reihenfolge erklingende Tanzpaar ‚Gavotte‘–‚Branle‘. ‚Fantasie‘ und ‚Rossignol‘ umschließen wiederum die beiden Menuette.

¹²¹ Vgl. zu ungewöhnlichen harmonischen Fortschreitungen beispielsweise Marais’ auch entsprechend überschriebenen Satz ‚Allemande. La Bizarre‘ in seinem vierten Gamben-Buch von 1717: *Marin Marais. Pièces à une et à trois violes. Quatrième Livre (1717)* (1998), S. 124f.

¹²² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68.

Betrachtet man die angeführten Beispiele, so ist nicht verwunderlich, warum schon nur unter diesen Gesichtspunkten die Ouvertürensuite den Beinamen ‚La Bizarre‘ trägt. Die vielfältigen Ideen, die sich nicht über einen einzigen roten Faden verbinden lassen, und die ungewöhnliche Reihenfolge der Einzelsätze decken sich mit dem, was Zedler als ein bizarres Instrumentalstück beschreibt: Es wird überhaupt nicht „bey einer einmal angebrachten Melodie verbl[ieben]“ (Zedler Bd. 3 Sp. 1999).

Dafür steht gewissermaßen die ‚Ouverture‘ als ‚pars pro toto‘: Das simultane Erklingen von punktierten Rhythmen und Sechzehntelläufen in allen drei, insbesondere aber den Rahmenabschnitten findet seine Entsprechung in der Überlagerung der Metren im ‚Branle‘. Es steht aber auch für den ‚vermischten Geschmack‘, der sich dann ganz deutlich durch das Umfunktionieren der ersten Violine zu einer Art Solostimme im concerto-artigen Schlusssatz niederschlägt. Auf jeden Fall trifft auf diese ‚Ouverture‘ mit ihrer Simultanität von Heterogenem keinesfalls zu, was Mattheson als möglichen Kritikpunkt der Ouvertüren-Kompositionen anführt:

„Was man diesem Satze vorwerfen könnte, ist dieses, daß er verursacht, daß sich alle Ouvertüren auf einerley Art anfangen“ (Scheibe Musikus S. 669).

Das ungewöhnliche Verfahren in der ‚Ouverture‘ ebenso wie das Verbinden und Anordnen der Suite als Ganzes findet im Innern mit den zahlreichen bizarren Einfällen in den einzelnen Sätzen seine Entsprechung. Dies alles kann als ein Spiel mit den Normen und Hörerwartungen aufgefasst werden. Wichtig ist dabei, dass Telemann den großformalen Rahmen erfüllt: Die ‚Ouverture‘ ist als eine Ouvertüre erkennbar, die sich anschließende Suite als Tanzsatzfolge und jeder einzelne Tanzsatz als derjenige, als der er bezeichnet ist. Die Charakteristika der jeweiligen Sätze und der Ouvertürensuite als Ganzes werden nie bis zur Unkenntlichkeit abgewandelt. Es bleiben immer auch etablierte Eigenschaften erhalten, beispielsweise besteht die ‚Ouverture‘ aus drei Großabschnitten, die sich jeweils durch die entsprechenden Merkmale auszeichnen. Nur werden diese immer wieder und zwar konstant und gezielt durch irritierende, mit den Hörkonventionen spielende Elemente ergänzt. Indem der Rahmen gewahrt wird, werden die Voraussetzungen geschaffen, dass der Witz erkannt werden kann. Denn gerade weil die ‚Ouverture‘ Elemente einer Ouvertüre enthält, wird die entsprechende Erwartungshaltung aufgebaut, die dann jedoch sofort durch die vorhandenen unerwarteten Abweichungen witzig-geistreich unterlaufen wird. Diese Irritationen können recht offensichtlich sein wie die Tirate in der ‚Sarabande‘ oder die unterschiedlichen Taktarten im ‚Branle‘, aber auch deutlich subtiler und in diesem Sinne noch witziger wie die irreguläre Periodik in der ‚Courante‘ oder die implizite Drei- neben der notierten Vierstimmigkeit im ‚Menuett 2‘.

Da die Ouvertürensuite eine Gattung darstellt, die in ihrem Ursprung auf französische Kompositionen zurückgeht und die Hörerwartungen daran orientiert gebildet wurden, spielt Telemann

in *TWV 55:G2* mit dem französischen Stil. Unter Rückgriff auf die von französischen Kompositionen abstrahierten Normen nutzt er sie für sich, um damit eine neue, unerwartete, aber durchaus geistreiche Overtürensuite zu schaffen. Telemann als „grand Partisan de la Musique Françoise“¹²³ imitiert den französischen Stil, ohne ihn stumpf nachzuahmen,¹²⁴ was von den Zeitgenossen durchaus positiv beurteilt wurde (Scheibe *Musikus* S. 673, vgl. auch Thomasius S. 6).

Er partizipiert somit an der französischen Kultur, dem Sinnbild des Esprits (vgl. Muralt S. 195f., Mauvillon S. 409), zeigt aber zugleich seine eigene „finesse de l’esprit“ (Mauvillon S. 455), indem er kreativ damit umgeht. Interessant ist dabei auch, dass *TWV 55:G2* vermutlich in nicht-höfischem Kontext komponiert wurde, da sie wahrscheinlich in Telemanns Frankfurter Zeit entstanden ist. Sie kann folglich als ein weiteres Beispiel für die allgemeine Orientierung an der französischen Kultur¹²⁵ gesehen werden. Die Overtürensuite geht jedoch auch unter diesem Gesichtspunkt noch einen Schritt weiter, da sie nicht einfach den französischen Stil nachahmt, sondern mit ihm spielt. Die Normen der aus dem höfischen Kontext stammenden Overtürensuiten müssen bekannt gewesen sein, sonst könnte das Spiel mit ihnen nicht verstanden worden sein – und zwar in allen potenziellen Aufführungsorten, sowohl in den bürgerlich geprägten Städten, als auch an den Höfen der Kopisten. Insbesondere in Dresden müsste das bizarre Spiel mit den Konventionen verstanden und auch auf praktischer Seite durch die exzellenten Musiker auf hohem Niveau umgesetzt worden sein – eventuell könnte eine Wechselwirkung zwischen dem Aufführungsort Dresden und der Komposition bestehen. Vielleicht hatte Telemann das dortige Orchester vor Augen, als er die Overtürensuiten mit vielfältigen Raffinements und Ungewöhnlichkeiten versah.

Telemanns geistreiches Nutzen der von französischen Kompositionen abgeleiteten Norm und das soziokulturelle Verorten der Overtürensuite in ein bürgerliches oder (an Versailles orientiertes) höfisches Umfeld könnte folglich auch im Kontext des literarischen Diskurses gesehen werden: Es wäre gewissermaßen eine musikalische Antwort auf den Vorwurf, die Deutschen besäßen keinen Esprit. In einer Art internationalem Gedankenaustausch wird gezeigt, dass man um den französischen Esprit weiß, zugleich aber den eigenen ‚bon gout‘ fördert (vgl. Thomasius S. 45). In einem kreativen Umgang ist Telemanns Overtürensuite *TWV 55:G2* also von „aufgeweckten Einfällen, und [...] sinnreichen Gedanken“ geprägt (Schwabe S. 16).

¹²³ Brief von Telemann an Mattheson vom 18. November 1717: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel* (1972), S. 252.

¹²⁴ Vgl.: Seidel: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“ (2009), S. 19.

¹²⁵ Vgl.: Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 18.

Auf *TWV 55:G2* scheint folglich zuzutreffen, was Scheibe über den „feurige[n] Witz“ der Komponisten schreibt: dass sie „keinesweges an den gemeinsten und bekanntesten Ausdrückungen kleben“ bleiben (vgl. Scheibe *Musikus* S. 644).

3.3 Spiel mit Hörerwartungen in *TWV 55:F10* (,Ouverture à la burlesque‘) im Vergleich zu *TWV 55:G12* (,Ouverture avec la suite burlesque‘)

3.3.1 Quellenlage, Satzabfolge und das Adjektiv ,burlesque‘

In der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘ spielt Telemann größtenteils auf rein musikalischer Ebene mit Hörerwartungen – eine Ausnahme stellt nur der Finalsatz ‚Rossignol‘ dar, bei dem durch das Hinzufügen der programmatischen Satzüberschrift auch eine konkrete außermusikalische Komponente hinzukommt. Als zwei weitere Beispiele für musikalischen Witz, der im Prinzip ohne das Benennen von außermusikalischen Begebenheiten auskommt, können die Ouvertürensuiten *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* betrachtet werden. Beide enthalten nach der eröffnenden ‚Ouverture‘ ungewöhnlicherweise sechs nur mit ‚Air‘ überschriebene und nicht näher charakterisierte Sätze (vgl. Tab. 3).¹²⁶ Im Gegensatz zu *TWV 55:G2* wird somit über die Satzüberschriften keine konkrete Erwartungshaltung bezüglich eines bestimmten Tanzsatzes aufgebaut. Vielmehr scheint es so, als ob der Rezipient durch das Nicht-Nennen von Tanzsätzen und dem gleichzeitigen Aufbau von Ouvertüre mit ‚Nebensätzen‘ indirekt dazu aufgefordert werden sollte, mit „aufgeweckte[n] Einfälle[n]“ (Schwabe S. 16) darüber nachzudenken, was sich hinter den Air-Sätzen verbergen könnte.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:F10</i> (,Ouverture à la burlesque‘)	Ouvertürensuite <i>TWV 55:G12</i> (,Ouverture avec la suite burlesque‘)
Ouverture à la burlesque	Ouverture avec la suite burlesque
Air 1	Air 1
Air 2	Air 2
Air 3	Air 3
Air 4	Air 4
Air 5	Air 5
Air 6	Air 6

Tab. 3: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuiten *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*.

¹²⁶ In ihrer Auflistung der Airsätze in den Ouvertürensuiten Telemanns nennt Poetzsch *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* nicht. Vgl.: Poetzsch: „Notizen zum ‚Air““ (2006), S. 205f.

Von der Ouvertürensuite *TWV 55:F10* sind die ‚Ouverture‘ und der erste Suitensatz in einer Dresdner Abschrift erhalten, die ganze Komposition ist jedoch nur in Einzelstimmen in Darmstadt überliefert. Diese wurden von Endler angefertigt und können auf 1730 datiert werden.¹²⁷ *TWV 55:G12* wiederum ist lediglich in einem Darmstädter Stimmensatz erhalten, der von Endler 1736 oder später abgeschrieben wurde.¹²⁸ Es ist folglich relativ wahrscheinlich, dass Telemann die beiden Ouvertürensuiten in Hamburg komponierte, sie also in bürgerlichem Kontext entstanden und anschließend in Darmstadt aufgeführt worden sind. Die auf den Abschriften notierten Titel verweisen im Prinzip schon auf die zum Teil unkonventionelle (innermusikalische) Gestaltung der Kompositionen:¹²⁹ *TWV 55:F10* ist als ‚Ouverture à la burlesque‘¹³⁰ überschrieben und *TWV 55:G12* als ‚Ouverture avec la suite burlesque‘.¹³¹ Auffallend ist hierbei, dass bei *TWV 55:F10* die gesamte Komposition – die Ouvertüre und die folgende Suite – als ‚burlesque‘ bezeichnet, im Fall von *TWV 55:G12* durch den Zusatz ‚avec la suite burlesque‘ nur die Suitensätze entsprechend charakterisiert werden. Aus diesem Grund steht in der folgenden Analyse *TWV 55:F10* im Vordergrund, *TWV 55:G12* wird vergleichend hinzugezogen. Die unterschiedliche Akzentuierung in der Benennung der Ouvertürensuiten lässt die Vermutung zu, dass sie sich konkret auf die jeweilige Beschaffenheit der Komposition beziehen. Dies ist sogar für den Fall denkbar, dass es sich lediglich um eine Hinzufügung Endlers handeln sollte, da die Bezeichnungen gerade aus einer Hand stammen und nicht von zwei verschiedenen Schreibern angefertigt wurden. Bei *TWV 55:F10* wird dabei die ‚Ouverture‘ explizit in den burlesken Kontext miteingeschlossen, bei *TWV 55:G12* hingegen außen vor gelassen. Es ist

¹²⁷ Vgl. zur Überlieferung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 167; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 14; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003116&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=450003130&db=251&View=rism>, letzter Zugriff auf beide Seiten: 17.04.2014.

¹²⁸ Vgl. zur Überlieferung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 194; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 14; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642.

¹²⁹ Wie auch bei dem Adjektiv ‚bizarre‘ findet sich bei ‚burlesque‘ in Zedlers Lexikon eine Beschreibung, die auf ungewöhnliche musikalische Gestaltung verweist. Dies knüpft an ein Spiel mit Form- und Hörerwartungen an, weshalb die beiden Ouvertürensuiten hier unter dem Aspekt des Witzes betrachtet werden.

¹³⁰ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/72: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-72>, letzter Zugriff: 04.10.2012. Die Orthographie der Sätze bezieht sich auf diese Quelle. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚F10 A Air-Nummer T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Taktzahlen, die sich in der Handschrift nicht befinden, wurden der einfacheren Handhabung halber hinzugefügt.

¹³¹ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/86: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-86>, letzter Zugriff: 17.10.2012. Die Orthographie der Sätze bezieht sich auf diese Quelle. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚G12 O T. Taktzahl‘ bzw. ‚G12 A Air-Nummer T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Taktzahlen, die sich in der Handschrift nicht befinden, wurden der einfacheren Handhabung halber hinzugefügt.

durchaus möglich, dass der Titelzusatz auch auf dem Original gestanden haben könnte, da Telemann andere Kompositionen, in denen er ebenfalls mit Hörerwartungen spielt und die als Autograph oder Druck überliefert sind, mit dem gleichen Adjektiv versehen hat.¹³² Beispielsweise findet es sich im *Getreuen Music-Meister* bei der *Intrada, nebst burlesquer Suite* (vgl. Kapitel 7.2).¹³³

Dass sich das Adjektiv burlesque bei *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* vermutlich nicht nur auf das ungewöhnliche, ausschließliche Aneinanderreihen von Air-Sätzen beziehen kann, legen andere Overtürensuiten Telemanns nahe, die ebenfalls neben der Overtüre aus mehreren Airs bestehen: So sind die Overtürensuiten *TWV 55:c3*, *D1*, *D5*, *Es5*, *e6*, *G11*, *g3*, *B2* diesbezüglich ebenso aufgebaut, enthalten aber keine nähere Bezeichnung wie ‚burlesque‘ oder ‚bizarre‘.¹³⁴ Selbst wenn die Titel ‚Overture à la burlesque‘ und ‚Overture avec la suite burlesque‘ von *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* nicht authentisch und lediglich von Endler stammen würden, ist doch auffällig, dass Endler bei den oben aufgeführten und ebenfalls von ihm abgeschrieben Overtürensuiten *TWV 55:c3*, *Es5*, *e6* und *B2* eine vergleichbare Benennung nicht hinzugefügt hat. Gerade *TWV 55:e6* ist insofern interessant, da diese Overtürensuite – wie *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* und im Gegensatz zu den anderen Kompositionen – auch nur aus Air-Sätzen besteht, die nicht näher durch eine Tempo- oder Tanzsatzangabe gekennzeichnet sind, jedoch keinen Titelzusatz wie *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* enthält.¹³⁵

Demnach ist anzunehmen, dass sich das Adjektiv burlesque bei *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* nicht nur auf die Reihung von Air-Sätzen beziehen kann, sondern auch auf eine unkonventionelle Gestaltung im Innern anspielt. Dies würde sich zumindest ebenfalls mit der von Zedler angeführten Bedeutung von ‚burlesque‘ decken, wonach das Adjektiv einer solchen Komposition auf „eine poßirliche kurzweilige Overture [verweist], worinnen nebst serieusen, auch bißweilen lächerliche aus Quinten und Octaven bestehende Melodien gemacht werden“ (Zedler Bd. 4 Sp. 1990). Das „kurzweilig[e], scherzhafft[e]“ (Zedler Bd. 4 Sp. 1990) Komponieren

¹³² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 70.

¹³³ Vgl. unter „Instrumente / So In den 25. Lectionen Des Music=Meisters / Vermittelst Ausgeführter Stücke / angebracht worden“, in: Telemann: *Der getreue Music-Meister* (1728), o. S.

Auch die Overtürensuiten *TWV 55:G10* ‚Overture Burlesque de Quichotte‘ und *TWV 55:B8* ‚Overture burlesque‘ tragen einen Hinweis auf das Burleske in ihrem Titel, allerdings sind die Suitensätze mit programmatischen Satzüberschriften versehen, sodass die beiden Overtürensuiten erst in den folgenden Kapiteln betrachtet werden (vgl. Kapitel 7.1 und Kapitel 6.1).

¹³⁴ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 101f., 103, 107f., 141f., 154ff., 191f., 199f., 228f.; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 14.

¹³⁵ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/62: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-62>, letzter Zugriff: 04.10.2012.

lässt also unterschiedlichste Elemente aufeinander folgen, was auch als ein Spiel mit Hörerwartung und dieses wiederum im Sinne des Witzes als ein Zeichen von geistreichen Einfällen betrachtet werden kann. Daneben könnte der Zusatz ‚burlesque‘ ebenfalls mit dem theatralen Ursprung des Genres in Verbindung stehen.¹³⁶ Insbesondere ist jedoch von Interesse, inwiefern Tanzsatzanklänge eine Rolle spielen, obwohl die Überschriften selbst darauf nicht verweisen. Hierfür wäre wiederum die Kenntnis der Hörerwartungen Voraussetzung für das Verständnis der Komposition.

3.3.2 Analyse der Einzelsätze von *TWV 55:F10*

Spiel mit Hörerwartungen in der ‚Ouvverture‘ im Vergleich zu *TWV 55:G12*

Die Overtürensuite *TWV 55:F10* für zwei Violinen, Viola und Basso continuo beginnt mit einer Overtüre, die wie bei *TWV 55:G2* auf großformaler Ebene den Hörerwartungen entspricht: Einem langsamen Abschnitt folgt ein fugenartiger Mittelteil, dem wiederum ein sich motivisch auf den Anfang beziehender Schlussabschnitt angeschlossen ist (F10 O T. 1–16 A-Teil, T. 17–53 B-Teil, T. 54–65 A'-Teil). Ist der A-Teil auch von dem üblichen Rhythmus einer punktierten Viertel mit Achtel geprägt, so fällt doch auf, dass die diminuierte Form aus punktierter Achtel und angehängtem Sechzehntel vor allem in den beiden Außenstimmen sehr präsent ist. Die in Overtüren eher seltener verwendete Form (vgl. Scheibe Musikus S. 669) ist bei Telemanns ‚Ouvverture‘ von *TWV 55:F10* in jedem Takt außer den Takten 1, 15 und 16 in mindestens einer Stimme vorzufinden. Auch im klar gegliederten A'-Teil wird der Rhythmus prominent verwendet – vor allem in der ersten Violine (F10 O T. 56f., T. 60–64). Wenn es hier eine bei Scheibe geforderte „reife[.] Ueberlegung“ (Scheibe Musikus S. 669) für diese Art der Punktierung gab, dann wohl vor allem im Hinblick auf den burlesken Charakter.

Ungewöhnlicher als das gehäufte Auftreten der diminuierten Punktierung ist im A-Teil jedoch die Periodik: Obwohl er aus sechzehn Takten besteht, erscheinen klare viertaktige Phrasen nicht zwingend. Betrachtet man die im Vergleich zu den Mittelstimmen deutlich aktiveren Rahmenstimmen, so kommt man, was die Binnengliederung angeht, zu einem eher ungewöhnlichen Ergebnis: Die Bassstimme scheint mit ihren zum Teil mit einer triolischen Bewegung begonnenen rhythmisch punktierten Ketten nach harmonischen Abschlüssen auf F-Dur, D-Dur und C-Dur in den Takten 6, 10 und 13 jeweils eine neue Phrase einzuleiten. Auch die Melodiestimme setzt in diesen Takten zur Taktmitte neu an, wodurch sich eine Gliederung von

¹³⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68, 70.

5,5+3,5+3,5+3,5 Takten ergeben würde (F10 O T. 1–6, T. 6–10, T. 10–13, T. 13–16; vgl. Bsp. 18).

Bsp. 18: *TWV 55:F10* ‚Overture‘, T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Die Irregularität auf periodischer Ebene setzt sich im schnellen Mittelteil der ‚Overture‘ fort. Die erste Violine beginnt diesen mit einem kurzen eintaktigen Fugen-Soggetto, das vor allem zu Beginn durch einen Quartsprung und anschließend durch je einmal wiederholte Achtel gekennzeichnet ist. Setzt die zweite Violine einen Takt später mit einem realen Comes ein, so folgen die beiden anderen Stimmen zwar ebenfalls der Erwartung gemäß mit dem Fugen-Soggetto, sie beginnen jedoch jeweils einen halben Takt ‚zu spät‘ (vgl. Bsp. 19).¹³⁷ Die Erwartung einer klaren Gliederung in der ‚Overture‘ erfüllt sich also hier nicht.

Bsp. 19: *TWV 55:F10* ‚Overture‘ T. 17–21. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Nach zwei überzähligen Einsätzen im Bass (F10 O T. 22, T. 24) und einem in der ersten Violine (F10 O T. 23f.) endet die dadurch ausgeweitete Fugen-Exposition und es schließt sich das erste Zwischenspiel an (F10 O T. 26ff.). Hier pausiert nun ungewöhnlicherweise die Bassstimme; Viola und Violine 2 übernehmen eine Begleitfunktion mit repetierenden, pulsierenden Achteln. Darüber bewegt sich die erste Violine in virtuoson Sechzehnteln, die in Kombination mit den begleitenden Achteln eher an eine Episode eines Soloconcertos erinnern – allerdings wird die

¹³⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 31.

exponierte Stimme erneut wohl nicht von einem Spieler, sondern mehreren Violinisten ausgeführt worden sein. Die Assoziation mit einem Concerto führt dazu, dass in die französische Overtüre ein italienisches Element integriert wird und somit diese Overtüre ebenfalls Telemanns ‚vermischten Geschmack‘ zeigt (vgl. Quantz S. 332). Solch eine Passage, in der die erste Violine zu einer Art Solostimme umfunktioniert wird, kehrt noch zwei Mal im schnellen Mittelteil der ‚Overture‘ wieder (F10 O T. 37ff., T. 44–47).

Bei der dritten Stelle wandert die Sechzehntelbewegung anschließend sogar in den Bass (F10 O T. 48–51, mit zwei dialogischen Einwüfen der Viola), sodass dieser Abschnitt ausgeweitet wird. Wie bei den beiden anderen solistischen Passagen gibt es also auch bei der dritten Stelle eine, wenn auch wechselnde, Stimme mit virtuosen Sechzehnteln, die von Violine 2 und Viola in Achteln begleitet wird. Diese sind nun jedoch deutlicher an das Fugen-Soggetto angelehnt. Das temporäre Umfunktionieren einer Stimme lässt die ‚Overture‘ zwar in Richtung der ‚Concertouvertüre‘ rücken (vgl. Scheibe S. 672), das Alternieren zwischen verschiedenen Stimmen mildert allerdings neben der Ausführung durch mehr als einen Spieler den Eindruck eines Soloconcertos zusätzlich ab. Damit könnte die Stelle jedoch näher an Scheibes Vorstellung einer Concertouvertüre rücken, da mehrere Instrumente miteinander abwechseln (vgl. Scheibe S. 672).¹³⁸

Bei der dritten Stelle ist insbesondere auffällig, dass noch eine vierte Stimme – zu Beginn der Bass, ab Takt 47 die erste Violine – hinzukommt, die mehrmals hintereinander das leicht abgewandelte Fugen-Soggetto spielt (vgl. Bsp. 20).¹³⁹ Folglich stellt diese Passage im Prinzip eine Überlagerung und damit ein simultanes Erklängen des dritten Zwischenspiels, das an eine Episode angelehnt ist, und der vierten Durchführung dar. Ist schon das Umfunktionieren der Violine beziehungsweise des Basses zu einer Solostimme ein Sonderfall, so scheint gerade die Gleichzeitigkeit von konzertanten Elementen und Fugen-Soggetto im Mittelteil der ‚Overture‘ mit der Hörerwartung zu spielen. Dieses witzige Komponieren könnte also nach Zedlers Definition mit dem Zusatz ‚burlesque‘ in Verbindung gebracht werden.

¹³⁸ Vgl. zu Scheibes Vorstellung der Concertouvertüre: Trinkle: „Telemann und Scheibe“ (2006), S. 31ff.

¹³⁹ Der Sekundschritt abwärts des Soggettos wird hier zu einem Terzfall abgewandelt. Diese Transformation des Soggettos ist zuvor auch schon in der dritten Durchführung in der ersten Violine erklingen (G2 O T. 40ff.). Insgesamt ist auffällig, dass nach der Fugenexposition nur noch Violine 1 und Bassstimme das Soggetto spielen, die beiden Mittelstimmen erfüllen eher eine Begleitfunktion (F10 O Soggetti: T. 28 Bass, T. 30 Bass, T. 31 V1, T. 32 V1, T. 33 Bass, T. 34 V1, T. 39 Scheineinsatz Bass, T. 40ff. abgewandelte Soggetti V1, T. 50 Bass).

Bsp. 20: *TWV 55:F10* ‚Overture‘ T. 44ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Wirft man einen kurzen, vergleichenden Blick auf die ‚Overture‘ von *TWV 55:G12*, die durch den Titelnachsatz nicht direkt in den burlesken Kontext einbezogen ist, so scheint sich der Eindruck zu verstärken, dass gerade im Mittelteil der ‚Overture‘ von *TWV 55:F10* geistreich und kurzweilig komponiert wurde. Die Rahmenabschnitte der beiden Ouvertüren ähneln sich nämlich auffällig.

In den langsamen Abschnitten der ‚Overture‘ von *TWV 55:G12* für Streicher und Basso continuo findet man wie bei *TWV 55:F10* neben den üblichen Punktierungen auch die diminuierte Form. Diese scheint beim A-Teil (*G12 O T. 1–16*) durch das gehäufte Auftreten in allen Stimmen außer der Viola sogar noch präsenter, wohingegen sie im A'-Teil deutlich reduziert ist (*G12 O T. 63–72*). Ein Spiel auf periodischer Ebene gibt es ebenfalls: Der erste Takt ist als Volltakt notiert. Allerdings setzt die erste Violine erst auftaktig zum zweiten Takt ein, sodass Takt 1 trotz seiner notierten Volltaktigkeit in gewisser Weise als Auftakt fungiert und der zweite Takt als erster Volltakt der Phrase wahrgenommen wird (vgl. Bsp. 21).¹⁴⁰

Bsp. 21: *TWV 55:G12* ‚Overture‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/86.

¹⁴⁰ Entsprechend setzt sich die Periodik fort: Beispielsweise entspricht dem 7. Takt der Takt 1. Setzt man den Phrasenbeginn mit dem Auftakt der ersten Violine an, so ergibt sich ein Sechstakter (erste Hälfte Takt 1 bis einschließlich erster Hälfte Takt 7). Auch im weiteren Verlauf beginnen die dreitaktigen Phrasen in der ersten Violine immer zur Taktmitte (*G12 O T. 10, T. 13*).

Der A'-Teil ist wiederum ein komprimierter A-Teil: Die Takte 63–67 entsprechen den Takten 1–5, Takt 68 deckt sich mit Takt 8. Takt 69 stellt eine Art Scharniertakt dar und die Takte 70ff. sind eine in die Tonika transponierte Variante der Takte 14ff. Durch die ‚Vor-Verlagerung‘ des Auftaktes in den Schlusstakt des Mittelteils ergibt sich für den A'-Teil nun wiederum eine Periodik aus 5+5 Takten (*G12 O T. 63 mit Auftakt–67, T. 67–72*).

In den Rahmenteilern der ‚Ouvverture‘ von *TWV 55:G12* finden sich somit wie bei *TWV 55:F10* Irregularitäten auf periodischer sowie durch das zahlreiche Verwenden von kleinen Punktierungen auch auf motivischer Ebene. Dies könnte zwar als ein Einführen in den burlesken Charakter der Suitensätze betrachtet werden, da die Ouvvertüre „gleichsam die Thür zu den Suiten oder folgenden Sachen aufschliesset“ (Mattheson *Orchestre* S. 170). Dennoch scheinen diese Elemente in den langsamen Rahmenabschnitten Telemann (beziehungsweise Endler) nicht dazu veranlasst zu haben, die ‚Ouvverture‘ von *TWV 55:G12* in den burlesken Kontext miteinzubeziehen. Umgekehrt kann man daraus ableiten, dass bei *TWV 55:F10* gerade der fugierte B-Teil dazu geführt haben könnte, die ‚Ouvverture‘ als burlesk zu bezeichnen.

Ein Vergleich der Mittelteile der beiden Ouvvertüren stützt diese These. Der B-Teil stellt bei der ‚Ouvverture‘ von *TWV 55:G12* einen fugierten Abschnitt dar, der eindeutig in Durchführungen und Zwischenspiele unterteilt werden kann.¹⁴¹ Die Zwischenspiele bestehen dabei aus Material, das entweder vom Soggetto oder den Gegenstimmen abgeleitet ist. Sie entsprechen somit im Gegensatz zu *TWV 55:F10* der Hörererwartung – selbst bei einer sehr ähnlichen Stimmenverteilung: Sowohl bei *TWV 55:F10*, als auch bei *TWV 55:G12* pausiert in den ersten beiden Zwischenspielen die Bassstimme, dennoch führt dies bei letzterer nicht zu einer concerto-artigen Gestaltung (G12 O T. 28ff., T. 38ff., vgl. F10 O T. 26ff., T. 37ff.).

Der B-Teil der Ouvverture von *TWV 55:G12* vermischt folglich nicht verschiedene Gattungen, Formkonzepte oder Stile und verleiht damit dem ganzen Satz viel eher den Eindruck, mit der in den Theoretika geschilderten Erwartungshaltung konform zu sein. Das unerwartete Überlagern von Zwischenspiel, das zudem an eine Episode eines Concertos erinnert, und Durchführung bei *TWV 55:F10* scheint also insbesondere den burlesken Gestus der ‚Ouvverture‘ darzustellen. Dies könnte dazu geführt haben, bei *TWV 55:F10* gerade die ‚Ouvverture‘ als ‚burlesque‘ zu bezeichnen, bei *TWV 55:G12* hingegen den Eröffnungssatz nicht explizit in diesen Kontext miteinzuschließen.

¹⁴¹ Die erste Durchführung erstreckt sich von Takt 17 bis 28: Das Soggetto besteht im Prinzip aus einer abwärts gerichteten Tonleiter, nur dass die zweite Stufe als None an den Anfang gestellt ist und durch das Auslassen am Ende ein Terzfall erklingt. Es wandert zu Beginn der Reihe nach durch die vier Stimmen, allerdings beginnt die Viola einen Takt ‚zu spät‘. Nach überzähligen Einsätzen im Bass und der zweiten Violine beginnt, durch die Dynamikangabe ‚piano‘ abgesetzt, das erste Zwischenspiel in Takt 28. Weiter lässt sich der Satz unterteilen in: 2. Durchführung (G12 O T. 31–38), 2. Zwischenspiel (T. 38ff.), 3. Durchführung mit Soggetto in Umkehrung im Bass (T. 41–50), 3. Zwischenspiel (T. 50–58) und Coda (T. 58–62). In der Coda finden sich in den in allen Stimmen aufwärts sequenzierten Bewegungen verdeckte Quint- und Oktavparallelen. Dies ist wiederum interessant, da Zedler es als ein Zeichen von burlesken Ouvvertüren nennt (vgl. Zedler Bd. 4 Sp. 1990). Allerdings war es wohl nicht ausschlaggebend für Telemann (oder Endler), dies in den burlesken Kontext miteinzubeziehen.

Die ‚Air‘-Sätze von *TWV 55:F10*: Anklänge an Tanzsätze

Der ‚Ouverture‘ von *TWV 55:F10* schließen sich sechs nicht näher charakterisierte, recht kurze Air-Sätze an. Dies könnte ebenso wie der Hinweis ‚burlesque‘ im Titel auch auf den theatralen Ursprung der Gattung anspielen.¹⁴² Beispielsweise finden sich bei Lullys Bühnenwerken häufiger lediglich mit ‚Air‘ oder ‚Entrée‘ überschriebene Tänze, die vielfältige Funktionen erfüllen können.¹⁴³ Auch in den Orchestersuiten des 17. und 18. Jahrhunderts weisen die Air-Sätze neben dem Verwenden von Tanzsätzen eine Bandbreite unterschiedlichster programmatischer oder charakterisierender Möglichkeiten auf wie etwa das musikalische Darstellen von Figuren der Commedia dell’arte oder verschiedener Nationen.¹⁴⁴ Meist wurden sie als kontrastierende Sätze in eine Folge von Tanzsätzen integriert.¹⁴⁵ Unter diesem Gesichtspunkt ist interessant, dass Telemann zum einen ausschließlich Air-Sätze verwendet, zum anderen auf eine nähere Kennzeichnung der Sätze in den Überschriften verzichtet hat. Es könnte also durchaus auf musikalischer Ebene ein Spiel mit Hörerwartungen intendiert gewesen sein.

‚Air 1‘ steht in einem 6/4-Takt und weist zunächst durch die Anweisung ‚da Capo‘ eine an die italienische da-Capo-Arie angelehnte ABA’-Großform auf (F10 A1 T. 1–8 A-Teil, T. 8–32 B-Teil, A-Teil da Capo). Bei näherer Betrachtung lässt sich jedoch durch eine erneute, auskomponierte Wiederholung der ersten acht Takte eine Rondeau-Anlage ausmachen: a-b-a-c-a (F10 A1 T. 1–8, T. 8–16, T. 16–24, T. 24–32, T.1–8 da Capo). Es handelt sich somit auch hier – wie schon beim schnellen Mittelteil der ‚Ouverture‘ – um das Verknüpfen einer italienischen mit einer französischen Form.

Der 6/4-Takt und der in allen Formteilen präzise punktierte Rhythmus erinnern an eine Loure, der nach Mattheson diesen langsamen Tanzsatz kennzeichnet (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228, Orchestre S. 192). Zu Beginn entspricht der Satz dem „stolze[n], aufgeblasene[n] Wesen“ (Mattheson Capellmeister S. 228) der Loure, doch in Takt 2f. irritiert der sekundweise nach unten sequenzierte anapästische Rhythmus in der ersten Violine. Dieser scheint vom zuvor gespielten Charakter deutlich abzuweichen und erinnert vielmehr an Telemanns sogenannten polnischen Stil¹⁴⁶ oder ein weniger ernsthaftes Element (vgl. Bsp. 22) wie in dem Satz ‚Harlequinade. Der schertzende Tritonus‘ aus der Ouvertüre *TWV 55:C3* (vgl. Bsp. 7b).

¹⁴² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68, 70.

¹⁴³ Vgl.: Harris-Warrick: „The phrase structures of Lully’s dance music“ (2000), S. 49.

¹⁴⁴ Vgl.: H. Schneider: „Air“ (1994), Sp. 329f.

¹⁴⁵ Vgl.: Fortune et al: „Air (i)“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 05.10.2012).

¹⁴⁶ Vgl. zu Telemanns Adaption polnischer Elemente: Kremer: „Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘“ (2006), S. 141.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. The score consists of six measures, with the first five measures being the focus of the example. The Violine I part has some ornaments and slurs, while the other parts provide a steady accompaniment.

Bsp. 22: *TWV 55:F10* ‚Air 1‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Im zweiten Viertakter des a-Teils erhält dieser Rhythmus eine größere Betonung, da er nun von allen vier Stimmen gespielt wird (F10 A1 T. 6f.). Gerade diese Stelle wird sogar in den Couplet-Abschnitten in transponierter Form aufgegriffen (F10 A1 T. 14f., T. 30f.), wodurch der eher scherzhafte und damit zum gewichtigen Rhythmus der Loure kontrastierende Charakter der Stelle betont wird. Bei den Couplets erklingt zudem bis zu der Stelle, an der der ‚polnische‘ Rhythmus erscheint, immer in einer Stimme eine Achtelbewegung, die zu der vorherrschenden punktierten Rhythmik kontrastiert (vgl. Bsp. 23).¹⁴⁷

The image shows a musical score for four instruments: Violine I (VI. I), Violine II (VI. II), Viola (Vla.), and Basso continuo (B. c.). The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. The score consists of three measures, with the first measure being the focus of the example. The Violine I part has some ornaments and slurs, while the other parts provide a steady accompaniment.

Bsp. 23: *TWV 55:F10* ‚Air 1‘ T. 8ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Die Ambivalenz und damit das Spiel mit Hörerwartung auf großformaler Ebene (da-Capo-Anlage und Rondeau-Form) setzt sich folglich in der musikalischen Gestaltung im Innern fort: Ruft der erste Takt die Assoziation mit dem Tanzsatz Loure hervor und wird dieser Eindruck durch den auch im weiteren Verlauf häufig verwendeten punktierten Rhythmus bestätigt, so irritieren dabei das anapästische Motiv und die Achtelbewegung, die dem stolzen Charakter der

¹⁴⁷ Der Bass spielt im ersten Couplet zunächst ein drei Mal wiederholtes Motiv, das beim dritten Mal leicht abgeändert wird (F10 A1 T. 8ff.), anschließend eine abwärts gerichtete Achtelbewegung (F 10 A1 T. 10ff.) und dann Tonrepetitionen (F10 A1 T. 12ff.). Im zweiten Couplet übernimmt nun sogar die erste Violine eine Achtelbewegung (F10 A1 T. 24–28), wohingegen die drei unteren Stimmen den für die Loure charakteristischen Rhythmus vorgeschrieben haben.

Loure entgegen zu stehen scheinen. Es wird folglich immer wieder zwischen den beiden kontrastierenden Bereichen abgewechselt, sodass der Hörer den Satz nicht eindeutig einem Tanzsatz oder einem Charakter zuordnen kann.

Auch bei ‚Air 2‘ könnte es sich im Ansatz um einen Tanzsatz handeln. Der 2/4-Takt und die recht lebhaft gestaltete durch zahlreiche Achtel- und kleine Sechzehntelbewegungen lassen Assoziationen mit einer Gavotte zu (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225, Orchestre S. 191). Allerdings fehlt die reprisenhafte Wiederholung des Anfangsteils und auch der charakteristische Auftakt von zwei Vierteln existiert in der Notierung eines 2/4-Taktes nicht. Da der ganze Satz jedoch ebenfalls in einem Alla-breve-Takt mit zwei Vierteln Auftakt notierbar wäre, könnte es sich hierbei um eine Art Spiel mit ‚Lesegewohnheiten‘ handeln – eine Irritation auf visueller Ebene. In diese Richtung sind auch die beiden Violinstimmen einzuordnen: Beide Violinen spielen das gesamte ‚Air 2‘ die identische Melodielinie, ohne dass sich in den Stimmen ein Hinweis dafür fände. Bei notierter Vierstimmigkeit handelt es sich somit über den ganzen Satz hinweg lediglich um eine reale Dreistimmigkeit (vgl. Bsp. 24).

Bsp. 24: *TWV 55:F10* ‚Air 2‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Auch wenn keine Gavotte-typische Reprise des ersten Abschnitts existiert, liegt dennoch in der zweiteiligen Anlage des Satzes (F10 A2 T. 1–12/13 A-Teil, T. 14–28 A'-Teil) eine Art transformierte Wiederholung des Anfangs vor, da Ideen des Anfangs am Ende wieder aufgegriffen werden. Der A'-Teil verwendet die Motive aus dem A-Teil, verändert sie aber nicht nur harmonisch, sondern spielt zugleich mit dem im ersten Abschnitt Vorgestellten und damit Bekannten.¹⁴⁸ Alle Ideen erklingen wieder, aber keine einzige in der zu Beginn vorgestellten Gestalt.

¹⁴⁸ Der erste Abschnitt (F10 A2 T. 1–12) beginnt in den ersten vier Takten mit einer zweiertaktigen, identisch wiederholten Phrase. Dem schließt sich drei Takte lang in der Violine über den Ambitus einer Sexte ein Terzgang aufwärts an, wobei der letzte Takt (F10 A2 T. 7) zugleich der Beginn einer neuen, abermals wiederholten zweiertaktigen Phrase ist. Der Abschnitt endet mit zwei Schlusstakten. Die Anfangstakte 14 bis 17 des zweiten Abschnitts sind nun im Prinzip eine Variation der ersten vier Takte: Statt einer Quarte aufwärts spielen die Violinen bei der Viertelbewegung eine Sexte abwärts und an Stelle einer Wiederholung wird die zweiertaktige Phrase nach oben sequenziert. Der aufwärts gerichtete Terzgang aus dem ersten Teil ist jetzt abwärts gerichtet und zudem erweitert. Die Ausweitung irritiert zwar im Vergleich zum Bekannten des ersten Abschnitts, auf periodischer Ebene bewirkt diese nun jedoch im Gegensatz zum ersten Abschnitt eine klare Fortsetzung der viertaktigen Phrasen. Wie im A-Teil wird der Terzgang, der eine implizite Zweistimmigkeit darstellt, noch einen Takt weiter geführt (F10 A2

Sie werden vielmehr abgewandelt und zum Teil erweitert, wodurch wiederum – im Gegensatz zum A-Teil, der in 4+2+4+2 Takte unterteilt werden kann – eine klare viertaktige Binnengliederung entsteht.

Interessant ist, dass alle Phrasenanfänge zugleich die Auftakte darstellen würden, wenn man den Satz in einem für eine Gavotte typischen 2/2-Takt mit zwei Vierteln Auftakt notieren würde. Der durch die Sprünge und kleinen Notenwerte fröhliche Charakter kann ebenfalls für diesen Tanzsatz sprechen. Aufgrund der Geradtaktigkeit und des längeren zweiten Abschnitts könnte man auch auf einen Marsch schließen (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226f.). Dem widerspricht allerdings etwas der oben beschriebene, ausgesprochen heitere Charakter. Ebenso wie jeweils der Takt in der Mitte der beiden Abschnitte (F10 A2 T. 7, T. 22) ambivalent als Schluss- und Anfangstakt gedeutet werden kann, lässt sich jedoch nicht genau festlegen, ob dem ‚Air 2‘ eine Gavotte mit Anklängen an einen Marsch zugrunde liegt oder ob es sich um einen Marsch handeln könnte, der sehr fröhliche Gavotte-Anklänge aufzuweisen hat.

Das Spiel mit Tanzsatzanklängen und folglich die burleske, „kurzweilig[e]“ (Zedler Bd. 4 Sp. 1990) Gestaltung der ersten beiden Airs wird auch bei ‚Air 3‘ fortgesetzt. Hier muss der Rezipient ebenfalls auf sein Wissen um die Konventionen und Hörerwartungen des Genres zurückgreifen können, um die musikalische Gestaltung hinter der ‚neutralen‘ Überschrift zu verstehen. ‚Air 3‘ ist dabei erneut von einer Ambivalenz geprägt – nun jedoch in Bezug auf die Binnengliederung. Auf den ersten Blick durch die Wiederholungszeichen gekennzeichnet liegt dem Satz eine formale Zweiteiligkeit zugrunde (F10 A3 T. 1–8, T. 9–20).

Die Takte 17 bis 20 des Großabschnitts nach den Wiederholungszeichen entsprechen eindeutig dem letzten Viertakter im A-Teil. Die Takte 9 bis 16 könnten nun als eine ausgeweitete Variante der Takte 1 bis 4 beschrieben werden. Damit wären die Takte 9 bis 20 eine expandierte und leicht veränderte Version der Takte 1 bis 8. Dies würde mit der formalen Gliederung durch die Wiederholungsstriche übereinstimmen und wäre auch mit dem harmonischen Gang im zweiten Abschnitt von C-Dur über A-Dur und d-Moll zurück zur Tonika F-Dur zu vereinbaren.

Betrachtet man die motivische Ebene, so könnte man jedoch – neben der formalen Zweiteiligkeit – auch von einer dreiteiligen ABA'-Anlage sprechen. Hierbei würden die Takte 1 bis 8 erneut den A-Teil darstellen. Der zweite Abschnitt nach den Wiederholungszeichen ließe sich so in einen kurzen B-Teil (F10 A3 T. 9–12) und A'-Teil (F10 A3 T. 13–20) unterteilen. Die

T. 22). Dieser weitet im A'-Teil den Terzgang nun jedoch zu einer Oktave aus und ist erneut zugleich der erste Takt der neuen Phrase (F10 A2 T. 22–25). Jene deckt sich mit derjenigen von Takt 7 bis 10, allerdings sind die Bewegungsrichtungen im Vergleich zum A-Teil entgegengesetzt: Die Achtel in den Violinen sind abwärts, die Viertel aufwärts gerichtet. Durch zwei zusätzliche Takte (F10 A2 T. 26f.) umfasst nun auch die Schlussphrase vier Takte.

Takte 9 bis 12 sind zwar motivisch an die Takte 1 bis 4 angelehnt, doch dadurch, dass zum einen in Takt 9 eine Sechzehntelbewegung hinzukommt, zum anderen die zweite Violine aktiver an der Melodie partizipiert, könnte der Abschnitt auch als ein kontrastierender und somit eigenständiger Teil betrachtet werden. Die klare zweitaktige Phrasengestaltung, wie man sie zu Beginn des A-Teils vorfindet, trifft man in gleicher Form von Takt 13 bis 16 an. Folglich könnte man ab Takt 13 einen A'-Teil ansetzen, der sich dann wie der A-Teil in 4+4 Takte unterteilen ließe (vgl. Bsp. 25). Das ‚Air 3‘, das auf den ersten Blick durch die Wiederholungszeichen eine klare Zweiteiligkeit vorzuweisen scheint, lässt sich bei näherer Analyse folglich nicht nur als AA'-, sondern auch als ABA'-Form betrachten.

Bsp. 25: *TWV 55:F10* ‚Air 3‘ T. 9–16. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Die Assoziation mit einem Tanzsatz scheint hierbei jedoch klarer: Der 3/8-Takt ebenso wie die viertaktige Abschnittsbildung und die zum Teil recht rasche Bewegung erinnern an eine Passepiéd (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 190),¹⁴⁹ deren Wesen der „Leichtsinnigkeit [gleich, was jedoch] [...] was angenehmes an sich hat“ (Mattheson *Capellmeister* S. 229).

Der anapästische Rhythmus von ‚Air 1‘ wird im ‚Air 4‘ wieder aufgegriffen. In dem Satz, der in einem 3/4-Takt steht, ist das Motiv sogar omnipräsent. Während es jeweils in der ersten Hälfte der beiden Großabschnitte nur von der ersten Violine gespielt wird (F10 A4 T. 1–4, T. 9–

¹⁴⁹ Vgl.: Little: „Passepiéd“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 09.10.2012); Marsh, Schroedter: „Passepiéd“ (1997), Sp. 1451.

12, vgl. Bsp. 26), erklingt es im zweiten Viertakter in drei Stimmen, wodurch es ein größeres Gewicht erhält.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the first staff, with the other staves providing harmonic support.

Bsp. 26: *TWV 55:F10* ‚Air 4‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Der klar etablierte Dreiertakt ohne Auftakt und weniger ernste Charakter des anapästischen Motivs könnten dafür sprechen, dass es sich bei ‚Air 4‘ um eine Polonaise handelt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228). Auch wenn das Motiv, das zum Teil auf der gleichen Stufe wiederholt wird (F10 A4 T. 1, T. 5f., T. 13f.), eher mit dem Mazurka-Rhythmus verwandt ist,¹⁵⁰ so ist dennoch auffällig, dass es zumindest in Telemanns ‚Polonaise‘-Kompositionen immer wieder auftaucht. Beispielsweise verwendet er es im zweiten Abschnitt des als ‚Polonaise‘ überschriebenen Satzes für Flauto traverso und Basso continuo und in der ‚Overture à la Polonoise‘ seiner *Overture burlesque* aus dem *Getreuen Music-Meister*, der zudem schon auf seinem Titelblatt sowohl auf die ‚polnische‘, als auch ‚lebhaft- und lustige Ahr‘ verweist.¹⁵¹

Unter dem Höreindruck des ‚Air 3‘ könnte ‚Air 4‘ wiederum in Bezug auf die drei Unterstimmen, die durch ihre Viertelbewegung in den ersten Viertaktern der beiden Großabschnitte den Dreivierteltakt klar etablieren (F10 A4 T. 1–4, T. 9–12, vgl. Bsp. 15), auch als ein Menuett wahrgenommen werden. Damit hätte man ein Tanzpaar, wobei ungewöhnlicherweise nicht zwei Passepieds hintereinander erklingen würden,¹⁵² sondern erst die schnelle Variante des Menuetts und dann ein Menuett gespielt würde. Allerdings werden bei ‚Air 4‘ die Anklänge an ein Menuett von dem omnipräsenten ‚polnischen‘ Rhythmus überlagert und somit wäre der Tanzsatz nur im Hintergrund durch die Begleitstimmen vorhanden.

‚Air 5‘ steht hingegen wie ‚Air 2‘ wieder in einem 2/4-Takt und weist parallel zu ‚Air 1‘ durch die Anweisung ‚da Capo‘ eine klare, an die italienische Arienform angelehnte ABA-Anlage auf (F10 A5 T. 1–12 A-Teil, T. 13–26 B-Teil, T. 1–12 da Capo). Allerdings suggerieren die ersten

¹⁵⁰ Vgl.: Stęszewski: „Mazurka“ (1996), Sp. 1701f. Der Mazurka-Rhythmus ist wiederum für den Polonaise-Rhythmus von Bedeutung. Vgl.: Gerstner, Schallmann: „Polonaise“ (1997), Sp. 1688.

¹⁵¹ Vgl.: Telemann: *Der getreue Music-Meister* (1728), v. a. S. 4, 72 und Inhaltsverzeichnis.

¹⁵² Vgl.: Little: „Passepied“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 10.10.2012).

vier Takte des B-Teils, die motivisch an den Takten 1 bis 4 orientiert sind, zunächst eine ähnliche zweiteilige Anlage wie die beiden vorangegangenen Airs. Durch den Beginn könnte man eine AA'-Anlage vermuten, mit dem eigenständigeren Verlauf des zweiten Abschnitts ab Takt 17 und dem ‚da Capo‘ wird dann jedoch deutlich, dass es sich um eine ABA-Form handelt. Der Hörer wird also indirekt dazu aufgefordert, seine Vermutung einer zweiteiligen Anlage zu verwerfen. Die Achtelbewegung des Satzes und die durch die da-Capo-Form bedingte Reprise lassen den Satz in die Nähe einer Gavotte rücken (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225). Interessant ist dabei, dass sich das ‚Air 5‘ wie schon das ‚Air 2‘ erneut an Stelle des 2/4-Taktes auch als ein für den Tanzsatz typischen 2/2-Takt mit zwei Vierteln Auftakt notieren ließe. Hier würden ebenfalls alle Phrasenanfänge mit den zwei Auftakt-Vierteln übereinstimmen.

Auch im A-Teil spielt Telemann mit Hörgewohnheiten: Der zweite Viertakter beginnt mit einer Wiederholung der Takte 3 und 4 und die abwärts gerichtete Bewegung der ersten Violine in Takt 7 suggeriert, dass der Abschnitt regulär nach 8 Takten zum Abschluss kommt. Da allerdings mit d-Moll in Takt 8 ein Trugschluss erklingt, wird der A-Teil durch weitere vier Takte ausgeweitet, um dann in Takt 12 auf der Tonika F-Dur zu schließen (vgl. Bsp. 27).

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 2/4 time and has one flat in the key signature. The score consists of 12 measures. Violine I starts with a quarter note G4, followed by eighth notes. Violine II has a quarter rest in measure 1, then eighth notes. Viola has a quarter rest in measure 1, then eighth notes. Basso continuo has a quarter note G2, followed by eighth notes. Measure 8 features a tritone chord (F4 and C5) in the bass line. Measure 12 ends with a cadence on the tonic F4.

Bsp. 27: *TWV 55:F10* ‚Air 5‘ T. 1–12. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Der Schlusssatz, das ‚Air 6‘, steht wieder in einem 3/8-Takt und ist durch die Wiederholungszeichen in zwei Großabschnitte unterteilt (F10 A6 T. 1–8, T. 9–24). Es enthält jedoch drei Achtakter, die alle motivisch auf die ersten acht Takte zurückgreifen. Der auftaktig gestaltete Satz beginnt mit einer viertaktigen Phrase, die durch ihre Achtel-Viertel-Bewegung klar den 3/8-Takt etabliert. Nur die erste Violine weicht in Takt 2 mit einem aufwärts gerichteten Sechzehntellauf, der einen C-Dur-Sept-Akkord beschreibt, von diesem Grundrhythmus ab. Der zweite Viertakter (F10 A6 T. 5–8) kontrastiert nun überraschenderweise deutlich zum ersten: In Takt 5 spielen alle Stimmen einen abwärts gerichteten Sechzehntellauf, woran sich ein Takt mit Sechzehntel-Tonrepetitionen anschließt (vgl. Bsp. 28).

The image shows a musical score for BWV 55: F10, Air 6, measures 1-8. The score is arranged in four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The Violine I and II parts feature trills and sixteenth-note patterns. The Viola and Basso continuo parts provide a rhythmic foundation with sixteenth-note runs.

Bsp. 28: *TWV 55:F10* ‚Air 6‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/72.

Die anderen Achttakter greifen mit kleinen Abweichungen diese Ideen auf: Beim zweiten Abschnitt (F10 A6 T. 9–16) spielen Violine 1 und 2 bis Takt 14 unisono, wodurch die nun zu zwei einzelnen Takten erweiterten Sechzehntelbewegungen (F10 A6 T. 10, T. 12) größeres Gewicht erhalten. Der Sechzehntellauf in allen Stimmen ist jetzt gegenläufig gestaltet: Die Oberstimmen bleiben bei der Abwärtsbewegung, während die Unterstimmen einen aufwärts gerichteten Sechzehntellauf spielen. Hinzu kommt, dass die beiden Stimmenpaare dissonant starten – die Violinen auf *f* und die beiden Unterstimmen auf *g* – und entsprechend auch die Tonrepetitionen auf *g* und *f* eine Dissonanz darstellen. Im dritten Achttakter spielt wie in den Takten 1ff. wieder nur die erste Violine die Melodie, die allerdings, die Idee der Takte 9ff. aufgreifend, erneut zwei Sechzehntel-Takte enthält (F10 A6 T. 18, T. 20). In Takt 21 findet man im Vergleich zu Takt 13 in vertauschter Aufteilung Sechzehntelläufe in Gegenbewegung vor, die nun jedoch in den Mittelstimmen mit dem letzten Sechzehntel eine Richtungsänderung erfahren. Die Tonrepetitionen stellen einen vom Grundton aufgebauten C-Dur-Septakkord dar, wodurch zwischen den Rahmenstimmen erneut eine Dissonanz entsteht (F10 A6 T. 22).

Die Sechzehntelläufe und Tonrepetitionen, die somit in jedem zweiten Viertakter leicht variiert erklingen, erinnern an instrumentale Sturmdarstellungen wie beispielsweise Vivaldis *Concerto F-Dur RVV 433* ‚La tempesta di mare‘ (Druck Amsterdam 1729). Dort tauchen insbesondere in den Ritornellen des Kopfsatzes Sechzehntelläufe und Tonrepetitionen auf, um den Meeressturm musikalisch nachzuzeichnen. Interessant ist, dass Vivaldis Schlusssatz ebenfalls in einem Dreiertakt steht und im letzten Ritornell auch Läufe mit anschließenden Tonrepetitionen enthält, um gegen Ende noch einmal den Sturm zu imaginieren.¹⁵³ Diese instrumentalen Sturmdarstellungen stehen wie auch der Nachtigall-Satz aus der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* in einer

¹⁵³ Vgl.: Vivaldi: *Concerto in Fa Maggiore per Flauto, Archi e Organo (o Cembalo)* (1968), S. 1–18, 24–37. Sechzehntelläufe und Tonrepetitionen, die eine Ähnlichkeit mit Telemanns Satz aufweisen, finden sich v. a. im ersten Ritornell in den Takten 1 bis 8 und in den Schlusstakten T. 73ff. Im Finalsatz sind für den Vergleich insbesondere die Takte 226ff. von Interesse.

Wechselwirkung mit deskriptiven Bühnenmusiken – hier etwa der Sturmmusik aus Marais *Alcione* (1706). Dort wird die eigentliche ‚têmpete‘ im Instrumentalvorspiel unter anderem mittels Tonrepetitionen und Zweiunddreißigstellläufen dargestellt.¹⁵⁴ Ähnliches findet sich auch im vierten Akt von Rameaus Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* von 1733, wo insbesondere Tonrepetitionen in den Streichern und aufwärts gerichtete Läufe in den Bläsern das Unwetter nachzeichnen.¹⁵⁵

Interessant ist nun aber bei Telemanns Schlussatz von *TWV 55:F10*, dass dieses ‚Air 6‘ nicht nur an deskriptive Sturmmusiken, sondern zugleich durch das Verwenden eines 3/8-Taktes, der klaren Phrasenbildung und das vermutlich rasche Tempo an eine Gigue erinnert. Jener Tanzsatz ist wiederum durch „einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet“ gekennzeichnet (Mattheson Capellmeister S. 228, vgl. auch Orchestre S. 192). Der Anklang an eine Gigue und der mit ihr verbundene Affekt stehen folglich in einer Wechselwirkung mit der Assoziation an eine instrumentale Sturmdarstellung. Beide Aspekte unterstützen sich und können in der Imagination des Zuhörers ein Bild der ungestümen Natur hervorrufen.

3.3.3 Die gesamte Ouvertürensuite *TWV 55:F10* im Vergleich zu *TWV 55:G12*: geistreiches Denken und Wissen um die Formerwartungen als Voraussetzung für das Verständnis der Kompositionen

Betrachtet man die Satzabfolge von *TWV 55:F10* so fällt trotz (oder gerade aufgrund) der konstanten Benennung der Suitensätze als ‚Air‘ eine abwechslungsreiche Vielfältigkeit auf. Die Air-Sätze, die üblicherweise nur vereinzelt als kontrastierendes Element in einer Tanzsatzfolge zu finden sind,¹⁵⁶ stellen hier neben der ‚Ouvverture‘ den einzigen Bestandteil der Komposition dar. Auch wenn bei den Airs Hinweise auf einen Tanzsatz wie ‚Air en Menuet‘ und eine Angabe zu Tempo oder Charakter fehlen, hat der Rezipient dennoch aufgrund der formalen Anlage einer Ouvertüre mit Suitenfolge eine dementsprechende Erwartungshaltung.¹⁵⁷

Das einzige Merkmal, das durchgehend mit der Hörerwartung übereinstimmt, ist die Tatsache, dass alle Sätze – wie auch bei *TWV 55:G2* und *TWV 55:G12* – in der Tonika stehen. Daneben weisen jedoch fast alle Suitensätze ein irritierendes Element auf. Scheint ‚Air 1‘ eine Loure

¹⁵⁴ Vgl.: Marais: „Tempeste“ (2006), S. 33–36.

Vgl. dazu auch: Bockmaier: *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts* (1992), S. 35.

¹⁵⁵ Vgl.: Rameau: *Hippolyte et Aricie* (2007), S. 306–318.

¹⁵⁶ Vgl.: Fortune et al.: „Air (i)“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 12.10.2012).

¹⁵⁷ Großpietsch teilt die bei Graupners Ouvertürensuiten zahlreichen Airsätze in Tanzsätze und Charakterstücke ein. Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 143.

darzustellen, so findet mit dem anapästischen Rhythmus ein dem Charakter des Tanzsatzes entgegenstehendes Motiv Eingang. Ähnlich verhält es sich bei ‚Air 4‘, bei dem dieselbe rhythmische Figur allgegenwärtig ist. Die Unterstimmen bewegen sich aber dazu – gerade nach dem Höreindruck der Passetied (‚Air 3‘) – kontrastierend in Menuett-Manier. ‚Air 2‘ wiederum könnte als eine Gavotte wahrgenommen werden, es wäre jedoch auch denkbar, es als einen fröhlichen Marsch zu betrachten. Letzteres kann man wiederum bei Bühnenstücken finden, bei denen es beispielsweise einen Marsch für einen Harlequin gibt – nach Mattheson dürfe jener nicht ernsthaft gestaltet sein (vgl. Mattheson Capellmeister S. 227). Bei ‚Air 6‘ stehen sich in jedem Achttakter der Rhythmus der Gigue und die eher mit bedrohlichen Naturgewalten konnotierten Gestaltungsmittel gegenüber. Beides deckt sich jedoch wiederum aufgrund des permanenten Abwechslens und damit des Nicht-lange-Andauerns jeder Phrase mit dem Affekt des Tanzsatzes – „eine[m] hitzigen und flüchtigen Eifer, eine[m] Zorn, der bald vergehet“ (Mattheson Capellmeister S. 228).

Überhaupt stützen die Affekte, die mit den vermutlich zugrunde liegenden Tanzsätzen verbunden werden, den Eindruck der Vielfältigkeit – zum Teil sogar in den Einzelsätzen durch das Schwanken zwischen zwei stilisierten Tänzen: Stolz und scherzhafte Lebendigkeit (‚Air 1‘), Freude und Lächerlichkeit (‚Air 2‘), angenehme Leichtsinnigkeit (‚Air 3‘), scherzhafte Lebendigkeit und mäßige Lustigkeit (‚Air 4‘), Freude (‚Air 5‘) und flüchtiger Eifer beziehungsweise Zorn (‚Air 6‘). Entsprechend variieren auch die Tempi der Suitensätze: getragen (Loure, ‚Air 1‘), lebendig (Gavotte, ‚Air 2‘), schnell (Passetied, ‚Air 3‘), mäßig (Menuett, ‚Air 4‘), lebendig (Gavotte, ‚Air 5‘) und schnell (Gigue, ‚Air 6‘).

TWV 55:F10 scheint – neben dem Spiel mit Hörerwartungen in der ‚Ouverture‘ und dem Verwenden unterschiedlicher nationaler Stile¹⁵⁸ – gerade durch das Nicht-Nennen, aber dennoch dem Vorhandensein von Tanzsätzen in der Bedeutung des 18. Jahrhunderts witzig zu sein. Da kein Tanzsatz in den Satzüberschriften zu finden ist, es sich aber dennoch um eine Ouvertürensuite handelt, wird der Spieler und Hörer indirekt dazu aufgefordert, darüber nachzudenken, was sich hinter den Sätzen verbergen könnte. Dafür muss der Rezipient über eine musikalische Bildung verfügen und gleichzeitig als intellektuelle Leistung auf die Wissensressourcen kreativ zurückgreifen können – eine Voraussetzung, die wohl in allen möglichen Aufführungsorten der Ouvertürensuite erfüllt wurde, sowohl im höfischen Kontext Darmstadt, als auch in der gebildeten Schicht der bürgerlich geprägten Städte Frankfurt oder Hamburg. Geistreiches Denken

¹⁵⁸ Neben dem gattungsbedingten vorherrschenden ‚französischen‘ Stil findet man vor allem den sogenannten ‚italienischen‘ Stil in den episodenhaften Zwischenspielen der ‚Ouverture‘, der offensichtlichen da-Capo-Anlage von ‚Air 1‘ und ‚Air 5‘ und den an Vivaldis *Concerto RV 433* erinnernden Sechzehntelbewegungen in ‚Air 6‘. Der anapästische Rhythmus in ‚Air 1‘ und ‚Air 4‘ könnte wiederum dem ‚polnischen‘ Stil zugeordnet werden.

und „aufgeweckte Einfälle“ (Schwabe S. 16) – Komponenten des Witzes – sind somit Voraussetzung und Ausgangspunkt, um die Anspielungen zu erkennen und „klug und weise *raisonnieren*“ (Thomasius S. 12) zu können.

Ähnliches muss der Rezipient bei *TWV 55:G12* leisten, denn auch hier liegen den Air-Sätzen größtenteils Tänze zugrunde, ohne dass diese auf sprachlicher Ebene genannt werden. ‚Air 1‘ ist beispielsweise aufgrund seines Alla-breve-Taktes, des Auftakts von einer Halben und der klaren Periodik als Gavotte zu erkennen, die ebenfalls dem ‚Air 6‘ zugrunde zu liegen scheint. Trotz der formalen Zweiteiligkeit durch die Wiederholungszeichen (G12 A1 T. 1–4, T. 5–16) findet sich beim ‚Air 1‘ eine motivisch bedingte ABA’-Anlage (G12 A1 T. 1–4, T. 5–8, T. 9–16). Diese Reprisengestaltung deckt sich ebenfalls mit dem Tanzsatz (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 191), lässt das Air aber zugleich in die Nähe der ‚da Capo‘-Gestaltung rücken. Interessant ist dabei auch, dass es sich beim A’-Abschnitt um einen durch zwei Takte erweiterten A-Teil (G12 A1 T. 10/11, T. 13/14) handelt, wodurch die zuvor sehr klare viertaktige Periodik leicht gestört wird: Der A’-Teil besteht nun – mit der Hörerwartung spielend – aus 3+3+2 Takten. ‚Air 2‘ wiederum erinnert beispielsweise aufgrund des Achtel-Auftakts und der überwiegenden Achtelbewegung an eine Gigue (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 192). Erneut handelt es sich durch die Wiederholungszeichen um einen formal zweiteiligen Satz, das motivische Wiederaufgreifen der ersten acht Takte führt jedoch wie bei ‚Air 1‘ zu einer ABA’-Form, die zugleich an die da-Capo-Arie erinnert (G12 A2 T. 1–8, T. 9–16, T. 17–24).

Bei *TWV 55:F10* kommt wegen der zum Teil kontrastierenden Elemente in den Einzelsätzen hinzu, dass der Hörer immer wieder dazu aufgefordert wird, seine Vermutung kritisch zu hinterfragen, da Telemann in den meisten Sätzen gegensätzliche Motivik verwendet. Zudem könnte sich in der Imagination des Rezipienten, der eine Verbindung zwischen Telemanns Sätzen und denen französischer Divertissements herstellen kann,¹⁵⁹ eine kleine Szenenfolge abspielen wie etwa eine ausgelassene Szenerie mit Harlequin und ähnlichen fröhlichen Gestalten oder eine Unwetter-Szenerie zum Schluss.

Dieses Spiel mit der Imagination des Hörers ist auch bei *TWV 55:G12* vorstellbar: Der durch den Anklang an rasche und lebendige Tanzsätze schon evozierte fröhliche Eindruck der ersten Air-Sätze wird bei ‚Air 4‘ fortgesetzt, das an eine ‚Harlequinade‘ erinnert (vgl. dazu auch Kapitel 6.1). Der Eindruck eines lebendigen Gestus wird durch den Dreiertakt und die auftaktige Gestaltung erweckt. Bei dem Auftakt ist zudem bemerkenswert, dass er in der ersten Violine aus einer Achtel-Triole, in den unteren Stimmen hingegen aus zwei Achteln besteht. Folglich

¹⁵⁹ Vgl. zur Expressivität der Airsätze: Harris-Warrick: „The phrase structures of Lully’s dance music“ (2000), S. 49.

findet bei jedem Auftakt ein Gegeneinander von Zweier- und Dreierhythmus statt. Diese Überlagerung des Rhythmus findet man beispielsweise auch bei dem mit ‚Polonoise‘ überschriebenen Satz der Overtürensuite *TWV 55:a2*¹⁶⁰ – die motivische Verwandtschaft stützt wiederum durch das ‚gar freie Wesen‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 28) der Polonoise den fröhlichen Gestus von ‚Air 4‘.

Könnte man sich folglich bei diesem Satz vor dem inneren Auge eine kleine Harlequin-Szene vorstellen, so scheint auch der sich anschließende Satz von *TWV 55:G12* einen Verweis auf etwas Außermusikalisches zu geben: Bei ‚Air 5‘ spielen die unteren beiden Stimmen konstant eine zwischen wenigen Tönen wechselnde Bewegung in Halben. Darüber haben die beiden Violinstimmen zu Beginn der beiden Abschnitte (G12 A5 T. 1–10, T. 12–23) zunächst überwiegend Viertel in Dreiklangsbrechungen und anschließend eine Achtelbewegung notiert (vgl. Bsp. 29).

Bsp. 29: *TWV 55:G12* ‚Air 5‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/86.

Das recht konstante Wechseln zwischen wenigen Tönen sowie die unterschiedliche Bewegungsfrequenz in den einzelnen Stimmen könnten auf ein Glockenspiel hindeuten. Eine konstante Achtelbewegung findet man beispielsweise auch in dem mit ‚Carillon‘ überschriebenen Schlusssatz der ‚Overture à la Pastorelle‘ *TWV 55:F7*.¹⁶¹ Insbesondere in Darmstadt könnte mit dem Suitensatz von *TWV 55:G12* dies assoziiert worden sein, denn das dortige Glockenspiel im Turm des Schlosses galt als ein Kennzeichen der Stadt¹⁶² (vgl. dazu auch ‚Carillon‘ aus *TWV 55:D21*, Kapitel 5.1.2, Kapitel 5.2, Bsp. 67).

¹⁶⁰ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/05: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-05>, letzter Zugriff: 20.10.2012. Dieser Satz steht ebenfalls in einem 3/4-Takt, ist aber – wie für eine Polonoise typisch (vgl. Mattheson Capellmeister S. 128) – nicht auftaktig gestaltet. Die Überlagerung von Dreier- und Zweierhythmus ist zu Beginn des Satzes auf den ersten Zählzeiten im Takt zu finden.

¹⁶¹ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/41: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-41>, letzter Zugriff: 20.10.2012. Hier bewegen sich die drei Unterstimmen in einer häufig wiederholten Achtelmotivik.

¹⁶² Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 133–136.

Das imaginäre Spiel und insbesondere das Wechseln der Ideen innerhalb eines Satzes bei *TWV 55:F10* könnten ein weiterer Grund für die Bezeichnung ‚Overture à la burlesque‘ gewesen sein. Dort ist dies auch schon in der ‚Overture‘ zu beobachten, was zugleich als ein Spiel mit Hörerwartung betrachtet werden kann. Die Ouvertürensuite *TWV 55:G12* weist hingegen in ihren Einzelsätzen weniger ein Pendeln zwischen Charakteren auf. Vielmehr scheint hier zum einen auf formaler Ebene mit Hör- beziehungsweise Lesegewohnheiten gespielt zu werden: Obwohl kein einziger Air-Satz eine da-Capo-Anweisung erhält, weisen dennoch drei der sechs Sätze eine ABA’-Anlage auf (vgl. ‚Air 1‘, ‚Air 2‘, ‚Air 4‘). Zum anderen rückt innerhalb der einheitlichen motivischen Gestaltung der Einzelsätze ein scherzhaftes, burleskes Element (vgl. Zedler Bd. 4 Sp. 1990) in den Vordergrund: das der permanenten (Motiv-)Wiederholung. Neben dem schon genannten ‚Air 6‘ findet man dies auch in ‚Air 3‘. Hier zeichnet sich die Melodiestimme, die zunächst in der ersten Violine erklingt, dann aber unerwarteterweise in den Bass wandert (G12 A3 T. 4ff., T. 12ff.), im Prinzip lediglich durch zwei Sechzehntel-Motive aus, die auf unterschiedlichen Tonstufen erklingen (Dreiklangsbrechung und in Quartan pendelnde Bewegung).¹⁶³

Potenziert wird dies im vierten Air, das von einer permanenten Motivtransformation lebt und letztendlich auf die Takte 1 bis 4 zurückgeführt werden kann. Jene lassen sich in zwei auch schon sehr ähnliche zweitaktige Phrasen einteilen. Die beiden Zweitakter finden sich nun im weiteren Verlauf entweder auf eine andere Tonstufe transponiert (G12 A4 T. 5f., T. 11f., T. 13f., T. 25f.) oder in ihrer Bewegungsrichtung beziehungsweise Motivik leicht verändert (T. 7f., T. 9f., T. 15f., T. 17f., T. 19f., T. 21f.). Versieht man die kleinen Abschnitte entsprechend mit Buchstaben, so wird die permanente Motivwiederholung auch auf formaler Ebene deutlich: a-b-a’-a¹-a²-b’-a’’-a³-a²-b¹-a⁴-b²-a’. Die Motivwiederholung in der Anlage der Einzelsätze korrespondiert auf der Ebene der Satzanlage mit dem Wiederaufgriff eines Tanzsatzanklangs, da das ‚Air 6‘ erneut eine Gavotte darzustellen scheint. Damit wiederholt sich am Ende der Folge die Verwendung des ersten Tanzsatzes.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Witzes in den Ouvertürensuiten *TWV 55:G2* sowie *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*

Die beiden Ouvertürensuiten *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* scheinen also auf ihre Art und Weise kurzweilig gestaltet zu sein, was Zedler als Bedeutung für ‚burlesque‘ angibt. Und auch

¹⁶³ Interessant ist hierbei, dass sich die Anfangsmotivik verändert auch in dem Menuett *TWV 34:49* findet. Trotz des verwandten Materials sind die beiden Sätze aufgrund der unterschiedlichen Satzanlage und Taktverwendung jedoch von unterschiedlichen Charakteren geprägt. Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 194.

die dort genannte Beschreibung einer burlesken Ouvertüren-Komposition scheint auf *TWV 55:F10* zuzutreffen: Den Wechsel zwischen ernsten und einfältigen, das heißt simplen Melodien (vgl. Zedler Bd. 4 Sp. 1990), findet man sowohl bei der Satzabfolge als Ganzes betrachtet, als auch im Innern der Einzelsätze wie beispielsweise bei den an eine Loure erinnernden Phrasen und den Wiederholungen des anapästischen Rhythmus des ‚Air 1‘ von *TWV 55:F10*. Das Alternieren zwischen verschiedenen Ideen und das simultane Erklängen von Kontrastierendem (vgl. z. B. F10 O T. 44ff., A1 T. 2f., A4 T. 1f., A6 T. 3ff.; G12 Auftakte in A4) erinnern zudem aber auch an *TWV 55:G2* und Zedlers Definition des Bizarren, das nicht bei einer „einmal angebrachten Melodie“ bleibt (Zedler Bd. 3 Sp. 1999).

Das gleichzeitige Verwenden von unterschiedlichen Elementen findet man in allen drei Kompositionen ebenfalls auf der Ebene der verschiedenen Stile: Bezieht sich zunächst einmal die Ouvertürensuite als solche durch ihren Ursprung im französischen Musiktheater auf den sogenannten französischen Stil, so finden doch auch der ‚italienische‘ und ‚polnische‘ Stil Eingang. Letzterer in erster Linie über das anapästische Motiv (F10 A1, A4; G2 G) und die permanenten Motivwiederholungen (G12 A3, A4, A5). Mit italienischen Kompositionen können zum einen die Verwendung virtuoser Passagen und das Umfunktionieren der ersten Violine zur Solostimme assoziiert werden (F10 O, A3, A6; G2 R), zum anderen aber auch die explizit genannte oder implizit vorhandene da-Capo-Anlage (F10 A1, A3,¹⁶⁴ A5; G12 A1, A2, A4).

Interessant ist, dass zudem bei allen drei Ouvertürensuiten außermusikalische Begebenheiten mit hineinspielen oder Assoziationen mit solchen hervorgerufen werden: Bei *TWV 55:G2* ist es der Gesang der Nachtigall, bei *TWV 55:F10* neben den an Harlequinade-Sätze erinnernden fröhlichen Gestus insbesondere der Tempesta-Schlusssatz und das fünfte Air von *TWV 55:G12* kann mit einem Glockenspiel in Verbindung gebracht werden. Die Verwandtschaft mit deskriptiven Bühnenmusiken zeigt hier die – bei *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* auch schon über das Adjektiv ‚burlesque‘ erzeugte – Nähe zum theatralen Kontext. Das Verwenden der unterschiedlichen Stile und die Anspielungen auf kleine Szenerien zu erkennen, ist wiederum eine Verstandesleistung des Rezipienten und in diesem Sinne in der Bedeutung des 18. Jahrhunderts witzig (vgl. Diderot S. 972f.; Meier S. 49; Trevoux Sp. 1527).

Ein entscheidender Unterschied bei den Kompositionen ist jedoch das Nennen beziehungsweise Nicht-Nennen von Tanzsätzen. Bei *TWV 55:G2* enthalten alle Sätze – bis auf den Schlusssatz – eine den Satz definierende Überschrift. Dementsprechend wird eine Erwartungshaltung auf-

¹⁶⁴ Das ‚Air 3‘ kann auch als zweiteilige Anlage interpretiert werden (vgl. Analyse oben).

gebaut: Der Rezipient geht davon aus, die dem Tanzsatz zugehörigen Eigenschaften auch vorzufinden. In jedem Satz gibt es jedoch mindestens ein Element, das gegen die Hörerwartung steht. Dieses gezielte Stören der üblichen Kompositionsweise, das allerdings nie zur Unkenntlichkeit der zugrunde liegenden Tanzsätze führt, erinnert an die bei Schwabe zu findende Beschreibung des deutschen Witzes: Dieser sei nach Meinung nicht-deutscher Kritiker insbesondere zu „Spielwerken“, das heißt Rätseln, veranlagt (vgl. Schwabe S.11). Zugleich stellt das Nicht-Einlösen der Hörerwartung witzige, „aufgeweckte[.] Einfälle[.]“ dar (Schwabe S. 16).

TWV 55:F10 und *TWV 55:G12* verfahren hingegen anders: Da die Suitensätze keinen einzigen Tanzsatz nennen, wird diesbezüglich keine konkrete Erwartungshaltung aufgebaut. Dennoch erwartet man natürlich bei der Komposition einer Ouvertürensuite Anklänge an Tanzsätze – es entsteht somit zunächst einmal ein Spannungsverhältnis. Dabei muss der Rezipient selbst aktiv werden, auf sein Wissen über mögliche Tanzsätze zurückgreifen können und daraus entsprechende Schlüsse ziehen. Der Hörer wird also indirekt dazu aufgefordert, „geschwind und scharffsinnig“ (Thomasius S. 12) über das Dargebotene nachzudenken. Entsprechendes gilt auch für eine mögliche Tanzpaar-Bildung. Wie bei der Ouvertürensuite *TWV 55:G2*, bei der über das Nennen konkreter Tanzsätze die Kombinationen auszumachen sind, kann man jene auch bei den Ouvertürensuiten mit Air-Sätzen vorfinden – allerdings erst, nachdem man selbst die vermutlich zugrunde liegenden Tanzsätze beziehungsweise die charakteristischen Elemente entdeckt hat. Bei *TWV 55:F10* verbinden sich über den ‚polnischen‘ Rhythmus ‚Air 1‘ und ‚Air 4‘, die Anklänge an eine Gavotte koppeln ‚Air 2‘ und ‚Air 5‘, wohingegen die Sätze ‚Air 4‘ und ‚Air 6‘ beide an Vivaldis Concerti erinnernde Sechzehntel-Bewegungen aufweisen und dadurch als Paar erscheinen. Auch bei *TWV 55:G12* können zwei Sätze über den Tanzsatz Gavotte verknüpft werden: die beiden die Suite umrahmenden Sätze ‚Air 1‘ und ‚Air 6‘. Aufgrund des Dreiertakts und der ABA’-Anlage könnte man ‚Air 2‘ und ‚Air 4‘ als ein Paar ansehen, ‚Air 3‘ und ‚Air 5‘ wären dann über die permanente Motivwiederholung und den Zweiertakt verbunden. Allerdings weisen sowohl ‚Air 4‘, als auch ‚Air 5‘ Anklänge an Außermusikalisches auf, was die beiden Sätze wiederum ebenfalls miteinander verknüpft.

Vermutlich liegt in dem Unterschied der Ouvertürensuiten begründet, warum die eine als ‚bizarre‘, die anderen als ‚burlesque‘ bezeichnet wurde. Da bei *TWV 55:G2* konkrete Satzüberschriften vorzufinden sind, wird mit der genannten Erwartungshaltung gespielt. Sie wird jedoch bewusst nicht erfüllt – folglich weicht Telemann von dem ursprünglichen Einfall in den Einzelsätzen, aber auch der Suite als Ganzes ab, was Zedler als ein Merkmal von bizarren Kompositionen nennt (vgl. Zedler Bd. 3 Sp. 1999). Bei *TWV 55:G2* und *TWV 55:F10* wird hingegen durch die recht weitgefasste Satzüberschrift ‚Air‘ zunächst keine ‚Melodie angebracht‘, bei der

der Komponist ‚verbleiben‘ sollte (vgl. Zedler Bd. 3 Sp. 1999). Die in gewisser Weise unkonkreten Satzbezeichnungen ermöglichen hier ein abwechslungsreiches Verwenden unterschiedlicher Elemente und erwecken damit einen für burleske Kompositionen typischen „kurtzweilig[en], scherzhafft[en]“ Eindruck (Zedler Bd. 4 Sp. 1990).

Alle drei Kompositionen stellen aber in ihrer individuellen Beschaffenheit – dem Bruch mit Hörerwartung ebenso wie dem selbständigen Erkennen von Tanzsätzen und das Umgehen mit ihren Konventionen durch den Rezipienten – eine Verbindung zum Witz dar. Jede setzt auf ihre Art voraus, was den Witz kennzeichnet: „die geistige Beweglichkeit, die Fähigkeit zur intellektuellen Kombination, der geschwinden Gedankenverbindung.“¹⁶⁵ Sie können alle drei als ein Beispiel für den Esprit, das geistreiche Denken, betrachtet werden – *TWV 55:G2* durch das gezielte Unterlaufen der Konventionen; *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* dadurch, dass das Wissen um die Formerwartungen von Tanzsätzen die Voraussetzung dafür darstellt, das hinter den ‚neutralen‘ Überschriften Komponierte zu erkennen.

Primär steht hierbei zunächst einmal eine Objektebene im Vordergrund, da es um die musikalischen Hörerwartungen geht. In einem zweiten Schritt rückt dann jedoch der Rezipient und somit eine Subjektebene in den Mittelpunkt, da es ja gerade darum geht, das Spiel mit den Konventionen zu erkennen und wahrzunehmen. Die Kompositionen knüpfen durch den Ursprung des Genres an die französische Kultur an und können mit ihren möglichen Aufführungen in höfischen Kontexten wie Dresden und Darmstadt als musikalisches Beispiel für die allgemein zu beobachtende Frankreich-Mode der Zeit¹⁶⁶ betrachtet werden. Es ist durchaus vorstellbar, dass dadurch auch nach außen gezeigt werden konnte, dass man sich insbesondere an den aristokratischen, gebildeten Kreisen Frankreichs und deren „quantité de bon Esprits“ (Mauvillon S. 440) orientierte und folglich dem ‚galant homme‘ und dem Esprit der Franzosen nachempfand.¹⁶⁷ Dabei ist jedoch insbesondere interessant, dass die Ouvertürensuiten höchst wahrscheinlich in Frankfurt (oder Hamburg) komponiert wurden und folglich vermutlich auch in eher bürgerlich geprägten Städten aufgeführt wurden. Ähnlich wie auf sprachlicher und literarischer Ebene versucht wurde, im Zuge der Bildung einer breiteren bürgerlichen Öffentlichkeit

¹⁶⁵ Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip* (1989), S. 6.

¹⁶⁶ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 39; Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700“ (1986), S. 230; R.-J. Reipsch: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (1998), S. 7.

¹⁶⁷ Vgl. dazu zum Beispiel Matthesons vollständigen Titel seines *Neu=Eröffneten Orchestres*, bei dem er gezielt französische oder dem Französischen entlehnte Begriffe verwendet: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge.*

einen eigenen Witz zu etablieren (vgl. Schwabe S. 15ff.),¹⁶⁸ so scheint dies hier ebenfalls auf musikalischer Ebene stattzufinden. Als musikalisch Gebildeter wusste man um die Konventionen der mit dem höfischen Prestige verknüpften Ouvertürensuite, was als gemeinsamer Wissenshorizont¹⁶⁹ eine Voraussetzung für den Witz darstellt. Gerade weil die Hörerwartungen nicht einfach kopiert wurden, sondern durch das Spiel mit ihnen etwas Neues und Individuelles entstand, konnte zugleich gezeigt werden, dass man – auch in bürgerlichen Kontexten – dazu fähig war „klug und weise [zu] *raisonnieren*“ (Thomasius S. 12).

¹⁶⁸ Vgl.: Oestreich: „Das Reich – Habsburgische Monarchie“ (1968), S. 388–394; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 115f.

¹⁶⁹ Vgl. zur Voraussetzung für das Funktionieren des Witzes: Critchley: *Über Humor* (2004), S. 12, 20.

4. Witz als ein schnelles Zusammenführen von Ideen – Bezugnahme auf verschiedene Ereignisse der Lebenswelt in den Ouvertürensuiten *TWV 55:G4*, *TWV 55:B5* und *TWV 55:B11*

Während im vorangegangenen Kapitel das geistreiche Denken als ein Bedeutungsaspekt von Witz thematisiert wurde, steht nun die Bedeutung von Witz im Vordergrund, die vor allem in den englischen Schriften der Zeit artikuliert wurde: das schnelle und unerwartete Zusammenführen von ähnlichen, unterschiedlichen oder zunächst als divergierend wahrgenommenen Ideen. Auf musikalischer Seite lag beim ersten Aspekt der Fokus insbesondere auf den Konventionen der Ouvertürensuite und deren Hörerwartungen, mit denen auf vielfältige Weise gespielt wurde oder auf die der Rezipient flexibel zurückgreifen musste. In diesem Kapitel rücken nun Ouvertürensuiten von Telemann in den Blickpunkt, bei denen über charakterisierende Titel oder Satzüberschriften stärker außermusikalische Aspekte hinzutreten. Es werden folglich – wie für den Witz typisch – unterschiedliche und auf den ersten Blick stark voneinander abweichende Ideen miteinander verbunden: die Ouvertürensuite als Genre und Sachverhalte der außermusikalischen Lebenswelt.

Hier stehen nun drei Kompositionen im Zentrum der Betrachtung, die aufgrund ihrer programmatischen Überschriften auf konkrete Geschehnisse anzuspielen scheinen: Bei *TWV 55:G4* und *TWV 55:B5* lässt sich mit der Nennung verschiedener Nationen ein Bezug zu den damaligen kriegerischen – und im Fall von *TWV 55:G4* auch ästhetischen – Auseinandersetzungen der Zeit herstellen. *TWV 55:B11* steigert zunächst noch einmal das Zusammenführen von Ideen, da die Satzüberschriften jeweils ein Oxymoron darstellen und somit schon auf sprachlicher Ebene zwei kontrastierende Ideen enthalten sind. Insbesondere der Schlusssatz ‚L’Esperance de Mississippi‘ [sic!] scheint dabei einen weiteren Kontext zu eröffnen: die damalige Finanzkrise. Inwiefern sich dies an der musikalischen Gestaltung festmachen lässt und ob der Bezug zu den Geschehnissen der Lebenswelt auch für die ganze Ouvertürensuite relevant ist, soll ebenfalls erörtert werden.

Über die programmatischen Überschriften wird hier folglich eine Verbindung der Musik mit verschiedenen Ereignissen hergestellt. Dabei stehen die Ouvertürensuiten natürlich – wie auch die Kompositionen, die in den nächsten Kapiteln näher betrachtet werden – im Kontext einer Art frühen Programmmusik, indem in den einzelnen Sätzen mit der Musik etwas Außermusi-

kalisches abgebildet wird und zugleich die Komposition insgesamt ein erzählendes oder beschreibendes Element erhält.¹ Bei den drei ausgewählten Overtürensuiten steht jedoch nicht nur eine Nachahmung von Außermusikalischem mit den Mitteln der Instrumentalmusik im Fokus. Vielmehr rückt hier verstärkt die Frage einer Positionierung oder wertenden Wiedergabe in den Vordergrund. Stellt eine Imitation an sich immer schon eine gewisse subjektive Abbildung der Wirklichkeit dar,² so wird dies hier noch potenziert, weil die Überschriften der Kompositionen auf kriegerische Auseinandersetzungen oder kontrovers diskutierte Neuerungen anzuspielen scheinen. Dabei ist von Interesse, inwiefern versucht wurde, ein solches Sujet annähernd neutral darzustellen, oder ob eine Stellungnahme offensichtlich miteinkomponiert wurde. Wenn Letzteres der Fall wäre, so stellt sich anschließend die Frage, ob die Musik tendenziell eher affirmativ oder subversiv zu verstehen ist. Zu überlegen wäre auch, inwieweit die Komposition sogar je nach Aufführungskontext und Ort unterschiedlich interpretiert werden könnte. Insofern spielt bei der Analyse und Interpretation der drei Overtürensuiten zugleich eine Rolle, wie diese außermusikalischen Ideen mit den Mitteln der Musik dargestellt werden und entsprechend verstanden werden können.

4.1 Musikalische Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen in *TWV 55:G4* und *TWV 55:B5*?

4.1.1 *TWV 55:G4* ‚Overture des nations anciens et modernes‘

4.1.1.1 Quellenlage, Satzabfolge und mögliche Kontexte

Überlieferung und Aufbau

Die Overtürensuite *TWV 55:G4* kann ebenfalls wie die zuvor betrachteten Kompositionen nicht exakt datiert werden, allerdings wird für sie im Allgemeinen der Zeitraum zwischen 1721 und 1725 angenommen. Sie ist in einer Berliner Abschrift und in Darmstädter Abschriften überliefert, wobei die eine Quelle aus Darmstadt wohl bis circa 1725 angefertigt wurde. Des Weiteren ist die ‚Overture‘ in Berlin als Autograph und in einer Frankfurter Abschrift überliefert.³

¹ Vgl. zur Programmmusik vor dem 19. Jahrhundert: Altenburg: „Programmmusik“ (1997), v. a. Sp. 1824f., 1834, 1837–1840; Dahlhaus: „Thesen über Programmmusik“ (1975), S. 190f.; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 2–20; Schmusch: *Der Tod des Orpheus* (1998), v. a. S. 29–39; Scruton: „Programme music“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 13.05.2014).

² Vgl.: Girshausen: „Mimesis“ (2005), S. 202.

³ Vgl. zur Datierung und Überlieferung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 183; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=452513532&db=251&View=rism> (Abschrift Berlin); <https://opac.rism.info/search?id=450003050&db=251&View=rism>, <https://opac.rism.info/search?id=450003048&db=251&View=rism>, <https://opac.rism.info/search?id=450003049&db=251&View=rism>

Aufgrund der groben Datierung ist es relativ wahrscheinlich, dass Telemann die Overtüre *TWV 55:G4* zu Beginn seiner Tätigkeit in Hamburg komponierte. Hoffmann vermutet, dass sie für die dortige Handelsdeputation komponiert wurde⁴ – belegt werden kann dies jedoch (derzeit) nicht.

Bei *TWV 55:G4* ist nun auf den ersten Blick auffällig, dass über den Titelzusatz ‚Overture des nations anciens et modernes‘⁵ und den weiteren programmatischen Satzüberschriften ein Bezug zur außermusikalischen Lebenswelt hergestellt wird. Die charakterisierenden Überschriften finden sich dabei in den Einzelstimmen, zum Teil aber auch in den Partituren der verschiedenen Abschriften. Das Übereinstimmen der programmatischen Ergänzungen in mehreren Quellen steigert folglich die Wahrscheinlichkeit, dass sie von Telemann selbst stammen.⁶

Der ‚Overture‘ folgt bei *TWV 55:G4* allerdings zunächst ein Menuett-Paar, das nicht näher mit einer programmatischen Satzüberschrift versehen ist. Dem schließen sich drei Satzpaare an, die nun deutlich einen außermusikalischen Bezug aufweisen und den Überschriften entsprechend den Deutschen, Schweden und Dänen gewidmet sind. Dabei wird jeweils zwischen einem alten und einem modernen Volk differenziert: ‚Les Allemands anciens‘, ‚Les Allemands modernes‘, ‚Les Suedois anciens‘, ‚Les Suedois modernes‘, ‚Les Danois anciens‘ und ‚Les Danois modernes‘. Die Overtürensuite schließt dann mit einem Satz, der sich der musikalischen Nachzeichnung alter Frauen widmet (‚Les vieilles fem[m]es‘; vgl. Tab. 4).

(Abschriften Darmstadt); <https://opac.rism.info/search?id=450005614&db=251&View=rism> (Abschrift Overtüre Frankfurt); <https://opac.rism.info/search?id=452513532&db=251&View=rism> (Overtüre Berlin), letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

Die Ähnlichkeit des dritten Satzes mit dem zweiten Satz der Triosonate *TWV 42:D16* für zwei Traversflöten und Basso continuo spricht ebenfalls für diesen Zeitraum. Die Triosonate ist nämlich in Dresdner Abschriften überliefert, die auf bis 1725 datiert werden können. Vgl. dazu: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 183; *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1992), Bd. 2, S. 32.

⁴ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 18.

⁵ Die Orthographie der Sätze, die folgende Analyse und auch die Taktverweise beziehen sich primär auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/16: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-16>, letzter Zugriff: 20.08.2013. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚G4 Anfangsbuchstaben Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Folgende moderne Ausgabe wurde ebenfalls für die Analyse vergleichend herangezogen: Telemann: ‚Overture des Nations anciens et modernes‘, S. 69–82.

⁶ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=452513532&db=251&View=rism> (Abschrift Berlin); <https://opac.rism.info/search?id=450003050&db=251&View=rism>, <https://opac.rism.info/search?id=450003048&db=251&View=rism>, <https://opac.rism.info/search?id=450003049&db=251&View=rism> (Abschriften Darmstadt); letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:G4</i> („Ouverture des nations anciens et modernes“)
Ouverture
Menuet 1 – Menuet 2
Les Allemands anciens – Les Allemands modernes
Les Suedois anciens – Les Suedois modernes
Les Danois anciens – Les Danois modernes
Les vieilles fem[m]es

Tab. 4: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:G4*.

Beim Betrachten der Satzabfolge ist unter der Perspektive der Hörerwartung natürlich interessant, dass bis auf das erste Menuett-Paar kein einziger Tanzsatz in den Überschriften genannt wird. Des Weiteren fällt zum einen das dreimalige Gegenüberstellen von ‚anciens‘ und ‚modernes‘, zum anderen das Nennen der Nationen auf. Darauf haben Büttner und Michael Philipp, insbesondere aber Zohn hingewiesen.⁷ Die zeitliche Differenzierung und das Anführen der verschiedenen Länder ermöglichen zwei unterschiedliche Kontextualisierungen: einen Bezug sowohl zu den ästhetischen, als auch zu den kriegerischen Auseinandersetzungen der Zeit.

Möglicher Kontext 1: ‚Querelle des anciens et des modernes‘

Der Gegensatz ‚alt‘ und ‚modern‘ könnte mit der in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufgekommenen ‚Querelle des anciens et des modernes‘ beziehungsweise mit deren Fortsetzung und Rezeption im 18. Jahrhundert in Zusammenhang stehen. Bei diesem literarischen Streit,⁸ der vor allem durch Charles Perraults progressives Gedicht *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) neu entfacht wurde, standen sich Verfechter der antiken Tradition und diejenigen, die für die zeitgenössischen Neuerungen eintraten, gegenüber. Der Literaturstreit wurde zunächst hauptsächlich in Frankreich ausgetragen. Die Frage, in welchem Verhältnis die Antike zu ihrer aktuellen Lebenswelt steht, wurde jedoch bald auch in den Nachbarländern diskutiert. Vor allem über die „Idee des kontinuierlichen Fortschritts“⁹ ist dabei in den Publikationen in Deutschland eine vermittelnde Position auszumachen, die die Meinung vertritt, dass das Neue auf dem Alten aufbaue. Zudem wird vereinzelt angestrebt, durch das Verbinden von ‚alt‘ und ‚neu‘ die ‚Querelle‘ zu überwinden. In den deutschen Publikationen wird dabei häufig der Vergleich früherer und aktueller Schriften mit einem geographischen Überblick verknüpft. Es ist auffällig,

⁷ Vgl.: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935), S. 23f., Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 276f., Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75–78.

⁸ Vgl. zu der Querelle und diesem Absatz: Fumaroli: „Les abeilles et les araignées“ (2001), S. 7ff.; Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg* (1981), S. 9f., 349f., 374; Rötzer: *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur* (1979), v. a. S. 90–101.

⁹ Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg* (1981), S. 374.

dass versucht wird, neben der Darstellung der süd- und westeuropäischen Nationen auch die nördlichen und östlichen Nationen Europas in ihrer Bedeutung darzustellen.¹⁰

Neben den literarischen Diskussionen sind für Telemanns Overtürensuite *TWV 55:G4* auch die parallel dazu verlaufenden Auseinandersetzungen um die französische Oper von Interesse.¹¹ Während die im Kontext der ‚Querelle des anciens et modernes‘ stehenden Diskussionen um Lullys *Alceste* zeitlich nicht in Frage kommen, scheint die nach Lullys Tod ausgelöste Debatte bei Telemanns Komposition von Bedeutung zu sein. Dabei wurde der französischen Musik die italienische gegenübergestellt, wobei letztere als fortschrittlicher wahrgenommen wurde. Die Diskussionen kamen mit François Raguénets Schrift *Parallèle des italiens et des françois en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) auf, in der er seine durch einen Italien-Aufenthalt entstandene Begeisterung für die italienischen Kompositionen ausdrückte. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville reagierte darauf in seiner *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1704–1706) mit einer Gegenüberstellung der beiden Stile, in der er sowohl den Angriff auf die französische Musik, als auch die unkritische Begeisterung für Lullys Opern zurückweist.¹² Die Auseinandersetzungen in Frankreich wurden wiederum auch auf deutscher Seite rezipiert: Mattheson thematisiert in seiner *Critica Musica* (1722) diesen ästhetischen Streit und druckt dabei einen Teil von Viévilles Schrift mit deutscher Übersetzung ab. In seiner Beurteilung spricht Mattheson in Anlehnung an den französischen Theoretiker beiden Stilen ihre Berechtigung zu:

„Denn / ob es gleich einmahl gewiß und wahr ist / daß / überhaupt von der Sache zu reden / die Italiänische Music oben an stehen soll und muß; so hat doch darum die Französische / nach ihrer Art / auch keine geringe Verdienste / und wird ihren Kennern und Liebhabern vielleicht eben so angenehm seyn / als andern die Italiänische.“¹³

Es ist anzunehmen, dass Telemann mit den ästhetischen Diskussionen über das Alte und Moderne beziehungsweise deren Rezeption in Deutschland vertraut war, da er bei seiner allgemeinen Umtriebigkeit unter anderem mit Mattheson in regem Kontakt stand und dessen theoretische Schriften auch studierte.¹⁴ Zudem kam er vermutlich schon während seiner Sorauer Zeit

¹⁰ Vgl.: Kapitzka: *Ein bürgerlicher Krieg* (1981), S. 402, 428.

¹¹ Vgl. zu der ästhetischen Debatte und diesem Absatz: Gribenski et al: ‚Frankreich‘ (1995), Sp. 724; H. Schneider: ‚Tragédie lyrique‘ (2006), S. 174.

¹² Vgl. zu Raguénet und Viéville: Gribenski et al: ‚Frankreich‘ (1995), Sp. 724.

¹³ Mattheson: *Critica Musica* (1964), S. 187. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Mattheson Critica S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

¹⁴ Vgl.: Brief von Telemann an Mattheson vom 18. November 1717 (hier nennt Telemann explizit *Das neu=eröffnete Orchestre*): Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel* (1972), S. 252.

über den Theoretiker Wolfgang Caspar Printz mit der ästhetischen Diskussion über den alten und modernen Stil in Kontakt.¹⁵

Auf die dritte ästhetische Debatte um die französische Oper, die Auseinandersetzung zwischen Lullisten und Ramisten, mit der Telemann bei seinem Paris-Aufenthalt 1737/38 in Berührung kam¹⁶ und bei der ebenfalls Neuerungen, nun diejenigen Rameaus, diskutiert wurden, kann die Overtürensuite *TWV 55:G4* nicht anspielen. Da eine Abschrift in Darmstadt auf circa 1725 datiert wurde,¹⁷ ist die Entstehung der Komposition vor dieser Auseinandersetzung anzusetzen.

Möglicher Kontext 2: Großer Nordischer Krieg (1700–1720)

Neben der Gegenüberstellung von ‚anciens‘ und ‚modernes‘ und damit der zeitlichen Kontrastierung fällt bei den Satzüberschriften von *TWV 55:G4* die Aneinanderreihung verschiedener Nationen auf. Wie Zohn bemerkt hat,¹⁸ kann man dies sicherlich im Kontext anderer theatraler und instrumentaler Kompositionen betrachten, die ebenfalls unterschiedliche Länder nennen: beispielsweise Lullys *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), André Camprats *L'Europe galante* (1697), Muffats erste Suite aus dem *Florilegium Secundum* (1698) oder den zeitlich später entstandenen Kompositionen *Les Nations* (1726) von Couperin und *Les Indes Galantes* (1735) von Rameau. Dabei ist auffallend, dass bei den Kompositionen vor allem Frankreich, Italien, England, Deutschland, Holland, Spanien oder die Türkei thematisiert werden: Auf Seiten der Instrumentalmusik reihen sich beispielsweise in Muffats Suite aus dem *Florilegium Secundum* nach der ‚Ouvverture‘ ein ‚Air pour des Hollandois‘, eine ‚Gigue pour des Anglois‘, ‚Gavotte pour des Italiens‘ und zwei Menuette ‚pour des Francois‘ aneinander.¹⁹

Telemann hat sich wiederum mehrfach mit dem musikalischen Darstellen anderer Nationen beschäftigt. So spielt beispielsweise seine Oper *Miriways TVWV 21:24* (1728) an einem weit entfernten Ort – Isfahan, der damaligen Hauptstadt Persiens – und behandelt die dortigen Unruhen im Jahr 1722.²⁰ Neben den beiden in diesem Kapitel betrachteten Overtürensuiten finden sich bei Telemann auch noch in weiteren Overtürensuiten vereinzelt Satzüberschriften, die sich auf verschiedene Länder beziehen. Die Einzelsätze der Overtürensuiten führen dabei häufig osteuropäische Nationen oder Völkergruppen an (*TWV 55:D3, D13, Es4, E1, E2, F14, g1, A2, a2, a4, B12*), daneben gibt es Bezugnahmen auf Italien (*TWV 55:C4, fis1, g1, a2, B4*),

¹⁵ Vgl.: R.-J. Reipsch: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (1998), S. 13; vgl. zu Telemanns Auseinandersetzung mit der ‚Querelle‘: Chapin: „Counterpoint: From the bees or for the birds?“ (2011), v. a. S. 377–380.

¹⁶ Vgl.: Klingsporn: „Französisches ‚Hunde Geheule‘ versus deutsche ‚Rhetoric‘“ (2009), S. 74.

¹⁷ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 183.

¹⁸ Vgl. zu diesem Aspekt: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

¹⁹ Vgl.: Muffat: *Florilegium secundum* (1919), S. 57–78.

²⁰ Vgl.: B. Reipsch: „Vorwort“, in: *Miriways* (1999), S. IX.

England (*TWV 55:C7, D13, E1, G1, g5, A3, Anh. A1, a3*) und Spanien (*TWV 55:D17*). Weitere charakterisierende Überschriften bei Einzelsätzen in Telemanns Ouvertürensuiten, die Nationen oder Völkergruppen nennen, lauten ‚Les Janissaires‘ (*TWV 55:D17*, vgl. auch *TWV 55:B8*), ‚Irlandoise‘ (*TWV 55:d2*) und ‚Siclienne‘ (*Es3* und *E3*, vgl. *TWV 55:G11*).²¹

Bei der Ouvertürensuite *TWV 55:G4* hingegen nennt Telemann neben Deutschland auffälligerweise zwei andere Nationen, wodurch sich die Ouvertürensuite von den oben angeführten Kompositionen deutlich abhebt: Dänemark und Schweden. Einem Brief zufolge, den Telemann an den Hof zu Eisenach am 18. August 1725 verfasste, muss er sich für die Ereignisse im Norden, sicherlich auch im Kontext seiner neuen Heimat Hamburg, interessiert haben. So schreibt er:

„Daß ich alle Wienerischen und Französischen Nachrichten, weil sie von Frankfurth aus näher zu haben sind, hinführo weglassen, und dagegen lauter Englische und Nordische überschreiben könne?“²²

Die – zunächst vielleicht etwas ungewöhnlich wirkende – Wahl scheint sich jedoch vor allem mit den historischen Ereignissen während oder kurz vor der Entstehungszeit der Ouvertürensuite erklären zu lassen. Dass Telemann sich musikalisch mit politischen Ereignissen auseinandergesetzt beziehungsweise sie als Ausgangspunkt für eine Komposition genommen hat, scheint zumindest nicht abwegig, da dies beispielsweise bei der oben angeführten Oper *Miriways TVWV 21:24* der Fall ist.²³

²¹ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250. Vgl.: *TWV 55:D3*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/4a: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-4a>, *D13*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/66a: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-66a>, *Es4*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/33: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-33>, *E1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/13: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-13>, *E2*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/96: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-96>, *g1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/55: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-55>, *A2*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/1: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-1>, *a2*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/5: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-05>, *a4*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/30: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-30>, *C4*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/42: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-42>, *fis1*: Georg Philipp Telemann: „Ouverture in fis-moll“, S. 101–114, *g1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/55: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-55>, *B4*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/37: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-37>, *C7*: Dresdner Abschrift Mus. 2392-N-2 <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/15424/1/cache.off>, *E1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/13: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-13>, *G1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/3b: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-03b>, *g5*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/87: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-87>, *A3*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/22: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-22>, *Anh. A1*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/84: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-84>, *a3*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/9: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-09>, *B8*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/79: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-79>, *d2*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/32: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-32>, *Es3*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/20: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-20a>, *E3*: Dresdner Abschrift Mus.2392-O-7: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/53162/1/cache.off>, *G11*: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/83: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-83>, letzter Zugriff auf alle Digitalisate: 31.05.2014.

²² *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel* (1972), S. 90.

²³ Vgl.: B. Reipsch: „Vorwort“, in: *Miriways* (1999), S. IX.

Für *TWV 55:G4* kommt hierbei aufgrund der spezifischen Überschriftenauswahl insbesondere der Zweite (Große) Nordische Krieg in Frage, der von 1700 bis 1720 ausgetragen wurde.²⁴ Hierbei sah sich Schweden, das ursprünglich eine Vormachtstellung im Ostseeraum hatte, einer antischwedischen Allianz um Dänemark, Polen, Sachsen und Russland gegenüber. Unter englischer Vermittlung kam es dann 1720 zum dänisch-schwedischen Frieden. Schweden büßte dabei seine Hegemonialmacht in der Ostseeregion ein und galt nun nicht mehr als europäische Großmacht. Neben der Übereinstimmung der Protagonisten im Nordischen Krieg mit den programmatischen Überschriften legt auch der vermutliche Entstehungszeitraum der Ouvertürensuite nahe, dass sich Telemann dabei auf die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Schweden und Dänemark beziehen könnte.

TWV 55:G4 wurde wahrscheinlich in Hamburg komponiert: Die Einwohner der Hansestadt werden wiederum aufgrund der geographischen Lage – die dänische Grenze verlief bei Altona – vom Nordischen Krieg nicht unberührt gewesen sein. Telemann selbst erfuhr ebenfalls negative Auswirkungen des Nordischen Krieges. Denn während seiner Zeit in Sorau wurde die Stadt in Mitleidenschaft gezogen, was 1706 sogar zu einer zeitweiligen Auflösung des Hofstaates führte.²⁵ Da die Ouvertürensuite *TWV 55:G4* wahrscheinlich um 1721 entstanden ist, zeichnet die Komposition vermutlich ein Bild der Kontrahenten nach dem Ende des Krieges. Wenn sie schon vor 1720 entstanden wäre, so hätte sich Telemann dabei auf die zeitgleich abgelaufenen Geschehnisse bezogen. Der Kriegsausgang könnte dann natürlich höchstens vermutet, aber nicht gewusst worden sein.

Ob das Gegenüberstellen von ‚alt‘ und ‚modern‘ und damit die ästhetische Debatte der Zeit und das Darstellen der Nationen nur in den charakteristischen Satzüberschriften oder auch in der inneren, musikalischen Gestaltung der Ouvertürensuite zu finden ist, wurde in der Forschung bisher nur ansatzweise diskutiert. Zohn betont – ebenso wie Büttner, Philipp und Keith Chapin – das unterschiedliche Darstellen von alt und modern, stellt jedoch in Bezug auf die Länder die These auf, dass es eventuell keine konkrete Verbindung zwischen den Völkern und der jeweiligen (Tanz-)Satzgestaltung gibt. Hoffmann und Büttner nennen lediglich verschiedene Tänze, die den Sätzen zugrunde liegen könnten. Maertens wiederum weist kurz darauf hin, dass mit

²⁴ Vgl. zum Nordischen Krieg und diesem Absatz: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), v. a. S. 93ff.; Zernack: „Die skandinavischen Reiche von 1654 bis 1772“ (1968), v. a. S. 537–541; *Der große Ploetz* (³³2002), S. 684f.

²⁵ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 592.

der Anlage der Sätze auf die Charakteristika der Nationen eingegangen wird.²⁶ Dabei werden die Sätze nicht zu den kriegerischen Auseinandersetzungen der Zeit in Bezug gesetzt.

Eine nähere Analyse soll nun im Folgenden der Frage nachgehen, inwiefern das in den Satzüberschriften thematisierte Außermusikalische auch in der jeweiligen musikalischen Satzgestaltung auszumachen ist und somit verschiedene Ideen im Sinne des Witzes miteinander verbunden werden. Des Weiteren soll eine Interpretation in Bezug auf die möglichen Kontexte (ästhetische Debatte und Nordischer Krieg) erörtert werden. Hierbei ist dann in einem zweiten Schritt von Interesse, welche Art der Darstellung gewählt und inwiefern dabei eine Position eingenommen wird.

4.1.1.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Die ‚Ouverture‘ von *TWV 55:G4*, die nach Mattheson „die Thür [...] aufschliesset“ (Mattheson Orchestre S. 170) und folglich in die Thematik einführt, entspricht auf großformaler Ebene mit den zwei durch die Wiederholungszeichen markierten Abschnitten der Erwartungshaltung. Aufgrund der musikalischen Gestaltung lässt sie sich in drei Teile einteilen. Nach einem langsamen Abschnitt mit den typischen Punktierungen (G4 O T. 1–18, A-Teil) schließt sich ein fugierter schneller Mittelteil an (G4 O T. 19–85, B-Teil). Die Ouvertüre endet mit einem A'-Teil, der sich motivisch auf den Anfang bezieht, aber kleine Veränderungen enthält (G4 O T. 86–100).

Innerhalb dieser üblichen großformalen Anlage fallen einzelne Irregularitäten und Besonderheiten auf: Im A-Teil ist es neben den Zweiunddreißigstel-Läufen in den Violinen und Vorschlägen in der ersten Stimme (G4 O T. 8, T. 10ff., T. 18) vor allem die unregelmäßige Periodik. Nach einem G-Dur-Akkord im ersten Halbtakt beginnt die erste Violine als Melodiestimme erst in der Taktmitte von Takt 1, sodass sich im weiteren Verlauf die Phrasen immer von Taktmitte zu Taktmitte erstrecken. Hinzu kommt, dass sich der A-Teil insgesamt in irreguläre 5+5+4+3 Takte einteilen lässt (G4 O T. 1–6, T. 6–11, T. 11–15, T. 15–18). Ähnliches findet sich im A'-Teil, der erneut eine unregelmäßige Periodik aufweist, nun jedoch in 5+4+5 Takte zu gliedern ist (G4 O T. 86–91, T. 91–95, T. 95–100).

²⁶ Vgl. zur Darstellung der Ouvertürensuite *TWV 55:G4*: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935), S. 23f.; Chapin: „Counterpoint: From the bees or for the birds?“ (2011), S. 383f.; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 62, 63; Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 80; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 276; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77f.

Überhaupt stellt der letzte Abschnitt einen kontrahierten A-Teil dar: Die Takte 86 bis 90 bestehen aus den musikalischen Ideen der Takte 1 bis 5, Takt 91 entspricht Takt 11 und die Takte 97 bis 100 sind wiederum eine harmonisch veränderte Variante der Takte 15 bis 18. Dazwischen (G4 O T. 91–95) erklingt ungewöhnlicherweise eine Passage mit neuem Material, in der überraschend auch noch die Bassstimme mit einer Sechzehntelbewegung die aktivste Stimme bildet, wohingegen die erste Violine nur eine Haltenote zu spielen hat oder pausiert (vgl. Bsp. 30).

Bsp. 30: *TWV 55:G4* ‚Ouvverture‘ T. 91–95. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Der Mittelteil entspricht mit seinem dreimaligen Alternieren zwischen Durchführung und Zwischenspiel und anschließender Coda nun hingegen auch in der Binneneinteilung der Erwartung (Durchführungen: G4 O T. 19–30, T. 39–46, T. 57–73, Zwischenspiele: T. 30–38, T. 46–56, T. 74–81, Coda: T. 82–85). Das Fugen-Soggetto erweckt jedoch einen unruhigen Eindruck, da in den ersten zwei Takten permanent Quart- und Terzsprünge stattfinden. Zudem wirkt aufgrund einer Omnipräsenz der Dominante, die durch eine implizite Zweistimmigkeit mit einer Art Orgelpunkt erzeugt wird, die Tonika im Dux nicht als sehr gefestigtes Zentrum (vgl. z. B. Dux in der ersten Violine T. 19–22, Bsp. 31). Die Zwischenspiele setzen diesen unruhigen Gestus fort, indem sie von einer fast durchgehenden Achtelbewegung geprägt sind, die wiederum aus dem Contrasoggetto abgeleitet ist (G4 O T. 30ff., T. 46ff., T. 74ff., vgl. T. 25ff.).

Bsp. 31: *TWV 55:G4* ‚Ouvverture‘ T. 19–25. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Die Ouvertürensuite wird somit durch eine im Prinzip den Erwartungen entsprechende ‚Ouverture‘ eröffnet, die jedoch aufgrund ihrer kleinen Abweichungen und der Art der Fugengestaltung auf das Thema anzuspielden scheint, das sich hinter der Komposition verbirgt. Die schnellen Läufe und die unregelmäßige Periodik in den Rahmenteilern ebenso wie das sprunghafte Fugen-Soggetto und die raschen Achtelbewegungen lassen sich als eine Anspielung auf die ästhetischen oder nationalen Streitereien deuten.

Hinzu kommt, dass die ‚Ouverture‘ auch zugleich das Eröffnungsstück von Telemanns musikalischem Lustspiel *Der geduldige Sokrates* von 1721 darstellt.²⁷ Das motivische Material der ‚Ouverture‘ wird im weiteren Verlauf der Oper wie zu dieser Zeit üblich²⁸ nicht wieder aufgegriffen. Bei der Handlung des Lustspiels ist der Streit jedoch ebenfalls allgegenwärtig, da sich die beiden Ehefrauen, Xantippe und Amitta, wegen jeder Kleinigkeit zanken.²⁹ Vermutlich ist dem *geduldigen Sokrates* und *TWV 55:G4* somit nicht zufälligerweise die identische Ouvertüre vorangestellt, sondern dies fußt wahrscheinlich auf einer bewussten Entscheidung Telemanns, die in der außermusikalischen Übereinstimmung beider Stücke – dem Streit – begründet sein dürfte. Welche Komposition zuerst entstanden ist, kann nicht mit letzter Gewissheit gesagt werden, da die Ouvertürensuite nicht exakt datiert ist. Der mögliche Zeitraum der Entstehung von *TWV 55:G4* legt jedoch nahe, dass die Oper zuerst komponiert wurde. Unabhängig davon stützt die Verwendung der ‚Ouverture‘ in ausgerechnet diesen zwei Kompositionen die Vermutung, dass das motivische Material in einem allgemeinen Sinne auf Streitereien anspielen könnte – bei der Oper auf die der Ehefrauen und im Falle der Ouvertürensuite auf die ästhetischen und kriegerischen Auseinandersetzungen.

Das erste Satzpaar der Suitenfolge: ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘

Der ‚Ouverture‘ folgt ein Menuettpaar, bei dem allerdings interessanterweise das ‚Menuet 1‘ nicht als da Capo nach dem ‚Menuet 2‘ gespielt werden soll. Das erste Menuett ist äußerst klar aufgebaut: Beide Großabschnitte, die jeweils wiederholt werden, sind in 2+2+4 Takte einzuteilen (G4 M1 T. 1f., T. 3f., T. 5–8, T. 9f., T. 11f., T. 13–16). Auch die Harmonik ist mit einem Gang von der Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika G-Dur einfach gehalten. Zudem bewegen sich die drei Oberstimmen fast immer in identischem Rhythmus und die Bassstimme zeichnet sich durch eine beinahe kontinuierliche Viertelbewegung aus. Die klare Periodik, schlichte Satzanlage und die Hemiolenbildung am Ende der beiden Abschnitte (G4 M1

²⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 73; Telemann: *Der geduldige Sokrates* (1967), S. 5–9.

²⁸ Vgl.: Pelker: „Ouvertüre“ (1997), Sp. 1245f.

²⁹ Vgl.: Hirschmann: „Der geduldige Sokrates“ (1997), S. 258f.

T. 6f., T. 14f.), die damit einem ‚Pas de Menuet‘ entspricht, deuten auf die ursprüngliche Verwendung des Menuetts als Tanzsatz hin (vgl. Bsp. 32a).

Dazu kontrastiert das ‚Menuet 2‘. In erster Linie ist auffällig, dass in der Basseinzelstimme der Darmstädter Abschrift DS Mus.ms. 1034/16 ‚Bassone‘ notiert ist und im Gegensatz zu allen anderen Sätzen in der Abschrift die Stimme nicht beziffert ist. Dies legt nahe, dass hierbei eine Ausführung der Bassstimme nur mit Fagott intendiert ist, das heißt allein über die Besetzung findet eine Abgrenzung zum ersten Menuett statt. Hinzu kommt, dass die Bassstimme den ganzen Satz hinweg die aktivste und damit die eigentliche Melodiestimme darstellt, was wiederum an den Abschnitt im A'-Teil der ‚Ouverture‘ erinnert (vgl. G4 O T. 91–95). Die Streichinstrumente nehmen entgegen der Erwartung mit zu spielenden Liegetönen eine Art Begleitfunktion ein (vgl. Bsp. 32b). Die Harmonik ist wie beim ersten Menuett einfach gehalten und der Satz ist ebenfalls in zwei Abschnitte zu unterteilen (G4 M2 T. 1–8, T. 9–28). Allerdings ist der zweite Teil umfangreicher und am Ende werden Ideen des Anfangs aufgegriffen (G4 M2 T. 25ff., vgl. T. 1ff.). Interessant ist zudem, dass der Melodiebeginn des zweiten Menuetts in der Bassstimme die Gerüsttöne *h-a-g-a-h* der ersten Violine im ‚Menuet 1‘ aufgreift (G4 M2 T. 1ff., vgl. M1 T. 1ff., Bsp. 32a und 32b) und folglich ein musikalischer Bezug der beiden Menuette hergestellt wird.

Bsp. 32a: *TWV 55:G4* ‚Menuet 1‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Bsp. 32b: *TWV 55:G4* ‚Menuet 2‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Die alten und modernen Deutschen

Dem schließt sich ein Satzpaar der alten und modernen Deutschen an, das durch die programmatischen Satzüberschriften verbunden und zugleich zeitlich unterschieden ist. Da der zweite Satz mit ‚viste‘ eine Angabe zur Temposteigerung aufweist, ist zu vermuten, dass der Satz ‚Les Allemands anciens‘ in einem langsameren Tempo zu spielen ist. Er ist insgesamt von einer homophonen Struktur geprägt und durch die Wiederholungszeichen in zwei Großabschnitte geteilt (G4 LAa T. 1–8, T. 9–22). Der aus zwei sich gleichenden Viertaktern bestehende A-Teil (G4 LAa T. 1–4, T. 5–8) enthält nach anfänglichen, in der ersten Violine repetierten Viertelnoten vorwiegend punktierte Achtel mit Sechzehntel (vgl. Bsp. 33a). Dazu kontrastiert der B-Teil ab Takt 9, der nun von einer gleichmäßigen Viertel- oder Achtelbewegung geprägt ist und nur zum Schluss ab Takt 20 wieder die Punktierung des ersten Teils aufgreift. Das Wiederaufnehmen einer Idee des Anfangs am Ende des Satzes ähnelt der Gestaltung des ‚Menuet 2‘.

Da es sich um einen Suitensatz handelt, drängt sich die Frage auf, welcher Tanzsatz sich hinter den ‚Allemands anciens‘ verbergen könnte. Zohn geht davon aus, dass es sich hierbei um einen Marsch handelt.³⁰ Die geradtaktige Anlage und die wiederholten Viertelnoten zu Beginn des Satzes können sicherlich dafür angeführt werden. Allerdings wäre zu überlegen, ob es sich hierbei nicht um eine Allemande handeln könnte – und zwar nicht um eine Allemande im Stil des 18. Jahrhunderts, sondern vielmehr, entsprechend des Adjektivs ‚anciens‘ in der Satzüberschrift, um eine des 16. oder 17. Jahrhunderts. Diese zeichnet sich wie auch ‚Les Allemands anciens‘ durch eine geradtaktige Anlage und mäßiges Tempo aus. Homophone Satzgestaltung und klare Periodik, was den Suitensatz hier prägt, sind zudem Kennzeichen der Ensemble-Allemanden aus dem 17. Jahrhundert.³¹ Außerdem legt die Überschrift mit der Nennung der Deutschen die Anspielung auf eine Allemande nahe, bei der es sich nach Mattheson um eine „aufrichtige Teutsche Erfindung“ handelt (Mattheson Capellmeister S. 232). Eine Allemande würde somit zu der Charakterisierung der in der Satzüberschrift genannten Deutschen dienen: Der Tanzsatz trägt Mattheson zufolge ein „Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths [...], das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet“ (Mattheson Capellmeister S. 232), was wiederum mit der Redlichkeit übereinstimmt, die den Deutschen attestiert wurde (vgl. Zedler Bd. 43 Sp. 292).

Auch der Satz der ‚Allemands modernes‘ steht in einem 4/4-Takt, wobei er durch die Temposteigerung und die überwiegende Verwendung von Achteln und Sechzehnteln in allen Stim-

³⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

³¹ Vgl.: Little, Cusick: „Allemande“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 28.01.2013).

men einen deutlich rascheren Gestus erhält (vgl. Bsp. 33b). Der Satz ist durch die Wiederholungszeichen ebenfalls formal zweiteilig, er hat durch das Wiederaufgreifen des Anfangs jedoch eine innermusikalische dreiteilige ABA'-Anlage (G4 LAm A-Teil T. 1–7, B-Teil T. 8–13, A'-Teil T. 14–20). Etwas ungewöhnlich ist dabei die Gliederung in 7+6+7 Takte. Im Gegensatz zu den ‚alten Deutschen‘, bei denen der erste Abschnitt auf der Tonika geendet hat, öffnet sich hier nun zudem der A-Teil am Ende zur Dominante (vgl. G4 LAm T. 6f.). Bei diesem Satz spricht Zohn ebenfalls von einem Marsch,³² was vermutlich auf die geradtaktige Anlage zurückzuführen ist. Allerdings kann man sich fragen, ob den ‚Allemands modernes‘ überhaupt ein Tanzsatz zugrunde liegt. Das rasche Tempo, die zahlreichen Tonrepetitionen in Achteln und Sechzehnteln und die irreguläre Periodik lassen den Eindruck eines lebendigen, tanzfreien Satzes aufkommen, der vielleicht weniger konkret auf die Deutschen, als vielmehr auf die allgemeinen kriegerischen (und ästhetischen) Auseinandersetzungen der Zeit anspielt.

Interessant ist, dass der Anfang mit den Tonrepetitionen auf g'' in der ersten Violine eine rhythmische Variante des ersten Taktes der ‚Allemandes anciens‘ darstellt³³ und auch im B-Teil werden Tonrepetitionen aus dem vorigen Satz aufgegriffen (GA LAm T. 8, T. 10, vgl. LAa T. 15, T. 9, Bsp. 33a und 33b). Über die Verwendung des musikalischen Materials werden somit die beiden Sätze, die sich der Darstellung der Deutschen widmen, verknüpft, über die Art der Satzgestaltung jedoch entsprechend der zeitlichen Unterscheidung auch musikalisch differenziert.

The image shows a musical score for the first four measures of 'Les Allemands anciens' from BWV 55:G4. The score is written for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by rhythmic repetition of notes, especially in the first violin part, which starts with a quarter note G, followed by eighth notes G-A-G-A-G-A, and then sixteenth notes G-A-G-A-G-A-G-A. The other parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Bsp. 33a: *TWV 55:G4* ‚Les Allemands anciens‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

³² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

³³ Hoffmann verweist bei dem Tempowechsel innerhalb von ‚Les Suisses‘ aus *TWV 55:B5* auf eine motivische Verknüpfung der beiden Abschnitte. Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 68.

Bsp. 33b: *TWV 55:G4* ‚Les Allemands modernes‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Die alten und modernen Schweden

Der Satz, der sich den ‚Suédois anciens‘ zuwendet, steht in einem 3/2-Takt und ist von einer über weite Strecken homophonen Bewegung aus Halben oder punktierten Vierteln mit Achtel geprägt. Er weist wie die anderen Suitensätze durch die Wiederholungszeichen eine Zweiteiligkeit auf (G4 LSa T. 1–12, T. 13–25), wobei sich die letzten fünf Takte auf die des ersten Abschnitts beziehen (G4 LSa T. 21–25, vgl. T. 8–12). Der 3/2-Takt und das vermutlich langsame Tempo deuten darauf hin, dass diesem Satz eine Sarabande zugrunde liegt,³⁴ auch wenn die für den Tanzsatz typische Betonung der zweiten Zählzeit nur an manchen Stellen vorzufinden (G4 LSa T. 2, T. 4, T. 6, T. 8, T. 11, T. 16, T. 18, T. 20, T. 24) und die übliche 2+2+4-Gliederung nicht auszumachen ist (vgl. Bsp. 34a).

Die Schweden werden wiederum in Zedlers *Universal-Lexicon* als „gastreu, leutselig und höflich“ beschrieben und weiter heißt es dort:

„Überhaupt aber sind die Schweden mässig, beherzt, redlich und verständig. Das einzige, was man ihnen tadelt, ist, daß sie sich nicht fleißig genug erweisen“ (Zedler Bd. 36 Sp. 13).

Telemann scheint mit ‚Les Suédois anciens‘ vor allem deren Redlichkeit und Höflichkeit nachzuzeichnen, da die musikalische Gestaltung – als Tanzsatz betrachtet – eine Sarabande nahe legt. Ihr wird von Mattheson „Grandezza“ und „Ernsthaftigkeit“ (Mattheson *Capellmeister* S. 230) zugeschrieben, was sich wiederum mit der Charakterisierung der Schweden deckt.

Den alten Schweden ist der Satz ‚Les Suédois modernes‘ kontrastierend gegenübergestellt. Er steht in einem 2/4-Takt mit Auftakt und soll vermutlich erneut wie schon die ‚Allemands modernes‘ in einem rascheren Tempo gespielt werden, was durch die Verwendung kleinerer Notenwerte (hauptsächlich Achtel und Sechzehntel) unterstützt wird. Bei der Melodiegestaltung, die allein in der ersten Violine liegt, fällt die synkopische Gestaltung auf, die in mehr als der Hälfte der Takte erklingt und zum Teil in allen vier Stimmen gleichzeitig notiert ist (vgl.

³⁴ Vgl.: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935), S. 24; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 68; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

Bsp. 34b). Wie die ‚modernen Deutschen‘ ist auch dieser Satz neben der formalen Zweiteiligkeit aufgrund der musikalischen Gestaltung dreiteilig (G4 LSm T. 1–8 A-Teil, T. 9–16 B-Teil, T. 17–24 A'-Teil). Beim A'-Teil werden nur die letzten beiden Takte gegenüber dem A-Teil harmonisch bedingt verändert, da der erste Abschnitt sich zur Dominante D-Dur öffnet (G4 LSm T. 8). Vermutlich handelt es sich hierbei um keinen Tanzsatz. Aufgrund der geradtaktigen Anlage und auftaktigen Gestaltung könnte eine Bourrée³⁵ oder ein Rigaudon in Frage kommen, aber die häufigen Synkopen und das rasche Tempo lassen eher die Assoziation aufkommen, dass hier wie bei den ‚Allemandes modernes‘ kein Tanzsatz im engeren Sinn zugrunde liegt und folglich eher allgemein auf die Streitereien angespielt wird.

Erneut scheint sich das Tonmaterial des ‚modernen‘ Satzes auf den des ‚alten‘ zu beziehen und somit eine musikalische Verknüpfung des Satzpaars stattzufinden: Die diatonisch absteigende Linie von *g''* nach *h'* in den Takten 1f. in der ersten Violine ist im Prinzip auch schon in dem vorhergehenden Satz in den Takten 2 bis 4 erklingen, ebenso die Abwärtsbewegung von *h''* bis *e''* (G4 LSm T. 9f., vgl. LSa T. 7f.). Die aufsteigende Bewegung der Töne *cis''* bis *fis''*, die jeweils als Sechzehntel nach der Synkope erklingen (G4 LSm T. 12–15), entspricht der ebenfalls recht markanten Linie bei ‚Les Suédois anciens‘ (G4 LSa T. 9f., vgl. Bsp. 34a und 34b) und Ähnliches gilt für die Bewegung von *fis'* bis *d''* in beiden Sätzen (G4 LSa T. 22f., LSm T. 21ff.).

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It covers measures 7 through 10. The Violine I part has a melodic line with syncopation, while the other instruments provide harmonic support with chords and moving lines.

Bsp. 34a: *TWV 55:G4* ‚Les Suédois anciens‘ T. 7–10. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

³⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

Bsp. 34b: *TWV 55:G4* ‚Les Suédois modernes‘ T. 9–16. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Die alten und modernen Dänen

Der erste Satz, der sich den Dänen zuwendet, steht in einem 4/4-Takt und beginnt mit zwei Vierteln Auftakt, die auch die weitere Binnengliederung prägen. Aufgrund der Wiederholungszeichen ist der Satz ‚Les Danois anciens‘ ebenfalls zweiteilig (G4 LDa T. 1–8 A-Teil, T. 9–22 B-Teil). Der B-Teil greift in den Takten 16 bis 19 immer wieder verändert auf die Idee der Takte 2 und 3 zurück, die Takte 20f. ähneln den Takten 6f. Allerdings handelt es sich dabei nur um Rückgriffe und nicht um eine direkte Wiederaufnahme, sodass man nicht von einem A'-Teil sprechen kann. Insgesamt zeichnet sich der Satz vor allem durch die Melodie der Oberstimme aus, die von den anderen Stimmen in Vierteln und Halben begleitet wird. Die Melodie wiederum ist von einem punktierten Rhythmus geprägt, der tendenziell in eine abwärts oder aufwärts gerichtete Linie eingebunden ist (G4 LDa T. 2ff. abwärts, T. 3–7, T. 17f., T. 19ff. aufwärts, vgl. Bsp. 35a). Der Beginn des B-Teils kontrastiert hierzu, da der Rhythmus nun durch mehrmaliges Wiederholen auf gleicher Tonstufe neu akzentuiert wird (G4 LDa T. 8f., T. 12f.).

Die Satzgestaltung, insbesondere aber der konsequent erklingende Auftakt von zwei Vierteln, legt nahe, dass den ‚Danois anciens‘ eine Gavotte zugrunde liegt.³⁶ Der mit einer „recht jauchzende[n] Freude“ (Mattheson Capellmeister S. 225) verbundene Tanzsatz scheint wiederum den Charakter des in der Satzüberschrift genannten Volkes musikalisch darzustellen. Im zweiten Teil von Johann Hübners *Allgemeiner Geographie aller vier Welt-Theile* von 1773 werden die Dänen nämlich unter anderem als „gesunde, starke und wohlgewachsene Leute“³⁷ beschrieben – dieser guten körperlichen Eigenschaft könnte also der lebendige Tanzsatz korrespondieren.

³⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63.

³⁷ Hübner: *Allgemeine Geographie aller vier Welt=Theile. Zweyter Theil* (1773), S. 4.

Der Satz der ‚Danois modernes‘ weist hingegen wie auch die anderen beiden Sätze der modernen Völker neben der formalen Zweiteiligkeit durch die Wiederholungszeichen aufgrund der musikalischen Gestaltung eine ABA'-Form auf (G4 LDm T. 1–4 A-Teil, T. 5–8 B-Teil, T. 9–12 A'-Teil). Insgesamt findet erneut eine Temposteigerung statt, die sich unter anderem in den kleineren Notenwerten zeigt. Dabei stechen in erster Linie die Sechzehntel hervor, die zwischen Bass und erster Violine taktweise kontinuierlich alternieren. Während die Bassstimme mit den Sechzehnteln eine wellenartige Bewegung zu spielen hat, beschreiben die schnellen Notenwerte der ersten Violine in den Rahmenabschnitten eine abwärts gerichtete Linie (vgl. Bsp. 35b), im B-Teil hingegen auch tendenziell eine Wellenbewegung. Die übrigen Stimmen erfüllen aufgrund ihrer mit Pausen durchsetzten Achtel lediglich Begleitfunktion.

Auch in diesem Satz finden sich in Bezug auf die melodische Gestaltung Anknüpfungen an den Satz der ‚Danois anciens‘: Die diatonische Aufwärtsbewegung von *g* bis *e'* mit anschließender Wiederholung von *d'* und *e'* im Bass in Takt 1 der ‚Danois modernes‘ ist – eine Oktave höher und anders rhythmisiert – ebenfalls im ersten Takt in der ersten Violine der ‚Danois anciens‘ anzutreffen. Die Linie der Gerüsttöne *c''*, *h''*, *a''*, *g''* und *d'* in den Takten 2 bis 4 im Satz des alten Volkes wird in einem Takt kontrahiert auch in der ersten Violine bei den ‚Danois modernes‘ gespielt (G4 LDm T. 2, vgl. Bsp. 35a und 35b; vgl. auch in der ersten Violine LDa T. 17f. und LDm T. 9).

Bsp. 35a: *TWV 55:G4* ‚Les Danois anciens‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

Bsp. 35b: *TWV 55:G4* ‚Les Danois modernes‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

In Analogie zu den anderen Sätzen der modernen Völker drängt sich die Vermutung auf, dass es sich bei den ‚Danois modernes‘ um keinen Tanzsatz handelt. Das rasche Tempo und die zwar auf zwei Stimmen verteilte, aber im Vergleich zu den anderen Sätzen noch deutlich präzisere Sechzehntel-Bewegung rufen eher die Assoziation mit einem Battaglia-Stück hervor.³⁸

Dies kann mit einem Beispiel aus Gregorio Lambranzis *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul* von 1716 unterstützt werden. Neben verschiedenen Tänzen und Figuren bildet Lambranzi in der *Tantzschul* jedenfalls auch eine Darbietung von Statuen ab, die zunächst starr stehen, sich dann im Laufe der Musik bewegen und miteinander kämpfen sollen, um zum Schluss wieder als Statuen zu verharren.³⁹ Auffällig ist nun, dass das musikalische Beispiel, das bei Lambranzi abgedruckt ist, ähnlich wie bei Telemann sowohl das Element der durch Pausen durchsetzten Bewegung, als auch das der raschen Sechzehntel aufweist (vgl. Bsp. 36). Die beiden musikalischen Ideen finden sich in der Verbindung nur bei diesem einen Beispiel Lambranzis und auch Telemann verwendet sie nur bei der musikalischen Darstellung der modernen Dänen. Unabhängig davon, ob Telemann die *Tantzschul* gekannt hat oder nicht, stützt die Ähnlichkeit der Satzgestaltung und der ikonographische Verweis auf das Kämpfen bei Lambranzi die Vermutung, dass in dem Suitensatz ‚Les Danois modernes‘ auf die kriegerischen Auseinandersetzungen angespielt wird.



Bsp. 36: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul*, Teil II, S. 17. Wiedergabe nach: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul. Teil I und II.*

© Abdruck mit freundlicher Genehmigung C. F. Peters Musikverlag Leipzig/London/New York.

Der Schlusssatz: Die alten Frauen

Die Ouvertürensuite *TWV 55:G4* schließt mit einem Satz, der sich entsprechend der programmatischen Satzüberschrift ‚Les vieilles fem[m]es‘ der musikalischen Nachzeichnung alter Frauen widmet. Er ist vor allem von chromatischen Linien geprägt, die zum Teil abwärts, zum Teil aufwärts gerichtet sind: Der erste Abschnitt (G4 Lvf T. 1–8, A-Teil, vgl. Bsp. 37a), der sich harmonisch von der Tonika über die Dominante wieder zurück zur Tonika bewegt, besteht aus zwei abwärts gerichteten chromatischen Linien in der ersten Violine. Die anderen drei Stimmen begleiten dies in Vierteln. Nach den Wiederholungszeichen erklingt von Takt 9 bis 12 ein

³⁸ Vgl.: Braun: „Battaglia“ (1994), Sp. 1301.

³⁹ Vgl.: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul* (1975), Teil II, S. 12–17. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Lambranzi Teil I bzw. II S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

kontrastierender Abschnitt (B-Teil), da nun die Chromatik in der ersten Violine aufwärts gerichtet ist und zudem in einem 1-Takt-Abstand der Bass ebenfalls mit einer chromatischen Linie imitierend einsetzt. Die Takte 13 bis 20 (A'-Teil) entsprechen im Prinzip wieder den ersten acht Takten, sie sind nur harmonisch und zum Teil in der melodischen Gestaltung leicht verändert. Der folgende Abschnitt (G4 Lvf T. 21–28) ähnelt zunächst dem Anfang des B-Teils, ab Takt 25 findet sich jedoch keine einheitliche chromatische Linie mehr, sodass man von einem C-Teil sprechen kann. Die Takte 29 bis 34 stellen eine zu Beginn leicht veränderte und vor allem um zwei Takte verkürzte Version des ersten Abschnitts dar (A''-Teil). Daraus ergibt sich im Prinzip eine Rondeau-artige Anlage A-B-A'-C-A'' beziehungsweise unter Berücksichtigung der Wiederholungszeichen A-A-B-A'-C-A''-B-A'-C-A''. Interessant ist dabei, dass der Refrain A verändert aufgegriffen wird, was für ein Rondeau eher untypisch ist und im Prinzip an die italienische Ritornell-Form erinnert. Als Tanzsatz betrachtet, wird hingegen durch die auftaktige Gestaltung von zwei Vierteln und die Verwendung eines wiederkehrenden Abschnitts der Eindruck einer Gavotte erweckt (vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 225, *Orchestre* S. 191).

Die chromatischen Linien, die den Satz insgesamt prägen, evozieren mit der Information der Satzüberschrift ein Bild von jammernden oder schimpfenden alten Frauen.⁴⁰ Damit entsteht zugleich ein Anknüpfungspunkt an andere Kompositionen: Beispielsweise findet sich Chromatik als Mittel für die Beschreibung alter Frauen auch in Pogliettis zwölfter Variation ‚Alter Weiber Conduct‘ über die ‚Aria Allemagna‘ aus der Suite *Rossignolo*.⁴¹ In Bezug auf das vermutlich anzunehmende Tempo ist ein erneuter Blick in Lambranzis *Tantzschul* aufschlussreich: Er beschreibt dort eine kurze Szene, in der zwei alte Frauen zitternd und sich kratzend auf der Bühne tanzen und zum Schluss von einem Jüngling, der hinzukommt und sie auslacht, weggeführt werden (vgl. Lambranzi Teil I S. 15).⁴² Hierbei merkt Lambranzi an, dass die erste Melodie, die in ihrer kontinuierlichen Viertelbewegung eine Ähnlichkeit mit Telemanns Satz aufweist (vgl. Bsp. 37b), langsam gespielt werden soll, während die Musik des Jünglings in raschem Tempo ausgeführt wird.

⁴⁰ Vgl. zum Schlusssatz: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 78, 80; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71f.

⁴¹ Vgl.: Poglietti: „Suite Rossignolo“ (1919), S. 18f.

⁴² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 78.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The first five measures are shown. Violine I has a melodic line with some chromaticism and a fermata in the first measure. Violine II and Viola play a simple harmonic accompaniment. The Basso continuo line follows the harmonic structure.

Bsp. 37a: *TWV 55:G4* ‚Les vieilles femmes‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/16.

The image shows a single melodic line in a treble clef, common time, and Adagio tempo. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, showing a chromatic descent from G4 to E3.

Bsp. 37b: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul*, Teil I, S. 15. Wiedergabe nach: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul. Teil I und II*.

© Abdruck mit freundlicher Genehmigung C. F. Peters Musikverlag Leipzig/London/New York.

Überträgt man das langsame Tempo nun auf Telemanns Satz, so verstärkt jenes den jammernen Gestus. In Verbindung mit dem eigentlich lebendigen Gestus einer Gavotte (vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 225) entsteht ein auf den ersten Blick grotesk wirkender Schlusssatz.⁴³ Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man mit einbezieht, dass Telemann in dem Satz ‚Die concertierenden Frösche und Krähen‘ in seiner später entstandenen Overtürensuite *TWV 55:F11* Chromatik als eine musikalische Beschreibung von Tierlauten benutzt (vgl. Kapitel 5.2.2 Bsp. 69).⁴⁴

4.1.1.3 Die gesamte Overtürensuite: musikalisches Abbild der kriegerischen und ästhetischen Streitereien der Zeit

Abbild der Nationen im Kontext des Nordischen Krieges

Betrachtet man die Satzabfolge der Overtürensuite *TWV 55:G4* und die Gestaltung der Einzelsätze, so wird deutlich, dass sich die zu Beginn geäußerten Vermutungen zur Kontextualisierung der Komposition auch im Detail auf die Musik beziehen lassen. Zunächst zum Nordischen Krieg: Die Overtürensuite knüpft zwar über die Nennung anderer Nationen an die zu der damaligen Zeit beliebten Kompositionen an,⁴⁵ sie grenzt sich jedoch über die konkrete Wahl der nordischen Völker auch wieder davon ab. Unter dem Aspekt des Nordischen Krieges ist bei der Satzabfolge interessant, dass Telemann die Dänen nach den Schweden anordnet. Damit wird in der Reihenfolge des Erklingenden abgebildet, wer vor dem Krieg mächtig war (Schweden) und wer anschließend gestärkt hervorging (Dänemark). Die Dänen verdrängen somit auf

⁴³ Vgl.: Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 71f.

⁴⁴ Vgl.: Maertens: ‚Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett‘ (1963), S. 79.

⁴⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 76.

der Ebene der Musik über die zeitliche Abfolge den Höreindruck der Schweden. Auffällig ist in der Satzfolge insgesamt, dass sich die Quantität der raschen Notenwerte und damit der Anklang an eine Battaglia-Komposition steigert, was wiederum dem Ausgang des Nordischen Krieges Rechnung tragen könnte. Auch der lebendige Eindruck des Satzes ‚Les Danois modernes‘ scheint das Verhältnis der Rivalen beziehungsweise den Kriegsausgang widerzuspiegeln, der je nach Entstehungszeitpunkt bekannt war (1720 und später) oder vermutet wurde (kurz vor 1720).⁴⁶

Bemerkenswert ist zudem, dass die Auswahl der in den charakterisierenden Satzüberschriften genannten Nationen mit dem Krieg in direktem Zusammenhang steht, die Satzgestaltung der modernen Völker hingegen nur in einem allgemeinen Sinn diese kriegerischen Auseinandersetzungen abzubilden scheint. Eine individuelle musikalische Darstellung der Völker wird dabei insbesondere in den ersten, ‚alten‘ Sätzen der jeweiligen Satzpaare geleistet: Über die Anklänge an Tanzsätze und damit über die mit ihnen verbundenen Eigenschaften werden die Charaktere der Nationen dargestellt, allerdings ohne dass die Tanzsätze konkret genannt werden. Unter dem Gesichtspunkt des Witzes werden somit für den aufmerksamen Zuhörer zwei Ideen zusammengeführt, die zunächst unterschiedlich wirken (Tanzsatz und Völker), über das Tertium comparationis jedoch Gemeinsamkeiten aufweisen. Telemann nutzt hier folglich die Charakteristika der Tanzsätze⁴⁷ und nicht einen deutschen, dänischen oder schwedischen Musikstil, um die Völker zu beschreiben. Die alten Völker werden also in ihrer individuellen Eigenart gezeichnet, die modernen hingegen scheinen im allgemeinen Bild der kriegerischen Auseinandersetzungen unterzugehen und nicht so genau unterschieden zu sein. Die ‚Overture‘ könnte unter diesem Aspekt mit ihren kleinen Besonderheiten wie den Sechzehnteln im A'-Teil oder dem sprunghaften Soggetto eine Einstimmung auf das Sujet darstellen.

Dadurch, dass jeder genannten Nation mit je zwei Sätzen gleich viel Raum gegeben wird, könnte man vermuten, dass eine möglichst neutrale Darstellungsweise gewählt wurde. Dafür spricht auch, dass die Satzpaare jeweils vom Prinzip her ähnlich aufgebaut sind: Der erste Satz ist von einem Anklang an einen Tanzsatz geprägt, der zweite weist hingegen eher mit Battaglia-Anklängen auf die kriegerischen Auseinandersetzungen hin. Deutlich wertender könnte der Schlusssatz interpretiert werden – hier jedoch je nach Perspektive des Hörers. Werden mit den Satzüberschriften insbesondere die mit dem Krieg einhergehenden negativen Folgen assoziiert,

⁴⁶ Die Zeitgenossen vermuteten wohl schon mit der Niederlage von Karl XII. bei Poltawa 1709 eine endgültige Niederlage Schwedens im Nordischen Krieg. Vgl.: Opitz: „Vielerlei Ursachen, eindeutige Ergebnisse“ (2000), S. 89.

⁴⁷ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 80.

so kann man das chromatische Gejammer der alten Frauen als eine Klage über den Krieg interpretieren. Aus dem Blickwinkel der siegreichen Dänen wäre es vermutlich eher weniger ernsthaft wahrgenommen worden – was zugleich der groteske Eindruck des Schlusssatzes nahelegt. Diese Interpretationen beziehen sich hierbei vor allem auf den relativ wahrscheinlichen Entstehungszeitpunkt der Ouvertürensuite, der nach dem Ende des Nordischen Krieges angesetzt wird.

Wenn die Ouvertürensuite schon kurz vor 1720 entstanden ist, so würden die Sätze vermutlich ein Bild während der und einen Kommentar zu den Auseinandersetzungen darstellen, die jedoch ebenfalls ähnlich interpretiert werden können – allerdings ohne das Wissen, sondern nur mit einer (relativ wahrscheinlichen) Spekulation über den möglichen Ausgang des Krieges. Mit den Tanzsatzanklängen werden natürlich bei den alten Sätzen bestimmte (stereotype) Eigenschaften, die den Völkern zugeschrieben werden, hervorgehoben. Dadurch erfolgt auch eine gewisse Positionierung: Hier wirken die Schweden mit ihrer Sarabande deutlich zurückhaltender als die munteren Dänen, deren Satz an eine Gavotte erinnert.

Gegenüberstellung von alt und modern im Kontext der ‚Querelle‘

Aufgrund der dreimaligen explizit genannten Gegenüberstellung von alt und modern in den Satzüberschriften wird bei *TWV 55:G4* neben der Idee des Nordischen Krieges aber auch die Idee der ästhetischen Diskussion mit der Idee Ouvertürensuite zusammengeführt. Das Verknüpfen zweier Sätze, hier jeweils zeitlich differenzierter Völker, entspricht im Prinzip der traditionellen Tanzpaarbildung bei Suitenkompositionen. Bei der ‚Overture des nations anciens et modernes‘ werden dabei immer ein Satz mit deutlichen Anklängen an einen Tanzsatz und ein eher tanzfreier Satz verbunden.

Damit scheinen die ‚alten‘ Sätze stärker dem Ursprung des Genres, den Divertissements der französischen Oper verhaftet zu sein,⁴⁸ während sich die modernen Sätze durch das Vermeiden von Tanzsätzen eher davon entfernen. Hinzu kommt, dass bei allen Sätzen der modernen Völker das Tempo gesteigert ist und folglich diese lebendiger erscheinen als die ältere Generation. Auffällig ist jedoch, dass Telemann den beiden zeitlichen Abschnitten alt und modern wie den verschiedenen Ländern mit der ausgeglichenen Anzahl der Sätze gleich viel Raum gewährt. Dies scheint erneut an den Versuch einer neutralen Abbildung der Wirklichkeit zu erinnern, verweist aber zugleich auf die deutsche Position in den ästhetischen Diskussionen, die eine

⁴⁸ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067f., 2072ff.; Fuller: „Suite“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 04.06.2014).

vermittelnde war und für eine Kontinuität des Fortschritts eintrat. Die dabei vertretene Meinung, dass das Neue auf dem Alten aufbaut, findet man auch in Telemanns Ouvertürensuite musikalisch umgesetzt: Bei allen Satzpaaren gibt es in den ‚modernen‘ Sätzen melodische Ideen, die schon (anders rhythmisiert) in den ‚alten‘ Sätzen erklingen sind. Somit liegt im Ansatz eine zum damaligen Zeitpunkt eigentlich ungewöhnliche motivische Verknüpfung der Satzpaare vor, die jedoch hier über die programmatischen Satzüberschriften motiviert sein müsste. Aufgrund der konsequenten Anwendung und auch semantischen Plausibilität scheint sie gezielt einkomponiert zu sein. Dadurch erhalten nämlich die modernen Völker trotz ihrer allgemeinen Kriegsdarstellung über die musikalische Ebene eine Verbindung zu ihrer (alten) Nation.

Die ästhetische Kontroverse um den französischen und italienischen Stil lässt sich wiederum an einem weiteren stetig vorzufindenden Gestaltungsmerkmal feststellen, das in dieser Konsequenz bemerkenswert ist. Alle ‚modernen‘ Sätze weisen eine klare dreiteilige ABA'-Form auf. Die ‚alten‘ Sätze sind hingegen immer zweiteilig, nur manchmal wird am Ende eine Idee des Anfangs wieder aufgegriffen, allerdings nie in dem Taktumfang, dass man von einem A'-Teil sprechen könnte. Die ABA'-Anlage erinnert wiederum an die Form der italienischen da-Capoparie. Es scheint somit so, als ob Telemann die ‚alten‘ Sätze, denen allen ein Tanzsatz zugrunde liegt, gezielt im französischen Stil komponiert habe. Die ‚modernen‘ Sätze weisen hingegen aufgrund der tanzfreien ABA'-Form und an eine Battaglia erinnernden Satzgestaltung eher auf den italienischen Stil hin. Telemann vereint hier also nicht in einem Satz beide Stile, sondern er gibt jedem Stil in verschiedenen Sätzen seinen Raum – den sogenannten ‚vermischten Geschmack‘ (vgl. Quantz Versuch S. 332) findet man bei *TWV 55:G4* folglich in der Ouvertürensuite als Ganzes beziehungsweise bei den Satzpaaren, aber nicht in den Einzelsätzen. Man hat damit im Prinzip aber bei jedem Satzpaar die deutsche Position der ästhetischen Diskussion enthalten: Beiden Stilen wird ihre Berechtigung zugesprochen, auch wenn zuerst der französische, dann der allgemein eventuell etwas mehr begünstigte italienische Stil (vgl. Mattheson *Critica* S. 178) erklingt und in Verbindung mit dem in der Satzüberschrift enthaltenen Adjektiv ‚modernes‘ letzterem eher zukunftsweisende Funktion zugeschrieben wird. Folglich wird erneut wie schon beim Vergleich der Länder-Darstellung am ehesten über die Abfolge eine Wertung vorgenommen. Was die Anzahl der Sätze und auch das Ausgestalten derselben anbelangt, so scheint eine beurteilende Positionierung eher zu unterbleiben.

Das Gegenüberstellen des französischen und italienischen Stils könnte auch erklären, warum bei *TWV 55:G4* ungewöhnlicherweise das ‚Menuet 1‘ nicht als da Capo gespielt werden soll:

Das Menuett als typisch französischer höfischer Tanz⁴⁹ könnte hier, auch ohne ein explizites Verweisen, über die Kontextualisierung der ästhetischen Debatte für die Franzosen stehen, da sie in anderen Kompositionen, die sich verschiedenen Ländern widmen, häufig mit einem Menuett dargestellt werden.⁵⁰ In Analogie zu den anderen Satzpaaren würde das ‚Menuet 1‘ für die ‚alten‘, ‚Menuet 2‘ für die ‚modernen‘ Franzosen stehen und entsprechend der konsequenten chronologischen Abfolge innerhalb der Satzpaare erfolgt hier kein da Capo des ersten Menuetts. Das ‚Menuet 1‘ wäre aufgrund der äußerst regulären Satzgestaltung der alten Tradition, der Tanzbarkeit, verhaftet. Das ‚Menuet 2‘ wiederum ist mit seiner innovativen Ausführung der Bassstimme als ‚moderner‘ Satz erkennbar. Wenn die Menuettsätze dieser Overtürensuite mit den Franzosen in Verbindung gebracht werden können, dann wäre es im Prinzip folgerichtig, dass das ‚Menuet 2‘ keine vollständige ABA’-Anlage besitzt, die bei *TWV 55:G4* schließlich mit dem italienischen Stil zu konnotieren ist. Das zweite Menuett wäre also aufgrund der lebendigen, ohne Cembalo auszuführenden Bassstimme als moderner Satz erkennbar, wegen der formalen Gestaltung aber nicht als einer im italienischen, sondern konsequenterweise als einer im französischen Stil.

Entsprechend ließe sich auch der Schlusssatz deuten: Wenn man die alten Frauen als Französinnen betrachtet, könnte dies den jammernden Gestus des Schlusssatzes erklären. Da bei der Overtürensuite immer erst ein Satz im französischen Stil und anschließend einer im italienischen Stil erklingt und letzterem über das Adjektiv ‚modernes‘ eine Zukunft zugesprochen wird, könnte der französische Stil eher mit der Vergangenheit assoziiert werden. Die Frauen könnten folglich der ‚alten Tradition‘ anhängen⁵¹ und dem entsprechend in einer französischen rondeau-artigen Anlage über das Neue – den italienischen Stil – klagen. Mit den Anklängen an die italienische Ritornellform würde jedoch zugleich angedeutet werden, dass der moderne italienische Stil bei aller Klage dennoch nicht zu verhindern ist.

Interessant ist dabei, dass Telemann an das Ende der Overtürensuite kein Satzpaar gestellt hat – gerade im Vergleich zu Lambranzi, der die alten Frauen mit einem Jüngling auf der Bühne erscheinen lässt (vgl. Lambranzi Teil I S. 15). Telemanns Overtürensuite endet also mit einer durch das Verbinden von Chromatik und Gavotte-Satzgestaltung auch grotesk wirkenden,⁵²

⁴⁹ Vgl.: Little: „Minuet“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 04.06.2014).

Philipp sieht die Menuette in dieser Overtürensuite als „epochenübergreifende Tanzsätze“ an: Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 276.

⁵⁰ Vgl. dazu beispielsweise die zu Beginn des Kapitels aufgeführten Kompositionen.

⁵¹ Vgl.: Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935), S. 24; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64.

⁵² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 80; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71f.

aber in erster Linie mit musikalischen Mitteln in Analogie zu den vorhergehenden Sätzen gestalteten Klage der Alten: Die Chromatik und das langsame Tempo drücken den jammernden, klagenden Gestus aus. Die Rondeau-Anlage und die Gavotte-Anklänge verweisen auf die frühere Zeit beziehungsweise die Alten als Klagende und die Ritornell-Einflüsse auf den ‚modernen‘, italienischen Stil. Es scheint sich also keineswegs um einen ‚deplatziert‘⁵³ wirkenden Schlusssatz zu handeln, sondern vielmehr um einen, in dem durch die Klage beide außermusikalischen Ideen zusammenfließen. Zudem wird über die französische Rondeau-Anlage und das Gezeter von Frauen auch ein Rahmen mit der ‚Ouverture‘ zu Beginn geschaffen.

Interessant ist bei den Anklängen an die beiden Stile und dem Konnotieren des Italienischen mit dem Modernen bei *TWV 55:G4*, dass die ganze Komposition eine Ouvertürensuite und folglich ein mit dem französischen Stil verknüpftes Genre darstellt. Bei aller positiven Bewertung des italienischen Stils bleibt also insgesamt das Französische vorherrschend – die Komposition funktioniert als Ouvertürensuite und wird nicht demontiert oder etwa zugunsten eines Concertos verlagert. Auf großformaler Ebene äußert sich folglich auch hier Telemanns Vorliebe⁵⁴ für den französischen Geschmack und unter der Perspektive der ästhetischen Streitereien dann doch eine Positionierung, die allerdings deutlich subtiler ist, als die vordergründige Bewertung über die Satzüberschriften nahelegt.

Möglicher Aufführungsort Hamburg

Über die ‚Ouverture‘ und das Sujet des Nordischen Krieges scheint zugleich ein Bezug zu Hamburg⁵⁵ gegeben zu sein. Da *TWV 55:G4* vermutlich auf den Zeitraum zwischen 1721 und 1725 datiert werden kann, ist es relativ wahrscheinlich, dass Telemann die 1721 in Hamburg aufgeführte Oper *Der geduldige Sokrates* zuerst komponiert und folglich bei der Ouvertürensuite die ‚Ouverture‘ noch einmal verwendet hat. Das musikalische Lustspiel wiederum ist zutiefst mit Hamburg verbunden, da Telemann es komponierte, um auch an der Oper eine Anstellung zu erhalten. Aufgrund des Aufführungserfolgs erhielt er 1722 dann die Leitung der Oper am Gänsemarkt.⁵⁶ Daraus lässt sich die Vermutung ableiten, dass *Der geduldige Sokrates* einem Teil der Einwohner Hamburgs vertraut gewesen sein muss und folglich beim erneuten Erklingen der ‚Ouverture‘ bei *TWV 55:G4* die (Hamburger) Rezipienten eine gedankliche Verknüpfung herstellen konnten – sofern die Oper zuerst komponiert wurde. Wenn dies der Fall

⁵³ Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 277.

⁵⁴ Vgl.: Fleischhauer: ‚G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘‘ (1981), S. 39.

⁵⁵ Vgl.: Maertens: ‚Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett‘ (1963), S. 75.

⁵⁶ Vgl.: Hirschmann: ‚Der geduldige Sokrates‘ (1997), S. 257; Janitzek: ‚Der geduldige Sokrates von Georg Philipp Telemann‘ (2000), S. 260ff.

wäre, so könnte sich damit in der Vorstellung der Hörer beim Erklängen der ‚Ouverture‘ über das Wissen um das Thema des musikalischen Lustspiels das Bild der Auseinandersetzung einstellen und somit in einem allgemeinen Sinn auf das Folgende vorbereitet werden (vgl. zur Funktion der Ouvertüre: Mattheson *Orchestre* S. 170).

Umgekehrt betrachtet, zeigt es aber auch, dass Telemann vermutlich bei *TWV 55:G4* für seine potenzielle Hörerschaft komponiert hat und jene Ouvertürensuite als ein weiteres Beispiel dafür angeführt werden kann, dass Telemann die ursprünglich höfisch konnotierte Form für die „bürgerliche[.] Musikpflege nutzbar“⁵⁷ gemacht hat: Neben der ‚Ouverture‘, die vermutlich über die Oper *Der geduldige Sokrates* in Verbindung mit Hamburg steht, wird gerade der Nordische Krieg aufgrund der geographischen Nähe in der bürgerlich geprägten Hansestadt kein geringes Thema gespielt haben; der Themenkreis der Ouvertürensuite *TWV 55:G4* müsste also mit der Lebenswelt der Hamburger Bürger in direktem Zusammenhang stehen. Wenn die Ouvertürensuite tatsächlich bei einer Jubelfeier der Hamburger Handelsdeputation aufgeführt wurde, wie Hoffmann vermutet (vgl. Kapitel 4.1.1.1), so könnte dies zugleich den Versuch erklären, die Länder auf den ersten Blick möglichst gleichberechtigt darzustellen. Denn bei den Feiern waren im Allgemeinen Vertreter unterschiedlicher Nationen zugegen,⁵⁸ sodass ein möglichst ausgeglichenes Abbilden sicherlich der diplomatische Weg gewesen sein dürfte. Da die ästhetische Kontroverse im damaligen Schrifttum ebenfalls recht präsent war, kann auch hierbei auf ein breites Allgemeinwissen geschlossen werden.

Witz in der Ouvertürensuite

Es scheint daher so, als ob Telemann verschiedene, auch mit der Hansestadt konnotierte Ideen in der Ouvertürensuite miteinander verbindet, die bei näherer Betrachtung trotz ihrer eigentlichen Unterschiedlichkeit dennoch Gemeinsamkeiten aufweisen, wie dies für den Witz typisch ist (vgl. Hutcheson S. 18). Die Idee der Gattung Ouvertürensuite wird über die Nennung der verschiedenen Völker mit dem Nordischen Krieg in Relation gesetzt und über die Gegenüberstellung zweier Zeitabschnitte klingt die ästhetische Debatte an.

Beide außermusikalischen Bereiche finden sich wiederum auch in der individuellen Satzgestaltung wieder, wodurch jeder Satz ambivalent als Abbild des Krieges oder der Ästhetik interpretierbar ist. Darüber hinaus deckt sich das Darstellen ausgerechnet dieser zwei Aspekte mit den in Deutschland publizierten Schriften der Zeit, die häufig den ästhetischen Vergleich zwischen früherer und aktueller Zeit mit einem geographischen Überblick verbinden.

⁵⁷ Büttner: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1935), S. 13.

⁵⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 30.

Das Zusammenführen der Ideen lässt wiederum wie für den Witz typisch die einzelnen Aspekte in neuem Licht erscheinen (vgl. Morris S. 12): Es bildet mit anderen sprachlichen Mitteln, nämlich denen der Musik, die außermusikalischen Geschehnisse ab und lässt eventuell auch mit dem gleichberechtigten Abwechseln der Zeitabschnitte und Völker das Unnötige der Streitereien durchscheinen. Damit würde abschließend noch eine moralische Ebene angedeutet werden. Und vermutlich hat Telemann die Sätze bewusst im Hinblick auf seine potenzielle Hörerschaft in Hamburg zusammengestellt, da das Nennen von Ländern, die im Nordischen Krieg involviert waren, konkret an die Erfahrungswelt der Hansestadt anknüpft.

4.1.2 *TWV 55:B5*

4.1.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und mögliche Kontexte

Überlieferung und Aufbau

Telemann verbindet jedoch nicht nur in der Ouvertürensuite *TWV 55:G4* über das Nennen verschiedener Nationen in den Satzüberschriften die Idee der Ouvertürensuite mit der Vorstellung unterschiedlicher Völker, sondern auch bei *TWV 55:B5*. Die Ouvertürensuite ist nur in einer Darmstädter Abschrift (DS Mus.ms. 1034/53)⁵⁹ überliefert, die von Endler stammt, jedoch auf Papier aus Sachsen notiert ist. Somit müsste die Abschrift dort angefertigt und anschließend von Endler 1723 bei seinem Wechsel nach Darmstadt mit nach Hessen gebracht worden sein.⁶⁰ Ihre Entstehungszeit kann nicht genau festgelegt werden, aber vermutlich ist sie auf den Zeitraum zwischen 1721 und 1723 datierbar, wobei sie aufgrund der identifizierbaren Daten der Abschrift eben nicht nach 1723 entstanden sein kann.⁶¹

Eine kleine Auffälligkeit der Darmstädter Abschrift könnte als ein weiteres Argument für den vermuteten Zeitraum angeführt werden. Am Ende der ersten Violin-Stimme befindet sich in Endlers Handschrift eine durchgestrichene Passage. Folgende Textteile sind dabei noch erkennbar:

„über Kidrons- Bach, zum Oelberg, da Er dan[n] zu seinen Jüngern s[...][.] Jes[.] Ihr werdet all in dieser / Nacht euch an mir ärgern, ja mich [.]ar verlassen Chor der Jünger Wir wollen eh erblassen als durch solch“.

⁵⁹ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/53: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-53>, letzter Zugriff: 20.10.2012; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003096&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

⁶⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 179. Vgl. zu Endlers Wechsel nach Darmstadt: Cobb Biermann: „Endler, Johann Samuel“ (2001), Sp. 320.

⁶¹ Vgl. zur Datierung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 233; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 06.06.2014).

Dies verweist auf einen Teil des Rezitativs Nr. 10a aus Telemanns sogenannter ‚Brockes-Passion‘ *TVWV 5:1*.⁶² Die Skizze kann ebenfalls nicht genau datiert werden, allerdings ist zu vermuten, dass das Fragment eventuell mit der Aufführung der Brockes-Passion in Leipzig 1717 in Verbindung steht. Dies ist sogar recht wahrscheinlich, da Endler sich 1716 an der Leipziger Universität einschrieb und dort 1720 in den Unterlagen der Neuen Kirche als Leiter der Kirchenmusik geführt wird.⁶³ In dieser Funktion könnte Endler sich auch mit der ‚Brockes-Passion‘ beschäftigt haben. Das Fragment der Brockes-Passion kann folglich als ein weiteres Indiz dafür angeführt werden, dass *TWV 55:B5* in Sachsen und relativ sicher nicht nach 1723 kopiert wurde, vermutlich aber auch nicht vor 1720 entstanden ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach komponierte Telemann folglich die Overtürensuite entweder gegen Ende seiner Zeit in Frankfurt oder zu Beginn seiner Tätigkeit in Hamburg.

Was den Aufbau der Overtürensuite angeht, so erklingt bei *TWV 55:B5*⁶⁴ nach der ‚Overture‘ ein Menuett-Paar. Dem schließen sich folgende Sätze an, die sich jeweils einem Volk widmen: ‚Les Turcs‘, ‚Les Suisses‘, ‚Les Moscovites‘ und ‚Les Portugais‘. Die Overtürensuite wird mit einem Satzpaar beschlossen, das sich nicht konkret auf eine Nation bezieht und bei dem der erste Satz auch als da Capo erklingt: ‚Les Boiteux‘ und ‚Les Coureurs‘. Der Aufbau der sogenannten ‚Völker-Overtüre‘⁶⁵ ähnelt also dem von *TWV 55:G4*.⁶⁶ Nach der Overtüre und einem Menuettpaar folgen verschiedene Sätze, deren Satzüberschriften auf das musikalische Nachzeichnen von Nationalitäten hinweisen, wovon sich bei *TWV 55:G4* der Schlusssatz, bei *TWV 55:B5* das Schlusssatzpaar abgrenzt. Im Gegensatz zu *TWV 55:G4* findet hier allerdings keine zeitliche Differenzierung statt und die Nationen werden dementsprechend jeweils nur durch einen Satz dargestellt. Dafür gibt es am Ende ein Satzpaar, das zwei kontrastierende Fortbewegungsmöglichkeiten nachzeichnet: Das Hinken umrahmt das Rennen (vgl. Tab. 5).

⁶² Vgl.: Telemann: *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* (2008), S. 20f. Vgl. dazu auch in diesem Band: Lange: ‚Kritischer Bericht‘ (2008), S. XXXVIII.

⁶³ Vgl.: Cobb Biermann: ‚Endler, Johann Samuel‘ (2001), Sp. 320.

⁶⁴ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/53: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-53>, letzter Zugriff: 20.10.2012. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktangaben hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚B5 Anfangsbuchstaben Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde folgende, auf der Darmstädter Abschrift basierende Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *Overture B-flat major [TWV 55:B5]* (1997).

⁶⁵ Der Zusatz stammt nicht von Telemann, sondern von Hoffmann, vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 55.

⁶⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:B5</i>
Ouverture
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo
Les Turcs
Les Suisses
Les Moscovites
Les Portugais
Les Boîteux – Les Coureurs – Les Boîteux da Capo

Tab. 5: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:B5*.

Mögliche Kontexte

Während bei *TWV 55:G4* die Wahl der skandinavischen Nationen auf den Nordischen Krieg und das Gegenüberstellen von ‚alt‘ und ‚modern‘ auf die ästhetischen Auseinandersetzungen anzuspielen scheinen, so wirkt dies bei *TWV 55:B5* weniger eindeutig. Zunächst einmal fällt im Gegensatz zu *TWV 55:G4* eine breitere geographische Streuung auf, die nicht so sehr auf den europäischen Norden festgelegt ist. Von Frankfurt beziehungsweise Hamburg aus liegt die Türkei im Osten, Schweiz südlich, Moskau (entsprechend des damaligen Sprachgebrauchs als Pars pro Toto für Russland⁶⁷) im Nordosten sowie Portugal im Südwesten. Die Auswahl der Nationen deckt folglich verschiedene Himmelsrichtungen sowie Distanzen und geographische Lagen ab. Damit kann die Ouvertürensuite in einem allgemeinen Sinn zunächst als eine Zusammenstellung verschiedener Länderporträts angesehen werden, wie dies auch in den zeitgenössischen Schriften zu finden ist.

Die spezifische Auswahl der Nationen bei *TWV 55:B5* könnte jedoch unter Berücksichtigung der Datierung auf vor 1723 in der Gesamtheit auch allgemein auf die politischen Geschehnisse zu Beginn des 18. Jahrhunderts beziehungsweise um 1720 rekurrieren. Dies würde sie in einen ähnlichen Kontext wie *TWV 55:G4* stellen. Allerdings scheinen hier vor allem die Machtkonstellationen einen Bezugspunkt zu der weit gestreuten Auswahl der Nationen in der Ouvertürensuite darzustellen, wobei wiederum die Bedeutung für jedes Land unterschiedlich ist.

Insbesondere die Nennung der Türken scheint in Verbindung mit den kriegerischen Auseinandersetzungen der Zeit zu stehen. 1710 erklärte die Türkei Russland den Krieg. Dies verlief für die Osmanen recht erfolgreich, da Russland im Juli 1711 von Türken umzingelt war.⁶⁸ Die kriegerischen Auseinandersetzungen können dabei zugleich auch das Nennen der Moskauer erklären. Denn Russland unter Zar Peter I. spielte im Nordischen Krieg neben den Rivalen Dänemark und Schweden keine geringe Rolle. Die Auseinandersetzungen zwischen Schweden

⁶⁷ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Wittram: „Rußland von 1689 bis 1789“ (1968), S. 477. Vgl. auch bspw. *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen* (2007), S. 504.

⁶⁸ Vgl. zur Türkei und zu Russland: Jansky: „Osmanenherrschaft in Südosteuropa von 1648 bis 1789“ (1968), S. 766; Wittram: „Rußland von 1689 bis 1789“ (1968), S. 481.

und Russland führten unter anderem zwischen 1719 und 1721 zu Zerstörungen an der schwedischen Küste und schließlich 1721 zum russisch-schwedischen Frieden. Für Russland war der Nordische Krieg insofern bedeutend, weil das Land Ostseeprovinzen erhielt und seine Macht in Europa vergrößerte.⁶⁹

Daneben wurden bei den charakterisierenden Satzüberschriften die Schweizer und die Portugiesen ausgewählt. Im Gegensatz zu den anderen beiden Ländern waren sowohl die Schweiz, als auch Portugal bei den Kriegshandlungen nicht aktiv beteiligt.⁷⁰ Beide könnten jedoch in Bezug auf die Mächtekonstellation während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts und bezüglich ihrer Position gegenüber Frankreich in der Ouvertürensuite *TWV 55:B5* vertreten sein. Das Verhältnis zu Frankreich könnte wiederum von Interesse sein, weil Russland aus dem Nordischen Krieg gestärkt hervorging und damit den Einfluss Frankreichs schwächte – insbesondere in Bezug auf Polen und die Türkei.⁷¹ Während des zwischen 1701 und 1714 ausgetragenen Spanischen Erbfolgekrieges ist Portugal primär Frankreichs Seite zuzuordnen, auch wenn es anschließend verstärkt in Abhängigkeit von England geriet.⁷² Die Schweiz wiederum blieb von den bis 1720 ausgetragenen kriegerischen Auseinandersetzungen im Prinzip unberührt, stand aber Frankreich sehr nahe, was insbesondere durch das Bündnis von 1715 verstärkt wurde, das Frankreich ein Interventionsrecht zusicherte.⁷³ Die Schweiz und Portugal stehen folglich exemplarisch für zwei Länder, die nicht unter russischem, sondern dezidiert westeuropäischem Einfluss standen. Russland und die Türkei könnten dahingegen zwei Länder repräsentieren, die sich gegenüber der französischen Vorherrschaft emanzipierten.

Es scheint folglich so, als ob die Auswahl der in den Satzüberschriften genannten Völker neben allgemeinen Länderporträts auch mit den im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ausgetragenen Kriegen in Verbindung steht. Diese Vermutung kann ebenfalls mit dem durch die Satzüberschriften des Schlusspaars hervorgerufenen Bild unterstützt werden: Während die ‚Coureurs‘ noch aktiv im Geschehen beteiligt sind, könnten die ‚Boiteux‘ Kriegsverletzte darstellen. Vermutlich bezieht sich die Ouvertürensuite jedoch weniger konkret als *TWV 55:G4* auf einen Krieg, sondern vielmehr allgemein auf die Machtkonstellationen, die mit dem Großen Nordischen Krieg und dem Spanischen Erbfolgekrieg in Zusammenhang stehen. Insbesondere schei-

⁶⁹ Vgl.: Duchhardt: *Barock und Aufklärung* (42007), S. 95; Fritz Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 36–40; Wittram: „Rußland von 1689 bis 1789“ (1968), S. 480–483.

⁷⁰ Vgl.: Krebs: „Die iberischen Staaten von 1659 bis 1788“ (1968), S. 580; Staehelin: „Die Schweiz von 1648 bis 1789“ (1968), S. 663f.; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 38ff.

⁷¹ Vgl.: Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 38ff.

⁷² Vgl.: Krebs: „Die iberischen Staaten von 1659 bis 1788“ (1968), S. 580.

⁷³ Vgl.: Staehelin: „Die Schweiz von 1648 bis 1789“ (1968), S. 663f., 673.

nen das Erstarren der russischen und damit das Einschränken der französischen Macht widergespiegelt zu werden. Dafür stehen auf der einen Seite Russland und die Türkei, auf der anderen Seite die Schweiz und Portugal als Länder, in denen französischer Einfluss vorhanden war. Auch hier soll nun eine Analyse der Einzelsätze der Frage nachgehen, inwiefern der über die Satzüberschriften eröffnete Kontext sich zugleich in der musikalischen Gestaltung wiederfindet und somit im Sinne des Witzes verschiedene Ideen zusammengeführt werden.

4.1.2.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

TWV 55:B5 wird mit einer ‚Ouverture‘ eröffnet, die mit dem Tempowechsel langsam-schnell-langsam der großformalen Erwartung entspricht. Der A-Teil (B5 O T. 1–32) weist den typischen punktierten Rhythmus auf, wobei sich Abschnitte, in denen die erste Violine den drei unteren Stimmen als Dialogpartner gegenüber gestellt ist (B5 O T. 1ff., T. 11ff., T. 21ff.), mit eher homophon gestalteten Passagen abwechseln (B5 O T. 4–10, T. 14–20, T. 24–32). Das Element des Wechsels zwischen erster Violine und den anderen drei Stimmen ist im A'-Teil (B5 O T. 138–158) das vorherrschende Element. Der rasche Mittelteil im 6/8-Takt (B-Teil B5 O T. 33–137) ruft Assoziationen mit einer Gigue hervor,⁷⁴ weist aber vor allem eine fugenartige Anlage auf. Allerdings handelt es sich nicht um ein kurzes Soggetto, das der Reihe nach durch alle Stimmen geführt wird, sondern vielmehr um ein sich über zwölf Takte erstreckendes dux-artiges Gebilde. Dabei wird in zwei Zweitakttern (B5 O T. 33–36) die rhythmische Grundidee vorgestellt: eine Achtel Auftakt, die als eine Art Orgelpunkt gebraucht wird, mit einem Sprung zur nachfolgenden Viertel. Anschließend folgt ein Achttakter, der in den Achteln der ersten Violine auf *b'* die Tonika orgelpunktartig erklingen lässt (B5 O T. 37–44, vgl. auch T. 106–117). Nach einer Comes-Imitation im Bass (B5 O T. 45–58) und somit einer unvollständigen Fugen-Exposition schließt sich eine Art erstes Zwischenspiel an, das allerdings ebenfalls Einwüfe, die an das Soggetto erinnern, aufweist (B5 O T. 59–72). Eine ähnliche Passage findet man in den Takten 91 bis 105, wobei hier nun die Einwüfe rhythmisch und melodisch verändert sind.

Neben dieser für eine Ouvertüre nicht unüblichen Gestaltung gibt es jedoch zwei gleich gestaltete Abschnitte, die rhythmisch auffällig sind. Dabei hat die erste Violine über der Begleitung mit dem Grundrhythmus von Viertel und Achtel virtuose Sechzehntel zu spielen (B5 O T. 73–79, T. 118–137). Dies ist insofern interessant, da in der Violinstimme pro Takt nur zwei mal

⁷⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

vier Sechzehntel notiert sind. Der 6/8-Takt muss also in einen Grundschatz von zwei punktierten Vierteln geteilt werden, auf den die begleitenden Stimmen eine Viertel und Achtel spielen, die erste Violine jedoch vier Sechzehntel. Dadurch entsteht eine Überlagerung von Dreier- gegen Zweier-Rhythmus⁷⁵ und folglich ein rhythmisch irritierendes Element (vgl. Bsp. 38).

The image shows a musical score for the Overture of BWV 55: B5. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 6/8 time. Violine I has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the other instruments play simpler rhythmic accompaniment. The score is numbered 73-76.

Bsp. 38: *TWV 55:B5* ‚Ouvverture‘ T. 73–76. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Das erste Satzpaar der Suitenfolge: ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘

Der ‚Ouvverture‘ schließt sich ein Menuettpaar an, bei dem im Gegensatz zu *TWV 55:G4*, aber entsprechend der Hörerwartung das erste Menuett als da Capo gespielt werden soll. Das ‚Menuet 1‘ weist neben der großformalen Zweiteiligkeit durch die Wiederholungsstriche aufgrund der musikalischen Gestaltung eine ABA'-Anlage auf (B5 M1 T. 1–16 A-Teil, T. 17–36 B-Teil, T. 37–44 A'-Teil als verkürzter A-Teil). Der Satz ist insgesamt von einer für das Menuett typischen, klaren viertaktigen Phrasenbildung geprägt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224), wobei die Melodie von der ersten Violine gespielt wird. Sie stellt auch insgesamt die aktivste Stimme dar. Der Dreiertakt ist durch die vorherrschende Bewegung in Vierteln und einzelnen Achteln deutlich markiert, was der ‚mäßigen Lustigkeit‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224) des Tanzsatzes entspricht. An manchen Stellen wird aufgrund großer Intervallsprünge oder orgelpunktartiger Gestaltung auf den Zählzeiten zwei und drei die ‚Eins‘ im Takt besonders hervorgehoben (B5 M1 T. 5–7, T. 13f., T. 17–20, T. 33–36, T. 41f., vgl. Bsp. 39a).

Dazu kontrastiert das ‚Menuet 2‘ deutlich: Hier spielen alle vier Stimmen kontinuierlich eine Achtelbewegung, bei der jeder Ton repetiert wird (vgl. Bsp. 39b). Die Phrasen unterscheiden sich dabei lediglich durch ihre grobe Bewegungsrichtung, die insbesondere an die erste Violine gekoppelt ist: Tendenziell abwärts gerichtet sind die Takte 1 bis 4, 9 bis 12 und 21 bis 24; aufwärts die Takte 5 bis 8 und 13 bis 16; die Takte 17 bis 20 sind hingegen eher von einer wellenartigen Bewegung geprägt. Dadurch ergibt sich ungewöhnlicherweise eine AA'B-Struk-

⁷⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

tur (B5 M2 T. 1–8, T. 9–16, T. 17–20). Über die Spielanweisung ‚tres douce‘ (vgl. u. a. Bassstimme der Darmstädter Abschrift) ist eine weitere Abgrenzung gegenüber dem ‚Menuet 1‘ gegeben.

Aufgrund der kontinuierlichen Achtelbewegung erinnert das ‚Menuet 2‘ eher an eine Passepied, auch wenn der Satz nicht in einem 3/8- oder 6/8-Takt notiert und nicht auftaktig gestaltet ist (vgl. Mattheson Orchestre S. 190f.). Die Passepied gehört wiederum nach Mattheson den „hurtigen Melodien“ an, gleicht der „Leichtsinnigkeit“ und ist von „Unruhe und Wanckelmüthigkeit“ geprägt (Mattheson Capellmeister S. 229). In Analogie zu *TWV 55:G4*, insbesondere aber im Vergleich zu anderen Länder-Kompositionen der Zeit (vgl. Kapitel 4.1.1.1) und entsprechend der möglichen historischen Kontextualisierung der Ouvertürensuite könnte das Menuett-Paar für die Franzosen stehen, ohne dass diese explizit in der Satzüberschrift genannt werden. Die kontrastierende Gestaltung der beiden Menuette würde bei dieser Interpretation dem Charakter Rechnung tragen, der den Franzosen attestiert wird:

„Die Frantzosen sind arbeitsam, erzeugen sich gegen die Fremden sehr höflich, sind dabey hitzig und zum Kriege geneigt, können aber nicht viel Verdrüßlichkeiten ausstehen. Ihr Geist ist mehrentheils lustig“ (Zedler Bd. 9 Sp. 1729).

‚Menuet 1‘ würde somit die Höflichkeit und Lustigkeit der Franzosen nachzeichnen, die ‚hurtige‘ Passepied eher ihre Neigung zu kriegerischen Auseinandersetzungen (vgl. Bsp. 39a und 39b).

Bsp. 39a: *TWV 55:B5* ‚Menuet 1‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Bsp. 39b: *TWV 55:B5* ‚Menuet 2‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Völkerporträt 1: die Türken

Der Satz, der sich den Türken zuwendet, ist entgegen des voran gegangenen Tanzpaares sowohl auf formaler Ebene durch die Wiederholungsstriche, als auch auf Seiten der musikalischen Gestaltung zweiteilig (B5 LT A-Teil T. 1–24, A'-Teil T. 25–52). Jeder Großabschnitt besteht wiederum aus vier unterschiedlich gestalteten kleinen Abschnitten, wobei der ganze Satz von einer homophonen rhythmischen Anlage geprägt ist (vgl. Bsp. 40). Der Anfang zeichnet sich jeweils vor allem durch ein Alternieren zwischen langen und punktierten Noten aus (B5 LT T. 1–8, T. 25–32). Der zweite Abschnitt weist wiederum durchgängig den Rhythmus von punktierter Achtel, Sechzehntel und Achtel auf (B5 LT T. 9–14). Die korrespondierenden Takte im A'-Teil weichen davon etwas ab (B5 LT T. 33–42), indem der Abschnitt durch neue, dem lombardischen Rhythmus ähnelnde Ideen erweitert wird (B5 LT T. 38–42). Die Takte 15 bis 18 und 43 bis 46 setzen die kontinuierliche Zunahme an Bewegung durch überwiegende Verwendung von Sechzehnteln fort. Der letzte Abschnitt bremst den Schwung wieder etwas ab, da nun eine Achtelbewegung im Vordergrund steht (B5 LT T. 19–24, T. 47–52). Es ergibt sich damit eine Einteilung in a-b-c-d-a'-b'⁷⁶-c'-d'. Der Satz ist folglich durch die zweiteilige Anlage A-A' und das Vorherrschen einer rhythmischen Idee in jedem Abschnitt von einer Wiederholung von Einfällen geprägt. Der Eindruck wird von der Gestaltung der Bassstimme noch unterstützt: Den ersten drei Abschnitten der beiden Teile liegt jeweils ein Orgelpunkt zugrunde, der den harmonischen Gang des Satzes festlegt (B5 LT T. 1–8 Orgelpunkt auf *B*, T. 9–14 *c*, T. 15–18 *d*, T. 25–32 *F*, T. 33–42 *G* und *A*, T. 43–46 *B*).

Violine I
Violine II
Viola
Basso continuo

VI. I
VI. II
Vla.
B. c.

⁷⁶ Da die Takte 33 bis 42 zwar deutlich Ideen aus dem b-Teil aufgreifen, aber auch neues motivisches Material einführen, könnte man diesen Abschnitt ebenfalls als e-Teil bezeichnen.

Bsp. 40: *TWV 55:B5* ‚Les Turcs‘ T. 1f., T. 9f., T. 15f., T. 19f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Betrachtet man ‚Les Turcs‘ nun als Suitensatz, stellt sich die Frage, ob diesem ein Tanzsatz zugrunde liegt. Der vorgeschriebene 6/8-Takt und das vermutlich recht rasche Tempo könnten auf eine Gigue verweisen, der Mattheson „einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet“ attestiert (Mattheson Capellmeister S. 228, vgl. Mattheson Orchestre S. 192). Die vielen Motivwiederholungen, Punktierungen und die harmonisch einfache Gestaltung würden auch zu einer Canarie passen, die „grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen; aber dabey ein wenig einfältig klingen“ (Mattheson Capellmeister S. 228, vgl. Mattheson Orchestre S. 192). Die unterschiedlich gestalteten, jedoch in ihrem Innern von permanenter Wiederholung geprägten Binnenabschnitte wirken allerdings nicht so, als ob sich wirklich ein Tanzsatz dahinter verbergen könnte. Es scheint vielmehr so, als ob ‚Les Turcs‘ nur Anklänge an eine Gigue oder Canarie hätte, insgesamt allerdings eher als tanzfreier Satz betrachtet werden könnte.

Der Satz steht mit seiner Überschrift ‚Les Turcs‘ natürlich im Kontext anderer Kompositionen, die sich dem Sujet widmen.⁷⁷ Interessant ist dabei jedoch insbesondere, dass Telemann dies in eine Instrumentalmusik-Komposition integriert. Denn im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Türken, die man entgegen der heutigen Zuordnung damals nicht zu den Europäern zählte,⁷⁸ vor allem im Bereich des Musiktheaters (Oper und Ballett) als exotisches, fremdes Volk musikalisch dargestellt.⁷⁹ Diese Rezeption ist dabei auf das engste mit den politischen Machtverhältnissen verknüpft, da das Osmanische Reich aus westeuropäischer Perspektive auch eine Bedrohung darstellte.⁸⁰ Es gab aber durchaus ebenfalls Kompositionen, die den Türken zwar als Angehörigen einer fremden Kultur zeichneten, ihn aber zugleich als eine edle Person abbildeten wie beispielsweise den türkischen Sultan in Campras *L’Europe galante* (1697).⁸¹ Lullys

⁷⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 469.

⁷⁸ Vgl.: Betzwieser, Stegemann: „Exotismus“ (1995), Sp. 229.

⁷⁹ Vgl.: ebd., Sp. 230.

⁸⁰ Vgl.: ebd., Sp. 231.

⁸¹ Vgl.: H. Schneider: „L’Europe galante“ (1986), S. 494.

Comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), das sich unter anderem ebenfalls dem exotischen Sujet zuwendet, verspottet hingegen die Türken.⁸² Die gezielt einfache Satzstruktur wurde dabei Paradigma für die musikalische Darstellung des Exotischen. Das vorherrschende Bild der Türken war folglich in Westeuropa gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus ambivalent, was sich ebenfalls im Eintrag in Zedlers *Lexicon* widerspiegelt:

„So viel ist gewiß, daß man nicht Ursache hat, sie gar zu sehr zu verachten, und vor bloße *Bruta* anzusehen: Aber auch sie nicht allzu sehr zu loben. Insgemein werden die Türcken getadelt, daß sie hoffärtig, rachgierig und grausam sind, und andere *Völker* gegen sich gering halten, ingleichen daß sie dem Geitze sehr ergeben, und fast alles durch Geld bey ihnen durchzubringen; wie nicht weniger. Daß sie zur Geilheit sehr geneigt“ (Zedler Bd. 45 Sp. 1689).

Auch bei Telemanns Suitensatz lassen sich die Anklänge an Tanzsätze und deren Charakteristika, jedoch mehr noch die homophone und repetitive Satzgestaltung mit diesem Kontext in Verbindung setzen. Der Satz könnte folglich dem Türken-Bild der damaligen Zeit aus westeuropäischer Perspektive entsprechen. Die einfache Gestaltung knüpft dabei an zuvor entstandene Kompositionen wie Lullys *Le Bourgeois gentilhomme* an. Sie scheint zudem das vor allem in früherer Zeit, aber auch durch die politischen Umstände während der Entstehung der Ouvertürensuite vorherrschende Bild der Türken abzubilden, das insbesondere das Grausame und Gefährliche, aber auch Fremde und damit Bedrohliche sowie Barbarische⁸³ betont.⁸⁴ Das Element der Wiederholung findet sich zudem auch in dem Satz ‚Les Janissaires‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:D17*,⁸⁵ bei dem sich Telemann entsprechend der programmatischen Satzüberschrift ebenfalls auf dem Gebiet der Instrumentalmusik dem Nachzeichnen türkisierender Musik widmet.⁸⁶ Die Anklänge an die Tanzsätze bei *TWV 55:B5* könnten wiederum dem Ansatz entsprechen, dass man, wie Zedler schildert, versuchte, die Türken nicht als „bloße Bruta anzusehen“ und somit nicht als unkultiviert zu betrachten (vgl. Zedler Bd. 45 Sp. 1689). Das Ganze geschieht jedoch aus westlicher Perspektive und folglich hat das, was als Kultur wahrgenommen wird, westeuropäische Wurzeln – in diesem Fall die Tanzsätze Gigue und Canarie.

⁸² Vgl.: H. Schneider: „Le Bourgeois gentilhomme“ (1989), S. 592.

⁸³ Vgl.: Beller: „Wer ist ein Barbar?“ (2006), S. 261.

⁸⁴ Vgl.: Kuran-Burçoğlu: „Turkey“ (2007), S. 255.

⁸⁵ Vgl.: Abschrift Darmstadt DS Mus.ms. 1034/93: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-93>, letzter Zugriff: 19.02.2013.

⁸⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 469, 490.

Völkerporträt 2: die Schweizer

Der nächste Satz ‚Les Suisses‘ ist erneut zweiteilig (B5 LS A-Teil T. 1–14, A'-Teil T. 15–45), allerdings ist er zudem von einem Tempowechsel gekennzeichnet: Die Takte 1 und 2 sowie 16 und 17 sind mit ‚Grave‘ überschrieben⁸⁷ und stehen in einem 3/2-Takt, woran sich jeweils ein ‚Viste‘-Abschnitt im 3/4-Takt anschließt. Die über das Tempo kontrastierenden Abschnitte werden jedoch durch das verwendete musikalische Material verbunden: Der Anfang der schnellen Abschnitte ist in der ersten Violine jeweils eine Diminution der ‚Grave‘-Abschnitte (vgl. Bsp. 41).⁸⁸ Insgesamt ist der Satz vorwiegend von einer diatonischen Bewegung geprägt und kommt ohne größere Sprünge aus. Zu Beginn der beiden raschen Abschnitte ist das die erste Violine imitierende Einsetzen des Basses auffällig, was also auf struktureller Ebene eine Anknüpfung zur ‚Ouverture‘ darstellt. Im A'-Teil finden sich ab Takt 19 zudem gehäuft Haltetöne, die überraschenderweise verstärkt in der ersten Violine erklingen (B5 LS T. 19ff., T. 33–37). Ungewöhnlich⁸⁹ ist jedoch neben dem Tempowechsel vor allem, dass der Satz nicht in B-Dur, der Tonika der Ouvertürensuite, sondern in der Tonikaparallele g-Moll steht.

The image shows a musical score for the first six measures of 'Les Suisses'. It features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The first two measures are marked 'grave' and the following four measures are marked 'viste'. The Violine I part shows a melodic line with a fermata over the first measure of the 'viste' section. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Bsp. 41: *TWV 55:B5* ‚Les Suisses‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Als Tanzsatz betrachtet, wäre ‚Les Suisses‘ als eine im Ansatz vorhandene Courante interpretierbar. Die den französischen Couranten eigene, rhythmisch vielschichtige Anlage und der häufig vorzufindende implizite Wechsel zwischen einem 3/2- und einem 6/4-Takt⁹⁰ könnte mit dem expliziten Taktwechsel korrespondieren, wenn auch in anderer Art, weil bei ‚Les Suisses‘ damit zugleich ein Tempowechsel verknüpft ist. Die auftaktige Gestaltung und die quantitativ überwiegenden Abschnitte im 3/4-Takt sprechen ebenfalls für diesen Tanzsatz, der von einem „immerwährende[n] Lauffen“ geprägt ist, das „lieblich und zärtlich“ ist (Mattheson Capellmeister S. 231). Die Anklänge an einen französischen Tanzsatz wären als ein musikalisches

⁸⁷ Zohn spricht den langsamen Abschnitten einen pantomimischen Gestus zu und äußert die Vermutung, dass mit ihnen eine Trunkenheit der Schweizer assoziiert werden könnte. Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

⁸⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 68.

⁸⁹ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2067.

⁹⁰ Vgl.: Glück: „Courante“ (1995), Sp. 1031.

Abbild der politischen Konstellation deutbar: Da die Schweiz unter französischem Einfluss stand,⁹¹ ist auch ihre musikalische Umsetzung von einer französischen Form geprägt. Die ‚liebliche und zärtliche‘ Eigenart der Courante würde dabei wiederum dem ehrlichen, treuen und redlichen Charakter der Schweizer entsprechen.⁹² Der zweimalige Wechsel zwischen langsamem und schnellem Tempo könnte die den Schweizern zugeschriebene Eigenschaft widerspiegeln, „daß sie insgemein grosse Liebhaber von der Freyheit sind.“⁹³ Letzteres und auch die Tatsache, dass die Schweizer in die kriegerischen Auseinandersetzungen nicht aktiv involviert waren, könnte mit der Grundtonart des Satzes ausgedrückt werden. Denn g-Moll fällt aus der harmonischen Ordnung der Ouvertürensuite heraus – der Satz separiert sich folglich auf der Ebene der Tonarten.

Völkerporträt 3: die Russen

Der folgende Satz ‚Les Moscovites‘ steht in einem 3/4-Takt und wieder in der Tonika B-Dur, enthält jedoch keine Wiederholungszeichen. Insgesamt ist er von einem synkopischen Rhythmus in der ersten Violine gekennzeichnet, der zum Teil von der Viola oder der zweiten Violine gedoppelt wird. Über den ganzen Satz hinweg erklingt diese rhythmische Grundidee von Achtel-Viertel-Achtel-Viertel im Prinzip in zwei Versionen: entweder sind die Phrasen nach der zweiten Achtel von einem Sprung nach oben geprägt (a: B5 LM T. 1–4, T. 9–12, T. 31–34) oder insgesamt von einer abwärts gerichteten Linie (b: T. 5–8, T. 15–18, T. 21–26, T. 29f., vgl. Bsp. 42). Dieser charakteristische Rhythmus wird immer wieder durch einen zweitaktigen Halteton in den oberen drei Stimmen unterbrochen (c: T. 13f., T. 19f., T. 27f.). Dadurch ergibt sich eine Gliederung des Satzes in a-b-a'-c-b'-c'-b''-c''-b'''-a'. Die Idee der Wiederholung findet sich folglich nicht nur auf rhythmischer, sondern auch auf melodischer Ebene. Und insbesondere in der Bassstimme ist sie vorherrschend. Über den ganzen Satz hinweg werden nur die Töne *B-c-d* gespielt, was in der Einzelstimme der Darmstädter Abschrift auch recht pragmatisch gelöst ist: Der Takt ist einmal notiert und darunter steht „34 tact. nach einander“ (vgl. DS Mus.ms. 1034/53). Mit diesem Ostinato ist jedoch ebenfalls zugleich die Harmonik festgelegt, die äußerst einfach auf jeder ersten Zählzeit immer wieder die Tonika erklingen lässt. Unter harmonischer Perspektive ist zudem die erhöhte Quarte *e* und die verminderte Septime *as* in der Melodie auffällig.⁹⁴

⁹¹ Vgl.: Staehelin: „Die Schweiz von 1648 bis 1789“ (1968), S. 673.

⁹² Vgl.: Hübner: *Vollständige Geographie. Erster Theil* (1753), S. 511.

⁹³ Ebd., S. 512.

⁹⁴ Vgl. zur Harmonik und dem Bass-Ostinato in diesem Satz: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77: Zohn deutet das Bass-Ostinato als einen Anklang an die Glocken des Glockenturms im Moskauer Kreml.

Bsp. 42: *TWV 55:B5* ‚Les Moscovites‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Ähnlich wie die Türken werden auch die Russen in den zeitgenössischen, westeuropäischen Schriften als einer anderen Kultur angehörig beschrieben, wobei insbesondere die allgemein verbreitete Meinung negativer Eigenschaften aufgeführt wird:

„mißtrauisch, hochmüthig, verrätherisch, hartnäckig und von Natur grausam“ (Zedler Bd. 32 Sp. 1915).

Zedler hebt jedoch ebenfalls hervor, dass die Russen sich verstärkt in ihrem Verhalten an Europa annähern würden (vgl. Zedler Bd. 32 Sp. 1912). Der vermutlich rasche Dreiertakt, die Verwendung eines ostinaten Bassmodells und die rhythmisch prägnante Struktur in einem Dur-Satz erinnern entfernt an eine Ciaccona, wobei ein diatonisch absteigender Quartgang nicht vorhanden ist.⁹⁵ Der Satz wäre damit nur im Ansatz – und erneut aus westeuropäischer Sicht – als eine musikalisch umgesetzte Annäherung an die westliche Kultur deutbar. Allerdings scheint ‚Les Moscovites‘ in erster Linie an andere Sätze Telemanns anzuknüpfen, die sich in ihrem Stil osteuropäischen Ländern zuwenden, den der Komponist wiederum durchaus positiv konnotiert.⁹⁶ Die äußerst einfache Harmonik, klare Periodik, permanente Wiederholungen in Bezug auf verschiedene musikalische Parameter, Haltetöne und Synkopen stellen Elemente dar, die für Telemanns ‚polnischen‘ Stil angeführt werden. Er verwendet diese Elemente immer wieder bei Sätzen, die sich der Nachzeichnung von Völkern oder Völkergruppen aus Osteuropa widmen⁹⁷ wie beispielsweise in dem Schlusssatz ‚Hanasky‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:E1*.⁹⁸ Die Gestaltung von ‚Les Moscovites‘ weist jedoch zugleich gewisse Parallelen mit ‚Les Turcs‘ auf. Damit werden auf musikalischer Ebene die Sätze miteinander verknüpft, die mit dem Bild der aus westlicher Perspektive als fremd wahrgenommenen Völker operieren.

⁹⁵ Vgl.: Troschke: „Chaconne“ (1995), Sp. 550ff.

⁹⁶ Georg Philipp Telemann. *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen* (1981), S. 202.

⁹⁷ Vgl.: Fleischhauer: „Zu den Einflüssen polnischer Musik“ (1975), S. 146f.; Kremer: „Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘“ (2006), S. 141.

⁹⁸ Vgl.: Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/13: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-13>, letzter Zugriff: 01.03.2013.

Völkerporträt 4: die Portugiesen

Der folgende Satz ‚Les Portugais‘ enthält zwei auffallende Merkmale, die ihn zugleich mit ‚Les Suisses‘ verbinden: Er steht ebenfalls nicht in der Tonika, sondern in g-Moll, und ist von einem (nun nur einmaligen) Tempowechsel langsam-schnell geprägt. Da zwei unterschiedliche Länder mit der gleichen Tonart versehen werden, handelt es sich vermutlich um keine nähere Charakterisierung und kein Hervorheben einer bestimmten Eigenschaft eines Volkes über die Tonart. Vermutlich soll die von der Tonika abweichende Grundtonart vielmehr erneut abbilden, dass die Portugiesen ebenso wie die Schweizer eine eher passive Rolle in den Machtkonstellationen der Zeit gespielt haben. Zumindest fällt auch dieser Satz aus der harmonischen Ordnung der Ouvertüresuite heraus und steht somit unter der Perspektive der Tonarten eher am Rande. Der erste Großabschnitt (B5 LP T. 1–16) ist – in der Darmstädter Abschrift nur in der Stimme der zweiten Violine – mit ‚Grave‘ überschrieben und steht in einem 3/4-Takt. Insgesamt ist er von einer homophonen Struktur, einer klar viertaktigen Periodik und einer einfachen Harmonik gekennzeichnet. Der längste Notenwert im Takt erklingt immer auf der zweiten Zählzeit, die zudem an manchen Stellen mit einem Achtel-Vorschlag betont wird (vgl. DS Mus.ms. 1034/53 Violinstimme T. 3, T. 7, T. 11, T. 15). Diese Betonung ebenso wie der langsame Dreiertakt deuten darauf hin, dass der langsame Abschnitt Sarabande-Anklänge aufweist (vgl. Bsp. 43).⁹⁹

The image shows a musical score for the first four measures of 'Les Portugais'. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is homophonic and features a clear four-measure phrase structure. The Violine I part has a melodic line with eighth notes and a half note. The Violine II part provides harmonic support with quarter notes. The Viola and Basso continuo parts play a steady bass line with quarter notes.

Bsp. 43: *TWV 55:B5* ‚Les Portugais‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Dem schließt sich ein mit ‚Viste‘ überschriebener schneller Teil an. Er steht nun in einem Zweitakt und beginnt auftaktig mit einer Viertel. Die klare viertaktige Phrasenbildung wird dabei beibehalten und auch die Harmonik schreitet ähnlich einfach fort, indem hauptsächlich g-Moll, C-Dur und D-Dur erklingen. Die Melodielinie ist größtenteils diatonisch gestaltet und unterscheidet sich insbesondere durch ihre Bewegungsrichtung: Primär wellenartige Bewegungen (a: B5 LP T. 17–21, T. 26–29, T. 38–41, vgl. Bsp. 44) wechseln mit tendenziell abwärts gerichteten Phrasen (b: T. 22–25, T. 30–33). Dazwischen erklingt ein Viertakter (c: T. 34–37), bei

⁹⁹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

dem die vorherrschende homophone Anlage durch eine dialogische Struktur zwischen erster Violine und den drei Unterstimmen aufgebrochen wird, was an den zweiten Rahmenabschnitt der ‚Ouverture‘ erinnert (vgl. B5 O T. 138ff.). Die Satzanlage a-b-a’-b’-c-a’’ und die anderen aufgeführten Merkmale deuten darauf hin, dass es sich hierbei – als Tanzsatz betrachtet – um eine Bourrée oder um einen Rigaudon handeln könnte.¹⁰⁰ Da Telemann allerdings auf eine für eine Bourrée typische daktylische Gestaltung (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 188f.) verzichtet, könnte der Satz eher als Rigaudon betrachtet werden.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is common time (C). The score consists of four measures. Violine I has a 'viste' marking above the first measure. The bass line is a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Bsp. 44: *TWV 55:B5* ‚Les Portugais‘ T. 17–20. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Unabhängig von der europäischen Machtkonstellation der Zeit könnte jedoch in diesem Satz zugleich musikalisch abgebildet sein, wie man die Portugiesen allgemein (auf deutscher Seite) charakterisierte:

„Ihrem Könige sind sie sehr getreu, dabey aber hochmüthig, aufgeblasen, betrügerisch, mißtrauisch, zum öfftern verwegen und unbesonnen“ (Zedler Bd. 28 Sp. 1660).

Die Eigenschaften könnten nun ansatzweise durch die Anklänge an die beiden Tanzsätze musikalisch angedeutet werden: Die Sarabande zu Beginn drückt ‚Ehrsucht‘ und ‚Grandezza‘ aus (vgl. Mattheson *Capellmeister* S. 230), was der Treue gegenüber dem König entsprechen würde, wohingegen der Rigaudon für einen „etwas tändelnden Schertz“ steht (Mattheson *Capellmeister* S. 226). Dies könnte sich mit der den Portugiesen zugeschriebenen Verwegenheit und Unbesonnenheit decken.

Das Schlusssatzpaar: die Hinkenden und die Rennenden

Die Ouvertürensuite schließt mit einem Satzpaar in der Haupttonart B-Dur, das sich zwei verschiedenen Formen des Gehens zuwendet: ‚Les Boiteux‘–, ‚Les Coureurs‘–, ‚Les Boiteux‘ da Capo. Der erste Satz steht in einem 6/4-Takt und zeichnet sich durch eine klare viertaktige Phrasenbildung aus. Insgesamt ist die rhythmische Folge Halbe-Viertel bestimmend¹⁰¹

¹⁰⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 77.

¹⁰¹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 62.

(vgl. Bsp. 46a), sie wird nur an manchen Stellen zugunsten von Punktierungen oder mehreren Viertelnoten verlassen (B5 LB T. 4, T. 7, T. 10, T. 15, T. 18, T. 23). Die ersten vier Takte werden mehrmals melodisch leicht verändert oder harmonisch transponiert wieder aufgegriffen (B5 LB T. 5–8, T. 13–16, T. 21–24). Die Abschnitte dazwischen sind von größeren Sprüngen geprägt (B5 LB T. 9–12, T. 17–20) oder bringen mit seufzerartigen Viertelbewegungen in den beiden Violinen ein neues Element (B5 LB T. 19f.).

Dazu kontrastiert der Satz ‚Les Coureurs‘, der wie der Mittelteil der ‚Ouverture‘ in einem 6/8-Takt steht und von einer kontinuierlichen Sechzehntel-Bewegung geprägt ist. Der A-Teil (B5 LC T. 1–10) enthält ungewöhnlicherweise zwei fünftaktige Abschnitte, die gleich aufgebaut sind. Zunächst spielen die beiden Violinen Sechzehntel in abwärts gerichteten Dreiklangsbrechungen, wobei für die zweite Violine der höchste Ton der Dreiergruppe nicht auf dem ersten, sondern dem zweiten Sechzehntel vorgesehen ist und somit melodisch versetzt gespielt wird (B5 LC T. 1ff., T. 6ff., vgl. Bsp. 45b). Sie werden dabei von den beiden unteren Stimmen mit stützenden Achteln begleitet. Anschließend erklingen Sechzehntelläufe, die in der ersten Violine abwärts, in Violine 2, Viola und Basso continuo aufwärts gerichtet sind (B5 LC T. 4f., T. 9). Der B-Teil (B5 LC T. 11–16) unterteilt sich in Zweitakter. In den Takten 11 bis 14 wird die Idee des Anfangs aufgegriffen, allerdings werden die Takte 11 und 13 jeweils identisch wiederholt. Die Ausweitung zu vier Takten findet sich nun auch im A'-Teil (B5 LC T. 17–20, T. 21f., vgl. T. 1ff., T. 6ff.). Während die Takte 21 und 22 den Takten 4 und 5 entsprechen, findet in den Schlusstakten des A'-Teils erneut eine Ausdehnung zu einer viertaktigen Phrase statt (B5 LC T. 27–30). Nun erklingen die Sechzehntelläufe nicht in zwei Takten simultan, sondern zunächst hat die Bassstimme zwei Takte lang abwärts gerichtete Läufe zu spielen (B5 LC T. 27f.), anschließend die beiden Violinen in entgegengesetzter Bewegungsrichtung (B5 LC T. 29).

The image shows a musical score for the first four measures of 'Les Boiteux' from BWV 55. It is written for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The time signature is 6/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows the following notes for the first four measures:

- Violine I:** G4, F4, E4, D4 | C4, B3, A3, G3 | F3, E3, D3, C3 | B2, A2, G2, F2
- Violine II:** F4, E4, D4, C4 | B3, A3, G3, F3 | E3, D3, C3, B2 | A2, G2, F2, E2
- Viola:** G3, F3, E3, D3 | C3, B2, A2, G2 | F2, E2, D2, C2 | B1, A1, G1, F1
- Basso continuo:** G2, F2, E2, D2 | C2, B1, A1, G1 | F1, E1, D1, C1 | B0, A0, G0, F0

Bsp. 45a: *TWV 55:B5* ‚Les Boiteux‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Bsp. 45b: *TWV 55:B5* ‚Les Coureurs‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/53.

Als Tanzsatz betrachtet könnte beiden Sätzen eine Gigue zugrunde liegen, die „was frisches und hurtiges“ hat (Mattheson Capellmeister S. 227). Die Gestaltung von ‚Les Coureurs‘ deutet dabei auf eine italienische Giga mit ihrer „äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit [...] wie der glattfortschliessende Strom=Pfeil eines Bachs“ (Mattheson Capellmeister S. 228). Die Anlage des Satzes – die raschen Sechzehntel – scheint folglich die in der Satzüberschrift genannte Bewegungsform der Menschen, das Rennen oder schnelle Laufen, abzubilden. Dass es sich dabei entsprechend den vorangegangenen Nationen-Sätzen um ein gehetztes Rennen der im Krieg Involvierten handeln könnte, legen die versetzt gestalteten Dreiklangsbrechungen in den ersten Violinen und die in entgegengesetzter Bewegungsrichtung gespielten Läufe nahe. Mit musikalischen Mitteln wird also versucht die schnelle, aber eben im Eifer des Gefechts weniger koordinierte Bewegung zu imaginieren.

Bezeichnenderweise wird dieser Satz von den Hinkenden umrahmt, das heißt die Kriegsverletzten bleiben bei dieser Ouvertürensuite auch als letztes Bild stehen. Hier wird ebenfalls mit musikalischen Mitteln die Bewegung nachempfunden. Der Rhythmus von Halbe und Viertel entspricht der schleifenden Bewegung¹⁰² und die Gestaltung in Form einer Gigue lässt anklingen, woher die Verletzung rührt. In Analogie zu ihren eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten ist aber auch die Komposition nicht in ihrer üblichen, sondern einer ‚verletzten‘ Form komponiert: Die Gigue erklingt langsamer als gewöhnlich und der „hitzige[...] und flüchtige[...] Eifer“ (Mattheson Capellmeister S. 228) des Tanzsatzes kann nur noch erahnt werden.

¹⁰² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

4.1.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite *TWV 55:B5* im Vergleich zu *TWV 55:G4*: Zusammenführen unterschiedlicher Ideen im Kontext der damaligen Auseinandersetzungen Musikalisches Abbild der Machtkonstellationen

Betrachtet man die Ouvertürensuite *TWV 55:B5* nun mit den Interpretationsergebnissen der Einzelsätze noch einmal als Ganzes, so scheinen sich hier ähnlich wie bei *TWV 55:G4* die Vermutungen zur Kontextualisierung nicht nur an den programmatischen Satzüberschriften festmachen zu lassen, sondern auch an der innermusikalischen Gestaltung. Zunächst einmal werden bei *TWV 55:B5* über die motivische und melodische Gestaltung teilweise mit musikalischen Mitteln die Eigenschaften beziehungsweise das damals verbreitete Bild der verschiedenen Völker nachgezeichnet. Dadurch, dass es sich bei den programmatischen Überschriften um eine recht weit gestreute Auswahl der Nationen handelt, entsteht eine vielfältige Satzfolge. Neben dieser allgemeinen Deutung kann man jedoch auch in der musikalischen Gestaltung einen Bezug zu den Machtkonstellationen während der Entstehungszeit herstellen, der die Dimension der Narration in der Satzabfolge wie bei *TWV 55:G4* noch erweitert.

Zunächst fällt auf, dass die beiden Sätze, die sich den Türken und Russen zuwenden, zwar vereinzelt Anklänge an einen Tanzsatz aufweisen, jedoch verstärkt Elemente enthalten, die zu der Vermutung führen, dass es sich dabei um tanzfreie Sätze handelt. Die Satzgestaltung mit einer homophonen Anlage, permanenten Wiederholungen, einem Orgelpunkt oder Bass-Ostinato und bei ‚Les Moscovites‘ Synkopen verweisen eher auf einen Stil, der üblicherweise nicht in einer französischen Ouvertürensuite vorzufinden und bei Telemann eher mit dem sogenannten ‚polnischen‘ Stil verbunden ist. Damit wird jedoch durch die musikalischen Mittel ausgedrückt, wie die Mächtekonstellation in Europa während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts aussah: Die Türken waren bei der Auseinandersetzung mit Russland im Vorteil und erklingen somit vor ‚Les Moscovites‘ in der Ouvertürensuite. Da Russland im Kontext des Nordischen Krieges seine Macht in Europa ausdehnte und ebenso wie die Türkei nicht von Frankreich beeinflusst war, sind ihre Suitensätze in der musikalischen Gestaltung auch nicht an den französischen Ursprung des Genres angelehnt. Auf der Ebene der motivischen und melodischen Gestaltung wirken die beiden Sätze folglich unabhängiger gegenüber der französischen Tradition als die anderen zwei Nationen-Sätze. Da jedoch sowohl ‚Les Turcs‘, als auch ‚Les Moscovites‘ in der Tonika B-Dur erklingen, wirken sie durchaus gefestigt und im Zentrum der Komposition stehend.

Von diesen beiden Sätzen grenzen sich ‚Les Suisses‘ und ‚Les Portugais‘ ab: Zum einen erklingen sie nicht in der Tonika, sondern in g-Moll, zum anderen weist die Satzanlage bei beiden deutlicher auf Anklänge an Tanzsätze und folglich den ‚französischen‘ Stil hin. Das Verhältnis

ist hierbei also gerade umgekehrt: Auf der Ebene der Tanzsätze wirken sie eher dem französischen Ursprung des Genres verbunden, auf Seiten der Harmonik stehen sie am Rande. Allerdings kommt bei ‚Les Suisses‘ und ‚Les Portugais‘ hinzu, dass die zwei Sätze in ihrer Anlage eine Verknüpfung zur ‚Ouverture‘ darstellen. Das imitierende Einsetzen des Basses bei ‚Les Suisses‘ erinnert an den Mittelteil der ‚Ouverture‘ (B5 LS T. 5, vgl. O T. 45) und die dialogische Passage von ‚Les Portugais‘ verbindet den Satz mit der Struktur der langsamen Rahmenabschnitte des Eröffnungssatzes (B5 LP T. 33ff., vgl. O T. 138ff.). Sowohl das Aufgreifen der Ideen aus der Ouvertüre, als auch das Zugrundelegen von Tanzsätzen könnte auf musikalischer Ebene abbilden, dass die beiden Länder zur Entstehungszeit von *TWV 55:B5* Frankreich nahe standen.

Dass die Schweizer und die Portugiesen bei den kriegerischen Auseinandersetzungen während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts keine aktive beziehungsweise eine eher untergeordnete Rolle gespielt haben, könnte wiederum auch durch den Charakter ausgedrückt werden, der der Tonart g-Moll zugeschrieben wird. G-Moll ist nach Mattheson nämlich

„fast der allerschöneste Thon / weil er nicht nur die den vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt / sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet“ (Mattheson *Orchestre* S. 237).

Die anmutige und gefällige Wirkung von g-Moll wird hier folglich nicht für die nähere Charakterisierung eines Landes verwendet, sondern vermutlich vielmehr für das Darstellen der Abstinenz der beiden Länder im Krieg.

Das Menuettpaar nach der ‚Ouverture‘, das mit den Franzosen assoziiert werden kann, sowie ‚Les Suisses‘ und ‚Les Portugais‘ würden somit bei einer Interpretation, die die damaligen Machtkonstellationen in Europa berücksichtigt, den Einfluss Frankreichs abbilden. Dass dieser jedoch durch das Erstarken Russlands eingeschränkt wurde beziehungsweise nicht überall die Länder beeinflusste, könnte mit den beiden Sätzen ‚Les Turcs‘ und ‚Les Portugais‘ angedeutet werden. Das Dynamische dieser Mächtekonstellation kann man daran ablesen, dass die Sätze, die als Paare betrachtet werden, nicht hintereinander, sondern abwechselnd erklingen: Nach dem Menuett folgt ‚Les Turcs‘, zwischen dem Paar ‚Les Turcs‘– ‚Les Moscovites‘ ist ‚Les Suisses‘ eingeschoben und nach den Russen erklingt ‚Les Portugais‘. Das Schlusspaar verweist mit den Gigue-Anklängen und der Verbindung zur Taktart des Fugen-Mittelteils wiederum deutlich auf den ‚französischen‘ Stil. Dadurch wird die gesamte Ouvertüresuite von einem ‚französischen‘ Rahmen (‚Ouverture‘, ‚Menuet 1 und 2‘ und dem Schlusspaar) umgeben, in dessen Inneren sich jedoch gleichberechtigt Tanzsätze und Sätze in ‚osteuropäischem‘ Stil abwechseln. Auch hier könnte also – ähnlich wie bei *TWV 55:G4* – versucht worden sein, möglichst neutral

die Lebenswirklichkeit mit den Mitteln der Instrumentalmusik abzubilden. Dafür würde ebenfalls sprechen, dass sowohl bei den Türken und Russen, als auch bei den Schweizern und Portugiesen je ein wesentliches Element für das Genre enthalten ist: Beim ersten Paar ist es die Tonika, beim zweiten der deutlichere Anklang an einen Tanzsatz in der Satzgestaltung.

Verglichen mit *TWV 55:G4* ist zudem bei dem recht ähnlichen Aufbau auffällig, dass zum Schluss der Ouvertürensuite ein Satz beziehungsweise ein Satzpaar erklingt, das auf die Schattenseite der kriegerischen Auseinandersetzungen verweisen könnte. Dadurch wird am Ende jeweils eine Art moralische Komponente eingeführt, die das Kriegsgeschehen allgemein, nicht jedoch das Verhalten eines Landes negativ bewertet. Während der Satz der alten Frauen aufgrund der seufzerartigen Gestaltung eine Klage über die Auseinandersetzungen darstellen kann, scheint mit dem Satz ‚Les Boiteux‘, der als da Capo auch wirklich als Schlussbild stehen bleibt, konkret eine negative Folge des Krieges musikalisch angedeutet zu werden. Damit wäre der Satz eine Momentaufnahme der Entstehungszeit der Ouvertürensuite *TWV 55:B5*, die nun die im Krieg beteiligten Menschen und somit Individuen beleuchtet – und nicht wie in den zuvor erklingenden Sätzen die allgemeine Mächtekonstellation oder die Völker im Allgemeinen. Bei *TWV 55:G4* sind entsprechend der permanenten Zeitsprünge, die das Verquicken der kriegerischen mit den ästhetischen Auseinandersetzungen erfordert, auch im Schlusssatz beide Kontexte gegenwärtig: Die Klage der alten Frauen kann einerseits als eine Klage über das im Rückgehen begriffene Alte in Form eines französischen Rondeaux mit italienischen Ritornellanklängen gedeutet werden, andererseits als eine Klage über den Nordischen Krieg. Wenn über die Schlusssätze ein moralischer beziehungsweise sozialer Aspekt angedeutet wird, könnte man dies auch auf die Ouvertürensuiten als Ganzes ausweiten: Im Prinzip stehen die verschiedenen Länder und ästhetischen Positionen in der Komposition ‚friedlich‘ nebeneinander, jeder Nation und jedem Stil wird auf musikalischer Ebene Raum gegeben und die unterschiedlichen Darstellungen der Völker und Satzweisen wechseln sich quasi gleichberechtigt ab.¹⁰³ Die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Sätze bereichert sogar die Komposition und macht sie gerade dadurch interessanter – ein Bekämpfen des Anderen scheint nicht erstrebenswert.

Verbindung zum Witz

Unter der Perspektive des Witzes (vgl. Locke S. 68) werden wiederum bei beiden Ouvertürensuiten verschiedene Ideen zusammengeführt und zwar in mehrfacher Hinsicht. *TWV 55:G4* nennt schon durch die zwei Bestandteile der Überschriften zwei verschiedene Ideen: zum einen

¹⁰³ Vgl. zur gleichberechtigten Darstellung verschiedener Stile: Koch: „Unterschiedliche Reflexionen polnischer Musik in Faschs und Telemanns Werk“ (1989), S. 80.

die musikalische Darstellung von Nationen, deren spezifische Auswahl eine Verbindung mit dem Nordischen Krieg nahelegt, zum anderen das Gegenüberstellen von alt und modern, das auf die ästhetischen Kontroversen verweist. Bei *TWV 55:B5* nennen die programmatischen Überschriften in einem ersten Schritt relativ unterschiedliche Nationen, die mit Hilfe verschiedener motivischer und melodischer Gestaltungsweisen in den Einzelsätzen dargestellt werden. Darüber hinaus eröffnen die Auswahl der Länder und die musikalische Anlage der Sätze aber auch einen weiteren, spezifischeren Ideenkreis, der sich auf die damaligen Machtkonstellationen zu beziehen scheint. Die Verbindung zu den Auseinandersetzungen lässt zudem das abschließende Satzpaar in der Narration schlüssig erscheinen, da somit das Geschehen und die Folgen während der Kriege am Ende musikalisch vor Augen geführt werden, was jedem beteiligten Individuum – unabhängig von seiner nationalen Zuordnung – zustoßen kann.

Auf vielfältige Weise wird folglich in den beiden Overtürensuiten über eine Bezugnahme auf die damaligen Auseinandersetzungen eine Verbindung zu der außermusikalischen Lebenswelt hergestellt und folglich im Sinne des Witzes verschiedene Ideen miteinander verknüpft. Die musikalische Gestaltung der Einzelsätze und die programmatischen Satzüberschriften stehen dabei in einer Wechselwirkung. Hinzu kommt jedoch, dass der aufmerksame und mit den Formen vertraute Zuhörer über das Erkennen der im Ansatz oder sehr deutlich vorhandenen Tanzsätze und deren Charakteristika eine weitere Bedeutungsschicht aufdecken kann. Diese führt ebenfalls zur musikalischen Nachzeichnung des in den Satzüberschriften genannten Außermusikalischen. Die Anklänge an Tanzsätze unterstützen dabei sowohl bei einer allgemeinen Interpretation die Charakteristika der verschiedenen Völker, als auch bei einer Interpretation, die die historischen Kontexte miteinbezieht, die jeweiligen Positionen in den Auseinandersetzungen. Das Verknüpfen der Overtürensuite mit den außermusikalischen Gesichtspunkten zeigt jedoch auf der anderen Seite auch die vielfältigen Facetten und Möglichkeiten des Genres. Es werden permanent verschiedene, auf den ersten Blick gegensätzlich wirkende Bereiche zusammengeführt: auf der einen Seite unterschiedliche Nationen, die damit verbundenen kriegerischen Auseinandersetzungen und Machtkonstellationen oder ästhetischen Positionen. Auf der anderen Seite werden über die Satzüberschriften diese außermusikalischen Kontexte mit der spezifischen Satzgestaltung, dem Verwenden von unterschiedlichstem musikalischen Material und den Anklängen an Tanzsätze in Verbindung gebracht. Dies geschieht für den Witz typisch (vgl. Morris S. 1) in einer der Musik sui generis plötzlichen Weise, was beim Hörer „delight and surprise“ (Addison Bd. II S. 10) hervorruft.

4.2 Zusammenführen von sich widersprechenden Ideen in *TWV 55:B11*

4.2.1 Quellenlage und Satzabfolge

Im Gegensatz zu den Kompositionen, die in diesem und dem vorangegangenen Kapitel näher analysiert und interpretiert wurden, zählt *TWV 55:B11* zu den wenigen Ouvertürensuiten Telemanns, die als autographe Handschriften überliefert sind. Das Dresdner Autograph von *TWV 55:B11* ist in Partitur-Form erhalten, daneben existieren aber auch nicht aus Telemanns Hand stammende Abschriften der Einzelstimmen in Dresden.¹⁰⁴ Diese wurden insbesondere von den Hofmusikern Johann Gottfried Grundig und Johann Gottlieb Morgenstern angefertigt.¹⁰⁵ Da *TWV 55:B11* als Autograph in Dresden überliefert ist, handelt es sich vermutlich um eine Ouvertürensuite, die für den dortigen Hof entstanden ist. Sie wurde also auf jeden Fall im Hinblick auf eine Aufführung in Dresden angefertigt, eventuell sogar ausschließlich für die Kurfürstlich-Sächsische Hofkapelle,¹⁰⁶ die mit ihrem sehr guten Orchester¹⁰⁷ auch optimale Voraussetzungen für einen Komponisten bereitstellte.

Zudem deckt sich die in Dresden praktizierte Vorliebe für den französischen (später italienischen) Stil und insbesondere für den ‚vermischten Geschmack‘¹⁰⁸ mit Telemanns eigener Neigung. Im September 1719 hielt er sich außerdem im Kontext der Hochzeit von Friedrich August II. und Maria Josepha, der Erzherzogin von Österreich, in Dresden auf¹⁰⁹ und erlebte dort auch die Hofmusik sowie die von Bläsern geprägte Hofkapelle.¹¹⁰ Die Besetzung der Ouvertürensuite *TWV 55:B11* mit zwei Oboen, zusätzlich zu den üblichen Streichern und Basso continuo, lässt folglich ein Komponieren nach dem Dresden-Besuch und im Hinblick auf ein mögliches dortiges Musizieren vermuten. Die Dresdner Stimmabschriften steigern die Verwendung der Bläser noch: Sie enthalten mit drei Oboen und zwei Traversflöten eine mögliche Alternative.¹¹¹

Zohn weist darauf hin, dass die Wasserzeichen des Autographs nicht Sachsen, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach Hessen zuzuordnen sind. Das verwendete Papier lässt somit zunächst

¹⁰⁴ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 241.

¹⁰⁵ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=210000325&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 06.06.2014.

¹⁰⁶ Vgl.: Landmann: „Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek“ (1983), S. 67.

¹⁰⁷ Vgl.: ebd., S. 63f.

¹⁰⁸ Vgl.: Landmann: „Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek“ (1983), S. 69.

¹⁰⁹ Vgl.: Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 06.06.2014).

¹¹⁰ Vgl.: Pfeiffer: „Zur Spezifik der Ouvertürensuiten von Johann Friedrich Fasch“ (1996), S. 84; Steude, Landmann: „Dresden“ (1995), Sp. 1535.

¹¹¹ Vgl.: Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 207.

vermuten, dass Telemann die Ouvertürensuite in Frankfurt um oder vor 1721 komponierte.¹¹² Allerdings findet sich eine Datierungsangabe, die das Autograph in den Zeitraum zwischen 1730 und 1740 einordnet.¹¹³ Die beiden Aussagen scheinen sich zu widersprechen, es sei denn, Telemann hat Papier aus Frankfurt bei seinem Wechsel nach Hamburg mitgenommen und die Ouvertürensuite dort komponiert. Dies würde sowohl mit dem Einordnen des Wasserzeichens (Hessen), als auch mit der Datierung des Autographs (zwischen 1730 und 1740) übereinstimmen. Daraus ließe sich folgern, dass Telemann die Ouvertürensuite *TWV 55:B11* im bürgerlichen Umfeld Hamburgs, aber (auch) für Dresden komponierte.¹¹⁴

Nach der ‚Ouverture‘, neben der auf dem Autograph ‚par moi Telemann‘ notiert ist, schließen sich bei *TWV 55:B11*¹¹⁵ fünf Sätze an, die alle eine programmatische Satzüberschrift ohne Nennung eines Tanzsatzes tragen: ‚Le repos interrompu‘, ‚La guerre en la paix‘, ‚Les Vainqueurs vaincus‘, ‚La Solitude associée‘ und ‚L’Esperance de Missisippi‘ [sic!] (vgl. Tab. 6). Es handelt sich folglich hierbei um charakterisierende Überschriften, die alle von Telemann selbst stammen. Darüber werden natürlich auf einer allgemeinen Ebene außermusikalische Vorstellungen mit der Idee einer Suitenfolge verknüpft. Dieser mit dem Witz verwandte Aspekt wird sogar noch potenziert, da es sich jeweils um ein eindeutiges Oxymoron handelt und folglich zwei sich widersprechende Bestandteile enthalten sind – inwiefern das auch für den Schlusssatz gilt, wird dabei zu erörtern sein. Nach einer Interpretation der Einzelsätze, die zunächst nur die Bestandteile der Überschriften und die jeweilige Gestaltung der Sätze berücksichtigt, wird ausgehend vom Schlusssatz der Frage nachgegangen, ob er eine weitere Interpretationsebene eröffnet, die deutlicher an die Geschehnisse der Lebenswelt anknüpft.

¹¹² Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 241; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

¹¹³ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=210000324&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 06.06.2014.

¹¹⁴ Vgl.: Trinkle: *Telemann’s Concertouverturen* (2004), S. 300, vgl. auch: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

¹¹⁵ Vgl.: Dresdner Autograph Mus. 2392-O-34: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15378/1/cache.off>. Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich in erster Linie auf das Autograph. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚B11 Anfangsbuchstabe oder Stichwort Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde folgende praktische Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *La Bourse 1720. Orchestersuite TWV 55:B11* (1967).

Ouvertürensuite <i>TWV 55:B11</i>
Ouverture
Le repos interrompu
La guerre en la paix
Les Vainqueurs vaincus
La Solitude associée
L'Esperance de Mississippi

Tab. 6: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:B11*.

4.2.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Auch bei dieser Ouvertürensuite kann die ‚Ouverture‘ der Erwartung entsprechend auf großformaler Ebene in die drei Abschnitte langsam-schnell-langsam eingeteilt werden. Dabei enthalten die beiden langsamen Rahmenteile (B11 O T. 1–20 A-Teil, T. 149–166 A'-Teil) den charakteristischen punktierten Rhythmus, der phasenweise zwar als punktierte Achtel und Sechzehntel erklingt (B11 O T. 3f., T. 13–16, T. 18, T. 151, T. 153, T. 157, T. 160–164), den Eröffnungssatz jedoch eindeutig als französische Ouvertüre erkennen lässt. Im A-Teil spielen Oboe 1 und Violine 1, Oboe 2 und Violine 2 das Gleiche, während im A'-Teil, der die Ideen des A-Teils aufgreift und dabei zum Teil die Motive neu zusammensetzt, beide Oboen und die erste Violine aneinander gekoppelt sind.

Interessant ist nun aber vor allem der rasche und recht ausgedehnte Mittelteil (B11 O T. 21–148 B-Teil). Im Autograph ist nach Takt 20, dem letzten Takt des A-Teils, eine viertaktige Passage erkennbar, die Telemann anschließend gestrichen hat. Sie enthält ein recht konventionelles Fugen-Soggetto¹¹⁶ aus zwei Halben mit anschließender Viertelbewegung, die entfernt an das Soggetto der ‚Ouverture‘ von *TWV 55:G4* erinnert (Bsp. 46a, vgl. Bsp. 31). Es erklingt als Dux in der ersten Violine, dann in einem regelmäßigen eineinhalbtaktigen Abstand als tonaler Comes in Violine 2 und anschließend als Dux in der Viola. Diese Fugengestaltung hat Telemann jedoch offensichtlich wieder verworfen und durch ein Soggetto ersetzt, das im Tempo deutlich gesteigert ist. Zudem ist die Rolle der Oboen aufgewertet, da sie nun bei der Fugeneröffnung beteiligt sind, indem sie, wie dies auch für Lully typisch ist,¹¹⁷ die Violinen verstärken: Erste Oboe und Violine stellen gemeinsam das Soggetto vor, wobei nach dem auftaktigen Terzfall die Oboe in Achteln die diatonische Abwärtsbewegung beschreibt. Zeitgleich exponiert die Violine Sechzehntel, bei denen zwischen der Hauptlinie immer wieder ein *f''* erklingt. Nach zwei Takten setzen nach dem gleichen Prinzip Oboe 2 und Violine 2 mit einem tonalen Comes

¹¹⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 34.

¹¹⁷ Vgl.: Baselt: „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Ouvertures“ (1996), S. 20.

ein (B11 O T. 23, vgl. Bsp. 46b). Dem schließen sich ein nach dem ersten Takt leicht veränderter Dux-Einsatz der Bratsche und ein tonaler Comes-Einsatz im Bass an (B11 O T. 25ff.).

Bsp. 46a: *TWV 55:B11* ‚Ouverture‘, im Autograph gestrichene Passage T. 21–24. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Bsp. 46b: *TWV 55:B11* ‚Ouverture‘ T. 21–26. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Diesen recht regelmäßigen Einsätzen folgen nun noch weitere überzählige Einsätze, die die erste Durchführung deutlich erweitern und bei denen meist das Fugen-Thema zwei Mal hintereinander in der gleichen Stimme erklingt – jeweils einmal abgeändert und einmal in Original-Gestalt (B11 O T. 28 Soggetto im Bass Es-Dur, T. 31–34 Soggetti in erster Oboe und Violine c-Moll, T. 35–38 Soggetti als Dux in erster Oboe und Violine, T. 39–42 veränderte Soggetti Es-Dur im Bass). Abgeschlossen wird die erste Durchführung mit einem Viertakter im Tutti, der die Tonika B-Dur deutlich markiert (B11 O T. 43–46).

Im weiteren Verlauf der ‚Ouverture‘ erklingen noch fünf durchführungsartige Abschnitte, bei denen zum Teil das veränderte Soggetto im Vordergrund steht (B11 O T. 50–53, T. 63–78, T. 141–148), zum Teil aber auch die ursprüngliche Gestalt durch die Stimmen wandert (B11 O T. 95–110, T. 119–134). Auffällig ist dabei jedoch, dass bis auf die erste Durchführung alle anderen durchführungsartigen Abschnitte untypischerweise immer im Tutti erklingen und somit die Soggetti von den restlichen Stimmen konsequent begleitet werden.

Zu den Durchführungen kontrastieren die Abschnitte, die man bei einem fugierten Mittelteil einer Ouvertüre als Zwischenspiele bezeichnen würde (B11 O T. 47ff., T. 54–62, T. 79–94, T. 111–118, T. 134–140). Dabei soll die Bassstimme bei den ersten drei Zwischenspielen laut den Eintragungen im Autograph ausdrücklich nur mit Fagott gespielt werden, das phasenweise die aktivste Stimme darstellt (B11 O T. 57–62, T. 87–92, vgl. Bsp. 47). Hinzu kommt, dass die beiden Oboen in allen fünf Abschnitten als zwei gleichberechtigte Melodiestimmen behandelt werden. Bis auf den letzten zwischenspielartigen Abschnitt pausiert die Bratsche dabei immer, während die beiden Violinen ab dem dritten Zwischenspiel vereinzelt mitspielen. Allerdings erfüllen sie, wenn sie bei diesen Abschnitten beteiligt sind, immer eine Begleitfunktion und vertreten im Prinzip die Bassstimme (B11 O T. 79–86, T. 114ff.). Damit stellen die Zwischenspiele über die größtenteils vorherrschende Besetzung mit zwei Oboen und Fagott im Prinzip Trio-Abschnitte dar. Zudem grenzen sich diese Trio-Abschnitte über das verwendete Material deutlich von den durchführungsartigen Tutti-Abschnitten ab. Denn die Zwischenspiele bringen neue musikalische Ideen wie dialogische Passagen (B11 O T. 54–62) oder Synkopen (B11 O T. 114f.) und sind phasenweise deutlich melodischer gestaltet.

The image shows a musical score for six instruments: Oboe 1, Oboe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basson/Basso continuo. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Oboe parts are the most active, with Oboe 1 playing a melodic line and Oboe 2 providing a counter-melody. The Violine I and II parts are mostly silent, with some notes in the first and third measures. The Viola part is also mostly silent. The Basson/Basso continuo part is active, playing a rhythmic accompaniment. The score is marked with a '53' at the beginning of each staff.

Bsp. 47: *TWV 55:B11* ‚Ouverture‘ T. 53–59. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Mit der Besetzung in den zwischenspielartigen Abschnitten rückt die ‚Ouvverture‘ in die Nähe dessen, was Scheibe als Concertouverture bezeichnet, und vor allem deckt sie sich mit der von ihm empfohlenen,¹¹⁸ an Lully angelehnten und dann an deutschen Höfen nachgeahmten¹¹⁹ Instrumentierung:

„Insbesondere aber sind solche Ouvverturen am angenehmsten, wenn ein paar Hoboen und ein Baßon mit einem harmonirenden Trio in der Mitten dann und wann abwechseln“ (Scheibe Musikus S. 672).

Die formale Gestaltung der ‚Ouvverture‘ erinnert jedoch zugleich an die Ritornellform.¹²⁰ Die durchführungsartigen Abschnitte würden dabei den Ritornell-Abschnitten entsprechen, was ebenfalls ihre nach der ersten Durchführung vorherrschende ungewöhnliche Tutti-Anlage und das veränderte Aufgreifen des ersten Abschnitts erklären würde. Die kontrastierend gestalteten und in der Besetzung reduzierten Abschnitte könnte man als Episoden eines Tripelkonzerts betrachten. Ähnlich wie bei einem Concerto grosso wird folglich mit verschiedenen Klanggruppen gespielt – ein Einfluss des italienischen Stils ist also nicht zu überhören. Allerdings kann der schnelle Mittelteil der ‚Ouvverture‘ keineswegs nur unter dieser Perspektive betrachtet, sondern durchaus auch als Fuge interpretiert werden. Beide Formen werden hierbei miteinander verbunden.¹²¹ Es scheint demnach so, als ob die Ambivalenz auf formaler Ebene das Charakteristikum dieses B-Teils ist und dieser als ein weiteres Beispiel für Telemanns ‚vermischten Geschmack‘ (vgl. Quantz Versuch S. 332) betrachtet werden kann. Damit entspricht er zugleich dem in Dresden praktizierten Stil.

Die unterbrochene Ruhe

Der ‚Ouvverture‘ schließt sich ein Satz an, der laut Autograph zunächst mit ‚Air, avec douceur‘ überschrieben war, was jedoch anschließend von Telemann gestrichen und durch ‚Le repos interrompu‘ ersetzt wurde (vgl. Autograph D-DI Mus. 2392-O-34). Er steht in einem 6/8-Takt und hat auf großformaler Ebene eine da-Capo-Anlage (B11 repos T. 1–33 A-Teil, T. 34–54 B-Teil, A-Teil da Capo). Der A-Teil kann dabei noch einmal in eine aba’-Struktur eingeteilt werden. Der Abschnitt a (B11 repos T. 1–7) erklingt im Tutti und stellt das motivische Material und den Grundcharakter des A-Teils vor. Die Takte 1 bis 3 sind von einer gleichmäßigen, wiegenden Achtelbewegung geprägt, die nur in der Melodiestimme (Violine 1, Oboe 1) durch einen punktierten Rhythmus unterbrochen wird. In den Takten 4 bis 6 wird der Bewegungsgestus

¹¹⁸ Vgl.: Trinkle: „Telemann und Scheibe“ (1996), S. 32.

¹¹⁹ Vgl.: Baselt: „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Ouvvertures“ (1996), S. 17f.; Trinkle: „Nationale Stile in Telemanns Ouvvertüren mit Bläsertrios“ (2006), S. 187, 192.

¹²⁰ Vgl.: Trinkle: *Telemann’s Concertouverturen* (2004), S. 316, 319.

¹²¹ Vgl.: ebd., S. 164; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 34f.

durch eine Sechzehntel-Bewegung mit Zweierbindung in den beiden Melodiestimmen deutlich gesteigert (vgl. Bsp. 48a). Diese zwei Phrasen werden im a'-Abschnitt (B11 repos T. 26–33) wieder aufgegriffen, nur erklingt hier der Anfang um einen halben Takt verschoben in der Trio-besetzung (Oboen und Fagott). Nach einem zusätzlichen Takt (B11 repos T. 29) entsprechen dann die Takte 30 bis 33 den Takten 4 bis 6. Der deutlich längere b-Abschnitt (B11 repos T. 7–25) greift die musikalischen Ideen und den ruhigen Gestus der Anfangstakte auf, kontrastiert jedoch über die reduzierte Besetzung: Die Melodie liegt bis auf eine Ausnahme (B11 repos T. 21ff.) in den beiden Oboen, die über weite Strecken lediglich mit dem Fagott musizieren (B11 repos T. 11–16, T. 24f.), sodass die Bläser-Triobesetzung vorherrschend ist. Wenn die Violinen spielen, erfüllen sie lediglich Begleitfunktion (B11 repos T. 7–10, T. 17–20).

Zum A-Teil, der insgesamt von einer ruhigen Grundstimmung geprägt ist und dadurch auch der ursprünglichen Satzüberschrift ‚Air avec douceur‘ entsprechen könnte, kontrastiert der B-Teil. Er besteht insbesondere in den Streichern aus Sechzehnteln, die entweder größere Intervallsprünge oder Tonrepetitionen enthalten und in den beiden Violinen dialogisierend mit Zweiunddreißigstel-Bewegungen abwechseln. Der zerrissen und unruhig wirkende Gestus wird bei den ersten beiden Unterabschnitten (B11 repos T. 34–37, 38–41) jeweils im letzten Takt durch die Oboen mit einer Sechzehntelbewegung in Zweierbindungen unterbrochen, die zugleich an den A-Teil erinnert (vgl. Bsp. 48b). Der letzte Abschnitt des B-Teils (B11 repos T. 42–54) beginnt wie die beiden vorangegangenen, wird dann jedoch ausgedehnt, indem nun die beiden Oboen mit einer melodischeren Linie in den Vordergrund treten (B11 repos T. 46–54). Diese wird nur einmal von Zweiunddreißigsteln in den beiden Violinen gestört (B11 repos T. 49) und endet in der Tonikaparallele g-Moll.

The image shows a musical score for six instruments: Oboe 1, Oboe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The score is in G minor (one flat) and 6/8 time. It consists of six measures. The Oboe parts play a melodic line with sixteenth-note patterns, while the strings provide a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The score is marked with a 'j' (jubilant) and a 'f' (forte) dynamic.

Bsp. 48a: *TWV 55:B11* ‚Le repos interrompu‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

The image shows a musical score for BWV 55: B11, measures 34-37. The score is for Oboe 1, Oboe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. It shows a da-Capo structure with a change in tempo and meter from 3/4 to 6/8. The Oboe parts have a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is in G minor and 6/8 time.

Bsp. 48b: *TWV 55: B11* ‚Le repos interrompu‘ T. 34–37. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Es handelt sich folglich bei ‚Le repos interrompu‘ um einen Satz, bei dem sich der umrahmende A-Teil deutlich vom B-Teil abgrenzt. Während der A-Teil mit seinem wiegenden, an eine Pastorale erinnernden Charakter¹²² und seiner über weite Strecken reduzierten Besetzung vor allem ‚Le repos‘ abzubilden scheint, wirkt der B-Teil eher so, als sollte dort das Unterbrechen dieser Ruhe nachgezeichnet werden. Die rasche Bewegung im 6/8-Takt des B-Teils erinnert nicht mehr an eine Pastorale, sondern würde eher dem ‚Eifer‘ und ‚Zorn‘ einer Gigue entsprechen (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228). Die da-Capo-Anlage bildet also auf musikalischer Ebene durch den vorherrschenden Grundcharakter des jeweiligen Abschnitts das Oxymoron der Satzüberschrift ab. Allerdings ist auch jeder Großabschnitt an sich noch einmal ambivalent: Beim A-Teil kontrastieren Tutti- und Trio-Abschnitte sowie ruhige Achtel und bewegtere Sechzehntel. Insbesondere der B-Teil enthält jedoch mit den verschiedenen musikalischen Ideen, die den unterschiedlichen Instrumenten zugeordnet werden, sowohl die Ruhe, als auch deren Unterbrechung. Letztere ist dabei dominierend, doch klingt die ruhige Oboen-Melodie zwischendurch kurz an und leitet am Ende auch zum da Capo des A-Teils über.

Der Krieg im Frieden

Der nächste Satz ‚La guerre en la paix‘ weist ebenfalls eine da-Capo-Anlage auf (B11 guerre T. 1–41 A-Teil, T. 41–60 B-Teil, A-Teil da Capo). Der A-Teil beginnt mit einer zweitaktigen Phrase, die in den Unterstimmen von Achtel-Tonrepetitionen, in den Violinen von Sechzehntel-Bewegungen mit Sextsprüngen und in den Oboen von einem synkopischen Rhythmus geprägt

¹²² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

ist (B11 guerre T. 1f., Abschnitt a, vgl. Bsp. 49). Dieser Abschnitt, der aufgrund der verwendeten musikalischen Ideen deutlich mit dem in der Satzüberschrift genannten Krieg assoziiert werden kann, kehrt im A-Teil mehrmals wieder (B11 guerre T. 5–9, T. 11f., T. 14f., T. 24f., T. 36–41). Allerdings wird er leicht verändert, beispielsweise fehlt zum Teil der synkopierte Rhythmus oder der Umfang ist erweitert. Dazwischen erklingen unterschiedliche, in der Besetzung reduzierte und lyrischer wirkende Passagen: Abschnitt b (B11 guerre T. 3f., vgl. Bsp. 49) ist von einer Achtelbewegung mit Zweierbindungen in den Oboen geprägt, die von Haltetönen in den beiden Violinen begleitet wird. Dieser wird noch vier Mal aufgegriffen, wobei das Material unterschiedlich auf die Instrumente und zum Teil in dialogischer Form verteilt wird (B11 guerre T. 16f., T. 20f., T. 26f., T. 28f.) Daneben gibt es zwei weitere Abschnitts-Typen: zum einen Abschnitt c, der immer in der Bläser-Triobesetzung erklingt (B11 guerre T. 10, T. 13, T. 22f.), zum anderen ein von einer solistischen Melodielinie in der ersten Oboe geprägter Abschnitt, der lediglich vom Fagott begleitet wird (B11 guerre T. 18f., T. 30–35, Abschnitt d). Die Abschnitte b bis d sind folglich deutlich kleiner besetzt und melodischer gestaltet, wodurch sie einen Kontrast zu den markant wirkenden a-Abschnitten im Tutti darstellen, die den A-Teil umrahmen.

The image shows a musical score for six instruments: Oboe 1, Oboe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. The first four measures show a syncopated eighth-note pattern in the oboes and violins, with the viola and basso continuo providing a steady accompaniment. The score is marked with a 'j' (jubilant) dynamic and includes various musical notations such as slurs and accents.

Bsp. 49: *TWV 55:B11* ‚La guerre en la paix‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Der B-Teil (B11 guerre T. 41–60) grenzt sich aufgrund der harmonischen Anlage deutlich vom A-Teil ab: Während der umrahmende Großabschnitt in der Tonika B-Dur erklingen ist, steht der Mittelteil in der Tonikaparallele g-Moll. Interessant ist nun, dass das verwendete musikalische Material und die Satzgestaltung dennoch an den A-Teil anknüpfen. Die Takte 41f., 49, 53 bis 56 und 58ff. erinnern mit ihrer Besetzung von Oboe 1 und Fagott an den Abschnitt d. Die Passagen mit Synkopen, Sechzehnteln und Tonrepetitionen sind weitere Varianten der Takte 1f.

(B11 guerre T. 42f., T. 46ff., T. 56f.). Dazwischen erklingt ein Abschnitt in Triobesetzung (B11 guerre T. 44ff.) und eine Passage, die die Motivik von b aufgreift (B11 guerre T. 50ff.). Der B-Teil besteht somit eigentlich nur aus Ideen des A-Teils, setzt sich aber insgesamt im Gegensatz zum A-Teil hauptsächlich aus den kleiner besetzten Phrasen zusammen.

Für den gesamten Satz ergibt sich dadurch folgende Anlage: A-Teil: a-b-a¹-c-a²-c-a³-b¹-d-b²-c¹-a⁴-b³-b'-d¹-a' und B-Teil: d²-a⁵-c²-a⁶-d²-b⁴-d³-a⁶-d⁴, wobei a der Tutti-, b einer Quartett-, c der Trio- und d einer Duo-Besetzung entspricht. Es scheint so, als ob trotz der genannten und harmonisch unterstützten da-Capo-Anlage eine ritornell-artige Form¹²³ vorliegen würde, da Abschnitt a als Tutti zwischen verschiedenen kleiner besetzten Abschnitten immer wieder erklingt. Wenn a für den in der Satzüberschrift genannten Krieg und die anderen Abschnitte für den Frieden stehen würden, hätte man durch die formale Lösung mit den Concerto-Anklängen auf musikalischer Ebene genau das umgesetzt, was im Titel steht: Der Krieg (a, Ritornell) erklingt immer wieder als Unterbrechung und folglich ‚im‘ Frieden (b–d, Episoden). Aufgrund der Gewichtung der Abschnitte ist der Krieg im A-Teil präsenter, der Frieden hingegen eher im B-Teil. Diese Tendenz deckt sich auch mit den Grundtonarten der Großabschnitte und den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften: B-Dur im A-Teil unterstützt den lebendigeren Eindruck, während g-Moll ein etwas gemäßigteres Wesen evoziert (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 249, S. 237). Wegen des permanenten Abwechselns in Bezug auf Besetzung und Motivik sind jedoch beide gegensätzlichen Bereiche in beiden Großabschnitten enthalten.

Die besiegten Sieger

‚Les Vainqueurs vaincus‘ hat wie die vorausgegangenen Sätze eine da-Capo-Anlage, steht aber in einem 3/8-Takt und ist auftaktig gestaltet. Der A-Teil (B11 Vainqueurs T. 1–50) kann in zwei sehr ähnlich gestaltete Abschnitte unterteilt werden (B11 Vainqueurs T. 1–24 a, T. 25–50 a'). Im Prinzip besteht er aus lediglich zwei melodischen Ideen, die leicht verändert werden beziehungsweise bei denen die Begleitung variiert wird. Die erste Idee ist von Achteln geprägt, die meist auf der zweiten Zählzeit durch zwei Sechzehntel ersetzt werden (B11 Vainqueurs T. 1–4, T. 11–16, T. 17–24, T. 25–28, T. 35–42, T. 46–50). Die zweite Idee besteht melodisch aus einer Sechzehntel-Bewegung, bei der fast immer ein Sekundmotiv drei Mal hintereinander im Takt erklingt (B11 Vainqueurs T. 5–10, T. 29–34, T. 43ff., vgl. Bsp. 50a). Bis auf eine Ausnahme (B11 Vainqueurs T. 43ff.) liegt die Melodie im ganzen A-Teil immer in den beiden

¹²³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

Oboen, nur teilweise partizipieren die Violinen daran oder spielen die Gerüsttöne mit. Insgesamt ist der A-Teil im Tutti gehalten, lediglich in den Takten 17 bis 20 ist die Triobesetzung von Oboen und Fagott vorgesehen.

Der B-Teil (B11 Vainqueurs T. 51–84) ist nun gerade gegensätzlich gestaltet: Er steht wie schon beim vorangegangenen Satz nicht in der Tonika B-Dur, sondern in der Tonikaparallelen g-Moll. Zudem beginnt er mit einer zehntaktigen Passage, in der nur die beiden Oboen und Violinen spielen, Bratsche und Basso continuo jedoch pausieren (B11 Vainqueurs T. 51–60, vgl. Bsp. 50b). Überhaupt erklingen lediglich bei ungefähr der Hälfte des B-Teils alle Instrumente (B11 Vainqueurs T. 61–68, T. 75–84). Der Anfang des B-Teils wirkt zudem so, als ob im Vergleich zum A-Teil eine relative Tempozurücknahme stattfinden würde: Die Oboen spielen zu Beginn eine Achtel-Viertel-Bewegung (B11 Vainqueurs T. 51–54), die im A-Teil eine untergeordnete Bedeutung getragen hat. Die anderen Stimmen sind größtenteils von einer reinen Achtelbewegung geprägt (B11 Vainqueurs T. 51–64). Nur vereinzelt klingen Sechzehntel aus dem A-Teil an (B11 Vainqueurs T. 52, T. 57ff.). Ab Takt 65 werden die Ideen des ersten Großabschnitts dann jedoch vorherrschend, allerdings auch in Variation wie etwa das imitierende Erklingen der Sechzehntel-Sekundbewegung (B11 Vainqueurs T. 73f.).

The image shows a musical score for six instruments: Oboe 1, Oboe 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in G minor (one flat) and 3/8 time. The first six measures are shown. The Oboes play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The Violins and Viola play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Basso continuo plays a bass line with eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the Oboes and Violins, and a bass clef for the Viola and Basso continuo.

Bsp. 50a: *TWV 55:B11* ‚Les Vainqueurs vaincus‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Bsp. 50b: *TWV 55:B11* ‚Les Vainqueurs vaincus‘ T. 51–58. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Die beiden Großabschnitte sind somit motivisch miteinander verknüpft, in der Art der Gestaltung hingegen kontrastierend angelegt. Der A-Teil enthält deutlich mehr raschere Notenwerte als der B-Teil und wirkt dadurch lebendiger – er könnte folglich den in der Satzüberschrift genannten Siegern entsprechen. Der B-Teil scheint mit seiner vor allem zu Beginn langsameren Satzgestaltung eher den zweiten Teil des Oxymorons nachzuzeichnen – die Besiegten. Dafür würde auch der Achtel-Viertel-Rhythmus sprechen, da Telemann ein Abwechseln von langer und kurzer Note meist zur Imitation einer hinkenden Bewegung verwendet (vgl. bspw. *TWV55:B5* ‚Les Boiteux‘ Bsp. 45a). Hinzu kommt, dass auch die harmonische Anlage den Kontrast unterstützt. Während die Tonart B-Dur im A-Teil mit ihrem „prächtig[en]“ Wesen (Mattheson *Orchestre* S. 249) die Vorstellung eines Siegers hervorhebt, kann mit g-Moll, das auch „zu mäßigen Klagen“ beitragen kann (Mattheson *Orchestre* S. 237), im B-Teil eher ein Zustand des Besiegten evoziert werden.

Da jedoch sowohl im A-Teil der den Besiegten zuzuordnende Rhythmus vereinzelt anklingt, als auch der B-Teil zum Teil die raschere Bewegung enthält, lassen beide musikalischen Großabschnitte neben dem Vorherrschen eines Bestandteils immer zugleich den anderen Aspekt des Oxymorons durchscheinen. Betrachtet man ‚Les Vainqueurs vaincus‘ als Tanzsatz, so scheint ebenfalls auf dieser Ebene das Oxymoron musikalisch umgesetzt zu werden: Der Dreiertakt und der ruhigere Gestus zu Beginn des B-Teils erinnern an ein Menuett,¹²⁴ das Notieren eines 3/8-Taktes, die auftaktige Gestaltung und die raschen Sechzehntelbewegungen hingegen eher an „eine Art gar geschwinder Menuetten“, eine Passepied (Mattheson *Orchestre* S. 190f.). Die

¹²⁴ In der Forschungsliteratur wird der Satz als Menuett gedeutet: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 281; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

Ambivalenz zwischen diesen beiden Tänzen, aber auch deren zugeschriebene Eigenschaften würden dem Oxymoron der Satzüberschrift nachkommen: Die „mässige Lustigkeit“ eines Menuetts und die „Leichtsinnigkeit [...] Unruhe und Wanckelmüthigkeit“ einer Passepied decken sich recht gut mit der Vorstellung eines besiegtten Siegers (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224, S. 229). Die da-Capo-Anlage des Satzes würde zudem der üblichen Anordnung von Menuett I, Menuett II (Passepied) und Menuett I da Capo nahe kommen. Der A-Teil entspräche dabei dem Menuett I, der B-Teil Menuett II. Nur ist hier Menuett I eher als Passepied interpretierbar und so würde unüblicherweise – aber in Anlehnung an die programmatische Satzüberschrift – der schnellere Teil den langsameren umrahmen.

Die gemeinsame Einsamkeit

„La Solitude associée“ spielt innerhalb der da-Capo-Anlage mit unterschiedlichen Besetzungen – vermutlich entsprechend der Überschrift. Der A-Teil (B11 Solitude T. 1–26) beginnt und endet mit einem Tutti-Abschnitt (B11 Solitude T. 1–6, T. 21–26), wobei der erste einen dialogisch gestalteten Zweitakter enthält (B11 Solitude T. 3f.) und beim zweiten die Oboe nicht mitspielt. Dazwischen erklingt eine lange Passage, in der die erste Oboe solistisch hervortritt und nur von den Violinen und der Viola in Achteln begleitet wird (B11 Solitude T. 7–20, vgl. Bsp. 51a). Lediglich in einem Takt pausiert die Melodie in der Oboe und findet in den beiden Violinen ihre Ergänzung (B11 Solitude T. 9). Ab Takt 17 verlässt die erste Violine ihre reine Begleitfunktion und tritt als Partner zur Oboe hinzu. Die Melodie ist sowohl in den Tutti-Abschnitten, als auch im Soloabschnitt hauptsächlich vom rhythmischen Motiv einer punktierten Sechzehntel mit Zweiunddreißigstel geprägt. Dieses ebenso wie das anzunehmende langsame Tempo erinnern an den Satz „Les repos interrompu“ (vgl. B11 repos T. 1f., Bsp. 48a).

Der B-Teil (B11 Solitude T. 27–35), der sich harmonisch mit einer Entwicklung von G-Dur zu g-Moll vom in der Tonika erklingenden A-Teil abgrenzt, weist über weite Strecken die Triobesetzung auf: Die beiden Oboen beginnen als gleichberechtigte Melodienpartner und werden (vermutlich nur) vom Fagott in Achteln begleitet (B11 Solitude T. 27–32, T. 35, vgl. Bsp. 51b). Auch in den Takten 32 bis 34 spielen drei Instrumente, allerdings handelt es sich dabei weniger um einen wirklichen Triosatz. Es ist vielmehr so, dass die erste Oboe wie schon im A-Teil solistisch hervortritt und die beiden Violinen lediglich Begleitfunktion erfüllen. Der Bewegungsgestus ist im B-Teil etwas gesteigert, da sich mehr kleinere Notenwerte finden. Der gegen Ende gehäuft auftauchende punktierte Rhythmus knüpft jedoch auch auf motivischer Ebene an den A-Teil an (B11 Solitude T. 31–34).

Bsp. 51a: *TWV 55:B11* ‚La Solitude associée‘ T. 5–8. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Bsp. 51b: *TWV 55:B11* ‚La Solitude associée‘ T. 28–32. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Hier scheint somit nicht durch einen Tanzsatz, sondern eher über das Spiel mit der Besetzung das Oxymoron in der musikalischen Gestaltung zu finden sein. Interessant ist dabei, dass bei allen Abschnitten, in denen die erste Oboe hervortritt (B11 Solitude T. 7-26, T. 32ff.), die Bassstimme und folglich das Fundament des Satzes fehlt. Die Assoziation mit der in der Satzüberschrift genannten Einsamkeit stellt sich also nicht nur über den solistischen Einsatz der Oboe ein, sondern auch dadurch, dass jegliche Unterstützung durch eine Bassstimme fehlt. Die Passage ist folglich vom Fundament und dem Halt des Satzes durch den Basso continuo verlassen. Gemeinsam wird hingegen insbesondere im Trioabschnitt des B-Teils musiziert, bei dem sich die beiden Melodiestimmen ergänzen (B11 Solitude T. 27–31) und zusammen den Abschnitt beschließen (B11 Solitude T. 35). Im A-Teil ist somit über den ausgedehnten Solopart die ‚Solitude‘ vorherrschend, allerdings findet sich über die umrahmenden Tutti-Abschnitte auch ein

gemeinsames Element, bei dem jedoch bezeichnenderweise im letzten Tutti die Oboe ausgeschlossen ist. Der B-Teil ist durch den Trio-Abschnitt zu Beginn von einem gemeinsamen Musizieren geprägt, aber die einsame, solistische Idee klingt ebenfalls an. Eine ähnliche Ambivalenz findet sich auf formaler Ebene: Der Tutti-Solo-Tutti-Aufbau im A-Teil weckt die Vorstellung an einen Solo-Concerto-Satz und folglich die Ritornellform. Die motivische Verwandtschaft der Teile und vor allem das weiter fortgesetzte Spiel mit der Besetzung im B-Teil sprechen jedoch eher dagegen und rufen Assoziationen mit einem Concerto grosso hervor.

Die Hoffnung auf Mississippi

Auch der Schlusssatz ‚L’Esperance de Mississippi‘ hat wie alle anderen vorangegangenen Suitsätze eine da-Capo-Anlage. Er steht in der Tonika B-Dur und hat einen Auftakt von zwei Vierteln vorgeschrieben. Der A-Teil (B11 Esperance T. 1–20) beginnt mit einer viertaktigen Passage im Tutti, in der die Oboen die Violinen doppeln. Die Melodie ist dabei von einer größtenteils diatonischen Linie in Achteln geprägt. In den Takten 5 bis 6 hat die erste Oboe nur einen Liegeton zu spielen, während die anderen drei Melodiestimmen die Achtelbewegung fortsetzen (vgl. Bsp. 52a). Nach zwei Takten im Tutti erklingt von Takt 9 bis 12 ein Abschnitt, in dem die beiden Oboen im Terzabstand eine von Vierteln und Achteln geprägte Melodie spielen, die von langen Noten in den Streichern begleitet wird. Der Wechsel zwischen diesen Haltetönen ist wiederum von großen Intervallsprüngen geprägt. Der abschließende Tutti-Abschnitt (B11 Esperance T. 13–20) beginnt wie Takt 7 mit vier Achteln Auftakt, allerdings ist schon ab Takt 14 die auftaktige Gestaltung nicht mehr allzu deutlich. Nun könnte auch nur noch eine Viertel den Auftakt darstellen, dies wird insbesondere durch die synkopische Gestaltung in der ersten Oboe und Violine unterstützt (vgl. Bsp. 52b).

Bsp. 52a: *TWV 55:B11* ‚L’Esperance de Mississippi‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Bsp. 52b: *TWV 55:B11* ‚L’Esperance de Mississippi‘ T. 12–16. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

Der B-Teil (B11 Esperance T. 21–52) setzt das Spiel mit der auftaktigen Gestaltung fort und bringt zudem zahlreiche neue musikalische Ideen: In den Takten 21 bis 24 spielen zunächst die Streicher und Basso continuo eine repetierte Viertelbewegung, die entfernt an das Fugen-Soggetto erinnert, und anschließend antwortet die Bläser-Triobesetzung. Diese Takte sind nun wieder deutlich von einem Zwei-Viertel-Auftakt geprägt. Beim folgenden Abschnitt, der erneut von einem Wechsel zwischen Streichern und Triobesetzung charakterisiert wird, ist dieser Auftakt weniger konstant: Die Streicher spielen zu Takt 25 einen Auftakt von vier Achteln. Die beiden Oboen antworten jedoch auf der zweiten Zählzeit mit einer Viertel Auftakt zu den vier Achteln, was dann auch in den folgenden Takten übernommen wird (B11 Esperance T. 25–30). In den Takten 31 bis 34, die wieder mit dem üblichen Auftakt von zwei Vierteln gestaltet sind,

tritt nun die erste Violine mit einer Achtelbewegung solistisch hervor. Der folgende Tutti-Abschnitt (B11 *Esperance* T. 35–40) ist wiederum eher nur mit einem Viertel als Auftakt gestaltet. Nach einer zweitaktigen Triophrase werden noch einmal die Takte 25 bis 30 aufgegriffen, nun jedoch in g-Moll (B11 *Esperance* T. 43–48). Die Takte 48f. bringen eine ganz neue rhythmische Idee: Violinen und Viola spielen eine abwärts gerichtete Linie in punktierten Vierteln mit Achtel, wobei der Anfangston dieser Phrase zugleich den Schlussston der vorangegangenen darstellt. Der B-Teil endet mit einem Zweitakter, der deutlich mit nur einer Viertel Auftakt beginnt (vgl. Bsp. 53).

Bsp. 53: *TWV 55:B11*, 'L'Esperance de Mississippi' T. 42–52. Wiedergabe nach: D-DI Mus. 2392-O-34.

'L'Esperance de Mississippi' stellt somit einen Schlusssatz dar, der insbesondere im B-Teil von vielfältigen musikalischen Ideen geprägt ist, die nicht im engeren Sinn aufeinander bezogen zu sein scheinen. Neben einer vorgeschriebenen Wiederholung der Takte 21 bis 30 und dem da Capo des A-Teils wird nur die Idee von Takt 25ff. noch einmal aufgegriffen. Gerade der B-Teil ist dabei von unterschiedlichen Besetzungen (Tutti, Bläsertrio, Solo-Violine) geprägt, die den uneinheitlichen Eindruck auf motivischer Ebene noch unterstützen. Ambivalent deutbar wird der Satz jedoch vor allem durch die unterschiedliche Verwendung des Auftakts. Der A-Teil ist zu Beginn von einem Zwei-Viertel-Auftakt geprägt (B11 *Esperance* T. 1–9), dieser ist auch in den Takten 21 bis 24, 31 bis 34 und 41f. deutlich zu vernehmen. Jenes, ebenso wie der lebendige Charakter des Satzes, deutet auf eine Gavotte hin.¹²⁵ Allerdings gibt es zahlreiche Passagen, in denen ein Auftakt von nur einer Viertel angedeutet oder sogar deutlich notiert ist (B11 *Espe-*

¹²⁵ In der Sekundärliteratur wird der Satz als Gavotte gedeutet: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 282; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

rance T. 13–20, T. 25–30, T. 35–40, T. 48–52). Diese Abschnitte könnten – als Tanzsatz betrachtet – eher als Bourrée angesehen werden. ‚L’Esperance de Mississippi‘ pendelt also zwischen der ‚recht jauchzenden Freude‘ einer Gavotte (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225) und den Eigenschaften der Bourrée, die Mattheson als „zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig“ beschreibt (Mattheson Capellmeister S. 226).

Der Finalsatz – ein musikalisches Abbild der Auswandererbewegung nach Amerika?

Als möglicher Kontext scheinen sich beim Finalsatz der Overtürensuite *TWV 55:B11* mit der Nennung eines amerikanischen Staates zunächst einmal die damaligen Auswanderungen anzubieten. Insbesondere während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und somit während der Entstehungszeit der Overtürensuite siedelten zahlreiche Menschen unter anderem aus Deutschland nach Amerika um.¹²⁶ Europäische Handelsniederlassungen und Kolonien zogen dabei die Menschen aus ihrer Heimat weg, die zudem teilweise von kriegerischen Auseinandersetzungen wie dem Pfälzischen Erbfolgekrieg überschattet war. Die Menschen gingen mit der Hoffnung nach Amerika, dort ein besseres Leben zu beginnen. Allerdings war die Schifffahrt zu dem ersehnten Land sehr beschwerlich und für viele erfüllte sich ihr amerikanischer Traum nicht.¹²⁷

In Deutschland gab es im 18. Jahrhundert zu dieser Thematik unterschiedliche Standpunkte: In den Schriften der Zeit wurde einerseits für eine Auswanderung geworben, andererseits wurden auch die Nachteile aufgezählt und entsprechend wurde davon abgeraten.¹²⁸ Die Strapazen der Reise und die einsetzende Enttäuschung danach könnten folglich für Telemanns Suitensatz bedeuten, dass es sich bei der Auswanderung nach Amerika um eine trügerische Hoffnung handelt. Damit würde diese Satzüberschrift ebenfalls ein Oxymoron darstellen, auch wenn es sich auf den ersten Blick um keines handelt,¹²⁹ da bei der Auswanderung keine garantierte Hoffnung im Spiel war. Das wechselseitige Geschick beziehungsweise die Gefahr des Scheiterns, die mit einer solchen Unternehmung verbunden war, würde sich auch mit der musikalischen Gestaltung des Satzes decken. Denn dieser bleibt nicht einheitlich bei einem Tanzsatz-Anklang. Vielmehr pendelt er insbesondere durch die unterschiedliche Verwendung des Auftakts zwischen einer

¹²⁶ Vgl. zur Auswanderung nach Amerika im 18. Jahrhundert: Fertig: *Lokales Leben, atlantische Welt* (2000), S. 21; Schmah: „Vergessene Geschichte?“ (2010), S. 12f.; Stöver: *United States of America* (2012), S. 34, 37; Trautz: *Die Pfälzische Auswanderung nach Nordamerika* (1959), S. 5.

¹²⁷ Vgl.: Otterness: „Versprochenes Land: The 1709 Palatine Migration to America“ (2010), S. 39; Stöver: *United States of America* (2012), S. 36.

¹²⁸ Vgl.: Fertig: *Lokales Leben, atlantische Welt* (2000), S. 113; Schmah: „Vergessene Geschichte?“ (2010), S. 12.

¹²⁹ Zohn geht davon aus, dass es sich beim Schlusssatz im Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen um kein Oxymoron handelt: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

Gavotte und einer Bourrée und hält folglich auch nicht durch, was zu Beginn suggeriert oder versprochen wird.

Ein weiterer möglicher Kontext für den Finalsatz – die Finanzkrise um 1720

Neben der oben geschilderten Interpretation, die wie die vorangegangenen Betrachtungen der anderen Suitensätze die Bestandteile der Überschriften nur auf den jeweiligen Satz bezieht, wäre jedoch noch ein zweiter außermusikalischer Kontext denkbar. Er würde sich zudem auch auf die anderen Sätze beziehen lassen, eine mögliche Erklärung für die Verwendung der Oxy-mora liefern und zudem eine Art narrative Folge in der Ouvertürensuite hervorrufen.

Eher gegen die Auswanderungsthematik spricht, dass das Ziel der meisten Auswanderer im 18. Jahrhundert in erster Linie Philadelphia in Pennsylvania war, daneben sonst eigentlich meist New York, New Jersey oder Virginia anvisiert wurden. Südliche Kolonien wie South Carolina waren eher die Ausnahme.¹³⁰ Mississippi liegt nun noch weiter südöstlich und zählte folglich auch nicht zu den Hauptzielen der Auswanderer des 18. Jahrhunderts. Bei einem anderen zeitgenössischen Kontext galt Mississippi jedoch geradezu als ein Schlagwort: im Finanzgeschehen um 1720.¹³¹

Die damalige Finanzkrise war ein weit verbreitetes Gesprächsthema. Sie steht in erster Linie mit John Law of Lauriston in Verbindung, einem schottischen Finanz- und Wirtschaftstheoretiker, dem Herzog Philipp II. von Orléans nach dem Tod von Ludwig XIV. erlaubte, seine Pläne in Paris umzusetzen.¹³² Law versprach dem Regenten, die durch Ludwig XIV. entstandene enorme Staatsverschuldung zu reduzieren und die Wirtschaft anzukurbeln. Darüber berichtet auch Elisabeth Charlotte von Orléans, Mutter des Herrschers und besser bekannt als Liselotte von der Pfalz, in einem Brief vom 27. August 1719:

„mein sohn hatt auch daß glück – einen engländer gefunden zu haben – so *mos^r Law* heist; die frantzosen aber (umb nach ihrer gewohnheit alle nahmen zu endern) heißen ihn *Mons^r Laß*. Der ist so geschickt in den *affaires* von *financen* – daß mein sohn hoffen kan – alle des königs

¹³⁰ Vgl. zu den Zielen der Auswanderer: Fertig: *Lokales Leben, atlantische Welt* (2000), S. 21; Fertig: „Verführung zur Auswanderung? Die Neuländer und ihr Image im 18. Jahrhundert“ (2010), S. 69; Otterness: „Versprochenes Land: The 1709 Palatine Migration to America“ (2010), S. 45; Stöver: *United States of America* (2012), S. 37.

¹³¹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 17, 19.

¹³² Vgl. zur Darstellung der Finanzkrise und John Law: Brief-Kommentare von Helfer, in: *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen* (2007), S. 539ff., 581, 641f., 682; Murphy: *John Law* (1997), S. 231–279; Philipp: *Läp-pische Schildereyen?* (1998), S. 279; Weis: „Frankreich von 1661 bis 1789“ (1968), S. 227; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105f.

Vgl. auch den zeitgenössischen, Law zugeneigten Bericht: [Anonym]: *A Full and Impartial Account of the Company Mississippi* (1720), v. a. S. 5, 7, 11, 23, 25, 29.

schulden zu zahlen dieses Jahr; [...] Ich sag alß zu meinem Sohn – daß Ich glaube – daß er undt sein *Mons^r Las la pierre philosop hale* gefunden haben.“¹³³

Theoretisch gründete sich Laws Vorgehen auf der Überzeugung, dass der Reichtum eines Landes zum einen auf dem Besitz von Grund und Boden, zum anderen auf wirtschaftlichem Handel basiere.¹³⁴ Grundbesitz könne jedoch nicht mit der Anzahl des Münzgeldes gleichgesetzt werden, außerdem müsse für ein Wirtschaftswachstum die Geldmenge erweitert werden – so die Überzeugung Laws.

Da Münzgeld allerdings nicht in beliebigem Umfang hergestellt werden konnte, entwickelte der Finanzmann eine zukunftsweisende und seit dem 20. Jahrhundert unumstößlich zur Realität gehörende Idee:¹³⁵ Er brachte ‚billets de banque‘ in den Umlauf – Geldscheine, die für einen bestimmten Betrag standen, unendlich vermehrt und auch wieder für einen realen Wert eingelöst werden konnten. Im Mai 1715 gründete Law in Paris eine Privatbank, die 1718 zur Staatsbank (‚Banque Royale‘) wurde, und 1717 rief er die ‚Compagnie de la Louisiane et d’Occident‘ ins Leben, die sogenannte Mississippi-Gesellschaft. Dabei handelte es sich um eine Handelsgesellschaft, die den Kolonialbesitz Frankreichs in Nordamerika längs des Mississippi nutzte und für die man Aktien (‚mére‘) erwerben konnte. Die Kolonie versprach vor allem durch Tabakhandel Reichtum. 1719 hatte Law schließlich auch mit der ‚Compagnie des Indes‘ ein Handelsmonopol und erwarb im Juli desselben Jahres zudem Rechte an der königlichen Münze. Das Kapital und damit auch die Spekulationsfreude erweiterte er, indem er mehrere Emissionen von Mississippi-Aktien ausgab, bei denen immer der Besitz der vorangegangenen Emissionen Voraussetzung für den Erwerb der nächsten Emission war.¹³⁶

Auch aus dem europäischen Ausland kamen die Menschen, um an dem in der ‚Rue Quincampoix‘ stattfindenden Börsengeschäft in Paris teilzuhaben.¹³⁷ Dies schildert ein Zeitgenosse in einer in London anonym veröffentlichten Schrift zu Law:

„he fill’d the Treasury and Mint with Money, and sent Gentlemen from all the Provinces in *France* Home with Paper instead of Money, which they were perfectly well satisfy’d with, as were the *Germans* and *English* that ran into the Dance.“¹³⁸

¹³³ *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen* (2007), S. 542f. Hervorhebungen im Original. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Liselotte S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

¹³⁴ Vgl. zu diesem Absatz: Murphy: *John Law* (1997), S. 1.

¹³⁵ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 1; Weis: „Frankreich von 1661 bis 1789“ (1968), S. 227; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105f.

¹³⁶ Vgl.: Brief-Kommentar von Helfer, in: *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen* (2007), S. 540f.

¹³⁷ Vgl.: Weis: „Frankreich von 1661 bis 1789“ (1968), S. 227.

¹³⁸ [Gray]: *The Memoirs life and Character of the Great Mr. LAW and his Brother at Paris* (1721), S. 30.

Die Bank-Straße wurde im allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend ‚Mississippi‘ genannt und die Aktien-Teilhaber ‚Mississipier‘¹³⁹ – der in Telemanns Satzüberschrift angeführte Staat war folglich mit einer Konnotation in Bezug auf die Börsenspekulanten in aller Munde.

Die Begeisterung für die Finanzgeschäfte führte schließlich dazu, dass über eine Milliarde Livre Papiergeld im Umlauf war, was sich jedoch nicht mit den Einnahmen aus dem Handel deckte.¹⁴⁰ Liselotte von der Pfalz schildert in ihren Brief keine Details zu den Aktienverläufen, die ihr vorkommen, „alß wens grichisch oder *hebraisch* were“ (Liselotte S. 577), allerdings beschreibt sie Ende 1719, dass die Börsenspekulationen allgemeines Thema sind und die Frauen alles tun, um mit Law ein Wort zu wechseln:

„aber von was *possirliches* zu reden [...] wie narisch die *banque* von *Mons' Laws* hir alle menschen macht – in sonderheytt die *damen*. Der *jnteres* ist abscheulich hoch in Franckreich gestigen, weillen es den leütten den hirn kasten gantz verruckt undt alles – waß sie erdencken – umb mitt [sic!] *Mons' Laws* zu sprechen, ist gar zu poßirlich. [...] 6 *damen* von *qualitet* verfolgte[n] *Mons' Laws* so abscheulich in seinem hoff – daß er endtlich sagte – *Mesdame – je vous demande mille pardon – mais puis que vous ne voullés pas me laisser aller – je suis obligés de vous die – que je creve denvie de pissen – au nom de dieu – laissés moy aller*. Die *damen* andtworten – *cela ne fait rien – pissés toujours* [...]. Man hört in der welt von nichts anderst reden – alß *soumissionen – actionen – Missisipis* undt *Rue de Quincampoix*“ (Liselotte S. 567ff.).

Der allgemeine Aufschwung, das Spekulationsfieber und das Vertrauen in Law fingen jedoch an zurückzugehen, als der erfolgreiche irische Bankier Richard Cantillon im Herbst 1719 seine Mississippi-Aktien verkaufte und die Geldscheine in Münzen umtauschte, da er davon überzeugt war, dass das ‚System Law‘ zusammenbrechen würde.¹⁴¹ Zahlreiche Menschen legten nun ihr Geld lieber im Ausland an wie etwa in die Londoner Südseeaktien. Im Dezember 1719 konnte Law noch einmal die kritischen Meinungen aus dem Weg räumen. Da jedoch zu viel Geldpapier im Umlauf war, zog er schließlich viele Aktien und Banknoten zurück. Allerdings gab es zu diesem Zeitpunkt zu wenig Münzen, um die Scheine auch wirklich einzulösen. Die Bank hatte nun nur noch kurz geöffnet, immer mehr Menschen wollten jedoch ihre Aktien einlösen oder Geldscheine in Münzen umtauschen.

1720 brach das Lawsche System schließlich zusammen: Ein am 21. Mai ausgerufenes ‚Arrêt‘ bewirkte eine kontinuierliche Reduzierung des Aktien- und Banknotenwertes.¹⁴² Er wurde zwar am 27. Mai zurückgerufen, doch führte dies nicht dazu, dass das Vertrauen bei den Menschen wieder hergestellt war. Als sich verbreitete, dass Zehnlivre-Scheine umgetauscht werden würden, wartete am 17. Juni 1720 eine große Menschenmenge schon vor Tagesanbruch vor der

¹³⁹ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 279.

¹⁴⁰ Vgl.: Brief-Kommentar von Helfer, in: *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen* (2007), S. 540f.

¹⁴¹ Vgl. zu diesem Absatz: Murphy: *John Law* (1997), S. 1; Weis: „Frankreich von 1661 bis 1789“ (1968), S. 227; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105f.

¹⁴² Vgl. zu diesem Absatz: Murphy: *John Law* (1997), S. 244f.

Bank. Dabei starben mehrere Menschen, unter anderem der Kutscher von Law, den die aufgebraachte Menge beim ‚Place Vendôme‘ tötete, als sie Law nicht vorfanden:

„wie der pöpel daß *Palais Royal* so zu sagen gestürmbt – *Laws* kutscher gesteiniget und 3 todten cörper in meines sohns hoff [sic!] getragen – so in der preß von der banque verdruckt worden“ (Liselotte S. 642f., vgl. S. 670).

Die allgemeine Enttäuschung über Laws Unternehmungen wird auch in zwei Briefen an die Raugräfin Louise deutlich. So schreibt Liselotte von der Pfalz am 11. Juli 1720:

„Ich wollte, daß Laws mit seiner kunst und system auf den Plocksberg weren und nie in Frankreich kommen.“¹⁴³

Die negativen Folgen in der Gesellschaft schildert sie zehn Tage später:

„Geld ist rarer, als nie; was aber nicht rar hier ist, das ist falschheit, bosheit, verräterey und geiz.“¹⁴⁴

Im November 1720 war die ‚Banque Royal‘ schließlich gezwungen zu schließen. Einen Monat später kehrte das ‚parlement‘, der Gerichtshof, zurück, der wegen seiner kritischen Haltung gegenüber der Mississippi-Gesellschaft verbannt worden war. Daraufhin verließ Law Paris. Sichtlich erleichtert berichtet dies auch Liselotte von der Pfalz:

„die *parisser* haben kürzlich zwey vergnügen gehabt. [...] Daß ander ist – daß *Mons' Laws* auß Frankreich weg ist – umb nicht widerzukommen“ (Liselotte S. 682).

Die Staatsschulden konnten durch Law zwar minimiert und die Wirtschaft angekurbelt werden, Verlierer waren dabei jedoch die einzelnen Menschen: Tausende Börsenspekulanten hatten eine große Summe Geld verloren.¹⁴⁵ So heißt es resümierend im Vorwort von *The Memoirs life and Character of the Great Mr. LAW and his Brother at Paris* von 1721:

„amazing, that after the Money of all *Europe* has been dancing for three Years to Mr. *LAW'S* Fidle, all of a sudden it vanish'd, and no body knows what is become of it.“¹⁴⁶

Auch Telemann dürfte über die Finanzgeschehnisse um das Jahr 1720 informiert gewesen sein – und zwar neben dem allgemeinen Wissen in der Zeit vermutlich zusätzlich durch die Lage seiner Wohnung während seiner Tätigkeit in Frankfurt. Dort wohnte er nämlich in dem Haus ‚Zum Braunfels‘ am Liebfrauenberg, das der Gesellschaft Frauenstein gehörte und in dem unter anderem das Börsenlokal untergebracht war.¹⁴⁷ Telemann kam wahrscheinlich schon allein aufgrund der räumlichen Nähe mit den Geschehnissen der Finanzwelt in Berührung und vermutlich wird dort auch Law Gesprächsthema gewesen sein.

Die Ereignisse der Börse um 1720 lassen sich nun ebenfalls mit der Gestaltung des Finalsatzes in Bezug setzen: Die vielfältige und in diesem Sinne uneinheitliche Anlage des Suitensatzes

¹⁴³ *Briefe der Liselotte von der Pfalz* (1981), S. 234.

¹⁴⁴ Ebd., S. 234f.

¹⁴⁵ Vgl.: Murphy: *John Law* (1997), S. 244f.; Weis: „Frankreich von 1661 bis 1789“ (1968), S. 227.

¹⁴⁶ [Gray]: *The Memoirs life and Character of the Great Mr. LAW and his Brother at Paris* (1721), Vorwort, o. S.

¹⁴⁷ Vgl.: Hoffmann: „Vorwort“, in: *La Bourse* (1967), S. 3.

könnte sich auf die Börsenspekulanten um 1720 beziehen, die vermutlich zwischen verschiedenen Gefühlsregungen hin- und hergerissen gewesen waren. Es wäre folglich nur konsequent, den Satz nicht nur mit dem Anklang an einen einzigen Tanzsatz zu komponieren, sondern entsprechend zwei zu wählen, die in ihrer auftaktigen Gestaltung zudem nicht zu vereinheitlichen sind. Das rege Treiben in der ‚Rue Quincampoix‘ in Paris scheint auch durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher musikalischer Ideen abgebildet zu werden: Wie sich in der Finanzwelt positive und negative Nachrichten 1720 in kurzen Zeitabständen abwechselten, so reihen sich hier ebenfalls diverse musikalische Einfälle aneinander.

In Anlehnung an die vorangegangenen Satzüberschriften könnte man nun auch unter diesem Gesichtspunkt bei ‚L’Esperance de Mississippi‘ ein Oxymoron vermuten: Die Mississippi-Aktien stellten sich spätestens Mitte 1720 nicht als Hoffnungsträger heraus – da entsprechend der Datierung des Autographs die Ouvertürensuite nach diesem Zeitpunkt entstanden ist, war das Trügerische beziehungsweise die negativen Auswirkungen der Börsenspekulationen bereits bekannt. Aus diesem Grund können die Wörter ‚Esperance‘ und ‚Mississippi‘ als Widerspruch betrachtet werden und wurden vermutlich auch von den Zeitgenossen so aufgefasst.

Der A-Teil mit seiner anfänglichen Gavotte-Gestaltung würde dabei in erster Linie der Hoffnung entsprechen. Dass diese jedoch wie das Mississippi-Geschäft weniger vielversprechend war als angenommen, wird durch die Satzgestaltung ab Takt 13 deutlich: Auch die Gavotte stellt sich als trügerisch heraus und muss phasenweise der Bourrée weichen. In diese Richtung lässt sich auch deuten, dass die Anfangstöne *f''-b''-a''* dieses Satzes zugleich diejenigen der Melodie des B-Teils von ‚Les Vainceurs vaincus‘ sind (B11 Esperance T. 1, vgl. Vainqueurs T. 51, vgl. Bsp. 52a und Bsp. 50b). Da der B-Teil dort zu Beginn die Besiegten abzubilden scheint, erhält somit der Schlusssatz über das Aufgreifen genau dieser Töne eine weitere semantische Schicht: Die Niederlage und der Verlust ist über den Anklang an die Besiegten von Anfang an in den Satz mit einkomponiert. Die Vielfältigkeit, die nicht logisch aus sich hervorgehende Gestaltung und so in gewisser Weise auch das musikalische Chaos des B-Teils spiegeln hingegen in erster Linie alles das wider, was vermutlich mit dem Wort ‚Mississippi‘ damals verbunden wurde: das Schwanken, Hoffen und Zweifeln der Menschen bezüglich der Aktienkurse um 1720.¹⁴⁸ Letzteres scheint mit den deutlich abwärts gerichteten Linien der letzten fünf Takte des B-Teils bildlich dargestellt zu sein.

¹⁴⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 75.

4.2.3 Die gesamte Ouvertürensuite – ein Kommentar zur Finanzkrise um 1720?

Über die Frage, inwiefern das Finanzgeschehen der Zeit nicht nur auf die programmatische Satzüberschrift des Schlusssatzes, sondern auch als Kontext für alle Sätze der Ouvertürensuite *TWV 55:B11* betrachtet werden kann, gibt es in der Sekundärliteratur unterschiedliche Ansätze. Hinzu kommt, dass dabei wegen der Überschrift des Finalsatzes meist als Entstehungszeitpunkt das Jahr 1720 angenommen wurde, was allerdings nicht mit der Datierung des Autographs auf 1730 bis 1740 zu vereinbaren ist und zu anderen Schlussfolgerungen führt. Hoffmann hat die ganze Ouvertürensuite ausgehend vom Schlusssatz mit dem Titelzusatz ‚La Bourse‘ versehen.¹⁴⁹ Er geht dabei davon aus, dass Telemann die Ouvertürensuite für die Frankfurter Börsenspekulanten und Mitglieder der Gesellschaft Frauenstein geschrieben habe, um das Verhalten der Spekulanten widerzuspiegeln, und setzt die Interpretation aller Suitensätze in Relation zum Handel mit den Mississippi-Aktien – allerdings ohne einen näheren analytischen Bezug herzustellen.¹⁵⁰ Ähnlich verfährt auch Philipp.¹⁵¹ Zohn betont ebenfalls die Kontextualisierung, setzt sie jedoch in erster Linie mit dem Schlusssatz in Verbindung und bemerkt, dass Telemann sich vermutlich aufgrund seiner beruflich bedingten Verbindung zu der Gesellschaft Frauenstein nicht über sie in der Ouvertürensuite amüsiert habe. Zudem wirft er die Frage auf, ob die anderen Sätze (außer dem Schlusssatz) sich nicht auch allgemein auf die Geschehnisse der Zeit beziehen könnten wie etwa auf den Nordischen Krieg.¹⁵²

Festzuhalten ist zunächst einmal, dass in allen Satzüberschriften über die Oxymora zwei gegensätzliche Ideen genannt und in der musikalischen Gestaltung wiederzufinden sind. In einem allgemeinen Sinn können diese mit den Ereignissen der Zeit in Verbindung stehen – so kann der ‚Krieg im Frieden‘ natürlich auch auf die kriegerischen Auseinandersetzungen anspielen. Der Finalsatz legt durch das Nennen von Mississippi neben der allgemeinen Auswanderung nach Amerika eine Kontextualisierung mit dem Finanzgeschehen nahe. Aber auch die anderen charakterisierenden Satzüberschriften könnten mit den durch Law ausgelösten Spekulationen in Zusammenhang stehen – insbesondere wenn man die Datierung des Autographs berücksichtigt, die eine Entstehung nach der Finanzkrise nahelegt und folglich das Wissen um den negativen Ausgang voraussetzen kann: Der schwankende Kursverlauf der Aktien gegen Ende 1719 und vor allem während der ersten Hälfte des Jahres 1720 hat sicherlich die Ruhe des ein oder

¹⁴⁹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 17ff., 21; vgl. auch die von Hoffmann herausgegebene praktische Ausgabe: Telemann: *La Bourse 1720. Orchestersuite TWV 55:B11* (1967), Vorwort, o. S.

¹⁵⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 17, 19, 64f., 67f.

¹⁵¹ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 278–283.

¹⁵² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105f.

anderen Börsenspekulanten unterbrochen („Le repos interrompu“). Die Panik der zahlreichen Menschen vor der Bank im Juni 1720, eventuell ihre Geldscheine nicht gegen Münzgeld einlösen zu können, und die dadurch zu Tode gekommenen Menschen mag vermutlich manchem Zeitgenossen wie ein Krieg im Frieden vorgekommen sein („La guerre en la paix“). Nachdem das System Law zusammengebrochen war, waren zwar die Staatsschulden deutlich verringert worden, aber viele Menschen hatten ihr investiertes Vermögen verloren: Die Allgemeinheit ging somit als Sieger heraus und dennoch war jeder einzelne durch seinen privaten finanziellen Verlust besiegt („Les Vainqueurs vaincus“). Und in diesem Verlust hatten alle Börsenspekulanten eine Gemeinsamkeit – allerdings musste jeder persönlich damit umgehen und war insofern einsam auf sich gestellt („La Solitude associée“).

Die oxymeronen Satzüberschriften – „Le repos interrompu“, „La guerre en la paix“, „Les Vainqueurs vaincus“ und „La Solitude associée“ – sind also durchaus in dem Kontext interpretierbar. In dieser spezifischen Deutung entsteht zudem hinter den relativ offen gehaltenen Überschriften eine Narration: In der Imagination des Rezipienten können sich die Ereignisse der Finanzwelt im Juni 1720 vor dem inneren Auge noch einmal abspielen – der Finalsatz steht dabei in gewisser Weise als Resümee oder Erklärung für alles. Dass die Neuerungen Laws zwar für den einzelnen Börsenspekulanten negativ ausgingen, für die Gesamtheit durch die Reduzierung der Staatsschulden jedoch positiv und folglich die ganze Unternehmung durchaus ambivalent zu bewerten ist, mag eine mögliche Erklärung für die Verwendung der Oxymora in den Satzüberschriften darstellen.

Musikalische Gemeinsamkeiten der Einzelsätze

Dafür, dass alle Sätze zusammenhängen und nicht nur der Schlusssatz im Kontext der Finanzkrise zu deuten ist,¹⁵³ spricht auch die musikalische Gestaltung der einzelnen Sätze, die trotz ihrer Vielfältigkeit einige gemeinsame Elemente und Parallelitäten aufweist. Nach der „Overture“ haben alle Sätze eine da-Capo-Anlage, die zugleich dazu genutzt wird, das jeweilige Oxymoron der Satzüberschrift abzubilden.¹⁵⁴ Der A-Teil widmet sich dabei insbesondere dem erst genannten Bestandteil des Oxymorons, der B-Teil dem zweiten. Für diese konsequente Anordnung spricht auch ein kleines Detail im Dresdner Autograph: Telemann hat über den

¹⁵³ Zohn legt bei seiner Darstellung der Ouvertüresuite den Schwerpunkt auf den Schlusssatz: vgl. Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105ff.; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 75.

¹⁵⁴ Zohn äußert die Vermutung, dass dies so sein könnte: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 107.

dritten Satz zunächst ‚La paix en la guerre‘ notiert, anschließend die beiden Substantive durchgestrichen und zu der Reihenfolge ‚La guerre en la paix‘ geändert (vgl. D-DI Mus. 2392-O-34). Die Reihenfolge der Bestandteile war folglich nicht beliebig.

Zum Abbilden des Oxymorons durch die zwei kontrastierenden Großabschnitte kommt hinzu, dass jeder Teil immer auch das gegensätzliche Element der Satzüberschrift, das heißt jeder Großabschnitt auf untergeordneter Ebene ebenfalls den scheinbaren Widerspruch enthält. Außerdem sind alle Sätze formal ambivalent beziehungsweise stellen eine Art formalen Scheinwiderspruch dar: Dies beginnt mit der ‚Ouverture‘, die zwar aufgrund der Rahmenabschnitte und dem auch als Fuge interpretierbaren Mittelteil eindeutig als Ouvertüre erkennbar ist, aufgrund der Gestaltung des Mittelteils aber ebenfalls deutliche Anklänge an die Ritornellform enthält. Man könnte sie also oxymoron als ‚Ouverture concertante‘ bezeichnen. ‚La guerre en la paix‘ weist neben der da-Capo-Anlage ebenfalls eine Ritornellform auf. ‚La Solitude associée‘ wiederum erweckt durch die unterschiedlichen Besetzungen Assoziationen mit einem Concerto grosso. Und die Sätze, die Anklänge an Tanzsätze oder charakteristische Sätze aufweisen, sind ebenfalls nicht eindeutig interpretierbar: ‚Le repos interrompu‘ setzt wie eine Pastorale an, die raschen Notenwerte erinnern jedoch zugleich entfernt an eine Gigue. Der Satz ‚Les Vainceurs vaincus‘ schwankt zwischen Menuett und Passepied. Insbesondere der Schlusssatz wechselt aufgrund der unterschiedlichen Verwendung des Auftakts zwischen Gavotte und Bourrée.

Neben der da-Capo-Gestaltung und den formalen Ambivalenzen gibt es jedoch noch zahlreiche weitere Punkte, die die einzelnen Sätze gemeinsam haben und miteinander verbinden. Dies unterstützt die Vermutung, dass die gesamte Ouvertürensuite als Einheit betrachtet werden kann und sich somit alle Sätze, wenn auch in einem weiteren Sinn, auf semantischer Ebene auf das Börsengeschehen beziehen könnten. Auf harmonischer Seite ist auffällig, dass in allen B-Teilen die Tonikaparallele g-Moll, die auch in der ‚Ouverture‘ in den Zwischenspielen/Episoden angeklungen ist, eine Rolle spielt (B11 repos, guerre, Solitude, Esperance) beziehungsweise der B-Teil in g-Moll steht (B11 Vainqueurs). In Bezug auf die Besetzung ist das Bläsertrio von herausragender Bedeutung: Prägt es in der ‚Ouverture‘ die Zwischenspiele/Episoden, so taucht es in allen weiteren Suitensätzen immer wieder auf. Neben dem dadurch entstehenden Klangkontrast wird es zum Teil zum entscheidenden Bedeutungsträger: Bei ‚La Solitude associée‘ stellt der Trioabschnitt die in der Satzüberschrift genannte Gemeinsamkeit dar und bei ‚L’Esperance de Mississippi‘ trägt es zu der Darstellung des (musikalischen) Durcheinanders bei. In einigen Sätzen wird zusätzlich zu der Tutti-Trio-Differenzierung mit der Besetzung gespielt: reduzierte Besetzung, ohne dass es sich dabei um das Bläsertrio handelt (B11 Vainqueurs

T. 51–56, Esperance T. 9–12), und solistische Verwendung eines Instruments (B11 O T. 90, guerre T. 18f., T. 30–35, T. 41f., T. 49, T. 58ff., Solitude T. 7f., T. 10–20, T. 32ff., Esperance T. 31–34).

Daneben gibt es kleinere musikalische Bausteine, die in mehreren Sätzen auftauchen und zu dem Eindruck einer musikalischen Geschlossenheit, einer quasi zyklischen Gestaltung beitragen: Punktierungen (B11 O Rahmenteile, T. 77, T. 87ff., repos A-Teil, Solitude v. a. A-Teil, Esperance T. 48ff.), Zweierbindungen beziehungsweise -gruppen (B11 O T. 134ff., repos u. a. T. 4ff., guerre u. a. T. 3f., Vainqueurs A-Teil), Tonrepetitionen und rasche Bewegungen (B11 repos B-Teil, guerre), synkopische Gestaltung (B11 O T. 114, guerre T. 1f., Esperance T. 14) und Haltetöne oder Bordunklänge (B 11 O T. 90, T. 111, repos T. 17ff., guerre u. a. T. 3f., Esperance T. 8ff.). Aufgrund dieser vielfältigen Verbindungen zwischen den einzelnen Sätzen ist eine Satz-/Tanzpaarbildung schwierig. Das zu vermutende Tempo und die Gestaltung mit Punktierungen verbindet die Sätze ‚Le repos interrompu‘ und ‚La Solitude associée‘. ‚La guerre en la paix‘, ‚La Solitude associée‘ und ‚L’Esperance de Mississippi‘ haben wiederum eine gerade Taktanlage gemeinsam, wovon sich ‚Le repos interrompu‘ und ‚Les Vainqueurs vaincus‘ abgrenzen. ‚Les Vainqueurs vaincus‘ und ‚L’Esperance de Mississippi‘ können als Tanzsätze betrachtet werden, was die anderen Sätze nicht oder nur versteckt aufweisen. Interessant ist dabei, dass über die zahlreichen Verknüpfungen die ‚Ouverture‘ auf das Folgende vorzubereiten und der Schlusssatz trotz oder gerade durch seine Vielgestaltigkeit alles noch einmal anklingen zu lassen scheint. Die allgemeine Vielgestaltigkeit, die die Ouvertürensuite auszeichnet, dürfte auch mit der Kontextualisierung zusammenhängen: Wie die Aktien ab Ende 1719 von einem schwankenden Kursverlauf geprägt waren, so bleiben auch die Sätze nicht bei einem musikalischen Einfall, sondern wechseln zwischen diversen Ideen. Die verschiedenen Suitensätze reißen also unterschiedliche Gegensätze aneinander, die letztendlich insbesondere durch die Kontextualisierung, die sich über den Schlusssatz ergibt, eine weitere Bedeutungsebene erhalten. Eine narrative Folge mit den verschiedenen Facetten des Finanzgeschehens entfaltet sich insbesondere dann, wenn man ‚L’Esperance de Mississippi‘ entschlüsselt hat.

Komponieren für Dresden

Die Gestaltung der Ouvertürensuite – Verwendung von Blasinstrumenten und häufige Koppelung von Oboen und Violinen – spricht zugleich für die anfangs geäußerte Vermutung, dass *TWV 55:B11* nach dem Dresden-Besuch und im Hinblick auf eine Aufführung in Dresden komponiert wurde. Als Pars pro toto für jene Gestaltung kann die Änderung des Soggettos in der ‚Ouverture‘ angesehen werden, die die Oboen miteinbezieht. Für den Dresden-Bezug sprechen

auch die mehrmaligen Anklänge an die Vivaldische Ritornellform in der Ouvertürensuite: Die dortige Hofkapelle rühmte sich einiger virtuoser Instrumentalisten und Pisendel brachte nach seiner Italienreise Noten italienischer Komponisten mit, darunter auch von Vivaldi.¹⁵⁵ Überhaupt war das Instrumentalkonzert in Dresden von großer Bedeutung. Italienische Ritornellform, konzertierende Elemente und da-Capo-Anlage auf der einen Seite, französisches Bläsertrio, Anklänge an Tanzsätze und programmatische Elemente auf der anderen Seite können wiederum für Telemanns ‚vermischten Geschmack‘ angeführt, aber ebenfalls im Hinblick auf Dresden gedeutet werden, wo sowohl der italienische, als auch der französische Stil gepflegt wurde.¹⁵⁶

Und das Sujet – das System Law – könnte ebenfalls in Dresden auf Interesse gestoßen sein: Dresden war zeitweise einzige Münzstätte im Kurfürstentum Sachsen, nachdem 1556 die Landesmünzstätten zur besseren Kontrolle dorthin verlegt worden waren.¹⁵⁷ Münzgeld spielte dort also eine bedeutende Rolle. Von daher wäre es denkbar, dass die Geschehnisse in Paris um das Papiergeld durchaus Thema in Dresden waren, wenn sie vielleicht auch eher distanziert beäugt wurden, denn Papiergeld wurde in Sachsen erst 1772 ausgegeben.¹⁵⁸

Es könnte sich folglich bei der Ouvertürensuite *TWV 55:B11* um eine durchaus kritische oder auch satirisch gemeinte Auseinandersetzung mit dem System Law handeln. Das offensichtlich skeptische Verhalten gegenüber Papiergeld in Dresden lässt dies sogar vermuten. Telemann hätte demnach bewusst für die dortigen Rezipienten komponiert. Zudem legt die Datierung des Autographs auf 1730 bis 1740 auch eine distanzierte Haltung gegenüber den Finanzgeschehnissen nahe: Die Ausmaße der Folgen waren zu diesem Zeitraum bekannt und auch Telemann selbst stand nicht mehr in engem Kontakt mit den Finanzen der Frankfurter Gesellschaft Frauenstein, sondern war zu diesem Zeitpunkt längst in Hamburg tätig. Eine satirische Auseinandersetzung mit dem Sujet wäre folglich durchaus denkbar. Dabei ließe sich dann die Ouvertürensuite als ein Zusammenführen von Ideen deuten, das einen Kontext der außermusikalischen Lebenswelt abbildet und zwar in einer durchaus kritischen Positionierung. Die distanzierende Haltung, die sich hinter den auf den ersten Blick relativ neutral wirkenden Überschriften verbirgt, wird dabei durch die musikalische Gestaltung gestützt, die aufgrund ihrer vielfältigen Anlage den wankelmütigen und unsicheren Charakter der Börsenspekulanten hervorhebt.

¹⁵⁵ Vgl. zur Musik in Dresden: Fechner: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten* (2001), S. 10; Steude, Landmann et al.: „Dresden“ (1995), Sp. 1544.

¹⁵⁶ Vgl.: Landmann: „Französische Elemente in der Musikpraxis am Dresdener Hof“ (1982), S. 48.

¹⁵⁷ Vgl. zur Münzstätte Dresden: Eigenwill: *Kleine Stadtgeschichte Dresden* (2005), S. 52, 86; Grund: *Die Entwicklung der Medaillenkunst an der Münzstätte Dresden im 17. Jahrhundert* (1996), S. 120.

¹⁵⁸ Vgl.: Haupt: *Sächsische Münzkunde* (1974), S. 178.

Witziges Zusammenführen verschiedener Ideen

Bei *TWV 55:B11* werden somit ähnlich wie bei *TWV 55:G4* und *TWV 55:B5* Ideen zusammengeführt, die zunächst als unterschiedlich wahrgenommen werden: Overtürensuite und Finanzwelt (und ebenso die kriegerischen oder ästhetischen Auseinandersetzungen der Zeit) stellen recht verschiedene Bereiche dar. Sie werden jedoch über die programmatischen Satzüberschriften zusammengeführt, stehen dadurch in einer Wechselwirkung und werden, für den Witz typisch, neu beleuchtet (vgl. Morris S. 12). Da dies eher hintergründig geschieht, ist damit auch eine gewisse, dem Witz eigene Exklusivität verbunden. Nur derjenige, der über die Geschehnisse der Lebenswelt genauer informiert ist, kann die Kompositionen in dem jeweiligen Kontext deuten. Dazu trägt ebenfalls bei, dass bei allen drei Overtürensuiten keine Tanzsätze genannt werden, sie aber sehr wohl im Ansatz in einigen Sätzen vorhanden sind. Und auch die weiteren formalen Spielereien führen dazu, dass der aufmerksame Rezipient durch das Zusammenführen verschiedener Ideen eine tiefere Bedeutungsschicht entdecken kann: Wie beispielsweise das Wesen der Spekulation unsicher ist, so ist auch die musikalische Gestaltung von *TWV 55:B11* doppeldeutig.

Hinzu kommt, dass sich bei den Overtürensuiten nicht nur eine Interpretation anbietet, sondern sie ambivalent gedeutet werden können. Insofern wird das Zusammenführen von Ideen und damit der Witz im Sinne des 18. Jahrhunderts gesteigert. *TWV 55:G4* kann sowohl im Kontext des Nordischen Krieges, als auch der ästhetischen Streitereien gesehen werden. *TWV 55:B5* ist deutlicher auf das Nachzeichnen der Nationen fokussiert, aber auch hier kann dies zunächst einfach als ein Abbilden der verschiedenen Völker betrachtet und dann in einem konkreteren Sinn auf die damaligen Machtverhältnisse bezogen werden. Bei *TWV 55:B11* werden mit den Oxymora in den Überschriften schon zwei gegensätzliche Ideen thematisiert, die ihre Entsprechung in der kontrastierenden Gestaltung der Einzelsätze finden. Der Schlusssatz eröffnet dann jedoch daneben noch einen weiteren möglichen Kontext, der der ganzen Suite eine Narration entsprechend des Finanzgeschehens um 1720 verleiht.

Auffallend ist dabei, dass bei den beiden Overtürensuiten, die mit den kriegerischen Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht werden können, der Eindruck entsteht, dass hier möglichst neutral mit musikalischen Mitteln die Geschehnisse abgebildet werden beziehungsweise zumindest nicht unter nationaler Perspektive eine Positionierung stattfindet. Wenn man von einer Stellungnahme sprechen kann, dann vor allem von einer, die über die Schlusssätze das Sinnlose der Streitereien nahelegt. Dahingegen wirkt *TWV 55:B11* – unter Berücksichtigung der Datierung des Autographs auf 1730 bis 1740 und damit einer Entstehung nach der eigent-

lichen Finanzkrise – stärker wertend, wenn auch auf relativ subtile Art und Weise. Hier scheinen die negativen Auswirkungen mitunter durchzuscheinen oder zumindest mitzuschwingen – und zwar sowohl in den programmatischen Überschriften, als auch in der musikalischen Gestaltung, die ja insgesamt in einer Wechselwirkung stehen. Allerdings entfaltet sich die kritische Einstellung erst über die Interpretation des Schlusssatzes, sodass die anderen Suitensätze rückwirkend im Kontext dieser Narration gelesen werden können.

Bei allen drei Ouvertürensuiten handelt es sich also im Sinne des Witzes um ein „just *and* unexpected ARRANGEMENT“ von Ideen (Morris S. 1). Die Auseinandersetzung mit den Geschehnissen während der Entstehungszeit der jeweiligen Ouvertürensuite führen entsprechend einer adäquaten Umsetzung des Sujets zu einem äußerst lebendigen und vielfältigen Gesamterscheinungsbild. Die verschiedenen Kontexte erfüllen dabei wiederum eine entscheidende Bedingung des Witzes: Sowohl die kriegerischen und ästhetischen Auseinandersetzungen, als auch die Börsenspekulationen müssten allgemein bekannt gewesen sein (vgl. Morris S. 3) – die drei Ouvertürensuiten dürften folglich unmittelbar (zumindest in den jeweiligen Aufführungs-orten) an die Erfahrungswelt der potenziellen Rezipienten angeknüpft haben.

5. Witz als eine Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken – Komponieren für die (oder eine potenzielle) Zielhörerschaft in den Overtürensuiten *TWV 55:D22*, *TWV 55:D21* und *TWV 55:F11*

Mit dem Aspekt des vorangegangenen Kapitels verwandt, aber dennoch in der Blickrichtung etwas geändert ist die dritte Bedeutungsfacette von Witz, die nun im Vordergrund steht. Hierbei geht es ebenfalls um das Zusammenführen verschiedener Ideen, allerdings wird dabei nun stärker der Mensch als Wahrnehmender thematisiert. Der Witz erfährt folglich eine Akzentuierung, die deutlicher die Veranlagung des Menschen zum Witz betont und entsprechend die Fähigkeit hervorhebt, die Ähnlichkeiten zwischen den zusammengeführten Ideen zu entdecken.

In Analogie dazu werden in diesem Kapitel erneut Overtürensuiten mit programmatischen Satzüberschriften untersucht, jedoch stärker als bei den vorangegangenen Kompositionen in Bezug auf ihre möglichen, vermutlichen oder tatsächlich nachweisbaren Adressaten interpretiert. Nach einer Analyse der Einzelsätze, die in einem ersten Schritt zunächst auf einer allgemeinen Ebene die charakterisierenden Überschriften mit der musikalischen Gestaltung in Verbindung bringt, sollen anschließend die Overtürensuiten insgesamt und die jeweilige aus der Satzabfolge ableitbare Narration auch auf das spezifische Zielpublikum bezogen werden. Die ausgewählten Overtürensuiten operieren dabei mit einer doppelten Herausforderung, weil sowohl ein bürgerlich geprägter, als auch ein höfischer Kontext relevant zu sein scheint. Um die Ähnlichkeiten entdecken zu können, müsste Telemann folglich so geschickt komponiert haben, dass eine Deutung je nach Perspektive schlüssig erscheint. Eine gewisse Ambivalenz in der Interpretation scheint also mit den Overtürensuiten einherzugehen, um sie flexibel in mehreren Kontexten einsetzen zu können.

Im Zentrum der Betrachtung stehen dabei *TWV 55:D22* und *TWV 55:F11* – zwei Overtürensuiten, deren programmatische Satzüberschriften vielfältige Bezüge zur außermusikalischen Lebenswelt herstellen und für die zugleich ein Entstehungs- oder Aufführungsort bekannt ist. Darüber erhält man Vermutungen über die Zielhörerschaft und folglich eine Vorstellung davon, wer im Sinne des Witzes die Ähnlichkeiten entdecken sollte.

TWV 55:D22 komponierte Telemann in Hamburg und damit in bürgerlich geprägtem Umfeld, sie wurde jedoch vermutlich für den Hof in Darmstadt und eine dortige Aufführung angefertigt.¹ Letzteres gilt mit Sicherheit für die Overtürensuite *TWV 55:D21*, die eine explizite Widmung an Ludwig VIII., den Landgrafen von Hessen-Darmstadt, enthält. Deswegen soll aus ihr

¹ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1992), Bd. 2, S. 223; Hohmann: „Telemanns Overtüren“ (2009), S. 177; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 643; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 57.

in diesem Kapitel neben den anderen beiden Ouvertürensuiten ein Suitensatz näher betrachtet werden, der eine programmatische Überschrift enthält. Bei *TWV 55:D22* und dem Einzelsatz aus *TWV 55:D21* soll dabei nach einer Detailanalyse insbesondere der Frage nachgegangen werden, wie das angeführte Außermusikalische neben dem allgemeinen Wissenskontext auch konkret mit Ludwig VIII. in Verbindung stehen könnte und insofern vor allem der Landgraf dazu in der Lage war, die Ähnlichkeiten zu entdecken.

TWV 55:F11 ist hingegen ziemlich sicher in Hamburg zu verorten und zwar in Bezug auf den Ort der Entstehung und der Aufführung.² Neben der bürgerlich geprägten Hansestadt spielt jedoch hier zugleich ein höfischer Kontext eine Rolle. Denn die Ouvertürensuite wurde mit großer Sicherheit anlässlich des Besuchs des Herzogs August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg komponiert. Zudem belegen erhaltene Abschriften, dass *TWV 55:F11* ebenfalls an Höfen anderer Städte gespielt wurde. Bei den Ouvertürensuiten sind folglich bürgerliche und höfische Kontexte relevant. Um zu garantieren, dass die Ähnlichkeiten (im Sinne des Witzes) entdeckt werden konnten, musste also auf unterschiedliche Wissenshintergründe eingegangen werden.

5.1 Ein Anknüpfen an die Interessen von Ludwig VIII. in *TWV 55:D22* und *TWV 55:D21*?

5.1.1 *TWV 55:D22* ‚Overture jointe d’une suite tragi-comique‘

5.1.1.1 Quellenlage, Satzabfolge, potenzielle Zielhörerschaft und möglicher Kontext

Eine Komposition für Darmstadt?

TWV 55:D22 gehört wie *TWV 55:B11* zu den wenigen Ouvertürensuiten, die als Autograph überliefert sind und deren programmatische Satzüberschriften insofern mit Sicherheit Telemann zugeschrieben werden können. Telemann komponierte sie wohl Anfang der 1760er Jahre³ und somit zu einem Zeitpunkt, zu dem die Beliebtheit des Genres schon zurückgegangen war (vgl. Kap. 3.1).⁴ Weitere Abschriften gibt es von der Ouvertürensuite *TWV 55:D22* nicht. Das Autograph befindet sich heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz in einer Sammlung mit acht weiteren Kompositionen Telemanns, auf deren

² Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 169; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 18; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88ff.

³ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=464111009&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 12.05.2014; Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 130.

⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 56; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 565.

Deckblatt von seinem Enkel Georg Michael Telemann notiert ist, dass sie für Ludwig VIII., den Landgraf von Hessen-Darmstadt komponiert worden seien:⁵

„Manuscript des Sel.[igen] Telemanns, welche er im 86sten Jahr seines Alters für den Durchl. Landgraf von Darmstadt, Ludwig VIII, verfertigt hat.“⁶

Diese zeitliche Angabe würde bedeuten, dass Georg Philipp Telemann die Kompositionen 1767, also in seinem Todesjahr, komponiert hat. Vermutlich hat er einige Kompositionen jedoch auch schon etwas früher angefertigt. Zumindest legt dies ein Brief Telemanns nahe, der zwar von ihm nicht mit einem Datum versehen ist, der aber auf 1766 datiert werden kann.⁷ Dort schreibt er, dass er für Darmstadt anlässlich einer Feier des Landgrafen zu komponieren begonnen habe:

„Ich war Willens, meine Feder eine zeitlang ruhen zu lassen, weil ich, bey Verfertigung der letztens überschickten Music, deren ersten Theil ich einem hiesigen draussen wohlbekandten Kaufmann, Herrn Schmidt, mitgegeben hatte, eine merkkliche Abnahme meines Gesichts verspürete; es fiel mir aber ein Zeitungsblatt in die Hände, wo ich las: Der der [sic!] Durchlauchtigste Landgraf von Darmstadt, Ludwig der VIII, würden am 15. August Ihr Namensfest feyerlichst begehen. Ich geriecht fast sofort in eine Begeisterung, u. machte den Entwurf zu hierbey kommenden Stücken.

1. *Sinfonia gratiosamente pomposa.*
2. *Le Reveille. Gigue.*
3. *La Chasse. Forta allegretto*
4. *La Cour. Gavotte.*
5. *La Dance. Menuet.*
6. *A English Contre Dance.*
7. *La Tetraite. Branle*⁸

Bei dieser Auflistung wird weder die Ouvertürensuite *TWV 55:D22*, noch *TWV 55:D21* genannt, es könnte also durchaus sein, dass beide zu der „letztens überschickten Music“ zu zählen sind. Über *TWV 55:D22* selbst findet sich keine direkte Widmung an den Landgrafen, das heißt der Verweis auf dem Deckblatt von Telemanns Enkel ist auf sprachlicher Ebene zunächst der einzige Hinweis, der ein Komponieren für den Darmstädter Hof nahelegt. Die Datierung des Autographs auf die 1760er Jahre – und somit der späte Entstehungszeitpunkt der Ouvertürensuite – deutet jedoch ebenfalls auf Ludwig VIII. als Widmungsträger hin. Allgemein waren zu dieser Zeit Ouvertürensuiten nicht mehr in Mode und Telemann hatte auch sonst spätestens ab den 1740er Jahren keine Beiträge zu dem Genre mehr komponiert.⁹ In Darmstadt waren

⁵ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel* (1972), S. 193, 205; Hobohm: „Vorwort“, in: *Ouvertüre D-dur* (1981), o. S.

⁶ Vgl. Autograph von *TWV 55:D22*: Berlin Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4 (kein Online-Zugriff).

⁷ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel* (1972), S. 193.

⁸ Ebd., S. 192f. Hervorhebungen im Original.

⁹ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 658; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 56.

Ouvertürensuiten auch noch um und nach der Jahrhundertmitte sehr beliebt.¹⁰ Zudem wurden Telemanns Kompositionen in Darmstadt geschätzt und gespielt.¹¹

Allerdings verweisen nicht nur der späte Entstehungszeitpunkt und der Vermerk des Enkels auf den hessischen Hof, sondern auf den ersten Blick auch eine musikalische Eigenschaft der Komposition. Denn insbesondere die Besetzung der Ouvertürensuite *TWV 55:D22* stützt die Vermutung, dass Telemann sie zwar in Hamburg, aber tatsächlich für Ludwig VIII. verfasst hat.¹² Er könnte durchaus eine dortige Aufführung beim Komponieren vor Augen gehabt oder zumindest in Erwägung gezogen haben: Neben der üblichen Streicherbesetzung und Basso continuo ist *TWV 55:D22* mit Pauken und drei Trompeten versehen.

Darmstadt verfügte wiederum über eine sehr gute Hofkapelle mit ausgezeichneten Bläsern. Die Verwendung von Pauken und insbesondere Trompeten scheint zudem konkret mit Ludwig VIII. in Verbindung zu stehen. Der Landgraf von Hessen-Darmstadt hatte nämlich eine ausgeprägte Leidenschaft für die Parforcejagd und entsprechend sollten regelmäßig Kompositionen mit Trompeten, Hörnern und Pauken entstehen und gerade bei Jagdbesuchen auf dem Lustschloss Kranichstein waren die Hoftrompeter gefordert.¹³ Es erscheint folglich relativ wahrscheinlich, dass Telemann *TWV 55:D22* in Hamburg gegen Ende 1765 oder Anfang 1766 komponierte und für eine Aufführung in Darmstadt beziehungsweise als eine Widmungskomposition für Ludwig VIII. gedacht hatte.

Aufbau und möglicher Kontext

Die Satzüberschriften bei *TWV 55:D22* beziehen sich nun eindeutig auf außermusikalische Kontexte. Schon der Eröffnungssatz weist auf eine abwechslungsreiche Gestaltung hin: Telemann hat ihn mit ‚Overture jointes d’une Suite tragi-comique‘ überschrieben.¹⁴ Der ‚Overture‘ schließen sich folgende Sätze an: ‚Le Podagre. Loure‘, ‚Remede experiente [sic!]: La Poste et la Dance. Menuet en Rondeau‘, ‚L’Hypocondre. Sarabande-Gigue-Sarab.[ande]-

¹⁰ Vgl. zum Autograph und zur Widmung: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 57. Vgl. zur Beliebtheit der Ouvertürensuiten in Darmstadt: Großpietsch: ‚Vom Scherz und vom Vogel im Käfig‘ (1996), S. 82.

¹¹ Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 192.

¹² Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 130; Lütteken: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (2006), Sp. 643; Trinkle: *Telemann’s Concertouverturen* (2004), S. 141; Zohn: ‚Telemann, Georg Philipp‘, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 20.05.2014).

¹³ Vgl. zur Darmstädter Hofkapelle und der Jagdleidenschaft Ludwigs VIII.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 230f.; (F. Noack): ‚Darmstadt‘ (1995), Sp. 1089; Trinkle: *Telemann’s Concertouverturen* (2004), S. 127; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 94f.

¹⁴ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf das Autograph: Berlin, Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4, Part. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚D22 Anfangsbuchstabe oder Stichwort Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde auch folgende Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *Ouverture D-dur* (1981). Vgl. dazu auch: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

Bourre-Sara.[bande]-Hornp.[ipe]-Sarab[ande]-La Suave‘, ‚Remede: Souffrance heroique. Marche‘, ‚Le Petit-maitre‘ und ‚Remede: Petite-maison, Furie‘ (vgl. Tab. 7).

<p>Ouvertürensuite <i>TWV 55:D22</i> (‚Overture jointes d’une Suite tragi-comique‘)</p> <p>Ouverture jointes d’une Suite tragi-comique Le Podagre. Loure Remede experimente: La Poste et la Dance. Menuet en Rondeau L’Hypocondre. Sarabande-Gigue-Sarab.[ande]-Bourre-Sara.[bande]-Hornp.[ipe]-Sarab[ande]- La Suave Remede: Souffrance heroique. Marche Le Petit-maitre Remede: Petite-maison, Furie</p>

Tab. 7: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:D22*.

Das Autograph legt zudem Schritte des Arbeitsprozesses nahe:¹⁵ So trug beispielsweise die ‚Overture‘ zunächst den Zusatz ‚italiennisante‘, dann wohl ‚comique‘. Beides wurde durchgestrichen und durch ‚jointes d’une Suite tragi-comique‘ ersetzt. ‚Le Petit-maitre‘ war ursprünglich mit ‚Le Som[m]eil interrompû‘ überschrieben und als erster Satz nach der ‚Overture‘ positioniert. Eine Anweisung Telemanns benennt jedoch die spätere Entscheidung, ihn als vorletzten Satz erklingen zu lassen:

„dieser Petit-maitre gehöret zur 3.^{ten} Seite des 5.^{ten} Bogens, u[nd] wird vom Dort befindlichen Remede befolget, u[nd] damit geendigt.“¹⁶

Die Veränderungen legen dabei nahe, dass es sich um eine planvolle Anlage der Einzelsätze handelt, bei der jeder Einzelsatz eine bestimmte Funktion erfüllt und deswegen wohl auch nachträglich noch einmal von Telemann die Abfolge geändert wurde. Bei dieser endgültigen Anordnung fällt nun auf den ersten Blick die Satzpaarbildung über die programmatischen Überschriften auf: Einem Menschen, der von einer bestimmten Krankheit oder Verhaltensauffälligkeit gekennzeichnet ist, folgt ein Satz, der das passende Heilmittel bereitzuhalten scheint. Bis auf das Schlusspaar enthält jeder Satz neben den programmatischen Überschriften auch noch einen Verweis auf (mindestens) einen Tanzsatz.

Aufgrund des späten Entstehungszeitpunkts kann mit Sicherheit gesagt werden, dass Telemann die Ouvertürensuite in Hamburg komponierte. Als allgemeinen Anstoß oder auch als Wissenshintergrund für das musikalische Nachzeichnen verschiedener Krankheitsbilder könnte ihm dabei die damalige Mode zur Selbst-Therapie bei Krankheiten gedient haben.¹⁷ Telemann wird damit vermutlich in Hamburg über den in Altona wohnenden Arzt Johann August Unzer

¹⁵ Vgl. zu den Änderungen: Hobohm: „Revisionsbericht“, in: *Ouverture D-dur* (1981), o. S.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 109; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 75.

¹⁶ Vgl.: Berlin, Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

¹⁷ Vgl.: Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 562.

in Berührung gekommen sein. Dieser veröffentlichte zwischen 1759 und 1761 die Wochenschrift *Der Arzt*¹⁸ – es ist sogar relativ wahrscheinlich, dass Telemann dies wahrgenommen hat,¹⁹ da er selbst ebenfalls mit seinem *Getreuen Music-Meister* in Anlehnung an die moralischen Wochenschriften publizistisch tätig war. *Der Arzt* war wiederum eine von vielen medizinischen Schriften der Zeit und erfreute sich einer großen Verbreitung. Für sein Zielpublikum, medizinisch Interessierte der sozialen Oberschicht, beschreibt Unzer diverse Krankheiten und führt entsprechende Heilmittel und Verbesserungen der Lebensführung an, sodass der Leser anschließend über das Wissen verfügen sollte, wie er gesund leben kann.²⁰ Die Krankheiten mit einem sofortigen ‚Lösungsvorschlag‘ zu verbinden, entspricht dabei genau dem Aufbau der Overtürensuite: Auch hier reihen sich Gebrechen und deren Heilmittel auf engem Raum hintereinander.

Hobohm und Zohn knüpfen in ihren Interpretationen der Overtürensuite *TWV 55:D22* an diesen allgemeinen Kontext an: Sie heben insbesondere die programmatischen Sätze hervor und betonen hierbei die Verbindung zu dem zu der Zeit allgemein weit verbreiteten Thema der medizinischen Schriften wie *Der Arzt*.²¹ Trinkle nennt die Overtürensuite hingegen bei der Betrachtung der für Darmstadt entstandenen Kompositionen, wobei sie insbesondere aufgrund der Besetzung argumentiert.²²

Eine nähere Analyse aller Einzelsätze soll nun zunächst einen Blick auf das mit dem damaligen Medizininteresse verbundene musikalische Nachzeichnen der Krankheiten und Medizin werfen. Neben dieser Interpretation, die das Allgemeinwissen der damaligen Zeit zum Gegenstand hat, wird dann aber vor allem in einem zweiten Schritt der Frage nachgegangen, inwiefern die gesamte Overtürensuite sich auch konkret auf den Darmstädter Hof beziehungsweise den wahrscheinlichen Widmungsträger Ludwig VIII. beziehen könnte. Damit steht dann stärker die spezifische Wahrnehmung einer Person im Mittelpunkt – für die vermutlich die ganze Overtürensuite auch komponiert wurde. Eventuell wurde sie sogar nur in Darmstadt aufgeführt, da keine weiteren Abschriften existieren und auch der späte Entstehungszeitpunkt dies nahelegt.

¹⁸ Vgl. zu der Wochenschrift *Der Arzt*: Adam: „Medizin und Essayistik“ (1995), S. 81f., 85.

¹⁹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 115.

²⁰ Vgl.: Adam: „Medizin und Essayistik“ (1995), S. 81f., 85.

²¹ Vgl.: Hobohm: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Overtürensuiten“ (1996), S. 71; Hobohm: „Vorwort“, in: *Overtüre D-dur* (1981), o. S.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 108–117, v. a. S. 114; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 75–79.

²² Vgl.: Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 141.

5.1.1.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘ als Einstimmung auf den tragikomischen Grundcharakter der Suite

Die ‚Ouverture‘ von *TWV 55:D22* besteht der Erwartung entsprechend aus zwei langsamen Rahmenteilen (D22 O T. 1–22 A-Teil, T. 67–81 A'-Teil) und einem raschen, fugierten Mittelteil (D22 O T. 23–66 B-Teil). A- und A'-Teil enthalten überwiegend den für eine französische Ouvertüre typischen punktierten Rhythmus, allerdings gibt es einige kleine Auffälligkeiten. Beim Beginn der ‚Ouverture‘, der nur von Streichern und Basso continuo gespielt wird, partizipiert die Basstimme nicht an den punktierten Vierteln mit Achtel, sondern spielt vier Mal ein Motiv aus einer Viertelnote mit angebundener Sechzehntel und drei folgenden Sechzehnteln (D22 O T. 1f.). Es erklingt anschließend noch einmal in der Bratsche (D22 O T. 4) und ist dann vor allem am Anfang des A'-Teils sehr präsent, da es nun in den Violinen zu finden ist (D22 O T. 67f.). Daneben fallen auf motivisch-harmonischer Ebene in beiden Rahmenabschnitten Vorhaltsbildungen und chromatische Linien auf (D22 O T. 13f., T. 16ff., T. 77f.).

Insbesondere sticht jedoch die Art und Weise hervor, mit der Trompeten und Pauken im A- und A'-Teil verwendet werden: Mit Ausnahme der Schlusstakte (D22 O T. 20f., T. 79ff.) spielen sie nie den punktierten Rhythmus, sondern unterbrechen ihn vielmehr immer mit ihrem Einsatz. Die Trompeten und Pauken setzen dabei auf die dritte Zählzeit ein und spielen jeweils vier Viertel (D22 O T. 5f., T. 8f., T. 11f., T. 14f., T. 71f., T. 75f.). Streicher und Basso continuo partizipieren an dieser tendenziell abwärts gerichteten Bewegung, um anschließend immer wieder den eigentlich vorgesehenen punktierten Rhythmus der Ouvertüre aufzugreifen (vgl. Bsp. 54). Diese Unterbrechung fällt jedoch nicht nur bezüglich der Instrumentation und Rhythmik auf, sondern auch auf melodischer Ebene. Bei der Verwendung von Trompeten würde man eher eine fanfarenartige – und damit aufwärts gerichtete – Bewegung erwarten, die abwärts gerichtete Linie scheint hingegen vielmehr einen weniger aktiven und eher pessimistischen Charakter zu implizieren.²³ Dies könnte auf die Krankheitsbilder der sich anschließenden tragikomischen Suite vorbereiten.

²³ Vgl.: Hobohm: ‚Vorwort‘, in: *Ouvertüre D-dur* (1981), o. S.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 108.

Bsp. 54: *TWV 55:D22* ‚Overture‘ T. 7–13. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Der fugierte B-Teil im 6/8-Takt kann in regelmäßig alternierende durchführungs- und zwischenspielartige Abschnitte eingeteilt werden und schließt mit einer Coda (Durchführungen: D22 O T. 23–30, T. 39–42, T. 45–48, T. 53–60; Zwischenspiele: T. 31–38, T. 43f., T. 49–52; Coda: T. 61–66). Das auftaktig gestaltete Soggetto besteht zunächst aus einer diatonisch abwärts geführten Linie von *fis*'' bis *d*'', dann folgen ein Quartfall und anschließend ein Quartsprung zur Tonika zurück. Auffällig ist dabei, dass die ersten beiden Viertelnoten mit Trillern versehen sind, wodurch sie besonders hervorgehoben werden und der insgesamt lebendige Eindruck verstärkt wird. Bis auf den ersten Dux werden interessanterweise alle Soggetto-Einsätze in der ‚Overture‘ immer von mindestens einer Stimme in der Oberterz (und beim Quartfall in der Oberquinte) begleitet. Dadurch entsteht kein Contra-Soggetto und die polyphone Gestaltung wird im Prinzip auf ein Minimum reduziert (vgl. Bsp. 55).

Bsp. 55: *TWV 55:D22* ‚Overture‘ T. 22–29. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Die Zwischenspiele sind insbesondere von zumeist abwärts gerichteten Sechzehntel-Läufen in der ersten Violine geprägt, die mit Ausnahme des zweiten Zwischenspiels von Achteln oder Vierteln in den anderen Stimmen begleitet werden. Die Coda setzt in Takt 61 wie ein weiteres Zwischenspiel an, bricht dann jedoch in Takt 65 unvermittelt ab und nach einer Generalpause erklingt nur noch ein Takt, der in den A'-Teil überleitet.

Die ‚Overture‘ entspricht also auf großformaler Ebene der Erwartung, weist allerdings im Inneren kleine Überraschungsmomente auf. Diese könnten sowohl auf die nachfolgende ‚Suite tragi-comique‘ verweisen, als auch mit Telemanns unterschiedlichen Versionen der Satzüberschrift zusammenhängen.²⁴ An den ursprünglichen Zusatz ‚italiennisante‘ und einen italienischen Stil erinnern in der ‚Overture‘ die Verwendung der Bläser, die giga-artige Gestaltung des Mittelteils im 6/8-Takt sowie die virtuosere Behandlung der ersten Violine in den Zwischenspielen. ‚Comique‘-Anklänge und somit entweder ein Abbild einer heiteren Grundstimmung oder auch des darstellenden Charakters werden mit der aktiven Gestaltung der Bassstimme, den abwärts gerichteten ‚Fanfaren‘ der Trompeten in den Rahmenabschnitten und den Trillern, der ungewöhnlichen Begleitung des Soggettos in Terzen und der Generalpause im Mittelteil erzeugt. Die abwechslungsreiche Gestaltung verweist folglich durchaus auf ein ge-

²⁴ Vgl.: Hobohm: ‚Revisionsbericht‘, in: *Ouverture D-dur* (1981), o. S.

wisses darstellerisches Potenzial. Alles in allem scheint jedoch die ‚Ouverture‘ mit den Vorhaltsbildungen und chromatischen Linien, die eine eher klagende, leidende Stimmung hervorrufen, auf das tragikomische Sujet der folgenden Suite vorzubereiten. Dies könnte auch der Grund sein, weshalb sich Telemann letztendlich für die allgemeinere Überschrift ‚Ouverture‘ entschieden hat.

Der Gichtkranke sowie sein Heilmittel Wagenfahrt und Tanz

Die tragikomische Suitenfolge beginnt mit einem Satz, der sich entsprechend der programmatischen Satzüberschrift ‚Le Podagre‘ dem Gichtkranken zuwendet. Die Erkrankung wird auch in der medizinischen Wochenschrift *Der Arzt* von Unzer thematisiert und die dort zu findende Beschreibung kann vermutlich als ein Abbild des damaligen Wissens über die Krankheit betrachtet werden. Die bei Unzer artikuliert Meinung war wahrscheinlich auch das, was Telemann und seine Zeitgenossen über die jeweiligen Krankheiten und ihre Behandlungsmöglichkeiten wussten. Im *Arzt* wird die Gicht als eine Erkrankung dargestellt, die insbesondere die gehobene Gesellschaftsschicht betreffen und vor allem durch ausgiebigen Weingenuß verursacht werden würde.²⁵ Noch deutlicher schildert dies Thomas Sydenham schon 1681 in seiner *Abhandlung über die Gicht*:

„Gicht befällt meistens diejenigen alten Leute, die in früheren Tagen üppig gelebt, bei reichlichen Mahlzeiten dem Wein und anderen Spirituosen stark zugesprochen und schließlich träger geworden die Leibesübungen vernachlässigt haben, an die sie von Jugend auf gewöhnt waren.“²⁶

Weiter wird beschrieben, dass die Krankheit unvermittelt und plötzlich meist in einem Fußzeh beginnend ausbricht und der Schmerz dabei so stark ist, dass der Mensch an jeder normalen Bewegung gehindert wird. Vielmehr hinkt er und auch die Organe und das Allgemeinbefinden sind angegriffen, manche beschwerten sich sogar über ein seelisches Leiden (vgl. Sydenham S. 10f., S. 15f.; Unzer Bd. 4 S. 640).

Telemann wählt nun für das musikalische Nachzeichnen des Gichtkranken eine Loure im 3/4-Takt, die nicht in der Tonika, sondern ungewöhnlicherweise in d-Moll erklingt. Die harmonische Änderung ebenso wie die reduzierte Besetzung – während des ganzen Satzes pausieren Trompeten und Pauken – scheinen somit in direktem Zusammenhang mit dem musikalischen Darstellen einer Krankheit zu stehen. Die Wahl einer Loure weist noch spezifischer auf die in

²⁵ Vgl.: Unzer: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 4. Teil (1760), S. 637, 641; Unzer: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 9. Teil (1763), S. 195. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Unzer Bd. Bandzahl S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

²⁶ Sydenham: *Abhandlung über die Gicht (1681)* (1910), S. 9. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Sydenham S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

der Satzüberschrift angeführte Krankheit hin. Der Tanzsatz ist eine langsame Variante der Gigue (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228, Orchestre S. 192), das heißt entsprechend der Relation eines Gicht-Kranken zu einem Gesunden ebenfalls in der musikalischen Bewegung eingeschränkt. Zudem könnte das ‚stolze, aufgeblasene Wesen‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228) der Loure auf die damals (in bürgerlichen Kreisen verbreitete) Meinung verweisen, dass die Gicht insbesondere Menschen aus der höheren Gesellschaftsschicht träfe, die zu träge geworden seien.

Jedoch scheint Telemann nicht nur in Bezug auf den verwendeten Tanzsatz den Gichtkranken musikalisch abzubilden, sondern auch mit Hilfe der inneren Satzgestaltung. ‚Le Podagre‘ besteht aus zwei zu wiederholenden Teilen (D22 Podagre T. 1–14, T. 15–32). Durch das Aufgreifen der Idee aus den Takten 1 bis 3 in den Takten 23 bis 25 weist der Satz innermusikalisch eine ABA'-Anlage auf (D22 Podagre T. 1–14 A-Teil, T. 15–22 B-Teil, T. 23–32 A'-Teil). Allerdings handelt es sich beim A'-Teil keineswegs nur um eine bloße Wiederholung des A-Teils – ab Takt 26 wird die Satzgestaltung leicht verändert. In Analogie zum Gichtkranken, der nicht Herr über seinen Körper, sondern dem Schmerz ausgesetzt ist, gibt es auch in den musikalischen Abschnitten keine identische Wiederaufnahme und somit keine kontrollierte oder regelmäßige Bewegung auf großformaler Ebene. Die für eine Loure typische Punktierung in der Melodiestimme (vgl. Mattheson Orchestre S. 192) und die klare zweitaktige Phrasenbildung werden bei ‚Le Podagre‘ zudem immer wieder durch harmonisch irritierende übergebundene Noten unterbrochen. An diesen Stellen wird auch in den anderen Stimmen durch Pausen der Melodiefluss gebremst (D22 Podagre T. 2f., T. 5f., T. 16f., T. 21f., T. 24f.). Die eingeschränkte, schmerzhafteste Bewegungsmöglichkeit des Gichtkranken wird also mit musikalischen Mitteln abgebildet, indem die melodische und harmonische Entwicklung mehrmals überraschend gestört wird.²⁷ Hinzu kommen seufzerartige Motive oder chromatische Bewegungen,²⁸ die den Schmerz des Kranken bei jeder Bewegung geradezu hörbar machen (D22 Podagre T. 1, T. 4f., T. 7f., T. 10f., vgl. Bsp. 56).

²⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 75f.

²⁸ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66.

Bsp. 56: *TWV 55:D22* ‚Le Podagre‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Als Heilmittel für den Gichtkranken wird in den damaligen Schriften insbesondere eine gemäßigte körperliche Aktivität angeführt. So rät Sydenham „zur Förderung des Stoffwechsels, [...] zur Stärkung des Blutes und zur Kräftigung der Organe Leibesübungen“ zu machen (Sydenham S. 40). Die körperliche Bewegung dürfe allerdings nicht zu schnell oder zu heftig sein, am besten wären Reiten oder Wagenfahrten (Sydenham S. 40f.). Unzer nennt als Medizin eine Heilpflanze, aber ebenfalls eine Stärkung der Gelenke (Unzer Bd. 4 S. 646ff.). Letzteres wiederum führt er als einen positiven Effekt beim Tanzen an, allerdings nur bei „Leuten, die wirklich tanzen, und nicht bloß hin und hergehen“ (Unzer Bd. 4 S. 755):

„Der Tanz ist eine Leibesübung, und hat also dieses mit allen Leibesübungen gemein, daß er das Geblüt in eine lebhafte Bewegung setzt, die Ausdünstung, und mit ihr alle andere Ausführungen befördert und vermehret, und daß er durch die Uebung die Muskeln stärket“ (Unzer Bd. 4 S. 755).

Diese medizinischen Ratschläge scheint Telemann in seinem Satz ‚Remede experiente: La Poste et la Dance‘ direkt aufzugreifen. ‚La Poste‘ könnte wiederum in einer weiteren Bedeutung entsprechend der Fortbewegungsmöglichkeiten im 18. Jahrhundert für die Postfahrt beziehungsweise das Reisen stehen (vgl. Zedler Bd. 28 Sp. 1786).²⁹ Folglich würde hier das in der Überschrift angeführte Heilmittel direkt an das in den medizinischen Schriften empfohlene Wagenfahren anknüpfen. ‚La Dance‘ ebenso wie die Unterüberschrift ‚Menuet en Rondeau‘ verweisen wiederum ganz eindeutig auf das Heilmittel der körperlichen Bewegung, um die Gelenke und Muskeln zu stärken. Dass die Wahl des Tanzes auf das Menuett fiel, könnte ebenfalls mit dem Sujet in Zusammenhang stehen: Als typisch höfischer Tanz könnte es auf die häufig an der Gicht erkrankte obere Gesellschaftsschicht verweisen. Die dem Menuett zugeschriebene „mässige Lustigkeit“ (Mattheson Capellmeister S. 224) scheint wiederum widerzuspiegeln, dass kein Gesunder, sondern ein Kranker tanzt, der geheilt werden soll, und somit vermutlich auch bei der gesundheitsförderlichen körperlichen Bewegung Schmerz empfinden wird. Es

²⁹ Vgl.: Beyrer: „Des Reisebeschreibers ‚Kutsche““ (1986), S. 50, 52f.; Günther: *Casanova’s Reisen* (1994), S. 9.

kann sich entsprechend für eine adäquate Darstellung nicht um eine ausgelassene Freude handeln.

Die Satzgestaltung greift nun insgesamt die versprochene positive Wirkung der ‚Medizin‘ auf: ‚Remede experimente: La Poste et la Dance‘ steht wieder in der Tonika D-Dur und ist im Tutti mit Pauken und Trompeten besetzt, wodurch im Vergleich zum vorangegangenen Satz ein strahlenderer Klangeindruck entsteht. Durch die da-Capo-Anlage liegt hier nun im Gegensatz zu ‚Le Podagre‘ eine wirkliche ABA-Form vor, die in diesem Kontext als eine ‚gesunde‘ formale Disposition gedeutet werden könnte (D22 Poste T. 1–16 A-Teil, T. 17–32 B-Teil, A-Teil da Capo). Das erneute Erklängen des A-Teils entspricht außerdem dem Titelzusatz ‚en Rondeau‘, könnte aber auch indirekt der bei einem Menuett zu erwartenden Abfolge ‚Menuet I‘ (A-Teil), ‚Menuet II‘ (B-Teil), ‚Menuet I da Capo‘ (A-Teil da Capo) nachkommen. Damit wird im Prinzip auf geschickte Art und Weise der Formerwartung entsprochen, ohne den Aufbau von *TWV 55:D22* zu stören. Denn bei der Ouvertürensuite wird äußerst planvoll jedem Aspekt nur ein Satz zugeschrieben – zwei Sätze (Menuett I und II) zum Darstellen des Heilmittels würden dem widersprechen.

Das für ein Rondeau typische Wiederaufgreifen von Abschnitten prägt jedoch den Satz auch insgesamt. Im Prinzip alternieren in leichten Variationen zwei verschiedene viertaktige Phrasen: Der erste Viertakter besteht aus einem Wechsel dreier Achtel zwischen den Violinen und den anderen Instrumenten (D22 Poste T. 1–4, T. 9–12, T. 17–20, T. 25–28, vgl. Bsp. 57). Er markiert, wie für ein Menuett typisch, deutlich den Dreiertakt, könnte aber zugleich mit den enthaltenen Quint- oder Quartsprüngen auch auf ein Posthorn anspielen. Die zweite musikalische Idee des Satzes besteht in erster Linie aus einer triolischen Sechzehntel-Bewegung in den beiden Violinen, die die damals als rasch wahrgenommene Fortbewegung in einer Post-Kutsche³⁰ oder das zumindest im Vergleich zum Gehen schnellere Vorankommen in einem Wagen abbilden und damit auf das Heilmittel anspielen könnten. Dies lässt sich auch mit einem vergleichenden Blick auf einen Satz einer anderen Ouvertürensuite Telemanns stützen: Beispielsweise findet sich eine triolische Bewegung ebenfalls in dem mit ‚Postillons‘ überschriebenen Satz von *TWV 55:B1* aus der *Musique de table*.³¹ Da bei *TWV 55:D22* die Violinen jedoch von einer regelmäßigen Achtelbewegung begleitet werden, klingt gleichzeitig die zweite Medizin, der Tanz, an (D22 Poste T. 5–8, T. 13–16, T. 21–24, T. 29–32, vgl. Bsp. 57).

³⁰ Vgl.: Beyrer: ‚Des Reisebeschreibers ‚Kutsche‘‘ (1986), S. 52f.

³¹ Vgl.: Telemann: *Tafelmusik Teil 3* (1963), S. 30 T. 19f.; vgl. auch den Satz ‚Les Postillons‘ aus *TWV 55:D18* im 6/8-Takt (Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/95): <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-95>, letzter Zugriff: 11.04.2013.

The image shows a musical score for an orchestral piece. It consists of eight staves: three for C-Trompete (1, 2, 3), one for Pauken in D, A, and five for strings (Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes various rhythmic figures, trills, and triplets. The first staff (C-Trompete 1) starts with a trill on a quarter note, followed by eighth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment with some triplet patterns.

Bsp. 57: *TWV 55:D22* ‚Remede esperimente: La poste et la danse‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Bei beiden musikalischen Phrasen sind somit über das simultane Erklingen unterschiedlicher Ideen die zwei Heilmittel enthalten, die in den medizinischen Schriften der Zeit aufgeführt und auch in der Satzüberschrift genannt werden. Die regelmäßige Gestaltung und der melodische Fluss des ‚Remede experimente‘ stehen dabei in einem deutlichen Kontrast zu ‚Le Podagre‘. Die Heilmittel scheinen also auf musikalischer Seite der Krankheit ebenfalls entgegenzuwirken. Interessant ist, dass über die Taktart dennoch verdeutlicht wird, dass es sich wirklich um eine bewährte und folglich auf diese eine Krankheit zutreffende Medizin zu handeln scheint: Beide Sätze stehen in einem Dreiertakt, während sich der Kranke in einem langsamen 3/4-Takt bewegt, geht dies beim Heilmittel in einem 3/8-Takt schon deutlich fließender voran.

Der Hypochonder und sein ‚Heilmittel‘, das heldenhafte Ertragen

Der nächste Satz widmet sich einer anderen, im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Krankheit³² (vgl. Unzer Bd. 1 S. 385): ‚L’Hypocondre‘. Im Allgemeinen war das Krankheitsbild der Hypochondrie zu dieser Zeit nicht festgeschrieben und es diente zum Teil als eine Art Überbegriff

³² Vgl.: Schreiner: *Jenseits vom Glück* (2003), S. 283.

für verschiedene Krankheiten, allerdings wurde meist eine Nähe zur Melancholie festgehalten.³³ Der Hypochonder war dabei häufig Gegenstand philosophischer oder literarischer Schriften wie etwa in Molières *Le malade imaginaire* von 1673.³⁴ Auch Blackmore wendet sich in *A treatise of the Spleen and Vapours: or, Hypochondriacal and hysterical Affections* der Krankheit zu, in der er unter anderem beschreibt, dass die Hypochonder rastlos seien und nicht in sich ruhen würden. Zudem wirkten sie abwesend:

„by a sudden Absence of Mind they forget themselves, and seem to withdraw from the Company.“³⁵

In der Wochenschrift *Der Arzt* wird auch versucht, den Grund für die Erkrankung zu benennen. Dort wird beschrieben, dass bei der Hypochondrie entweder eine Erkrankung des Magens der psychischen vorangegangen oder umgekehrt die Ursache eine geistige sei (vgl. Unzer Bd. 3 S. 91). Unzer führt zudem aus, dass den Hypochondern „[h]eute [...] die Welt Himmel, und morgen Hölle“ (Unzer Bd. 1 S. 399) und ihre Stimmung und Gefühlslage entsprechend schwankend sei:

„Das Gemüth eines Hypochondristen ist mit einer ängstlichen Traurigkeit und schädlichen Einbildungskraft beschweret, die oft mit einem Unsinne von Lustigkeit und Leichtsinne abwechselt. Die Traurigkeit macht diese Leute schwermüthig, feige, verzagt, kleinemüthig, furchtsam. Sie sehen ihre Krankheiten für gefährlicher an, als sie sind. Sie glauben immer zu sterben, und können doch nie dazu kommen“ (Unzer Bd. 1 S. 395).

Das unklare, nicht eindeutig definierbare Krankheitsbild des Hypochonders greift Telemann relativ offensichtlich bei *TWV 55:D22* schon in der Satzanlage auf: ‚L’Hypocondre‘ besteht aus einem mehrmaligen Wechsel verschiedener Tansätze.³⁶ Dies kann ebenfalls auf die Stimmungsschwankungen des Hypochonders bezogen werden. Das Alternieren verschiedener Tempi knüpft zudem an Telemanns Kantate ‚Der Melancholicus‘ *TVWV 20:44* an, in der bei der dritten und fünften Arie mehrmals zwischen unterschiedlichen Angaben gewechselt und damit das Zurückfallen des Melancholikers in seine depressive Grundstimmung musikalisch nachgezeichnet wird.³⁷ Schon auf dieser großformalen Ebene gibt es folglich einen Anknüpfungspunkt an die mit der Hypochondrie verwandte Krankheit.

Aber auch im Innern wird ein Bezug hergestellt: Der Satz beginnt nämlich mit einem viertaktigen Abschnitt, der mit ‚Sarabande‘ überschrieben ist (*D22 Hypocondre T. 1–4*). Er kann in 2+2 Takte unterteilt werden, wobei jeweils im ersten und dritten Takt, wie für eine Sarabande

³³ Vgl.: Röder, Overbeck, Th. Müller: „Psychoanalytische Theorien zur Hypochondrie“ (2003), S. 15; Schreiner: *Jenseits vom Glück* (2003), S. 12.

³⁴ Vgl.: Röder, Overbeck, Th. Müller: „Psychoanalytische Theorien zur Hypochondrie“ (2003), S. 15.

³⁵ Blackmore: *A treatise of the Spleen and Vapours* (1700), S. 240, vgl. S. 242.

³⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 58, 65; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110f.; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 76.

³⁷ Vgl.: Telemann: *Der Melancholicus* (2002), S. 8–13, 15–20.

charakteristisch, die zweite Zählzeit betont wird (vgl. Bsp. 58). Die dem Tanzsatz attestierte Ernsthaftigkeit (vgl. Mattheson Capellmeister S. 230) ebenso wie die Tonart g-Moll drücken hier ebenfalls die depressive Grundstimmung des Hypochonders aus, die wiederum mit der Melancholie verwandt ist.³⁸ Dies wird auch durch die Satzanlage unterstützt, da es sich bei der ‚Sarabande‘ um das (variiert) wiederkehrende und somit in gewisser Weise konstante Element des Satzes handelt (D22 Hypocondre T. 9–12, T. 17–20, T. 23–26).

Bsp. 58: *TWV 55:D22* ‚L’Hypocondre‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Das Verwenden des Tanzsatzes dient folglich in erster Linie dem Darstellen der melancholischen Grundzüge, da die Sarabande in der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts allgemein der Trauer zugeordnet wurde.³⁹ Gerade im Bereich des Musiktheaters kommt sie häufig in traurigen oder besinnlichen Momenten zum Einsatz,⁴⁰ in denen sich der Protagonist zurückzieht und folglich – ähnlich wie der Hypochonder – abseits der Gesellschaft steht. Beispielsweise liegt der auch damals sehr bekannten Arie ‚Lascia ch’io pianga‘ aus dem 2. Akt von Händels Oper *Rinaldo* *HWV 7* (1711) eine Sarabande zugrunde, in der die von Rinaldo getrennte Almirena ihr Schicksal beweint.⁴¹ Solch prominentes Verwenden der Sarabande in traurigen oder zumindest nicht von einer aktiven Gemütsstimmung gekennzeichneten Szenen des Musiktheaters lässt wiederum für Telemanns Suitensatz den Schluss zu, dass durch das Erklingen dieses Tanzes gleich zu Beginn der mit der Melancholie verwandte traurige Grundcharakter des Hypochonders bei den Zeitgenossen als Assoziation hervorgerufen wurde.

Dazwischen erklingen jedoch in Telemanns Suitensatz deutlich kontrastierend gestaltete Abschnitte: Nach der ersten ‚Sarabande‘ ist eine viertaktige Phrase vorgesehen, die im 6/8-Takt steht und entsprechend der Überschrift wie eine ‚Gigue‘ gestaltet ist (D22 Hypocondre T. 5–8). Der Eifer und die Schnelligkeit dieses Tanzsatzes (vgl. Mattheson Capellmeister S. 227f.),

³⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110.

³⁹ Vgl.: Gstrein: ‚Sarabande‘ (1998), Sp. 996.

⁴⁰ Vgl.: ebd., Sp. 997.

⁴¹ Vgl.: Händel: *Rinaldo* (1993), S. 112f. Vgl. zu Händels Verwendung der Sarabande: Leopold: *Händel. Die Opern* (2012), S. 72f.

dessen Lebendigkeit hier durch den punktierten Rhythmus der Violinen und den Wechsel zur Tonart G-Dur unterstrichen wird, zeigt eine andere, vermutlich aufgeregtere Stimmungslage des Hypochonders. An die positivere Wandlung knüpfen die Takte 13 bis 16 an, die mit ihrer auftaktigen Gestaltung in einem Alla-breve-Takt eine kurze ‚Bourre‘ [sic!] darstellen. Dieser Abschnitt erklingt nun in B-Dur, ist von einer lebendigen Bewegung in größtenteils Vierteln geprägt und spiegelt also die mit dem Tanzsatz verknüpfte, kurzzeitige „Zufriedenheit“ des Hypochonders wider (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226, vgl. Bsp. 59).

The image shows a musical score for measures 12-16 of 'L'Hypocondre' by G.P. Telemann. The score is for Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. It shows a transition to a 2/4 time signature (Alla-breve) and a key signature of one flat (B-flat major). The music features a lively, dance-like character with dotted rhythms and quarter notes.

Bsp. 59: *TWV 55:D22* ‚L’Hypocondre‘ T. 12–16. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Nach dem dritten ‚Sarabande‘-Abschnitt folgt eine ‚Hornpipe‘, die allerdings nur zwei Takte umfasst und dadurch die bis dahin regelmäßige viertaktige Anlage aufhebt (D22 Hypocondre T. 21f.). Der Abschnitt ist von einer synkopischen Gestaltung in den beiden Violinen und einer mit großen Sprüngen versehenen Achtelbewegung geprägt. Zudem grenzt er sich von den anderen Passagen des Satzes durch den harmonischen Gang von f-Moll über G-Dur zu c-Moll ab. Dies alles entspricht jedoch dem „ausserordentliche[n]“ Charakter der zu den englischen Tänzen zählenden Hornpipe (vgl. Mattheson Capellmeister S. 229). Zugleich deckt sich der überraschende Wechsel zu einem deutlich kontrastierenden Abschnitt mit den plötzlichen Anwendungen eines Hypochonders.

‚L’Hypocondre‘ schließt nach dem Wiederaufgriff einer viertaktigen Sarabande-Gestaltung mit einem Abschnitt, der mit ‚La Suave‘ überschrieben ist (D22 Hypocondre T. 27–36). Der Schlussabschnitt in G-Dur ist von einem mehrmaligen Wechseln zwischen einem 2/4- und 3/8-Takt⁴² und somit einem Alternieren zwischen Zweier- und Dreierhythmus geprägt. Während die Achtelbewegung im Zweiertakt dem durch die Bezeichnung angesprochenen ‚lieblichen‘ Charakter nachzukommen scheint, ist über die relative Beschleunigung im 3/8-Takt eine deutlich lebendigere Grundstimmung auszumachen.

⁴² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110.

Das Wechseln zwischen unterschiedlichen Abschnitten scheint hierbei Pars pro toto für den ganzen Satz und folglich den Hypochonder zu stehen. Wie der ‚Suave‘-Abschnitt zwischen verschiedenen Taktarten pendelt, so alterniert der Satz ‚L’Hypocondre‘ zwischen unterschiedlichen Tänzen. Das entspricht wiederum dem Hypochonder, der sich kranker fühlt, als er organisch nachweisbar ist, und zwischen diversen Stimmungen schwankt. Über das Nutzen der verschiedenen Tanzcharaktere in einem Satz – im Prinzip einer Art Miniatur-Suite⁴³ – wird ein adäquates musikalisches Bild geschaffen. Weil der ‚Sarabande‘-Abschnitt wiederkehrt und damit eine rondeau-artige Form vorliegt, erklingt jedoch zugleich immer wieder der mit der Melancholie verwandte Grundcharakter des Hypochonders an.

Zusätzlich zu der ungewöhnlichen (Tanz-)Satzgestaltung ist ‚L’Hypocondre‘ in Analogie zu ‚Le Podagre‘ jedoch eindeutig als Kranker wahrzunehmen: Wie der vorangegangene ‚nicht gesunde‘ Satz erklingt auch dieser nicht in der Tonika D-Dur. Während die ‚Gigue‘ und ‚La Suave‘ in G-Dur und die ‚Bourre‘ in B-Dur stehen, haben die ‚Sarabande‘-Abschnitte und die ‚Hornpipe‘ mit c-Moll und überwiegend g-Moll Tonarten vorgeschrieben, die erneut an die traurige Gemütsstimmung erinnern. Das Verwenden von Dur- und Molltonarten in einem Satz zum Darstellen der Hypochondrie findet sich außerdem auch bei Jan Dismas Zelenka,⁴⁴ der mit Telemann befreundet war.⁴⁵ In seiner Komposition *Hypocondrie à 7. Conc.[ertanti]* ZWV 187 von 1723 wird der Stimmungsumschwung des Hypochonders insbesondere dadurch ausgedrückt, dass die anfängliche Grundtonart A-Dur verlassen wird und das Stück mit einem langsamem Abschnitt in a-Moll endet.⁴⁶ Bei Telemanns Suitensatz findet sich neben der ungewöhnlichen tonartlichen Disposition jedoch noch ein weiterer Anknüpfungspunkt an den vorangegangenen Satz ‚Le Podagre‘: Auch bei ‚L’Hypocondre‘ pausieren die Trompeten und Pauken – erneut erklingt die Krankheit nicht im Tutti. Damit wird musikalisch ebenfalls ausgedrückt, dass der Hypochonder als Kranker, wie dies Blackmore schildert, abwesend und somit außerhalb der Gesellschaft (und hier aus musikalischer Perspektive außerhalb der Suitenordnung) zu stehen scheint.

Der dazugehörige Satz ‚Remede: Souffrance heroique‘ erklingt hingegen wieder in D-Dur und ist im Tutti besetzt. Aufgrund der Vielgestaltigkeit der Hypochondrie war man sich laut Unzer über die medizinische Behandlung nicht einig und es herrschte die Meinung vor, dass es kein eindeutiges Heilmittel gebe (vgl. Unzer Bd. 1 S. 391). Vielleicht hat Telemann deswegen

⁴³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 111.

⁴⁴ Für den Hinweis auf Zelenka danke ich Hans-Günter Ottenberg.

⁴⁵ Vgl.: W. Horn: „Zelenka, Jan Dismas“ (2007), Sp. 1388f.

⁴⁶ Vgl.: Autograph D-DI Mus. 2358-N-11, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/54211/1/cache.off>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

im Gegensatz zum Heilmittel-Satz des Gichtkranken beim Hypochonder bewusst das Adjektiv ‚expérimenté‘ weggelassen und den Satz mit 22 Takten im Vergleich zu den vorhergehenden 36 Takten deutlich kürzer gefasst. Zumindest deutet aber das genannte heldenhafte Ertragen darauf hin, dass es kein wirklich passendes Heilmittel gibt. Dem entspricht wiederum die Gestaltung als ‚Marche‘, den nach Mattheson „was heldenmüthiges und ungescheutes“ auszeichnet (Mattheson Capellmeister S. 226).

Im 58. Stück des *Arztes*, das stärker den psychischen Grund der Krankheit Hypochondrie betont, findet sich allerdings ein Ansatz, wie man den Hypochonder heilen könnte. Dort wird eine Behandlung empfohlen, die eine optimistische Denkweise fördert:

„Folglich lassen sich manche Hypochondristen bloß durch die Einbildungskraft curiren. Wenn ich aber dieses zum voraus setze, so könnte man vielleicht für solche Gecken eine allgemeine Cur, wie für andere Krankheiten, erfinden, die bloß durch einen lebhaften Eindruck im Gemüthe curiret werden“ (Unzer Bd. 3 S. 92).

Dies scheint nun in der musikalischen Anlage des Satzes aufgegriffen zu werden: Er ist auf-tak-tig gestaltet und größtenteils von einer Viertelbewegung geprägt. Die beiden Charakteristika waren wiederum bei ‚L’Hypocondre‘ für den ‚Bourree‘-Abschnitt prägend, der mit Abstand die positivste Konnotation besaß (vgl. Bsp. 59, vgl. Bsp. 60).

The image shows a musical score for an orchestral piece. It consists of eight staves: three for C-Trompete (1, 2, 3), one for Pauken in D, A, and four for strings (Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo). The music is in 2/4 time and D major. The melody is characterized by a steady quarter-note pulse, with trills and accents (marked 'tr' and 'acc') on the first and third notes of the first staff. The strings provide a rhythmic accompaniment with a similar quarter-note pattern.

Bsp. 60: *TWV 55:D22* ‚Remede: Souffrance heroique‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Es scheint somit so, als ob das Heilmittel an die eine positive Regung des Kranken anknüpfen und sie gezielt fördern wollte. Dies wird insbesondere in den klaren Tutti-Abschnitten des Satzes deutlich (D22 Souffrance T. 1–4, T. 8ff., T. 18–22, vgl. Bsp. 60). Dazwischen gibt es jedoch

immer wieder Passagen, in denen die erste Violine hervortritt oder keine einheitliche Bewegung in den Stimmen vorherrschend ist (D22 Souffrance T. 5ff., T. 11–17). Dass der Hypochonder nicht wirklich geheilt werden kann, da es keine passende Medizin zu geben scheint, könnte also durch diese Abschnitte anklingen.

Das Schlusssatzpaar: Der Geck und sein Heilmittel, das Lusthaus

Das Schlusspaar der Ouvertürensuite *TWV 55:D22* ist mit ‚Le Petit-maitre‘ (Geck, Stutzer) und ‚Remede: Petite-maison. Furie‘ (Lusthaus) überschrieben. Der erste Satz enthält keine Angabe zu einem Tanzsatz, weist jedoch eine Rondeau-Anlage mit relativ einfacher Struktur auf.⁴⁷ Der Refrain (D22 maitre T. 1–16) kann dabei in zwei bis auf den Schlusstakt identische achtaktige Abschnitte eingeteilt werden, die wiederum aus zwei kontrastierenden Phrasen bestehen:⁴⁸ Erstere ist von einer ruhigen Melodie in den beiden Violinen geprägt, die unter anderem Achtel in Zweierbindungen enthält und von einer Art Orgelpunkt auf dem Grundton der Tonika D-Dur in den unteren Stimmen begleitet wird (D22 maitre T. 1–4, T. 9–12, vgl. Bsp. 61). Bei der zweiten Passage setzen Pauken und Trompeten, die in den ersten vier Takten pausiert haben, mit stützenden Viertelnoten ein (D22 maitre T. 5–8, T. 13–16, vgl. Bsp. 61). Insgesamt wird der Refrain noch zwei Mal identisch (D22 maitre T. 37–52, T. 69–84) und einmal verkürzt sowie harmonisch verändert wiederholt (D22 maitre T. 29–36). Dazwischen erklingen zwei unterschiedliche Couplets, sodass sich eine a-b-a'-a-c-a-Gesamtform ergibt.

⁴⁷ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110; Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 76.

⁴⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 110.

Bp. 61: *TWV 55:D22* ‚Le petit-maitre‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Das erste Couplet (D22 maitre T. 17–28) ist wie der Refrain in zwei sich gleichende Abschnitte zu unterteilen, wobei sie jeweils sechs Takte umfassen und der zweite harmonisch verändert ist. Auch diese Abschnitte bestehen erneut aus zwei unterschiedlich instrumentierten Phrasen. In den Takten 17 bis 20 beziehungsweise 23 bis 26 pausieren Pauken und Trompeten und es liegt bei einer Melodie, die mit ihren Achtel-Zweierbindungen an den Refrain anknüpft, eine dialogische Struktur zwischen erster Violine und den unteren Stimmen vor. Die zweite Phrase erklingt im Tutti und ist mit einer aufwärts gerichteten Achtelbewegung in den Violinen wieder deutlich lebendiger gestaltet (D22 maitre T. 21f., T. 27f.). Das zweite Couplet (D22 maitre T. 53–68) spielt ebenfalls mit den Besetzungen, besteht jedoch im Unterschied zu den anderen Formteilen auf motivischer Ebene aus vier und nicht zwei unterschiedlichen Abschnitten. Zu Beginn haben die beiden Violinen Ganze zu spielen, die von Bratsche und Bass mit nachschlagenden repetierten Viertelnoten begleitet werden (D22 maitre T. 53–56). Die Takte 57 bis 60 erklingen im Tutti, wobei die beiden Violinen aufwärts gerichtete Dreiklangsbrechungen spielen. Die anderen Stimmen haben ein rhythmisches Muster aus einer Viertel mit zwei Achteln notiert, das an den Satz ‚Remede: Souffrance heroique‘ anknüpft und zugleich auch an Fanfaren⁴⁹ erinnern mag. Anschließend ist die Besetzung bei einer synkopischen Gestaltung in den beiden Violinen wieder reduziert (D22 maitre T. 61–64). Das zweite Couplet wird dann durch

⁴⁹ Vgl.: Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 76.

einen viertaktigen Abschnitt im Tutti abgeschlossen, bei dem die beiden Violinen mit einer sprunghaften und triolischen Achtelbewegung hervortreten (D22 maitre T. 65–68). Bei dem Rondeau in der Tonika D-Dur gibt es somit einen konsequenten Wechsel zwischen Abschnitten, die kleiner und zwar ohne Pauken und Trompeten besetzt und ruhiger gestaltet sind, und Abschnitten, die im Tutti erklingen und deutlich lebendiger wirken.

Zu diesem äußerst ausgedehnten und mit 84 Takten umfangreichsten Satz der Overtürensuite kontrastiert der Schlusssatz: Er gleicht mit 20 Takten, seiner durch die Wiederholungszeichen markierten zweiteiligen Anlage (D22 maison T. 1–10 A-Teil, T. 11–20 A'-Teil) und der überwiegenden Tutti-Besetzung den anderen Heilmittel-Sätzen. Allerdings grenzt er sich auch wieder davon ab, da ihm kein Tanzsatz zugrunde liegt. Entsprechend seiner Unterüberschrift ‚Furie‘ ist er von einer raschen Sechzehntelbewegung geprägt. Dabei wechseln Abschnitte, in denen die Sechzehntel zwischen den beiden Violinen und erster Trompete, Bratsche und Bassstimme alternieren (D22 maison T. 1–4, T. 11–14), und solche, bei denen die Sechzehntel durchweg in den Streichern und Basso continuo erklingen (vgl. Bsp. 62a). Hierbei sind die raschen Notenwerte zunächst aufwärts, dann abwärts gerichtet und enden mit Tonrepetitionen (D22 maison T. 5–10, T. 15–20), wobei die Stimmen überwiegend eine gleiche Bewegungsrichtung vollziehen.

Dadurch, dass die Stimmen sich meist in identischer Richtung bewegen und nicht etwa Tonrepetitionen und Läufe simultan erklingen, wirkt der Satz nicht so unruhig, wie man sich dies bei einer rasenden Frau (Furie) vielleicht vorstellen könnte und wie dies Telemann auch in anderen Furien-Sätzen wie etwa in den Overtürensuiten *TWV 55:a3* und *TWV 55:E1* komponiert hat (vgl. Bsp. 62b).⁵⁰ Allerdings finden sich unter Telemanns Furien-Sätzen mit *TWV 55:D4* und *TWV 55:D7*⁵¹ ebenfalls solche, die an den recht geordneten Eindruck von *TWV 55:D22* anknüpfen (vgl. Bsp. 62c). Beide tragen den Zusatz ‚tres viste‘. Die musikalische Gestaltung des Satzes lässt die Vermutung aufkommen, dass Telemann hier weniger eine rasende Frau abbilden wollte, der Satz also keine Illustration einer Furie darstellt. Vielmehr scheint es so, als ob sich hinter ‚Furie‘ hauptsächlich ein Hinweis auf das Tempo zu verbergen scheint, wie dies auch Quantz in seinem *Versuch* definiert:

⁵⁰ Vgl. *TWV 55:a3* Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/9: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-09>; *TWV 55:E1* Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/13: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-13>, letzter Zugriff auf beide Quellen 09.04.2013; vgl.: Hobohm: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Overtürensuiten“ (1996), S. 65.

⁵¹ Vgl.: *TWV 55:D4* Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/7: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-07>; *TWV 55:D7* Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/43: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-43>, letzter Zugriff auf beide Quellen: 09.04.2013.

„Eine Furie wird mit vielem Feuer gespielt. Auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag“
(Quantz Versuch S. 271).

Dass sich hinter ‚Furie‘ vielleicht weniger die Darstellung einer rasenden Frau, sondern eher eine Tempoangabe verbergen könnte, ist auch aus einer Analogie zu den anderen Sätzen ableitbar. Bei allen vorangegangenen Sätzen gab es neben den programmatischen Satzüberschriften Angaben zu Tanzsätzen, die implizit auch Tempo-Hinweise darstellen. Entsprechend könnte beim Finalsatz ebenfalls durch den nachgeschobenen Zusatz in erster Linie ein Hinweis auf die auszuführende Geschwindigkeit enthalten sein.

The image shows a musical score for the 'Furie' section of Telemann's *TWV 55:D22*. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: C-Trompete 1, C-Trompete 2, C-Trompete 3, Pauken in D, A, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 3/4 time and D major. The score shows measures 3 through 7. A '3' above the first measure of each staff indicates a triplet. The C-Trompete parts have rests in measures 4 and 5. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Bsp. 62a: *TWV 55:D22* ‚Remede: Petite-maison. Furie‘ T. 3–7. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph
G. P. Telemann 6, Nr. 4.

Bsp. 62b: *TWV 55:a3* ‚Furies‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/9.

Bsp. 62c: *TWV 55:D4* ‚Furies. tres viste‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/7.

Möglicher Kontext 1 für das Schlussatzpaar: der Geck und sein Heilmittel, eine Anspielung auf ein damaliges ‚Irrenhaus‘?

Während sich bei den vorangegangenen Satzpaaren ein klarer Bezug zu den Darstellungen in den zeitgenössischen Schriften herstellen ließ, die sich den Krankheiten und ihrer Medizin widmen, scheint dies beim Schlusspaar zunächst weniger schlüssig zu sein. Über die Deutung und Interpretation der beiden Schlussätze gibt es folglich in der (zahlenmäßig relativ übersichtlichen) Sekundärliteratur divergierende Ansätze, deren Unterschiedlichkeit hauptsächlich auf die Übersetzung und Kontextualisierung der programmatischen Satzüberschriften zurückzuführen

ist. Hoffmann geht davon aus, dass im ersten Satz ein „aufgeblasener Kerl [...] durch nichtssagende Liegetöne zu einer sehr einfachen Melodie [charakterisiert wird]“,⁵² wohingegen die Bedeutung des Schlusssatzes unklar bleibt und die Frage aufgeworfen wird, ob dort bei einem Wutanfall die Person eingesperrt wird.⁵³ Hobohm verweist auf das Wortspiel ‚Petit-maitre‘ (Geck) und ‚Petite-maison‘ (Freudenhaus) sowie die Doppeldeutigkeit bei gleicher Aussprache zwischen ‚Petite-maison‘ und ‚Petites-maisons‘.⁵⁴ Letzteres könnte auf das ‚Hôpital des Petites Maisons‘ in Paris, eines der damaligen ‚Zucht- und Tollhäuser‘, verweisen, in denen als unheilbar eingeordnete geistig Kranke eingesperrt wurden.⁵⁵ Hobohm geht davon aus, dass diese Bedeutung wahrscheinlicher sei, da der „nicht sehr prüde Geck [durch das Freudenhaus] [...] kaum zu heilen war.“⁵⁶ Zohn übersetzt ‚Le Petit-maitre‘ mit aufgeblasener Geck, der am Ende von Furien heimgesucht wird. Das setzt er in den Kontext mit der allgemeinen medizinischen (Selbst-)Behandlung der damaligen Zeit, in der man im Prinzip immer nur das Falsche tun konnte.⁵⁷ In diesem Sinne deutet er auch die ganze Ouvertürensuite als eine Komposition, die nicht einer bestimmten Person gewidmet ist, sondern er geht vielmehr davon aus, „that the medical theme was meant to resonate with a broad social stratum.“⁵⁸

Wenn man annimmt, dass sich hinter der Satzüberschrift ‚Le Petit-maitre‘ ein Geck im Sinne eines aufgeblasenen Menschen verbirgt, was teilweise mit der schlichten musikalischen Satzgestaltung zu vereinbaren wäre, ist eine Deutung des Schlusssatzes als ‚Petites maisons‘ (‚Zucht- und Tollhaus‘) nicht abwegig. Im Kontext der allgemeinen Mode zur Selbst-Therapie würde dann bei der Ouvertürensuite eine Abfolge enthalten sein, die im Prinzip immer negativer und aussichtsloser wird: Während die Gicht noch relativ erfolgversprechend behandelt werden kann, gibt es für den Hypochonder schon eigentlich kein Heilmittel mehr und für den Geck ist alle Hoffnung verloren.

Diese Interpretation ließe eher eine satirische Haltung gegenüber den Modekrankheiten und vorgeschlagenen Heilmitteln durchscheinen. Das könnte wiederum Telemanns persönlicher Einstellung zu Krankheiten entsprechen. Auch wenn er selbst in seiner Jugend der Melancholie zugeneigt war, scheint eine leidende, lethargische Lebensweise seiner späteren Umtriebiger entgegenzustehen.⁵⁹

⁵² Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 65.

⁵³ Vgl.: ebd., S. 67.

⁵⁴ Vgl.: Hobohm: „Vorwort“, in: *Ouvertüre D-dur* (1981), o.S.

⁵⁵ Vgl.: Jetter: *Zur Typologie des Irrenhauses* (1971), S. 13.

⁵⁶ Vgl.: Hobohm: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Ouvertürensuiten“ (1996), S. 71; Hobohm: „Vorwort“, in: *Ouvertüre D-dur* (1981), o.S.

⁵⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 116f.

⁵⁸ Ebd., S. 114; vgl. Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 79.

⁵⁹ Vgl.: Hobohm: „Nachwort“, in: *Der Melancholicus* (2002), o. S.

Möglicher Kontext 2 für das Schlusssatzpaar: (bürgerlicher) Geck als modesüchtiger Mensch und sein Heilmittel, ein Lustschloss im höfischen Kontext?

Gegen die zuvor geschilderte Interpretation des Schlusssatzes spricht jedoch, dass Telemann, der Französisch gut beherrschte,⁶⁰ ‚Petite-maison‘ geschrieben und sich also zumindest nicht ausdrücklich auf die derzeitigen Pariser Anstalten für geistig Kranke bezogen hat. Dies legt nahe, dass zumindest noch eine andere Interpretationsmöglichkeit mitschwingt, gerade weil das Schlusssatzpaar nicht (alleine) über die allgemeine Mode zur Selbst-Therapie bei Krankheiten erklärt werden kann. Berücksichtigt man die späte Entstehungszeit und die vermutliche Konzeption der Overtürensuite für eine (ausschließliche) Aufführung in Darmstadt, so ergibt sich eine weitere Deutung von *TWV 55:D22*. Sie geht dabei stärker von Ludwig VIII. und dessen Eigenschaften beziehungsweise Vorlieben aus und knüpft an seinen Wissens- und Erfahrungshorizont an, verfolgt somit im Sinne des Witzes stärker, welche Ähnlichkeiten der Landgraf im Stande war, zu entdecken.

Für diese spezifische und auf Ludwig VIII. bezogene Interpretation ist zunächst eine Annäherung über die damalige Wortbedeutung der programmatischen Satzüberschriften des Schlusssatzpaares wichtig: Zedler verzeichnet in seinem *Lexicon* einen Eintrag ‚Petit-Maitre‘, der zu Beginn im Sinne der oben angeführten Interpretationen des Suitensatzes relativ negativ beschrieben wird: Ein Petit-Maitre

„ist in Franckreich ein solcher junger Mensch, der in seiner Aufführung viel *Brutalität* und Verwegenheit, auch lächerliches Wesen blicken lässet, thut als wisse er alles, und habe alle Klugheit gefressen, auch sich über alles aufhält; anbey aber die *Caffée*=Sauf=Spiel= und Huren=Häuser fleißig besucht“ (Zedler Bd. 27 Sp. 1086).

Unter Berücksichtigung dieser Bedeutung würde die Interpretation des Schlusssatzes als Lusthaus vermutlich wenig Sinn ergeben, da es, wie Hobohm ausführt,⁶¹ kein in der Satzüberschrift genanntes Heilmittel darstellen würde, sondern vielmehr alltägliches Leben des ‚Petit-maitre‘ wäre. In dem Zedler-Eintrag wird anschließend betont, dass sich das Bild des ‚Petit-maitre‘ gewandelt habe und nun, das heißt um 1741 und folglich näher an der Entstehungszeit der Overtürensuite, die Gesellschaft desselben sogar wünschenswert wäre:

„Ehemals war ein *Petit=Maitre* ein recht beschwerlicher Mensch, und man meidete seine Gesellschaft eben so sehr, als man sie nunmehr so suchet und verlangt. [...] Kurtz zu sagen, ein Petit-Maitre ist wie eine Biene, die auf anders nichts, als auf Blumen, spatzieren gehet, auch Honig und Wachs hervor bringet. Hat er aber einen Stachel in sich, so thut er doch zum wenigsten dem Frauenzimmer damit nicht so wehe, als wie der Stachel einer würlklichen Bienen zu

⁶⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 23; Koch: „Volksmusik und nationale Stile“ (2006), S. 19.

⁶¹ Vgl.: Hobohm: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Overtürensuiten“ (1996), S. 71.

thun pfliget. Er brauchet im Gegentheile das, was stachlicht an ihm ist, niemals anders, als damit zu vergnügen“ (Zedler Bd. 27 Sp. 1088).

Dieses eher positive Bild scheint jedoch der Satzabfolge der Ouvertürensuite zu widersprechen, bei der immer zuerst eine Krankheit, also etwas Negatives, und anschließend ein Heilmittel, das positive Gegenbild, genannt werden. Vermutlich ist Telemanns Satzüberschrift ‚Le Petit-maitre‘ eher als eine Übersetzung für Stutzer, Elegant oder Geck zu verstehen, die deutlicher einen negativen Beigeschmack tragen. Stutzer bezeichnet dabei „einen, der gestutzte, d.h. modisch zurechtgeschnittene Kleidung oder Haartracht trägt“, Elegant meint einen „Geck, der sich durch übertriebene Eleganz lächerlich macht“ und die Wortbedeutung von Geck verweist auf einen „selbstgefällige[n], gefallsüchtige[n] Mensch[en]“. ⁶² Insgesamt ist also festzuhalten, dass es sich bei dieser Person allem Anschein nach um einen Menschen handelt, der ungewöhnliche Eigenschaften hat, jedoch nicht völlig abseits der Gesellschaft steht.

Dies spiegelt sich auch in der musikalischen Anlage von Telemanns Satz wider: Im Gegensatz zu den anderen beiden Sätzen, die in ihren Überschriften eindeutig körperliche oder mentale Krankheiten nennen, erklingt ‚Le Petit-maitre‘ in der Tonika D-Dur, ist mit Pauken und Trompeten besetzt und nimmt aufgrund des Umfangs deutlich mehr Raum ein. Der Satz ist somit insbesondere über die harmonische Anlage und die Instrumentation in die Ouvertürensuite integriert und nicht gänzlich mit den anderen ‚kranken‘ Sätzen gleichzusetzen.

Da jedoch in der Satzüberschrift des Schlusssatzes ‚Remede‘ steht, ist dennoch deutlich, dass es sich beim ‚Petit-maitre‘ um keinen völlig Gesunden handeln kann und seinen ungewöhnlichen Eigenschaften entgegengewirkt werden muss. Musikalisch könnte dies mit dem häufigen Wechsel zwischen Tutti-Passagen und Abschnitten, in denen nur die Streicher und Basso continuo spielen, angedeutet werden. Letztere würden in Analogie zu den anderen ‚kranken‘ Sätzen in der Ouvertürensuite die – wenn auch nicht wirklich krankhafte, so doch ungewöhnliche – Verhaltensweise des ‚Petit-maitre‘ immer wieder hörbar machen. Das Alternieren zwischen den Besetzungen deckt sich dabei zugleich auch mit der ursprünglichen Überschrift ‚Le Som[m]eil interrompû‘: Die ruhigen Phrasen der Streicher erwecken eine Konnotation mit dem Schlaf, die lebendigeren Tutti-Passagen unterbrechen ihn hingegen. Die Interpretation lässt sich jedoch ebenfalls auf einen Stutzer übertragen: Er ist ruhig, wenn ihm ausreichend Aufmerksamkeit zuteilwird. Aber er bedarf dieser auch und ist immer auf der Suche nach ihr, wodurch er vermutlich eher unruhig wirkt.

Wenn man davon ausgeht, dass sich hinter dem ‚Petit-maitre‘ ein zwar etwas ungewöhnlicher, aber keineswegs verrückter Mensch verbirgt, dann scheint die Deutung des Schlusssatzes als

⁶² Einträge „elegant“, „Geck“, „Stutzer“, in: Paul: *Deutsches Wörterbuch* (¹⁰2002), S. 267, 376, 983.

„Zucht- und Tollhaus“ nicht zwingend. Dies deckt sich auch damit, dass Telemann gerade nicht „Petites maisons“ geschrieben hat, sondern „Petite-maison“.

Mit „Petite-maison“ könnte wiederum ein Lusthaus als ein kleines Haus des Herrschers in der Natur gemeint sein, das zum Hauptschloss gehörte und von denen es im 18. Jahrhundert zahlreiche gab.⁶³ Es wäre denkbar, dass es in ähnlichem Kontext auf die sogenannten „Maisons de Plaisance“ verweist. Diese Lustschlösser dienten wiederum als ländliche Rückzugsorte des Adels fernab der strengen höfischen Zeremonie und boten häufig zugleich Raum für die Leidenenschaften der Herrscher wie etwa Jagd, Musik, Feste und Theater.⁶⁴ Hierbei könnte sich ein „Petit-maitre“, ein aufmerksamkeitsstüchtiger Mensch durchaus wohlgeföhlt beziehungsweise eventuell auch einen Ort mit einem entsprechenden Rahmen und somit sein Heilmittel gefunden haben. Die musikalische Gestaltung des Satzes mit raschen Läufen, wenn man „Furie“ als Tempoanweisung liest, deckt sich zumindest mit der vermutlich anzunehmenden lockereren Stimmung auf einem Lustschloss. Diese Deutung, die „Furie“ nicht als Illustration rasender Frauen sieht, würde zugleich erklären, warum Telemann den Satz „geordneter“ komponierte als andere Furien-Sätze. Entsprechend einer ausgelassenen Stimmung auf einem Lustschloss ist der Finalsatz in raschem Tempo, aber eben nicht „chaotisch“ komponiert.

5.1.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: Bezug zu Ludwig VIII. und zugleich ein musikalisches Abbild des damaligen Medizininteresses?

Anknüpfen an die Erfahrungswelt und Vorlieben von Ludwig VIII.

Dies alles kann jedoch auch in Bezug auf Darmstadt und noch konkreter auf Ludwig VIII. interpretiert werden: Die Überlegungen zum Schlusssatzpaar können nämlich mit einer Deutung im Hinblick auf den vermutlichen Widmungsträger Ludwig VIII. und unter Berücksichtigung der ganzen Ouvertürensuite *TWV 55:D22* gestützt werden. Wie oben angeführt, deutet die autographe Überlieferung der Ouvertürensuite mit dem von Telemanns Enkel beschriebenen Titelblatt, die späte Entstehungszeit⁶⁵ und die Besetzung mit Pauken und Trompeten darauf hin, dass Telemann *TWV 55:D22* im Hinblick auf Darmstadt und für Ludwig VIII. komponiert hat. Die Auswahl der thematisierten Krankheiten steht dabei sicherlich im Kontext der damals verbreiteten Erkrankungen und publizierten medizinischen Schriften wie Unzers *Der Arzt*. Es ist durchaus vorstellbar, dass Telemann über diese Wochenschrift sein Wissen über die Krank-

⁶³ Vgl.: Hartung: *Die Maison de Plaisance* (1988), S. 2.

⁶⁴ Vgl.: Frank: *Die „maison de plaisance“* (1989), S. 10f., Hartung: *Die Maison de Plaisance* (1988), S. 1f.; Wapenschmidt: *Der Traum von Arkadien* (1990), S. 9.

⁶⁵ Vgl.: Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 82.

heitsbilder und entsprechenden Heilmittel bezog. Auffallend ist jedoch, dass man bei den ausgewählten Krankheiten auch einen Bezug zu Ludwig VIII. herstellen kann und dass die Titel nicht allgemein Erkrankungen, sondern jeweils die kranken Personen nennen. Es steht folglich der Mensch und nicht die Sache im Vordergrund.⁶⁶

Ludwig VIII. war wiederum vor allem ab 1763, was zugleich der früheste angenommene Entstehungszeitpunkt der Ouvertürensuite ist,⁶⁷ bis zu seinem Tod 1768 häufiger krank und litt auch an der Gicht. In seinen Jugendjahren soll er sehr nachdenklich und zum Teil etwas melancholisch gewesen sein.⁶⁸ Demnach kann man sich vorstellen, dass die Krankheits-Thematik auf Interesse des Herrschers gestoßen ist. Unbekannt ist dabei, ob Telemann wusste, welche Krankheiten Ludwig VIII. hatte, aber es wäre durchaus denkbar, dass er über seine langjährigen Kontakte zu Darmstadt und seine Bekanntschaft mit Graupner (zumindest bis zu dessen Tod 1760)⁶⁹ darüber informiert war. Auffällig ist jedenfalls, dass ausgerechnet die beiden Krankheiten, die Ludwig VIII. plagten, in den charakterisierenden Satzüberschriften genannt werden.

In diesem Sinne – der Verbindung zu Darmstadt – könnte auch der ‚Petit-maitre‘ gedeutet werden: Hier käme insbesondere die Bedeutung von Stutzer als einen übertrieben modisch zurechtgemachten Menschen in Frage. Denn die Darmstädter Regierung war auf eine recht klare Trennung zwischen Hof und Bürgerschaft bedacht und hatte immer wieder die Bürger mit Verordnungen gemaßregelt – so unter anderem auch in Bezug auf den Kleiderluxus.⁷⁰ Dass eine übertriebene Neigung zur Mode damals allgemein als ein Laster angesehen wurde, beschreibt auch Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen* (1728):

„Bey denen Kleider-Moden muß man sich vor allem *affectirten* Wesen hüten, sintemahl eine übermäßige *Affectirung* eine so lasterhafte Ausschweifung, als eine allzu grosse Nachlässigkeit. Einige überschreiten, aus einer allzu grossen *Moden*=Sucht und Liebe zur *Galanterie*, das sonst gehörige und bestimmte Maaß, und handeln darinnen wider den Wohlstand; an statt, daß sie zu diesem oder jenem, was die *Mode* eingeführt, eine halbe Elle nehmen solten, nehmen sie davor anderthalbe. [...] Es stehet daher einem vernünfftigen Menschen nicht gar wohl an, wenn er bloß der *Moden* wegen eine eigene *Correspondence* unterhält, und sich alle Vierthel=Jahre, oder auch wohl noch eher, gewisse Puppen aus Franckreich verschreiben läst, von denen er die

⁶⁶ Vgl. zur allgemeinen Sensibilisierung für das Individuum zu der Zeit: Schreiner: *Jenseits vom Glück* (2003), S. 283.

⁶⁷ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 130.

⁶⁸ Vgl. zu den Krankheiten von Ludwig VIII.: Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 70, 81ff.

⁶⁹ Vgl. zu Telemanns Kontakt zu Darmstadt: Fischer: „Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns“ (2000), S. 25; Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 82; Lange: „Zur Aufführung von Telemanns Brockes-Passionsatorium“ (2000), S. 144f.; Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 126; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 7.

⁷⁰ Vgl.: Engels: „Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners“ (2011), S. 18, 21, 24f.

veränderte *Façon* absehen, und alsofort nachahmen will. Man muß dieses denen Schneidern überlassen.“⁷¹

Die im höfisch geprägten Darmstadt durchgeführte Reglementierung zur Kleider-Mode scheint folglich durchaus der allgemeinen Meinung einer sittlichen Lebensweise entsprochen zu haben. In Bezug auf Telemanns Suitensatz bedeutet das, dass ‚Le Petit-maitre‘ für einen über die Maßen hinaus an Mode interessierten Bürger stehen könnte. Da er sich, insbesondere aus höfischer Sicht, nicht normal verhält, muss er geheilt werden. Allerdings ist er nicht körperlich krank und entsprechend ist die musikalische Satzanlage bei *TWV 55:D22* auch zum Teil abweichend von derjenigen des Gichtkranken oder des Hypochonders gestaltet.

Bei allen ersten Sätzen der Satzpaare kann somit eine Verbindung zu Ludwig VIII. oder zu Darmstadt hergestellt werden, wobei der konkrete Bezug zum wahrscheinlichen Widmungsträger und auch die nachweisbaren Krankheitssymptome von Satz zu Satz abnehmen. Während die Gicht klare körperliche Einschränkungen mit sich bringt und Ludwig VIII. daran in seinen letzten Lebensjahren tatsächlich erkrankte, gibt es beim Hypochonder kein klares Krankheitsbild und auch der Herrscher soll nur an der mit der Krankheit verwandten Melancholie vor allem in seiner Jugend, das heißt in früherer Zeit gelitten haben. Der Stutzer wiederum ist weder ein so ernsthaft kranker Mensch wie die zuvor aufgeführten Kranken, noch hat er etwas konkret mit Ludwig VIII. zu tun – es lässt sich nur ein allgemeiner Bezug zu Darmstadt herstellen.

Natürlich wirft die Verknüpfung die Frage auf, warum in einer Komposition für Ludwig VIII. ausgerechnet seine Krankheiten und ein Darmstädter ‚Misstand‘ thematisiert werden. Dies ließe sich jedoch über die Wahl der Heilmittel erklären, die, dem üblichen Hergang bei Erkrankungen entsprechend, jeweils nach der Darstellung der Krankheit erklingen und folglich auch als letztes Bild in der Erinnerung des Hörers stehen bleiben.

Die Suitensätze, die über ihre Satzüberschriften eindeutig als ‚Remede‘ [sic!] klassifiziert sind, haben alle ausgerechnet mit den Leidenschaften des Herrschers zu tun: Zum einen pflegte Ludwig VIII. einen recht luxuriösen Lebensstil nach dem Vorbild Versailles,⁷² das heißt die Wahl des Menuetts könnte darauf Bezug nehmen. Insbesondere scheint jedoch das zweite Heilmittel der Gicht, die Post und somit die Wagenfahrt, auf eine Vorliebe Ludwigs VIII. anzuspielen. Zedler schreibt in dem Eintrag ‚Post‘:

⁷¹ Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen* (1990), S. 562ff. Hervorhebungen im Original.

⁷² Vgl.: Hobohm: „Vorwort“, in: *Ouverture D-dur* (1981), o.S.; E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 217ff.; Siebert: *Jagdhäuser der Landgrafen von Hessen-Darmstadt* (2000), S. 5.

„Wer geschwinde reisen will, nimmt die Post, und wer zugleich auch gemächlich reisen will, nimmt eine Extra=Post mit seinem eigenen Wagen, den er nach seinem Gefallen zurichten, und es ihm beliebte, stille halten, oder fortreisen kan“ (Zedler Bd. 28 Sp. 1786).

Das geschilderte ruhigere Reisen in einem privaten Wagen deckt sich mit der bei Sydenham angeführten nicht zu schnellen Wagenfahrt als Medizin für Gichtkranke. Es entspricht aber zugleich gerade der von Ludwig VIII. bevorzugten Fortbewegungsmöglichkeit in einer von weißen Hirschkälbern gezogenen Kutsche, die ihn vom Jagdschloss Kranichstein nach Darmstadt brachte.⁷³ Und auch das heldenhafte Ertragen, das Heilmittel für den Hypochonder, findet eine Entsprechung bei dem Herrscher, denn dessen melancholische Neigung scheint nicht weiter behandelt worden zu sein.⁷⁴

Insbesondere die These, dass sich hinter dem Schlusssatz ‚Remede: Petite-maison‘ die Darstellung eines Lusthauses oder -schlosses und nicht eine Anstalt für psychisch Kranke verbirgt, ließe sich über einen Bezug zu Ludwig VIII. stützen. Obwohl in Hessen Einrichtungen für geistig Kranke nicht unbekannt waren,⁷⁵ ist es dennoch relativ unwahrscheinlich, dass in Hinblick auf Ludwig VIII. im Schlusssatz das Bild eines ‚Zucht- und Tollhauses‘ evoziert werden soll. Denn seine Frau, die Landgräfin Charlotte, starb nach der Geburt des jüngsten Sohnes in einem geistig verwirrten Zustand.⁷⁶ Das spricht eher dagegen, dass sich mit dem Schlusspaar der Ouvertüresuite gerade diese Assoziation einstellen sollte.

Die Übersetzung als Lustschloss fördert hingegen eine für Ludwig VIII. deutlich positivere Konnotation zu Tage: Der leidenschaftliche Jäger griff während seiner Regierungszeit die Parforcejagd, die zwischenzeitlich eingestellt worden war, wieder auf und hatte vor allem lustschlossähnliche Jagdhäuser.⁷⁷ In diesen Jagdschlössern – insbesondere in Kranichstein – hielt sich Ludwig VIII. bevorzugt und entsprechend deutlich häufiger auf als in der Residenzstadt, was sogar dazu führte, dass die Hofkapelle geteilt wurde.⁷⁸ Dort soll er auch teure Liebschaften gehabt und sich einem unbekümmerten, verantwortungslosen Genuss hingeeben haben.⁷⁹ Dem würde die rasche und lebendige Gestaltung des Finalsatzes entsprechen und es kann als Argument für die These angeführt werden, dass es sich bei ‚Furie‘ lediglich um eine Tempoangabe handelt. ‚Remede: Petite-maison‘ würde bei dieser Interpretation somit zum einen ein aus höfischer Perspektive sinnvolles Gegenbild zum (bürgerlichen) modesüchtigen Stutzer entwerfen,

⁷³ Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 219; Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 109.

⁷⁴ Vgl.: Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 70.

⁷⁵ Vgl.: Jetter: *Zur Typologie des Irrenhauses* (1971), S. 81.

⁷⁶ Vgl.: Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 71.

⁷⁷ Vgl. zu der Jagdleidenschaft und den Jagdschlössern: Engels: „Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners“ (2011), S. 16, 21ff.; Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 69, 111, 116; Siebert: *Jagdhäuser der Landgrafen von Hessen-Darmstadt* (2000), S. 9.

⁷⁸ Vgl.: (F. Noack): „Darmstadt“ (1995), Sp. 1089.

⁷⁹ Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 219.

zugleich aber auch die ausschweifende Leidenschaft Ludwigs VIII. auf die Seite der positiven Maßnahmen einordnen und damit den wahrscheinlichen Widmungsträger in seiner Lebensweise gleich einem Herrscherlob bestätigen.

Insgesamt ist auffällig, dass bei dieser Interpretation der konkrete Bezug zu Ludwig VIII. bei den ‚kranken‘ Sätzen in der Ouvertürensuite abnimmt, derjenige der Remèdes jedoch zunimmt. Die Heilmittel-Sätze würden also zum einen eine Bestätigung der Lebensweise Ludwigs VIII. darstellen, zum anderen aber vor allem einen immer positiver werdenden Eindruck vermitteln, was bei einer Widmungskomposition nicht unüblich wäre. Dadurch, dass zudem alle Heilmittel-Sätze sowie das Schlusspaar mit Pauken und Trompeten, das heißt mit Instrumenten besetzt sind, die eindeutig mit einem Herrscher in Verbindung stehen, und in der Tonika erklingen, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die wirklich Kranken, ‚Le Podagre‘ und ‚L’Hypocondre‘, fallen dabei heraus und könnten also auch für Ludwig VIII. das Bild vermitteln, dass sie, obwohl es sich um Krankheiten handelt, die ihn persönlich auch tangier(t)en, weniger präsent sind als die Heilmittel.

Die Wahl der Krankheitsbilder und diejenige der Heilmittel decken sich folglich auffallend mit den Eigenschaften und Vorlieben Ludwigs VIII., was ein Komponieren von *TWV 55:D22* für den Landgrafen von Hessen-Darmstadt zusätzlich zu den oben angeführten Gründen nahelegt. Zumindest wäre er in der Lage gewesen, die Ähnlichkeiten zwischen dem Außermusikalischen und der Komposition zu entdecken. Dadurch, dass nur Krankheiten, die in seinem Erfahrungshorizont liegen, und nur Heilmittel, die er angewendet hat, angesprochen werden, war vermutlich gerade er im Stande, die Parallele zwischen programmatischer Überschrift und musikalischer Gestaltung zu ziehen. Außerdem knüpft Telemann dabei durch die Verwendung von Tanzsätzen wie der Loure oder der Hornpipe ebenso wie deskriptiven Suitensätzen an den durch Graupner praktizierten Usus in Darmstadt⁸⁰ an. Es wäre also durchaus denkbar, dass Telemann, der ein recht gutes Gespür für die Strukturen und Möglichkeiten an einem bestimmten Ort hatte,⁸¹ die Ouvertürensuite in dieser Satzabfolge konkret für Ludwig VIII. komponierte. Dafür spräche insbesondere, dass der eigentlich negativ konnotierten Verschwendungssucht über das musikalische Abbilden eines Lustschlosses als Heilmittel hier eine positive Wirkung zugesprochen wird. Auf diesem Wege ist somit eine Art musikalisches Herrscherlob bei *TWV 55:D22* enthalten. Zudem wird die Konnotation aus der Perspektive des Landgrafen bei der Satzabfolge

⁸⁰ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 181f., 204, 228.

⁸¹ Vgl. zu Telemanns individuellem, anlassgebundenem Komponieren: Hobohm: „Telemanns Ouverturen“ (2009), S. 162; Kleßmann: „Ein Talent der flachsten Art“ (2005), S. 3; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 653; Seidel: „Die Metamorphose der Ino“ (2010), S. 29f.

immer positiver: Der Krankheits-Bezug nimmt ab und seine Vorlieben kommen immer stärker zum Vorschein.

Theoretisch mögliche Aufführung in bürgerlichem Umfeld

Eventuell könnte aber die mögliche Doppeldeutigkeit in den Überschriften des Schlusspaares gewollt sein, um die Komposition auch in anderem Kontext einzusetzen – mit dem allgemeinen Medizininteresse der Zeit wäre zumindest der entsprechende Rahmen für ein Verständnis gegeben gewesen. Eine Aufführung in Hamburg wäre folglich zumindest in Bezug auf das Sujet nicht abwegig gewesen. Dort wäre dann die Interpretation unter Rückgriff auf den spezifischen Wissenshorizont gerade gegenläufig: Während der Gichtkranke einen wirklich körperlich Kranken abbildet, stellt der Hypochonder einen Menschen dar, der sich sein Leiden teilweise nur einbildet, und der Petit-maitre ist von der normalen Lebensweise (im wahrsten Sinne des Wortes) verrückt. Die Selbst-Heilungsmethoden sind folglich immer weniger griffig: Kann die Gicht behandelt werden, gibt es schon für den Hypochonder keine wirkliche Medizin mehr und für den Petit-maitre ist alle Hoffnung verloren. Es ist der Definition von Morris entsprechend eigentlich geradezu ein satirischer Angriff auf diese Selbstbehandlungs-Praxis:

„SATIRE is a witty and severe Attack of mischievous Habits or Vices“ (Morris S. 37).

Die mögliche Doppeldeutigkeit in der Interpretation von *TWV 55:D22* zeigt jedoch auch Telemanns geschicktes Komponieren für (potenzielle) unterschiedliche Aufführungsorte, die man aufgrund fehlender Daten nur vermuten und nicht belegen kann: *TWV 55:D22* ist wahrscheinlich eine Widmungskomposition für Ludwig VIII., ob sie dort und/oder wo anders tatsächlich aufgeführt wurde, ist (derzeit) nicht nachweisbar. Die Interpretationen lassen jedoch sowohl eine Aufführung in Darmstadt, als auch in dem Entstehungsort Hamburg als Möglichkeiten erscheinen: Die Ouvertürensuite hätte sich als satirisch-witzige Unterhaltung in Hamburg einsetzen lassen und gleichzeitig als Widmungskomposition fungieren können, indem der Landgraf von Hessen-Darmstadt aus seiner Blickrichtung die Satzabfolge durchaus positiv deuten konnte. Die Voraussetzung für das Entdecken der Ähnlichkeiten, wäre in beiden Orten gegeben gewesen – wenn auch mit unterschiedlicher Perspektive.

In Bezug auf eine Positionierung bei der Abbildung von Außermusikalischem kann *TWV 55:D22* folglich einerseits als subversiv wahrgenommen werden (Hamburg), andererseits als affirmativ (Darmstadt). Interessant ist, dass die konsequente musikalische Gestaltung (Instrumentation, Harmonik, Verwenden von Tanzsätzen) dem nicht im Wege steht – sie kann je nach Perspektive in Verbindung mit den charakterisierenden Überschriften entweder in die eine oder in die andere Richtung interpretiert werden. Der von Telemann stammende Titelzusatz

‚tragi-comique‘ verweist im Prinzip ebenfalls auf das Janusköpfige der folgenden Suitensätze: Sowohl das Negative, als auch das Positive werden angesprochen und kommen in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck – was jedoch als negativ und was als positiv betrachtet wird, hängt von der jeweiligen Perspektive ab. Am augenfälligsten ist dies beim Schlusssatz, der zum einen als indirekte Anspielung auf ein damals so bezeichnetes ‚Irrenhaus‘ dienen, zum anderen aber – mit der Orthographie im Autograph übereinstimmend – als aus höfischer Perspektive gutes Heilmittel gegen einen ‚Petit-maitre‘ angesehen werden kann.

Der aufmerksame Rezipient (Hamburgs oder am Hofe Darmstadts), der über ein gutes Vorstellungsvermögen verfügt (vgl. Wolff S. 532f.), kann somit über die Information der programmatischen Satzüberschrift, die jeweils in der Imagination das Bild eines Kranken oder eines Heilmittels hervorruft, eine Verbindung zu der konkreten musikalischen Gestaltung herstellen. Eine weitere Ebene kommt über die Nennung der Tanzsätze hinzu, deren Ähnlichkeit es sowohl mit der charakterisierenden Überschrift, als auch mit dem Gehörten zu entdecken gilt. Der Hörer muss also im Sinne des Witzes (vgl. Wolff S. 532f., Meier S. 49) mental auf zurückliegende Dinge zugreifen können, um sie mit dem Vorliegenden, der erklingenden Musik, in Verbindung bringen zu können. Anders betrachtet, erhält der musikalische Satz jedoch gerade über dieses Entdecken der Ähnlichkeiten beim Rezipienten einen konkreten semantischen Gehalt – der wiederum von der jeweiligen Blickrichtung abhängig ist. Wie *TWV 55:D22* konkret interpretiert wird, hängt folglich vom Individuum und dessen Erfahrungs- und Wissenswelt ab, auf die es mental zurückgreifen kann.

5.1.2 *TWV 55:D21*

5.1.2.1 Quellenlage, Satzabfolge und der Satz ‚Tintamare‘

Ähnliches – das Anspielen auf allgemeine Strömungen der Zeit, die zugleich mit Ludwig VIII. in Verbindung gebracht werden können – liegt auch bei der Ouvertüresuite *TWV 55:D21* und insbesondere bei dem Satz ‚Tintamare‘ vor. Wie *TWV 55:D22* ist die Komposition ebenfalls in der in Berlin aufbewahrten autographen Sammlung enthalten, die Telemann gegen Ende seines Lebens anfertigte.⁸² Im Gegensatz zu *TWV 55:D22* ist über dem Eröffnungssatz von *TWV 55:D21* explizit vermerkt, dass sie Ludwig VIII., dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt, gewidmet ist.⁸³ Außerdem ist die Ouvertüresuite in einem Darmstädter Stimmensatz

⁸² Vgl. Autograph von *TWV 55:D22*: Berlin Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4 (kein Online-Zugriff); vgl. zur Überlieferung von *TWV 55:D21*: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 128; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=464111007&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014, Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 154.

⁸³Vgl.: Berlin, Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2 (kein Online-Zugriff).

(DS Mus.ms. 1034/45) überliefert, der auf dem Deckblatt auch eine Widmung an den Landgrafen und eine Datierung auf 1765 enthält.⁸⁴ Demnach kann man hier von einer eindeutigen Dedikation ausgehen und zugleich eine Aufführung in Darmstadt annehmen. Die Ouvertürensuite ist folglich in den höfischen Kontext einzuordnen, wurde jedoch aufgrund der späten Datierung mit Sicherheit in Hamburg von Telemann komponiert.

Entstanden ist sie entsprechend der Angabe auf dem Deckblatt der Darmstädter Stimmen im Jahr 1765 und also etwas vor dem von Georg Michael Telemann auf dem Deckblatt der Sammlung angegebenen Zeitraum (1766–1767). Das deckt sich auch mit der Identifizierung des verwendeten Papiers, das ebenfalls für die *Lukas-Passion TVWV 5:49* (1764) und die *Johannes-Passion TVWV 5:50* (1765) verwendet worden ist.⁸⁵ Es ist also äußerst wahrscheinlich, dass *TWV 55:D21* zu der „letztens überschickten Music“⁸⁶ zählt, die Georg Philipp Telemann im Brief von 1766 an den Landgrafen von Hessen-Darmstadt erwähnt.

Bei der Ouvertürensuite ist erneut schon gleich über die Besetzung ein Bezug zum Widmungsträger gegeben: *TWV 55:D21* ist für zwei Oboen, zwei Hörner, Streicher und Basso continuo vorgesehen und knüpft insbesondere mit der Verwendung der beiden Blechbläser an die Leidenschaft Ludwigs VIII. für die Parforcejagd an. Das legt zudem nahe, dass die Ouvertürensuite *TWV 55:D21* für eine Aufführung in dessen Jagdschloss Kranichstein gedacht war,⁸⁷ wo üblicherweise Musik mit Blechbläsern, aber auch Kompositionen für den Namenstag des Landgrafen aufgeführt wurden.⁸⁸

Bei *TWV 55:D21* schließen sich nach der ‚Ouverture‘⁸⁹ nun zunächst vier Sätze mit charakterisierenden beziehungsweise programmatischen Überschriften an: ‚Plainte‘, ‚Rejouissance‘, ‚Carillon‘⁹⁰ und ‚Tintamare‘. Die ersten zwei Suitensätze thematisieren dabei eine Klage und

⁸⁴ Vgl.: Abschrift Darmstadt DS Mus.ms. 1034/45: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-45>, letzter Zugriff: 17.04.2014. Auf dem Deckblatt der Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/45 ist zu lesen: „Ouverture composée pour Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Landgrave Lôuis VIII regnant d’Hessen Darmstatt [...] par moi Telemann“.

⁸⁵ Vgl. zur Entstehungszeit der Ouvertürensuite: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 127; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 56f.

⁸⁶ Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel* (1972), S. 192.

⁸⁷ Vgl.: Trinkle: *Telemann’s Concertouverturen* (2004), S. 147.

⁸⁸ Vgl. zu Aufführungen in den Jagdschlössern: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 17; E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 231.

⁸⁹ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf das Autograph: Berlin, Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2, Part. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚D21 Anfangsbuchstaben Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde auch folgende moderne Ausgabe hinzugezogen: Telemann: „Ouverture D-Dur“ (1955), S. 53–68.

⁹⁰ Die Satzüberschrift ‚Carillon‘ findet sich nur in dem Darmstädter Stimmensatz; in der Partitur des Autographs fehlt eine Satzüberschrift. Vgl.: Abschrift Darmstadt DS Mus.ms. 1034/45; Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2.

eine Belustigung und somit zwei Gemütszustände, die zudem mit dem Widmungsträger Ludwig VIII. in Verbindungen gebracht werden können (vgl. Kapitel 5.1.1.3).⁹¹ Das Glockenspiel bezieht sich vermutlich ebenfalls konkret auf Darmstadt, da seit Ende des 17. Jahrhunderts unter Ludwig VI. im Turm des Schlosses eines eingebaut wurde und auch im 18. Jahrhundert als ein Kennzeichen der Stadt bekannt war.⁹² Der Satz ‚Carillon‘ spielt folglich auf das hörende Wahrnehmen der Umgebung an. Die Ouvertürensuite endet mit einem Satzpaar, das lediglich zwei Tänze – ‚Loure‘ und ‚Menuet 1‘/‚Menuett 2‘ – enthält (vgl. Tab. 8). Dabei handelt es sich um zwei Tänze, die in Darmstadt sehr beliebt waren.⁹³ Hier wird also ebenfalls ein musikalischer Bezug zum Widmungsträger hergestellt. Zwischen dem ‚Carillon‘ und den letzten beiden Tanzsätzen fällt schon auf sprachlicher Ebene ‚Tintamare‘ auf, was zwar unmissverständlich eine charakterisierende Überschrift darzustellen scheint, jedoch nicht ohne Weiteres selbsterklärend ist.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:D21</i>
Ouverture
Plainte
Rejouissance
Carillon
Tintamare
Loure
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo

Tab. 8: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:D21*.

Insgesamt ist bei der Betrachtung der Satzüberschriften zunächst eine recht klare Paarbildung zu beobachten: ‚Plainte‘ und ‚Rejouissance‘ als Abbild zweier Gemütszustände sowie ‚Loure‘ und ‚Menuet‘ als Tanzsätze. Dazwischen würden ‚Carillon‘ und ‚Tintamare‘ ein Paar bilden. Bei dieser Paarbildung fällt auf, dass immer ein Satz und dadurch in der ganzen Ouvertürensuite ungewöhnlicherweise drei Sätze nicht in der Tonika D-Dur erklingen:⁹⁴ ‚Rejouissance‘ steht in h-Moll beziehungsweise H-Dur, ‚Carillon‘ in G-Dur und die ‚Loure‘ in d-Moll. Ein weiteres Kennzeichen von *TWV 55:D21* ist, dass häufig Abschnitte in reduzierter Besetzung vorgesehen sind – meist eine auf Darmstadt zurückführbare Verwendung eines Bläser-Trios.⁹⁵ Der Mittelteil von ‚Rejouissance‘ (D21 R T. 19–34) erklingt beispielsweise in reiner Triobesetzung, ‚Carillon‘ ohne Hörner, die ‚Loure‘ wiederum ohne Oboen, Hörner und Fagott und das ‚Menuet 2‘ äußerst ungewöhnlich komplett ohne Streicher. Die Ouvertürensuite *TWV 55:D21* ist

⁹¹ Vgl. dazu die Darstellung zu *TWV 55:D22* in diesem Kapitel. Vgl.: Pons: *Die Kunst der Loyalität* (2009), S. 70, 81ff.

⁹² Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 133–136.

⁹³ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 181, 184.

⁹⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 58, 70.

⁹⁵ Vgl.: Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 127.

also von einem vielfältigen Wechsel in Bezug auf Tonarten und Besetzungen geprägt – dabei sticht jedoch neben ‚Menuet 1‘ insbesondere ‚Tintamare‘ hervor. Der vierte Suitensatz steht in der Tonika D-Dur und ist zusätzlich noch durchgehend im Tutti komponiert.

‚Tintamare‘ ist folglich in zweifacher Hinsicht auffällig: zum einen auf sprachlicher Ebene, zum anderen aufgrund seiner Instrumentation. Beim Suitensatz ‚Tintamare‘ stellt sich nun die Frage, worauf sich die programmatische Überschrift beziehen und was mit der spezifischen musikalischen Gestaltung gemeint sein könnte. Deswegen soll im Folgenden dieser eine Suitensatz im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Da die Ouvertüresuite insgesamt Ludwig VIII. gewidmet ist, schließt sich in einem weiteren Schritt die Frage an, inwiefern sich auch ‚Tintamare‘ auf die Gegebenheiten in Darmstadt beziehen könnte.

5.1.2.2 Analyse des Satzes ‚Tintamare‘: eine musikalische Auseinandersetzung mit Castels Konstruktion eines Farbenclaviers und zugleich ein Anknüpfen an die Interessen von Ludwig VIII.?

Analyse der musikalischen Satzanlage

Betrachtet man zunächst einmal nur die musikalische Gestaltung und lässt die charakterisierende Überschrift außer Acht, so fällt auf, dass der im 2/2-Takt notierte Satz ‚Tintamare‘ neben der konstanten Tutti-Instrumentierung eine recht einfache harmonische Gestaltung aufweist. Neben der Tonika und der Dominante A-Dur findet sich insbesondere die Doppeldominante E-Dur, die wiederum durch h-Moll- und H-Dur- oder Fis-Dur-Klänge vorbereitet wird (D21 T T. 6ff., T. 17–22). Daneben ist ein weiteres Kennzeichen des Satzes, dass er im Prinzip aus drei verschiedenen Schichten besteht. Die Bassgruppe, Bratsche und erste Violine (bzw. von Takt 13 bis Takt 22 die zweite Violine) spielen eine konstante Viertelbewegung. Die Bläser haben mit Pausen durchsetzte Viertel vorgeschrieben, wobei die beiden Hörner komplementär gestaltet sind. Auch die zwei Oboen spielen rhythmisch versetzt, allerdings hat die erste Oboe jeweils drei Viertelnoten notiert, die zweite Oboe imitiert jedoch nur die ersten zwei. Zu diesen unterschiedlichen Viertelbewegungen kommt als dritte Schicht eine Stimme mit Achteln hinzu, die zu Beginn und am Ende die zweite Violine (D21 T T. 1–12, T. 22–26, vgl. Bsp. 63), dazwischen die erste Violine spielt (D21 T T. 13–22).

The image shows a musical score for the first six measures of 'Tintamare' by G. P. Telemann. The score is in 3/8 time and D major. It features parts for Oboe 1, Oboe 2, Horn in D 1, Horn in D 2, Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The Violine II part includes the instruction 'leggerement'.

Bsp. 63: *TWV 55:D21* ‚Tintamare‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2.

Da die Viertel-Begleitung im ganzen Satz nicht ein einziges Mal identisch wiederkehrt, lässt sich ‚Tintamare‘ neben der Abschnittsbildung durch die Wiederholungszeichen (D21 T T. 1–12, T. 13–26) am ehesten über die Gestaltung der Achtel-Bewegung weiter unterteilen. Während die ersten vier Takte klar von Dreiklangsbrechungen geprägt sind (D21 T T. 1–21, a-Teil), ändert sich in Takt 5 die Achtelgestaltung zu abwärts gerichteten Terzgängen (D21 T T. 5–8, b-Teil), bevor in Takt 9 wieder die Dreiklangsbrechungen aufgegriffen werden (D21 T T. 9–12, a¹-Teil). Daran schließt sich der zweite Großabschnitt nach den Wiederholungszeichen in den Takten 13 und 14 an (a²-Teil), um dann eine Achtelbewegung erklingen zu lassen, die zwar erneut Dreiklangsbrechungen aufweist, jedoch zudem kontrastierend mit Sprüngen versehen und wie schon in den Takten 5 bis 8 tendenziell abwärts gerichtet ist (D21 T T. 15–22, c-Teil). ‚Tintamare‘ endet dann mit einem Abschnitt, der in der Achtelbewegung den Takten 1 und 2 gleicht und anschließend den Takten 3 und 4 sehr stark ähnelt (D21 T T. 23–26, a’-Teil).

Aufgrund der Achtelgestaltung würde sich folglich für den Satz eine a-b-a¹-a²-c-a’-Anlage ergeben, wobei die Viertelbewegung damit nicht unbedingt korrespondiert. Beispielsweise erklingen die repetierten Viertel der Oboen aus dem a-Teil im a’-Teil nicht noch einmal. Die formale Disposition könnte also bei einer rein musikalischen Betrachtung auch in Frage gestellt werden. Eine lediglich auf das musikalische Material reduzierte Analyse scheint dem Satz nicht

gerecht zu werden. Folglich bietet es sich an, die außermusikalische Komponente, die Überschrift ‚Tintamare‘, und den damit möglicherweise verbundenen Kontext näher zu betrachten.

Mögliche Übersetzungen von ‚Tintamare‘ sowie Ansätze einer Interpretation

Wie man ‚Tintamare‘ übersetzen soll, ist nicht ganz klar – es könnte entweder Italienisch oder Französisch sein. Auf Seite des Italienischen rufen ‚tinta‘ und ‚mare‘ aus deutscher Perspektive vielleicht unmittelbar die Assoziation mit Meeresfarbe hervor, allerdings stellt ‚tintamare‘ keine Übersetzung des deutschen Wortes dar, was eher ‚tinta del mare‘ heißen müsste. Die Überschrift könnte jedoch trotzdem auch im Italienischen einen Sinn ergeben, wenn man es als ‚tint’amaré‘ (bittere Farben) liest. In Analogie zu den anderen Satzüberschriften, die entsprechend des Ursprungs des Genres alle in französischer Sprache geschrieben sind, ist es vermutlich jedoch naheliegender, dass auch ‚Tintamare‘ Französisch ist und damit ‚Getöse‘ bedeutet. Darauf könnte man nun zunächst einmal die durchgehende Gestaltung im Tutti beziehen, allerdings scheint die geordnete Satzgestaltung in drei klaren Schichten dieser Vorstellung eher zu widersprechen. Der Lärm könnte natürlich auch in der Satzpaaranordnung als Gegenbild für das wohlklingende Glockenspiel stehen. Abgesehen davon, dass dadurch nachträglich das Wahrzeichen der Stadt noch positiver erscheint, lässt sich sonst jedoch mit dieser Interpretation keine nähere Verbindung zu Ludwig VIII. herstellen, für den die Ouvertürensuite ja nachweisbar komponiert wurde.

In der auch zu diesem Satz zahlenmäßig sehr übersichtlichen Sekundärliteratur gibt es unterschiedliche interpretatorische Ansätze: Hoffmann und Hellmuth Christian Wolff vertreten bei ihren Überlegungen zu dem Satz zwei unterschiedliche Thesen, die sich jeweils auf die Übersetzung der Satzüberschrift zurückführen lassen. Hoffmann vermutet in erster Linie, dass ‚Tintamare‘ als Übersetzung des französischen ‚tintamarre‘ ein Getöse oder Getöne impliziert, das er wiederum an dem simultanen Erklängen von Vierteln und Achteln in den beiden Violinen festmacht.⁹⁶ Wolff hingegen deutet ‚Tintamare‘ als Meeresfarbe und sieht in dem musikalischen Satz durch die kurzen Noten in den Bläsern und die gleichmäßigen Achtel eine Farbwirkung erzeugt.⁹⁷ Damit betrachtet er den Suitensatz als „eines der wenigen Beispiele für Telemanns Vorliebe für Farben, die er auch schon in seiner Beschreibung von Pater Castels Farbenclavier aus dem Jahre 1739 erkennen ließ.“⁹⁸

⁹⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 68.

⁹⁷ Vgl.: Wolff: „Georg Philipp Telemann – 300 Jahre“ (1981), S. 46.

⁹⁸ Ebd., S. 46.

An letzteren Gedanken anknüpfend soll nun bei dem Suitensatz näher untersucht werden, inwiefern er aufgrund der konkreten Satzgestaltung mit der Idee einer wechselseitigen Beziehung zwischen Farbe und Ton sowie Pater Louis Bertrand Castels Konstruktion eines ‚Clavecin pour les yeux‘ in Zusammenhang stehen kann – und zwar anhand der französischen Satzüberschrift ‚Tintamare‘ (Getöse).

Castels Konstruktion eines Farbenclaviers und Telemanns Bekanntschaft damit

Telemann kam während seines achtmonatigen Paris-Aufenthalts im Jahr 1737 mit Castel in Kontakt und lernte dort auch dessen ‚Musique à Couleur‘ kennen.⁹⁹ Diese Theorie eines Augenclaviers, die in der Tradition Athanasius Kirchers und Isaac Newtons steht,¹⁰⁰ muss Telemann nachhaltig beeindruckt haben – in Hamburg ließ er 1739 eine kleine Schrift drucken, die sich mit der Farbe-Ton-Beziehung und Castels Konstruktion eines entsprechenden Instruments auseinandersetzt.¹⁰¹

Telemanns Publikation, die Beschreibung der *Augen=Orgel oder des Augen=Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat*,¹⁰² besteht neben dem Vorwort in der Hauptsache aus einer Übersetzung eines französischen Briefes, den ein Freund verfasst haben soll. Der französische Originalbrief ist heute nicht mehr erhalten.¹⁰³ Telemann gibt jedoch in seiner Schrift wieder, was Castel in Bezug auf die Farbe-Ton-Beziehung und das Augenclavier bis in die späten 1730er Jahre entwickelt hat.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Castel insbesondere in seinem 1725 publizierten Artikel ‚Clavecin pour les yeux, avec l’art de Peindre les sons et toutes sortes de Piece de Musique‘ des *Mercur de France* eine Theorie über die Parallelität von Farben und Tönen sowie über ein mögliches ‚Clavecin oculaire‘ veröffentlicht. Seine theoretischen Überlegungen hatte er allerdings

⁹⁹ Vgl. zu Telemanns Bekanntschaft mit Castel und dessen Farbenclavier: R.-J. Reipsch: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann“ (1998), S. 39f; Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“, in: *Die Bedeutung Telemanns* (1983), S. 47–51; Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“, in: *Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739)* (1982), S. 6.

¹⁰⁰ Vgl. zum Einfluss auf Castels Theorie: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 350; Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), v. a. S. 275; Rösing: „Synästhesie“ (1998), Sp. 170.

¹⁰¹ Vgl. zu Telemanns Schrift: Barthelmes: „Augen-Clavicimbel – Musique à couleur. Der Traum von der Farbmusik“ (2010), S. 229f.; Ruhnke: „Telemanns Pariser Drucke“ (2009), S. 32; Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“ (1982), v. a. S. 6.

¹⁰² Vgl.: Telemann: „Beschreibung der Augen=Orgel oder des Augen=Clavicimbels“ (1982), S. 16–22. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Augen=Orgel S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

¹⁰³ Vgl.: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 326; Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“ (1982), S. 6.

noch nicht in den konkreten Bau eines solchen Instruments umgesetzt.¹⁰⁴ Castel will in diesem Artikel eine Analogie zwischen Farben und Tönen beweisen, wobei er sich dabei auf die Erkenntnisse aus Kirchers Analogisierung verschiedener Elemente, Newtons Siebenteilung der Farben und Rameaus Musiktheorie stützt. Sowohl Farben, als auch Klänge basieren auf Schwingungen und wie aus verändertem Licht Farben entstehen, verursacht ein veränderter Klang Töne. Hierbei führt Castel auch die Vor- und Nachteile der beiden Künste auf: Während die Musik positiverweise eine große Wirkung erziele, sei ihr Nachteil, dass sie flüchtig, nur für einen Augenblick wahrnehmbar und zudem laut sei. Dahingegen sei der Vorteil der Malerei darin zu sehen, dass sie stumm und leise ist, allerdings würde sie weniger Wirkung als die Musik erzielen. Das Zusammenführen der Künste würde nun wiederum die jeweiligen Vorzüge vereinen. Ein Farbenclavier könnte den Farben wirkungsvoll eine harmonische Ordnung und Lebhaftigkeit geben und gleichzeitig die Musik optisch fixieren. Letzteres wäre vor allem mit der Möglichkeit gegeben, aus Farben bewegte Bilder zu machen und gesamte Kompositionen auf Tapeten zu übertragen, was dann auch noch den Vorteil hätte, dass diese Art der ‚Musik‘ stumm wäre und keinen Lärm verursachen würde.¹⁰⁵

„Mais il faut que je vous communique une autre maniere encore plus facile de peindre la musique & les sons, en les fixant même sur une toile, sur une tapisserie. Concevez-vous bien ce que ce sera qu’une chambre tapissée de rigaudons & de menuets, de sarabandes & de passacailles, de sonates et de cantates, & si vous le voulez bien d’une représentation très-complète de toute la musique d’un opéra? [...] je vous parle ici d’un plaisir qui ne laissera pas d’être fort sensible pour l’ignorant, mais qui sera plein d’intelligence & d’instruction pour l’esprit le plus sçavant & le plus profond. [...] une musique muette, mais d’autant plus efficace pour aller jusqu’au coeur, qu’elle s’y insinuera avec moins de bruit & de fracas.“¹⁰⁶

Telemann beschreibt diese Theorie „der Augen=Orgel oder des Augen=Clavicimbels“ (Augen=Orgel S. 16), wie er Castels ‚Clavecin pour les yeux‘ übersetzt, in seiner Schrift wiederum recht detailliert. Er betont dabei, dass es sich um keine „bloße Hirnbeschäftigung“ (Augen=Orgel S. 18) handeln, sondern die Konstruktion auch in die Realität umgesetzt werden solle. Jedem Ton wird hierbei eine bestimmte Farbe zugeordnet. Der Stammtton *c* wird mit Blau, der Grundlage aller Farben, gleichgesetzt und die beiden nächsten Ober- beziehungsweise Dreiklangstöne *g* und *e* erhalten die zwei weiteren Primärfarben Rot und Gelb (vgl. Augen=Orgel S. 18). Beim

¹⁰⁴ Vgl. zu Castels Artikel im *Mercure de France* und diesem Abschnitt: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 276–283; Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“ (1982), S. 10–14.

¹⁰⁵ Vgl. zu den Vor- und Nachteilen der Künste und der Theorie eines Farbenclaviers: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 350; Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 279–282.

¹⁰⁶ Zitiert nach: [Castel]: *Esprit, Saillies et Singularités du P. Castel* (1763), S. 309f., 314. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Castel S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen; vgl. den Abdruck des Artikels aus dem *Mercure* bei: Wolff: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“ (1982), S. 13f.

nächsten Schritt werden den Stammtönen der C-Dur-Tonleiter weitere Farben zugeteilt. Die chromatischen Töne als Mitteltöne zwischen den diatonischen Nachbartönen erhalten die entsprechenden Farbmischungen, sodass sich folgende Gleichsetzung ergibt (vgl. Tab. 9, vgl. Augen=Orgel S. 18f., vgl. Castel S. 320f.):

c		d		e	f		g		a		h
	cis		dis			fis		gis		ais	
Blau	Celadon	Grün	Oliv	Gelb	Aurora	Orange	Rot	Carmin	Violet	Agath	Violant

Tab. 9: Ton-Farb-Zuordnung nach Telemann: *Beschreibung der Augen=Orgel oder des Augen=Clavicimbels*, S. 181f.

Weiter merkt Telemann an, dass bei Tönen höherer Oktaven die Farben jeweils, indem sie mit Weiß gemischt werden, heller sein sollen, diejenigen tieferer Oktaven hingegen durch eine Mischung mit Schwarz dunkler (vgl. Augen=Orgel S. 19f.). Insgesamt ergeben sich bei Castels Theorie 144 verschiedene Farbzusammenstellungen (vgl. Augen=Orgel S. 20).

Nach der Zuordnung von Farben und Tönen beschreibt Telemann die Konstruktion eines solchen Instruments. Diese Schilderung stützt sich vermutlich auf die Idee, die der Mathematiker Rondet im Jahr 1726 publizierte, als die Öffentlichkeit nach Castels Schrift eine praktische Umsetzung forderte.¹⁰⁷ Bei dem Farbenclavier, dessen Theorie von einem normalen Cembalo abgeleitet ist,¹⁰⁸ wird an jeder Taste zusätzlich eine Schnur oder ein Draht angebracht, die wiederum die Fächer eines – bei Rondet auf dem Cembalo platzierten¹⁰⁹ – Kastens öffnet. Die Anzahl der Öffnungen entspricht derjenigen der Tasten, sodass jedem Ton ‚seine‘ Farbe zugeordnet und beim Erklingen sichtbar wird:

„Zu gleicher Zeit, wenn die Taste, um einen Klang zu haben, das Ventil aufmacht, hat der P. Castel seidene Schnüre, oder eiserne Dräuter, oder hölzerne Abstracten angebracht, die durch Ziehen oder Stoßen ein färbigtes Kästgen, oder einen dergleichen Fächer, oder eine Schilderey, oder eine helle bemahlte Laterne, entdecken, also daß, indem man einen Klang höret, zugleich eine Farbe gesehen wird. Diß ist nun der Unterricht von der musicalischen Bewegung der Farben“ (Augen=Orgel S. 20f.).

Danach führt Telemann aus, dass sich das Farbenspiel nach der auszuführenden musikalischen Komposition richtet: Erklingen mehrere Töne gleichzeitig, so sind entsprechend viele Farben zu sehen, wechseln die Töne in raschem Tempo, so geschieht dies auch bei den Farben (vgl. Augen=Orgel S. 21). Das Farbenclavier beziehungsweise die Augenorgel kann also sowohl verschiedenste melodische Folgen, als auch Akkorde wiedergeben. Darüber hinaus kann man darauf nicht nur einfache und homophon gestaltete Stücke spielen, sondern ebenfalls komplexe

¹⁰⁷ Vgl. zu Rondets Idee: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 286, 292f.

¹⁰⁸ Vgl.: ebd., S. 307.

¹⁰⁹ Vgl.: ebd., S. 292f.

und polyphone Sätze, da „eine Fuge in Klängen eine Fuge in Farben“ darstellt (Augen=Orgel S. 21).

„Denn eine Fuge ist nichts anders, als die Wiederbringung gleicher Farben, zu verschiedenen Zeiten des Tactmaßes“ (Augen=Orgel S. 21).

Abschließend leitet Telemann aus dem ästhetischen Gefallen an der Vielfältigkeit und der wahrnehmbaren Unterschiedlichkeit von Farben und Tönen ab, dass im Prinzip jedem Menschen das Farb-Ton-Spiel des neuen Instruments gefallen wird:

„Diß erwecket die Sele, erhält sie beständig munter, und verhindert, daß sie nicht auf einen albernem Gleichlaut verfällt. Kurz: Es ist unstreitig, daß diß Farbenspiel ergetzen wird. Denn Music ist nichts anders, als eine Ergetzlichkeit“ (Augen=Orgel S. 22).

In dem Zeitraum zwischen Telemanns Schrift zur ‚Augen=Orgel‘, die Castel wiederum 1740 in französischer Übersetzung in sein Buch *Optique des couleurs* aufnahm,¹¹⁰ und der Entstehung der Ouvertürensuite *TWV 55:D21*, zumindest aber bis 1760¹¹¹ wurde die Theorie eines Farbenclaviers weiter recht lebhaft diskutiert. Castel selbst wünschte sich zunächst für die praktische Umsetzung seiner Überlegungen ein ‚Clavecin oculaire‘ mit zwölf Oktaven, das ihm jedoch angesichts des damals üblichen Umfangs von viereinhalb bis fünf Oktaven eines Cembalos und sechs Oktaven einer Orgel vermutlich kein Orgelbauer anfertigte.¹¹² Auch auf deutscher Seite wurde die Theorie aufgegriffen. So spricht beispielsweise Johann Gottlob Krüger im ersten Teil seiner *Naturlehre* (1740) von einem Farbenclavier,¹¹³ wobei er im Paragraph 503 ‚Von dem Farbenclavecymbel‘ auf ein mögliches Abbilden der Farben eingeht:

„daß es wohl eben so möglich sey, das Auge durch Abwechslung und Vermischung der sieben Farben, als das Ohr durch die sieben Töne zu vergnügen. Es sollte [sic!] mir leid thun, wenn dieses ein blosser Einfall wäre. Denn wenn die sieben Farben eben die Verhältniß gegen einander haben, in welcher sich die sieben Tone in der Music befinden: so sehe ich nicht, warum diese nicht auf eben die Art in das Auge, wie jene in das Ohr, würcken sollten.“¹¹⁴

In der dritten Auflage von 1750 präzisiert er dies, indem er nun ein an die Tapeten-Idee erinnerndes Projizieren der Farben an der Wand auch wirklich nennt:

„Ich habe daher eine solche Maschine angegeben, dadurch man das Auge vermittelst der Vermischung dieser sieben Farben eben so, wie das Ohr durch die Vermischung und Abwechslung der sieben Tone in der Music ergötzen kan, und welche des Namens eines Farbenclavecymbels nicht unwürdig ist[.] Es stellen sich die Farben an der Wand dar, und vermischen sich, wenn viele Tone zusammen gegriffen werden, auf unzählige Arten.“¹¹⁵

In seinem 1747 im *Hamburgischen Magazin* publizierten Aufsatz ‚Anmerkungen aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen‘ beschreibt Krüger etwas genauer, wie man

¹¹⁰ Vgl.: Wolff: ‚Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik‘ (1982), S. 6.

¹¹¹ Vgl.: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 513.

¹¹² Vgl.: ebd., S. 318f.

¹¹³ Vgl.: ebd., S. 469, 482f., 485, 489.

¹¹⁴ Krüger: *Naturlehre nebst Kupfern und vollständigem Register* (1740), S. 586.

¹¹⁵ Krüger: *Naturlehre nebst Kupfern und vollständigem Register* (31750), S. 684f.

sich ein solches Instrument vorzustellen hat. Ein normales Cembalo soll mit einem ‚Farbenclavécymbel‘ verbunden werden, welches wiederum „so viel Zauberlaternen als Claves“¹¹⁶ enthält. Wird eine Taste gedrückt, so öffnet ein Schieber die entsprechende Vorrichtung, was dazu führt, dass – wie schon in der *Naturlehre* beschrieben – auf einer Wand die Farben angezeigt werden.¹¹⁷

Im Dezember 1754 und Januar 1755 fanden schließlich in Paris, nachdem doch ein entsprechendes Instrument gebaut worden war, zwei Konzerte mit einer Vorführung eines Farbenclaviers statt, das allerdings ebenso wie detaillierte Augenzeugenberichte nicht überliefert ist.¹¹⁸ In der 1757 und somit kurz nach dem Tod von Castel publizierten Schrift *An Explanation of the Ocular Harpsichord, upon shew to the Public* eines anonymen, mit ihm befreundeten Engländer¹¹⁹ wird jedoch ein Brief Castels wiedergegeben, der ein Augenclavier beschreibt. Darin werden die Möglichkeit, ein Cembalo oder eine Orgel zu verwenden, sowie eine Konstellation mit Kerzen zur Erzeugung der Farbwirkung genannt.¹²⁰ Der anonyme Verfasser beschreibt in seinem zweiten Teil der Schrift, der sich nur der praktischen Umsetzung der Theorie widmet, weiter, dass bei dem Farbenclavier ungefähr 500 Lampen oder Kerzen angebracht sind, um die gleichzeitige Darbietung von Tönen und Farben zu gewährleisten (vgl. *Explanation* S. 16, S. 18):

„The sound, as being the less subtile, will be the first put in motion, with proper allowance for the interval; so that the sound may make itself heard by the ears, at the same instant that the light will strike upon the eye“ (*Explanation* S. 18).

Zudem spricht der Verfasser von Farbenclavieren in verschiedenen Größen, wobei die kleinere Ausführung im Gegensatz zur größeren eine Farbwirkung nicht in Sälen erzielen könne, sondern nur in kleineren Räumen (vgl. *Explanation* S. 21f.). Die musikalische Darbietung wäre dabei jedoch so gut, wie sie bei einem ‚portable Harpsichord‘ sein könne (vgl. *Explanation* S. 21f.).

Die verschiedenen Textstellen verdeutlichen also, dass es zum einen entsprechend Castels Theorie, die in verschiedenen Ländern diskutiert wurde, ein Farbenclavier gegeben haben muss, das einem normalen Cembalo ähnelte und mit zu öffnenden Fächern, Kerzen oder Laternen zu den erklingenden Tönen gleichzeitig die entsprechenden Farben zum Vorschein gebracht hat. Zum anderen wird jedoch auch deutlich, dass – ausgehend von Castels Abneigung gegen den

¹¹⁶ Krüger: „Anmerkung aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen“ (1747), S. 374.

¹¹⁷ Vgl.: ebd., S. 374.

¹¹⁸ Vgl.: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 352.

¹¹⁹ Vgl.: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 323f.

¹²⁰ Vgl.: [Anonym]: *Explanation of the ocular harpsichord, upon shew to the PUBLIC* (1757), S. 12, 14. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf diese Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚*Explanation* S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Lärm der Musik – eine rein tapetenhafte Farbabbildung ebenfalls in Erwägung gezogen wurde, wobei sich die Farbzusammenstellung nach den in der Komposition vorgeschriebenen Tönen richtet.

Telemann zeigte an dieser Theorie und der praktischen Umsetzung offensichtlich Interesse, was seine Schrift belegt. Des Weiteren wurde Krügers Aufsatz ‚Anmerkungen aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen‘ im *Hamburgischen Magazin* gedruckt – die Neuerungen und Überlegungen zu einer Konstruktion eines Farbenclaviers könnten folglich durchaus der Hamburger Öffentlichkeit und damit ebenfalls Telemann bekannt gewesen sein. Vermutlich wird Telemann auch interessehalber die Geschehnisse in Paris um das Konzert 1755 mit einem solchen Farbenclavier verfolgt haben. Die Bedeutung der Satzüberschrift ‚Tintamare‘ in der Ouvertürensuite *TWV 55:D21* als Getöse könnte nun mit dieser Theorie in Verbindung stehen. Denn Castel führt bei der Musik ja gerade den Nachteil an, dass sie Lärm – und damit Getöse – erzeuge. Die Umsetzung in Farben auf einer Tapete scheint ihm dabei eine rettende Lösung für alle Genres und Besetzungen (nicht nur für Tastenmusik) zu sein (vgl. Castel S. 309f., S. 314). Zudem liegt dem Suitensatz Telemanns im Anklang ein Tanzsatz zugrunde, den Castel beispielhaft bei der Übertragung auf eine Tapete nennt: Die auftaktige Gestaltung und geradtaktige Anlage erinnern an einen Rigaudon (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226, Orchestre S. 188, vgl. Castel S. 309f.).

‚Tintamare‘ als eine Möglichkeit zur Umsetzung der Theorie eines Farbenclaviers?

In Anlehnung an diese Theorie könnte man den Suitensatz nun in einem ersten Schritt in Farben übertragen und ihn so als eine Art musikalische Tapete wiedergeben. Bei folgender tabellarischer Darstellung wurden bei der Übertragung allen vorhandenen Noten in der Bassstimme und den Oberstimmen die jeweiligen Farben nach Castel zugeordnet, wobei zur besseren Übersichtlichkeit eine vereinfachte Version gewählt wurde, die die Oktavunterscheidungen (und folglich die Farbschattierungen) sowie die Aussetzung der Bassstimme nicht berücksichtigt (vgl. Tab. 10a und 10b):

Takt	1	2	3	4	5	6
Oberstimmen	Violet Grün Orange	Violant Grün Rot	Gelb Violant Celadon Rot	Violet Grün Orange	Gelb Violet Celadon Orange	Violant Grün Orange
Basso continuo	Grün/Orange	Rot	Violet	Grün	Celadon/ Agath	Violant

T.	7	8	9	10	11	12
O.st.	Violant/ Violet Oliv Orange	Gelb Violant/ Violet Grün/Celadon Carmesin	Gelb Violet Grün/Celadon Orange	Gelb Violet/ Violant Grün Orange/Rot	Gelb Violet/ Violant Celadon Orange/Rot	Gelb Violet Cela- don
B.c.	Oliv	Gelb/Rot	Orange/Celadon	Grün	Celadon/Orange/ Grün/Gelb	Violet

T.	13	14	15	16	17	18	19
O.st.	Gelb Violet Celadon	Violet Grün Orange	Gelb Violant Grün Carmesin	Gelb Violet Celadon Rot	Gelb Agath Celadon Orange	Violant Grün/Oliv Orange	Gelb Violant Oliv Rot/Orange
B.c.	Violet/ Celadon	Grün	Gelb	Violet	Agath	Violant/ Violet	Rot/ Oliv

T.	20	21	22	23	24	25	26a	26b
O.st.	Gelb Violant/ Violet Grün Rot/ Orange	Gelb Violant/ Violet Grün/ Cela- don/Oliv Rot/Orange	Gelb Violant/ Violet Grün/ Celadon Rot	Violet Grün Orange	Violant Grün Rot	Gelb Violant/ Violet Celadon/ Grün Orange	Violet Grün Orange	 Grün Orange
B.c.	Gelb/ Orange	Rot/Orange/ Violant	Gelb/ Rot	Orange	Rot	Violet/ Orange/ Rot/ Violet	Grün	Grün

Tab. 10a: *TWV 55:D21* ‚Tintamare‘ in Farben.

Takt	1	2	3	4	5	6
Oberstimmen			Yellow		Yellow	
	Pink	Purple	Pink	Pink	Pink	Purple
	Green	Green	Dark Blue	Green		Green
	Orange	Red		Orange		Orange
Basso continuo	Green	Orange	Pink	Green	Dark Blue	Purple

Takt	7	8	9	10	11	12
Oberstimmen		Yellow		Yellow	Yellow	Yellow
	Purple	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
	Green	Green	Dark Blue	Green	Dark Blue	Dark Blue
	Orange	Red	Orange	Orange	Red	Orange
Basso continuo	Green	Yellow	Red	Orange	Dark Blue	Pink

Takt	13	14	15	16	17	18	19
Oberstimmen	Yellow		Yellow	Yellow		Yellow	Yellow
	Pink	Pink	Purple	Pink		Purple	Purple
	Dark Blue	Green	Green	Dark Blue	Dark Blue	Green	Green
	Orange	Orange	Red	Orange	Orange	Orange	Orange
Basso continuo	Pink	Dark Blue	Green	Yellow	Pink	Dark Blue	Red

Takt	20	21	22	23	24	25	26a	26b
Oberstimmen	Yellow	Yellow	Yellow			Yellow		
	Pink	Purple	Pink	Pink	Purple	Pink	Pink	
	Green	Green	Dark Blue	Green	Green	Green	Green	Green
	Orange	Orange	Red	Orange	Red	Orange	Orange	Orange
Basso continuo	Yellow	Orange	Red	Yellow	Orange	Red	Green	Green

Tab. 10b: *TWV 55:D21* ‚Tintamare‘ in Farben. (Erklingen die Töne nicht durchgängig im Takt, wurden die Farben nicht durchgängig im entsprechenden Feld eingetragen.)

Unter einer linearen Betrachtung fällt dabei auf, dass die notierte (und nicht ausgesetzte) Bassstimme recht konstant pro Takt bei einem Ton und entsprechend bei einer Farbe bleibt. In einigen Takten wechselt einmal die Farbe und nur bei drei Takten findet sich ein mehrfacher Farb-Ton-Wechsel (D21 T T. 11, T. 21, T. 25). Auch die Oberstimmen rufen keine ‚wilde‘ Farbkonstellation hervor, da immer mindestens eine Farbe in den nächsten Takt übergeht und zudem sich meist eine andere Farbe nur leicht verändert wie etwa Violet zu Violant (vgl. bspw. D21 T T. 1f.). Es handelt sich folglich um eine Art fließenden Übergang.

Berücksichtigt man zudem, welche Töne auf einer Zählzeit im Takt zusammenklingen und somit welche Farben pro Viertelschlag gemeinsam zum Vorschein kommen würden, so ergibt sich unter vertikaler Betrachtung, dass meist nur drei verschiedene Töne beziehungsweise Farben simultan dargeboten werden. Die maximale Kombination wäre in Takt 22 erreicht, in dem auf die dritte und vierte Zählzeit vier verschiedene Farben angezeigt werden würden (jeweils die letzte Achtel: dritte Zählzeit Gelb, Rot, Grün, Violant; vierte Zählzeit Rot, Violet, Celadon, Gelb). Es fällt also bei der Betrachtung der linearen Fortschreitung und des vertikalen Zusammenklangs auf, dass der Tonvorrat und in diesem Sinne auch die Farbzusammenstellung sich

auf ein Maß beschränkt, das durchaus eine Umsetzung auf einem Farbenclavier oder eine Darstellung als ‚Suitensatz-Tapete‘ erlauben würde.

Insbesondere ist jedoch bei der Farbdarstellung des Suitensatzes interessant, dass es so scheint, als ob darüber die Phrasengliederung von ‚Tintamare‘ verdeutlicht werden würde, die bei einer rein musikalischen Betrachtung nicht allzu eindeutig schien. Wie in den theoretischen Schriften beschrieben, geht es bei der Darstellung oder Unterstützung eines Musikstückes durch Farben auch darum, eine positive Wirkung beim Rezipienten zu erzielen. Diese wird vor allem dadurch erreicht, wenn bestimmte Farbkombinationen wiederkehren und dazwischen immer wieder neue Farben zum Vorschein kommen, da das menschliche Auge die Übereinstimmung und Unterschiedlichkeit wahrnimmt. An Abwechslung, aber auch Wiederkehr von Bekanntem würde sich wiederum der Mensch erfreuen (vgl. Augen=Orgel S. 22). Das Wechseln von Takten mit identischen Farbzusammenstellungen und neuen Farben liegt nun eindeutig bei ‚Tintamare‘ vor, wobei erstere zugleich die Phrasen markieren.

Eine Farbkombination, die zwar zwischen den Stimmen variiert, aber pro Takt und folglich auf einer Wand oder Tapete immer wieder in dieser Zusammenstellung zum Vorschein kommen würde, ist Violet, Grün und Orange (D21 T T. 1, T. 4, T. 9 erste Hälfte, T. 10 erste Hälfte, T. 14, T. 23, zwischenzeitlich T. 25, T. 26). Auch Takt 2 und Takt 24 enthalten die gleichen Farben und Takt 25 verwendet die Farben aus den Takten 1 bis 3. Damit ergeben sich – umrahmt von der Kombination Violet, Grün und Orange – am Anfang und am Ende des Satzes zwei sich farblich gleichende viertaktige Phrasen a und a' (D21 T T. 1–4, T. 23–26). Diese haben sich auch schon bei einer rein musikalischen Betrachtung aufgrund der Achtel ergeben, allerdings war dabei die unterschiedliche Gestaltung der Begleitstimmen aufgefallen. Sie wirkt jedoch nun unter farbllichem Aspekt nicht ‚störend‘, da sie nicht zu einer im Vergleich zum a-Teil abweichenden Farbwirkung führt. Violet, Grün und Orange umrahmen ebenfalls die Abschnitte a¹ (D21 T T. 9–12) und a² (D21 T T. 13f.), die zugleich fließend ineinander überzugehen scheinen, da die aufeinander folgenden Takte 12 und 13 bei einer Ausführung mit einem Farbenclavier oder einer Darstellung auf einer Tapete dem Auge die gleichen Farben präsentieren würden (Violet, Celadon, Gelb).

Dazu kontrastieren die Takte 5 bis 8 und 15 bis 22. Hier kommen einerseits mit Oliv, Carmesin und Agath neue Farben zum Vorschein (vgl. bspw. D21 T T. 7f., T. 17f.), zum anderen werden tendenziell mehr Farben kombiniert und sie wechseln schneller. Diese deutlich buntere Farbzusammenstellung stellt einen Kontrast dar und grenzt die Abschnitte von den a-Teilen ab, was zugleich die über die musikalische Gestaltung der Achtelketten getroffene Einteilung bestätigt (D21 T T. 5–8 b-Teil, T. 15–22 c-Teil).

Eine mögliche farbige Darstellung von ‚Tintamare‘ würde somit die durch die Gestaltung der Achtel naheliegende und aufgrund der abweichenden Begleitstimmen etwas verunklarte Phrasengliederung stützen beziehungsweise fast noch offensichtlicher verdeutlichen. Zudem wirkt der Satz aufgrund seiner einfachen Anlage – im Gegensatz zu einer von reicher Ornamentik geprägten französischen Cembalomusik der Zeit¹²¹ – geradezu geeignet für eine mögliche Ausführung mit einem ‚Clavecin oculaire‘ oder für eine Abbildung auf einer Tapete.

‚Tintamare‘ ist außerdem der einzige Satz der Ouvertürensuite der die ganze Zeit im Tutti erklingt und keine dynamischen Angaben enthält – bei einem Farbenclavier müsste also nicht mit Spiegeln für die Dynamik experimentiert werden¹²² und für eine musikalische Tapete, die dies nicht wiedergeben könnte, würde sich auch kein Problem ergeben. Rhythmisch ist der Satz ebenfalls übersichtlich angelegt: Außer Vierteln und Achteln gibt es keine anderen Notenwerte, das heißt die Farben wechseln recht konstant. Zudem sorgen die einfache harmonische Gestaltung und damit der übersichtliche Tonvorrat dafür, dass auch die Farbkombination in einem Umfang gehalten wird, der für eine entsprechende Darstellung geeignet wäre.

Bei der auf den ersten Blick simplen Faktur des Suitensatzes kann sich also über die programmatische Satzüberschrift eine weitere Bedeutungsschicht entfalten. Diese lässt ‚Tintamare‘ nur als vordergründig einfach wirken und scheint dahinter über die Farben auf eine komplexe Theorie anzuspielen, über die sich in Bezug auf den Satz zugleich ein Mehrwert bezüglich einer deutlicheren Phrasenwirkung ergeben würde. Da gerade Telemann in seiner Schrift darauf hinweist, dass die Farb-Ton-Theorie keine „bloße Hirnbeschäftigung“ (Augen=Orgel S. 18) sein soll, wäre es somit durchaus vorstellbar, dass er selbst in einer seiner Kompositionen einen Satz einfügt, der sich für eine solche Umsetzung anbieten würde.

‚Tintamare‘ als ein gezieltes Komponieren für Ludwig VIII.?

Das Changieren zwischen zunächst einmal ‚normalem‘, simplem Suitensatz und einer weiterführenden Bedeutung, die mit der Farb-Ton-Beziehung auf eine Theorie und zugleich Spielerei der Zeit verweist, könnte zudem mit einer Vorliebe des Widmungsträgers in Verbindung gebracht werden. Bei seinem doch recht ausschweifenden, kostspieligen und nicht sonderlich vernünftigen Lebensstil¹²³ ließ sich der Landgraf von Hessen-Darmstadt in seine Jagdschlösser manche außergewöhnlichen Zusätze einbauen.

¹²¹ Vgl.: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 353.

¹²² Nach Rondet könnten Veränderungen in der Dynamik über angebrachte Spiegel wiedergegeben werden. Vgl.: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 292f.

¹²³ Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 219.

So ist einem Reisebericht von Graf Ulrich zu Lynar zu entnehmen, dass Ludwig VIII. in einem seiner Lustschlösser einen besonderen Raum gehabt hätte.¹²⁴ In diesem waren Schalllöcher im Boden eingelassen, sodass die Menschen im Raum Musik, die in einem daruntergelegenen Raum gespielt wurde, hören, nicht jedoch die real ausführenden Musiker sehen konnten. Stattdessen befand sich an der Decke des Raumes, in dem sich die Zuhörer aufhielten, ein Gemälde, das wiederum Musiker zeigte. Bei dieser gezielt verursachten Verwirrung der Sinne schauten die Menschen also nach oben, obwohl die Musik de facto von unten erklang.

Ähnlich wie die Theorie des Farbenclaviers beziehungsweise der Zuordnung von Farben, Tönen und Sinnen knüpfen auch solche Experimente mit dem Schall an schon im 17. Jahrhundert bei Kircher zu findende Gedanken an.¹²⁵ Eine weitere Besonderheit hatte Ludwig VIII. in seinem kleinen Schloßchen Dianaburg:¹²⁶ Hier war in den Speisesaal eine Versenkung eingebaut, sodass aus der darunter gelegenen Küche durch den Fußboden, der sich öffnete, ein vollständig gedeckter Esstisch nach oben befördert werden konnte.

Ludwig VIII. liebte folglich Spielereien, die unter anderem mit der Sinneswahrnehmung zusammenhängen. Dies könnte nun bei ‚Tintamare‘ zumindest als theoretische Überlegung, wenn nicht sogar auch als potenzielle praktische Umsetzung mitschwingen. Die Ouvertüresuite *TWV 55:D21* wurde ja gerade dezidiert für den Landgrafen von Hessen-Darmstadt und für eine Aufführung an dem Ort dieser Spielereien komponiert. Eine mögliche Anspielung auf die Farb-Ton-Beziehung könnte also durchaus auf das Interesse des Widmungsträgers gestoßen sein. Die Möglichkeit der Abbildung des Musikstückes auf einer Tapete könnte zudem mit der damaligen Mode in Verbindung stehen, sich Landschaften oder Ähnliches auf Tapete drucken zu lassen¹²⁷ – da dies recht kostspielig war, könnte es zugleich in den Interessenbereich des Herrschers gefallen sein.

Ob Ludwig VIII. konkret mit einem Farbenclavier und dessen Theorie vertraut war, ist nicht bekannt. Allerdings ist es relativ wahrscheinlich, dass er davon erfahren hatte: Neben seinem Faible für solche Spielereien könnte man es zum einen über den Kontakt zu Telemann und das allgemeine Interesse des Landgrafen an der französischen Kultur vermuten, zum anderen scheint das ‚Clavecin oculair‘ nicht nur in Gelehrten-, sondern auch in adligen Kreisen¹²⁸ durchaus ein Begriff gewesen zu sein. Dies belegt ein Brief von Leonhard Euler, den er unter der Überschrift ‚Von der Brechung der Stralen [sic!] von verschiedenen Farben‘ am 27. Juli 1760

¹²⁴ Vgl. zu dem Raum mit Schalllöchern: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 73f.; Kramer: „Ein Soutterain, daraus die Musik sehr schön klingen soll“ (2011), S. 102f.

¹²⁵ Vgl.: Fletcher: *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher* (2011), S. 152ff.

¹²⁶ Vgl. zur Dianaburg: Siebert: *Jagdhäuser der Landgrafen von Hessen-Darmstadt* (2000), S. 32.

¹²⁷ Vgl.: Jewanski: *Ist C=Rot?* (1996), S. 281; Panati: *Extraordinary Origins of everyday things* (1987), S. 149f.

¹²⁸ Vgl.: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 352.

– und somit ein paar Jahre vor der Entstehung der Ouvertürensuite – an die vierzehnjährige Markgräfin Friederike Charlotte Ludovica Luise schrieb. Dabei setzt er das innovative Instrument als bekannt voraus und beschreibt es wie andere Theorien oder Erkenntnisse der Zeit:

„Auf diese Grundsätze wollte der Pater Castel in Frankreich eine Art von Musik der Farben gründen. Er macht ein Clavier, wo jede Taste, wenn sie berührt wird, ein Stück Tuch von einer gewissen Farbe sehen läßt; und er glaubt, daß dieses Clavier, wenn es gut gespielt würde, den Augen ein sehr angenehmes Schauspiel geben könnte. Er nennt es ein Farbenclavier, und Ew. H. werden schon zuweilen davon haben reden hören.“¹²⁹

Die programmatische Satzüberschrift ‚Tintamare‘ könnte also auch (oder gerade) bei dem Widmungsträger die mögliche außermusikalische Bedeutung hervorgerufen haben und damit im Sinne von Castels Theorie die Möglichkeit beinhalten, die Komposition mit anderen Augen zu betrachten.¹³⁰ Dass dies sogar in doppelter Hinsicht stattfinden kann, liegt an der ambivalenten Übersetzung der Satzüberschrift: Insbesondere die Bedeutung ‚Getöse‘ scheint auf sprachlicher Ebene an die Farbenclavier-Theorie anzuknüpfen. Indem Castel selbst von dem Lärm als einem Nachteil der Musik spricht, könnte der Suitensatz – als Tapete umgesetzt – dem ‚Getöse‘ entgegen oder folglich „moins de bruit&fracas“ sein (Castel S. 314). Oder unter anderer, der Musik im Allgemeinen positiv zugeneigter Perspektive betrachtet: Wird ‚Tintamare‘ gespielt, so könnte man zugleich zeigen, dass es sich aufgrund seiner geordneten und einfachen Struktur gar nicht um Lärm handelt.

Aber auch die italienische Variante ‚Tint’amaré‘ (bittere Farben) ließe sich mit der Theorie verbinden: In jedem Takt würde bei einer entsprechenden Umsetzung Rot oder Orange als eine Mischung mit Rot angezeigt werden. Die Farbe Rot wiederum wurde in den damaligen Schriften mit einem bitteren Geschmack gleichgesetzt.¹³¹ Damit hätte man in einer synästhetischen Bedeutung einen weiteren Sinn integriert, was im 18. Jahrhundert, das in Bezug auf dieses Gebiet in erster Linie die Schriften Newtons und Castels aufzuweisen hat,¹³² eine Besonderheit darstellen würde. Gleichzeitig würde es sich aber mit dem von Ludwig VIII. bevorzugten Schalllöcher-Raum decken, der ebenfalls verschiedene Sinne anspricht. Zudem spielt der Suitensatz ‚Carillon‘, der ‚Tintamare‘ vorangeht, durch das musikalische Nachahmen eines Glockenspiels mit dem Hören auf einen weiteren Sinn an. Das Thematisieren verschiedener Sinneswahrnehmungen würde somit zugleich den zu Beginn geäußerten Eindruck der klaren Paarbildung in *TWV 55:D21* stützen.

¹²⁹ Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände* (1986), S. 37.

¹³⁰ Vgl.: „car la nouvelle musique n’est qu’un nouveau point de vue de la même musique qui s’est présentée jusqu’ici, par le côté sensible pour l’oreille“ (Castel S. 333).

¹³¹ Vgl.: Jewanski: „Farbe-Ton-Beziehung“ (1995), Sp. 347. Die Farbe Rot wurde auch mit dem Klang der Trompeten in Verbindung gebracht (vgl. Jewanski: *Ist C=Rot?* [1996], S. 292), was wiederum bei ‚Tintamare‘ aufgrund der klanglichen Ähnlichkeit mit den Hörnern assoziiert werden könnte.

¹³² Vgl.: Rösing: „Synästhesie“ (1998), Sp. 170.

Vermutlich hat Telemann jedoch auch hier bewusst mit einer Ambivalenz gespielt – je nach Perspektive kann dieser Satz ähnlich wie die tragikomische Suite *TWV 55:D22* unterschiedlich interpretiert werden. Ohne einen weiteren Kontext und ohne eine spezifischere Bezugnahme auf die Vorlieben Ludwigs VIII. könnte man zunächst einfach ein Getöse umgesetzt sehen. Die Tutti-Anlage wäre dafür auf musikalischer Seite anzuführen. Dies würde in Darmstadt vermutlich als Kontrast zu der Darstellung des Glockenspiels wahrgenommen werden, das vor ‚Tintamare‘ erklingt.

Bezieht man jedoch – ebenfalls von der programmatischen Überschrift abgeleitet – die Theorie Castels mit ein, so entpuppt sich hinter der zunächst äußerst simplen Faktur des Satzes eine tiefgreifendere Bedeutungsschicht. Da es sich dabei um versteckte Ähnlichkeiten handelt, würde zugleich der Witz des Suitensatzes potenziert werden. Und auch innerhalb dieser Interpretation sind unterschiedliche Positionierungen gegenüber Castels Theorie möglich: Die Befürworter und Freunde solcher Spielereien haben darin vermutlich wohlwollend ein mögliches Beispiel für eine Umsetzung der Theorie in die Praxis gesehen. Die Kritiker könnten hingegen ihre Position ebenfalls bestätigt sehen: Nur ein solch einfach aufgebauter Satz kann auf einem Farbenclavier gespielt oder auf eine Tapete projiziert werden.

Hinter der simplen Struktur des Suitensatzes könnte sich folglich neben einer einfachen Abbildung eines Getöses eine deutlich umfassendere Dimension verbergen. Da für das musikalische Nachzeichnen eines Getöses ohne Rückgriff auf die Theorie Castels im Prinzip nur die Tutti-Anlage angeführt werden kann, würde dies bei Telemanns sonstigem Einfallsreichtum im wahrsten Sinne des Wortes relativ eintönig wirken.

Beachtet man jedoch die Gedanken um das Farbenclavier, so erklärt sich nicht nur die Tutti-Gestaltung, sondern ebenfalls das Komponieren in klaren Schichten, die einfache harmonische Anlage, der Verzicht auf dynamische Abstufung sowie eine Paarbildung mit dem Suitensatz ‚Carillon‘. Diese Anspielung kann allerdings nur von einem Rezipienten entdeckt und wahrgenommen werden, der um die verborgene semantische Schicht weiß. Da Ludwig VIII. offensichtlich eine Vorliebe für solche Spielereien hatte, könnte er durchaus die über die Satzüberschriften entfalteten Ideen mit der des Suitensatzes in Verbindung gebracht und folglich auch die Ähnlichkeiten im Sinne des Witzes wahrgenommen haben. Sie sind hierbei auf den ersten Blick weniger offensichtlich, was jedoch bei der Theorie, die zudem nach Castel „plein d’intelligence & d’instruction pour l’esprit“ (Castel S. 309) ist, das geistreiche Potenzial steigert. Auf diese Art und Weise könnte sich zudem Ludwig VIII. ähnlich wie bei *TWV 55:D22* als umso witziger rühmen, da er selbst verborgene Ähnlichkeiten (vgl. Wolff S. 532f.) zu entdecken fähig ist, was wiederum bei einer Widmungskomposition nicht ungelegen zu sein scheint.

5.2 Komponieren in bürgerlich geprägtem Kontext mit höfischer Zielhörerschaft in *TWV 55:F11*

5.2.1 Quellenlage, vermutliche Erstaufführung und Satzabfolge

Auch bei der Ouvertürensuite *TWV 55:F11* werden wie bei *TWV 55:D22* und ‚Tintamare‘ aus *TWV 55:D21* über programmatische Satzüberschriften verschiedene Ideen in der Komposition zusammengeführt. Allerdings muss für das Entdecken der Ähnlichkeiten bei *TWV 55:F11*¹³³ für die wahrscheinliche Uraufführung gleichzeitig bürgerlich geprägte und höfische Zuhörerschaft mitgedacht werden. Damit unterscheidet sie sich von den beiden Ouvertürensuiten *TWV 55:D22* und *TWV 55:D21*, die Telemann zwar im bürgerlichen Umfeld Hamburgs komponierte, die aber davon räumlich getrennt (vermutlich oder sicher nachweisbar) einen adligen Widmungsträger haben (vgl. Kapitel 5.1). *TWV 55:F11* hingegen wurde in Hamburg komponiert und wahrscheinlich dort auch aufgeführt – dabei waren nun sowohl Einwohner Hamburgs, als auch Gäste aus höfischem Kontext zugegen.

Die Ouvertürensuite, die ungewöhnlicherweise mit vier Hörnern,¹³⁴ zwei Oboen, Violinen und Basso continuo besetzt ist, komponierte Telemann 1725. Sie gehörte wahrscheinlich zu der verlorenen Serenata ‚Auf zur Freude, zum Scherzen, zum Klingen‘¹³⁵ *TVWV 13:6* nach einem Text von Christian Friedrich Weichmann und wurde vermutlich gemeinsam mit dieser am 4. Juni 1725 anlässlich eines Besuches des Herzogenpaares von Braunschweig-Lüneburg in Hamburg aufgeführt.¹³⁶

Sie ist heute in drei verschiedenen Abschriften überliefert (Darmstadt, Dresden, Rostock).¹³⁷ Die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/78 stammt von Graupner, besteht nur aus einem Stimmentwurf und wurde von Stewart auf den Zeitraum zwischen 1726 und 1730 datiert.¹³⁸ Auch die

¹³³ Hoffmann hat die Ouvertürensuite aufgrund ihrer programmatischen Satzüberschriften mit dem Beinamen ‚Alter-Ouvertüre‘ versehen. Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 21.

¹³⁴ Vgl. zur ungewöhnlichen Besetzung: Maertens: ‚Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett‘ (1963), S. 66; Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 120f.

¹³⁵ Vgl. den Text von Weichmann: Weichmann: ‚Hamburgs Freude‘ (1738), S. 17–26.

¹³⁶ Vgl. zur Datierung und zum Entstehungskontext von *TWV 55:F11*: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 169; Hobohm: ‚„Bürgerliche“ Suiten bei Telemann‘ (1982), S. 65f.; Hobohm: ‚Telemanns Ouverturen‘ (2009), S. 173; Kleßmann: *Telemann in Hamburg 1721–1767* (1980), S. 191; Lütteken: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (2006), Sp. 643; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88; Zohn: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 10.04.2014).

¹³⁷ Vgl. zur Überlieferung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 169; Hobohm: ‚„Bürgerliche“ Suiten bei Telemann‘ (1982), S. 65; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

¹³⁸ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 169; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003122&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

Rostocker Abschrift enthält nur einen Stimmensatz, der wohl zwischen 1725 und 1728 angefertigt wurde.¹³⁹ Die Dresdner Version umfasst lediglich Bläser-Stimmen, enthält jedoch auch Einzeichnungen Telemanns und kann auf bis 1735 datiert werden.¹⁴⁰ Die überlieferten Abschriften legen dabei nahe, dass die Ouvertürensuite *TWV 55:F11* nicht nur in Hamburg aufgeführt wurde, sondern (anschließend) auch in anderen höfisch geprägten Städten. Da sich die programmatischen Überschriften in den von unterschiedlichen Schreibern stammenden Abschriften finden, ist es relativ wahrscheinlich, dass sie auch auf dem Autograph standen und folglich von Telemann selbst stammen. Lediglich kleine Abweichungen weisen auf eine individuelle Anpassung an den jeweiligen Aufführungsort hin.

Aufgrund der übereinstimmenden Sätze in den Abschriften wird heute angenommen, dass sich bei *TWV 55:F11* nach der ‚Ouverture‘¹⁴¹ auch im Autograph sieben Sätze mit programmatischen Überschriften angeschlossen haben: ‚die canonierende Pallas‘, ‚das Älster Echo‘, ‚die Hamburgischen Glockenspiele‘, ‚der Schwanen Gesang‘, ‚der Älster Schäffer dorff Music‘, ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘, ‚der ruhende Pan‘ und als Schlusssatz ‚der Schäffer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘ (vgl. Tab. 11).

Ouvertürensuite <i>TWV 55:F11</i> [‚Ouverture en Pantomie‘]
Ouverture
die canonierende Pallas
das Älster Echo
die Hamburgischen Glockenspiele
der Schwanen Gesang
der Älster Schäffer dorff Music
die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen
der ruhende Pan
der Schäffer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug

Tab. 11: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:F11*.

Davon gibt es in den verschiedenen Abschriften nur folgende Abweichungen: Die Darmstädter Quelle enthält nicht den Satz ‚die Hamburgischen Glockenspiele‘. In den Dresdner Stimmen finden sich neben dem oben angeführten Satz noch zwei zusätzliche Sätze, die jedoch in allen

¹³⁹ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 169.

¹⁴⁰ Vgl.: ebd., S. 169; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=210000309&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 10.04.2014; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

¹⁴¹ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich in erster Linie auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/78: www.tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-78. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Daneben findet insbesondere für den Satz ‚Die Hamburgischen Glockenspiele‘ folgende Ausgabe Beachtung: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra* (1966); für die beiden Sätze des Dresdner Stimmensatzes die Dresdner Abschrift Ms. 2392-N-32, vgl.: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15390/1/cache.off>, letzter Zugriff auf die Digitalisate: 20.05.2013.

Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚F11 Anfangsbuchstaben Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Stimmen durchgestrichen und ursprünglich nur in der Stimme der ersten Oboe mit programmatischen Satzüberschriften versehen waren: zwischen ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘ und ‚der ruhende Pan‘ sind ‚der jauchzende Pan‘ und ‚der frohlockende Peleus‘ eingeschoben.¹⁴² Da die Sätze allerdings konsequent durchgestrichen sind, wurden sie vermutlich nicht gespielt. Außerdem gibt es bei der Dresdner Abschrift eine Seite, auf der der Zusatz ‚Overture en Pantomie‘ notiert ist, in Darmstadt findet sich dies jedoch nicht.

Bei den Suitensätzen ist auf den ersten Blick auffällig, dass sie alle charakterisierende Satzüberschriften in deutscher Sprache (und nicht wie üblich in dem Genre auf Französisch) tragen. Sie nennen dabei keine Tanzsätze und spielen zum Teil sehr deutlich auf die Hansestadt an. Daneben werden mythologische oder pastorale Figuren beziehungsweise Tiere angeführt und meist mit einem Adjektiv näher charakterisiert. Die Überschriften entfalten somit eine relativ vielfältige Suitenfolge. Wie dies musikalisch wiedergegeben wird, soll folgende Analyse untersuchen. Dabei ist ebenfalls von Interesse, inwiefern die spezifische Auswahl der Überschriften mit den Zuhörern bei der (wahrscheinlichen) Erstaufführung in Bezug gesetzt werden kann. Stehen die außermusikalischen Bezüge gerade mit den Gästen der bürgerlich geprägten Hansestadt in Verbindung? Daneben ist natürlich auch eine Frage, wie die Ouvertüresuite außerhalb Hamburgs wahrgenommen worden sein könnte. Die überlieferten Abschriften legen schließlich eine Rezeption an anderen Höfen nahe: Darmstadt und Dresden, aber wohl auch Ludwigsburg, da die heute in Rostock aufbewahrten Quellen ursprünglich Besitz des Erbprinzens Friedrich Ludwig von Württemberg¹⁴³ waren.

5.2.2 Analyse der Einzelsätze

Vielgestaltigkeit in der ‚Overture‘

Die ‚Overture‘ weist neben ihrer zu erwartenden großformalen Zwei- und innermusikalischen Dreiteiligkeit (F11 O T. 1–22 A-Teil, T. 23–173 B-Teil, T. 174–195 A'-Teil) einige Besonderheiten auf. Gleich zu Beginn des A-Teils wird dies deutlich (F11 O T. 1–9): Während Oboen, Violinen und die Bassgruppe den üblichen punktierten Rhythmus spielen, fallen die vier Hörner mit ihrer repetierten Achtel-Schicht auf. Nach einem achttaktigen Abschnitt, in dem die Hörner pausieren und lediglich der punktierte Rhythmus erklingt (F11 O T. 10–17), übernehmen nun sogar die Streicher und Holzbläser in den letzten fünf Takten des A-Teils die repetierten Achtel.

¹⁴² Vgl. Dresdner Stimmensatz: Mus. 2392-N-32: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15390/1/cache.off>, letzter Zugriff: 20.05.2013.

¹⁴³ Vgl. zu den Rostocker Quellen: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 8.

Den Hörnern sind zeitgleich Haltenoten vorgeschrieben, sodass in den Takten 18 bis 20 der zu erwartende Rhythmus für den langsamen Abschnitt einer Ouvertüre sogar gänzlich fehlt.

Der A'-Teil spielt in Bezug auf diesen Aspekt weniger mit den Hörerwartungen. Dennoch enttäuscht er sie im Prinzip gerade dadurch, weil die Abschnitte des A-Teils im A'-Teil anders angeordnet sind oder nicht noch einmal gespielt werden. Nachdem als erstes die Hörner pausieren und deutlich der Ouvertüren-Rhythmus vorgestellt wird (F11 O T. 174–179, vgl. T. 10–17), erklingt an zweiter Stelle die Kombination aus Tonrepetitionen in den Blechbläsern und Punktierungen in den anderen Stimmen (F11 O T. 180–188, vgl. T. 1–9). Der Satz schließt mit einem Abschnitt, der die Tonwiederholungen der Hörner zunächst als dialogisierendes Element nutzt (F11 O T. 189ff.), um dann zuletzt doch in allen beteiligten Instrumenten wenigstens einmal den punktierten Rhythmus erklingen zu lassen (F11 O T. 192–195).

Der rasche Mittelteil zwischen den Rahmenabschnitten wirkt zunächst so, als wäre er, wie zu erwarten, fugiert gestaltet. Er spielt dann jedoch zunehmend mit dieser Formerwartung, indem concertoartige Elemente hinzukommen.¹⁴⁴ Der B-Teil beginnt auftaktig mit dem Fugen-Soggetto, das neben einer zwei Mal tendenziell abwärts gerichteten Achtel-Linie insbesondere durch einen raschen aufwärtsgerichteten diatonischen Zweiunddreißigstel-Lauf ins Auge sticht. Diese Tirata sorgt in ihrer Ungewöhnlichkeit für einen besonders großen Wiedererkennungswert des Soggettos. Zudem wird das Fugen-Thema zu Beginn in der Dux-Gestalt gut wahrnehmbar im Unisono von den vier Melodieinstrumenten (Violinen und Oboen) gespielt (F11 O T. 23–26). Anschließend erklingt das Soggetto in Comes- und Dux-Gestalt (F11 O T. 27–34) und wird dann ungewöhnlicherweise sofort transformiert (F11 O T. 35–50). Da sich ab Takt 51 die Satzgestaltung jedoch deutlich ändert, würde man vermutlich die erste Durchführung erst an dieser Stelle enden lassen, auch wenn zuvor nur noch transformierte Soggetto-Fragmente und keine wirklichen Fugen-Themen mehr erklingen. Nun (F11 O T. 51–60) kommen im B-Teil das erste Mal die Hörner zum Einsatz: Die Hörner 1 und 2 spielen zunächst im Terzabstand eine von wiederholten Motiven geprägte Melodie, ab Takt 56 tritt das erste Horn solistisch hervor und das zweite Horn wechselt zu einer Begleitfunktion in Achteln.

Die weiteren Abschnitte greifen nun größtenteils auf die bis dahin vorgestellten musikalischen Ideen oder Besetzungsvarianten zurück, kombinieren diese jedoch in vielfältiger Weise, sodass ein lebendiger, abwechslungsreicher Eindruck entsteht. Die Durchführungen (F11 O T. 61–72, T. 111–114, T. 137–160) bleiben dabei zunächst einmal den Streichern, Holzbläsern und der Bassgruppe vorbehalten. Nur beim letzten Abschnitt spielt auch das erste Horn das Soggetto.

¹⁴⁴ Vgl. zur Idee der Concertouvertüre: Trinkle: *Telemann's Concertouvertüren* (2004), S. 120f.

Die Motivik der Horn-Stelle wird in den Takten 73 bis 82 aufgegriffen, wobei nun alle anderen Stimmen in Begleitfunktion ebenfalls hinzutreten beziehungsweise ab Takt 79 zweite Oboe und Violine in Terzabstand die Sechzehntel des ersten Horns mitspielen. Die Takte 97 bis 110 wiederum erklingen nur in den vier Hörnern. Das erste Horn spielt hierbei eine Melodie, die sich aus den vorangegangenen Ideen zusammensetzt. Sie erklingt über einem bordunartigen Klang der anderen drei Hörner, wodurch ein volkstümlicher Eindruck entsteht. Die restlichen Abschnitte (F11 O T. 83–96, T. 115–136, T. 161–173) verwenden in variiertes Form das zuvor vorgestellte Material, allerdings hält zwischen den Hörnern und den anderen Instrumenten ein dialogisierendes Element Einzug (vgl. z.B. F11 O T. 83–86). Dabei kommt es zum einen aufgrund der Besetzungswechsel zu einer Echo-Wirkung (F11 O T. 131–135), zum anderen aber auch zu Passagen, in denen Instrumente solistisch hervortreten (F11 O T. 89ff., T. 167ff.).

Diese abwechslungsreiche und ausgedehnte Gestaltung des Mittelteils (vgl. Tab. 12) sorgt jedoch nicht nur für einen vielfältigen Klangeindruck, sondern spielt zugleich mit der Formwartung: Die Abschnitte a stellen mit ihrer Verwendung eines Soggettos in Dux- und Comes-Gestalt Durchführungen dar, die jedoch im Innern durch die Verwendung einer Tirata und die Abwandlung des Fugen-Themas ungewöhnlich wirken. Der Eindruck wird durch die restlichen Abschnitte verstärkt: Als Fuge betrachtet, würden sie Zwischenspiele darstellen, da jedoch mit den Besetzungen gespielt wird und zudem Instrumente in kleinen Klanggruppen hervortreten, entsteht der Eindruck eines Concertos. Dadurch erhalten manche der ‚Zwischenspiel‘-Abschnitte einen Concertino-Charakter eines Concerto grossos.

Betrachtet man das Ganze hingegen in der formalen Anlage eines Concerto-Satzes Vivaldischer Prägung, könnten die Abschnitte, die mit solistisch hervortretenden Einzelinstrumenten operieren, als Episoden angesehen werden. Die Durchführungen hingegen würden in dieser Deutung durch ihre Wiederkehr Ritornelle darstellen, was zugleich die Veränderungen der a-Abschnitte im Innern erklären und legitimieren würde.

Takt	23–50	51–60	61–72	73–82	83–96	97–110	111–114	115–136	137–160	161–173
Besetzung	ohne Hr.	nur Hr.	ohne Hr.	Tutti	Tutti	nur Hr.	ohne Hr.	Tutti	Tutti	Tutti
Bezeichnung	a	b	a ¹	b ²	c	b ¹	a ²	c ¹	a ³	c ²
Fugen-So-ggetto?	x		x				x		x	
Solistische Abschnitte?		x		x	x	(x)		(x)		x

Tab. 12: *TWV 55:F11* ‚Ouverture‘ B-Teil (T. 23–173).

Mit dieser zum Teil formal ambivalenten und damit zugleich lebhaften und abwechslungsreichen Gestaltung öffnet aber die Ouvertüre gerade dezidiert für die folgende Suite „die Thüre“ (Mattheson *Orchestre* S. 170), indem sie mit ihren Ungewöhnlichkeiten Elemente etabliert, die auch in den weiteren Sätzen aufgegriffen werden.¹⁴⁵

Die Eröffnung der Suitenfolge mit der kanonierenden Pallas

Der erste Suitensatz ‚die canonierende Pallas‘ nennt mit seiner programmatischen Satzüberschrift die Schutzgöttin Athens, die „Göttin der klugen Kriegsführung, der Weisheit, der Künste und des Handwerks“,¹⁴⁶ und charakterisiert sie durch das Adjektiv zugleich in ihrer Tätigkeit näher. Der Satz besteht im Prinzip aus vier verschiedenen Abschnitten, die zum Teil kontrastierend gestaltet sind und leicht verändert wiederkehren. Zu Beginn spielen Violinen und Oboen eine zweitaktige Phrase aus Sechzehnteln im Terzabstand, die jedoch aufgrund der wellenartigen Gestaltung einen freundlichen Eindruck erweckt und vermutlich am ehesten auf die schützende Pallas sowie ihre Affinität zu den Künsten anspielt (F11 Pallas T. 1f.). Dieser Abschnitt a wird im weiteren Verlauf mehrmals aufgegriffen, zum Teil nun jedoch mit Begleitung oder imitierendem Stimmeneinsatz (F11 Pallas T. 5f., T. 17ff., T. 25f., T. 29f., T. 33–38, T. 49ff., vgl. Bsp. 64).

Dazu kontrastiert der Abschnitt b (F11 Pallas T. 3f.): Die in der Satzüberschrift durch das Adjektiv angesprochene kämpferische Tätigkeit scheint hier musikalisch umgesetzt zu sein. Während Oboen und Violinen alternierend aufwärts gerichtete Dreiklangsbrechungen und die Hörner Viertelschläge oder Sechzehntel-Tonrepetitionen spielen, sticht insbesondere die Bassstimme mit abwärts gerichteten Zweiunddreißigstel-Läufen hervor, die zugleich an die Tirata

¹⁴⁵ Vgl. zum Aufgriff der Ideen: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 73f.

¹⁴⁶ Moormann, Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten* (1995), S. 137; vgl. auch: Graf: „Athena“ (1997), Sp. 160–164.

des Fugen-Soggettos erinnern.¹⁴⁷ Die Läufe scheinen geradezu das in der Satzüberschrift geschilderte ‚Canonieren‘ der Kriegsgöttin musikalisch abzubilden,¹⁴⁸ da nach Mattheson die Tirata „eigentlich einen Schuß oder Pfeilwurf“ (Mattheson Capellmeister S. 117) darstellt. Im weiteren Verlauf des Satzes wird die Battaglia-Wirkung¹⁴⁹ dieser Abschnitte noch gesteigert, indem zum Teil vermehrt und auch in Gegenrichtung schnelle Skalenläufe gespielt werden (F11 Pallas T. 7–10, T. 15f., T. 20–24, T. 27f., T. 31f., T. 47f., T. 52–56, vgl. Bsp. 64).

The image shows a musical score for Example 64, consisting of six staves. The top four staves are for Horns in F (1, 2, 3, and 4). The fifth and sixth staves are for Violin I/Oboe 1 and Violin II/Oboe 2. The bottom staff is for Bassoon/Continuo. The score is in 3/4 time and begins at measure 50. The Horns play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins/Oboes play a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The Bassoon/Continuo plays a bass line with eighth notes and rests.

Bsp. 64: *TWV 55:F11* ‚die canonierende Pallas‘ T. 50–53. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/78.

Einen dritten Abschnitt c stellen die Takte 11 bis 14 dar (vgl. Pallas T. 43–46). Dieser kombiniert zunächst die Idee dreier Achtel von Takt 3 und einer Sechzehntelbewegung in Zweiergruppen der Takte 1f. In den Takten 13 und 14 hat dann jedoch die Basstimme durchgehende Sechzehntel zu spielen, während die anderen Stimmen mit unterschiedlich rhythmisierten Tonrepetitionen begleiten. Deutlich neues Material führt hingegen der Abschnitt d ein, der zugleich in sich kontrastierend gestaltet ist (F11 Pallas T. 38–42). Oboen und Violinen spielen einen punktierten Rhythmus im Terzabstand, der melodisch betrachtet nur aus einem Sekundschritt nach oben besteht und jeweils drei Mal hintereinander erklingt (F11 Pallas T. 39, T. 41). Diese Takte, die eine sanfte Wirkung ausstrahlen, wechseln mit deutlich an die kriegerische Tätigkeit von Pallas erinnernden Zweiunddreißigstel-Läufen in der Basstimme (F11 Pallas T. 40, T. 42). Für den Satz ‚die canonierende Pallas‘ ergibt sich somit folgende, die einzelnen Ideen immer wieder aufgreifende Abfolge: a-b-a'-b¹-c-b'²-a¹-b²-a²-b''-a³-b''''-a⁴-d-c-a⁵-b''''-b³. Der Aufbau

¹⁴⁷ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 73.

¹⁴⁸ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 270.

¹⁴⁹ Vgl. zu Kennzeichen einer Battaglia: Braun: „Battaglia“ (1994), Sp. 1301.

des Satzes mit einer klaren Abschnittsbildung auf musikalischer Seite scheint der bedachten Kriegsführung von Pallas Athene zu korrespondieren. Dadurch, dass die einzelnen Abschnitte in ihren Charakteren kontrastieren und mehrmals abwechseln, zeichnet Telemann jedoch zugleich in ständigem Alternieren die verschiedenen der Göttin zugeschriebenen Bereiche nach – kluge Kriegsführung und Nähe zu den Künsten sowie Handwerken.

Klare Phrasenbildung, recht einfach gehaltene Harmonik, eine vor allem in den Abschnitten a und c fließende Melodiegestaltung und insbesondere der 3/4-Takt in einem vermutlich raschen Tempo lassen allerdings im Ansatz auch einen Anklang an einen Tanzsatz vermuten: die italienische Corrente. Deren „immerwährendes Lauffen“ soll nach Mattheson so gestaltet sein, „daß es lieblich und zärtlich zugehe“, wodurch sich die Assoziation einer „süsse[n] Hoffnung“ einstellt (Mattheson Capellmeister S. 231). Diese Eigenschaften der Corrente in den Abschnitten a und c könnten mit der Klugheit und der Kunstsinnigkeit in Verbindung gebracht werden. Die verstärkt die kriegerische Tätigkeit abbildenden b-Teile kontrastieren jedoch dazu und lassen zugleich den Eindruck eines Tanzsatzes immer wieder kurzzeitig in den Hintergrund geraten.

Musikalisches Abbild eines Echos an der Alster

Der nächste Satz ‚das Älster Echo‘ scheint in seiner musikalischen Gestaltung vor allem das genannte Phänomen des Echos nachzuzeichnen, das schon in der ‚Ouverture‘ an einer Stelle musikalisch angedeutet wurde (vgl. F11 O T. 131–135). Es handelt sich dabei zugleich um ein außermusikalisches Ereignis, das allgemein und folglich allen Hörern verständlich ist. Der Verweis auf die Alster in der Satzüberschrift bindet den Suitensatz jedoch über die sprachliche Ebene konkret an die Hansestadt an. Schon die Anlage als Rondeau,¹⁵⁰ bei dem der A-Teil (F11 Echo T. 1–21) jeweils nach den beiden anderen Großabschnitten B (F11 Echo T. 22–41) und C (F11 Echo T. 63–82) erklingt, mit dem identischen Aufgreifen eines Formteils lässt sich als eine musikalische Umsetzung des in der Überschrift genannten Außermusikalischen deuten. Aber auch in der inneren Gestaltung finden sich zahlreiche Echo-Anklänge.

Der Tutti-Abschnitt des A-Teils ist gleich zu Beginn von Wiederholungen geprägt: Takt 2 entspricht Takt 1 und die Aufwärtsbewegung in Sechzehnteln der Hörner in Takt 3 erklingt in der Bassstimme wie ein Echo einen Takt später. Verstärkt scheint das Außermusikalische dann ab Takt 5 umgesetzt zu werden. Der Schlusston der vorhergehenden Phrase (F11 Echo T. 4) ist Auslöser für eine Reihe von ‚doppelten‘¹⁵¹ Echos: Die Viertel der Oboen und Violinen erklingen anschließend zunächst in den ersten beiden Hörnern, dann in Horn drei und vier. In Takt 6

¹⁵⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 62.

¹⁵¹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90.

beginnt ein neues Echo mit einem Motiv, das aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel besteht und als erstes von den Oboen und Violinen gespielt wird. Erneut erklingt es erst in Horn eins und zwei, dann Horn drei und vier. Dies gilt ebenso für den Halteton in den Takten 9 bis 11. Eine Echo-Wirkung entsteht an diesen Stellen jedoch nicht nur dadurch, dass ein Motiv von verschiedenen Instrumenten mehrmals wiederholt wird, sondern auch deswegen, weil es jeweils das erste Mal von vier, bei den Echos dann jedoch nur noch von zwei Instrumenten gespielt wird. Über die Besetzungsreduktion entsteht also die für ein Echo typische Klangwirkung. Der zweite Abschnitt des A-Teils (F11 Echo T. 12–21) wiederholt zunächst den Tutti-Beginn (F11 Echo T. 12–15), um dann nur noch Viertel zwischen Violinen, Oboen und Bassstimme auf der einen Seite und den Hörnern eins und zwei auf der anderen Seite als Echo alternieren zu lassen (F11 Echo T. 16–19).

Der B-Teil stellt erneut durch zahlreiche Motivwiederholungen einen Bezug zur programmatischen Satzüberschrift her und ist über die Besetzung klar in zwei Abschnitte zu unterteilen (F11 Echo T. 22–29, T. 30–41). Zu Beginn spielen nur die Hörner, wobei jeweils Horn eins und zwei das motivische Material vorgeben, das dann die unteren beiden Blechbläser als Echo imitieren. Bis auf eine Ausnahme in den Takten 26f., in denen von dem ersten Motiv die letzten zwei Achtel als neues Echo in halbtaktigem Wechsel abgespalten werden, alternieren die Hörner immer taktweise. Bei dem Abschnitt der Oboen, Streicher und Bassgruppe wird ab Takt 34 mit Hilfe der Dynamik das Außermusikalische dargestellt, indem das in c-Moll und G-Dur erklingende Motiv jeweils einmal im Piano wiederholt wird.¹⁵²

Im C-Teil wirkt sich das in der Satzüberschrift genannte Echo neben dem Wechsel in der Besetzung oder des Klangs noch auf einer weiteren Ebene aus. Im Prinzip stellt dieser Großabschnitt in gewisser Weise einen Versuch der Oboen und Violinen dar, eine Melodie zu spielen. Sie werden dabei jedoch permanent von dem Echo der Alster, das die Hörner repräsentieren, unterbrochen. Schon die letzte Viertel des zweiten Taktes der Melodie ist Auslöser für ein doppeltes Echo in den Hörnern (F11 Echo T. 65). Anschließend können die Streicher und Holzbläser sogar fünf Takte lang ununterbrochen ihre Melodie spielen (F11 Echo T. 66–70). In Takt 71 imitieren die ersten beiden Hörner den letzten Takt der Violinen und Oboen. Horn drei und vier verkürzen dieses Motiv dann jedoch noch einmal zu einer Viertel, was zugleich die Echo-Wirkung verstärkt. Diese sicherlich bewusst erzeugte Realitätsnähe bewirkt allerdings, dass die

¹⁵² Sowohl in der Darmstädter, als auch in der Dresdner Handschrift finden sich Dynamik-Angaben. Der von Jürgen Braun in seiner Ausgabe vorgesehene Wechsel von Streichern und Holzbläsern im B-Teil (T. 30–41) und das Pausieren der Streicher im C-Teil ebenso wie die Dynamikangaben im A-Teil, zu Beginn des B-Teils und im C-Teil sind in den Handschriften nicht vermerkt. Vgl.: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra* (1966), S. 34–37; vgl. DI Mus. 2392-N-32, DS Mus.ms. 1034/78.

Melodie im wahrsten Sinne des Wortes aus ihrem Rhythmus kommt. In Takt 72 setzen Oboen, Streicher und Bassgruppe auf die zweite Zählzeit ein und nach einer erneuten Echo-Unterbrechung mit Motivabspaltung (F11 Echo T. 74f.) beginnt die Melodie sogar ungewöhnlicherweise auf die ‚1 und‘. Nach einem halbtaktigen Echo-Effekt in den Takten 76f. kann dann jedoch die Melodie ungestört zu Ende gespielt werden (vgl. Bsp. 65).

The musical score for Example 65 consists of seven staves. The top four staves are for Horns in F (1, 2, 3, 4), and the bottom three are for Violin I/Oboe 1, Violin II/Oboe 2, and Basso continuo. The music is in 2/4 time and begins at measure 70. The melody is characterized by rhythmic echoes and motif fragmentation, with various rests and note patterns across the instruments.

Bsp. 65: *TWV 55:F11* ‚das Älster Echo‘ T. 70–77. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/78.

Telemann zeichnet somit das in der Satzüberschrift genannte Außermusikalische durch Wiederholungsstrukturen auf großformaler Ebene und in der Gestaltung der einzelnen Abschnitte durch Motivabspaltungen nach, wie dies auch bei der ‚Bouree en Echo‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:Es2* der Fall ist.¹⁵³ Daneben wird das Echo musikalisch über Besetzungswechsel, Dynamikangaben und Irritationen in der Melodie- und Phrasengestaltung dargestellt. Die Rondeau-Anlage ebenso wie der lebendige Charakter des Satzes erinnern jedoch ebenfalls an eine Gavotte, auch wenn der typische Auftakt von zwei Vierteln fehlt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225, Orchestre S. 191). Allerdings würde sich das „hüpfende Wesen“ (Mattheson Capellmeister S. 225) dieses Tanzsatzes mit dem Wiederhall des Echos decken.

Die Glockenspiele in Hamburg

Während der zweite Suitensatz aufgrund der Nennung der Alster zwar auf Hamburg anspielt, aber letztendlich durch das primäre Darstellen des Echos vermutlich allgemein verständlich

¹⁵³ Vgl. Abschrift Darmstadt Mus.ms. 1034/14: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-14>, letzter Zugriff: 24.05.2013.

war, so beziehen sich die folgenden ‚Hamburgischen Glockenspiele‘ konkreter auf die Hansestadt. Zu Telemanns Zeit verfügten drei der fünf Hauptkirchen in Hamburg über unterschiedlich große Glocken,¹⁵⁴ wodurch das Geläut dort wohl im Vergleich zu anderen Städten recht eindrücklich gewesen sein muss.

Entsprechend vielfältig ist auch der Suitensatz gestaltet. Im Prinzip werden gleich zu Beginn in der Bassstimme drei verschiedene Glockentypen vorgestellt (F11 Glocken T. 1–10): eine von Pausen unterbrochene Viertelbewegung (F11 Glocken T. 1ff., T. 9f., Motiv a), mit jeweils drei Sechzehnteln als Auftakt versehene Viertel (F11 Glocken T. 4ff., Motiv b) und eine kontinuierliche Achtelbewegung, die nur an zwei Stellen durch Sechzehntel ersetzt wird (F11 Glocken T. 6ff., Motiv c, vgl. Bsp. 66).



Bsp. 66: *TWV 55:F11* ‚Die Hamburgischen Glockenspiele‘ T. 1–9. Wiedergabe nach: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra*, S. 38.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz.

Im weiteren Verlauf des Satzes, der durch die Wiederholungszeichen in zwei Großabschnitte geteilt wird (F11 Glocken T. 1–23, T. 24–47), werden diese drei zu Beginn vorgestellten Motive entweder unverändert oder leicht variiert aufgegriffen, allerdings erklingen nun immer mindestens zwei Motive simultan. In den Takten 10 bis 13 hat die Bassstimme eine Variante des Motivs a zu spielen, während die anderen Stimmen eine um einen Takt versetzte Achtelbewegung exponieren, die auf das Motiv c zurückzuführen ist. Diese Motivkombination findet sich im weiteren Verlauf des Satzes häufiger, wenn auch in anderer Stimmenverteilung (F11 Glocken T. 34–37) und zum Teil in reduzierter Besetzung (F11 Glocken T. 24–33) oder mit einer Abwandlung des Motivs a zu Halben (F11 Glocken T. 20–23, T. 43–47). Daneben gibt es Abschnitte, in denen die Motive a und c jeweils rhythmisch unverändert zeitgleich erklingen (F11 Glocken T. 16–20, T. 39–43).

Gesteigert wird das simultane Erklingen der verschiedenen Glocken-Motive ungefähr in der Mitte der beiden Großabschnitte (F11 Glocken T. 13–16, T. 37ff.). Hier wird im ersten Großabschnitt das Motiv a in den Hörnern mit der abgewandelten Variante des Motivs c in Oboen und Violinen und dem Motiv b in der Bassstimme kombiniert. In den Takten 37 bis 39 pausieren

¹⁵⁴ Vgl.: Heyink et al.: ‚Hamburg‘ (1995), Sp. 1754; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64.

die Hörner, die erste Violine und Oboe spielen jedoch Motiv c, die zweite Stimme die Variante des Motivs c und die Bassstimme Motiv b. Bei der abwechslungsreichen Motivkombination in dem Satz scheint jedoch die Bassstimme insgesamt ein konstantes, quasi ostinates¹⁵⁵ Element darzustellen: Die Reihenfolge Motiv a, Motiv b, Motiv c und schließende Phrase der Takte 1 bis 10 erklingt noch zwei weitere Male im Verlauf des Satzes (F11 Glocken T. 11–23, T. 34–47), wodurch im Prinzip eine ABA'-Anlage entsteht (F11 Glocken T. 1–23 A-Teil, T. 24–33 B-Teil, T. 34–47 A'-Teil). Hierbei kontrastiert der B-Teil, indem die Bassstimme nur das Glocken-Motiv a spielt und zudem die Hörner komplett pausieren.

Gerade dadurch, dass sich das gesamte Material letztendlich auf drei verschiedene Motive zurückführen lässt, scheint sich der Satz direkt auf das Kirchengeläut in der Hansestadt zu beziehen. Die drei verschiedenen Glocken-Typen werden somit durch den alleinigen Beginn der Bassstimme gut wahrnehmbar exponiert, um dann in zahlreichen Varianten und Kombinationen die ganze Klangvielfalt der Glockenspiele Hamburgs musikalisch nachzuzeichnen.

Dass die Satzgestaltung sich konkret auf die Hansestadt beziehen könnte, kann nicht nur an der Überschrift abgelesen werden, sondern scheint auch daraus geschlossen werden zu können, dass dieser Satz in der von Graupner angefertigten¹⁵⁶ Darmstädter Abschrift nicht enthalten ist. Das Auslassen der ‚Hamburgischen Glockenspiele‘ kann hierbei nicht mit einer rein aufführungspraktischen Bedingung erklärt werden, denn gerade dieser Suitensatz wäre auch nur mit den zu jener Zeit in Darmstadt angestellten zwei bis drei Hornisten¹⁵⁷ spielbar gewesen, da die Hörner über lange Strecken pausieren oder jeweils zwei unisono oder in Oktavparallelen notiert sind. Vielmehr muss der Sachverhalt darauf zurückzuführen sein, dass in Darmstadt mit nur einer Stadtkirche und einem Glockenspiel im Schloss¹⁵⁸ nicht auf den gleichen Erfahrungshintergrund zurückgegriffen werden konnte. Die vielfältige Satzgestaltung trifft wohl wirklich in erster Linie auf Hamburg zu.

Diese These stützt auch ein Vergleich mit dem Satz ‚Carillon‘ aus der Ouvertürensuite *TWV 55:D21*, die – wie oben dargestellt – explizit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt gewidmet ist und sich vermutlich auf das dortige Glockenspiel bezieht (vgl. Kapitel 5.1.2.1). Hier werden zwar ebenfalls verschiedene Motive kombiniert – eine punktierte Halbe in der Bassstimme, alternierende Pizzicato-Viertel in den Streichern und eine Melodiestimme in den beiden Oboen –, allerdings sind beide Großabschnitte (D21 C T. 1–6, T. 7–12) identisch aufgebaut und die einzelnen Stimmen bleiben konstant bei ihrem Motiv (vgl. Bsp. 67). Dadurch ist der

¹⁵⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90.

¹⁵⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 14.

¹⁵⁷ Vgl.: Trinkle: *Telemann's Concertouverturen* (2004), S. 153.

¹⁵⁸ Vgl.: E. Noack: *Musikgeschichte Darmstadts* (1967), S. 133–136; (F. Noack): ‚Darmstadt‘ (1995), Sp. 1087.

Satz nicht so vielfältig gestaltet wie derjenige von *TWV 55:F11*. Auch ein Blick auf andere ‚Carillon‘-Sätze in Telemanns Ouvertürensuiten etwa bei *TWV 55:D17*, *e10* und *F7*¹⁵⁹ bestätigt die in Bezug auf Motivwahl, -kombination und Besetzungswechsel vielfältige und zudem umfangreiche Anlage der ‚Hamburgischen Glockenspiele‘, deren musikalische Gestaltung entsprechend der Satzüberschrift die konkrete Situation in der Hansestadt musikalisch abzubilden scheint.

Bsp. 67: *TWV 55:D21* ‚Carillon‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2.

Der melancholische Gesang der Schwäne

Auf diesen lebendigen Satz folgt bei *TWV 55:F11* nun schon allein harmonisch deutlich kontrastierend ein ‚Gesang‘ der Schwäne in f-Moll. Neben der durch die Wiederholungszeichen klar markierten Zweiteiligkeit (F11 Schwan T. 1–8, T. 9–24) weist der Satz eine ABA’-Anlage auf (F11 Schwan T. 1–8 A-Teil, T. 9–16 B-Teil, T. 17–24 A’-Teil), wobei im B-Teil die Hörner komplett pausieren. Insgesamt kann jeder achttaktige Abschnitt noch einmal in 2+2+4 Takte unterteilt werden. Dabei spielen Violine und Oboe 1 eine meist diatonisch und zumindest von keinen großen Sprüngen geprägte Melodie, bei der häufig die zweite Zählzeit betont wird.

Diese Satzgestaltung ebenso wie der 3/2-Takt in einem langsamen Tempo verweisen – als Tanzsatz betrachtet – auf eine Sarabande¹⁶⁰ (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 187). Deren attestierte „Ernsthaftigkeit“ (Mattheson *Capellmeister* S. 230), vor allem aber die mit der Tonart f-Moll

¹⁵⁹ Vgl.: *TWV 55:D17* (Darmstädter Abschrift DS Mus.ms. 1034/93), *e10* (Dresdner Abschrift Mus. 2392-O-23) und *F7* (Darmstädter Abschrift DS Mus.ms. 1034/41): <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-93>; <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/53163/1/cache.off>; <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-41>, letzter Zugriff auf alle Quellen: 27.05.2013; vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90.

¹⁶⁰ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 67; Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 70; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90.

verbundene „Melancholie“ (Mattheson Orchestre S. 248f.) unterstützen den klagenden Eindruck des Suitensatzes, der auch durch Querstände (F11 Schwan T. 10f., T. 16f., T. 18f.) und seufzerartige Bewegungen (F11 Schwan T. 18, T. 20) hervorgerufen wird. Die Satzgestaltung korrespondiert wiederum mit dem in der Satzüberschrift genannten Schwanengesang und dem damit verknüpften Bild: Der Schwan wird zum einen als treues Tier betrachtet, zum anderen aber ist mit ihm seit der Antike verbunden, dass er, auch in Bezug auf den Mythos um Kyknos,¹⁶¹ vor dem Sterben besonders schön singen soll.¹⁶²

Die Dorfmusik an der Alster

Mit dem nächsten Satz ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ wird über die Überschrift mit der Nennung der Alster wie schon bei ‚das Älster Echo‘ Hamburg ins Bewusstsein gerufen, zugleich wird aber über die Schäfer ein pastoraler Raum genannt. Die Satzgestaltung scheint wiederum – auch hier in Parallelität zum Echo-Satz – an die allgemein verständliche Ebene, die genannte Dorf- und somit tendenziell einfacher gestaltete Musik, anzuknüpfen. Dies äußert sich in dem wieder in der Tonika F-Dur erklingenden Satz einerseits in der häufigen Verwendung der erhöhten vierten Stufe (*h*) und der erniedrigten siebten Stufe (*es*),¹⁶³ was Telemann auch in anderen Kompositionen für das Evozieren einer volkstümlichen oder derben Musik nutzt wie etwa bei ‚Les Moscovites‘ aus *TWV 55:B5* (vgl. Kapitel 4.1.2.2, Bsp. 42). Andererseits findet die Dorfmusik mit einer bewusst einfachen Satzgestaltung in die Ouvertürensuite Eingang. Über die gezielte Simplizität knüpft dieser Suitensatz jedoch ebenfalls an die volkstümlichen Abschnitte in der ‚Ouvverture‘ an (vgl. F11 O T. 97–110).

Auch hier weist der Satz durch die Wiederholungszeichen (F11 dorff Music T. 24) formal eine Zweiteiligkeit auf und erhält durch den Aufgriff des motivischen Materials des Anfangs und durch die Instrumentierung eine ABA'-Anlage (F11 dorff Music T. 1–24 A-Teil, T. 25–52 B-Teil, T. 53–68 A'-Teil). Der A-Teil beginnt mit einer größtenteils diatonisch gestalteten Melodie aus Vierteln und Achteln, wobei die Takte 3 und 4 eine Wiederholung der ersten beiden Takte darstellen. In den Schlusstakten des ersten Tutti-Abschnitts (F11 dorff Music T. 5–8) wird der Satz noch mehr vereinfacht, da nun alle Stimmen das Gleiche spielen, wodurch zudem Oktavparallelen entstehen. Der nächste achttaktige Abschnitt (F11 dorff Music T. 9–16) kontrastiert zunächst über die Besetzung. Während alle vier Hörner pausieren, spielen erste Violine

¹⁶¹ Vgl. Walde: „Kyknos“ (1999), Sp. 962f.

¹⁶² Vgl.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1996), Sp. 815ff.; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 271. Zedler nennt dies ebenfalls, bezweifelt allerdings, dass der Schwan wirklich schön singen soll, bevor er stirbt (vgl. Zedler Bd. 35 Sp. 1838).

¹⁶³ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 272; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 72.

und Oboe¹⁶⁴ eine tendenziell abwärts gerichtete Melodie, die in Takt 13 mit Ausnahme des Schlusstaktes identisch wiederholt wird. Von Takt 17 bis 24 werden die ersten acht Takte aufgegriffen, allerdings scheint es so, als ob die Hörner ihren Einsatz verpassen würden. Sie spielen nicht gleich die Melodie mit, sondern setzen erst in Takt 21 und dann – sozusagen zur Sicherheit – unisono ein.

Der komplett ohne Hörner gestaltete B-Teil beginnt kontrastierend, indem die Bassinstrumente über acht Takte eine Art Orgelpunkt auf der Subdominante *b* (bzw. durch die Aussetzung der Cembalostimme einen möglichen Bordun-Klang) zu spielen haben, während die Melodiestimmen im Oktavabstand zunächst vier Takte eine diatonische Linie in Halben und anschließend vier Mal ein auf Takt 2 zurückführbares Achtel-Motiv spielen (F11 dorff Music T. 25–32). Der nächste Achttakter (F11 dorff Music T. 33–40) wird im Prinzip zu einer Zweistimmigkeit reduziert, da die Violinen und Oboen unisono spielen und die Bassinstrumente im Quintabstand dazu gesetzt sind. Auch zwischen den Hauptnoten der Melodiestimme, die eine abwärts gerichtete Linie beschreiben, und denen der Bassgruppe sind in den Takten 41 bis 44 erneut Quintparallelen zu beobachten. Als neues Element wird in diesen Takten eine triolische Bewegung eingeführt, die ebenfalls den Schlussabschnitt des B-Teils prägt (F11 dorff Music T. 49–52).

Beim A'-Teil sind die Takte 53 bis 60 identisch mit den ersten acht Takten. Der letzte Abschnitt (F11 dorff Music T. 61–68, vgl. Bsp. 68), der erneut von Oktavparallelen geprägt ist, kombiniert zunächst ein Motiv, das auf die Takte 9f. zurückzuführen ist, mit einer Achtelbewegung, die zwar als Idee von Takt 2 stammt, in der Bewegungsrichtung jedoch auf den B-Teil verweist (F11 dorff Music T. 61ff., vgl. T. 35, T. 39). Die letzten Takte, die zugleich die Tonika bestätigen, sind dann nur noch vom ersten Motiv geprägt. Der A'-Teil stellt somit trotz des gleichen Anfangs keine reine Wiederholung des A-Teils dar, sondern lässt in der Schlussphrase Motive aus dem mittleren Achttakter des A-Teils und eine Idee aus dem B-Teil gleichzeitig erklingen.

¹⁶⁴ Die weiteren von Braun vorgeschlagenen Wechsel in der Besetzung in diesem Satz finden sich nicht in den Handschriften von Dresden und Darmstadt. Vgl.: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra* (1966), S. 48–53; vgl. DI Mus. 2392-N-32, DS Mus.ms. 1034/78.

The image shows a musical score for measures 53 to 62. The score is arranged in six staves. The top four staves are for Horns in F (1, 2, 3, and 4). The fifth and sixth staves are for Violine I/Oboe 1 and Violine II/Oboe 2. The bottom staff is for Basso continuo. The music is in 2/4 time and features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Bsp. 68: *TWV 55:F11* ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ T. 53–62. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/78.

Der Satz zeichnet sich also insgesamt durch eine klare Binnengliederung, Motivwiederholungen, zum Teil Quint- und Oktavparallelen und zudem durch eine einfache Harmonik aus. Über die Besetzungswechsel und die Einführung neuer Ideen im B-Teil ebenso wie über die Motivkombination im A'-Teil entsteht trotz des vermutlich entsprechend der musikalischen Nachzeichnung einer Dorfmusik gezielt einfach gestalteten Satzes ein lebendiger Eindruck.¹⁶⁵ Dies wird zudem dadurch gestützt, dass ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ an eine Gavotte erinnert, auch wenn der charakteristische Auftakt von zwei Vierteln fehlt. Allerdings könnte der Satz theoretisch ebenfalls so notiert werden. Die „jauchzende Freude“ und das „hüpfende Wesen“ (Mattheson Capellmeister S. 225) dieses Tanzsatzes würden somit den lebhaften Charakter des Satzes und der Dorfmusik im Allgemeinen unterstützen.

Ein weiterer Abstecher in die Tierwelt: die Frösche und Krähen

Erneut an die Tierwelt knüpft der folgende Satz ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘ an. Der Satz steht in einem 3/4-Takt und besitzt eine dreiteilige, durch klare Periodik geprägte Großform ABA' (F11 Frösche T. 1–14 A-Teil, T. 15–22 B-Teil, T. 23–32 A'-Teil), wobei der A'-Teil einen verkürzten und leicht variierten A-Teil darstellt. Der gesamte A- beziehungsweise A'-Teil besteht im Prinzip aus drei Schichten. Während die Hörner begleitende

¹⁶⁵ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 67f.

Viertelnoten spielen, haben Oboen und Violinen¹⁶⁶ eine seufzerartige Achtelbewegung vorge-schrieben, die zwischen den beiden Stimmen teilweise in einer chromatischen Linie alterniert. Eine dritte Schicht stellt die Bassgruppe mit überwiegend repetierten Sechzehnteln dar, die zu-gleich an die Tonrepetitionen in den Rahmenabschnitten der ‚Ouvverture‘ erinnern (vgl. F11 O T. 1–9, T. 18ff., T. 180–188). In der zweiten Hälfte des A-Teils erklingen verstärkt Dissonan-zen. Zum einen reiben sich teilweise die begleitenden Viertel mit der ersten Achtel der Violinen und Oboen (F11 Frösche T. 5ff., T. 23ff.), zum anderen wird insbesondere die Fortsetzung des Satzes drei Mal durch dissonante Klänge¹⁶⁷ in der Dauer eines Taktes unterbrochen (F11 Frö-sche T. 8, T. 10, T. 12, T. 26, T. 28, T. 30, vgl. Bsp. 69).

The image shows a musical score for six instruments: four Horns (F1, F2, F3, F4), Violine I/Oboe 1, Violine II/Oboe 2, and Basso continuo. The score is in 3/4 time and consists of 14 measures. The Horn parts play quarter notes, while the Violine and Oboe parts play eighth notes. The Basso continuo part features sixteenth-note patterns. The score includes a repeat sign at the end of the first measure and a double bar line at the end of the 14th measure.

Bsp. 69: *TWV 55:F11* ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘ T. 7–14. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/78.

Im B-Teil erklingen nun die Sekundbewegungen und Tonrepetitionen nicht simultan, sondern in einem zweimaligen Wechsel nacheinander. Die Hörner eins und zwei spielen, begleitet von Vierteln in den beiden unteren Hörnern, zunächst über drei Takte Achtel (F11 Frösche T. 15ff., T. 19ff.), anschließend folgen Tonrepetitionen in den Oboen, Streichern und im Basso continuo (F11 Frösche T. 18, T. 22).

Das in der Satzüberschrift angeführte Konzertieren ist folglich in doppelter Hinsicht gegeben: zum einen im gleichzeitigen Erklingen unterschiedlicher Motive in den Rahmenabschnitten, zum anderen über den Wechsel der musikalischen Ideen und Klanggruppen im B-Teil. In der

¹⁶⁶ Auch bei diesem Satz finden sich die von Braun vorgeschlagenen Wechsel in der Besetzung nicht in den Hand-schriften von Dresden und Darmstadt. Vgl.: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra* (1966), S. 54–57; vgl. DI Mus. 2392-N-32, DS Mus.ms. 1034/78.

¹⁶⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90.

Forschungsliteratur werden bei dem Satz meist die Tonrepetitionen den Fröschen zugeordnet.¹⁶⁸ Was das Verbinden der beiden Motive – chromatische Achtelfigur und repetierte Sechzehntel – mit den Tieren angeht, ist aber auch ein Blick auf andere Kompositionen der Zeit aufschlussreich, die sich der instrumentalen Nachzeichnung von Frosch-Lauten widmen. Interessanterweise enthält der Abschnitt ‚Fresch‘ der *Sonata Violino solo rappresentativa* (1669) von Biber in der Violinstimme sowohl eine Achtelbewegung in Sekundschritten und dissonante Zusammenklänge, als auch Tonrepetitionen in Zweiunddreißigsteln – allerdings überwiegt ersteres.¹⁶⁹ Weitere Beispiele unterstützen die Darstellung der Frösche durch das Achtel-Motiv. Beispielsweise findet sich in der Darstellung der Froschplage in Händels Oratorium *Israel in Egypt HWV 54* (1738) zur musikalischen Nachzeichnung des Quakens oder Hüpfens der Frösche eine Motivik, die von Sprüngen und einem punktierten Rhythmus geprägt ist (vgl. Bsp. 70a).¹⁷⁰ Der Froschor aus Rameaus *Platée* (1745) ist wiederum vor allem von Synkopen und teilweise auch von Punktierungen geprägt.¹⁷¹ Bei Werners ‚Froschgeschrei‘ aus dem *Neuen und sehr curios-musikalischen Instrumental-Kalender* von 1748 finden sich schnelle Sekundbewegungen in Sechzehnteln, Viertel mit Vorschlägen, kurzzeitig triolische Tonrepetitionen und insbesondere in den Takten 11 und 12 Achtelbewegungen, die eine sehr große Ähnlichkeit mit dem Motiv in Telemanns Satz aufweisen (vgl. Bsp. 70b, vgl. Bsp. 69).¹⁷²

The image shows a musical score for two violins, Violine I and Violine II, in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four measures. Violine I starts with a quarter rest followed by an eighth note with an accent, then a dotted quarter note, and continues with eighth notes. Violine II starts with a quarter note, followed by eighth notes with accents, and continues with eighth notes. The music is characterized by rhythmic patterns and accents that suggest frog sounds.

Bsp. 70a: Händel: *Israel in Egypt HWV 54*, ‚Their land brought forth frogs‘, Violinen T. 1–4. Wiedergabe nach: Händel: *Israel in Egypt*, S. 114.

© Mit freundlicher Genehmigung Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

¹⁶⁸ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 69, 79; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 272f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90: „Wailing chromatically among themselves, the crows (violins and oboes, then horns) are accompanied by croaking repeated notes in the bass“; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 72. Hoffmann ordnet die Motivik nicht explizit zu, vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64.

¹⁶⁹ Vgl.: Biber: „Sonata Violino solo rappresentativa“ (1976), S. 9.

¹⁷⁰ Vgl.: Händel: *Israel in Egypt* (1999), S. 114–117.

¹⁷¹ Vgl.: Rameau: *Platée* (2005), S. 87ff.

¹⁷² Vgl.: Werner: *Musikalischer Instrumental-Kalender* (1956), S. 35ff.

Bsp. 70b: Werner: *Neuer und sehr curios-musikalischer Instrumental-Kalender*, ‚Il grido di Ranochio‘ T. 10–13. Wiedergabe nach: Werner: *Musikalischer Instrumental-Kalender*, S. 35.

© Mit freundlicher Genehmigung Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Die angeführten Frosch-Beispiele enthalten meist beide Motivtypen, die auch bei Telemanns Suitensatz zu finden sind. Die Zuordnung scheint folglich nicht ganz eindeutig, auch wenn das Achtel-Motiv für das Nachzeichnen der Frösche überwiegt. Wenn man davon ausgeht, dass das Achtel-Motiv der musikalischen Nachahmung der Frösche und die Tonrepetitionen derjenigen der Krähen dient, so würde dies auch mit der Reihenfolge der Nennung in der Satzüberschrift übereinstimmen. Denn in allen Abschnitten erklingt zuerst das Achtelmotiv (die Frösche) und anschließend kommen die Tonrepetitionen (die Krähen) hinzu beziehungsweise sind sie im B-Teil als Antwort zu spielen. Auch die tendenziell lautere Instrumentierung der Achtel (im A- und A'-Teil Violinen und Oboen, im B-Teil Hörner) und entsprechend leisere der Sechzehntel (im A-Teil Bassgruppe, im B-Teil Streicher und Holzbläser) würde dieser Zuordnung korrespondieren.

Neben dem deskriptiven Element des Satzes gibt es noch eine weitere Auffälligkeit, die den ungewöhnlichen Eindruck verstärkt. Der 3/4-Takt in einem vermutlich mäßigen Tempo, die großformale Zweiteiligkeit, innermusikalische ABA'-Anlage, klare Periodik und eine einfache Harmonik von der Tonika über die Dominante zurück zur Tonika deuten, als Tanzsatz betrachtet, auf ein Menuett hin (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224, Orchestre S. 193). Das Verbinden des mit dem höfischen Kontext assoziierten Tanzsatzes mit den beiden Tieren potenziert die schon durch die Art der Motivwahl hervorgerufene groteske Wirkung dieses Suitensatzes. Dass Telemann einen solchen Eindruck erzeugen wollte, könnte durchaus möglich sein, da er dieses Adjektiv auch in der Ouvertürensuite *TWV 55:e9* bei dem gegen die Hörgewohnheiten komponierten Satz ‚Gavotte grotesque‘ verwendet.¹⁷³

¹⁷³ Vgl.: Dresdner Abschrift Mus. 2392-N-14: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/53160/1/cache.off>, letzter Zugriff: 30.05.2013.

Die letzten beiden Suitensätze: Pan sowie die Schäfer und Nymphen

Die abschließenden Sätze ‚der ruhende Pan‘ und ‚der Schäfer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘ wenden sich wieder der mythologischen beziehungsweise der pastoralen Ebene zu. Mit den beiden gestrichenen Sätzen ‚der jauchzende Pan‘ und ‚der frohlockende Peleus‘ war wohl einerseits ursprünglich geplant, Pan nicht nur in ruhigem, sondern ebenfalls und an erster Stelle in ausgelassenem Zustand darzustellen. Hierfür war ein lebendiger Satz in geradem Takt und der Tonika F-Dur mit klar achttaktiger Periodik vorgesehen – vermutlich in der Art eines Rigaudons (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226, Orchestre S. 188). Andererseits war mit dem zweiten gestrichenen Satz zunächst angedacht worden, auch Peleus, den Gatten der Seegöttin Thetis,¹⁷⁴ einen Platz in der Ouvertürensuite einzuräumen. Entsprechend des ihm beigegebenen Adjektivs in der Satzüberschrift wurde dafür ein Satz in einem 3/8-Takt mit rascher Sechzehntelbewegung komponiert, der wahrscheinlich an eine Passepied (vgl. Mattheson Capellmeister S. 229, Orchestre S. 190f.) erinnern sollte.

Statt dieser beiden Sätze wird jedoch nach den Fröschen und Krähen Pan, der Beschützer der Hirten, dargestellt. Allerdings wird in der Satzüberschrift betont, dass er an dieser Stelle in der Ouvertürensuite nicht als derjenige musikalisch gezeichnet wird, der lüstern den Nymphen nachstellt.¹⁷⁵ Vielmehr findet man hier ein Bild eines ruhenden Gottes in Form eines langsamen pastoralen¹⁷⁶ Satzes im 4/4-Takt vor, bei dem die Hörner komplett pausieren.¹⁷⁷ Damit knüpft der Satz an die ohne die Blechbläser besetzten Abschnitte der Ouvertüre an (vgl. F11 O T. 10–17, T. 23–50, T. 61–72, T. 174–179). In der dadurch entstehenden Dreistimmigkeit haben jeweils zwei Stimmen die Melodie zu spielen, während die dritte Stimme begleitet. Größtenteils liegt die Melodie in den Oboen und Violinen, wobei sie entweder parallel und meist in Terzen spielen (F11 Pan T. 1, T. 5–10, T. 13, T. 16, T. 19f. T. 22) oder als Dialogpartner behandelt werden (F11 Pan T. 11f., T. 14f., T. 17f.). Letzteres prägt insbesondere den B-Teil der ABA'-Anlage des Satzes, allerdings stellt der A'-Teil einen veränderten und verkürzten A-Teil dar (F11 Pan T. 1–10 A-Teil, T. 11–16 B-Teil, T. 17–22 A'-Teil). Nur an einer Stelle haben die zweiten Violinen und Oboen sowie die Bassstimme die Melodie zu spielen, während die ersten

¹⁷⁴ Vgl.: Moormann, Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten* (1995), S. 534; Stenger: „Peleus“ (2000), Sp. 492f.

¹⁷⁵ Vgl.: Moormann, Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten* (1995), S. 523; Holzhausen: „Pan“ (2000), Sp. 221ff.

¹⁷⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66; Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 71; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 92.

¹⁷⁷ Das von Braun vorgeschlagene Pausieren der Holzbläser findet sich nicht in den Handschriften von Dresden und Darmstadt. Die Vorschrift ‚sordinato‘/‚sordinati‘ ist hier wohl nicht nur mit ‚con sordino‘ als Anweisung für die Streicher gleichzusetzen bzw. soll nicht als ein Hinweis gelten, dass die Oboen pausieren, da sie sich auch in der Oboen-Stimme der Dresdner Handschrift findet. Vgl.: Telemann: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra* (1966), S. 58f.; vgl. DI Mus. 2392-N-32, DS Mus.ms. 1034/78.

Oboen und Violinen ungewöhnlicherweise einen Orgelpunkt als Begleitung vorgeschrieben haben (F11 Pan T. 3f.). Die insgesamt ruhige Melodie-Gestaltung dieses Triosatzes ist von einem wiegenden punktierten Rhythmus oder einer gleichmäßigen Achtelbewegung geprägt. Außerdem kommen keine größeren Sprünge vor. Sie korrespondiert folglich mit dem in der Satzüberschrift angeführten Adjektiv. Die charakterisierende Überschrift, die Satzanlage und die zurückhaltende Spielanweisung ‚sordinato‘ lassen den Suitensatz ‚der ruhende Pan‘ als ein Sommeille-Stück erscheinen, was auch die Ähnlichkeit mit Sätzen, die als solche überschrieben sind, nahelegt wie etwa aus der Ouvertüresuite *TWV 55:C6*.¹⁷⁸

Der den Nymphen nachstellende und die Menschen auch in Schrecken versetzende Pan¹⁷⁹ könnte wiederum indirekt als Bild mit dem Schlusssatz ‚der Schäfer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘ mitschwingen. Der zweiteilige Satz im 6/8-Takt (F11 Nymphen T. 1–38 A-Teil, T. 39–78 A'-Teil) ist im ersten Abschnitt von einem imitierenden Einsatz der Melodiestimmen in einem eintaktigen Abstand geprägt, die von Haltetönen in den unteren beiden Hörnern und der Bassgruppe begleitet werden (F11 Nymphen T. 1–9, T. 39–46). Im zweiten Abschnitt haben alle vier Hörner eine rein begleitende Funktion, während Oboen und Violinen eine von größeren Sprüngen geprägte auftaktige Melodie in Vierteln und Achteln spielen (F11 Nymphen T. 10–16, T. 47–50). Dem folgt ein dritter motivischer Bereich, der deutlich ausgedehnter und auch in der Bewegungsgeschwindigkeit gesteigert ist (F11 Nymphen T. 17–36, T. 51–78). Hierbei spielen die Hörner größtenteils und phasenweise alternierend repetierte Achtel. Auch in den anderen Stimmen finden sich dialogisierende Elemente, vor allem aber ist die vorgeschriebene Sechzehntelbewegung auffallend, die fast durchgängig in mindestens einer Stimme erklingt. Die beiden Großabschnitte weisen somit jeweils über die Verwendung kleinerer Notenwerte eine Zunahme an Geschwindigkeit auf,¹⁸⁰ was musikalisch das Wegrennen der Schäfer und Nymphen nachzeichnet. Gesteigert wird diese Eile durch eine kleine Veränderung im A'-Teil: Beispielsweise ist hier der zweite Abschnitt zu Beginn ebenfalls imitierend gestaltet (F11 Nymphen T. 47f.) und zum Schluss erklingen die Sechzehntel in Gegenbewegung (F11 Nymphen T. 75f., vgl. Bsp. 71). Das Bild der eilenden Schäfer und Nymphen wird zudem noch durch die Ähnlichkeit der Satzgestaltung mit einer Gigue¹⁸¹ unterstützt, die „was frisches und hurtiges“ (Mattheson Capellmeister S. 227) auszeichnet.

¹⁷⁸ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/94a: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-94a>, letzter Zugriff: 30.05.2013.

¹⁷⁹ Vgl.: Moormann, Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten* (1995), S. 523; Holzhausen: „Pan“ (2000), Sp. 222f.

¹⁸⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 93.

¹⁸¹ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 71; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 93.

Bsp. 71: *TWV 55:F11* ‚der Schäffer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘ T. 73–76. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/78.

5.2.3 Die gesamte Overtürensuite: ein lebendiges Bild Hamburgs als ein Komponieren für eine bürgerliche und höfische Zielhörerschaft

Vielfalt als ein musikalisches Abbild des Gemeinwesens und witziges Zusammenführen verschiedener Ideen

Nimmt man nun noch einmal insgesamt die unterschiedlichen Sätze der Overtürensuite in den Blick, so fällt auf, dass über die programmatischen Satzüberschriften Ideen unterschiedlicher Ebenen genannt und diese im Sinne einer deskriptiven, malenden Musik umgesetzt werden. Hierbei entsteht ein teilweise mehr, teilweise weniger konkret auf Hamburg bezogenes musikalisches Bild¹⁸² und damit auch der Entwurf einer Realität¹⁸³ mit Hilfe der Musik.

Zum einen wird mit Pallas, Pan, den Schäffern und den Nymphen eine pastoral-mythologische Ebene thematisiert, die zugleich an die Konzeption der ebenfalls in Hamburg entstandenen sogenannten ‚Wasser-Overtüre‘ *TWV 55:C3* erinnert.¹⁸⁴ Die angeführten Figuren finden sich jedoch auch in dem Text von Weichmann¹⁸⁵ der vermutlich zu *TWV 55:F11* gehörenden Serenata, die aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsam mit der Overtürensuite aufgeführt wurde (vgl. Kapitel 5.2.1). In der Serenata kommen mythologische Figuren wie Pallas und Pan zu

¹⁸² Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 67; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 562.

¹⁸³ Vgl.: Girshausen: „Mimesis“ (2005), S. 202.

¹⁸⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88.

¹⁸⁵ Vgl.: Weichmann: „Hamburgs Freude“ (1738), S. 18–26; vgl. Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 88.

Wort, die sich mit den Satzüberschriften der instrumentalen Komposition decken.¹⁸⁶ Da dort auch unter anderem Peleus auftaucht, könnte die Idee zu dem später gestrichenen Satz darauf zurückgeführt werden. Eventuell wurden die zwei Sätze für eine Ausgewogenheit der drei Ebenen dann jedoch nicht in die Ouvertürensuite aufgenommen. Zum anderen werden mit den Schwänen, Fröschen und Krähen – in einer an die französische Ästhetik erinnernden¹⁸⁷ und die Natur nachahmenden Weise – Tiere dargestellt, die in der Nähe von Flüssen und Seen zu finden sind. Dies ist in Hamburg, dem vermutlich ersten Aufführungsort der Ouvertürensuite, natürlich gegeben. Noch konkreter stellt jedoch die dritte Ebene einen Bezug zur Hansestadt her. Hier wird über entsprechende Zusätze in den Satzüberschriften die Beschaffenheit oder Umgebung Hamburgs direkt angesprochen: das Echo, die Dorfmusik an der Alster und die Glockenspiele Hamburgs.

Die mythologische Ebene umrahmt¹⁸⁸ wiederum bei der Satzabfolge mit Pallas zu Beginn und Pan sowie den Nymphen am Ende die anderen Sätze. Innerhalb dieses Rahmens wechseln sich konkrete Hamburg-Assoziationen mit der Darstellung der Tierwelt ab. Über die unterschiedlichen Ebenen lässt sich zudem eine mögliche Satzpaar-Konstellation festhalten,¹⁸⁹ wobei die Paare nicht immer hintereinander erklingen: Pallas und Pan, das Echo und die Glockenspiele, die Schwäne und Frösche beziehungsweise Krähen sowie schließlich die Dorfmusiker und die Schäfer. Da jedoch zu den Schäfern die Nymphen gehören, muss der Schlusssatz zugleich auch Pan und damit der mythologischen Ebene zugeordnet werden. Dadurch changiert der Finalsatz zwischen den zwei kontrastierenden Bereichen und führt sie im Endeffekt in einer Art Schlusssteigerung zusammen. Über die Satzüberschriften entsteht also in der Imagination des Hörers eine lebhaftere Folge verschiedener Figuren, worauf letztendlich auch der in der Dresdner Handschrift zu findende und von Georg Christoph Balch hinzugefügte Zusatz ‚en Pantomie‘¹⁹⁰ verweisen könnte. Insgesamt ist bei diesem mehrmaligen Wechseln zwischen den Ebenen jedoch auffällig, dass bei jeder Satzüberschrift wie auch bei *TWW 55:C3*¹⁹¹ über ein beigegebenes Adjektiv oder Substantiv ein allgemein verständlicher Bereich angesprochen wird: canonieren, Echo, Glockenspiel, Gesang, Dorfmusik, concertieren, ruhen und eilen.

¹⁸⁶ Vgl.: Weichmann: „Hamburgs Freude“ (1738), z. B. S. 19f., 23.

¹⁸⁷ Vgl.: Seidel: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“ (2009), S. 17, 21f.

¹⁸⁸ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 67.

¹⁸⁹ Maertens ordnet die Sätze zu anderen Paaren an: Echo und Dorfmusik, Glockenspiele und Frösche, Schwan und Pan. Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 67.

¹⁹⁰ Vgl. Dresdner Stimmensatz Mus. 2392-N-32: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15390/1/cache.off>, letzter Zugriff: 01.05.2014; vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

¹⁹¹ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/39, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-39>, letzter Zugriff: 10.06.2014, vgl. Telemann: „Ouverture C-Dur“ (1955), S. 1–28.

Zudem entsteht gerade durch das Verwenden von drei unterschiedlichen thematischen Bereichen, die sowohl eine hohe, als auch eine niedere Ebene miteinschließen, ein musikalisches Abbild des Gemeinwesens. Dies könnte eventuell auch an den zu Telemann in engem Kontakt stehenden¹⁹² Dichter Barthold Heinrich Brockes und dessen vor allem im *Irdischen Vergnügen in Gott* umgesetzte Idee angelehnt sein, die Ganzheit der Welt und damit auch kleine Details abzubilden.¹⁹³ So umfasst die Overtürensuite einerseits Naturerscheinungen wie das Echo und durch Menschen geschaffene Klänge wie das Glockenspiel, andererseits ebenso Götter, einfache Dorfmusiker und Tiere.

Unter dieser Perspektive wäre zu überlegen, ob sich bei einer umfassenden Betrachtung von *TWV 55:F11* der Satz ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ nur als ein abwertendes Abbild deuten lässt – wie dies überwiegend in der Forschungsliteratur zu finden ist.¹⁹⁴ Die fehlerhafte Verwendung von Quint- und Oktavparallelen und die äußerst einfache Satzgestaltung könnten zwar – wenn man den Satz für sich betrachtet – so interpretiert werden, dass hier über die einfachen Dorfmusiker, die nicht dazu fähig sind, komplexere Musik zu machen, gelacht wird und man sich damit von ihnen abgrenzt. Als Satz in der Overtürensuite *TWV 55:F11*, die explizit die verschiedensten Bereiche integriert, könnte ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ jedoch auch so gedeutet werden, dass ein musikalisches Abbild der unteren Gesellschaftsschicht geschaffen wird, das deren Musik realistisch, aber nicht abwertend, sondern wohlwollend¹⁹⁵ wiedergibt. Im Sinne der anderen Sätze, die entsprechend der Überschriften deskriptiv gestaltet sind, ist an dieser Stelle ein einfacher Satztypus gewählt, um die Dorfmusik zu imitieren.

Dafür, dass mit der Satzgestaltung die Dorfmusiker als ein Teil Hamburgs angesehen und in der Overtürensuite nicht musikalisch ausgegrenzt werden, sprechen noch weitere Gründe, die in der musikalischen Anlage zu finden sind und ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ mit den anderen Suitensätzen verbindet. Zum einen klingt mit der Nähe zu einer Gavotte ein Tanzsatz an, was in den meisten anderen Sätzen auch der Fall ist. Zum anderen hat der Satz weitere Eigenschaften wie Besetzungswechsel, klare Phrasengliederung und eine variierte Reprise mit den übrigen Suitensätzen gemeinsam. Das Verwenden von erhöhter und erniedrigter Tonstufe ist bei Telemann in anderen Kompositionen ebenfalls nicht zwangsläufig pejorativ besetzt (vgl. *TWV 55:B5* Kapitel 4.1.2.2). Und auch die ‚Overture‘ könnte mit ihrem volkstümlich

¹⁹² Vgl.: Stewart: *Georg Philipp Telemann in Hamburg* (1985), S. 94–101.

¹⁹³ Vgl. zu Brockes: Marx-Weber: „Brockes, Barthold H(e)inrich“ (2000), Sp. 958f.

¹⁹⁴ Vgl. zur abwertenden Interpretation in der Sekundärliteratur: Hobohm: „Deutsche Volksmusik-Intonation und Zitate deutscher Volkslieder“ (2006), S. 214; Koch: „Volksmusik und nationale Stile“ (2006), S. 15; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 90; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 72.

¹⁹⁵ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 67f., 76.

gestalteten Abschnitt als ein Beleg dafür gelten, dass die Dorfmusiker in das musikalische Abbild der Hansestadt mit eingeschlossen werden. Wie die bordunartigen Takte Teil der ‚Ouvverture‘ sind, so ist auch ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ Teil der Overtürensuite und die Dorfmusiker Teil Hamburgs.

Die Bewertung des Satzes hängt dabei jedoch sicherlich auch von der Perspektive des jeweiligen Hörers ab: Während die Zuhörer aus höfischem Kontext vermutlich von oben herab auf die Dorfmusiker schauten und damit in erster Linie die simple Satzstruktur mit den verbotenen Oktav- und Quintparallelen wahrnahmen, könnte der Satz aus bürgerlich-städtischer oder auch liberaler-allumfassender Perspektive wahrscheinlich wohlwollender rezipiert worden sein. Hier könnte er vermutlich weniger abwertend beurteilt und stärker der integrative Aspekt betont worden sein, der sich musikalisch an den Gemeinsamkeiten mit den Abschnitten der ‚Ouvverture‘ und den anderen Suitensätzen festmachen lässt.

Neben der durch die programmatischen Satzüberschriften bedingten deskriptiven Gestaltung der Overtürensuite fällt bei rein musikalischer Betrachtung auf, dass im Prinzip jedem Suitensatz ein Tanzsatz oder ein Satz eines allgemeinen Typus zugrunde liegt. Der erste Suitensatz ‚die canonierende Pallas‘ lässt im Ansatz eine Corrente erkennen, ‚das Älster Echo‘ eine Gavotte, ‚die Hamburgischen Glockenspiele‘ stellen einen Carillon-Satz dar, ‚der Schwanen Gesang‘ ist eine Sarabande, ‚der Älster Schäffer dorff Music‘ erinnert an eine Gavotte, ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘ bizarrerweise an ein Menuett, ‚der ruhende Pan‘ ist ein Sommeille-Stück und ‚der Schäffer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘ – als Schlusssatz durchaus zu erwarten – eine Gigue. Diese Anklänge an die Tanzsätze und deren attestierten Eigenschaften unterstützen dabei auf musikalischer Seite die in den charakterisierenden Satzüberschriften angesprochenen Aspekte und verstärken zugleich den Eindruck eines äußerst abwechslungsreichen Bildes bei *TWV 55:F11*: Hoffnung, jauchzende Freude, Ernsthaftigkeit, mäßige Lustigkeit, Frische und Hurtigkeit. Da die Tanzsätze jedoch – im Gegensatz zu beispielsweise *TWV 55:C3* – nicht genannt werden, aber im Ansatz erkennbar sind und phasenweise mit einer rein deskriptiven Gestaltung konkurrieren, entsteht immer wieder eine formale Ambivalenz. Dazu öffnet im Prinzip schon die ‚Ouvverture‘, die „Thüre“ (Mattheson *Orchestre* S. 170): Die Rahmenabschnitte stehen mit ihren dominanten Tonrepetitionen, die zugleich auf den Satz der Frösche und Krähen vorbereiten, entgegen der Erwartungshaltung. Der Mittelteil ist mit seinem Changieren zwischen Fugen- und Concerto-Elementen und seiner Nähe zur Concertouvertüre in formaler Hinsicht doppeldeutig.

Komponieren für die Zielhörerschaft und damit ermöglichtes Wahrnehmen der Ähnlichkeiten

Die Wahl und Art der deskriptiven Satzüberschriften ebenso wie das Spiel mit Hörerwartung auf formaler Ebene könnten jedoch vor allem in konkretem Zusammenhang mit der Zielhörerschaft stehen und zwar sowohl in Bezug auf den Besuch des Herzogenpaars, als auch auf potenzielle Hörer in Hamburg. Die Eröffnung der Suitenfolge mit der Nennung von Pallas kann als eine ideelle Nähe gedeutet werden, bei der die Kriegsgöttin auch Hamburg ihren Schutz erweisen soll.¹⁹⁶ Die weiteren mythologischen Figuren stehen über ihre Verbindung zum Wasser oder zu Naturgebieten in assoziativem Zusammenhang mit der Hansestadt. Die anderen Sätze, die konkreter oder realer auf Hamburg zu beziehen sind, vervollkommen die sicherlich bewusst evozierte Vielfältigkeit der Stadt, die in ihrer nicht-höfischen Prägung¹⁹⁷ auch die Dorfmusiker als Teil des Ganzen betrachtet. Dieses ebenso wie das Integrieren eines allgemein verständlichen Adjektivs oder Substantivs in die anderen Satzüberschriften, die allesamt in deutscher Sprache abgefasst sind, könnten im Hinblick auf die Hörerschaft Hamburgs bei *TWV 55:F11* enthalten sein. Das Wählen einer Thematik, die auf die Realität bezogen ist, deckt sich zumindest mit den dortigen Opersujets der Zeit, die entsprechend des zahlenden Hamburger Publikums an dessen Erfahrungswelt anknüpften.¹⁹⁸

Das durch die programmatischen Überschriften gezeichnete vielfältige Bild Hamburgs sollte jedoch vermutlich auch in repräsentativem Zweck auf Herzog August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg wirken. Das Einbeziehen der pastoral-mythologischen Ebene könnte wiederum in erster Linie konkret mit der Erfahrungswelt¹⁹⁹ des aus dem höfischen Kontext stammenden Besuchers in Verbindung stehen. Herzog August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg lebte eher zurückgezogen, war der Verschwendung nicht abgeneigt²⁰⁰ und war – schenkt man der *Serenata* Glauben – kunstliebend und belesen:

¹⁹⁶ Vgl.: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 73.

¹⁹⁷ Vgl.: Hobohm: „„Bürgerliche“ Suiten bei Telemann“ (1982), S. 64, 66; Steiger, Richter: „Einführung“ (2012), S. 1.

¹⁹⁸ Vgl. zu den gegenwartsbezogenen Sujets der Hamburger Oper: Eschenbach: „Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720“ (2012), S. 627; vgl. zum Komponieren für das Publikum in Hamburg: Maertens: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“ (1963), S. 75.

¹⁹⁹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 117.

²⁰⁰ Vgl.: Fimpel: „August Wilhelm, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg“ (2006), S. 57f.

„Pallas. Ich nehme längst, als Mitgenossinn, Teil
 An allen Arten von Vergnügen,
 Die Hamburgs Luft und Heyl
 Verfügen,
 Insonderheit
 An **August Wilhelms** Wol, Gesundheit, Frölichkeit
 Wer nennt nur eine Kunst, die Er nicht mildreich beschützt?
 Wie liebt er die Musik, die Baukunst Mahlerey,
 Und was kömmt Seiner Huld für Wissenschaften bey?“²⁰¹

Insgesamt verfügten die Braunschweigischen Herzöge gegen Ende des 17. und während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über ein prächtiges Hofleben, bei dem auch die Kultur mit einer umfangreichen Bibliothek und Opern- und Musikpflege nicht zu kurz kam. Daneben gab es einige Lust- und Jagdschlösser.²⁰² Während die Anspielung auf die griechische Mythologie allgemein auf das Wissen einer gebildeten höfischen Gesellschaft rekurriert, könnte die Auswahl von Pan mit dem zurückgezogenen Lebensstil des Herzogs August Wilhelm in Verbindung stehen. Jene Figur ist es auch, die in der Dichtung Weichmanns den Herzog anspricht und begrüßt:

„Pan. Ich weiß es gar zu wol,
 Berühmte Göttinn dieses Landes,
 Wie ich nebst meiner Hirten=Schar
 Den hohen Gast empfangen soll,
 Der in der Wiege schon von unserm Orden
 Ein mehr als würdigs Mit=Glied war,
 Und längstens Oberhirt des allerhöchsten Standes
 Von vielen tausend Herden worden.
 Ich weiß, wie sehr Er meine Felder liebt,
 Wie viel das Land= und Schäfer=Leben
 Ihm Anmut und Vergnügen giebt.“²⁰³

Die Existenz von Jagdschlössern könnte zudem die ungewöhnliche Instrumentierung mit vier Hörnern erklären – die Klangwirkung der Ouvertürensuite *TWV 55:F11* würde somit ebenfalls an die Lebenswelt des adligen Besuchs anknüpfen. Die spezifische Satzabfolge scheint folglich ein möglichst umfassendes Bild Hamburgs wiedergeben zu wollen, das sowohl die Tierwelt und die einfachen Bewohner der Hansestadt musikalisch bedenkt, als auch – in ähnlichem Umfang und folglich ausgewogen – mit Hilfe von mythologischen und pastoralen Figuren einen intellektuellen Zugang ermöglicht. Damit scheint einerseits den Hamburger Zuhörern, andererseits den Gästen aus höfischem Kontext ermöglicht zu werden, die Ähnlichkeiten der zusammengeführten Ideen zu entdecken.

Neben dieser spezifisch auf die vermutliche Hamburger Erstaufführung konzentrierte Interpretation muss die Ouvertürensuite *TWV 55:F11* jedoch ebenfalls in anderen Städten verstanden

²⁰¹ Weichmann: „Hamburgs Freude“ (1738), S. 23. Hervorhebung im Original.

²⁰² Vgl.: Römer: „Das Zeitalter des Hochabsolutismus (1635–1735)“ (2001), S. 547, 552, 565f.

²⁰³ Weichmann: „Hamburgs Freude“ (1738), S. 19f.

worden sein. Zumindest legen die erhalten Abschriften nahe, dass in Darmstadt, Dresden und Stuttgart beziehungsweise Ludwigsburg die in der Suitenabfolge zusammengeführten Ideen auch entdeckt werden konnten. Das Auslassen des ‚Hamburgischen Glockenspiels‘ legt dabei zumindest in Darmstadt eine Anpassung an die Gegebenheiten vor Ort nahe. Ansonsten wird über die allgemein verständlichen mythologischen und pastoralen Figuren, Tiere und näher charakterisierenden Adjektive auch in anderen Orten eine vielfältige Abfolge in der Imagination der Zuhörer hervorgerufen worden sein – wenn vielleicht auch weniger auf die Hansestadt bezogen. Dass dem so gewesen sein könnte, legt zumindest der Beiname ‚en Pantomime‘ der Dresdner Abschrift nahe. Dabei wäre auch denkbar, dass das pantomimische Potenzial der Ouvertürensuite eine Erklärung für das Interesse im Umfeld des Stuttgarter Hofes ist, da dort seit dem 17. Jahrhundert Pantomimen und Ballette gepflegt wurden.²⁰⁴ Zugleich könnten auf Seiten der musikalischen Gestaltung die zahlreichen Concerto-Anklänge in der Ouvertürensuite *TWV 55:F11* dort auf Gefallen gestoßen sein, weil es am Stuttgarter Hof insbesondere eine Vorliebe für den italienischen Stil gab.²⁰⁵ Das Integrieren der verschiedenen Stile deckt sich zudem auch mit dem in Dresden gepflegten ‚vermischten Geschmack‘.

Führt man diese Beobachtungen alle zusammen, so ergibt sich bei *TWV 55:F11* ein Witz in mehrfacher Hinsicht. Einerseits werden – ähnlich wie bei *TWV 55:G4*, *TWV 55:B5* und *TWV 55:B11* (vgl. Kapitel 4) – über die programmatischen Satzüberschriften die unterschiedlichsten Ideen überraschend zusammengeführt (vgl. Morris S. 1). Dabei werden die angesprochenen Themenbereiche in der Komposition musikalisch nachgeahmt. Die geschickte Nachahmung „aller natürlichen Dinge“ sieht Gottsched wiederum als eine besondere Fertigkeit und als Zeichen für den Witz eines Poeten, aber auch eines Malers und Komponisten an (vgl. Gottsched Dichtkunst S. 39, S. 44, S. 79). Dadurch, dass Telemann daneben jedoch ebenfalls bewusst mit Form- und Hörerwartungen spielt, handelt es sich bei *TWV 55:F11* auch um einen Witz im Sinne eines geistreichen Denkens. Wie bei *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* (vgl. Kapitel 3.3) muss der Rezipient auf sein Wissen zurückgreifen, um die im Ansatz vorhandenen, aber nicht explizit genannten Tanzsätze zu erkennen. Zugleich wird mit Erwartungshaltungen gebrochen, wenn etwa die Frösche und Krähen in der Gestalt eines Menuetts miteinander konzertieren, was wiederum an die zahlreichen Ungewöhnlichkeiten im Inneren der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* erinnert (vgl. Kapitel 3.2).

Dies alles – das Zusammenführen unterschiedlicher Ideen und das Spiel mit den Hörerwartungen – scheint jedoch insbesondere mit der Zielhörerschaft in Verbindung zu stehen, wodurch

²⁰⁴ Vgl.: Stiefel, Gottwald: „Stuttgart“ (1998), Sp. 2026.

²⁰⁵ Vgl.: ebd., Sp. 2026.

das Erkennen der Ähnlichkeiten und damit der Witz überhaupt erst möglich wird (vgl. Morris S. 3, Addison Bd. 1 S. 353). Im Gegensatz zu *TWV 55:D22* und *TWV 55:D21*, die (vermutlich oder sicher) an den Landgrafen von Hessen-Darmstadt adressiert sind, ergibt sich bei *TWV 55:F11* jedoch eine doppelte Herausforderung. Zum einen muss die Ouvertüresuite den bürgerlichen Charakter der Hansestadt – auch zu Repräsentationszwecken im Sinne einer umfassenden Darstellung Hamburgs – abbilden, zum anderen will sie gleichzeitig den Besuch und damit den aus höfischem Kontext stammenden Hörer, den Herzog von Braunschweig-Lüneburg, ansprechen. Dies gelingt durch die Verknüpfung der verschiedenen Ebenen, die einerseits sowohl realistisch, als auch ideell die zahlreichen Facetten Hamburgs thematisieren, andererseits jedoch in den Rahmensätzen mit der pastoral-mythologischen Sphäre an den Interessensbereich des Herzogs August Wilhelm anzuknüpfen scheinen. Zudem müsste das Spiel auf musikalischer Ebene mit den aus dem höfischen Kontext stammenden Tänzen an dessen Erfahrungswelt anschließen, wodurch wiederum der Witz des Herzogs offenbart wird, indem er „die Uebereinstimmungen der Dinge“ (Meier S. 49) erkennt.

Die teilweise volkstümliche Gestaltung einzelner Sätze oder Passagen zeigt die bürgerliche Prägung Hamburgs und die Ouvertüresuite als Ganzes die Vielseitigkeit der Stadt. Über die programmatischen Satzüberschriften und die Gestaltung von *TWV 55:F11* mit ihren „aufgeweckten Einfällen, und [...] sinnreichen Gedanken“ (Schwabe S. 16) kann sich also in der Imagination des Herzogs, aber auch der Hamburger eine vielfältige narrative Folge abspielen. Die überlieferten Abschriften legen zudem nahe, dass die vielgestaltige Abfolge auch in anderen Städten auf Interesse gestoßen ist und verstanden wurde. Je nach Perspektive und Wissenshintergrund entsteht dabei jedoch ähnlich wie bei *TWV 55:D22* und *TWV 55:D21* eine individuelle Akzentuierung. Durch das Abwechseln der Satzcharaktere und die vielfältige Gestaltung verbindet Telemann also letztendlich die Interessen des bürgerlichen und höfischen Zuhörers und erweckt zudem – was nach Scheibe ein Merkmal für den „Witz eines Componisten“ ist – immer wieder neue Aufmerksamkeiten (vgl. Scheibe Musikus S. 643).

6. Humor: der Mensch mit seinen individuellen Eigenschaften – musikalisches Abbild verschiedener Typen und Charaktere in den Ouvertürensuiten *TWV 55:B8*, *TWV 55:C5*, *TWV 55:g2* und *TWV 55:D5*

Während beim Witz in erster Linie das geistreiche Denken, das Kombinieren von unterschiedlichen Ideen und das Wahrnehmen subtiler Ähnlichkeiten im Vordergrund steht, so nimmt der Humor in all seinen Bedeutungsfacetten zu Beginn des 18. Jahrhunderts stärker den Menschen mit seinen individuellen Eigenschaften in den Blickpunkt. Mit dem Ursprung in der Temperamentenlehre geht es – wie in Kapitel 2.2 geschildert – um die Charakteranlage des Individuums, wobei bei den sogenannten ‚humours‘ meist eine Eigenschaft in dem Maße hervorsticht, dass das, was von der Gesellschaft als normal angesehen wird, überstiegen wird. Je extremer diese Eigenschaft ausgebildet ist, umso stärker kann das Phänomen in die Nähe der Lächerlichkeit rücken.

Hierbei soll nun zunächst Telemanns Ouvertüresuite *TWV 55:B8* betrachtet werden, in der die programmatischen Satzüberschriften verschiedene Figuren nennen, die auf die Commedia dell’arte verweisen. Über die sprachliche Ebene ist also eine Verbindung zu bestimmten Typen-Charakteren gegeben, denen feste Eigenschaften zugeschrieben werden, die wiederum in ihrer stereotypen Anlage wie die ‚humours‘ über das übliche Verhalten hinaus gehen und zum Teil zum Lachen reizen sollten.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kommt jedoch auch und gerade beim Humor eine moralische Komponente mit ins Spiel. Dabei wird einerseits betont, dass die abnorm überwiegende Eigenschaft eine naturgegebene Veranlagung des jeweiligen Individuums sei. Zum anderen wird hervorgehoben, dass das Darstellen dieser Charaktere in der Literatur lehrreich sein und nicht auf Kosten anderer geschehen soll (vgl. Addison Bd. 1 S. 365f., Morris S. 32). Es entsteht folglich eine Art Mitleid mit den ‚Sonderlingen‘, die in ihrem exzentrischen Verhalten von den Normen und Konventionen der Gesellschaft abweichen. Unter diesem Gesichtspunkt werden ausgewählte Ouvertürensuiten von Telemann betrachtet, die in ihren Titeln oder Beinamen auf charakterliche Besonderheiten verweisen: *TWV 55:C5* ‚La Bouffone‘, *TWV 55:D5* ‚La Galante‘ und *TWV 55:g2* ‚La Changeante‘.

Insgesamt soll in diesem Kapitel somit untersucht werden, wie die jeweiligen Charaktere mit musikalischen Mitteln in den Ouvertürensuiten dargestellt werden und ob die spezifische Satzgestaltung den Aspekt des Humors unterstützt oder sogar verstärkt.

6.1 Musikalisches Darstellen verschiedener Figuren der Commedia dell'arte in *TWV 55:B8* ‚Overture burlesque‘

6.1.1 Satzabfolge, Quellenlage und Telemanns Auseinandersetzung mit dem Sujet

Das für den Humor und die ‚humours‘ charakteristische Überwiegen einer Eigenschaft, das wiederum dazu führt, dass ein Gemütszustand besonders ausgeprägt ist, trifft auch für bestimmte Typen der Commedia dell'arte zu. Diese wiederum sind in ihrem Ursprung auf Gesellschaftsgruppen aus Italien zurückzuführen und damit an Personen aus dem ‚echten‘ Leben angelehnt,¹ was zugleich an den Gegenstand des Humors anknüpft (vgl. Morris S. 12, S. 23). Einige Typen aus dem Figurenensemble des Stegreiftheaters stellen nun Satzüberschriften in Telemanns Overtürensuite *TWV 55:B8* dar: Nach einer ‚Overture burlesque‘ folgen die Sätze ‚Scaramouches‘, ‚Harlequinade‘, ‚Colombine‘, ‚Pierrot‘ und nach einem Menuett-Paar wird die Komposition mit ‚Mezzetin en Turc‘ beschlossen (vgl. Tab. 13).² Mit Ausnahme der beiden Menuette enthält die Suitenfolge also nur charakterisierende Satzüberschriften, die keine Tanzsätze anführen.

Overtürensuite <i>TWV 55:B8</i> (‚Overture burlesque‘)
Overture burlesque
Scaramouches
Harlequinade
Colombine
Pierrot
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo
Mezzetin en Turc

Tab. 13: Übersicht Satzabfolge der Overtürensuite *TWV 55:B8*.

Die Overtürensuite für Streicher und Basso continuo ist in einer Darmstädter Abschrift (DS Mus.ms. 1034/79) als Stimmensatz überliefert.³ Der Schreiber ist dabei nicht bekannt, allerdings handelt es sich bei dem Papier um eines aus Sachsen. Vermutlich wurde die Overtürensuite in den frühen 1720er Jahren dort kopiert. Da das Papier Sachsen zugeordnet werden kann, ist es zudem äußerst wahrscheinlich, dass die Overtürensuite ebenfalls zu den Kompo-

¹ Vgl. zur Commedia dell'arte: Krömer: „Commedia dell'arte“ (1995), Sp. 955; Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert* (2006), S. 38f.; Mac Neil: „Commedia dell'arte“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.07.2013).

² Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/79: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-79>, letzter Zugriff: 31.07.2013. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Overtürensuite im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚B8 Anfangsbuchstaben Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde folgende praktische Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *Overture burlesque (TWV 55:B8)* (1975).

³ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/79: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-79>, letzter Zugriff: 11.06.2014.

sitionen zu zählen ist, die Endler bei seinem Wechsel von Leipzig 1723 nach Darmstadt mitgebracht hat und die ursprünglich vom dortigen Collegium musicum gespielt wurde.⁴ Man geht folglich von einer Entstehungszeit bis spätestens 1723 aus. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Telemann *TWV 55:B8* also in Frankfurt komponiert, eventuell zu Beginn seiner Tätigkeit in Hamburg.⁵

In Bezug auf den Schlusssatz ‚Mezzetin‘ weist Hobohm darauf hin, dass die programmatische Satzüberschrift mit einem Schauspieler am Dresdner Hof in Zusammenhang stehen könnte, der sich auf ebendiese Rolle spezialisierte.⁶ Unter dem Aspekt der Rezeption merkt er an, dass *TWV 55:B8* in Dresden beziehungsweise höfischem Kontext als Tafelmusik oder als Zwischenaktmusik in Form einer Pantomime bei theatralen Aufführungen gespielt worden sein könnte.⁷ Eine Abschrift aus Dresden ist allerdings nicht überliefert.

Die Datierung der Ouvertüresuite legt nahe, dass Telemann sie noch vor seinen Hamburger musiktheatralen Kompositionen geschrieben hat, in denen er ebenfalls auf die Figurentypen der Commedia dell’arte zurückgreift.⁸ In erster Linie ist hierbei das Intermezzo *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat TVWV 21:15* zu nennen, das 1725 für Hamburg entstanden ist und dessen Libretto Johann Philipp Praetorius nach dem Textbuch Pietro Pariatis zu den Intermezzi comici musicali *Pimpinone* (Venedig 1708) verfasst hat.⁹ In Anlehnung an die Commedia dell’arte kreist hierbei die Handlung um die junge, schöne und gewitzte Vespetta, die den alten, dummen und reichen Pimpinone dazu verleitet, sie zu heiraten und die sich schließlich als seine Ehefrau nichts mehr vorschreiben lässt. Aber auch im dritten Teil *Il capitano* der Operette comique *Der Beschluß des Karnevals TVWV 21:13* (Hamburg 1724), deren Musik nicht überliefert ist, greift Telemann unter anderem mit der Rolle des Mezzetins auf Figuren der Commedia dell’arte zurück.¹⁰ Die Ouvertüresuite *TWV 55:B8* ist vor Telemanns Paris-Aufenthalt im Jahr 1737 entstanden. Theoretisch könnte Telemann in Paris mit den Aufführungen des Foire-Theaters und des Théâtre Italien Bekanntschaft gemacht haben, die ebenfalls das italienische Stegreiftheater

⁴ Vgl.: Cobb Biermann: „Endler, Johann Samuel“ (2001), Sp. 320; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 179.

⁵ Vgl. zur Überlieferung und Datierung: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 237; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003123&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 12.05.2014; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69, 179, 530f; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“ (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 31.07.2013).

⁶ Vgl. zur Verbindung zu Dresden: Hobohm: „‚Bürgerliche‘ Suiten bei Telemann“ (1982), S. 64f.

⁷ Vgl.: ebd., S. 64f.

⁸ Vgl. zu Telemanns Rückgriff auf Figuren der Commedia dell’arte: Ridder: *Der Anteil der Commedia dell’Arte* (1970), S. 187–193.

⁹ Vgl. zu *Pimpinone* im Allgemeinen: Fleischhauer: „Zur musikalischen Darstellung komischer Ereignisse und Personen“ (2001), S. 161–173; Hirschmann: „Pimpinone oder Die ungleiche Heirat“ (1997), S. 260f.

¹⁰ Vgl. zu *Il capitano*: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 65; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642.

praktizierten beziehungsweise rezipierten.¹¹ Allerdings läge dies zeitlich nach der Entstehung der Overtürensuite.

Folgende Analyse geht nun zunächst der Frage nach, wie in den Einzelsätzen der Overtürensuite das Sujet der Commedia dell'arte musikalisch umgesetzt wird, das wiederum mit dem Anführen verschiedener Typen-Charaktere an den Humor anknüpft. Des Weiteren wird anschließend die narrative Abfolge betrachtet, die sich durch die spezifische Auswahl ergibt, und auch in Bezug zu möglichen Aufführungsorten gesetzt.

6.1.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Overture burlesque‘

Der erste Satz von *TWV 55:B8* verweist mit seiner Überschrift ‚Overture burlesque‘ und insbesondere über das beigelegte Adjektiv schon auf den lustigen Charakter sowie die Nähe zu den komischen Opernformen (vgl. Kapitel 3.3). Dies spiegelt sich auch in der musikalischen Gestaltung der einzelnen Abschnitte wider, die zum Teil über kleinere ungewöhnliche Ausgestaltungen, zum Teil aber ebenfalls über die Motivwahl einen burlesken Eindruck erzeugen. Auf großformaler Ebene entspricht die ‚Overture burlesque‘ jedoch mit der durch die Wiederholungszeichen erzeugten Zweiteiligkeit (B8 O T. 1–20, T. 21–86) und der innermusikalischen Dreiteiligkeit (B8 O T. 1–20 A-Teil, T. 21–72 B-Teil, T. 73–86 A'-Teil) der Hörerwartung.

Beim A-Teil, der weitgehend vom typischen punktierten Rhythmus oder dessen diminuierten Form von punktierter Achtel mit Sechzehntel geprägt ist, fallen gleich zu Beginn die Rahmestimmen auf. Als eine kleine Variante des üblichen Rhythmus spielt die erste Violine in Takt 1 ein Motiv aus punktierter Viertel mit folgenden drei Sechzehnteln, das sogleich eine Sekunde tiefer wiederholt wird (vgl. auch B8 O T. 13). Im zweiten Takt greift es die Bassgruppe auf, wodurch erneut eine Stimme, nun allerdings ungewöhnlicherweise die tiefste, exponiert hervorsticht (B8 O T. 1f., vgl. T. 14).

Auffallend sind im A-Teil jedoch in erster Linie die Takte 4 bis 6 und 16 bis 18. Im vierten Takt beginnt die erste Violine eine Sechzehntelbewegung, die in Takt 5 eine Stufe höher wiederholt wird. Diese Idee, die zugleich vom ersten Takt ableitbar ist, stört in gewisser Weise durch ihren Beginn in der Taktmitte die zweitaktige Phrasengliederung. Daneben ist aber vor allem bemerkenswert, dass die unteren Stimmen nur in Vierteln begleiten und somit der punktierte Rhythmus für zwei Takte unterbrochen ist. Diese Satzgestaltung erinnert für einen kurzen Moment weniger an eine französische Overtüre als vielmehr an ein italienisches Concerto oder

¹¹ Vgl. zum Théâtre Italien: D. Schmidt: „Arlequin en tragédie“ (1994), Bd. 1, S. 340; H. Schneider: „Opéra-comique“ (2006), S. 300–308.

eine Sinfonia. Gesteigert wird dieser Eindruck in den Takten 16 bis 18, in denen die erste Violine für eineinhalb Takte eine durchgehende Sechzehntelbewegung zu spielen hat, die allerdings hier einmal mit dem punktierten Rhythmus begleitet wird. In Takt 18 haben dann jedoch alle vier Stimmen Sechzehntelläufe vorgeschrieben und so fehlt hier gänzlich der charakteristische Rhythmus des Overtüren-Rahmenteils (vgl. Bsp. 72).

The image displays a musical score for measures 13 through 18 of the 'Ouverture burlesque' from BWV 55. The score is written for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/8. Measures 13-17 show the first violin playing a continuous sixteenth-note pattern, while the other instruments provide harmonic support. Measure 18 shows all four instruments playing sixteenth-note patterns together.

Bsp. 72: *TWV 55:B8* ‚Ouverture burlesque‘ T. 13–18. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Der B-Teil arbeitet zwar mit imitierenden Einsätzen, die einer Fuge ähneln, kann aber ungewöhnlicherweise nicht in Durchführungen und Zwischenspiele eingeteilt werden, da permanent das Soggetto oder eine Abwandlung des Soggettos in mindestens einer der vier Stimmen erklingt. Allerdings wird der erste größere Abschnitt in der Satzgestaltung wieder aufgegriffen, wodurch eine vierteilige Anlage des Mittelteils entsteht, die zugleich in den Takten 35 und 45 durch abschließende Triller deutlich markiert wird: b^1 (B8 O T. 21–36), b^2 (T. 37–46), b^1 (T. 47–58), b^3 (T. 59–72).

Das Fugensoggetto, das zu Beginn von der ersten Violine vorgestellt wird, ist so prägnant wie ungewöhnlich: Bei einer auftaktigen Gestaltung besteht es im Prinzip nur aus zwei Takten und einer von Oktavfällen geprägten Achtelbewegung mit abschließender Viertel, wobei insgesamt ein diatonisch absteigender Quartgang beschrieben wird (vgl. Bsp. 73). Die sprunghafte Gestaltung der Achtelbewegung und das rasche Tempo erwecken dabei einen lustigen, lebendigen Eindruck. Dazu kontrastiert der eher mit Leid und Schmerz verbundene Quartgang, was jedoch zugleich in der Gegensätzlichkeit eine Verknüpfung zum burlesken Charakter der ‚Ouverture‘

insgesamt herstellt. Ebenso ungewöhnlich ist der nächste Soggetto-Einsatz: Die zweite Violine spielt keinen Comes, sondern beginnt auf dem *es*’, wodurch das Soggetto um eine Quinte nach unten transponiert wird, zugleich aber die diatonische Linie des Dux fortsetzt (B8 O T. 22ff., vgl. Bsp. 73). Währenddessen erklingt in der ersten Violine ein stufenweise nach unten sequenziertes Motiv, das auf rhythmischer Ebene aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln besteht, auf melodischer Ebene jedoch erneut einen in Terzen zum Soggetto der zweiten Violine verlaufenden Quartgang darstellt. Die Einsätze von Bratsche und Bassgruppe entsprechen denen der beiden Violinen (B8 O T. 24–28). Interessant ist, dass im Prinzip in der ersten Violine von Takt 20 bis 26 mit der sprunghaften Achtelbewegung, dem daktylischen Rhythmus und den mit Akzenten versehenen Vierteln alle rhythmischen Elemente des Mittelteils vorgestellt sind (vgl. Bsp. 73). Die Elemente werden im weiteren Verlauf nur leicht variiert – beispielsweise wird in den Takten 30 bis 34 der Quartgang des Soggettos aufwärts geführt und von Takt 42 bis 45 fällt insbesondere eine permanente Wiederholung des daktylischen Motivs auf gleicher Tonstufe auf, was den burlesken Charakter der Fuge unterstützt.

The image shows a musical score for measures 20-26 of the 'Ouverture burlesque' from BWV 55: B8. The score is for Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first violin part (Violine I) starts with a descending quart progression (D4, C4, B3, A3) and continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second violin part (Violine II) starts with a descending quart progression (F3, E3, D3, C3) and continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The viola part (Viola) starts with a descending quart progression (D3, C3, B2, A2) and continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The basso continuo part (Basso continuo) starts with a descending quart progression (D2, C2, B1, A1) and continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Bsp. 73: *TWV 55:B8* ‚Ouverture burlesque‘ T. 20–26. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Der abschließende A'-Teil stellt einen verkürzten A-Teil dar, bei dem aber in den Takten 78 und 79 über einen aufwärts gerichteten Quartgang in der ersten Violine eine zentrale Idee des Mittelteils Eingang findet. Insgesamt entspricht also die ‚Ouverture burlesque‘ auf großformaler Ebene der Erwartungshaltung, spielt jedoch im Inneren damit: Die eher dem italienischen Stil verpflichteten Sechzehntelbewegungen in den Rahmenteilern ebenso wie die ungewöhnliche Gestaltung des Soggettos und das Auskommen mit äußerst wenigen, aber permanent variierten rhythmischen Ideen im Mittelteil sind eher ungewöhnlich. Zugleich decken sich diese jedoch mit dem der Überschrift beigefügten Adjektiv und eröffnen den heiteren Gestus, der *TWV 55:B8* insgesamt prägt.

Bsp. 74: *TWV 55:B8* ‚Scaramouches‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Auffallend ist nun, dass sich der Quartgang *g''* bis *d''* (als Version in G-Dur und nicht B-Dur) auch in Lambranzis *Tantzschnul* finden lässt und zwar ausgerechnet bei den Musikbeispielen zu ‚Scaramuzza‘. Nach einem eröffnenden Quartsprung erfolgt in dem ersten Zweitakter genau der diatonische Quartgang abwärts, den auch Telemann in den Takten 2 bis 4 als Gerüsttöne verwendet (vgl. Lambranzi S. 23, S. 26, Bsp. 75). Wenn Telemann die *Tantzschnul* gekannt hat, so könnte es durchaus sein, dass er den melodischen Gang bewusst an das dort enthaltene Beispiel angelehnt hat, um darüber die Figur der Commedia dell’arte musikalisch zu imaginieren.

Bsp. 75: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschnul*, Teil I S. 23, vgl. S. 26. Wiedergabe nach: Lambranzi: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschnul. Teil I und II.*

© Abdruck mit freundlicher Genehmigung C. F. Peters Musikverlag Leipzig/London/New York.

Der A'-Teil des Suitensatzes ‚Scaramouches‘ stellt einen ausgeweiteten A-Teil dar, indem der Abschnitt mit den durchgehenden Vierteln verlängert wird (B8 S T. 12–22, vgl. T. 2–6). In diesem Takt kommt nun ein dialogisierendes Element hinzu, da die Melodie das erste Mal in dem Satz nicht nur in der ersten Violine liegt. Vielmehr wechselt in zweitaktigem Abstand die Viertelbewegung zwischen der ersten Stimme auf der einen Seite und zweiter Violine und Basso continuo auf der anderen Seite. Recht markant wird der Dialog in Takt 16 gestaltet, indem über einen Querstand zwischen Viola und erster Violine auf der ersten Takthälfte g-Moll, auf der zweiten jedoch G-Dur erklingt.

‚Scaramouches‘ erweckt insgesamt durch die Verwendung von Intervallsprüngen und Trillern, durch das vermutlich rasche Tempo und dem dialogischen Element im A'-Teil einen lebendigen Eindruck, was wiederum der pantomimischen Agilität der Dienerfigur entsprechen könnte. Die überlicherweise mit Leid und Schmerz verbundene Quartbewegung sowie der vorherrschende Rhythmus von Halbe und Viertel, den Telemann häufig dazu einsetzt, eine hinkende

Bewegung darzustellen¹⁴ (vgl. bspw. *TWV 55:B5* ‚Les Boiteux‘, Kapitel 4.1.2.2, Bsp. 45a), rufen eher die Assoziation einer Dienerfigur hervor, die Prügel einzustecken hat. Das Intervall der Quarte kann jedoch durch die Ähnlichkeit mit dem Beispiel von Lambranzi zugleich direkt auf ‚Scaramouches‘ bezogen werden. Durch die insgesamt kontrastreich angelegte Gestaltung findet in den Suitensatz auch ein irritierendes Element Eingang, was allerdings – in völlig anderer Art und Weise mit Synkopen in der ersten Stimme – ebenfalls in dem Satz ‚Les Scaramouches‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:d2* zu finden ist,¹⁵ die vermutlich in ähnlichem Zeitraum entstanden ist.¹⁶

Mit der Gestaltung bei *TWV 55:B8* schafft Telemann auf musikalischer Ebene ein Äquivalent zu der von Fiorilli geprägten Typenfigur, die von Gegensätzen lebt. Dies kann noch bestärkt werden, wenn man den – zwar nicht explizit genannten, aber dennoch vorhandenen – Anklang an einen Tanzsatz berücksichtigt: Das vermutlich rasche Tempo und die musikalische Gestaltung verweisen auf eine Gigue, die den lebendigen Eindruck unterstützt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 227f.). Der 6/4-Takt deutet jedoch eher auf eine Loure, die mit ihrem „stoltze[n], aufgeblasene[n] Wesen [...] bey den Spaniern sehr beliebt [ist]“ (Mattheson Capellmeister S. 228). Der Charakter der Loure würde sich folglich mit dem durch die Quartgänge und Querstände hervorgerufenen Eindruck decken. Der bei Mattheson genannte Verweis auf Spanien scheint wiederum dem äußeren Erscheinungsbild der Dienerfigur entgegen zu kommen. Würde man ‚Scaramouches‘ als Loure deuten, müsste das Tempo allerdings entsprechend deutlich langsamer ausfallen. Diesen Tanzsatz nennt auch Lambranzi in seiner *Tanzschul* von 1716 bei der Darstellung des ‚Scaramuza‘, für den er große Schritte als ein charakteristisches Merkmal anführt (vgl. Lambranzi Teil I S. 23–28),¹⁷ was sich wiederum bei Telemanns Suitensatz mit der Verwendung von Halben decken würde. Gegen die Loure spricht allerdings, dass der Suitensatz den typischen punktierten Rhythmus nicht aufweist (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228, Orchestre S. 192). ‚Scaramouches‘ changiert somit vermutlich zwischen Gigue und Loure und unterstützt damit auch auf dieser musikalischen Ebene das von Gegensätzen geprägte Erscheinungsbild jener Commedia dell’arte-Figur.

¹⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71.

¹⁵ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/32: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-32>, letzter Zugriff: 08.07.2013.

¹⁶ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 134.

¹⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 74.

Harlequinade: Anspielung auf Harlequin und kleine burleske Szenen in Paris

Der folgende Suitensatz ‚Harlequinade‘ spielt nun auf genau die Dienerfigur an, von der Scaramouche häufig Prügel einstecken muss. Der italienische Arlecchino stammt aus Bergamo und zählt zu den oft verwendeten Figuren in den Commedia dell’arte-Stücken.¹⁸ Seine Auftritte waren häufig im Zuge seines lustigen Charakters mit akrobatischen Einlagen verbunden. Als Diener ist Arlecchino teilweise unverschämt und spottsüchtig. Immer wieder erscheint er auch aufgrund seiner impulsiven und naiven Herangehensweise hilflos, was jedoch ins Komische gebrochen ist. In Paris wird der sogar noch häufiger auftretende Harlequin, zunächst verkörpert durch den Schauspieler Tristano Martinelli, dem französischen Geschmack entsprechend kultivierter und anschließend durch Domenico Biancolelli vor allem als Spaßvogel dargestellt.¹⁹ Auf deutscher Seite entspricht Harlekin auch dem Hanswurst, den Gottsched schließlich in seiner *Critischen Dichtkunst* von 1730 – und somit nach der Entstehung der Ouvertürensuite *TWV 55:B8* – von der Bühne verbannt haben will,²⁰ da „von dergleichen Burlesken nichts Kluges mehr vermutet“ werden kann (Gottsched S. 182, vgl. S. 181f., S. 193f.).

Neben der Commedia dell’arte-Figur könnte sich die programmatische Satzüberschrift hier auch auf die gleichnamigen, kleinen komischen Szenen beziehen, die in Paris aufgeführt wurden²¹ – die Bezeichnung ‚Harlequinade‘ an Stelle von ‚Harlequin‘ legt dies sogar nahe. In Analogie zu allen anderen Suitensätzen von *TWV 55:B8* scheint jedoch auch eine musikalische Darstellung der Figur Harlequin mitzuschwingen.

Der Satz ‚Harlequinade‘ steht in einem 2/4-Takt und vermutlich ebenfalls raschem Tempo. Die ersten acht Takte sollen am Ende noch einmal als da Capo wiederholt werden. Da jedoch diese auch dazwischen einmal ausnotiert identisch erklingen, kann man von einer Rondeau-Anlage sprechen: a (T. 1–8), b (T. 9–18), a (T. 19–26), c (T. 27–36), a (T. 1–8 da Capo). Der a-Teil beginnt auftaktig mit einem diatonisch aufwärts gerichteten Sechzehntellauf in der ersten Violine, der die ersten vier Takte in klare Zweitakter unterteilt. Anschließend steht in den beiden Violinen ein Motiv aus zwei Sechzehnteln und einer Achtel im Vordergrund (B8 H T. 4ff.), das

¹⁸ Vgl. zum italienischen Arlecchino: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 69f.; Ridder: *Der Anteil der Commedia dell’Arte* (1970), S. 21, 31; Riha: *Commedia dell’arte* (1980), S. 29; Schwarz: „Die Entstehung der Commedia dell’arte aus der Komödie der Antike“ (1994), S. 190.

¹⁹ Vgl. zur Rezeption des Arlecchinos in Frankreich und Deutschland: Hansen: *Formen der Commedia dell’Arte in Deutschland* (1984), S. 57; Riha: *Commedia dell’arte* (1980), S. 29f.; D. Schmidt: „Arlequin en tragédie“ (1994), S. 342; H. Schneider: „Opéra-comique“ (2006), S. 307; Theile: „Commedia dell’arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“ (1981), S. 18.

²⁰ Vgl.: Ahnen: *Das Komische auf der Bühne* (2005), S. 186; Riha: *Commedia dell’arte* (1980), S. 63f.

²¹ Vgl.: D. Schmidt: „Arlequin en tragédie“ (1994), S. 342; H. Schneider: „Opéra-comique“ (2006), S. 307.

mit dem anapästischen Rhythmus ebenso wie die in dem Satz erklingenden Motivwiederholungen an Telemanns sogenannten ‚polnischen Stil‘ erinnert.²² Dass dies eine eher lustige Konnotation mit sich führt, legt auch die Tatsache nahe, dass jenes rhythmische Motiv ebenfalls in der 11. Nummer, der Arie ‚Guarda guarda un poco‘ des Pimpinone, im Intermezzo II von Telemanns *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat* TVWV 21:15 allgegenwärtig ist.²³ Dort wird auch auf sprachlicher Ebene durch Silbenwiederholungen wie „Pim-Pim-Pim-Pim-Pim-Pimpinina“ beziehungsweise eine gezielte Adaption des Buffogestus ein komischer Effekt erzeugt (vgl. Bsp. 76b).²⁴

Bei dem Suitensatz greifen die letzten beiden Takte des a-Teils das Sechzehntel-Motiv des Anfangs auf, nun allerdings in abwärts gerichteter Form und zwei Mal direkt hintereinander, wodurch der Quartumfang deutlicher wahrzunehmen ist und über die Bewegungsrichtung erneut an die Idee des Soggettos aus der ‚Ouverture burlesque‘ anknüpft (vgl. Bsp. 76a).

The image shows a musical score for measures 1-8 of 'Harlequinade' (TWV 55:B8). It features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music consists of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures.

Bsp. 76a: *TWV 55:B8* ‚Harlequinade‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

The image shows a musical score for measures 38ff of 'Guarda, guarda un poco' (TVWV 21:15). It features five staves: Violine I, Violine II, Viola, Pimpinone, and Basso continuo. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The Pimpinone part includes the lyrics: "na che sei di Pim-pi non la... Pim, pim, pim, pim, pim, pim, pim, pim, pim, Pim - pi - ni - na". Dynamic markings 'p' and 'f' are present.

Bsp. 76b: *TVWV 21:15 Pimpinone oder Die ungleiche Heirat*, Arie des Pimpinone ‚Guarda, guarda un poco‘ T. 38ff. Wiedergabe nach: Telemann: *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat*, S. 41.

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz.

Der b-Teil, der hauptsächlich aus dem Sechzehntelmotiv (B8 H T. 9–12, T. 17f.) und dem anapästischen Rhythmus (B8 H T. 15f.) besteht, stellt in einem kurzen zweitaktigen Abschnitt

²² Vgl.: Kremer: ‚Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘‘ (2006), S. 141.

²³ Vgl.: Telemann: *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat* (1936), S. 38–43.

²⁴ Vgl.: Fleischhauer: ‚Zur musikalischen Darstellung komischer Ereignisse und Personen‘ (2001), S. 169; Hirschmann: ‚Pimpinone oder Die ungleiche Heirat‘ (1997), S. 260.

ebenfalls eine Verbindung zum Eröffnungssatz her: In den Takten 12f. spielen die beiden Violinen eine Sechzehntelbewegung, die von einer Motivwiederholung geprägt ist und sie quasi konzertant von den in Achteln begleitenden unteren Stimmen hervortreten lässt (vgl. B8 O T. 17, T. 83). Im c-Teil spielt in noch deutlicherer Anlehnung an die ‚Ouverture burlesque‘ nur die erste Violine solistisch Sechzehntel (B8 H T. 30f., T. 34f.). Zudem wird der anapästische Rhythmus zu einem daktylischen Motiv verändert, das wiederum an den Rhythmus des Contrasogettos erinnert (B8 H T. 27ff., vgl. O T. 23).

Der Suitensatz knüpft also über motivische Bezüge an die ‚Ouverture burlesque‘ an, was den lebendigen und lustigen Charakter der ‚Harlequinade‘ unterstützt. Dazu tragen natürlich auch das anzunehmende rasche Tempo und die häufige Motivwiederholung bei, die auf formaler Ebene die Rondeau-Anlage korrespondiert. In Anlehnung an die anderen Satzüberschriften könnte damit der Charakter Harlequins nachgezeichnet oder in Analogie zu den Pariser Harlequinaden eine kleine ausgelassene musikalische Szenerie dargestellt werden. Dazu passt auch, dass der Satz mit seinem geraden Takt und seiner Rondeau-Anlage eine Ähnlichkeit zu einem Rigaudon aufweist, der nach Mattheson einen lustigen Tanz darstellt, der unter anderem bei „grotesque Ballets“ gebräuchlich ist (Mattheson Orchestre S. 188).

Auffallend ist ebenfalls die Nähe zu anderen ‚Harlequinade‘-Sätzen Telemanns, die in diesem Zeitraum, aber auch noch bis 1736 oder später komponiert wurden.²⁵ Eine Rondeau-Form, das Verwenden des anapästischen Rhythmus und Motivwiederholungen weist ebenfalls der Satz ‚Harlequinade. Der schertzende Tritonus‘ der Overtürensuite *TWV 55:C3* auf (vgl. Bsp. 7b Kapitel 3.2.2).²⁶ Hier ist der lustige Charakter zudem über das beigefügte Adjektiv genannt. Eine da-Capo-Anweisung findet sich auch in den ‚Harlequinade‘-Sätzen der Overtürensuiten *TWV 55:E2* und *TWV 55:A3*.²⁷ Motivwiederholungen sind wiederum Kennzeichen der ‚Harlequinade‘ von *TWV 55:C6*, *TWV 55:D15* und *TWV 55:g1*.²⁸ Im Fall von *TWV 55:g1* und *TWV 55:A3* wird der Satz sogar als eindrucklicher Schlusssatz gehandhabt.

²⁵ Vgl. zur Entstehungszeit der folgenden Overtürensuiten: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 91f., 96f., 120f., 145f., 196, 209ff.

²⁶ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/39, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-39>, letzter Zugriff: 10.06.2014; vgl. Telemann: „Ouverture C-Dur“ (1955), S. 17f.

²⁷ Vgl. *TWV 55:E2* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/96: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-96>; *TWV 55:A3* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/22: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-22>, letzter Zugriff auf beide Quellen: 08.08.2013.

²⁸ Vgl. *TWV 55:C6* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/94a: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-94a>; *TWV 55:D15* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/85: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-85>; *TWV 55:g1* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/55: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-55>, letzter Zugriff auf alle Quellen: 08.08.2013.

Colombine – eine weibliche Dienerfigur

Dem Suitensatz ‚Harlequinade‘ schließt sich dann mit ‚Colombine‘ die musikalische Darstellung einer weiblichen Dienerfigur der *Commedia dell’arte* an, die in Arlecchino verliebt, aber nicht immer treu ist.²⁹ Während Colombina in älteren Stücken der *Commedia dell’arte* zunächst in ihrer heiteren Art als naiv gezeichnet wird, steht sie in Paris deutlicher als listige Dienerfigur auf der Bühne, die alles unverblümt ausspricht und zugleich mit ihrem schlaun Wesen immer wieder Auswege bei Intrigen und Verwicklungen kennt. Mit Letzterem entspricht sie wiederum der französischen Vorstellung des Esprits. In ihrem graziösen und naiv-geistreichen Charakter fungiert sie meist als Sympathieträgerin.

Der Suitensatz ‚Colombine‘ steht in einem 6/8-Takt, ist mit dem Hinweis ‚con Grave‘ versehen, der ein eher langsames Tempo nahe legt, und weist über die Wiederholungszeichen eine klare zweiteilige Anlage auf (B8 C T. 1–10, T. 11–28). Insgesamt ist der Satz vor allem von einem rhythmischen Motiv aus punktierter Achtel, Sechzehntel und Achtel geprägt, mit dem auch auftaktig begonnen wird und das über weite Strecken in allen Stimmen erklingt (B8 C T. 1, T. 5–8, T. 11, T. 17, T. 19, T. 23–26, jeweils mit Auftakt). Es wird dabei über den ganzen Satz hinweg in zwei verschiedenen Gestalten verwendet: entweder in Form von Tonrepetitionen (B8 C T. 1, T. 5, T. 11, T. 17, T. 19, T. 23) oder in tendenziell abwärts gerichteter Melodik (B8 C T. 3, T. 7f., T. 13, T. 21, T. 25f.).

Überraschenderweise finden sich auch in diesem Suitensatz wieder diatonische Quartgänge: In den Takten 2 bis 4 steigt die erste Linie im Umfang einer Quarte ab (vgl. Bsp. 77a), ebenso stellen die Viertel des lombardischen Rhythmus (B8 C T. 8ff., T. 26ff.) eine diatonische Quartlinie dar. Die vermutlich interessantesten Zweitakter bilden die Takte 1f., 11f. und 23f., die zugleich den Satz in drei musikalische Abschnitte einteilen. Betrachtet man die zwei Violinstimmen separat, so fallen bei beiden ungewöhnliche Intervallschritte wie Septime und None auf (vgl. Bsp. 77a). Der Höreindruck ist jedoch ein gänzlich anderer: Hier nimmt man zum einen eine diatonisch absteigende Linie von *b''* bis *f''* (B8 C T. 1f., 23f.) beziehungsweise die Bewegung *a''-b''-fis''-g''* (B8 C T. 11f.), zum anderen eine um eine Oktave nach unten versetzte Linie wahr. Es handelt sich somit um ein visuelles Spiel, indem die Melodie im Prinzip zwischen erster und zweiter Violine alterniert.³⁰ Zugleich entsteht jedoch beim Hören (und hier nun nicht bei der Notation der Stimmen) bei den Stellen Takt 1f. und Takt 23f. ein doppelter diatonisch absteigender Quartgang (vgl. Bsp. 77b). Durch die vermutlich gezielt eingesetzte

²⁹ Vgl. zu Colombina: Krömer: „Commedia dell’arte“ (1995), Sp. 957; Krömer: „Lustige Person und Protagonist“ (1994), S. 212; Riha: *Commedia dell’arte* (1980), S. 39f; Theile: „Commedia dell’arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“ (1981), S. 18.

³⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71.

Ambivalenz zwischen Visuellem und Auditivem vermeidet Telemann jedoch in der Notation verbotene Oktavparallelen zwischen den Stimmen.

Bsp. 77a: *TWV 55:B8* ‚Colombine‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Bsp. 77b: Höreindruck *TWV 55:B8* ‚Colombine‘ T. 1f. Violinen. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Dieses geistreiche Spiel mit Lesegewohnheiten und im Prinzip das intelligente Integrieren eines doppelten Quartgangs, ohne Oktavparallelen zu notieren, decken sich mit Colombinas gewitzter Art und Weise. Der überwiegend punktierte Rhythmus,³¹ die Anweisung ‚con Grave‘ und die schlichte Harmonik entsprechen wiederum ihrem graziösen Wesen. Die Satzgestaltung erinnert zudem am ehesten an eine Pastorale, was zugleich auf musikalischer Ebene mit Colombinas ursprünglich bäuerlicher Herkunft korrespondieren würde.

Pierrot

Der nächste Satz widmet sich Pierrot, der französischen Figur, die dem italienischen Pedrolino entspricht, aber auch Ähnlichkeiten mit Pulcinella aufweist. Letzterer³² verkörperte zunächst den Typus eines süditalienischen Bauern, er erscheint sowohl dumm und faul, als auch klug und durchtrieben. Der Rivale Arlecchinos hat als äußeres, unverkennbares Merkmal eine Hakennase. Der italienische Pedrolino³³ wiederum führt Intrigen nur für seinen Vorgesetzten durch, ist schlau, macht jedoch auch Fehler. Auf französischer Seite³⁴ setzt Molière 1665 bei

³¹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63.

³² Vgl. zu Pulcinella: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 84; Ridder: *Der Anteil der Commedia dell'Arte* (1970), S. 20f.; Riha: *Commedia dell'arte* (1980), S. 40f.

³³ Vgl. zu Pedrolino: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 88f.

³⁴ Vgl. zu Pierrot: ebd., S. 91.

seiner Komödie *Le festin de pierre* Pierrot als eine Hauptfigur ein, was zur Etablierung der Figur mit eigenem Charakter führt. Pierrot ist träge, zeichnet sich durch eine Art kalkulierter Dummheit aus und ist häufig in Missverständnisse verwickelt.

Daneben bieten sich als möglicher außermusikalischer Anknüpfungspunkt auch die beiden Gemälde *Gilles* und *Les comédiens italiens (Italienische Komödianten)* von Antoine Watteau an, die der Künstler gegen Ende seines Lebens anfertigte³⁵ und folglich vor der Ouvertürensuite *TWV 55:B8* entstanden sind. Auch damals waren die beiden Gemälde, die sich der Commedia dell'arte Figur des Pierrots zuwenden, relativ bekannt – *Gilles* diente wahrscheinlich sogar als Werbeträger eines Pariser Theaters.³⁶ Watteau zeichnet bei *Gilles* seine Figur in der damaligen Art eines Porträts für bedeutende Persönlichkeiten. Es wird jedoch deutlich, dass Gilles kein Held ist: Mit seinem weißen Anzug, der ihm aufgrund zu kurzer Ärmel und Hosenbeine nicht wirklich zu passen scheint, wirkt er eher unbeholfen. Ähnlich erscheint Gilles auf dem Gemälde *Italienische Komödianten*, allerdings sind dort fast alle anderen abgebildeten Figuren in ihren Blickrichtungen oder ihrer Körperhaltung deutlicher auf ihn ausgerichtet.³⁷ Er, der eigentlich in seiner charakterlichen Veranlagung nicht als Held taugt, wird offensichtlich von den anderen Beteiligten als Mittelpunkt akzeptiert. Zudem nutzt Watteau bei seinem Gemälde mit der Positionierung der anderen Figuren in einem Halbkreis, dem Zeichnen eines Vorhangs sowie dem erhöhten Standpunkt von Gilles am oberen Ende der Treppe Elemente, die damals häufig für Porträts höfischer Würdenträger genutzt wurden.³⁸ Gilles beziehungsweise Pierrot kommt hier folglich eine exponierte Stellung zu, die ihn jedoch zugleich in seiner unbeholfenen Art nicht als einen wahren Helden zeigt.

Dieser leidende, unbeholfen wirkende Charakterzug von Pierrot scheint auch bei Telemanns Suitensatz teilweise zum Ausdruck zu kommen. Neben einer allgemein recht abwechslungsreichen und lebendigen Gestaltung, die wohl eher den Intrigen des italienischen Pedrolino entspricht, findet sich hier nämlich erneut das Intervall der Quarte, das nun im Kontext der Darstellung der Figur bei Watteau durchaus auch wie üblich mit Leid und Schmerz assoziiert werden kann.

Zunächst einmal weist der Suitensatz, der in einem Alla-breve-Takt notiert ist und mit zwei Vierteln Auftakt beginnt, neben der formalen Zweiteiligkeit durch die Wiederholungszeichen

³⁵ Vgl.: Kirchner: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“ (2005), S. 117.

³⁶ Vgl. zu *Gilles* und diesem Absatz: Boerlin-Brodbeck: *Antoine Watteau und das Theater* (1973), S. 167ff.; Kirchner: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“ (2005), S. 117f.; Posner: *Antoine Watteau* (1984), S. 266–270.

³⁷ Vgl. zu den *Italienischen Komödianten* und diesem Absatz: Boerlin-Brodbeck: *Antoine Watteau und das Theater* (1973), S. 160f.; Kirchner: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“ (2005), S. 118f.

³⁸ Vgl.: Boerlin-Brodbeck: *Antoine Watteau und das Theater* (1973), S. 160f.; Kirchner: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“ (2005), S. 118f.

(B8 P T. 16) eine musikalische Dreiteiligkeit auf (B8 P T. 1–16 A-Teil, T. 17–36 B-Teil, T. 37–52 A'-Teil). Insgesamt zeichnet sich der in raschem Tempo zu spielende ‚Pierrot‘ (vgl. Anweisung ‚viste‘) dabei vor allem durch eine gewisse Vielfalt aus. So enthält der erste aus zwei Viertaktern bestehende Abschnitt zwei kontrastierende Ideen: Bei einer homophonen rhythmischen Gestaltung der Stimmen wird zunächst eine zweitaktige, in der ersten Violine tendenziell abwärts gerichtete Viertelbewegung gespielt (B8 P T. 1f., T. 5f.). Nach einer überraschenden Pause im Umfang einer Halben,³⁹ die die auftaktige Anlage quasi außer Kraft setzt, erklingen in allen vier Stimmen unisono drei Halbe, wobei in Takt 3 die erste Note die erniedrigte Septe darstellt (B8 P T. 3f., T. 7f., vgl. Bsp. 78). Im nächsten Viertakter (B8 P T. 9–12) steht die erste Violine stärker als Melodiestimme im Vordergrund, während die anderen Stimmen mit einem konstanten Rhythmus von zwei Vierteln und einer Halben eine Begleitschicht darstellen. Der Viertakter kann in zwei bis auf den Schlusstakt identische zweitaktige Abschnitte unterteilt werden. Interessanterweise beginnen diese jeweils auftaktig mit einem Quartfall (vgl. B8 P T. 8, T. 10). Das Intervall, das den Satz auf motivischer Ebene mit den vorangegangenen verknüpft und zugleich mit dem Charakter Pierrots in Verbindung gebracht werden kann, findet sich auch im Schlussabschnitt des A-Teils. Dort spielt die erste Violine jedoch eher eine passive Rolle (B8 P T. 13–16): In aufwärts gerichteter Form ist die Quarte hier abwärts sequenziert in der Viola-Stimme notiert.

Bsp. 78: *TWV 55:B8* ‚Pierrot‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Insbesondere der B-Teil arbeitet nun verstärkt mit dem Intervall der Quarte. Er beginnt zwar mit einer zwei Mal erklingenden, in Vierteln abwärts gerichteten B-Dur-Tonleiter, die die beiden Violinen im Oktavabstand spielen (B8 P T. 17f., T. 20f.). Dazwischen haben alle vier Stimmen dynamisch kontrastierend im Piano zwei Halbe notiert, die entfernt an die Takte 3f. erinnern. Dem schließt sich ein Abschnitt an, in den nun ein dialogisierendes Element Eingang findet (B8 P T. 23–26). Beim Alternieren zwischen meist erster Violine und den drei unteren

³⁹ Vgl. zu diesem Suitensatz: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71.

Stimmen steht dann der Quartfall im Vordergrund, der auch im nächsten Binnenabschnitt gegenwärtig ist (B8 P T. 27–32). Nach einer Viertelbewegung in allen vier Stimmen, erklingt in der ersten Violine im Auftakt zu Takt 29 ein Motiv, das insgesamt vier Viertel umfasst, wiederum zu Beginn aus einem Quartfall besteht und zudem im Umfang einer Quarte diatonisch abwärts sequenziert wird (vgl. Bsp. 79). Der Schlussabschnitt des B-Teils erinnert an denjenigen des A-Teils, nur dass nun der Quartsprung in der zweiten Violine und nicht in der Viola zu finden ist (B8 P T. 33–36, vgl. T. 13–16). Der A'-Teil stellt einen insbesondere zu Beginn harmonisch leicht veränderten A-Teil dar.

The image shows a musical score for measures 28-32 of 'Pierrot' from BWV 55. The score is for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The music consists of a sequence of quarter notes in a descending quartal pattern across the staves. The first measure (measure 28) starts with a quarter rest in all parts, followed by a quarter note in each part. The pattern continues for five measures, with the notes descending by a fourth in each part.

Bsp. 79: *TWV 55:B8* ‚Pierrot‘ T. 28–32. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Es handelt sich also bei ‚Pierrot‘ um einen Suitensatz, der mit unterschiedlichen, zum Teil kontrastierenden Elementen arbeitet: Homorhythmische Passagen im Tutti wechseln mit eher dialogisch gestalteten oder kleiner besetzten Abschnitten und über die Dynamik werden einige Passagen explizit durch Piano-Anweisungen abgesetzt. Die überraschenden Pausen zu Beginn des A- beziehungsweise A'-Teils spielen zudem mit den Hörerwartungen. Die abwechslungsreiche musikalische Gestaltung könnte sich mit der Eigenschaft Pierrots decken, als Dienerfigur auf vielfältige Weise in Intrigen verwickelt zu sein. In diese Richtung verweist auch der Anklang an eine Gavotte, deren „Affect [...] eine rechte jauchzende Freude [ist]“ (Mattheson Capellmeister S. 225). Dazu kontrastieren hingegen die Elemente, die stärker auf die auch bei Watteau dargestellte unbeholfene Art und Weise der Figur rekurrieren: Die Pausen – und damit ein Einhalten in der Bewegung – könnten darauf verweisen, dass Pierrot auch träge und unbeholfen wirkt sowie immer wieder in Missverständnisse gerät. In diesem Sinne wäre hier insbesondere das mit Leid und Schmerz assoziierte Intervall der Quarte deutbar, das über weite Strecken in dem Suitensatz präsent ist.

Musikalisches ‚Zwischenspiel‘ bei der Figuren-Darstellung: die beiden Menuette

‚Pierrot‘ folgen zwei Menuett-Sätze ohne charakterisierende Überschriften und somit eine Unterbrechung bei der Nennung verschiedener Typen der Commedia dell’arte. Beide Menuette

weisen eine da-Capo-Anweisung und dadurch eine klare ABA-Anlage auf (B8 M1 T. 1–16 A-Teil, T. 17–32 B-Teil, A-Teil da Capo; M2 T. 1–8 A-Teil, T. 9–24 B-Teil, A-Teil da Capo). Zudem soll das erste Menuett wie üblich nach dem zweiten noch einmal wiederholt werden. Das ‚Menuet 1‘ markiert bei einer überwiegenden Bewegung aus Vierteln und Halben klar den Dreiertakt, nur die erste Violine spielt phasenweise eine auch von Achteln geprägte Melodie, die zudem durch Triller auf der zweiten Zählzeit ebenfalls eine hemiolische Gestaltung zulässt (vgl. bspw. B8 M1 T. 14f., T. 20f., T. 30f.). Auffallend ist jedoch insbesondere der erste achttaktige Abschnitt, der anschließend leicht verändert wiederholt wird (vgl. B8 M1 T. 1–16): Hier wird das Motiv des ersten Taktes zunächst diatonisch abwärts sequenziert, sodass auch in diesem Suitensatz ein absteigender Quartgang (nun von *f''* bis *c''*) zu finden ist (B8 M1 T. 1–7). Das ‚Menuet 2‘ kontrastiert zum ‚Menuet 1‘, indem nun die erste Violine von einer im Prinzip durchgehenden Achtelbewegung bestimmt ist und durch diesen rascheren Bewegungsgestus eher in Richtung Passepied verweist. Erneut ist hier jedoch das Intervall der Quarte prägend: In den Takten 1 bis 3 stellen die melodischen Haupttöne der Achtelbewegung, die zudem in der zweiten Violine gedoppelt werden, zunächst eine diatonische Aufwärts-, dann Abwärtsbewegung im Umfang einer Quarte dar (vgl. B8 M2 T. 1ff.: *b'-es''*). Im B-Teil wiederum findet sich in fast jedem Takt innerhalb der Achtelbewegung mindestens ein Quartsprung (Ausnahme: T. 11f., T. 15, T. 24) und in Takt 16 eine diatonische Aufwärtsbewegung im Umfang einer Quarte.

Der Finalsatz: musikalisches Darstellen von Mezzetin sowie türkisches Lokalkolorit

Der Schlusssatz ‚Mezzetin en turc‘ könnte über den Schauspieler Angelo Costantini einen Bezug zu Dresden herstellen, nennt aber zunächst einmal auf allgemeiner Ebene eine weitere komische Dienerfigur der *Commedia dell'arte*. Ursprünglich in Italien populär und dann insbesondere von Costantini 1683 als neue Figur im Théâtre Italien etabliert, steht Mezzetino⁴⁰ für den Schurken, der nach außen höflich und zutraulich wirkt, dahinter jedoch brutal und skrupellos ist. Der Schauspieler Costantini wurde wiederum kurz nach der Auflösung des Théâtre Italien durch Ludwig XIV. von August I. nach Dresden geholt und erhielt dort den Auftrag, eine Theatergruppe einzurichten.⁴¹ Später lud August der Starke Costantini nach Polen ein. Dort verbrachte der Schauspieler dann allerdings – da er sich mit der Mätresse des Königs einließ –

⁴⁰ Vgl. zu Mezzetino und diesem Absatz: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 79; Riha: *Commedia dell'arte* (1980), S. 38f.

⁴¹ Vgl. zu diesem Absatz: Schnitzer: ‚Der König als Scaramuz‘ (2010), S. 71.

zwanzig Jahre im Gefängnis. Nach seiner Freilassung war Costantini wieder als Mezzetino in Paris erfolgreich.

Die programmatische Satzüberschrift nennt jedoch nicht nur den Diener von Pantalone, sondern verweist zugleich mit dem Zusatz ‚en turc‘ auf ein türkisches Lokalkolorit. Eine Verbindung könnte über die brutale Eigenschaft Mezzetins und das zum Teil zu der damaligen Zeit verbreitete Türken-Bild in Westeuropa hergestellt werden, nach dem „die Türcken getadelt [wurden], daß sie hoffärtig, rachgierig und grausam sind“ (Zedler Bd. 45 Sp. 1689). Das Nennen der Türken in der Satzüberschrift könnte zugleich mit den politischen Auseinandersetzungen in Verbindung stehen, die zu der angenommenen Entstehungszeit der Ouvertürensuite ausgetragen wurden. Während des Zweiten Nordischen Krieges (1700–1720) erklärte unter anderem die Türkei Russland den Krieg, wobei das Osmanische Reich gewann.⁴² In diesem Kontext wurde die türkische Machtausdehnung im westlichen Europa auch als Bedrohung wahrgenommen (vgl. Kapitel 4.1.2).⁴³ Daneben könnte jedoch ebenfalls die Faszination für das Exotisch-Fremde als Komponente bei ‚en Turc‘ mitspielen, die im Zuge der damaligen Türkenmode aufkam. So wäre der Zusatz deutlich positiver konnotiert – vermutlich schwingt aber genau das damalige ambivalente Türkenbild⁴⁴ bei der programmatischen Überschrift mit.

Der umfangreiche Suitensatz steht in einem Alla-breve-Takt und weist erneut eine da-Capo-Anlage auf (B8 MeT T. 1–22 A-Teil, T. 23–54 B-Teil, T. 1–22 da Capo). Der A-Teil, der in der Bassstimme bis auf den vorletzten Takt nur Repetitionen auf dem Ton *b* notiert hat, beginnt mit einem Motiv, das aus einer Viertel und zwei Achteln besteht und vier Mal identisch erklingt (B8 MeT T. 1f., vgl. Bsp. 80). Der daktylische Rhythmus sowie die Sekundbewegung auf melodischer Ebene stellen eine Verbindung zum Contrasogetto des Ouvertüren-Mittelteils her. Zugleich ist mit diesem Beginn aber in der repetitiven Struktur ein den Satz prägendes Element vorgestellt, das in identischer oder variiertes Form mehrmals aufgegriffen wird (B8 MeT T. 7–10, T. 23f., T. 29–32, T. 39, T. 43, T. 51–54). Eine ähnliche Simplizität weist das Motiv ab Takt 3 auf, das lediglich aus einer taktweise in Vierteln und Halben alternierenden diatonischen Auf- und Abwärtsbewegung besteht (B8 MeT T. 3–7, vgl. T. 11f., T. 15–22, T. 25–29, T. 33–36, T. 40ff., T. 47–50, vgl. Bsp. 80).

⁴² Vgl.: Jansky: „Osmanenherrschaft in Südosteuropa von 1648 bis 1789“ (1968), S. 766.

⁴³ Vgl.: Betzwieser, Stegemann: „Exotismus“ (1995), Sp. 231.

⁴⁴ Vgl.: Schnitzer: „Zwischen Kampf und Spiel“ (1995), S. 227.

Bsp. 80: *TWV 55:B8* ‚Mezzetin en Turc‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Neben diesen beiden musikalischen Ideen gibt es bei ‚Mezzetin en turc‘ eine dritte, die aufgrund der Stimmenverteilung deutlich anders gestaltet ist. Während in allen anderen Abschnitten eine homorhythmische Anlage prägend ist oder zumindest die drei Oberstimmen einen identischen Rhythmus vorgeschrieben haben, spielen hier nun Bassstimme und zweite Violine einen über zwei Takte ausgehaltenen Halteton (B8 MeT T. 13f.). Darüber oder darunter haben Violine 1 und Viola in Oktavabstand ein markantes und neues rhythmisches Motiv vorgeschrieben, das aus einer punktierten Halben und zwei Achteln besteht. Es erklingt zwei Mal hintereinander, zunächst in aufwärts, dann abwärts gerichteter Form, wobei das Rahmenintervall eine Quarte beträgt (B8 MeT T. 13f., vgl. Bsp. 81). Das zweitaktige Motiv unterbricht durch die Haltetöne in der Begleitung in gewisser Weise den Bewegungsfluss des Satzes. Verstärkt wird dieser Eindruck beim variierten Aufgriff der Idee im B-Teil. Dort haben alle drei unteren Stimmen Haltetöne vorgeschrieben, während die erste Violine zwei Mal eine mit Vorschlägen versehene Ganze spielt (B8 MeT T. 37f., T. 45f.).

Bsp. 81: *TWV 55:B8* ‚Mezzetin en Turc‘ T. 13ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/79.

Das Intervall der Quarte, das in allen vorangegangenen Sätzen auffallend verwendet wurde, erklingt im Schlusssatz seltener: im A-Teil – hier jedoch sehr markant – nur bei dem Motiv in Takt 13f., im B-Teil in Form von Intervallsprüngen oder -fällen (B8 MeT T. 40ff., T. 44, T. 47f.) und an einzelnen Stellen als diatonische Bewegung (B8 MeT T. 41, T. 48). Interessanterweise unterteilt die Bassstimme den Satz durch das jeweilige Repetieren eines Tones in verschiedene (harmonische) Abschnitte (B8 MeT T. 1–22 Bass Repetition auf *b*, T. 23–36 *f*, T. 37–44 *es*,

T. 45–50 *b*, T. 51–54 *f*). Dies zeichnet auch den Satz ‚Les Turcs‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:B5* aus (vgl. Kapitel 4.1.2, Bsp. 40) und bezieht sich – vermutlich als gezielt einfache Gestaltung – auf die musikalische Darstellung von ‚en Turc‘ als damaliges Bild für das Exotisch-Fremde⁴⁵ (vgl. Kapitel 4.1.2.2).

Da die Töne im Bass gegen Ende des B-Teils bei *TWV 55:B8* in immer kürzeren Abschnitten gewechselt werden, verstärkt das den insgesamt sehr lebendigen Eindruck des Satzes. Die permanenten Motivwiederholungen und das Ableiten des Satzes aus wenigen musikalischen Ideen sind Kennzeichen, die ebenfalls ‚Les Turcs‘ von *TWV 55:B5* und auch ‚Les Janissaires‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:D17* (vgl. Kapitel 4.1.2.2) kennzeichnen. Mit dieser musikalischen Gestaltung ebenso wie mit dem ungewöhnlichen Erniedrigen der Septe (B8 MeT T. 16f., T. 31f., T. 39–43) und Erhöhen der Quarte (B8 MeT T. 18f., T. 24, T. 29f.) soll vermutlich das in der Satzüberschrift genannte türkische und damit exotische Lokalkolorit musikalisch ausgedrückt werden.⁴⁶

Zugleich deckt sich der lebhaft Charakter aber auch mit dem draufgängerischen Wesen der Dienerfigur aus der *Commedia dell'arte*. Die Motivwiederholung könnte für das vordergründig harmlose Wesen Mezzetins stehen; die markanten Zweitakter, die den vorherrschenden Bewegungsgestus unterbrechen, wiederum das Brutale darstellen. Das Janusköpfige der Dienerfigur spiegelt sich zudem in den Anklängen an einen Tanzsatz wider: Die geradtaktige Anlage und die musikalische Gestaltung legen einen Marsch nahe, der zur Darstellung von „Gewafneten oder Kriegesleuten“ (Mattheson Capellmeister S. 226) gebraucht werden kann. Dieser Anklang würde sich sowohl mit der damaligen Wahrnehmung des in der Überschrift genannten türkischen Aspekts, als auch mit dem negativen, ‚wahren‘ Gesicht von Mezzetin decken. Daneben fallen bei dem Suitensatz jedoch Passagen auf, die eine Phrasengliederung zulassen, die mit zwei Vierteln als Auftakt beginnen (B8 MeT T. 7–10, T. 20f., T. 24f., T. 30ff.). Dies erinnert – in Verbindung mit dem heiteren Charakter – eher an eine Gavotte (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225). Die Ambivalenz zwischen auftaktiger und volltaktiger Gestaltung und damit das Changieren zwischen zwei Tanzsätzen setzen folglich auf musikalischer Ebene die Doppelbödigkeit der Figur der *Commedia dell'arte* um: Sowohl dem vordergründig freundlichen, als auch dem eigentlich gemeinen und brutalen Wesen wird schlussendlich Rechnung getragen.

⁴⁵ Vgl. zur gezielten Simplizität für die Darstellung des Exotisch-Fremden: Betzwieser, Stegemann: „Exotismus“ (1995), Sp. 231; H. Schneider: „Le Bourgeois gentilhomme“ (1989), S. 592.

⁴⁶ Vgl. zur ‚türkischen‘ Gestaltung des Satzes: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 65; Koch: „Volksmusik und nationale Stile“ (2006), S. 16; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75, 469, 490; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 71.

Gleiches gilt für den Zusatz ‚en Turc‘: Die Satzgestaltung deckt sich ebenfalls mit dem ambivalenten Türkenbild der damaligen Zeit, das zum einen die politische Gefahr für die europäischen Machtkonstellationen thematisiert, sich zum anderen aber ebenfalls in einer positiv konnotierten Türkenmode bemerkbar macht.⁴⁷

6.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: eine eigene Narration über die musikalischen Porträts der Dienerfiguren

Bei der Ouvertürensuite *TWV 55:B8* fällt insgesamt auf, dass die programmatischen Satzüberschriften nur Dienerfiguren nennen oder auf solche verweisen. Damit verzichtet Telemann auf eine mögliche Darstellung des üblichen Schemas der Commedia dell’arte-Stücke – einer Heirat mit Hindernissen.⁴⁸ Dennoch scheint die Abfolge der Überschriften nicht unmotiviert zu sein. Vielmehr wird mit der Fokussierung auf die Dienerfiguren, deren Grundcharaktere damals allgemein bekannt waren,⁴⁹ eine eigene Narration geschaffen und durch die Reihenfolge der Nennung deren Beziehung untereinander betont: Scaramouche wird häufig von Harlequin verprügelt, Colombine ist wiederum in Harlequin verliebt, wohingegen Pierrot den Rivalen Harlequins verkörpert. Die vier aufeinanderfolgenden Sätze schaffen also über die programmatischen Überschriften kleine imaginäre Szenen, da die genannten Figuren in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen. Dabei konzentrieren sich die Beziehungen auf Harlequin, was zugleich die Ambivalenz gerade dieser Satzüberschrift verdeutlicht. In Analogie zu den anderen Überschriften kann hierbei auf die Figur der Commedia dell’arte angespielt werden. Auf sprachlicher Ebene wird über die Wahl von ‚Harlequinade‘ jedoch zugleich allgemein auf eine heitere, komische Szene verwiesen, was im Prinzip jeder einzelne Suitensatz auch repräsentiert. Wenn zwar auf sprachlicher Ebene die Verliebten bei den Satzüberschriften ausgeklammert werden, so könnten sie dennoch indirekt über die musikalische Abfolge bei *TWV 55:B8* anklingen. Die beiden Menuette wären innerhalb der Figuren-Reihenfolge auch symbolisch für die Inammorati der Commedia dell’arte deutbar: Diese pflegen als Figuren des niederen Adels eine höfische Liebe, sind elegant und vornehm und erscheinen neben den Dienerfiguren, die einen ausgeprägten Charakter hatten, eher blass.⁵⁰ Der höfische Tanz des Menuetts würde dem Verhalten der Verliebten entsprechen und die musikalische Gestaltung in der von den Arien der

⁴⁷ Vgl.: Schuckelt: *Die Türckische Cammer* (2010), S. 228.

⁴⁸ Vgl.: Ridder: *Der Anteil der Commedia dell’Arte* (1970), S. 27.

⁴⁹ Vgl.: Theile: „Commedia dell’arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“ (1981), S. 16.

⁵⁰ Vgl. zu den Verliebten: Krömer: „Commedia dell’arte“ (1995), Sp. 956f.; Krömer: „Lustige Person und Protagonist“ (1994), S. 211.

Opera seria entlehnten da-Capo-Form jedes einzelnen Menuetts auch deren höheren Sozialstand widerspiegeln. In die Satzabfolge der Ouvertürensuite würde die Interpretation passen, da die Menuette nach ‚Pierrot‘ erklingen und dieser insbesondere im Sinne seiner Herren handelt. Alle anderen Suitensätze grenzen sich davon ab und würden gerade dadurch, dass bei ihnen kein Tanzsatz explizit genannt wird, der niedereren Sozialschicht der Dienerfiguren entsprechen.

Bei der allgemein verbreiteten Tendenz im 18. Jahrhundert, dass Gattungsauffassungen und Dramenformen des Stegreiftheaters freier werden,⁵¹ ist somit *TWV 55:B8* ein Beispiel für eine instrumentale Auseinandersetzung mit dem Sujet. Mit einer Konzentration auf die Dienerfiguren werden kleine musikalische Szenerien in Form von Suitensätzen geschaffen, die entsprechend der Typen der Commedia dell’arte vielfältig gestaltet sind. Mit dem Rückgriff auf eine Theaterform, die eher auf volkstümliche Traditionen zurückgeht,⁵² und hierbei zudem mit der Konzentration auf die Dienerfiguren als eine niederere soziale Schicht fügt sich *TWV 55:B8* überhaupt sehr gut in ein städtisches oder bürgerlich geprägtes Umfeld. Da die charakterlichen Ausprägungen der Typen der Commedia dell’arte zum damaligen Allgemeinwissen zu zählen sind, konnten die programmatischen Satzüberschriften in zahlreichen Städten verstanden werden.

Die Narration der musikalischen Charakterporträts könnte sich entsprechend der oben geschilderten Beziehung der einzelnen Dienerfiguren zu Harlequin entfaltet haben, da dieser zu den bekanntesten Typen der Commedia dell’arte zählte. Daneben ist jedoch auch auffallend, dass der Satz ‚Pierrot‘ bei der Suitenfolge genau in der Mitte positioniert ist: Er erklingt nach ‚Scaramouches‘, ‚Harlequinade‘ und ‚Colombine‘ sowie vor den beiden Menuetten und ‚Mezzetin‘. Damit steht er ebenso im Zentrum wie Gilles bei Watteaus Gemälden. Eventuell könnte sich auch diese Assoziation bei den Zeitgenossen eingestellt haben – es ist zumindest eine auffallende Analogie. Ähnlich wie Watteau die Elemente einer Porträtmalerei aus dem höfischen Kontext nutzt, um eine gerade nicht zum Helden taugliche Figur ins Zentrum zu rücken,⁵³ so verwendet auch Telemann eine ursprünglich dem höfischen Kontext zugeordnete Form (die Ouvertürensuite) für Charakterbilder der aus einer niedereren sozialen Schicht stammenden Commedia dell’arte-Figuren. Und bei Telemann steht ebenfalls ‚Pierrot‘ in der Mitte der Suitenfolge, bei dem zudem als einziger Suitensatz die ungewöhnlich häufige Verwendung der Quarte in ihrer Assoziation mit Schmerz und Leid eine Erklärung findet.

⁵¹ Vgl.: Krömer: „Commedia dell’arte“ (1995), Sp. 960; K. Richards, L. Richards: *The Commedia dell’arte* (1990), S. 3.

⁵² Vgl.: Leopold: *Die Oper im 17. Jahrhundert* (2006), S. 38f.

⁵³ Vgl.: Kirchner: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“ (2005), S. 110, 117ff.

Ähnlich könnte die Ouvertürensuite insbesondere in bürgerlichem oder städtischem Kontext interpretiert worden sein. Es wäre folglich durchaus vorstellbar, dass *TWV 55:B8* sowohl in Frankfurt (wo Telemann die Ouvertürensuite vermutlich komponierte), als auch in Leipzig (worauf die Wasserzeichen hindeuten) gespielt wurde. Zugleich wäre eine Aufführung zu einem späteren Zeitpunkt in Hamburg denkbar, da man sich im Zuge der dort an der Oper gepflegten Mehrsprachigkeit insbesondere an Venedig und Paris orientierte,⁵⁴ die wiederum zwei für die Commedia dell'arte wichtige Städte darstellen. Außerdem hat Telemann – wie zu Beginn des Kapitels geschildert – in Hamburg für die Oper ebenfalls Libretti vertont, die der Commedia dell'arte nahestehen.

Und auch musikalisch ermöglicht die Ouvertürensuite über ihre Vielgestaltigkeit eine Aufführung in verschiedenen Städten. Im Sinne eines ‚vermischten Geschmacks‘ gibt es sowohl Anklänge an den italienischen, als auch den französischen Stil: an ersteren über das Sujet und die kleineren Concerto-Anklänge in ‚Overture burlesque‘ und ‚Harlequinade‘, an letzteren über die Entscheidung, eine Ouvertürensuite zu komponieren, und über die zahlreichen Anklänge an Tanzsätze.

Da die Abschrift von *TWV 55:B8* in Darmstadt überliefert ist, ist jedoch eine Aufführung in höfischem Kontext nicht auszuschließen. Sie ließe sich als Tafel- oder Zwischenaktmusik denken. Hier hätte sie wohl als Unterhaltung gedient, die vermutlich einfach als ein Abbild einer deutlich unter der eigenen stehenden sozialen Schicht wahrgenommen worden wäre. Die Ouvertürensuite ließe sich dabei auch als Pantomime denken, da sie mit den Figuren der Commedia dell'arte eine Nähe zum Theater aufweist. Unter diesem Aspekt wäre eine Aufführung in Dresden ebenfalls denkbar, da beispielsweise die dortige Abschrift der Ouvertürensuite *TWV 55:F11* den Zusatz ‚en Pantomime‘ trägt (vgl. Kapitel 5.2) und Telemanns Ouvertürensuiten am Dresdner Hof durchaus gespielt wurden (vgl. Kapitel 3.2).

Theoretische Überlegung: Wahrnehmung der Ouvertürensuite am Dresdner Hof bei einer möglichen dortigen Aufführung

Quellen, die eine Aufführung in Dresden beweisen, gibt es (nach derzeitigem Wissensstand) nicht. Allerdings wäre das Sujet der Commedia dell'arte vermutlich gerade am dortigen Hof auf Interesse gestoßen – und zwar in mehrfacher Hinsicht. Schon Hobohm hat anhand des Schlusssatzes ‚Mezzetin en turc‘ und des dort zeitweise wirkenden Schauspielers Costantini,

⁵⁴ Vgl. zur Hamburger Oper: Ruhnke: ‚Telemanns Hamburger Opern‘ (1981), S. 9.

der diese Rolle verkörperte, auf eine mögliche Verbindung zu Dresden hingewiesen.⁵⁵ Der Bezug zu der Stadt kann jedoch – in einer rein theoretischen Überlegung – über den Schlusssatz noch erweitert und auch über eine andere in den Satzüberschriften genannte Figur hergestellt werden: Scaramouche.

Begeisterung für die *Commedia dell'arte* gab es am Dresdner Hof in großem Maße: Beispielsweise wurden während der Dresdner Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen Friedrich August II. und der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich 1719 neben Opern auch zahlreiche italienische Theaterstücke und Komödien aufgeführt. Dabei fanden ebenfalls die Sujets der *Commedia dell'arte* Beachtung, was auf Initiative von August I., dem Vater des Kurprinzen, geschah, der eine besondere Vorliebe für diese Stücke hatte.⁵⁶

August I., auch als August der Starke bekannt, hatte nun wiederum eine besondere Affinität zu der *Commedia dell'arte*. Als Prinz hatte er auf einer Reise Ende des 17. Jahrhunderts, die ihn unter anderem nach Venedig führte, den dortigen Karneval erlebt und versuchte schließlich während seiner Regierungszeit in Sachsen eine Art venezianischen Karneval in Dresden zu etablieren.⁵⁷ Beispielsweise gab es unter seiner Herrschaft zahlreiche Aufführungen italienischer Komödien und in Verkleidungsfesten traten immer wieder Figuren der *Commedia dell'arte* auf. Der König mochte nun von diesen Figuren insbesondere diejenige des Scaramuzza, was auch daran abzulesen ist, dass er selbst beim ‚Caroussel comique‘, das während des Karnevals 1722 veranstaltet wurde, als Scaramuzza verkleidet im Mittelpunkt stand.⁵⁸ Das ‚Caroussel comique‘ stellte wiederum den Höhepunkt und Abschluss des Karnevals dar und war ein Ritterspiel, bei dem verschiedene Gruppen unter einem Anführer mit entsprechend weiblicher Begleitung gegeneinander antraten, die in diesem speziellen Fall jedoch alle als Figuren der *Commedia dell'arte* verkleidet waren. Die Gruppe der Scaramuzzi unter Leitung des Königs ging dabei 1722 als Sieger hervor. Interessant ist, dass diese Verkleidungsspiele mit den volkstümlichen Typen der *Commedia dell'arte* eine Art Gegenentwurf zum höfischen Alltag darstellten, allerdings sich immer innerhalb des aristokratischen Rahmens bewegten und somit als „verkleidetes Zeremoniell“⁵⁹ betrachtet werden können.

Für die Overtürensuite ist dies vor allem deshalb interessant, weil beim ‚Caroussel comique‘ als Bezeichnungen für die unterschiedlichen Gruppen des Ritterspiels Figuren der *Commedia dell'arte* in Pluralform verwendet wurden. Bei *TWV 55:B8* ist unter den Satzüberschriften nun

⁵⁵ Vgl.: Hobohm: „‚Bürgerliche‘ Suiten bei Telemann“ (1982), S. 64f.

⁵⁶ Vgl.: Schnitzer: „Der König als Scaramuz“ (2010), S. 69f., 72.

⁵⁷ Vgl. zur Vorliebe Augusts I. für die *Commedia dell'arte*: ebd., S. 69ff.

⁵⁸ Vgl. zum ‚Caroussel comique‘: ebd., S. 73–79.

⁵⁹ Ebd., S. 77.

ausgerechnet ‚Scaramouches‘, die Lieblingsfigur von August I., in der ungewöhnlichen Plural-Variante enthalten, die sich sonst über die Satzabfolge eigentlich nicht erklären lässt. Der feste Rahmen und das Ausschließen der Improvisation bei dem Dresdner ‚Caroussel comique‘⁶⁰ würde auf musikalischer Ebene mit der festen Abfolge bestimmter Sätze in der Ouvertürensuite korrespondieren. Auch die Wahl der Dienerfiguren deckt sich teilweise mit den Gruppen des Ritterspiels, bei dem unter anderem Scaramuzzi gegen Arlecchini antraten.

Wenn die Ouvertürensuite *TWV 55:B8* folglich am Dresdner Hof gespielt worden wäre, so wäre sie dort vermutlich mit anderen Augen betrachtet worden, als oben für die anderen Städte geschildert. Im Gegensatz dazu würde wohl weniger Harlequin oder Pierrot im Zentrum stehen. Vielmehr wäre hier vermutlich die Interpretation ausgehend von Scaramouche erfolgt. Interessanterweise findet sich dabei nicht nur eine Erklärung für die Pluralform in der Satzüberschrift, sondern auch für eine äußerst ungewöhnliche musikalische Gestaltung: die häufige Verwendung des Quartgangs. ‚Scaramouches‘ ist der erste Suitensatz, der also an wichtiger Stelle die Folge der kleinen musikalischen Szenerien eröffnet. Hier erklingt nach der ‚Ouverture‘ das erste Mal das Intervall der Quarte, das im weiteren Verlauf der Ouvertürensuite äußerst prominent und im Prinzip als ein die Sätze musikalisch verbindendes Element eingesetzt wird. Dies ist verwunderlich, gerade weil es bei einigen Figuren nicht als Symbol für Trauer oder Leid interpretiert werden kann und auch nicht als Bassfigur erklingt, also nicht im Sinne einer Ciaccona zu verstehen ist (vgl. Mattheson Capellmeister S. 233).

In Lambranzis *Tantzschul* ist jedoch bei der Darstellung des ‚Scaramuzza‘ exponiert das Intervall der Quarte verwendet, dessen diatonischen Gang Telemann zudem in seinem gleichnamigen Suitensatz mit den gleichen Tönen aufgreift (vgl. Bsp. 74 und 75). Die durch den Druck wahrscheinlich relativ bekannte *Tantzschul* legt folglich die Vermutung nahe, dass eine solche musikalische Gestaltung mit ausgerechnet dieser Figur der Commedia dell’arte in Verbindung gebracht und die Quartbewegung in *TWV 55:B8* in erster Linie mit dem Scaramouche assoziiert werden konnte. Damit wäre im Hinblick auf August den Starken in jedem Satz über die spezifisch musikalische Motivik die Lieblingsfigur des Herrschers präsent, was zugleich die zur damaligen Zeit äußerst ungewöhnliche motivische Verknüpfung der Suitensätze erklären würde. Die italienischen Concerto-Anklänge in der ‚Ouverture burlesque‘ und in dem Satz ‚Harlequinade‘, die zugleich mit der Hörerwartung in einer französischen Ouvertürensuite spielen, könnten ebenfalls bei der allgemeinen Vivaldi-Rezeption in Dresden⁶¹ gefallen haben (vgl. Kapitel 3.2). Und auch der Zusatz ‚en Turc‘ beim Finalsatz ließe sich mit einem Blick auf Dresden

⁶⁰ Vgl.: Schnitzer: ‚Der König als Scaramuz‘ (2010), S. 79.

⁶¹ Vgl. zur Vivaldi-Rezeption in Dresden: Steude, Landmann et al.: ‚Dresden‘ (1995), Sp. 1535, 1544.

erklären: Im Zuge der damaligen Auseinandersetzungen mit den Osmanen entstand neben der gefürchteten Bedrohung schon im 16. Jahrhundert in Europa eine Türkenmode – Dresden nimmt hierbei jedoch eine gewisse Sonderstellung ein.⁶² Da für die Residenz keine direkte Gefahr vom osmanischen Reich ausging, sie aber dennoch davon indirekt beeinflusst war, wurden die Türken in Dresden im Vergleich zu vielen anderen europäischen Gebieten gegen Ende des 17. Jahrhunderts weniger als Gefahr, sondern vielmehr als Faszination betrachtet.

Beleg dafür ist die ‚Türkische Cammer‘ im Residenzschloss Dresden, die als Abbild fürstlicher Repräsentationskultur seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert bestand und in der neben Waffen auch zahlreiche Figurinen und ähnliche Gegenstände über mehrere Generationen gesammelt wurden.⁶³ Diese Türkenmode in Dresden erlebte nun unter August I. ihren Höhepunkt. War er gleich als König von Polen auch in kriegerische Auseinandersetzungen mit den Osmanen verwickelt – beispielsweise gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur Zurückerobering polnischer Gebiete⁶⁴ –, so muss August der Starke vom Osmanischen Reich besonders fasziniert gewesen sein. Bei den von ihm veranstalteten Kopf- und Karusellrennen (Ritterspielen) gab es unter anderem Janitscharen-Garden – orientalische Verkleidungen waren also auch hier wichtig.⁶⁵ Und in seinem Privatleben spielte die Türkenmode ebenfalls durchaus eine Rolle: Eine Zeit lang wählte er eine Türkin, Fatima, als seine Mätresse, mit der er zwei Kinder hatte. Und für seine Mätresse Gräfin Cosel ließ er das Palais Taschenberg neben dem Dresdner Schloss in orientalischem Stil einrichten, sodass es auch als ‚Türkisches Haus‘ bezeichnet wurde.⁶⁶

Für die Türkenbegeisterung in Dresden unter August I. sind jedoch insbesondere die Hochzeitsfeierlichkeiten von 1719 von Bedeutung,⁶⁷ bei denen wiederum Telemann ebenfalls zugegen war (vgl. Kapitel 3.2). Dabei begrüßte August der Starke seine zukünftige Schwiegertochter in einer orientalischen Verkleidung und auch sonst war die Faszination für das Türkische bei den Festlichkeiten nicht zu übersehen:⁶⁸ Beispielsweise gab es beim Festzug türkisch verkleidete Personen und ein extra dafür eingerichteter Janitscharen-Korps spielte ‚türkische‘ Musik.

⁶² Vgl. zur Türkenmode in Dresden und diesem Absatz: Schuckelt: *Die Türkische Cammer* (2010), S. 228.

⁶³ Vgl.: ebd., S. 11f.

⁶⁴ Vgl.: ebd., S. 234f.

⁶⁵ Vgl.: ebd., S. 235, 238, 240f.

⁶⁶ Vgl.: Mikosch: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen“ (1995), S. 239; Schuckelt: *Die Türkische Cammer* (2010), S. 239, 245.

⁶⁷ Vgl.: Mikosch: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen“ (1995), S. 235.

⁶⁸ Vgl. zu den Hochzeitsfeierlichkeiten: ebd., S. 235–243; Schuckelt: *Die Türkische Cammer* (2010), S. 245–248.

Hauptattraktionspunkt war dabei aber sicherlich das ‚Serail‘ – ein Wachsfigurenkabinett, dessen lebensgroße Figuren orientalische Gewänder und osmanische Waffen trugen.⁶⁹ Die Begeisterung in Dresden beziehungsweise von August dem Starken für das Osmanische Reich und die Türken war bei den Hochzeitsfeierlichkeiten wohl allgegenwärtig. Es wäre sogar durchaus möglich, dass Telemann nach seinem Besuch in Dresden Anregungen für den Finalsatz von *TWV 55:B8* erhalten hat – die Datierung der Ouvertürensuite auf die frühen 1720er Jahre⁷⁰ spricht jedenfalls nicht dagegen.

Neben der allgemeinen Faszination für das Türkische könnte der Schlusssatz jedoch aus der Perspektive von August dem Starken auch noch bezüglich der damaligen politischen Situation gedeutet werden: August I. war ja nicht nur kursächsischer Thronhalter, sondern zugleich König von Polen, was ebenfalls Rückschlüsse auf die Anklänge an den sogenannten ‚polnischen Stil‘ in der Ouvertürensuite zulässt. Während des Zweiten Nordischen Krieges breitete nun Russland seine Macht aus, was auch in Polen spürbar war und kein sonderlich freundschaftliches Verhältnis aufkommen ließ, das sich ebenfalls in dem Wiener Allianzvertrag 1719 von Polen gegen Russland und Preußen widerspiegelt.⁷¹ Die musikalischen Anklänge an die Türken im Schlusssatz von *TWV 55:B8* rufen nun in der Imagination der (Dresdner oder polnischen) Zeitgenossen ein Bild gerade des Volkes hervor, das 1710 erfolgreich gegen die Russen gekämpft hatte. Damit wird indirekt eine Niederlage des aus damaliger polnischer Sicht zeitweise eher negativ konnotierten Russlands hervorgerufen. Der Schlusssatz würde somit bei August II. neben der allgemeinen Faszination für die Türken auch die Erinnerung an ein für Polen wiederum positives Ereignis evozieren. Außerdem gefiel sich August der Starke im Allgemeinen in dem Bild eines Herrschers, der erfolgreich gegen die Türkei vorgegangen war, auch wenn die Realität nicht ganz so glorreich aussah.⁷²

Interessant ist, dass beim Finalsatz mit der Überschrift ‚Mezzetin en Turc‘ zwei Aspekte verknüpft werden, die durchaus eine ambivalente Beurteilung erfuhren. Das osmanische Reich stellte einerseits eine Gefahr für die europäischen Machtkonstellationen dar, andererseits ging davon – wie oben geschildert – eine Begeisterung aus, die sich in der allgemeinen und in Dresden besonders gepflegten Türkenmode bemerkbar machte. Insbesondere in Dresden müsste Mezzetin aber ebenfalls mit wechselseitigen Gefühlen beurteilt worden sein. Zum einen liegt

⁶⁹ Vgl.: Mikosch: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen“ (1995), S. 242; Schuckelt: *Die Türckische Cammer* (2010), S. 247f.

⁷⁰ Vgl.: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 237.

⁷¹ Vgl.: Jansky: „Osmanenherrschaft in Südosteuropa von 1648 bis 1789“ (1968), S. 766; Roos: „Polen von 1668 bis 1795“ (1968), S. 730f.; Wagner: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung“ (1968), S. 37–40.

⁷² Vgl.: Mikosch: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen“ (1995), S. 235.

schon in der Anlage der Figur eine moralisch bedenkliche Komponente, da Mezzetin höflich wirkt, aber sich dahinter eigentlich skrupellos verhält.⁷³ Zum anderen müsste Mezzetin aber gerade von August dem Starken ambivalent betrachtet worden sein.⁷⁴ Der Erfolg des Schauspielers Costantini in dieser Rolle am Dresdner Hof ist natürlich positiv zu bewerten. Die private Anekdote um den Schauspieler wirft jedoch auch ein negatives Licht auf Costantini: Da er sich in Polen mit der Mätresse des Königs eingelassen hatte, wird anschließend – und somit während des möglichen Aufführungszeitraums der Overtürensuite in Dresden – diese Rolle bei August dem Starken vielleicht auch einen etwas bitteren Beigeschmack gehabt haben. Die eigentlich ungewöhnliche Verknüpfung von ‚Mezzetin‘ und ‚en Turc‘ erhält folglich unter Dresdner Perspektive durchaus auch ein Potenzial zu ambivalenter Deutungsmöglichkeit – die musikalische Gestaltung des Schlusssatzes mit Marsch-Anklängen auf der einen Seite und einer lebendigen, aus damaliger europäischer Perspektive an exotisches Lokalkolorit erinnernden Gestaltung auf der anderen Seite ermöglichen dies ebenfalls.

Am Dresdner Hof beziehungsweise bei August dem Starken hätte sich also, wenn die Overtürensuite dort aufgeführt wurde, eine spezifische Interpretation von *TWV 55:B8* ergeben. Dabei erhielten die Einzelsätze noch eine weiter reichende Bedeutung. Es ist durchaus vorstellbar, dass Telemann auch eine mögliche Aufführung am Dresdner Hof in Erwägung gezogen hatte: Neben der Tatsache, dass dort häufiger Kompositionen von ihm gespielt wurden, kann dafür angeführt werden, dass Telemann einerseits bei seinem Dresden-Besuch 1719 während der Hochzeitsfeierlichkeiten vermutlich auch mitbekommen hat, dass es dort eine gewisse Vorliebe für die *Commedia dell'arte* und insbesondere eine Faszination für die Türken gab. Andererseits war er allgemein durch Pisendel relativ gut über den Dresdner Hof informiert.⁷⁵

Interessant ist dabei jedoch vor allem, dass ein Blick auf Dresden eine mögliche Erklärung für die Anordnung der Rahmensätze liefert: Die Lieblingsfigur des Königs eröffnet die Suitenfolge und Mezzetin beschließt sie, der wiederum durch den ihn verkörpernden Schauspieler mit dem Hof verknüpft ist. Außerdem kann insbesondere der Zusatz ‚en Turc‘ im Kontext der Türkenmode gesehen werden, der neben der damaligen negativen Beurteilung durch die vom Osmanischen Reich ausgehende politische Gefahr hier im Zuge der Faszination für die Osmanen gerade eine positive Konnotation erhält. Damit würde vor allem aus Dresdner Perspektive und aus Sicht des ‚Türkenbezwingers‘⁷⁶ August dem Starken ein positives Schlussbild entstehen.

⁷³ Vgl.: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 79; Riha: *Commedia dell'arte* (1980), S. 38f.

⁷⁴ Vgl.: Schnitzer: „Der König als Scaramuz“ (2010), S. 71.

⁷⁵ Vgl. zu Telemanns Wissen über Dresden: Fechner: „Johann Georg Pisendel als Überlieferer und Bearbeiter Telemannscher Werke“ (2001), S. 33.

⁷⁶ Vgl.: Mikosch: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen“ (1995), S. 235.

Daneben erscheinen gerade mit der auf August I. ausgerichteten Interpretation einige Ungewöhnlichkeiten schlüssig: die Verwendung des Plurals in der Satzüberschrift, die auffallend häufige Verwendung der Quarte und das Verknüpfen von Mezzetin mit ‚en ture‘. Unter dieser Perspektive wirkt die Satzabfolge also äußerst planvoll und auf ein potenzielles Hörpublikum ausgerichtet, was wiederum typisch für Telemann wäre.

Anknüpfung an den Humor

Wie bei den zuvor betrachteten Overtürensuiten lässt sich jedoch auch bei *TWV 55:B8* festhalten, dass sie vermutlich in verschiedenen Städten verständlich war. Die Überschriften stecken im Prinzip einen Rahmen fest, innerhalb dessen verschiedene Assoziationen möglich sind. Auch hier ist die Interpretation ambivalent und folglich die Overtürensuite an verschiedenen Orten einsetzbar. Neben der rein theoretisch möglichen, spezifischen und insbesondere auf die Figur Scaramouche sowie den Zusatz ‚en Ture‘ konzentrierten Dresdner Deutung, ist zunächst die allgemeinere Rezeption naheliegender. Dass *TWV 55:B8* in anderen Städten gespielt wurde, legen zudem die erhaltene Abschrift, die Datierung und das verwendete Papier nahe. Dort wird die Overtürensuite vermutlich in erster Linie als ein musikalisches Abbild der verschiedenen Figuren der *Commedia dell'arte* und die Suitenfolge als kleine musikalische Szenerien wahrgenommen worden sein.

Dies stellt insbesondere einen Anknüpfungspunkt zum Humor dar: Die mit Masken ausgestatteten Typen des italienischen Stegreiftheaters hatten ihren spezifischen Charakter, was sie in ihrer Übertreibung im Widerspruch zur Norm stehen⁷⁷ und damit in die Nähe der ‚humours‘ rücken lässt. Es handelt sich zwar nicht um Menschen des „real life“, wie Morris fordert, sondern nur um aus dem echten Leben entlehnte Typen, bei denen aber durchaus ein ‚Spleen‘ vorhanden ist, der wiederum Kennzeichen der ‚humours‘ ist (vgl. Morris S. 12). Diese auf wenige Merkmale reduzierte Figuren⁷⁸ der *Commedia dell'arte* greift Telemann in seiner Overtürensuite *TWV 55:B8* so auf, dass er jeder Figur einen charakteristischen Satz widmet und sie in gewisser Weise gleichberechtigt würdigt – bei einer allgemeinen Akzentuierung auf die Diener. In dessen Zentrum steht auffallenderweise der auch bei den Gemälden von Watteau besonders gewürdigte Pierrot.

⁷⁷ Vgl.: Krug: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert* (2007), S. 11; Ridder: *Der Anteil der Commedia dell'Arte* (1970), S. 227.

⁷⁸ Vgl.: Müller: „Komik und Komiktheorien“ (2008), S. 363.

Die Charakteristika, die den Figuren zugeschrieben werden und die bei Commedia dell'arte-Aufführungen auch als Erwartung mitschwangen, werden dabei in der Ouvertürensuite auf vielfältige Art und Weise musikalisch nachgezeichnet. Da alle Suitensätze wie bei dem Genre typisch in der Tonika B-Dur erklingen, geschieht dies nicht über die Harmonik. Dafür nutzt Telemann jedoch alle anderen ihm zur Verfügung stehenden Parameter. Tempowahl, Taktarten und melodisch-rhythmische Gestaltungen dienen dabei zur Charakterisierung, wodurch insgesamt eine vielfältige Abfolge entsteht. Damit werden gerade durch die spezifische musikalische Gestaltung die Eigenheiten der in den Satzüberschriften genannten Figuren hervorgehoben, was folglich den Aspekt des Humors noch verstärkt. Auf subtilere Art und Weise tragen dazu auch die Anklänge an Tanzsätze bei. Ohne sie bei den Figuren in Form von Überschriften anzuführen, sind sie dennoch über die Satzanlagen vorhanden. Weil sie wiederum ebenfalls mit Eigenschaften assoziiert werden, unterstützen sie die Charaktere oder akzentuieren bei einem Changieren zwischen verschiedenen Tanzsatz-Anklängen gerade die zum Teil von Gegensätzen geprägten Figuren der Commedia dell'arte. Die vorhandenen Anklänge an Tanzsätze betonen folglich den Aspekt des Humors in der Ouvertürensuite *TWV 55:B8*. Sie stellen dabei jedoch zugleich eine Verbindung zum Witz her, indem auf weniger offensichtliche Art und Weise Ideen zusammengeführt werden, deren Ähnlichkeiten es zu entdecken gilt.

6.2 Musikalisches Abbild unterschiedlicher Charaktere in *TWV 55:C5* ‚La Bouffonne‘, *TWV 55:g2* ‚La changeante‘ und *TWV 55:D5* ‚La Galante‘

Mit dem Darstellen von Typen der Commedia dell'arte ist das Abbilden bestimmter Charaktere verwandt,⁷⁹ die in erster Linie Gegenstand des Humors sind: Nach Morris umfasst er Personen aus dem echten Leben, die Charaktere sind (vgl. Morris S. 12). Die Beschreibung verschiedener Menschentypen oder Charaktere im 18. Jahrhundert, die vor allem in den moralischen Wochenschriften vorzufinden ist, geht wiederum insbesondere auf eine Schrift gegen Ende des 17. Jahrhunderts zurück: Jean de la Bruyères *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*.⁸⁰

⁷⁹ Vgl.: Krug: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert* (2007), S. 11.

⁸⁰ Vgl. zu la Bruyère und Theophrast sowie diesem und dem nächsten Absatz: Delft: *Les Spectateurs de la vie* (2005), S. 135; Krug: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert* (2007), S. 7–11, 167f.; Mourgues: *Two French Moralists* (1978), S. 96, 155f., 159; Redaktion Kindler Literatur Lexikon: „Jean de La Bruyère“ (2009), S. 555f.; U. Schneider: *Der moralische Charakter* (1976), v. a. S. 54–57; Wuthenow: „Nachwort“ (2007), S. 521, 527, 534.

La Bruyère hat sich dabei zunächst auf Theophrasts *Charakteres Ethikoi* gestützt, der Figuren beziehungsweise Charaktere, die sich durch markante Wesensmerkmale auszeichnen, gesammelt und beschrieben hat. Jedoch stellt la Bruyères Schrift mehr dar als nur eine Übertragung von Theophrast ins Französische. In den 26 Kapiteln der mehrfach überarbeiteten *Caractères* entwirft er zahlreiche, nicht nur auf Theophrast zurückgehende lebendige Porträts, beispielsweise eines Heuchlers, eines Schöngelstes oder eines von Ehrgeiz getriebenen Literaten.⁸¹ La Bruyère zeichnet dabei in seinen detailreichen Beobachtungen der Menschen ein Bild der französischen Kultur des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Bei den Charakterdarstellungen werden jedoch häufig keine Namen genannt, auch erfährt der Leser kaum Beweg- oder Hintergründe zu den beschriebenen Charakteren.

Die Idee, die Zeitgenossen in ihren individuellen charakterlichen Eigenarten zu beschreiben, findet dann in den englischen moralischen Wochenschriften wie dem *Tatler*, *Spectator* und *Guardian* Eingang und wird hier zudem mit der Intention verknüpft, durch die Darstellung von Lastern und Fehlern auch zur moralischen Besserung anzuregen.⁸² Dies wird schließlich ebenfalls in den deutschsprachigen Periodika aufgegriffen. Neben Gottscheds *Vernünftigen Tadelrinnen* und dem *Biedermann* werden beispielsweise auch in der Hamburger Wochenschrift *Der Patriot* moralische Charaktere beschrieben. Hier wird zudem bei der „Allegorische[n] Geschichte von den Menschlichen Leidenschaften“ in der Nr. 93 vom 11. Oktober 1725 darauf hingewiesen, „daß die Glückseligkeit unsers Lebens hauptsächlich auff [sic!] die Mässigung und Beherrschung derselben [= der Leidenschaften]“⁸³ zurückzuführen sei.

In Johann Jacob Bodmers *Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* von 1741 ist wiederum am ehesten eine Definition von Charakteren zu finden, indem er zwischen persönlichen und moralischen Charakteren unterscheidet.⁸⁴ Während erstere die Beschreibung individueller Wesensmerkmale der Menschen vor allem unter historischer Perspektive umfasst, sind moralische Charaktere eher Typen, bei denen eine Tugend oder ein Laster paradigmatisch dargestellt wird. Letztere sind deswegen vor allem Gegenstand der Komödien.

⁸¹ Vgl. zu diesem Absatz: Delft: *Les Spectateurs de la vie* (2005), S. 135; Krug: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert* (2007), S. 7–11, 167f.; Mourgues: *Two French Moralists* (1978), S. 96, 155f., 159; Redaktion Kindler Literatur Lexikon: „Jean de La Bruyère“ (2009), S. 555f.; U. Schneider: *Der moralische Charakter* (1976), v. a. S. 54–57; Wuthenow: „Nachwort“ (2007), S. 521, 527, 534.

⁸² Vgl. zur Darstellung von Charakteren in den moralischen Wochenschriften: Brühlmeier: „Die politische Publizistik“ (2004), S. 287f.; Lessenich: „Steele, Richard. The Spectator“ (2009), S. 536; Martens: „Moralische Charaktere“ (1994), S. 2, 5; Stürzer: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert* (1984), S. 127ff.

⁸³ *Der Patriot* (1970), Bd. 2, S. 336.

⁸⁴ Vgl. zu Bodmer: Martens: „Moralische Charaktere“ (1994), S. 2ff.

Dabei muss der Dichter jedoch „vornehmlich sorgfältig seyn, die Character der Sitten in denselben recht moralisch, allgemein und symbolisch zu machen, so daß eine gantze Classe Leute etwas, so sie angehet, darinnen antreffen kan [sic!]“. ⁸⁵

Die Overtürensuiten Telemanns, die durch ihre Beinamen auf bestimmte Temperamente oder Charaktere verweisen und damit an die literarische Diskussion anknüpfen, sind weitere Beispiele für den Aufgriff der Charakterzeichnung in der Musik, der zu dieser Zeit insbesondere von französischen Komponisten – etwa von Couperin oder Marais –, aber beispielsweise auch am Darmstädter Hof durch Graupner praktiziert wurde. ⁸⁶ Couperins *Pièces de clavecin* enthalten zahlreiche Stücke mit programmatischen Satzüberschriften, die auf bestimmte Charaktere oder Menschengruppen verweisen. ⁸⁷ Bei Graupners Overtürensuiten finden sich wiederum Einzelsätze, die ebenfalls auf charakterliche Eigenschaften verweisen. Interessanterweise tragen sie trotz des französischen Genres italienische Überschriften wie etwa ‚La Costanza‘ in der Overtürensuite D-Dur *GWV 418* von circa 1743. ⁸⁸ In ähnlicher Art und Weise sind einige Suitensätze von Telemann mit charakterisierenden Überschriften versehen wie beispielsweise ‚La Prude‘ aus der Overtürensuite *TWV 55:h3* oder ‚Les Irrésoluts‘ und ‚Les Capricieux‘ aus *TWV 55:g4*. ⁸⁹

Daneben existieren jedoch bei Telemann Overtürensuiten, die auf dem Titelblatt oder über der Overtüre einen Zusatz enthalten, der auf einen bestimmten, für die ganze Komposition prägend wirkenden Charakter verweist: *TWV 55:C5* trägt den Titel ‚La Bouffonne‘, *TWV 55:D5* ‚La Galante‘, *TWV 55:D13* ‚La Gaillarde‘, *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘, ⁹⁰ *TWV 55:G8* ‚La Querrelleuse‘ und *TWV 55:g2* ‚La Changeante‘.

Im Folgenden stehen die Overtürensuiten im Zentrum, die einen auf die ganze Komposition bezogenen Zusatz enthalten, und davon wiederum exemplarisch diejenigen mit den drei unterschiedlichen Charakteren der Schelmin, der Launischen und der Galanten: die Overtürensuiten

⁸⁵ Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter* (1741), S. 383. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Bodmer S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

⁸⁶ Vgl. zu Charakterstücken: Altenburg: „Programm Musik“ (1997), Sp. 1837; Appel: „Charakterstück“ (1995), Sp. 636f. Vgl. zu Graupner: Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 75f.

⁸⁷ Vgl.: Kolb: „Zwischen Satire und ‚goût burlesque‘“ (2010), v. a. S. 77.

⁸⁸ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overturen und Tafelmusiken* (1994), S. 301–386; Graupner *GWV 418* Darmstädter Autograph Mus.ms. 464/33: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-464-33>, letzter Zugriff: 08.05.2014.

⁸⁹ Vgl.: *TWV 55:h3* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/89: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-89>; *TWV 55:g4* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/73: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-73>, letzter Zugriff auf beide Digitalisate: 08.05.2014.

⁹⁰ Wie in Kapitel 3 dargelegt, wurde die Overtürensuite *TWV 55:G2* innerhalb dieser Studie unter dem Aspekt des Witzes betrachtet, da der Beiname ‚La Bizarre‘ insbesondere auf eine ungewöhnliche musikalische Gestaltung verweist (vgl. Kap. 3.2).

TWV 55:C5, *TWV 55:g2* und *TWV 55:D5*. Da die Autographe nicht erhalten sind, kann auch hier nicht belegt werden, ob die programmatischen Satzüberschriften von Telemann selbst stammen. Sie sind allesamt in Darmstädter Abschriften überliefert. Selbst wenn es sich bei den charakterisierenden Zusätzen nur um eigenmächtige Hinzufügungen der Kopisten handeln würde, wären sie zumindest ein Abbild für die Wahrnehmung der Zeitgenossen (am Darmstädter Hof). In Bezug auf die Beinamen ist hierbei wichtig, dass diese drei Ouvertürensuiten vermutlich vor denjenigen Graupners entstanden sind, die vereinzelt programmatische Satzüberschriften mit Charakteren tragen.⁹¹ Es scheint sich folglich in der Tat um eine Eigenart der Kompositionen Telemanns zu handeln, die ganze Ouvertürensuite mit einem solchen Titel zu versehen – entweder als eine Entscheidung von ihm selbst oder als eine spezifische Wahrnehmung durch seine Zeitgenossen.

6.2.1 Die Darstellung eines heiteren Charakters in *TWV 55:C5* ‚La Bouffonne‘

6.2.1.1 Quellenlage und Satzabfolge

Mit dem insgesamt lebendigen und heiteren Sujet der Ouvertürensuite *TWV 55:B8* scheint *TWV 55:C5* für Streicher und Basso continuo verwandt zu sein, bei der auf dem Deckblatt zu den Einzelstimmen der Darmstädter Abschrift der Beiname ‚La Bouffonne‘ (die Schelmin, Posenreißerin) notiert ist.⁹² Bei den Stimmen ist er – im Gegensatz zur Partiturabschrift, deren Überschriften vermutlich von Graupner notiert wurden⁹³ – auch als Zusatz unter der ersten Satzüberschrift ‚Overture‘ zu finden. Die Ouvertürensuite ist dabei nur in den beiden Darmstädter Quellen überliefert, deren Schreiber nicht identifiziert sind. Die Partitur-Abschrift kann jedoch auf den Zeitraum zwischen 1725 und 1727 datiert werden.⁹⁴ Es könnte durchaus sein, dass Telemann die Ouvertürensuite als Tafelmusik für Darmstadt komponierte, da dort auch (später) durch Graupner solch deskriptive Überschriften Gefallen gefunden haben.⁹⁵

Die Datierung der Abschriften legt dabei jedoch nahe, dass die Ouvertürensuite vermutlich zu Beginn von Telemanns Hamburger Zeit und folglich im Kontext seiner musiktheatralen, dem

⁹¹ Vgl. zur Datierung Graupners Ouvertürensuiten: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 301–386; vgl. zur Datierung der drei Ouvertürensuiten Telemanns: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 96, 108, 199.

⁹² Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/44: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-44>; Deckblatt mit Zusatz ‚la Bouffonne‘: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-44/0012>, letzter Zugriff auf die Digitalisate: 30.08.2013.

⁹³ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003086&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 15.05.2014.

⁹⁴ Vgl. zur Überlieferung und Datierung: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 96; Lütteken: ‚Telemann, Georg Philipp‘ (2006), Sp. 642; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003087&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/sarch?id=450003086&db=251&View=rism>, letzter Zugriff auf beide Seiten: 15.05.2014; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

⁹⁵ Vgl.: Großpietsch: ‚Vom Scherz und vom Vogel im Käfig‘ (1996), S. 73.

heiteren Genre verpflichteten Kompositionen entstanden ist. Auf jeden Fall verweisen die Tonika C-Dur mit ihrer „ziemliche[n] rude[n] und freche[n] Eigenschaft“ (Mattheson Orchestre S. 240) sowie der Beiname ‚la Bouffonne‘ im Sinne des Humors auf einen lustigen Charakter. In Zedlers *Lexicon* findet sich beispielsweise eine Definition der ‚Narren-Possen‘, die auch mit einer Schelmin oder Possenreißerin verbunden werden können:

„Narrentheidung, Narren-Possen ist ein närrisches, ungereimtes Reden, da einer nach Art der Narren, närrische Possen und Zoten reisset, und redet oder thut, was sich nicht schicket“ (Zedler Bd. 23 Sp. 685).

Insgesamt steht dabei das lustige Gemüt dem Sanguiniker nahe, wenn man es wiederum unter der Perspektive der Temperamentenlehre betrachtet. Diese war schließlich auch noch um die Jahrhundertmitte und somit zugleich während der Entstehungszeit der Ouvertürensuite *TWV 55:C5* für den Humor von zentraler Bedeutung, wie beispielsweise eine Passage aus dem 31. Stück der Wochenschrift *Der Arzt* zeigt:

„Es ist das, was man Humeur nennet; es ist die böse Laune.
Die böse Laune? Eine ganz neue Krankheit! Aber nein! Eine sehr alte Krankheit, deren wahrer Name nur neu ist; oder, wenn man lieber will, gar keine Krankheit, sondern bloß eine Unart des Temperaments, ein unbändiger Eigensinn, eine Ungefälligkeit, ein Trotz des verzagten Herzens“ (Unzer Bd. 2 S. 87; vgl. auch S. 8).

Der heitere, dem Sanguiniker nahestehende Charakter der Possenreißerin von *TWV 55:C5* scheint schon über die Wahl der Tonart musikalisch ausgedrückt zu werden. Daneben stellt die Satzabfolge eine gewisse Nähe zum Musiktheater her. Sie nennt nämlich zum einen auch auf der Bühne verwendete Tänze, zum anderen kleine Szenerien: Nach der ‚Ouverture‘⁹⁶ folgt eine ‚Loure‘, anschließend das Satzpaar ‚Les Boiteux 1‘ und ‚Les Boiteux 2‘. Dem schließen sich ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘ sowie eine ‚Entree‘ [sic!] an und die Ouvertürensuite endet mit einer ‚Pastorelle‘ (vgl. Tab. 14). Interessant ist nun, inwiefern auch die musikalische Ausgestaltung der Einzelsätze entsprechend des Titels ‚la Bouffonne‘ zahlreiche Assoziationen mit einem lustigen, heiteren Genre hervorruft und ob sich dies auch in einem Spiel mit Gattungskonventionen und Hörerwartungen äußert.

⁹⁶ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/44: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-44>, letzter Zugriff: 30.08.2013. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚C5 Anfangsbuchstabe Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:C5</i> („la Bouffonne“)
Ouverture la Bouffonne
Loure
Les Boiteux 1 – Les Boiteux 2 – Les Boiteux 1 da Capo
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo
Entree
Pastorelle

Tab. 14: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:C5*.

6.2.1.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Dem heiteren Charakter scheint zunächst einmal vor allem die ‚Ouverture‘ verpflichtet zu sein, da sie zusätzlich zum Deckblatt in der Stimmenabschrift den Zusatz ‚la Bouffonne‘ enthält. Sie besteht jedoch neben der formalen Zweiteilung durch die Wiederholungszeichen (C5 O T. 38) wie zu erwarten aus einer musikalisch dreiteiligen Anlage mit einem langsamen A-Teil (C5 O T. 1–38), einem raschen, fugiert gestalteten B-Teil (C5 O T. 38–74) und einem Aufgriff des ersten Abschnitts als A'-Teil am Ende (C5 O T. 74–97).

Die nähere Charakterisierung scheint dann vor allem in der musikalischen Gestaltung innerhalb des großformalen Rahmens zum Ausdruck zu kommen: So ist überraschend eine erneute motivisch bedingte aba'-Anlage innerhalb des A-Teils festzustellen. Die ‚Ouverture‘ beginnt hierbei mit einem Abschnitt, dem a-Teil (C5 O T. 1–14), der zunächst überwiegend von dem typischen, aus einer punktierten Viertel und anschließender Achtel bestehenden Rhythmus geprägt ist. Ungewöhnlicherweise erklingt dieser jedoch in den Takten 5f. überhaupt nicht, sondern wird durch eine gleichmäßige Viertel-Bewegung ersetzt, die in der ersten Violine zu Beginn mit Achtel-Vorhalten versehen ist. In Takt 7 wird der punktierte Rhythmus wieder aufgegriffen, nun jedoch in einer dialogischen Struktur, bei der die Melodie taktweise zwischen erster Violine und den drei unteren Stimmen alterniert. Harmonisch betrachtet würde der a-Teil nach einer Kadenz zurück zur Tonika C-Dur in der Mitte von Takt 14 enden. Da aber die beiden Violinen schon in Takt 13 mit der neuen Motivik, einer diminuierten Form des Rhythmus, beginnen, überlappen sich im Prinzip Ende des alten und Anfang des neuen Abschnitts (vgl. Bsp. 82).

The image shows a musical score for measures 10 to 16 of the 'Ouverture' from J.S. Bach's *TWV 55:C5*. The score is arranged in four staves: Violine I (top), Violine II, Viola, and Basso continuo (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure 10 starts with a whole rest in Violine I. From measure 11 onwards, the music features a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note. In measure 13, the first violin (Violine I) begins a new melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, while the other instruments continue with the established rhythmic pattern. This illustrates the overlap between the end of one section and the beginning of another.

Bsp. 82: *TWV 55:C5* ‚Ouverture‘ T. 10–16. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

Der b-Teil (C5 O T. 13–24) wirkt aufgrund des rascheren Bewegungstempos durch die kleineren Punktierungen deutlich lebendiger. Dass dies in Bezug zu ‚la Bouffonne‘ gesetzt werden kann, legt auch ein vergleichender Blick auf die ‚Overture‘ von *TWV 55:D13* mit dem Beinamen ‚La Gaillarde‘ (‚Die Muntere‘) nahe, in der dieser raschere Rhythmus in den Rahmenabschnitten sehr präsent ist und dort vermutlich ebenfalls den munteren Charakter musikalisch abbilden soll.⁹⁷ Bei *TWV 55:C5* erklingen die kleinen Punktierungen dialogisierend, indem nun die beiden Violinen sowie Viola und Basso continuo als Gruppen gegenüber gestellt werden, was den agilen Charakter des Mittelteils verstärkt. Der letzte Abschnitt des A-Teils (C5 O T. 25–30 a’) stellt einen lediglich harmonisch veränderten a-Teil dar, der sich zur Dominante G-Dur öffnet. Die Erwartung, dass der A’-Teil⁹⁸ am Ende der ‚Overture‘ entsprechend auch eine dreiteilige aba’-Anlage besitzt, wird jedoch gerade nicht erfüllt – ein erneutes Spiel mit der Hörerwartung, was allerdings für die Darstellung des Charakters einer Schelmin in gewisser Weise konsequent ist.

Zwischen den langsamen Rahmenabschnitten erklingt der B-Teil, der auf formaler Ebene in regelmäßig alternierende Durchführungen und Zwischenspiele eingeteilt werden kann (Durchführungen: C5 O T. 38–46, T. 49f., T. 63–66; Zwischenspiele: T. 46ff., T. 50–62, T. 67–70; Coda: T. 70–74). Das Fugen-Soggetto scheint hierbei mit dem Auftakt, der zwei Sechzehntel umfasst, und den sprunghaft gestalteten Achteln dem heiteren Sujet verpflichtet zu sein. Während die Stimmen zunächst regelmäßig alternierend in Dux- und Comes-Gestalt einsetzen, überrascht die Veränderung am Ende des Soggettos in Viola und Basso continuo zu einer reinen Achtelbewegung ohne Sechzehntel-Figur (C5 O T. 42, T. 44). Die Idee, das Soggetto am Ende zu variieren und damit in eine neue melodische Linie überzuleiten, prägt auch die beiden überzähligen Einsätze der Fugen-Exposition (C5 O T. 44f. Violine 1, T. 45f. Basso continuo, vgl. Bsp. 83).

⁹⁷ Vgl. Abschrift Darmstadt Mus.ms 1034/66a: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-66a>, letzter Zugriff: 31.08.2013. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚D13 Anfangsbuchstabe Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde auch folgende praktische Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *Overture La Gaillarde D Major* (2002).

⁹⁸ Der A’-Teil besteht aus zwei Abschnitten (C5 O T. 74–85, T. 86–97). Die Motivik des b-Teils erklingt bis auf zwei Ausnahmen (C5 O T. 77, T. 85f.) nicht, dafür findet jedoch in den Takten 74 bis 85 mit kleinen auftaktig gestalteten Sechzehntel-Läufen eine Idee des raschen B-Teils Eingang.

Bsp. 83: *TWV 55:C5* ‚Overture‘ T. 38–46. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

In den weiteren Durchführungen finden sich ebenfalls veränderte Soggetti in der Bassstimme (C5 O T. 49f., T. 66f.), Violine 1 (C5 O T. 50f.) und zweiter Violine (C5 O T. 64f.). Die Zwischenspiele sind insbesondere von virtuosen Sechzehntelbewegungen geprägt, die wiederum auf das Contrasogetto zurückzuführen sind. Im Gegensatz zum ersten Zwischenspiel, in dem diese in den beiden Violinen zu finden sind (C5 O T. 47f.), tritt zu Beginn des dritten Zwischenspiels überraschenderweise die Bassstimme in den Vordergrund (C5 O T. 52–55). Bevor in Takt 60 die Sechzehntel wieder von der ersten Violine aufgegriffen werden, ist der Abschnitt dazwischen von einem mehrmals erklingenden Motiv aus zwei auftaktigen Sechzehnteln und einer Achtel geprägt, das auf den Anfang des Soggettos zurückgeführt werden kann und jeweils zwei Mal auf gleicher Tonstufe wiederholt wird. Diese Motivwiederholung, die ebenfalls einen Abschnitt in der ‚Overture la Gaillarde‘ von *TWV 55:D13* prägt (D13 O T. 41f.) und zugleich an Telemanns sogenannten ‚polnischen Stil‘⁹⁹ erinnert, verstärkt in Kombination mit dem raschen Tempo die insgesamt heitere Anlage der ‚Overture‘. Sie lässt sich im B-Teil daneben auf die permanente Veränderung des Soggettos sowie eine variable Funktionsaufteilung der Stimmen zurückführen. Dies zeigt – ebenso wie die dreiteilige Anlage (A-Teil) in der dreiteiligen Anlage (‚Overture‘) – jedoch im Prinzip ein Spiel mit Hörerwartungen und kann damit entsprechend des Beinamens ‚la Bouffonne‘ als ein musikalischer Witz oder Scherz der Schelmin betrachtet werden.

⁹⁹ Vgl. zu Telemanns ‚polnischem Stil‘: Fleischhauer: ‚Zu den Einflüssen polnischer Musik‘ (1975), S. 146f.

Eröffnung der Suitenfolge mit einer Loure

Auch die sich anschließende ‚Loure‘, die in einem 3/4- und nicht im üblichen 6/4-Takt notiert ist, überrascht mit ihrer Satzgestaltung: Das ‚stoltze, aufgeblasene Wesen‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228) des Tanzsatzes wird zu Beginn nur von der ersten Violine vorgestellt. Die drei unteren Stimmen setzen erst bei der Hälfte von Takt 2 ein und zwar gleichzeitig und nicht – wie für den Tanzsatz auch typisch¹⁰⁰ – im engeren Sinne imitatorisch. Dieses ungewöhnliche Pausieren der Stimmen, das die Melodiestimme besonders hervortreten lässt und für einen starken Klangkontrast innerhalb des Satzes sorgt, erklingt noch mehrmals (C5 L T. 1f., T. 7f., T. 15, T. 17, T. 25f., T. 44f.). Die Stellen sind zudem in unregelmäßigen Abständen komponiert, so dass die Hörerwartung auch innerhalb des Satzes immer wieder enttäuscht wird. Hinzu kommt, dass jedes Mal, wenn die erste Violine eine für den Tanzsatz eher unübliche melodische Linie mit Vorhalten zu spielen hat, die unteren drei Stimmen pausieren und somit ausgerechnet dieses Motiv hörbar akzentuiert wird (vgl. Bsp. 84). Daneben fallen Passagen auf, in denen alle drei oberen Stimmen pausieren und in der Zeitdauer dieser Pausen nichts anderes als ein Orgelpunkt auf der Dominante *G* erklingt (C5 L T. 33, T. 35, T. 37).

The image shows a musical score for the beginning of the 'Loure' from BWV 55: C5. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The time signature is 3/4. Violine I starts with a grace note and a fermata on the first note. The other three staves have rests for the first half of the first measure, then enter in the second half of the first measure with a common rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Bsp. 84: *TWV 55:C5* ‚Loure‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

Die ‚Loure‘ in der Overtürensuite *TWV 55:C5* scheint zugleich einen Anknüpfungspunkt an den theatralen Kontext darzustellen, da der Tanzsatz bei Balletten und Opern, insbesondere bei Lully, häufig Verwendung fand.¹⁰¹ Zudem handelt es sich bei der Loure um einen Suitensatz, der in Darmstadt von Graupner häufiger komponiert wurde.¹⁰² Wenn Telemann die Overtürensuite für eine Aufführung am Darmstädter Hof komponiert haben sollte, was aufgrund der überlieferten Abschrift durchaus möglich ist, so könnte es sich hierbei um eine gezielte, auf den Ort der Zielhörerschaft gerichtete Satzauswahl handeln.

¹⁰⁰ Vgl.: Horvath: ‚Loure‘ (1996), Sp. 1492.

¹⁰¹ Vgl.: ebd., Sp. 1490f.

¹⁰² Vgl.: Großpietsch: *Graupners Overtüren und Tafelmusiken* (1994), S. 181f.

Musikalisches Abbild der Hinkenden

Das Verwenden von Pausen, das den Melodie- und Bewegungsfluss einschränkt, kennzeichnet auch ‚Les Boiteux 1‘. Der Satz, der in einem Alla-breve-Takt steht und mit einer Viertel als Auftakt beginnt, ist insbesondere von einem Motiv geprägt, das zwei Viertel im Sekundabstand umfasst. Es erklingt in aufwärts und abwärts gerichteter Form in der ersten Violine sowie häufig auch im Basso continuo und zwar jeweils abwechselnd in hoher und in tiefer Lage (C5 LB1 T. 1f., T. 5f., T. 9–12, T. 17f., T. 21f., T. 27f., vgl. Bsp. 85). Dies begleiten zweite Violine und Viola mit versetzten, komplementären oder mit gleichzeitig zu spielenden und von Pausen unterbrochenen Vierteln. Daneben erklingen in der ersten Violine diatonisch abwärts geführte Viertelbewegungen, die sich im Umfang von einer Quarte bis zu einer Septe erstrecken (C5 LB1 T. 3, T. 7, T. 13–16, T. 24ff., vgl. Bsp. 85). Die in der Satzüberschrift thematisierte hinkende Bewegung wird bei ‚Les Boiteux 1‘, das ebenfalls als da Capo ‚Les Boiteux 2‘ umrahmt, somit durch das in unterschiedlicher Oktavlage erklingende Zwei-Viertel-Motiv, die versetzte Begleitung in den Mittelstimmen und die häufig abwärts geführte Melodielinien musikalisch abgebildet.

The image shows a musical score for 'Les Boiteux 1' in 2/4 time. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The Violine I staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Violine II staff has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Viola staff has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Basso continuo staff has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The score is in C major and Alla-breve time.

Bsp. 85: *TWV 55:C5* ‚Les Boiteux 1‘ T. 1ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

Auch bei ‚Les Boiteux 2‘ scheint die eingeschränkte Bewegungsmöglichkeit mit Hilfe abwärts gerichteter Linien nachgezeichnet zu werden. Hier erklingen diese in der ersten Violine, wobei die Viertel mit Zweierbindungen versehen sind und dadurch den Eindruck der Hinkenden noch verstärken. Die mit Pausen durchsetzte Viertelbegleitung der unteren drei Stimmen unterstützt die Imagination einer stockenden Bewegung (vgl. Bsp. 86). Der schon durch die abwärts geführte Melodielinie evozierte klagende Gestus wird bei ‚Les Boiteux 2‘ noch über den harmonischen Kontrast verstärkt: Der Satz steht nicht in der Tonika C-Dur, sondern in c-Moll, was nach Mattheson „ein[en] überausliebliche[n] dabey auch *triste*[n] Tohn“ (Mattheson Orchestre S. 244) darstellt. Wegen des geraden Taktes und des Viertel-Auftakts könnte ‚Les Boiteux‘, als Tanzsatz betrachtet, eine Bourrée darstellen, allerdings hätte die Melodie hier – entgegen der Hörerwartung, aber entsprechend der programmatischen Satzüberschrift – wenig „fließendes, glattes, gleitendes und aneinander hängendes“ (Mattheson Capellmeister S. 225).

Bsp. 86: *TWV 55:C5* ‚Les Boiteux 2‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

Wie Zohn bemerkt, enthalten ‚Les Boiteux 1‘ und ‚Les Boiteux 2‘ nicht den Rhythmus einer Halben und Viertel, den Telemann in anderen Suitensätzen häufiger benutzt, um eine hinkende oder eingeschränkte Bewegung darzustellen¹⁰³ (vgl. *TWV 55:B5* Kapitel 4.1.2.2, Bsp. 45a). Allerdings ist auffallend, dass die abwärts gerichtete Bewegung in Vierteln eine gewisse Gemeinsamkeit mit der Gestaltung des Satzes ‚Les vieilles femmes‘ aus der Ouvertüresuite *TWV 55:G4* und mit derjenigen der Darstellung der alten Frauen bei Lambranzi hat (vgl. Kapitel 4.1.1.2, Bsp. 37a und 37b). Gerade durch die Verknüpfung mit der *Tantzschnul* entsteht erneut eine Verbindung zu musiktheatralen Darbietungen, was wieder im Kontext des Titels ‚La Bouffonne‘ gesehen werden kann. In diese Richtung verweist auch eine musikalische Verwandtschaft von ‚Les Boiteux 1‘: Die durch die unterschiedlichen Oktavlagen entstehende sprunghafte Anlage ist ebenfalls ein Merkmal des Satzes ‚Le Gaillard-Boiteux‘ aus Couperins 18. *Ordre des Troisième Livre de Pièces de Clavecin* von 1722, der auch mit seinem punktierten Rhythmus die hinkende Bewegung verdeutlicht (vgl. Bsp. 87).¹⁰⁴ Insgesamt handelt es sich bei Couperins Satz um eine satirische Anspielung auf den humpelnden Tanzmeister Jean Gaillard in Versailles.¹⁰⁵ Telemanns ‚Les Boiteux‘-Sätze verweisen im Gegensatz dazu vermutlich weniger konkret auf eine bestimmte Person, sondern rufen – für breite Kreise verständlich – in der Imagination des Hörers lediglich ein Bild hinkender Personen hervor.

Bsp. 87: Couperin *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* ‚Le Gaillard Boiteux‘ T. 1ff. Wiedergabe nach: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, S. 110.

© Mit freundlicher Genehmigung Éditions de l’Oiseau-lyre, Melbourne.

¹⁰³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 531.

¹⁰⁴ Vgl.: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1932), S. 110f.

¹⁰⁵ Vgl.: Kolb: „Zwischen Satire und ‚goût burlesque‘“ (2010), S. 86.

Die weiteren Suitensätze: Menuett 1 und 2, Entrée und eine Pastorale

Auch das nächste Satzpaar – ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘ – knüpft mit dem ebenfalls als Bühnentanz beliebten Tanzsatz¹⁰⁶ an den musiktheatralen Kontext an. Im Gegensatz zum vorangegangenen Paar stehen beide Sätze wieder in der Tonika C-Dur, wodurch über die Tonart erneut die mit dem Titel ‚La Bouffonne‘ ebenso wie mit dem Tanzsatz verbundene „Lustigkeit“ (Mattheson Capellmeister S. 224) dargestellt wird. Auch wenn beide Menuette in einem 3/4-Takt notiert sind und sich durch klare, melodisch von der ersten Violine geprägte Viertakter auszeichnen, so kontrastieren sie dennoch über ihre Motivwahl. ‚Menuet 1‘ ist in der Melodie von Achtelbewegungen und Punktierungen mit kleineren Nachschlägen gekennzeichnet, dahingegen liegt ‚Menuet 2‘ ein langsamerer Gestus in Vierteln und Halben zugrunde. Der Hörerwartung widerstrebend, ist beim ersten Menuett die unübliche Betonung der zweiten oder dritten Zählzeit durch längere Notenwerte oder Triller gestaltet (C5 M1 T. 1f., T. 5, T. 13, T. 17ff., T. 21f.). Im ‚Menuet 2‘ wird in den Takten 17 bis 21 von der ersten Violine die ‚Eins‘ im Takt durch Überbindungen sogar überhaupt nicht angespielt.

Recht ungewöhnlich und zugleich erneut eine Verbindung zum Musiktheater¹⁰⁷ herstellend, geht es in der Suitenfolge auch weiter: Dem Menuettpaar schließt sich als vorletzter Satz eine ‚Entree‘ an, die nach Mattheson „zum Tantzen oder Interscenio, das ist / zum Zwischenspiel in einer Opera“ gebraucht wird (Mattheson Orchestre S. 188) beziehungsweise „die Banden einführet“ (Mattheson Capellmeister S. 227). Wie auch bei Graupners Ouvertürensuiten¹⁰⁸ zu beobachten, ist die ‚Entree‘ bei *TWV 55:C5* entgegen der Beschreibung in den Theoretika somit Teil der Suite und kein Eröffnungssatz. Sie besteht dabei auf formaler Ebene aus zwei zu wiederholenden, deutlich kontrastierenden Abschnitten (C5 E T. 1–16 A-Teil, T. 17–47 B-Teil).

Der A-Teil ist der Erwartung einer Entrée entsprechend „dem ersten Theil einer Ouverture nicht unähnlich“ (Mattheson Orchestre S. 188). In Korrespondenz zum ersten Rahmenteil der ‚Ouverture‘ weist auch hier der A-Teil über den verwendeten Rhythmus eine aba'-Struktur auf: Die Takte 1 bis 6 und 13 bis 16 enthalten punktierte Viertel mit Achtel, während der mittlere Abschnitt (C5 E T. 7–12) insbesondere von der diminuierten Version des Rhythmus geprägt ist. Letztere ebenso wie die teilweise auftaktigen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Läufe tragen zu der typischen Eigenschaft einer Entrée bei, die „mehr scharffes, punctirtes und reisendes an sich“ hat (Mattheson Capellmeister S. 227).

¹⁰⁶ Vgl.: Steinbeck, Marsh: „Menuett“ (1997), Sp. 126f.

¹⁰⁷ Vgl. allgemein zur Nähe der Entrée zur Bühnenmusik: Großpietsch: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig“ (1996), S. 82.

¹⁰⁸ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 170.

Entgegen der bei Mattheson beschriebenen Hörerwartung und auch im Gegensatz zum Großteil der anderen Entrée-Sätze in Telemanns Ouvertürensuiten¹⁰⁹ schließt sich hier nun – ähnlich wie bei einer Ouvertüre – ein schneller Abschnitt an. Die imitatorische Gestaltung dieses B-Teils ab Takt 17 mit einem vorgezeichneten Taktwechsel stellt eine Gemeinsamkeit mit dem Ouvertüren-Mittelteil dar. Die rasche Achtelbewegung wandert dabei durch die Stimmen (C5 E T. 33–39 Oberstimmen; T. 40–43 2. Violine, Viola, Basso continuo). Dennoch – oder gerade durch ihre von der Hörerwartung abweichende Gestaltung – scheint diese ‚Entree‘ ihrem zugeschriebenen Zweck nachzukommen:

„Ihre herrschende Eigenschaft ist die *Streng*e, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reizet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden sollte“ (Mattheson Capellmeister S. 227).

Und ‚was fremdes oder neues‘ folgt in der Ouvertürensuite *TWV 55:C5* auch als Schlusssatz: eine ‚Pastorelle‘. Während Telemann in anderen Ouvertürensuiten (*TWV 55:C2, C4, D4, d1, d2, Es4, E2, G5, G6, a5*) ebenfalls mit Entrée überschriebene Suitensätze komponiert, findet sich die Bezeichnung ‚Pastorelle‘ nicht noch einmal.¹¹⁰ Allerdings handelt es sich um eine Überschrift, die Graupner vereinzelt auch in seinen (später entstandenen) Ouvertürensuiten verwendet wie beispielsweise in der Ouvertürensuite Es-Dur *GWV 429*.¹¹¹ Es scheint sich also um einen Satztyp zu handeln, der wohl durchaus in Darmstadt gefallen hat.

Der unkonventionelle Charakter des Satzes wird zudem durch die wechselnde Taktvorzeichnung innerhalb der ‚Pastorelle‘ gesteigert:¹¹² Der Suitensatz alterniert zwischen Abschnitten im 4/4-Takt¹¹³ (C5 P T. 1–14 A-Teil, T. 42–57 A'-Teil) und solchen im 3/4-Takt (C5 P T. 15–41 B-Teil, T. 58–102 B'-Teil). Die in den unterschiedlichen Taktarten erklingenden Abschnitte sind deutlich kontrastierend angelegt. Im A-Teil, der entsprechend der notierten Vorschrift ‚douce[m. ent]‘ eher zurückhaltender gespielt werden soll, ist in der ersten Violine über einer

¹⁰⁹ Die Entrées aus den Ouvertürensuiten *TWV 55:D4, d1, d2, Es4, E2, G5* und *G6* bestehen nur aus einem hauptsächlich von punktiertem Rhythmus geprägten Satz. Vgl. Darmstädter Abschriften: *TWV 55:D4* Mus.ms 1034/7a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-07>; *TWV 55:d1* Mus.ms 1034/26, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-26>; *TWV 55:d2* Mus.ms 1034/32, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-32>; *TWV 55:Es4* Mus.ms 1034/33, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-33>; *TWV 55:E2* Mus.ms 1034/96, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-96>; *TWV 55:G5* Mus.ms 1034/35a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-35a>; *TWV 55:G6* Mus.ms 1034/47, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-47>.

Die Entrée-Sätze von *TWV 55:C2, TWV 55:C4* und *TWV 55:a5* enthalten hingegen zwei kontrastierende Abschnitte. Vgl. Darmstädter Abschriften: *TWV 55:C2* Mus.ms 1034/25, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-25>; *TWV 55:C4* Mus.ms 1034/42, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-42>; *TWV 55:a5* Mus.ms 1034/90, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-90>. Letzter Zugriff auf alle Digitalisate: 04.09.2013.

¹¹⁰ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 89–250.

¹¹¹ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 303, 329, 330, 332, 353.

¹¹² Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 38.

¹¹³ Der in der Darmstädter Abschrift in der Partitur zu Beginn vorgeschriebene Alla-Breve-Takt findet sich in den Einzelstimmen nicht, dort ist wie ab Takt 42 ein 4/4-Tak notiert.

Begleitung in langen Notenwerten die Melodie notiert. Sie ist von zweitaktigen, tendenziell abwärts gerichteten Phrasen geprägt, wobei auf rhythmischer Ebene größtenteils Viertel mit zwei Achteln alternieren (vgl. Bsp. 88). Der A'-Teil greift die Satzgestaltung auf, allerdings wird hier bei einzelnen Stellen die ‚Eins‘ im Takt durch Überbindungen in den Begleitstimmen oder der Melodie verschleiert (C5 P T. 42–48, T. 55f.). Insgesamt wird jedoch im A- und A'-Teil durch die vermutlich gezielt einfache Gestaltung ein volkstümlicher Gestus evoziert, der der Satzüberschrift korrespondiert.¹¹⁴

Bsp. 88: *TWV 55:C5* ‚Pastorelle‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

Auch der B-Teil knüpft an diese pastorale Sphäre an. Der im 3/4-Takt stehende und ‚forte‘ zu spielende Abschnitt beginnt auftaktig mit einer Viertel und ist überwiegend homorhythmisch von einer Viertel-Halbe-Bewegung geprägt (C5 P T. 16–21, T. 32–37, vgl. Bsp. 89). In der Melodie erklingen daneben diatonische oder repetierte Viertel (C5 P T. 22, T. 28, T. 30, T. 38f.). Die drei unteren Stimmen ändern ihre Begleitung in den Takten 25 bis 29 zu Vierteln, die bis auf Takt 28 bei der dritten Zählzeit von einer Pause unterbrochen werden. Der B'-Teil greift auf diese Gestaltung zurück, allerdings finden mit einem punktierten Rhythmus in der Melodie und pendelnden Achteln in der Begleitung auch neue Ideen Eingang (C5 P T. 61, T. 63, T. 67, T. 69, T. 75ff., T. 79ff.).

Bsp. 89: *TWV 55:C5* ‚Pastorelle‘ T. 16–24. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/44.

¹¹⁴ Vgl. zum volkstümlichen Charakter dieses Satzes: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 97f.

Der 3/4-Takt des B- und B'-Teils könnte auf ein Menuett verweisen.¹¹⁵ Da es sich um einen Schlusssatz handelt, könnten diese Abschnitte aber auch entfernt an eine hier in einem untypischen Takt stehende Gigue erinnern. Als Tanzsatz betrachtet, rufen wiederum die Passagen im 4/4-Takt am ehesten Assoziationen mit einem Rigaudon hervor, dessen „etwas tändelnde[r] Scherz“ (Mattheson Capellmeister S. 226) zugleich zu dem Titel ‚La Bouffonne‘ passen würde. Insgesamt scheint es jedoch vielmehr so, als ob die B-Abschnitte mit dem vorherrschenden wiegenden Rhythmus sowie der einfachen harmonischen und melodischen Gestaltung einen ähnlichen volkstümlich-unbeschwerten Charakter wie der A- und A'-Teil evozieren sollten. Insbesondere durch den ungewöhnlichen Taktartwechsel innerhalb des ausgedehnten Suitensatzes werden dabei allerdings deutlich kontrastierende Abschnitte gebildet, wobei durch die Wiederholungszeichen (C5 P T. 41, T. 102) zugleich eine zweiteilige Anlage entsteht. So umfassen A- und B-Teil den ersten zu wiederholenden Abschnitt, A'- und B'-Teil entsprechend den zweiten.

6.2.1.3 Die gesamte Ouvertüresuite: Abbild der Narren-Possen einer Schelmin und Nähe zum heiteren Genre des Musiktheaters

Die Ouvertüresuite *TWV 55:C5* ist folglich von einer äußerst abwechslungsreichen Satzabfolge geprägt, die dem Beinamen ‚la Bouffonne‘ verpflichtet zu sein scheint und den in der ‚Ouverture‘ etablierten fröhlichen Gestus auch in den Suitensätzen fortführt. Dabei ist der Titel – die Schelmin oder Possenreißerin – in zweifacher Hinsicht lesbar: Zum einen können damit die Narren-Possen dieses Charakters gemeint sein, zum anderen ist eine Verbindung zum heiteren Genre des Musiktheaters möglich. Beides ist an der Satzabfolge und an der musikalischen Gestaltung der Einzelsätze festzumachen.

Die Narren-Possen der ‚Bouffonne‘ äußern sich in erster Linie durch ein mit dem Witz verwandtes Spiel mit Hörerwartung. Im Sinne eines „nährische[n], ungereimte[n] Reden[s]“ (Zedler Bd. 23 Sp. 685) kann die äußerst vielfältige Satzabfolge gesehen werden, bei der verschiedene Tänze, durch programmatische Überschriften evozierte Szenerien und instrumentale Eröffnungs- oder Zwischenmusiken aneinander gereiht werden. Entgegen der Konventionen ist bei der musikalischen Gestaltung der Einzelsätze beispielsweise die permanente Veränderung

¹¹⁵ Zohn betrachtet die Abschnitte im 3/4-Takt als Menuett. Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 97f. Die von Zohn an dieser Stelle thematisierte Nähe zu Kompositionen, die auf Weihnachten anspielen, lässt sich nur an der Überschrift ‚Pastorelle‘ festmachen, die musikalische Gestaltung weicht jedoch deutlich davon ab. Beispielsweise ist der Suitensatz von Telemann auftaktig und nicht abtaktig gestaltet und erklingt auch nicht in einem 12/8-Takt, wie dies beispielsweise bei dem Schlussabschnitt in Corellis Concerto op. 6 Nr. 8 der Fall ist. Vgl.: Corelli: „Concerto VIII. Fatto per la notte di Natale“ (1978), ‚Pastorale ad libitum‘, S. 184–190.

des Soggettos in der ‚Ouvverture‘ sowie das Pausieren und dadurch die Akzentuierung von Ungewöhnlichem bei der ‚Loure‘ komponiert. In eine ähnliche Richtung weisen das Betonnen der zweiten und dritten Zählzeit im ‚Menuet 1‘ und das Verschleiern der ‚Eins‘ beim ‚Menuet 2‘. Auch das mehrmalige Wechseln der Taktvorzeichnung bei der ‚Pastorelle‘ ist eher untypisch und spielt mit der Erwartung der Hörer.

Insgesamt scheinen jedoch die heitere Satzabfolge und das damit verbundene Hervorrufen von kleinen Szenerien in der Imagination des Rezipienten eine Nähe zum Musiktheater hervorzurufen. Dies passt auch zu der vermutlichen Entstehungszeit der Overtürensuite, in der sich Telemann in Hamburg intensiv mit der Gattung Oper auseinandersetzte und zahlreiche Bühnenstücke komponierte.¹¹⁶ Die ‚Ouvverture‘ eröffnet bei *TWV 55:C5* also die heitere narrative Folge. Zwischen den auch bei Balletten oder Tänzen auf der Bühne verwendeten Sätzen ‚Loure‘ sowie ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘ treten in der Imagination zwei Hinkende auf. Der Eindruck der eingeschränkten Bewegungsmöglichkeit wird dabei durch die musikalische Gestaltung wie beispielsweise das Verwenden von zahlreichen Pausen hervorgerufen. Nach den Menuetten erklingt mit der ‚Entree‘ eine Art Zwischenmusik in der Overtürensuite: Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf das Folgende. Diese gewichtige Funktion kann in Parallelität zur ‚Ouvverture‘ gesehen werden, mit der die ‚Entree‘ zudem über die dreiteilige Gestaltung, die durch die unterschiedliche Verwendung von Punktierungen erzeugt wird, und über den zweiten rascheren Abschnitt Gemeinsamkeiten aufweist. Die Overtürensuite endet dann schließlich mit einer über die kontrastierenden Binnenabschnitte abwechslungsreich gestalteten pastoralen Szenerie.

Interessant ist dabei jedoch auch, dass die Sätze, bei denen in der Überschrift kein Tanzsatz genannt wird, dennoch einen Anklang an einen solchen aufweisen. Bei den ‚Boiteux‘ ist es eine Bourrée und die Abschnitte der ‚Pastorelle‘, die im geradem Takt erklingen, erinnern an einen Rigaudon. Diejenigen im Dreiertakt sind gigue-artig gestaltet. Dies entspricht natürlich zum einen einer Suitenfolge, zum anderen unterstützen die Anklänge an lebendige Tänze jedoch vor allem den lustigen Charakter, der die Overtürensuite insgesamt prägt. Daneben ist zudem wichtig, dass diese Tanzsätze nur im Ansatz vorhanden sind und jeweils auch Passagen aufweisen, die untypisch gestaltet sind. Jenes ist als ein Spiel mit Hörerwartungen zu deuten, das eine Verbindung zum Witz herstellt. Bei *TWV 55:C5* erscheint dies jedoch in erster Linie als ein musikalisches Umsetzen des programmatischen Titels ‚la Bouffonne‘ und ist folglich als ein Scherz der Schelmin zu interpretieren.

Bei *TWV 55:C5* wird der Charakter der Schelmin also nicht nur durch einen Einzelsatz dargestellt, wie dies etwa bei Couperins Satz ‚La Bouffonne‘ des 20. Ordre im *Quatrième Livre de*

¹¹⁶ Vgl. zu Telemann in Hamburg bspw.: Lütkenen: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 598.

Pièces de Clavecin (1730) der Fall ist.¹¹⁷ Vielmehr wird der Charakter entsprechend der ausgelassenen Veranlagung in der vielfältigen Abfolge aller Sätze dargestellt. Ähnliches findet sich bei Telemann beispielsweise auch in der Ouvertürensuite *TWV 55:D13* ‚La Gaillarde‘, bei der der muntere Charakter durch eine ebensolche Satzabfolge musikalisch abgebildet wird. Dort wechseln Anklänge an verschiedene Völkergruppen (‚Sicilienne‘, ‚Angloise‘, ‚Polonoise‘) mit programmatischen Sätzen (‚Musette‘, ‚Bateliere‘) und die Ouvertürensuite wird schließlich mit einem der „mäßige[n] Lustigkeit“ (Mattheson Capellmeister S. 224) verpflichteten Menuett-Paar beschlossen.

Bei *TWV 55:C5* wiederum sind das ‚unkonventionelle‘ Komponieren und auch die abwechslungsreiche Satzfolge – in der Art von Narren-Possen folglich alles, „was sich nicht schicket“ (Zedler Bd. 23 Sp. 685) – auf den programmatischen Titel ‚la Bouffonne‘ zurückzuführen. Auch die kleinen Szenerien und die Tonika C-Dur mit ihrer „freche[n] Eigenschafft“ (Mattheson Orchestre S. 240) scheinen in erster Linie damit in Verbindung gebracht werden zu können, mit musikalischen Mitteln im Sinne des Humors den Charakter der Schelmin darzustellen. Und zwar unabhängig davon, ob es sich bei dem Titel nun um einen Zusatz von Telemann oder um eine Entscheidung des Kopisten und folglich um ein Abbild der zeitgenössischen Wahrnehmung handelt.

6.2.2 Die Darstellung eines launischen Charakters in *TWV 55:g2* ‚La changeante‘

6.2.2.1 Quellenlage und Satzabfolge

Die Ouvertürensuite *TWV 55:g2* für Streicher und Basso continuo ist in einer von Enderl angefertigten Darmstädter Partitur-Abschrift (DS Mus.ms. 1034/2) überliefert, die von Stewart auf 1726 datiert wurde.¹¹⁸ Daneben findet sich noch eine Datierung auf circa 1750.¹¹⁹ Es handelt sich folglich um einen Entstehungszeitpunkt während Telemanns Hamburger Zeit, aber vermutlich erneut wie bei *TWV 55:C5* um eine Komposition, die in Darmstadt gespielt wurde und eventuell sogar für den dortigen Hof entstanden ist. Andere Abschriften sind jedenfalls nicht erhalten. Auf der Darmstädter Quelle ist die Überschrift ‚Overture. la changeante. Composée

¹¹⁷ Vgl.: Couperin: *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin* (1933), S. 14f.

¹¹⁸ Vgl. zur Überlieferung und Datierung: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 199; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

¹¹⁹ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003028&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 09.05.2014.

par Mons:[ieur] Telem:[ann]¹²⁰ zu finden, wodurch mit dem programmatischen Zusatz im Prinzip die musikalische Darstellung eines launischen Charakters angekündigt wird.

La Bruyère nennt in seinen *Charakteren* wiederum exemplarisch die Launenhaftigkeit der Frau, die er in Verbindung zu ihrer Schönheit sieht.¹²¹ Damit verwandt sind unbeständige Charaktere wie beispielsweise eine flatterhafte Frau, über die la Bruyère schreibt, dass sie nicht wisse, ob und was sie liebt (vgl. la Bruyère S. 74). Im Allgemeinen seien die Menschen aber nur in wenigen Dingen unbeständig – jedoch insbesondere in Bezug auf Sprache, Schicklichkeit und Regeln (vgl. la Bruyère S. 293).

Schon die Satzabfolge von *TWV 55:g2* scheint mit ihrem Alternieren zwischen der Nennung eines Tanzsatzes und derjenigen eines Affekts oder Typs dem wechselhaften, launischen Charakter zu entsprechen: Nach der ‚Ouverture‘ folgen eine ‚Loure‘, dann ‚Les Scaramouches‘, ‚Menuet 1‘ und ‚Menuet 2‘, anschließend ‚La Plaisanterie‘, eine ‚Hornpipe‘, ein mit ‚Avec douce[u]r‘ überschriebener Satz und zum Schluss eine ‚Canarie‘ (vgl. Tab. 15).¹²² Abwechslungsreiche und kontrastierende Gestaltung findet sich jedoch nicht nur auf dieser sprachlichen Rahmenebene, sondern auch in der musikalischen Anlage der Einzelsätze.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:g2</i> [‚La changeante‘]
Ouverture la changeante
Loure
Les Scaramouches
Menuet 1 – Menuet 2 – Menuet 1 da Capo
La Plaisanterie
Hornpipe
Avec douce[u]r
Canarie

Tab. 15: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:g2*.

6.2.2.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Die ‚Ouverture‘ besteht auf großformaler Ebene aus den zu erwartenden Abschnitten: ein langsamer A-Teil (g2 O T. 1–24a), der am Ende wieder aufgegriffen wird (A’-Teil: g2 O T. 74–95),

¹²⁰ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/2: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-02>, letzter Zugriff: 26.08.2013.

¹²¹ Vgl.: la Bruyère: *Die Charaktere* (2007), S. 72. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚la Bruyère S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

¹²² Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/2: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-02>, letzter Zugriff: 26.08.2013. Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktzahlen hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚g2 Anfangsbuchstabe Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde auch folgende praktische Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *La Changeante* (1971).

und dazwischen ein rascher, teilweise fugiert gestalteter B-Teil (g2 O T. 24b–73). Im Innern wird jedoch vielfach von der Hörerwartung abgewichen und in diesem Changieren zwischen üblicher Gestaltung und Unerwartetem zugleich dem Beinamen ‚La changeante‘ Rechnung getragen. Der A-Teil beginnt mit dem typischen Saccadé-Rhythmus einer französischen Overture im Tutti. Dazu kontrastiert jedoch sofort der zweite Takt, der von repetierten Achteln beziehungsweise von einem Rhythmus aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln geprägt ist. Die eigentlich üblichen Punktierungen werden erst wieder im dritten Takt aufgegriffen, die anschließend erneut mit einem Achtel-Takt alternieren (g2 O T. 1–4, vgl. Bsp. 90).

The image shows a musical score for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in G minor (two flats) and common time (C). The first measure features a Saccadé rhythm with eighth notes and a trill. The second measure introduces a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third and fourth measures continue this pattern with various rests and rhythmic values.

Bsp. 90: *TWV 55:g2* ‚Overture‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/2.

Auch im weiteren Verlauf des A-Teils werden die Abschnitte mit dem Saccadé-Rhythmus immer wieder von den eher an ein Concerto oder an eine italienische Sinfonia erinnernden Takten unterbrochen (g2 O T. 2, T. 4, T. 9, T. 11, T. 16, T. 18, T. 24a). Dies verhindert einerseits eine klare und einheitliche Phrasengestaltung, andererseits stellt es zwei verschiedene Stile nebeneinander. Beides scheint jedoch dem Beinamen ‚La changeante‘ zu entsprechen. Unterstützt wird das wechselhafte Wesen zudem durch den Charakter der zwei unterschiedlichen Elemente: Während die Punktierungen einen eher ernsthaften Eindruck hervorrufen, wirken die Achtel und der daktylische Rhythmus leichter und lebendiger. Die diatonisch abwärts gerichteten Achtellinien, die vereinzelt erklingen (g2 O T. 6, T. 20), unterstützen den ersten Charakterzug – insbesondere in Takt 13, bei dem in der ersten Violine die notierten Vorhalte auch deutlich an Seufzer erinnern. Der durch die unterschiedliche Motivverwendung erzeugte wechselhafte Charakter scheint wiederum zugleich durch die Wahl der Tonart verstärkt zu werden: Nach Mattheson ist g-Moll nämlich

„fast der allerschöneste Thon / weil er nicht nur die [...] ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt / sondern eine ungemene Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet / dadurch er so wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenden als vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und *temperirter* frölichkeit bequem und überaus *flexible* ist“ (Mattheson *Orchestre* S. 237).

Ähnlich kontrastierend ist der in einem 6/4-Takt stehende B-Teil gestaltet. Zu Beginn erklingt ein fugiert gestalteter Abschnitt, wobei die erste Violine in Takt 24 mit dem Soggetto (Dux)

anfängt. Dieses besteht zunächst aus einer abwärts gerichteten Linie in Vierteln und ist dann vor allem neben einer Figur, die vier Achtel umfasst, sehr markant von einer Synkope in Takt 25 geprägt. Ungewöhnlicherweise setzt die zweite Violine schon nach den ersten drei Vierteln – und somit mindestens einen Takt ‚zu früh‘ – ein und auch noch entgegen der Erwartung nicht in der Comes-Gestalt, sondern in der Unterquinte. Die Viola beginnt in Takt 26 zwar nicht in Engführung, dafür aber erneut wie die zweite Violine in der Unterquinte, nur eine Oktave tiefer und folglich auch nicht in Dux- oder Comes-Version. Der Basso continuo spielt in Engführung wiederum das Soggetto in der Unterquinte zur Viola. Es handelt sich also keineswegs um eine gewöhnliche Fugen-Exposition – sowohl die Engführungen, als auch die ungewöhnliche Variante der Unterquinte verweisen auf das launische, wechselhafte Wesen.

Dies lässt sich ebenfalls im weiteren Verlauf des Mittelteils feststellen: Nachdem alle Stimmen einmal das Soggetto gespielt haben, folgt eine Passage, in der die Achtelketten des Contrasoggettos hervorstechen, zudem aber ein eher an die Rahmenabschnitte erinnernder punktierter Rhythmus erklingt (g2 O T. 29–33). Dem schließt sich ein Abschnitt an, der nun gänzlich auf eine fugierte oder imitatorische Gestaltung verzichtet und zudem noch nicht einmal auf Material des Soggettos oder Contrasoggettos zurückgreift (g2 O T. 34–41). Periodisch klar in zwei Mal vier Takte unterteilbar, erklingt in den Violinen eine hauptsächlich von Punktierungen und von keinen großen Sprüngen geprägte Melodie, die von Viola und Basso continuo in einem konstanten Rhythmus aus auftaktiger Viertel und Halbe begleitet wird (vgl. Bsp. 91). Diese Gestaltung erinnert an eine Siciliana¹²³ oder auch eine Gigue und erklärt im Prinzip rückwirkend die Wahl eines 6/4-Taktes. Nach einem Abschnitt, in dem in der ersten Violine und dem Basso continuo jeweils einmal das Soggetto erklingt (g2 O T. 42f., vgl. Bsp. 91) und daneben auf das Material der Takte 24 bis 33 zurückgegriffen wird (g2 O T. 42–49), folgen erneut pastorale Anklänge (g2 O T. 50–60).¹²⁴ Während die unteren beiden Stimmen weitgehend ihre bordunartige Begleitung wieder aufgreifen, wechseln die zwei Violinen zu einer stärker von einer Achtelbewegung geprägten Melodie, die jedoch erneut volkstümlich wirkt. Der B-Teil schließt mit einem Abschnitt, der wieder fugiert gestaltet ist und mit dem Material des Soggettos arbeitet (g2 O T. 61–73).

¹²³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 33.

¹²⁴ Vgl.: ebd., S. 33.

Bsp. 91: *TWV 55:g2*, 'Overture' T. 38–43. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/2.

Der Overtüren-Mittelteil ist also von einem konstanten Wechsel zwischen Abschnitten, in denen zunächst das Fugen-Soggetto und anschließend Motivik desselben erklingt, und solchen Passagen geprägt, in denen eher Material verwendet wird, das mit einer pastoralen, volkstümlichen Sphäre assoziiert werden kann. Dadurch ergibt sich eine rondeau-artige Struktur, wobei die Fugen-Abschnitte den Refrain darstellen, der hier für eine Fuge nicht untypisch, für ein Rondeau jedoch ungewöhnlich jedes Mal leicht verändert erklingt: a (T. 24–33) – b (T. 34–41) – a¹ (T. 42–49) – c (T. 50–60) – a² (T. 61–73). Diese Anlage deckt sich nicht mit der üblichen Einteilung eines B-Teils in Durchführungen und Zwischenspiele – die Begriffe könnten hier nur innerhalb der ‚Refrain‘-Abschnitte angewendet werden, indem jeweils die Takte mit Soggetti Durchführungen (g2 O T. 24–29, T. 42ff., T. 61–68), diejenigen ohne Soggetti Zwischenspiele darstellen würden (g2 O T. 29–33, T. 44–49, T. 68–73). Die wechselhafte und ungewöhnliche Rondeau-Anlage mit ihren kontrastierenden und unterschiedlichen Stilen verpflichteten Abschnitten scheint vielmehr dem außermusikalischen Zusatz ‚La changeante‘ zu korrespondieren.

Darauf ließe sich auch die äußerst unübliche harmonische Veränderung des A'-Teils zurückführen.¹²⁵ Denn der letzte Abschnitt der ‚Overture‘, der auf motivischer Ebene lediglich einen verkürzten A-Teil darstellt, erklingt überraschenderweise nicht in der Tonika g-Moll, sondern

¹²⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 70.

in G-Dur, was jedoch ebenfalls den unterschiedlichen motivischen Launen des Rahmenabschnitts gerecht werden kann: Nach Mattheson ist G-Dur nämlich „so wol zu *serieusen* als munteren Dingen gar geschickt“ (Mattheson Orchestre S. 243).

Eröffnung der Suitenfolge mit einer Loure

Auch der erste Suitensatz ‚Loure‘ erklingt nicht in der Tonika g-Moll. Er steht vielmehr in D-Dur. Zudem ist ihm nicht der typische 6/4-Takt, sondern ein 3/4-Takt vorgeschrieben, was offensichtlich auch Enderl verwunderte, der – wie man an der Darmstädter Abschrift beim Beginn der ersten Violine erkennen kann – wohl zunächst einen 6/4-Takt notierte und diesen dann zu einem 3/4-Takt veränderte. Der Satz, der neben der Zweiteilung durch die Wiederholungszeichen (g2 L T. 8) eine dreiteilige Anlage aufweist (g2 L T. 1–8 A-Teil, T. 9–20 B-Teil, T. 21–28 A'-Teil), enthält durchaus den für den Tanz charakteristischen punktierten Rhythmus (vgl. Mattheson Orchestre S. 192). Dieser entspricht dem „stolze[n], aufgeblasene[n] Wesen“ des Tanzsatzes (Mattheson Capellmeister S. 228).

Dass damit eine eher weniger aufgeweckte Laune verbunden werden soll, legt auch die Tatsache nahe, dass der Suitensatz ‚La Prude‘ aus *TWV 55:h3* ebenfalls in Form einer (hier jedoch in der Überschrift nicht explizit genannten) Loure komponiert ist, die zudem durch mehrmalige Tonwiederholungen äußerst einfallslos wirkt und vermutlich das prüde Wesen darstellen soll (vgl. Bsp. 92).¹²⁶ Auch bei *TWV 55:C1* – ebenso wie bei ‚La Discrétion‘ (die Verschwiegenheit) von *TWV 55:e4*¹²⁷ – weist der Suitensatz ‚La Complaisance‘ eine an eine Loure erinnernde Anlage auf,¹²⁸ wodurch vermutlich die in der Überschrift angesprochene Gefälligkeit dargestellt werden soll. Die Gemeinsamkeiten in der Gestaltung dieser Sätze verstärken somit den Eindruck, der auch schon durch die Affektzuschreibung der Loure entstand. In Analogie zu den Suitensätzen aus *TWV 55:h3*, *TWV 55:C1* und *TWV 55:e4*, die explizit einen Charakter benennen, scheint mit der ‚Loure‘ von *TWV 55:g2* ebenfalls eine eher ruhige Gemütsverfassung musikalisch dargestellt zu werden.

¹²⁶ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/89: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-89>, letzter Zugriff: 26.08.2013; vgl. Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66.

¹²⁷ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/36: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-36>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

¹²⁸ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms 1034/8: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-8>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

Bsp. 92: *TWV 55:h3* ‚La Prude‘ T. 1f. Wiedergabe nach D-DS Mus.ms. 1034/89.

Bei *TWV 55:g2* ist der Suitensatz jedoch neben den typischen Punktierungen auch von kleineren Achtelfiguren geprägt, die einen lebendigeren Eindruck erwecken (g2 L T. 1, T. 3, T. 9, T. 13, T. 15, T. 21, T. 23). Dies weist in die gleiche Richtung wie die Eigenschaft, die dem beinahe durchgehend erklingenden D-Dur attestiert wird: Die Tonart

„ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten“ (Mattheson *Orchestre* S. 242).

Die dem Tanzsatz zugeschriebene Eigenschaft und diejenige der Tonart kontrastieren und stellen folglich ebenso wie die unterschiedlichen motivischen Elemente in dem sonst recht regelmäßig aufgebauten Satz zwei unterschiedliche Launen dar.

Dienerfiguren aus der *Commedia dell'arte*: die Scaramouches

Dem insgesamt eher getragenen Satz schließt sich nun – quasi als ein erneuter Wechsel der Laune – ein deutlich lebendigerer an, der zugleich über die Satzüberschrift auf eine Dienerfigur der *Commedia dell'arte* verweist. ‚Les Scaramouches‘ trägt mit ‚vivement‘ einen Hinweis auf ein rasches Tempo, erklingt in der Tonart h-Moll und besteht aus zwei deutlich kontrastierenden Abschnitten (g2 LS T. 1–24 A-Teil, T. 25–56 B-Teil).¹²⁹ Beide Großabschnitte enthalten jedoch Wiederholungszeichen und können in sich motivisch oder harmonisch bedingt noch einmal in drei Binnenabschnitte unterteilt werden (g2 LS T. 1–8 a¹, T. 9–16 a², T. 17–24 a^{1'}, T. 25–36 b¹, T. 37–48 b², T. 49–56 b^{1'}).

Der A-Teil kann letztendlich auf lediglich zwei unterschiedliche Ideen zurückgeführt werden, die immer jeweils zwei Takte umfassen: zum einen Zweitakter, die entweder in der ersten Violine oder im Basso continuo eine von Sprüngen geprägte Achtelbewegung enthalten und in

¹²⁹ Die in der praktischen Ausgabe von Hoffmann enthaltene Angabe, dass der A-Teil als da Capo gespielt werden soll, lässt sich nicht mit Sicherheit an der Darmstädter Abschrift festmachen. ‚da Capo‘ ist bei dem Satz ‚Les Scaramouches‘ nicht notiert – bei dem Satz ‚Avec douceur‘ jedoch schon, d.h. Endler hat den Hinweis in dieser Ouvertürensuite durchaus geschrieben, wenn er gefordert ist. Die Fermaten über den Tönen von zweiter Violine, Viola und Basso continuo am Ende des A-Teils ebenso wie die kontrastierende und umfangreiche Anlage beider Teile könnten als Hinweis für ein da Capo gedeutet werden. Allerdings fehlt eine Fermate über der ersten Violine, was bei dem Satz ‚Avec douceur‘ nicht der Fall ist. Dort ist über allen Stimmen eine Fermate notiert.

denen die anderen Stimmen in repetierten Vierteln begleiten. Zum anderen wechseln damit kontinuierlich Zweitakter, die weitgehend aus einer Viertelbewegung in allen Stimmen besteht (vgl. Bsp. 93). Die Motivwahl,¹³⁰ das Wechseln zwischen Violine und Bassstimme und das rasche Tempo erwecken einen lebendigen, scherzhaften Eindruck. Dieser wird noch durch den Anklang an einen Rigaudon oder eine Gavotte unterstützt, auch wenn für letztere der charakteristische Auftakt von zwei Vierteln fehlt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 225f., Orchestre S. 188, S. 191). Der über Motivwahl und Satzstruktur verknüpfte, ausgelassene Eindruck kontrastiert jedoch deutlich zu der Eigenschaft, die Mattheson der Tonart h-Moll zuschreibt, die in dem Suitensatz zu Beginn und am Ende des A-Teils etabliert ist:

„bizarre, unlustig und melancholisch“ (Mattheson Orchestre S. 250f.).

The image shows a musical score for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The Violine I part starts with a first-measure rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The Violine II part has a similar pattern but with some variations. The Viola and Basso continuo parts provide a steady accompaniment with quarter notes.

Bsp. 93: *TWV 55:g2* ‚Les Scaramouches‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/2.

Zu der insgesamt lebendigen Anlage des A-Teils kontrastiert diejenige des B-Teils. Der Abschnitt ist von einem Rhythmus geprägt, der aus auftaktiger Viertel und anschließender Halben besteht. Dieser wechselt permanent zwischen erster Violine und den unteren drei Stimmen, wodurch zum einen ein dialogisierendes Element Eingang findet, zum anderen aber vor allem durch die Pausen in den Stimmen kein Melodiefluss entsteht (vgl. Bsp. 94). Vielmehr wird der Eindruck einer stockenden oder hinkenden Bewegung evoziert (vgl. Kapitel 4.1.2.2, Bsp. 45a). Die Satzgestaltung würde nun wiederum zu der Tonartencharakteristik von h-Moll passen – allerdings spielt im B-Teil diese Tonart ausgerechnet eine untergeordnete Rolle. Hier stehen vielmehr Fis-, A-, D- und E-Dur im Zentrum, denen wiederum äußerst unterschiedliche Eigenschaften attestiert werden, die eine Spannweite von lustig bis verzweifelt eröffnen (vgl. Mattheson Orchestre S. 242, S. 249f.). Diese Vielfalt steht nun jedoch im Gegensatz zu der äußerst monotonen motivischen Anlage des B-Teils. Als Tanzsatz betrachtet, erinnert der B-Teil wiederum mit seiner auftaktigen Struktur von einer Viertel am ehesten an eine Bourrée, wobei die Melodie hier gerade nichts „fließendes, glattes, gleitendes und aneinander hängendes hat“, wie dies eigentlich für den Tanzsatz charakteristisch ist (Mattheson Capellmeister S. 226).

¹³⁰ Hoffmann deutet die Achtelbewegung als Geplapper. Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 67.

Bsp. 94: *TWV 55:g2* ‚Les Scaramouches‘ T. 25–28. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/2.

Der recht ausgedehnte Satz ‚Les Scaramouches‘ enthält also zwei deutlich kontrastierende Abschnitte, die zugleich in sich auch noch einmal von Gegensätzen geprägt sind. Dies korrespondiert nun einerseits mit dem launischen Wesen, andererseits jedoch zugleich mit der von Fiorilli verkörperten Figur der *Commedia dell’arte*¹³¹ und deckt sich ebenso wie das Changieren zwischen Tanzsätzen und dem Viertel-Halbe-Rhythmus auch mit ‚Scaramouches‘ aus *TWV 55:B8* (vgl. Kapitel 6.1.2, Bsp. 74). Das Intervall der Quarte, das bei Lambranzi an entsprechender Stelle enthalten (vgl. Kapitel 6.1.2, Bsp. 75) und auch beim Suitensatz von *TWV 55:B8* prominent verwendet wird, findet sich bei *TWV 55:g2* ebenfalls, allerdings seltener. Die Viertelbewegungen in der ersten Violine in den Takten 3 und 19 stellen diatonisch abwärts gerichtete Quartgänge dar und die Viertel der Takte 25 bis 28 in der Basstimme umfassen ebenfalls eine Quarte.

Ähnlich wie bei *TWV 55:B8* könnte auch hier rein theoretisch über die Plural-Nennung der Lieblingsfigur von August dem Starken in der Satzüberschrift eine Verbindung zu Dresden hergestellt werden, was eine spezifische Interpretation zuließe, sofern die Ouvertüresuite auch dort aufgeführt wurde. Bei *TWV 55:g2* könnte nämlich eine Besonderheit des Dresdner ‚Caroussel comique‘ von 1722 mit der Satzstruktur von ‚Les Scaramouches‘ in Bezug gesetzt werden. Denn beim ‚Caroussel comique‘ traten die als Figuren der *Commedia dell’arte* verkleideten Gruppen immer unter Anführung einer Person gegeneinander an (vgl. Kapitel 6.1.3).¹³² Der Suitensatz behandelt nun ausgerechnet eine Stimme exponiert – aus Dresdner Perspektive würde sie den König als Anführer der Scaramuzzi darstellen. Die anderen drei Stimmen repräsentieren bei dieser auf Dresden zugeschnittenen Deutung entsprechend die Gruppe ‚Scaramouches‘, auf die mit dem Plural in der Satzüberschrift angespielt werden könnte.

¹³¹ Vgl.: Nicoll: *The World of Harlequin* (1963), S. 103, 105; Theile: „Commedia dell’arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“ (1981), S. 16.

¹³² Vgl.: Schnitzer: „Der König als Scaramuz“ (2010), S. 73–79.

Die Menuette

„Les Scaramouches“ folgt nun wiederum eine explizite Benennung eines Tanzsatzes: „Menuet 1“ und „Menuet 2“, wobei in der Darmstädter Abschrift am Ende des zweiten Menuetts kein da-Capo-Hinweis notiert ist. Allerdings könnte dies durchaus intendiert sein, da über dem Schlussston von „Menuet 1“ allen Stimmen eine Fermate vorgeschrieben ist. Beide Menuette sind von achttaktigen Abschnitten geprägt, die wiederum in Viertakter unterteilt werden können (g2 M1 T. 1–8 A-Teil, T. 9–16 B-Teil; M2 T. 1–8 A-Teil, T. 9–24 B-Teil). Sie etablieren deutlich den für den Tanzsatz typischen 3/4-Takt, dem Mattheson wiederum „keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit“ (Mattheson Capellmeister S. 224) zuschreibt. Entsprechend könnte mit dem Satzpaar eine gewisse kurzzeitige Zufriedenheit der Launischen angesprochen werden.

Auf motivischer und harmonischer Ebene kontrastieren wiederum „Menuet 1“ und „Menuet 2“. Während das erste größtenteils von einer Viertelbewegung geprägt ist, zeichnet sich das „Menuet 2“ durch eine deutlich vielfältigere und elegantere rhythmisch-melodische Anlage aus. Über einer konstanten Begleitung in Vierteln in der Bassstimme, bewegt sich die Melodie überwiegend diatonisch in Halben, Vierteln und Achteln.

Der motivische Kontrast wird durch die harmonische Anlage unterstützt: „Menuet 1“ steht in e-Moll, „Menuet 2“ in E-Dur. Allerdings machen die Charaktere, die den Tonarten zugeschrieben werden, keinen allzu großen Gegensatz aus. Beide werden im Unterschied zu der „mässige[n] Lustigkeit“ des Tanzsatzes mit Traurigkeit oder Verzweiflung konnotiert, die wiederum einen positiven Ursprung (E-Dur) oder erhofften glücklichen Ausgang (e-Moll) mit sich führen. Sie sind also in sich ambivalent und scheinen damit prädestiniert zu sein, um eine Launige darzustellen:

e-Moll „kann wol schwerlich was lustiges beygelegt werden / man mache es auch wie man wolle / weil er sehr *pensif*, tieffdenckend / betrübt und traurig zu machen pfelegt / doch so / daß man sich noch dabey zu trösten hoffet“ (Mattheson Orchestre S. 239), wohingegen E-Dur „eine Verzweiflungs=volle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus[drückt]; ist vor *extrem*-verliebten Hülf= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung des Leibes und der Seelen verglichen werden mag“ (Mattheson Orchestre S. 250).

Der Spaß

Mit dem nächsten Satz „La Plaisanterie“ (Spaß, Witz, Scherz) scheint nun die Stimmung von der Verzweiflung zu einer deutlich positiveren Laune umzuschlagen. Er erklingt in C-Dur und ist bei einer auftaktigen Gestaltung vor allem von einem aus zwei Achteln und einer Viertel bestehenden Rhythmus geprägt (vgl. Bsp. 95). Dieser ist im A-Teil (g2 LP T. 1–12) und am

Ende des B-Teils (g2 LP T. 25–30) insbesondere den Violinen vorgeschrieben, wandert aber im mittleren Abschnitt im Sinne einer kontrastierenden Satzanlage auch in die unteren Stimmen (g2 LP T. 13–16, T. 21–24). Der Rhythmus und das anzunehmende rasche Tempo erzeugen dabei einen lebendigen Charakter. Er deckt sich mit dem in der Satzüberschrift genannten Witz oder Scherz, was jedoch vor allem durch das unerwartete Pausieren der drei unteren Stimmen in den Takten 4f., 9f., 17f. und 27f. zum Ausdruck kommt. Dazu passt die „ziemlich[.] *rude* und freche Eigenschaft“, die C-Dur zugeschrieben wird und „der Freude ihren Lauff läst“ (Mattheson Orchestre S. 240).

Bsp. 95: *TWV 55:g2* ‚La Plaisanterie‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/2.

Dass mit diesem Satz in der Imagination ein aufgewecktes Wesen hervorgerufen werden soll, kann auch dadurch unterstützt werden, dass die Motivwahl mit auftaktigen Achteln und anschließender Viertel sich auffallend mit ‚L’Indignation‘ von *TWV 55:CI* deckt,¹³³ was über das Thematisieren der Empörung in der Satzüberschrift eine aufgebrachte Verfassung nennt (vgl. Bsp. 96).

Bsp. 96: *TWV 55:CI* ‚L’Indignation‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/8.

Als Tanzsatz betrachtet, erinnert der Satz von *TWV 55:g2* am ehesten an eine Bourrée oder Angloise.¹³⁴ Die unbekümmerte Eigenschaft von ersterer deckt sich mit dem vorherrschenden Charakter, die Gefälligkeit und Artigkeit des Tanzsatzes scheint jedoch eher im Gegensatz dazu zu stehen (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226). Der „Eigensinn“ (Mattheson Capellmeister

¹³³ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/8: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-8>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

¹³⁴ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 66.

S. 229) der Anglaise würde wiederum mit der scherzhaften und mit der Hörerwartung spielenden Anlage des Satzes übereinstimmen.

Die Hornpipe

Durchaus lebendig geht es auch mit dem folgenden Suitensatz, einer ‚Hornpipe‘, weiter, allerdings scheint dadurch zugleich eine etwas sonderbare Laune beschrieben zu werden, denn

„[d]ie Hornpipen [...] haben bisweilen so was ausserordentliches in ihren Melodien, daß man dencken mögte, sie rührten von den Hofcompositours am Nord= oder Süd=Pol her“ (Mattheson Capellmeister S. 229).

Das ‚Außerordentliche‘ und somit Ungewöhnliche zeigt sich bei dem Suitensatz vermutlich in dem anapästischen Rhythmus, der sich in der Melodie der ersten Violine über der gleichmäßigen Achtelbegleitung in den anderen Stimmen findet. Besonders markant erklingt er in den Takten 3 bis 5 und 27 bis 29, in denen er stufenweise abwärts sequenziert, pro Takt jedoch drei Mal auf der gleichen Tonstufe wiederholt gespielt wird. In den Takten 9f. und 19f. findet der Rhythmus in melodisch abwärts geführter Linie Verwendung. Eine weitere Besonderheit des Satzes stellen die Takte dar, in denen in der Melodie Synkopen erklingen (g2 H T. 6, T. 11, T. 13ff., T. 21, T. 23–26, T. 31, vgl. Bsp. 97).

The image displays two systems of musical notation for a 'Hornpipe' piece. The first system includes staves for Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The second system includes staves for VI. I, VI. II, Vla., and B. c. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some syncopation and descending melodic lines in the upper staves.

Bsp. 97: *TWV 55:g2* ‚Hornpipe‘ T. 13–20. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms 1034/2.

Diese Motive entsprechen somit zum einen der in der Satzüberschrift genannten Hornpipe, zum anderen können sie aber auch mit den Schotten assoziiert werden, auf die Mattheson den Ursprung des Tanzsatzes zurückführt (vgl. Mattheson Capellmeister S. 229). Der synkopische und anapästische Rhythmus ebenso wie die kontinuierliche Achtelbegleitung, die teilweise auch in

Form von Tonrepetitionen erklingt, decken sich mit der damaligen Charakterisierung der Schotten als „sehr hitzige, zornige und kriegerische Nation“ (Zedler Bd. 35 Sp. 1060). Dass mit den Synkopen, die die Taktbetonung irritierend stören, eine eigenwillige Laune angesprochen wird, kann auch daraus geschlossen werden, dass sie in dem Suitensatz ‚Les Capricieux‘ (die Eigenwilligen, Launenhaften) aus der Ouvertürensuite *TWV 55:g4*¹³⁵ ebenfalls ein auffälliges Merkmal darstellen (vgl. Bsp. 98).

Bsp. 98: *TWV 55:g4* ‚Les Capricieux‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms 1034/73.

Im Gegensatz zu der ‚störrigen‘ Satzgestaltung steht jedoch die Tonart F-Dur, in der die ‚Hornpipe‘ erklingt. Diese ist nämlich

„capable die schönsten *Sentiments* von der Welt zu *exprimiren*, es sey nun Großmuth / Standhaftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugend=Register oben an stehet“ (Mattheson Orchestre S. 241).

Die F-Dur zugeschriebene „Artigkeit und Adresse“ (Mattheson Orchestre S. 241) könnte wiederum mit der fleißigen, treuen und klugen Art und Weise in Verbindung gebracht werden, die den Schotten ebenfalls attestiert wird (vgl. Zedler Bd. 35 Sp. 1060). Insgesamt scheint jedoch erneut bei diesem Suitensatz das launische Wesen dargestellt zu werden: Er changiert zwischen einer wütenden Grundstimmung, die auf musikalischer Seite unter anderem mit den Synkopen assoziiert werden kann, und einer durch die Tonart F-Dur anklingenden deutlich milderen Gemütsverfassung.

Mit Milde

Der nächste Suitensatz, der mit ‚Avec douce[u]r‘ überschrieben ist und bei dem die ersten fünfzehn Takte explizit als ‚da Capo‘ wiederholt werden sollen, thematisiert in der Überschrift eine

¹³⁵ Vgl. Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/73: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-73>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

deutlich milder gestimmte Laune. Entsprechend dieser angesprochenen Sanftheit besteht der Satz im ersten Großabschnitt (g2 Ad T. 1–15) aus einer größtenteils diatonisch gestalteten, kantablen Melodie in der ersten Violine, die nur in den Takten 3 und 4 pausiert. Auch der zweite Großabschnitt (g2 Ad T. 15–26) weicht kaum davon ab. Der Bewegungsgestus ist lediglich etwas gesteigert, indem nun häufiger Sechzehntel in Zweierbindungen Verwendung finden. Die Satzanlage insgesamt evoziert einen sanglichen,¹³⁶ ruhigen Eindruck, der in der Zurücknahme der unteren Stimmen und der exponierten Behandlung der ersten Violine einem langsamen Satz einer Sonate für ein Melodieinstrument und Basso continuo ähnelt. Die mit der bevorzugten Arienform der Opera seria in Verbindung stehende da-Capo-Anlage korrespondiert wiederum – im Gegensatz zu der sonst vorherrschenden Sanftheit und Zurücknahme – mit der Tonart B-Dur, in der der Satz erklingt und die „sehr *divertissant* und prächtig“ ist (Mattheson Orchestre S. 249).

Der Finalsatz: Canarie

Deutlich lebendiger und in ausgelassenerer Stimmung wird die Ouvertürensuite beschlossen: Die wieder in der Tonika g-Moll erklingende ‚Canarie‘ steht in einem 6/8-Takt und ist entsprechend in erster Linie von einem rhythmischen Motiv geprägt (vgl. Mattheson Orchestre S. 192), das aus einer punktierten Achtel, einer Sechzehntel und Achtel besteht. Lebendigkeit erhält der Satz, der eine motivisch bedingte ABA'-Anlage aufweist (g2 C T. 1–16 A-Teil, T. 17–24 B-Teil, T. 25–40 A'-Teil), jedoch vor allem durch die unterschiedliche Funktion der Stimmen untereinander. Passagen, in denen die Melodie nur in der ersten Violine liegt (g2 C T. 1f., T. 5–10, T. 19f., T. 23–26, T. 29–34), wechseln mit solchen, in denen die drei oder auch nur zwei unteren Stimmen den charakteristischen Rhythmus vorgeschrieben haben (g2 C T. 3f., T. 11f., T. 27f., T. 35f., vgl. Bsp. 99). Dieses dialogische Prinzip tritt im B-Teil noch deutlicher zu Tage, da hier in halbtaktigem Wechsel die Melodie zwischen den Stimmen alterniert (g2 C T. 17f., T. 21f.). Dazu kontrastieren die Schlusstakte des A- und A'-Teils, die im Unisono den punktierten Rhythmus spielen (g2 C T. 13–16, T. 37–40).

¹³⁶ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63.

Bsp. 99: *TWV 55:g2* ‚Canarie‘ T. 1–5. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms 1034/2.

Die lebendige Satzstruktur, das rasche Tempo und das omnipräsente punktierte Motiv entsprechen also der „grosse[n] Begierde und Hurtigkeit“ der Canarie im Allgemeinen (Mattheson Capellmeister S. 228). Die Tonart g-Moll unterstützt dies mit ihrer Eigenschaft, auch „temperirte Fröhlichkeit“ (Mattheson Orchestre S. 237) auszudrücken, relativiert es jedoch zugleich und ruft ebenfalls in Erinnerung, dass die Stimmung der Launischen jeder Zeit auch wieder umschlagen könnte. Denn g-Moll ist unter anderem auch mit „mäßigen Klagen“ (Mattheson Orchestre S. 237) in Verbindung zu bringen.

6.2.2.3 Die gesamte Overtürensuite: musikalisches Abbild eines launischen Charakters

Betrachtet man die Satzabfolge von *TWV 55:g2* insgesamt, so fällt zunächst einmal die für eine Overtürensuite äußerst ungewöhnliche Vielfalt der Tonarten auf.¹³⁷ Entgegen der Erwartung, dass im Prinzip alle Suitensätze in der Tonart stehen, die in der Overtüre etabliert wird, erklingen bei *TWV 55:g2* nur der A- und B-Teil der ‚Overture‘ und der Schlusssatz in g-Moll. Diese bilden somit einen harmonischen Rahmen um die sonst sehr wechselhafte harmonische Anlage der Overtürensuite, die jedoch dem Wesen der Launischen und damit dem programmatischen Titel ‚La changeante‘ entspricht.

Allerdings wird nicht nur über die hohe Zahl von Tonarten dem unbeständigen Wesen der Launischen auf musikalischer Ebene Rechnung getragen. Der Stimmungswechsel der ‚Changeante‘ wird ebenfalls über die Charaktere der verwendeten Tonarten und über die in den einzelnen Satzüberschriften genannten Tanzsätze oder Typen sowie der jeweiligen Satzgestaltung dargestellt. Bei der harmonischen Anlage klingen mit g-Moll/G-Dur in der ‚Overture‘ sowohl eine klagende, als auch eine freudige Stimmung an. D-Dur der ‚Loure‘ erweckt einen lebendigen Eindruck, ‚Les Scaramouches‘ mit h-Moll im A-Teil einen melancholischen und im B-Teil mit den unterschiedlichen Tonarten wiederum einen äußerst vielfältigen, wechselhaften Charakter. Die beiden Menuette zeigen mit e-Moll/E-Dur eine traurige und verzweifelte, C-Dur von ‚La

¹³⁷ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 265f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 70.

Plaisanterie‘ wiederum eine scherzhafte und das F-Dur der ‚Hornpipe‘ eine eher standhafte Gemütsverfassung. Das B-Dur von ‚Avec douce[u]r‘ erweckt mit seinem prächtigen Wesen einen extrovertierten Eindruck, während die ‚Canarie‘ mit g-Moll wiederum – der ‚Changeante‘ entsprechend – zwischen Klage und Freude pendelt. Die einzelnen Suitensätze beschreiben also mit den unterschiedlichen Tonartencharakteristiken einen permanenten Stimmungsumschlag der Launischen. Die Amivalenz in der Bewertung und die vielfältige Gestaltung ist hier folglich Programm. Die Abwechslung ist entsprechend des Zusatzes ‚La Changeante‘ allgegenwärtiges Element.

Daneben ist auffallend, dass bei fast allen Suitensätzen durch den genannten oder anklingenden Tanzsatz oder den Satzcharakter ein zum Charakter der Tonart kontrastierendes Element tritt. Somit kommt zu der wechselhaften Anlage der Satzabfolge zusätzlich hinzu, dass jeder Satz in sich ambivalent und folglich das launische Wesen auch im Innern der Ouvertürensuite abgebildet wird. Im Gegensatz zur erklingenden Tonart D-Dur ist die ‚Loure‘ ein ruhiger Satz, ‚Les Scaramouches‘ im A-Teil lebendig und im B-Teil eher stockend und die Menuette stellen eigentlich eine gemäßigte, aber dennoch lustige Grundstimmung dar. ‚La Plaisanterie‘ könnte als Bourrée betrachtet eine ruhige, gefällige Laune abbilden, während die ‚Hornpipe‘ im Kontrast zur Tonart F-Dur ein sehr exzentrisches, aufbrausendes Wesen mit sich führt. ‚Avec douce[u]r‘ vermittelt eine sanfte Gemütsverfassung, die ‚Canarie‘ wiederum eine lebendige Laune.

Zu dieser kontrastierenden Anlage über die Charaktere von Tanzsätzen und Tonarten tritt teilweise eine durch die Motivwahl bedingte in sich gegensätzliche Anlage der Einzelsätze. Dieses stellt vielfach ein Spiel mit Hörerwartungen dar wie etwa das unerwartete Pausieren bei ‚La Plaisanterie‘ oder auch das Abwechseln von Punktierung und Nicht-Punktierung in den Rahmenabschnitten der ‚Ouverture‘. Dies ist zugleich ein weiteres Beispiel für Telemanns Gebrauch unterschiedlicher Stile beziehungsweise seinen ‚vermischten Geschmack‘. Auch die Engführung und das Verwenden der Unterquinte bei den Soggetto-Einsätzen ebenso wie die Ambivalenz zwischen Fugen- und Rondeau-Gestaltung im B-Teil der ‚Ouverture‘ spielen im Sinne des Witzes mit Hörerwartung. Dies alles dient jedoch bei *TWV 55:g2* dazu, im Sinne des Humors eine launische Person darzustellen, die unbeständig zwischen verschiedenen Stimmungen schwankt.

Die unterschiedlichen Charaktere der Suitensätze, die die Stimmungsschwankungen der Launischen musikalisch nachzeichnen, können hierbei erneut wie schon bei *TWV 55:C5* mit der Temperamentenlehre in Verbindung gebracht werden. Allerdings decken sie hier alle vier Temperamente ab. Bei *TWV 55:g2* wären nun für den Sanguiniker der A-Teil von ‚Les Scaramouches‘, ‚La Plaisanterie‘ und ‚Canarie‘ sowie die Tonarten D-Dur, C-Dur und B-Dur anzuführen.

Cholerisch wäre am ehesten wohl die ‚Hornpipe‘. An das melancholische Temperament erinnern die Tonarten h-Moll, e-Moll und E-Dur. Phlegmatisch erscheinen hingegen die ‚Loure‘, die stockende Bewegung von ‚Les Scaramouches‘, die Menuette und hier insbesondere ‚Menuet 1‘ sowie ‚Avec douce[u]r‘ und die Tonart F-Dur. Durch das Wechseln zwischen verschiedenen Tonarten, Tanzsätzen und Satzcharakteren scheint daneben auf musikalischer Ebene das vertreten zu sein, was la Bruyère einer launischen oder unbeständigen Person zuschreibt. Auch die Ouvertürensuite *TWV 55:g2* wirkt nicht so, als wüsste sie, was und wen sie bevorzugt (vgl. la Bruyère S. 74), und sie bleibt nicht bei einer Regel oder Sprache (vgl. la Bruyère S. 293), das heißt einem musikalischen Stil.

6.2.3 Die Darstellung eines galanten Charakters in *TWV 55:D5* ‚La Galante‘

6.2.3.1 Quellenlage, mögliche Bedeutungen von ‚Galante‘ und Satzabfolge

Die Ouvertürensuite *TWV 55:D5* für Streicher und Basso continuo ist in drei Darmstädter Abschriften überliefert, von denen die eine (DS Mus.ms 1034/17a) auf den Zeitraum zwischen 1726 und 1730 datiert wird.¹³⁸ Die Abschrift DS Mus.ms 1034/17b enthält den Zusatz ‚La Galante‘.¹³⁹ Dieser steht dort sowohl auf dem Titelblatt, als auch bei den Einzelstimmen unter der ersten Satzüberschrift ‚Ouverture‘. Martin Ruhnke listet zudem noch eine Rostocker Abschrift auf,¹⁴⁰ die entsprechend auch eine Aufführung der Suite in Ludwigsburg beziehungsweise am Stuttgarter Hof nahelegt (vgl. Kapitel 5.2.1). Da der Beiname ‚La Galante‘ nur auf einer Darmstädter Abschrift zu finden ist, könnte es in diesem Falle sein, dass er eventuell nicht von Telemann selbst stammt und lediglich von dem nicht näher identifizierten Kopisten hinzugefügt wurde. Aber auch wenn dem so wäre, muss die musikalische Satzgestaltung in der Ouvertürensuite mit der Darstellung eines galanten Charakters verknüpft sein, da sonst der Kopist vermutlich nicht den Zusatz auf dem Deckblatt und den Stimmen notiert hätte. Eine Hinzufügung durch den Darmstädter Schreiber würde folglich ein Abbild der Wahrnehmung eines Zeitgenossen darstellen.

¹³⁸ Vgl. zur Überlieferung und Datierung der Ouvertürensuite *TWV 55:D5*: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 107f.; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642; RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003053&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=450003051&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=450003052&db=251&View=rism>, letzter Zugriff auf alle Seiten: 04.04.2014; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69, 179, 530f.

¹³⁹ Vgl. *TWV 55:D5* Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/17b (kein Online-Zugriff). Die Darmstädter Abschriften Mus.ms. 1034/17 und Mus.ms. 1034/17a enthalten diesen Zusatz nicht, allerdings ist bei DS Mus.ms. 1034/17 auch kein Deckblatt enthalten (vgl. DS Mus.ms. 1034/17 und 1034/17a, kein Online-Zugriff). Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450003053&db=251&View=rism>; letzter Zugriff: 06.09.2013.

¹⁴⁰ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 108.

Der Zusatz ‚La Galante‘ kann nun in zweifacher Hinsicht auf etwas Außermusikalisches bezogen werden: einerseits auf eine Charakterbeschreibung im Allgemeinen, andererseits auf eine Lebensweise. Für die Beschreibung eines galanten Charakters wird man auch bei la Bruyère fündig. Er stellt hierbei einer koketten Frau eine galante gegenüber. Während die kokette Frau für schön und liebenswert gelten will und vor allem eitel und oberflächlich ist, so will die galante Frau geliebt werden. Sie hat zwar einen Liebhaber nach dem anderen, aber nicht mehrere gleichzeitig wie die Kokette. Die galante Frau lebt für Leidenschaft und Lust und ist von einer Schwäche des Herzens geprägt, wodurch sie auch Furcht erregt (vgl. la Bruyère S. 74).

Das Wort ‚galant‘ wird jedoch daneben ebenfalls als Beschreibung einer Lebensweise verwendet. So wird etwa im *Patriot* der „galante[.] Müssiggang“ eindeutig negativ bewertet, indem er neben anderen „Fehler[n] der Erziehung“ wie der Vernachlässigung seiner Pflichten zu „einige[n] der Jugend eigene Laster“¹⁴¹ gezählt wird. Aber auch eine positive Lebensweise könnte bei der programmatischen Satzüberschrift mitschwingen: Bei ‚La Galante‘ könnte zugleich der mit Frankreich verbundene ‚galante homme‘ assoziiert werden, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Idealfigur für ein elegantes, kultiviertes, gebildetes und in diesem Sinne witzig-geistreiches Leben galt.¹⁴² Schon allein auf sprachlicher Ebene entfaltet sich also hierbei eine gewisse Mehrdeutigkeit.

Im Gegensatz zu *TWV 55:g2* stehen bei der Ouvertürensuite *TWV 55:D5* nun auf musikalischer Seite alle Sätze in der Tonika D-Dur. Deren Charakteristika kann man wiederum mit der Beschreibung der Galanten in Verbindung bringen. Die ‚scharfe‘ und insbesondere die ‚eigensinnige‘ (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 242) Eigenschaft von D-Dur deckt sich mit dem Leben einer galanten Person, die sich Leidenschaft und Lust hingibt. Zudem scheint die Tonart, die sich vielfältig für „lustige[.] / kriegerische[.] / und auffmunternde[.] Sachen“ (Mattheson *Orchestre* S. 242) eignet, passend zu sein, um einen galanten Charakter musikalisch darzustellen, der sich den unterschiedlichen Regungen des Herzens hingibt.

Das leidenschaftliche Wesen der Galanten, wodurch sie sich im Prinzip vom Leben treiben lässt und Pflichten in Vergessenheit geraten, ebenso wie das exquisite Leben des ‚galante homme‘ scheinen sich auch in der Satzabfolge widerzuspiegeln. Nach der ‚Ouverture‘ enthält *TWV 55:D5* – ähnlich wie die Ouvertürensuiten *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* (vgl. Kapitel 3.3) – sieben nur mit ‚Air‘ überschriebene Sätze, die in ihrem Verzicht auf eine Tanzsatz-Angabe deutlich freier wirken. Zudem attestiert Mattheson bei einem Vergleich italienischer

¹⁴¹ *Der Patriot* (1970), Bd. 3, S. 57f.

¹⁴² Vgl.: Seidel: „Galanter Stil“ (1995), Sp. 983f.

und französischer Vokalmusik dem „französische[n] *Air* [...] eine etwas *negligente Galanterie*“ (Mattheson *Orchestre* S. 229). Die Entscheidung, bei der Ouvertürensuite nur Air-Sätze zu komponieren, könnte also in direktem Zusammenhang mit dem programmatischen Titel ‚La Galante‘ stehen. Anders herum betrachtet, könnte – sofern der Zusatz nicht von Telemann stammt – auch die Aneinanderreihung von Air-Sätzen zu der Entscheidung geführt haben, die Ouvertürensuite mit dem Titel zu versehen. Die ‚negligente‘ Eigenschaft der Airs würde dabei sowohl der bei la Bruyère aufgelisteten Eigenschaft der Galanten entsprechen, als auch der im *Patrioten* abgelehnten Lebensweise.

Bei *TWV 55:D5* sind die Air-Sätze im Vergleich zu den anderen beiden Ouvertürensuiten *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* zudem ausgedehnter¹⁴³ und enthalten in den Abschriften DS Mus.ms. 1034/17 und Mus.ms. 1034/17a einen Hinweis in Bezug auf das Tempo. Dieses bewegt sich wiederum zwischen gemäßigt und rasch, was ebenfalls dem leidenschaftlichen Wesen der Galanten entsprechen könnte: ‚Air 1. avec moderation‘, ‚Air 2. Gayement‘, ‚Air 3. Vistement‘, ‚Air 4. Serieusement mais avec cadence‘, ‚Air 5. Gaymant [sic!], ‚Air 6. Vistement‘ und ‚Air 7. teres [sic!] viste‘ (vgl. Tab. 16).¹⁴⁴ Da jedoch andere Ouvertürensuiten Telemanns, die ebenfalls nur Air-Sätze enthalten nicht mit dem Zusatz ‚La Galante‘ überschrieben sind (vgl. Kapitel 3.3.1), muss es im Prinzip noch weitere Gründe dafür geben, die in der spezifischen musikalischen Gestaltung der Einzelsätze zu finden sein müssten.

Ouvertürensuite <i>TWV 55:D5</i> („La Galante“)
Ouverture
Air 1. avec moderation
Air 2. Gayement
Air 3. Vistement
Air 4. Serieusement mais avec cadence
Air 5. Gaymant
Air 6. Vistement
Air 7. teres viste

Tab. 16: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:D5*.

¹⁴³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 529.

¹⁴⁴ Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift DS Mus.ms. 1034/17 (kein Online-Zugriff). Der einfacheren Handhabung halber wurden Taktverweise hinzugefügt. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚D5 Anfangsbuchstabe Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurden insbesondere die anderen Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/17a und Mus.ms. 1034/17b hinzugezogen (kein Online-Zugriff) sowie folgende praktische Ausgabe: Telemann: *Overture La Galante D Major* (2002).

6.2.3.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

A- und A'-Teil der ‚Ouverture‘ (D5 O T. 1–20, T. 50–61) sind auffallenderweise von einem aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel bestehenden Rhythmus geprägt. Er erklingt teilweise sogar homorhythmisch in allen vier Stimmen (D5 O T. 1f., T. 9f., T. 16f., T. 50f.). Die Version des Ouvertüren-Rhythmus klingt lebendiger und leichter als die sonst häufiger verwendete mit punktierter Viertel und Achtel. Diese rhythmische Variante scheint dabei dem galanten Charakter deutlicher zu entsprechen. Zusätzliche Beweglichkeit oder auch Kontrastierung erhalten die Rahmenabschnitte durch dialogisierende Passagen, indem der punktierte Rhythmus zwischen erster Violine und Basso continuo wechselt (D5 O T. 5f., T. 13ff., T. 18f., T. 54f.). Die alternierende Melodie könnte man ebenfalls in Bezug auf den Titel ‚La Galante‘ deuten: Sie würde das den Leidenschaften ausgesetzte und entsprechend vermutlich nicht sonderlich konstante Wesen der Galanten musikalisch abbilden.

Ähnlich ‚unbeständig‘ ist teilweise auch der fugierte B-Teil der ‚Ouverture‘ gestaltet (D5 O T. 20–49). Zwar wechseln zu Beginn regelmäßig Dux- und tonale Comes-Version des Soggettos ab, aber sowohl zweite Violine, als auch Basso continuo setzen jeweils einen Takt zu früh und somit in Engführung ein (D5 O T. 20–23). Dadurch erklingt der zweite Sechzehntellauf des Dux und der erste des Comes parallel im Terzabstand (D5 O T. 21, T. 23), was den insgesamt lebendigen Charakter des Soggettos noch mehr betont (vgl. Bsp. 100).

The image displays a musical score for the 'Ouverture' from BWV 55, measures 20 to 24. The score is written for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 20-23) shows a complex rhythmic interplay between the first violin and the basso continuo, with the second violin and viola providing harmonic support. The second system (measure 24) shows the continuation of this rhythmic pattern.

Bsp. 100: *TWV 55:D5* ‚Ouverture‘ T. 20–24. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Weitere Besonderheiten, die dem eigensinnigen Charakter der Tonika D-Dur und der Galanten entsprechen, sind die drei überzähligen Einsätze in der Fugenexposition (D5 O T. 24 1. Violine

Soggetto A-Dur, T. 26 1. Violine Soggetto h-Moll, T. 26 Basso continuo Soggetto fis-Moll mit Intervallschritten des tonalen Comes). Während nach einem eintaktigen Zwischenspiel in Takt 29 ein deutlicher Abschluss erreicht ist und mit dem Soggetto auf E-Dur im Basso continuo ein neuer Abschnitt beginnt, ist die Gliederung im weiteren Verlauf zudem weniger eindeutig. Häufig überlappen sich Phrasenende und -anfang in den Stimmen – beispielsweise endet die melodische Linie in der ersten Violine nach dem Dux und einem weiteren Takt in hoher Lage mit der ersten Achtel in Takt 35, der Basso continuo beginnt jedoch schon in Takt 34 nach einer Pause mit einem neuen Abschnitt, in dem das Soggetto auf G-Dur erklingt. Insgesamt scheint diese Gestaltung mit den zahlreichen kleinen Sechzehntelläufen, die ebenfalls dialogisch zwischen den Stimmen wechseln (D5 O T. 29–32, T. 35ff., T. 38–41, T. 44f., T. 47f.), dem galanten Wesen zu entsprechen.

Die Air-Sätze mit ihren Anklängen an Tanzsätze

Ähnlich lassen sich auch die Folgesätze interpretieren, die zwar alle keinen Tanzsatz in der Überschrift nennen, jedoch durch ihre Gestaltung meist auf einen solchen verweisen oder zwischen verschiedenen Anklängen schwanken. Diese Anlage, bei der Telemann vermutlich bewusst auf eine explizite Benennung verzichtet hat und folglich auch mit Hörgewohnheiten spielt, entspricht ebenfalls dem galanten Charakter, der sich dem Müßiggang hingibt. Zugleich scheint es aber auch dem gebildeten ‚galante homme‘ zu entsprechen, der die subtilen Ähnlichkeiten wahrzunehmen vermag.

Das ‚Air 1. avec moderation‘ weist mit der Angabe, dass die ersten zehn Takte am Ende noch einmal als ‚da Capo‘ wiederholt werden, sowie einer auskomponierten Wiederholung eben dieser Takte in der Mitte des Satzes eine klare ABACA-Rondeau-Anlage auf (D5 A1 T. 1–10 A-Teil, T. 11–18 B-Teil, T. 19–28 A-Teil, T. 29–36 C-Teil, T. 1–10 da Capo). Der Satz ist überwiegend von einem daktylischen Rhythmus aus Viertel mit zwei Achteln geprägt, der meist in den drei oberen Stimmen erklingt, während die Bassstimme in den Refrain-Abschnitten bis auf den vorletzten Takt orgelpunktartig ein *d* exponiert (vgl. Bsp. 101). Die Couplets greifen mit Ausnahme der Takte, in denen eine durchgehende Viertelbewegung erklingt (D5 A1 T. 17, T. 31, T. 35), auf die rhythmische Gestaltung des Refrains zurück.

Bsp. 101: *TWV 55:D5* ‚Air 1. avec moderation‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Die Rondeau-Anlage (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 191) ebenso wie die durch den daktylischen Rhythmus erzeugte Lebendigkeit verweisen auf eine Gavotte. Allerdings fehlt der charakteristische Auftakt von zwei Vierteln und an Stelle des 4/4-Takts hätte man eher einen Alla-breve-Takt erwartet (Mattheson *Capellmeister* S. 225). Auch die Tempo-Angabe in den Darmstädter Abschriften Mus.ms. 1034/17 und Mus.ms. 1034/17a ist eventuell etwas langsam für die dem Tanzsatz zugeschriebene „jauchzende Freude“ (Mattheson *Capellmeister* S. 225). Allerdings verweist Mattheson darauf, dass Gavotten „bißweilen hurtig / bißweilen langsam gehen“ können (Mattheson *Orchestre* S. 191). Der daktylische Rhythmus und der 4/4-Takt könnten auch als Kennzeichen für eine Bourrée mit ihrem „unbekümmerte[n] oder gelassene[n], ein wenig nachlässige[n], gemächliche[n]“ Wesen gedeutet werden (Mattheson *Capellmeister* S. 226, vgl. Mattheson *Orchestre* S. 188f.). Aber auch hierfür fehlt der Auftakt von einer Viertel. Das erste Air enthält also Anklänge an zwei verschiedene Tanzsätze, kann jedoch nicht eindeutig auf einen festgelegt werden, was wiederum dem galanten Müßiggang entsprechen könnte. Deutlicher einem Tanzsatz verpflichtet zu sein, scheint hingegen das ‚Air 2‘. Die Satzgestaltung etabliert klar den vorgeschriebenen 3/4-Takt, indem beispielsweise während der ersten drei Takte auf der ersten Zählzeit in den Violinen das Achtelmotiv identisch wiederholt wird. Der klare Dreiertakt ebenso wie die viertaktige Phrasengliederung und die musikalische Dreiteiligkeit (D5 A2 T. 1–8 A-Teil, T. 9–16 B-Teil, T. 17–24 A'-Teil), die neben der durch die Wiederholungszeichen erzeugten Zweiteiligkeit vorliegt, verweisen auf einen menuett-artigen Tanzsatz. Da die Angabe ‚Gayement‘ ein eher rascheres Tempo nahelegt, scheint sich hinter dem zweiten Air eine Passeped zu verbergen. Auch die Achtelbewegungen, die meist in allen oder zumindest drei der vier Stimmen erklingen (D5 A2 T. 5f., T. 15f., T. 21f.), legen dies nahe. Die Beschreibung des Tanzsatzes von Mattheson deckt sich zudem mit dem leidenschaftlichen, nicht vernunft-orientierten Charakter der Galanten: Die Passeped prägt

„eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhaßtes oder misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reiz dabey nicht verlieret“ (Mattheson *Capellmeister* S. 229).

Gegen den Tanzsatz spricht hingegen, dass dem ‚Air 2‘ kein 3/8- oder 6/8-Takt vorgeschrieben ist (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 190), allerdings scheint das angeführte rasche Tempo dies in gewisser Weise auszugleichen.

Mit dem 48 Takte umfassenden ‚Air 3‘ schließt sich ein recht langer Satz an, bei dem zudem beide Großabschnitte wiederholt werden (D5 A3 T. 1–18, T. 19–48). Es besteht im Prinzip aus zwei verschiedenen motivischen Ideen, die mehrmals immer wieder leicht verändert aufgegriffen werden. So ist einerseits das recht markante Anfangsmotiv ein wichtiger Bestandteil: abwärts gerichtete Sechzehntel-Skalen-Läufe, die meist in allen vier, aber auch nur in den drei oberen Stimmen oder nur im Basso continuo erklingen. Sie legen zugleich die für den jeweiligen Abschnitt wichtige Tonart fest (D5 A3 T. 1f. und T. 7f. D-Dur, T. 16f., T. 18f. A-Dur, T. 25f. h-Moll, T. 31f. E-Dur, T. 37f. D-Dur, vgl. Bsp. 102). Andererseits prägt den Satz eine Bewegung aus Achteln und Sechzehnteln, die tendenziell in höherer Lage erklingen (D5 A3 T. 3–6, T. 9–15, T. 21–24, T. 27–30, T. 33–36, T. 39–45, vgl. Bsp. 102).

The image shows a musical score for the first seven measures of 'Vistement' from J.S. Bach's Notebook for Anna Bach (TWV 55:D5, Air 3). The score is arranged for Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music is characterized by rapid, descending sixteenth-note runs in the upper voices, which are described in the text as 'abwärts gerichtete Sechzehntel-Skalen-Läufe'. The bass line is more rhythmic, often consisting of eighth and sixteenth notes.

Bsp. 102: *TWV 55:D5* ‚Air 3. Vistement‘ T. 1–7. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Insbesondere die schnellen, abwärts gerichteten Läufe erinnern in Kombination mit dem vorgeschriebenen raschen Tempo (‚Vistement‘) an eine musikalische *Tempesta-* oder *Battaglia-*Komposition (vgl. ‚Air 6‘ von *TWV 55:F10*, Kapitel 3.3.2, Bsp. 28). Sie erklingen häufig im Tutti (D5 A3 T. 1f., T. 7f., T. 19f., T. 25f., T. 31f., T. 37f.), aber auch in sehr tiefer Lage in der Bassgruppe (D5 A3 T. 16f., T. 46f.). Dieses ungebändigte Erscheinen kann jedoch im Kontext des Titels ‚La Galante‘ auch in Bezug auf die Charakterzeichnung gedeutet werden. Die raschen Läufe könnten mit musikalischen Mitteln zum einen das Leben der Galanten für Leidenschaft und Lust abbilden, zum anderen aber auch indirekt die Reaktion auf einen solchen Charakter abbilden: Die Galante erzeugt – wie la Bruyère schildert – durch ihre Lebensweise und ihre Schwäche des Herzens Furcht.

Dass damit eine gewisse Unbeständigkeit oder ein Handeln im Affekt ausgedrückt wird, legt zumindest ein Vergleich mit der Gestaltung von Sätzen nahe, die über ihre Überschrift eindeutig einen Verweis auf eine aufgewühlte Gemütslage enthalten. Beispielsweise ist der B-Teil der

‚Ouverture‘ von *TWV 55:G8* ‚La Querelleuse‘ (‚die Zänkeische‘, ‚die Streitlustige‘) markant von Sechzehntelläufen geprägt (vgl. bspw. die Stimme der ersten Violine T. 43–46, T. 66–69).¹⁴⁵

Das vierte Air von *TWV 55:D5* ist wiederum im 3/4-Takt mit der Vorschrift ‚Serieusement mais avec cadence‘ im Tempo etwas gemäßigter. Hier erklingt nun auf der ersten Zählzeit häufig der Rhythmus aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel (vgl. Bsp. 103a), der schon die Rahmenabschnitte der ‚Ouverture‘ geprägt hat. Neben Hemiolen-Bildungen (D5 A4 T. 5f., T. 13f., T. 21f.) ist insbesondere der anapästische Rhythmus in der ersten Violine im zweiten Takt auffallend (D5 A4 T. 2, vgl. Bsp. 103a). Insgesamt ist der Satz von einer regelmäßigen Anlage mit drei Achttaktern geprägt, die jeweils in zwei Viertakter unterteilt werden können. Die Wiederholungszeichen teilen den Satz zudem in zwei Großabschnitte, wobei im Prinzip eine musikalische Dreiteiligkeit entsteht, wenn die Takte 17 bis 20 als eine Variation der ersten vier Takte gedeutet werden, in denen die erste Violine die Haupttöne der jeweiligen Takte umspielt (vgl. Bp. 103a und 103b; D5 A4 T. 1–8 A-Teil, T. 9–16 B-Teil, T. 17–24 A’-Teil).

Serieusement, mais avec cadence

Bsp. 103a: *TWV 55:D5* ‚Air 4. Serieusement mais avec cadence‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Bsp. 103b: *TWV 55:D5* ‚Air 4. Serieusement mais avec cadence‘ T. 17–20. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Auch wenn der anapästische Rhythmus im zweiten Takt und die Begleitung mit Viertel und anschließender Halben im ungeraden Takt (D5 A4 T. 2, T. 4, T. 8, T. 16) an eine Polonaise¹⁴⁶

¹⁴⁵ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/68: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-68>, letzter Zugriff: 10.09.2013.

¹⁴⁶ Vgl. zur Deutung dieses Satzes als Polonaise: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 487.

erinnern (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228), kann das ‚Air 4‘ zugleich auch mit einem Menuett assoziiert werden. Dafür sprechen der klare Dreiertakt, die regelmäßige Phrasengliederung, die Hemiolen-Bildungen und die Angabe ‚Serieusement‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 224). Mit diesen Tanzsatz-Anklängen wäre also beim vierten Air „eine mässige Lustigkeit“ (Mattheson Capellmeister S. 224) vorhanden, die an manchen Stellen mit der „Offenherzigkeit“ und dem „gar freie[n] Wesen“ (Mattheson Capellmeister S. 228) der Polonaise versehen wird, was wiederum dem galanten Charakter entspricht.

Das ‚Air 5‘ besitzt wie das erste Air eine ABACA-Rondeau-Struktur (D5 A5 T. 1–14 A-Teil, T. 15–32 B-Teil, T. 33–46 A-Teil, T. 47–64 C-Teil, A-Teil da Capo). Ihm ist jedoch mit dem Zusatz ‚Gaymant‘ ein deutlich rascheres Tempo vorgeschrieben. Ebenso lebhaft ist auch die innermusikalische Anlage und Motivwahl: Bei der Melodie, die in der ersten Violine liegt und die abwechselnd von einer über mehrere Takte gestreckten Auf- und Abwärtsbewegung geprägt ist, fallen im Refrain-Abschnitt zwei Takte auf, in denen alle vier Stimmen unisono spielen (D5 A4 T. 3, T. 9). Die Couplets greifen auf das musikalische Material des Refrains zurück. Beim B-Teil stechen daneben die Tonrepetitionen in der ersten Violine hervor (D5 A4 T. 15f., T. 21f.), beim C-Teil insbesondere eine dreimalige Motivwiederholung eines daktylischen Rhythmus (D5 A4 T. 51–54). Die geradtaktige Anlage könnte auf einen Marsch verweisen (vgl. Mattheson Capellmeister S. 226f.), jedoch würde es sich vermutlich um einen recht fröhlichen handeln. Die Ton- und Motivwiederholungen und das rasche Tempo könnte ebenfalls mit einer Harlequinade oder auch Polonaise assoziiert werden.

Das ‚Air 6‘ hat wiederum eine binäre Struktur (D5 A6 T. 16 Wiederholungszeichen) mit einer musikalisch dreiteiligen Anlage, wobei der A'-Teil einen veränderten A-Teil darstellt (D5 A6 T. 1–16 A-Teil, T. 17–24 B-Teil, T. 25–44 A'-Teil). Der Satz besitzt mit der Angabe ‚Vivement‘ ein rasches Tempo in einem 3/8-Takt und besteht zunächst bei einer auftaktigen Gestaltung überwiegend aus einer alternierenden Achtel-Viertel-Bewegung (vgl. Bsp. 104). Daneben fallen im A-Teil kontrastierende Takte auf, in denen die oberen drei oder alle vier Stimmen nur Achtel spielen (D5 A6 T. 4, T. 12, T. 15) oder für die erste Violine eine Achtelbewegung notiert ist, während die anderen Stimmen pausieren (D5 A6 T. 6, T. 8). Letztere Idee wird im A'-Teil deutlich ausgeweitet, indem dort die Violine 1 über sieben Takte eine Achtelkette spielt, die die unteren drei Stimmen nur mit stützenden Vierteln begleiten (D5 A6 T. 29–35). Der B-Teil ist hingegen überwiegend von durchgehenden Achteln in beiden Violinen und der Viola geprägt, die die Bassstimme mit dem Achtel-Viertel-Rhythmus in Tonrepetitionen begleitet. Die Satz-

gestaltung erinnert in Verbindung mit dem raschen Tempo an eine Gigue (vgl. Mattheson Orchestre S. 192), was folglich „einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergeht“ (Mattheson Capellmeister S. 228) in die Ouvertürensuite einbringt.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 6/8 time and one sharp (F#). The Violine I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violine II part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Basso continuo parts also follow the rhythmic pattern, with the Basso continuo providing a steady bass line.

Bsp. 104: *TWV 55:D5* ‚Air 6. Vistement‘ T. 1–6. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

Damit verwandt ist auch der Schlusssatz, das siebte Air. Dieses ist – der Tempoangabe entsprechend – sehr lebendig zu spielen und steht in einem 6/8-Takt. Es enthält wie ‚Air 1‘ und ‚Air 5‘ eine ABACA-Rondeau-Struktur (D5 A7 T. 1–8 A-Teil, T. 9–24 B-Teil, T. 25–32 A-Teil, T. 33–48 C-Teil, A-Teil da Capo) und ist in allen Abschnitten von einem punktierten Rhythmus geprägt. Im B-Teil dialogisieren die beiden Violinen mit einer Viertel-Achtel-Bewegung (D5 A7 T. 10–14, T. 16–20), wohingegen im C-Teil der punktierte Rhythmus sehr markant im Tutti erklingt (D5 A7 T. 32f., T. 36f.) oder dazu kontrastierend nur in der Bassstimme (D5 A7 T. 44–47). Der punktierte Rhythmus sowie das rasche Tempo verweisen auf eine mit der Gigue verwandte Canarie (vgl. Bsp. 105a), auch wenn dafür nach Mattheson ein 3/8-Takt charakteristischer wäre (vgl. Mattheson Orchestre S. 192). Mit dem Anklang an diesen Tanzsatz wird musikalisch eine ‚einfältige Begierde‘ (vgl. Mattheson Capellmeister S. 228) dargestellt, die wiederum als Abschluss der Ouvertürensuite zur Charakterisierung der Lebensführung der Galanten passend zu sein scheint. Zudem decken sich der 6/8-Takt und die gigue-ähnliche Anlage mit dem Satz ‚La Galante‘¹⁴⁷ aus Couperins 12. Ordre des *Second Livre de Pièces de Clavecin* (1716–1717, vgl. Bsp. 105b), der jedoch mit seiner vorherrschenden Achtel-Viertel-Bewegung vor allem eine Gemeinsamkeit mit ‚Air 6‘ aufweist (vgl. Bsp. 104).

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 6/8 time and one sharp (F#). The Violine I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violine II part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Basso continuo parts also follow the rhythmic pattern, with the Basso continuo providing a steady bass line.

Bsp. 105a: *TWV 55:D5* ‚Air 7. teres viste‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/17.

¹⁴⁷ Vgl.: Couperin: *Seconde Livre de Pièces de Clavecin* (1932), S. 147.



Bsp. 105b: Couperin: *Second Livre de Pièces de Clavecin*, ‚La Galante‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: Couperin: *Seconde Livre de Pièces de Clavecin*, S. 147.

© Mit freundlicher Genehmigung Éditions de l’Oiseau-lyre, Melbourne.

6.2.3.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalisches Abbild der unterschiedlichen Facetten der oder des Galanten

Auch bei der Ouvertürensuite *TWV 55:D5* lassen sich folglich wie bei *TWV 55:C5* und *TWV 55:g2* vielfältige musikalische Mittel, die in den Einzelsätzen festzustellen sind, auf den Charakter beziehen, der auf dem Titelblatt der Abschrift DS Mus.ms. 1034/17b notiert ist. Das unbeschwerte Leben im Müßiggang, bei dem sich die Galante nur von ihren Leidenschaften treiben lässt, findet sich ebenfalls auf musikalischer Ebene. Dazu passt die Tonika D-Dur, in der alle Sätze der Ouvertürensuite geschrieben sind, mit ihrer eigensinnigen und lustigen Art. Die ‚Ouverture‘, die noch einmal explizit den Verweis auf den Charakter enthält, wirkt mit den kleinen Punktierungen und der Art der Fugengestaltung galant – und zwar sowohl im Sinne der Charakterdarstellung, als auch im Sinne des musikalischen Stils. Dieser arbeitet mit Verzierungen, wird aber häufig zu der Zeit auch mit einem verliebten Wesen in Verbindung gebracht, was wiederum dem Charakter der Galanten entspricht.¹⁴⁸

Die anschließenden Airsätze lassen sich ebenfalls im Hinblick auf die bei la Bruyère vorzufindende Beschreibung einer galanten Frau interpretieren. Die relativ neutralen Überschriften mit ‚Air‘, die die Anklänge an verschiedene Tanzsätze erst ermöglichen und dadurch weniger festgelegt erscheinen, entsprechen dem Müßiggang. Ähnlich schwankend sind die Abfolge der Taktarten, die zwischen geradem und ungeradem Takt wechseln, und die in zwei der drei Abschriften vorhandenen Angaben zum Tempo, die in ihrer durchgehenden Lebendigkeit dennoch Abstufungen von mäßig bis sehr schnell enthalten. Aber gerade durch die Anklänge an verschiedene Tanzsätze wird das wechselhafte Leben der Galanten, die sich ihren Leidenschaften aussetzt und häufig ihre Liebhaber wechselt, musikalisch dargestellt: Es entfaltet sich eine Bandbreite verschiedener Affekte von jauchzender Freude über Leichtsinnigkeit bis hin zu einfühliger Begierde.

Und dem galanten Müßiggang, der im *Patriot* als Laster angesehen wird, korrespondiert – bis auf das Schlusssatzpaar Gigue und Canarie – die ‚unpassende‘ Abfolge der verschiedenen

¹⁴⁸ Vgl.: Seidel: ‚Galanter Stil‘ (1995), Sp. 986.

Tanzsätze: Ein Passpied, die schnelle Variante des Menuetts, erklingt vor dem Menuett-Anklang und zudem treten diese beiden Sätze nicht als Satzpaar auf, sondern werden durch das ‚Air 3‘ voneinander getrennt. Das dritte Air stellt nun wiederum den einzigen Satz dar, der keinen Tanzsatz-Anklang enthält, sondern eher an eine Tempesta-Komposition erinnert. Dies verleiht ihm besonderes Gewicht und unterbricht die beiden menuett-artigen Sätze somit deutlich hörbar.

Die Air-Sätze kann man jedoch zugleich auch unter dem Aspekt des ‚galante homme‘ betrachten. Einerseits rücken sie, die alle entweder eine da-Capo-Anweisung oder innermusikalische ABA'-Anlage aufweisen, in die Nähe der da-Capo-Arien der Opera seria, was wiederum dem gehobenen sozialen Status des ‚galante homme‘ entspricht. Auffallend ist jedoch, dass die Air-Sätze mit da-Capo-Anweisung musikalisch betrachtet alle eine Rondeau-Anlage¹⁴⁹ und damit auch wieder eine Sonderstellung besitzen. Dies kann allerdings ebenfalls in Bezug auf den exquisiten Lebensstandard eines galanten Menschen gesehen werden. Zudem scheint die französische Form des Rondeaus auf den besonders kultivierten ‚galante homme‘ zu rekurrieren. Auf den gebildeten und gewitzten ‚galante homme‘ können dabei insbesondere die Anklänge an die Tanzsätze bezogen werden: Telemann spielt mit Hörerwartungen, indem er zum einen für eine Overtürensuite untypisch nur ‚Air‘ als Überschriften notiert, aber dennoch mit Tanzsätzen arbeitet, zum anderen zugleich Sätze vorsieht, die zum Teil zwischen verschiedenen Tänzen schwanken. Daneben ist die Overtürensuite natürlich auch witzig, indem der Rezipient oder der ‚galante homme‘ zeigen kann, dass er dazu fähig ist, die Ähnlichkeiten zwischen musikalischer Satzgestaltung und Tanzsatz festzustellen (vgl. dazu auch *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*, Kapitel 3.3). In diesem Sinne könnte der Hörer sein Wissen und seine Bildung anwenden und wäre ebenfalls – wie Mattheson auf dem Deckblatt seines *Neu=eröffneten Orchestres* schreibt – „wie ein Galant Homme[, der] einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlang[t]“ hat (Mattheson Orchestre Deckblatt).

Dieses witzige Komponieren, das ein Entdecken von Ähnlichkeiten voraussetzt, steht bei der Interpretation der Overtürensuite *TWV 55:D5*, die den auf der einen Darmstädter Abschrift enthaltenen Zusatz ‚La Galante‘ beachtet, jedoch im Dienst der Charakter-Darstellung und damit des Humors. Auffallend ist, dass bei den betrachteten Overtürensuiten unterschiedliche

¹⁴⁹ Poetzsch schreibt, dass Telemanns Air-Sätze in den Overtürensuiten entweder eine zweiteilige oder da-Capo-Form haben. Bei *TWV 55:D5* trifft dies ebenfalls zu, allerdings ist interessant, dass alle zweiteiligen Sätze (mit Wiederholungszeichen) eine musikalische ABA'-Anlage aufweisen (und damit in die Nähe der da-Capo-Arie rücken) und alle Sätze mit der Aufforderung ‚da Capo‘ eine Rondeau-Struktur erhalten (und damit die Nähe zur da-Capo-Arie relativiert wird). Vgl. dazu: Poetzsch: „Notizen zum ‚Air‘“ (2006), S. 201.

Akzente gesetzt werden, um die verschiedenen Charaktere musikalisch abzubilden, die bei allen drei Kompositionen auf dem Titelblatt und unter der Überschrift ‚Overture‘ genannt werden. Während bei *TWV 55:C5* die Schelmin insbesondere über kleine musikalische Szenerien dargestellt wird, scheint die Launische (*TWV 55:g2*) vor allem durch einen permanenten Wechsel der Tonarten abgebildet zu werden und bei der Galanten stehen Air-Sätze im Vordergrund, die jedoch zugleich an Tanzsätze erinnern, ohne diese zu nennen. Ähnlich wie bei la Bruyère werden keine Beweg- oder Hintergründe zu den Charakteren genannt, auch wird bei den Overtürensuiten nicht über einen Namen oder Ähnliches auf eine bestimmte Person angespielt. Vielmehr verweisen die Titel ‚La Bouffonne‘, ‚La changeante‘ und ‚La Galante‘ auf das, was Bodmer einen moralischen Charakter nennt (vgl. Bodmer S. 383): Sie werden (für den musikalisch Gebildeten) allgemein verständlich mit den Mitteln der Musik nachgezeichnet. Dies deckt sich wiederum mit den Forderungen in der Literaturtheorie: Es sollen beispielsweise in Komödien Eigenschaften im Allgemeinen dargestellt werden (vgl. Morris S. 32, Gottsched S. 183).

Auch die Overtürensuite *TWV 55:B8* knüpft mit ihrer Darstellung der Dienerfiguren der *Commedia dell'arte* an das damalige Allgemeinwissen an. Allerdings handelt es sich dort – im Gegensatz zu den anderen drei Overtürensuiten, die Charaktere aus dem echten Leben nennen (vgl. Morris S. 12) – um Typen, die zwar dem echten Leben entlehnt, aber letztendlich künstliche, vom Menschen geschaffene Masken sind. Interessanterweise wird bei der Darstellung der Figuren der *Commedia dell'arte* ähnlich wie bei der Overtürensuite ‚La Galante‘ hauptsächlich mit Anklängen an Tanzsätze gearbeitet, um die jeweiligen Typen darzustellen. Dies könnte so gedeutet werden, dass sowohl die Figuren der *Commedia dell'arte*, die in ihren Eigenschaften überzeichnet auftreten, als auch das Galante, das eine exquisite Lebensweise oder einen nachlässigen Charakter meint, nicht ‚echt‘ sind. Entsprechend wären nur Anklänge an Tanzsätze enthalten und keine explizit genannt, wodurch auch die musikalische Form schwebend bleibt, da es keinen Hinweis auf sprachlicher Ebene gibt.

Daneben wird jedoch bei den Kompositionen kein allgemein festzusetzender musikalischer Unterschied vorgenommen, um zu zeigen, ob es sich nun um einen Charakter der Kunst oder des ‚echten‘ Lebens handelt. Vielmehr wird bei jeder Overtürensuite individuell ein Aspekt in den Vordergrund gerückt, der die jeweilige programmatische Überschrift am besten umzusetzen scheint. Und im Prinzip ist es nicht verwunderlich, dass es keine klare musikalische Trennlinie zwischen *TWV 55:B8* auf der einen Seite und *TWV 55:C5*, *TWV 55:g2* und *TWV 55:D5* auf der anderen Seite gibt. Denn bei allen vier Overtürensuiten befinden sich Figuren oder Charaktere im Blickpunkt, bei denen allen in ihrer individuellen Erscheinung eine bestimmte Eigenschaft über das normale Maß hinaus überwiegt.

Die spezifische Gestaltung der Ouvertürensuiten *TWV 55:B8*, *TWV 55:C5*, *TWV 55:g2* und *TWV 55:D5* erzeugt somit eine musikalische Typen- oder Charakterzeichnung und unterstützt in diesem Sinne den Aspekt des Humors. Spiel mit Hörerwartungen, Anklänge an Tanzsätze mit ihren jeweiligen attestierten Eigenschaften und Tonartencharakteristika werden dabei genutzt, um ein individuelles Bild des jeweiligen ‚humours‘ zu zeichnen. Wie bei diesem Sonderling in Anlehnung an die Temperamentenlehre eine Eigenschaft ungewöhnlich überwiegt, so stechen bei den Ouvertürensuiten ebenfalls jeweils bestimmte Parameter hervor. Entsprechend der genannten Charaktere weichen auch die betrachteten Ouvertürensuiten mit ihrer ‚sonderbaren‘ Aneinanderreihung von kleinen Szenerien, Air-Sätzen und dem permanenten harmonischen Wechsel von den Konventionen ab. Diese Abfolgen sind ebenso wie die Charaktere nicht im „Stand, Herren unsers Humeurs zu seyn, und dessen tückischen Anfällen zu widerstehen“ (Unzer Bd. 2 S. 91). Sie sind jedoch – und vermutlich gerade deswegen – in ihrer Individualität nicht weniger reizvoll.

7. Verknüpfung von Witz und Humor – programmatische Überschriften mit ‚humours‘ sowie ein Spiel mit Formerwartungen in der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* und der Suite *TWV 40:108*

Während in den vorangegangenen Kapiteln die einzelnen Wortbedeutungen von Witz und Humor Ausgangspunkt der Betrachtungen waren, soll nun insbesondere die Verknüpfung der beiden Phänomene im Vordergrund stehen, die auch schon bei der musikalischen Darstellung der Charaktere vereinzelt angeklungen ist. Morris verweist hierbei allgemein in seiner theoretischen Schrift *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule [...]* (1744) darauf, dass die beiden Bereiche sehr unterschiedlich, aber dennoch gemeinsam vorzufinden seien. Dies sei immer dann der Fall, wenn es sich im Sinne des Humors um eine Person mit einem besonderen, von der Norm abweichenden Charakter handelt und das Darstellen zugleich über ein unerwartetes beziehungsweise schnelles Zusammenführen unterschiedlicher oder ähnlicher Ideen geschieht, wie es für den Witz typisch ist (vgl. Morris S. 13f.; vgl. Kapitel 2.1.2).

Für diesen Aspekt von Witz und Humor werden nun zwei Kompositionen von Telemann betrachtet, die in ihren programmatischen Satzüberschriften ‚humours‘, also komische Sonderlinge, nennen: zum einen die Ouvertürensuite *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixotte‘, die sich auf den Roman *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (*Der sinnreiche Junker Don Quijote de la Mancha*) (1605, 1615) von Miguel de Cervantes Saavedra bezieht. Zum anderen wird die *Intrada, nebst burlesquer Suite TWV 40:108*, die sogenannte ‚Gulliver-Suite‘ näher beleuchtet, die wiederum auf der Kenntnis von Swifts Roman *Travels into several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of several Ships* (1726) aufbaut. Letztere wird hier als Exkurs behandelt, da es sich nicht wie bei den zuvor analysierten Kompositionen um eine Ouvertürensuite für mehrere Instrumente handelt, sondern um eine Suite für lediglich zwei Violinen, die Telemann in seiner musikalischen Zeitschrift *Der getreue Music-Meister* (1728–1729) publiziert hat. Der erneute Rückgriff auf eine literarische Quelle mit eigenwilligen Figuren als Grundlage für die Komposition bietet sich jedoch für eine vergleichende Untersuchung im Rahmen dieses Kapitels an.

Neben dem über die programmatischen Satzüberschriften thematisierten Aspekt des Humors im Sinne der Charakter-Darstellung können beide Suiten zugleich als Beispiel für Telemanns gewitztes Komponieren betrachtet werden, da einerseits unterschiedliche Ideen zusammengeführt werden, andererseits aber auch vielfach mit Formerwartungen gespielt wird. Insofern wird bei der Analyse von *TWV 55:G10* und *TWV 40:108* von besonderem Interesse sein, wie die

dem Humor nahe stehenden Sujets, auf die in den programmatischen Satzüberschriften verwiesen wird, musikalisch umgesetzt werden und wie die Komposition zugleich witzig-geistreich mit Konventionen spielt und somit die beiden Bereiche Witz und Humor verknüpft werden.

7.1 *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixotte‘: eine Auseinandersetzung mit dem Sujet ‚Don Quijote‘ auf dem Gebiet der Instrumentalmusik

7.1.1 Quellenlage, Sujet ‚Don Quijote‘ und Satzabfolge

Überlieferung

TWV 55:G10 ist zwar wie der Großteil der Overtürensuiten nicht als Autograph, dafür aber – ähnlich wie die sogenannte Wasser-Ouverture *TWV 55:C3* – in zahlreichen Abschriften aus dem 18. Jahrhundert überliefert, die heute in Darmstadt, Berlin, Schwerin, Münster, Karlsruhe, Kopenhagen und Stockholm aufbewahrt werden.¹ Die Beliebtheit und Verbreitung dieser Overtürensuite legt zudem auch eine Bearbeitung für Cembalo aus dem 18. Jahrhundert nahe, die sich in einem Clavierbuch für Unterrichtszwecke von Carl Möller, dem Hoforganisten am Hof von Hessen-Kassel, befindet.² Eine genaues Entstehungsjahr ist für *TWV 55:G10* nach derzeitigem Forschungsstand nicht festzusetzen, allerdings kann die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/80, die auch Grundlage der folgenden Analyse ist, auf den Zeitraum zwischen 1726 und 1730 datiert werden.³ Alle anderen Abschriften wurden wohl erst nach 1750 angefertigt.⁴ Da die Quelle aus Darmstadt aber früheren Datums ist, entstand die Overtürensuite vermutlich in Telemanns ersten Hamburger Jahren. Auf dem Deckblatt der Darmstädter Abschrift ist zudem der Titel ‚Burlesque de Quixotte‘ notiert,⁵ wodurch eindeutig ein Bezug zum Don-

¹ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 191; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 69.

Vgl. auch RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450011347&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=190100800&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=452513533&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=453002975&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=450003124&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005093&db=251&View=rism>; letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

² Vgl.: Pegah: „Carl Möller“ (2011), S. 17f., 20.

³ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke* (1999), Bd. 3, S. 191; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 642, 658.

⁴ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450011347&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=190100800&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=452513533&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=453002975&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005094&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005093&db=251&View=rism>; letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

⁵ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/80: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-80>, letzter Zugriff: 23.10.2013.

Quijote-Sujet beziehungsweise Cervantes' Roman *Der sinnreiche Junker Don Quijote de la Mancha* hergestellt wird. Auch die anderen Quellen tragen einen solchen Verweis.⁶

Das Sujet ‚Don Quijote‘

Die Ouvertürensuite rekurriert also auf einer literarischen Quelle, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts publiziert wurde (der erste Teil 1605, der zweite 1615). Der „bekannte[.] Roman von dem Ritter Don Quixote de la Mancha“ (Zedler Bd. 5 Sp. 1891) erfreute sich einer raschen und weiten Verbreitung. In Deutschland wurde er beispielsweise bis circa 1770 in der französischen Übersetzung durch Filleau de Saint-Martin, die seit 1678 immer wieder neu aufgelegt wurde, oder in den deutschen Übertragungen von 1683 und 1734 gelesen.⁷ Eine erste deutsche Übersetzung aus dem Spanischen wurde erst zwischen 1775 und 1777 durch Friedrich Justin Bertuch angefertigt.⁸

Don Quijote, der durch die Lektüre zahlreicher Ritterromane den Verstand verliert und entgegen des Zeitgeists beschließt, zu Beginn des 17. Jahrhunderts selbst Ritter zu werden und entsprechende Abenteuer zu erleben,⁹ wurde in seiner absonderlichen Eigenart vielfach rezipiert. Beispielweise wurde er in der Kunst des 17. Jahrhunderts häufig mit Sancho Pansa als Gegensatzpaar in grotesker Ausgestaltung und in Anlehnung an das Herr-Diener-Verhältnis der *Commedia dell'arte* dargestellt. Insbesondere die Gemälde von Charles-Antoine Coypel, die wie Telemanns Ouvertürensuite während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind, stellen dann jedoch vor allem heroisch-komische Züge von Don Quijote in den Vordergrund.¹⁰ Generell wird der selbsternannte Ritter zu dieser Zeit tendenziell als komischer Sonderling und somit als Gegenstand des Humors wahrgenommen.¹¹

Auf Seiten der Musik wurde das Sujet zahlreich und insbesondere im Bereich des Musiktheaters aufgegriffen.¹² Entsprechend des ausgedehnten Umfangs und des epischen Charakters der Romanvorlage waren im Kontext einer dramatischen Umsetzung hierbei meist nur eine einzelne

⁶ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450011347&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=190100800&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=452513533&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=453002975&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005094&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005093&db=251&View=rism>; letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

⁷ Vgl.: Hönsch: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts* (2000), S. 214; Jacobs: *Don Quijote in der Aufklärung* (1992), S. 14f.

⁸ Vgl.: Hönsch: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts* (2000), S. 214.

⁹ Vgl.: Wild: „El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha“ (2009), S. 667.

¹⁰ Vgl. zur Rezeption von Don Quijote in der Kunst: Hartau: *Don Quijote in der Kunst* (1987), S. 242.

¹¹ Vgl.: Schmidt-Hidding: *Humor und Witz* (1963), S. 91.

¹² Vgl. dazu im Allgemeinen: *Cervantes y el Quijote en la Musica* (2007) [Telemanns Don Quijote-Kompositionen finden dort keine Beachtung.]; vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 1, 47; Pahlen: „Don Quijote in der Musik“ (1993), S. 689; Philipp: *Läppische Schilderereyen?* (1998), S. 284; Reischert: *Kompandium der musikalischen Sujets* (2001), Bd. 1, S. 309–315.

oder eine beschränkte Anzahl von Episoden des *Don Quijote* Grundlage für die Libretti.¹³ Auch Telemann kam vermutlich über die Gattung Oper in Berührung mit Don Quijote, zumindest erwähnt er in einem Brief vom 30. Oktober 1724 an Uffenbach eine Oper zu *Don Quijote*, die in Hamburg aufgeführt wurde.¹⁴ Hierbei muss es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um *Don Chisciotte in Sierra Morena* von Francesco Bartolomeo Conti handeln, die 1719 im Wiener Burgtheater uraufgeführt und in einer deutschen Übersetzung von Mattheson unter dem Titel *Don Quixotte in dem Mohrengebürge* in Hamburg 1722 gespielt und mehrmals wiederholt wurde.¹⁵ Es könnte also durchaus sein, dass Telemann eventuell über diese Aufführungen zu einer Auseinandersetzung mit dem Sujet angeregt wurde.¹⁶ Auf jeden Fall zeigt es, dass in Hamburg, dem vermutlichen Entstehungsort der Ouvertürensuite *TWV 55:G10*, das Sujet wie auch in zahlreichen anderen Städten Europas aufgrund der vielgestaltigen Rezeption bekannt war. Der grobe Handlungsverlauf, zumindest aber die Charaktere der beiden Hauptfiguren Don Quijote und Sancho Pansa müssten also Bestandteil des Allgemeinwissens gewesen sein. Eine direkte Verbindung von *TWV 55:G10* mit Telemanns Serenade *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho/Don Quixotte, der Löwenritter TVWV 21:31* ist auszuschließen,¹⁷ da er diese deutlich später – erst 1761 – auf einen Text von Daniel Schiebeler komponierte. Entsprechend des Titels baut diese auf die Episode der Kapitel 19 bis 21 aus dem Roman von Cervantes auf.¹⁸ In einen ähnlichen Zeitraum wie *TWV 55:G10* fällt jedoch vermutlich eine weitere Auseinandersetzung Telemanns mit dem Sujet: 1727 komponierte er *Sancio oder Die siegende Großmuth TVWV 21:20* auf ein nach Francesco Silvani angefertigtes Libretto von Johann Ulrich König. Die Oper ist verloren, allerdings sind drei Arien daraus im *Getreuen Music-Meister* enthalten:¹⁹ Die Arie ‚Es glänzet die Unschuld‘ ist in der dritten und ‚So oft du deinen Schatz wirst küssen‘ in der vierten Lektion zu finden. Von der Arie ‚Süße Worte, wehrte Zeilen‘ ist wiederum – verkaufstechnisch sehr geschickt – nur der A-Teil in der siebten Lektion abgedruckt, sodass man für den B-Teil auch die folgende Ausgabe (8. Lektion) käuflich erwerben

¹³ Vgl.: Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur* (21963), S. 138; Pahlen: „Don Quijote in der Musik“ (1993), S. 690.

¹⁴ Vgl.: Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel* (1972), S. 218; vgl. Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 288.

¹⁵ Vgl.: Brumana: „Figure di Don Chisciotte nell’opera italiana tra seicento e settecento“ (1993), S. 705f; Ruhnke: „Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte“ (1995), S. 379.

¹⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 103.

¹⁷ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 284; Ruhnke: „Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte“ (1995), S. 380.

¹⁸ Vgl.: Hirschmann: „Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho“ (1997), S. 263.

¹⁹ Vgl. zu *Sancio*: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 77; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 641; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“ (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 14.05.2014).

musste.²⁰ Die Arien weisen jedoch wie die Serenade *TVWV 21:31* keine größeren musikalischen Gemeinsamkeiten mit der Ouvertürensuite auf. Telemann hat sich folglich mehrmals mit dem Don Quijote-Sujet in unterschiedlichen, nicht direkt aufeinander bezogenen Kompositionen auseinandergesetzt und zwar sowohl im Bereich des Musiktheaters, als auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik.

Don Quijote in Morris' *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit [...] (1744)*

Für den Aspekt des Witzes und des Humors ist wiederum interessant, dass Morris Don Quijote in seinem zwar vermutlich etwas später als die Ouvertürensuite *TWV 55:G10*, aber dennoch in ähnlichem Zeitraum verfassten *Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule [...] im Zuge der Analyse bestimmter Charaktere* beschreibt. Dabei betont er, dass Don Quijote kein Beispiel für den Bereich der Satire oder des Spotts sei, sondern vielmehr exemplarisch für einen Charakter betrachtet werden könnte, bei dem sich Humor mit einer gewissen Lächerlichkeit paart:

„*Quixote* is a Character, wherein *Humour* and *Ridicule* are finely interwoven; – It is not a Subject of Satire, as the Knight is free from all Badness of Heart, and Immorality; Nor properly of *Raillery*, his Adventures in general being too *gross* and *disastrous*“ (Morris S. 38).

Die Phantasie und die verschiedensten Einfälle des selbst ernannten Ritters erzeugen nach Morris beim Rezipienten immer wieder neue Aufmerksamkeit und würden niemals Langeweile aufkommen lassen. Die Verrücktheit Don Quijotes erfreut den Leser und ruft zugleich Sympathie für die Romanfigur hervor (vgl. Morris S. 39f.). Besonders reizvoll sei aber vor allem das Paar Don Quijote und Sancho, das in seiner Unterschiedlichkeit gerade durch die aufgezeigten Gegensätze gefällt (vgl. Morris S. 40, vgl. dazu auch Beattie S. 342, S. 349). Abschließend betont Morris bei seiner Analyse von Don Quijote, dass im Allgemeinen der Humor beziehungsweise die Darstellung der komischen Sonderlinge die Grundlage darstellen sollte, auf die dann die anderen Phänomene aufbauen können:

„In *Quixote*, *Humour* made poignant with *Ridicule*; And it is certain that *Humour* must always be the Ground-work of such Subjects, no Oddities in inanimate Objects being capable of interesting our Passions so strongly, as the Foibles of Persons in real life“ (Morris S. 41).

Während – in der Betrachtung von Morris – bei Cervantes die Lächerlichkeit auf den Humor aufbaut, so scheint bei der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* wiederum auf der Grundlage des humoristischen Sujets in die musikalische Gestaltung der Witz miteinzufließen. Bemerkenswert ist bei dieser Komposition, dass es sich hierbei um eine der ersten – eventuell sogar die erste –

²⁰ Vgl.: Telemann: *Der getreue Music-Meister* (1728), S. 10f., 14f., 26f., 30.

orchestrale Instrumentalmusik handelt, die sich über programmatische Satzüberschriften dem Sujet Don Quijote widmet.²¹

Aufbau von *TWV 55:G10*

Nach der ‚Ouverture‘²² erklingt in der Suitensatzfolge als erstes ‚Le Reveil de Quixotte‘, dem sich die Sätze ‚Son Attaque des Moulins à Vent‘ und ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinee‘ [sic!] anschließen. Während sich also die ersten Sätze insbesondere dem selbst ernannten Ritter mit seinem berühmtesten Abenteuer, dem Kampf gegen die Windmühlen, und seinem Sehnen nach seiner fiktiven Geliebten Dulcinea widmen, rückt mit dem folgenden Satz sein Knappe in den Mittelpunkt der Betrachtung: ‚Sanche Panche bernè‘ [sic!]. Nachdem die Tiere des ungleichen Paares musikalisch dargestellt worden sind (‚Le Galope de Roscinante‘ [sic!], ‚Celui d’Ane de Sanche‘, ‚Le Galope de Roscinante‘ da Capo), kommt Don Quijote am Ende der Ouvertürensuite laut der programmatischen Satzüberschrift ‚Le Couchè de Quixote‘ wieder zur Ruhe (vgl. Tab. 17).

Ouvertürensuite <i>TWV 55:G10</i> (‚Burlesque de Quixotte‘)
Ouverture
Le Reveil de Quixotte
Son Attaque des Moulins à Vent
Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinee
Sanche Panche bernè
Le Galope de Roscinante – Celui d’Ane de Sanche – Le Galope de Roscinante da Capo
Le Couchè de Quixote

Tab. 17: Übersicht Satzabfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:G10*.

Es handelt sich folglich bei den Überschriften um eine freie, assoziative Reihung, die nicht eine bestimmte Episode des Romans ins Zentrum stellt, sondern vielmehr die Hauptpersonen und die beiden Tiere sowie ein Abenteuer Don Quijotes beleuchtet. Interessant ist dabei, dass die Zeitspanne vom Erwachen bis zum Zur-Ruhe-Kommen einem möglichen Tag des selbsternannten Ritters entspricht.²³ Daneben ist auffällig, dass in den Satzüberschriften der Ouvertürensuite

²¹ Vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 65; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 285.

²² Die Orthographie der Sätze und auch die folgenden Taktverweise beziehen sich auf die Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/80: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-80>, letzter Zugriff: 23.10.2013. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚G10 Anfangsbuchstaben oder Stichwort Satzüberschrift T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Vergleichend wurde auch folgende Ausgabe hinzugezogen: Telemann: *Don Quixote-Suite für Streichorchester und Cembalo (Klavier)* (1963).

²³ Vgl. zu den Satzüberschriften: Casler: *Symphonic Program Music and its literary Sources* (2001), S. 733; Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 67, 77; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 285; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 103; Zohn: „The overture-suite, concerto grosso“ (2009), S. 562.

kein einziger Tanzsatz genannt wird, was unter dem Blickwinkel der musikalischen Formerwartung ungewöhnlich ist. Dies ist bei allen erhaltenen Abschriften der Fall. Nennenswerte Abweichung ist in Bezug auf die programmatische Satzabfolge insbesondere, dass in den Quellen aus Karlsruhe und Schweden statt ‚Ane de Sanche‘ ‚Grison‘ geschrieben steht,²⁴ also einfach der ebenfalls im Roman verwendete Ausdruck ‚Grauer‘ für den Esel angeführt wird. Die folgende Analyse soll nun näher untersuchen, wie das humoristische Sujet in der Satzanlage umgesetzt wird und inwiefern darauf in einem zweiten Schritt der musikalische Witz aufbaut.

7.1.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Ouverture‘

Die ‚Ouverture‘ weist neben ihrer der Erwartung entsprechenden formalen Zwei- (G10 O T. 1–23, T. 24–129) und musikalischen Dreiteiligkeit (G10 O T. 1–23 A-Teil, T. 24–113 B-Teil, T. 114–129 A’-Teil) insbesondere in den Rahmenabschnitten eine Reihe von Besonderheiten auf. Schon die Melodik in den ersten Takten der ersten Violine überrascht in ihrer über zwei Oktaven abwärts geführten Linie von g’’ bis g.²⁵ Diese wird zudem mit dem überwiegend verwendeten Rhythmus aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel verknüpft, der weniger gewichtig wirkt²⁶ als die übliche Version (vgl. G10 O T. 1–5, vgl. Bsp. 106). Interessanterweise findet sich dieser auch im ersten Abschnitt der ‚Entrée‘ von Contis *Don Chisciotte in Sierra Morena*.²⁷ Außerdem erfährt der recht markante Tutti-Beginn in Takt 1 zugleich eine Kontrastierung und Abmilderung, indem im zweiten Takt nur die erste Violine spielt und dadurch gleichzeitig die Diminution des punktierten Rhythmus betont wird (vgl. Bsp. 106). Nach einem ungewöhnlich großen Sprung einer Duodezime wandert das zuvor in den oberen Stimmen erklangene Motiv einer punktierten Achtel mit zwei anschließenden Sechzehnteln in die Bassstimme (G10 O T. 5, T. 7) und in der ersten Violine fallen Sechzehntel-Vorschläge auf (G10 O T. 6, T. 8, vgl. Bsp. 106).

Im weiteren Verlauf stechen Läufe in Zweiunddreißigsteln relativ markant hervor – und zwar sowohl auf visueller, als auch auf auditiver Ebene, da solche Tirate für den langsamen Abschnitt

²⁴ Vgl.: RISM-Online: <https://opac.rism.info/search?id=450011347&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=190100800&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=452513533&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=453002975&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005094&db=251&View=rism>; <https://opac.rism.info/search?id=240005093&db=251&View=rism>; letzter Zugriff auf alle Seiten: 13.05.2014.

²⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104; Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 74.

²⁶ Vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 67.

²⁷ Vgl.: Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1982), ‚Entrée‘ S. 4f., T. 1–16. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Conti S. Seitenzahl evtl. T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

einer Ouvertüre alles andere als gewöhnlich sind.²⁸ Diese erklingen in den oberen drei Stimmen in abwärts gerichteter Form, während sich die Bassgruppe zunächst parallel dazu aufwärts bewegt, um dann einen Abwärts-Lauf anzuschließen (G10 O T. 10, T. 12, vgl. Bsp. 106). Ab Takt 15 wird die Anfangsidee wieder aufgegriffen und somit erneut die diminuierte Version des Rhythmus etabliert.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 10 and 12, featuring Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The second system covers measures 9, 10, 11, and 12, featuring Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The notation includes various rhythmic values, trills (tr), and a diminished rhythmic pattern in the later measures.

Bsp. 106: *TWV 55:G10* ‚Ouverture‘ T. 1–10. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80. [Die Schlüsselwechsel in der Handschrift wurden bei der Wiedergabe nicht übernommen.]

Der A'-Teil verwendet die Motivik des ersten Rahmenabschnitts, allerdings werden diese leicht variiert. Beispielsweise erklingen die Zweitakter der Takte 1 bis 4 im A'-Teil in vertauschter Reihenfolge: Die Takte 114 und 115 entsprechen den Takten 3 und 4, die Takte 116f. den ersten beiden. Dadurch steigt die erste Violine zwar nicht nach und nach zwei Oktaven nach unten, allerdings findet sich nun in der Mitte des Viertakters ein ungewöhnlicher Sprung einer Quartdezime (G10 O T. 115f.). Auch im Umfeld der Zweiunddreißigstel-Läufe werden die Intervallabstände vergrößert, sodass die längeren Notenwerte vor und nach den Tirate eine größere Diskrepanz aufweisen (G10 O T. 123, T. 125). Zudem erklingen die Sechzehntel-Vorschläge von Takt 6 nun in drei aufeinander folgenden Takten (G10 O T. 119ff.).

Auch wenn der ‚Ouverture‘ keine näher charakterisierende Überschrift beigelegt ist, so legt die musikalische Gestaltung der Rahmenabschnitte, die in ihrer Ungewöhnlichkeit deutlich von der Hörerwartung abweicht und in diesem Sinne als witzig betrachtet werden kann, eine Interpretation hinsichtlich des auf dem Deckblatt genannten Sujets ‚Don Quijote‘ nahe. Gerade weil es

²⁸ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104; Zohn: ‚Telemanns Witz‘ (2010), S. 74.

keine festlegende programmatische Überschrift gibt, scheint die ‚Ouverture‘ in einem allgemeinen Sinn „die Thür zu den [...] folgenden Sachen“ (Mattheson Orchestre S. 170) zu öffnen und ermöglicht einen interpretatorischen Spielraum.

Nachdem der erste Takt einen recht markanten Beginn darstellt, der einem heldenhaften Ritter zu entsprechen scheint, kontrastiert dazu die folgende Satzgestaltung. Die häufig abwärts gerichtete Melodielinie und der vorherrschende diminuierte, mit Contis Gestaltung der ‚Entrée‘ verwandte Rhythmus, der eine gewisse Leichtigkeit – oder Leichtsinnigkeit – evoziert, erwecken gerade keinen heldenhaften Eindruck. Verstärkt wird dies durch die Vorschläge und Zwei- und dreißigstel-Läufe. Die Abänderungen im A'-Teil erzeugen ebenfalls keinen gefestigten Charakter. Die Rahmenabschnitte scheinen somit in ihrer von der Konvention abweichenden Anlage musikalisch das Sujet nachzuzeichnen, das mit Don Quijote keinen echten, sondern einen selbst ernannten Ritter thematisiert, der zudem den Verstand verloren hat.²⁹ Ebenso wie Don Quijote keine richtigen Abenteuer erlebt, sondern nur vermeintliche, bei denen es sich im Prinzip um banale Alltäglichkeiten handelt,³⁰ so stellt auch die ‚Ouverture‘ von *TWV 55:G10* keine ‚echte‘ Ouvertüre dar, die in ihrer Gestaltung den Konventionen entsprechen würde.

Diese pseudoheroische Stimmung findet sich ebenfalls in den Arien des Don Quijote wie beispielsweise ‚Ein wahrer Held eilt schon ins Feld‘ der Serenade *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho / Don Quixotte, der Löwenritter TWV 21:31*, bei der der ‚Held‘ doch eher wie ein ‚Weichling‘ erscheint, indem die musikalische Gestaltung stark von Achtelbewegungen in Zweierbindungen geprägt ist.³¹ Dort wird dies für die musikalische Charakterisierung des selbsternannten Ritters eingesetzt³² und folglich könnte es auch bei der ‚Ouverture‘ der früher entstandenen Ouvertürensuite *TWV 55:G10* als Einführung in das Sujet gedeutet werden.

Insbesondere das permanente Abfallen der Melodie und die Sechzehntel-Vorschläge lassen jedoch auch eine konkretere Deutung in Bezug auf Quijotes Abenteuer zu, die häufig für ihn oder

²⁹ Vgl.: Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* (2008), S. 22f. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚DQ Kapitelzahl Kapitel S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

³⁰ Vgl.: Endress: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock* (1991), S. 17.

³¹ Vgl. den Text der Arie: „Ein wahrer Held / Eilt schon ins Feld, / Wenn sich der Weichling noch auf Schwanenfedern wiegt. / Er streicht durch Wälder und durch Wiesen, / Bestreitet Löwen, Kämpft mit Riesen / Und bleibt stets unbesiegt.“ Vgl.: Telemann: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (1991), S. 5–12, insbes. A-Teil der Arie T. 1–60. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quellen im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Telemann Comacho S. Seitenzahl evtl. T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

³² Vgl. zur pseudoheroischen Seria-Manier in der Serenade: Hirschmann: „Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho“ (1997), S. 265.

Sancho Pansa mit körperlichen Schmerzen³³ verbunden sind wie beispielsweise die Auseinandersetzung mit dem Biskayer (vgl. DQ 9. Kapitel S. 80f.) oder der Kampf mit der Hammelherde (vgl. DQ 18. Kapitel S. 148–153).

Don Quijotes kämpferische Auseinandersetzung mit jeglichen vermeintlichen Gegnern scheint sich auch als Assoziationsgrundlage des raschen Mittelteils anzubieten. Hierbei ist interessant, dass erneut auf großformaler Ebene mit einem schnellen und zum Teil fugiert gestalteten B-Teil die Erwartungshaltung einer Ouvertüre bedient, in der Ausgestaltung jedoch vielfach mit dieser im Sinne des Witzes gespielt wird. Auch wenn die Stimmen zu Beginn in regelmäßigem Abstand nacheinander auftaktig mit dem Soggetto einsetzen (G10 O T. 24 Violine I Dux, T. 28 Violine II realer Comes, T. 32 Viola Dux, T. 36 Basso continuo Soggetto C-Dur, vgl. Bp. 107), so fällt die Gestaltung desselben auf. Die vorherrschende Sechzehntelbewegung erinnert hier unter formaler Perspektive ungewöhnlicherweise stärker an einen Abschnitt aus einem Concerto als an ein Fugen-Soggetto. Dies wird bei den weiteren Soggetto-Einsätzen verstärkt, indem sich jeweils mindestens eine Stimme – quasi als Contrasogetto – in Terzen parallel dazu bewegt. Aufgrund der imitierenden Stimmeneinsätze können die ersten sechzehn Takte jedoch durchaus als erste Fugen-Durchführung betrachtet werden, allerdings gibt es im weiteren Satzverlauf nur eine Passage, die als weitere Durchführung angesehen werden kann. Die Takte 82 bis 93 enthalten ebenfalls versetzte Soggetto-Einsätze in Dux- und Comes-Gestalt, wobei es sich um eine verkürzte Durchführung handelt, da Viola und Basso continuo nicht nacheinander, sondern gleichzeitig das Soggetto spielen.

The image shows a musical score for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The score is for measures 35 to 41 of the 'Ouverture' from BWV 55: G10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, characteristic of a fugue subject. The Violine I part starts with a melodic line, while the other parts enter in a staggered fashion, each playing a variation of the subject.

Bsp. 107: *TWV 55:G10* ‚Ouverture‘ T. 35–41. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Unter dem Blickwinkel einer Fuge würden nun die anderen beiden Abschnitte (G10 O T. 40–81, T. 94–113) extrem ausgedehnte Zwischenspiele darstellen, da in diesen Takten nicht noch einmal das Soggetto erklingt. Insgesamt sind diese längeren Passagen jedoch von unterschiedlichen musikalischen Bausteinen geprägt. Zunächst tritt die erste Violine solistisch hervor, in-

³³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104.

dem sie eine aus dem Soggetto abgeleitete Sechzehntelbewegung spielt und die anderen Stimmen nur in stützenden Achtelakkorden begleiten (G10 O T. 40–45, vgl. Bsp. 107). Dies wird im weiteren Verlauf noch zwei Mal aufgegriffen (G10 O T. 60–67, T. 94–99). Sehr ähnlich, aber die Satzverhältnisse umkehrend, sind die Abschnitte gestaltet, in denen die Bassstimme als Solopart fungiert (G10 O T. 56ff., T. 100–103). Das Alternieren zwischen erster Stimme und Bassgruppe findet sich zudem auch in Contis zweitem Teil der ‚Entrée‘ (vgl. Conti S. 6). Hinzu kommen bei Telemanns ‚Overture‘ damit verwandte Abschnitte, bei denen zwar nicht eine einzige Stimme solistisch hervortritt, jedoch für zwei oder drei Instrumentengruppen dieses motivische Material vorgeschrieben ist (G10 O T. 52f., T. 110). Dazwischen erklingen kontrastierende Passagen. Einen deutlich ruhigeren Eindruck rufen die Takte 46 bis 51 hervor, die von einer mit Zweierbindungen versehenen, seufzerartigen Achtelbewegung in Sekundschritten geprägt ist. Ebenfalls einen sanfteren Charakter tragen die Takte 75ff. und 107ff. Hier spielen die ersten und zweiten Violinen zwar auch Sechzehntel, jedoch in einer diatonischen Wellenbewegung mit Viererbindungen, die von den unteren Stimmen regelmäßig begleitet wird. Die beiden Durchführungen, denen jeweils ausgedehnte Zwischenspiele folgen, teilen somit im Prinzip den B-Teil in zwei Abschnitte. Allerdings stellt sich aufgrund der unterschiedlichen Satzgestaltung unter formaler Perspektive noch eine weitere Assoziation ein: die des Concertos.³⁴ Die raschen Sechzehntelbewegungen im Fugensoggetto und auch im weiteren Verlauf erinnern an ein Solo-Concerto (bspw. G10 O T. 24ff.). Dabei wird jedoch ähnlich wie bei einem Concerto grosso permanent mit unterschiedlichen Klanggruppen gespielt – eine Stimme (nicht ein Instrument!), die exponiert hervortritt, oder mehrere Stimmen, die gemeinsam in den Vordergrund treten (bspw. G10 O T. 40–45, T. 52f., T. 86–93).

In gewisser Weise findet sich also typisch für Telemanns ‚vermischten Geschmack‘ sowohl eine französische, als auch eine italienische Schreibweise im B-Teil. Bemerkenswert ist jedoch, dass bei der Beschreibung des Satzes alle Terminologien zu kurz greifen. Weder die Einteilung in Durchführungen und Zwischenspiele im Sinne einer Fuge, noch in Ritornelle und Episoden im Sinne eines Solo-Concertos oder in Ripieno und Concertino im Sinne eines Concerto grossos werden dem Satz gerecht. Es scheint vielmehr so, als ob von jedem ein wenig darin enthalten wäre und folglich der Mittelteil der ‚Overture‘ wie Don Quijote von einem Einfall zum anderen wechselt. Dieses sicherlich bewusst eingesetzte Changieren kommt jedoch nicht nur auf musikalischem Weg Quijotes Verrücktheit nach, sondern spielt zugleich mit Hörerwartungen und stellt damit den Witz des Rezipienten auf die Probe, der permanent sowohl das Sujet Don

³⁴ Vgl.: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Overtürensuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 293f.

Quijote, als auch die verschiedenen formalen ‚Ideen‘ mit dem konkreten Klangergebnis in Verbindung bringen kann.

Das Erwachen Don Quijotes im ersten Suitensatz

Die Suitenfolge wird nun mit dem Satz ‚Le Reveil de Quixotte‘ eröffnet, der in einem 3/4-Takt steht und auf großformaler Ebene über die Wiederholungszeichen klar in zwei Abschnitte unterteilt wird (G10 Reveil T. 1–16 A-Teil, T. 17–48 B-Teil). Für den ganzen Satz sind drei Schichten charakteristisch. Während die erste Violine die Melodie spielt, begleiten die unteren Stimmen. Dabei kann noch einmal zwischen der Begleitung von zweiter Violine und Viola, die in ihrer überwiegenden Tonrepetition zwischen einem punktierten Rhythmus und Achteln alternieren, und derjenigen der Bassstimme unterschieden werden (vgl. Bsp. 108). Letztere spielt in repetierender Weise und überwiegend im Oktavabstand zu den anderen Stimmen einen Rhythmus aus punktierter Viertel, Achtel und Viertel und etabliert dabei zu Beginn sowie am Ende eindeutig die Tonika G-Dur (G10 Reveil T. 1–14, T. 37–46). Auch die Melodie ist größtenteils von dieser rhythmischen Gestaltung geprägt, wobei sie häufig aufwärts gerichtet ist. Insgesamt lässt sich der Satz in regelmäßige achttaktige Abschnitte einteilen, die wiederum eine durch die Pausen unterstützte Phrasengliederung von zwei Zweitakttern und einem Viertakter aufweisen (vgl. Bsp. 108).

Bsp. 108: *TWV 55:G10*, ‚Le Reveil de Quixotte‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80. [In der Handschrift ist die zweite Violine im Bassschlüssel notiert.]

Die äußerst regelmäßige Satzgestaltung in Bezug auf die Funktionsaufteilung unter den Stimmen und die Phrasengliederung sowie eine einfache harmonische Anlage, die hauptsächlich Tonika und Dominante erklingen lässt, strahlen eine gewisse Ruhe aus.³⁵ Dies steht im Gegensatz zu der über die Satzüberschrift hergestellten Erwartung: Einen Satz, der sich dem Aufwachen widmet, könnte man sich durchaus lebendiger oder zumindest in seiner Anlage steigend

³⁵ Vgl. zur Interpretation des Satzes: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 294; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 67; Flynn sieht in dem Satz eine fortstrebende Anlage, die zeigt, dass Don Quijote für neue Abenteuer bereit wäre. Vgl. Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 68.

vorstellen. Allerdings scheint die Komposition des Satzes genau zu dem selbst ernannten Ritter zu passen: Don Quijote wiegt sich im Schlaf und erwacht erst allmählich – man mag sich einen träumenden, aber keinen tatsächlichen Helden bei diesem ‚Reveil‘ vorstellen. Der wiegende Dreiertakt liefert dabei sowohl Anknüpfungspunkte an Sommeil-Stücke,³⁶ was wiederum den trägen Eindruck des Ritters unterstützt, als auch an pastorale Szenerien in der Anlehnung an eine Siciliana.³⁷ Letztere wiederum würde zu der ursprünglichen Betätigung Don Quijotes passen, der – bevor er den Verstand über das Lesen von Ritterbüchern verlor – seine Zeit als Jäger verbrachte (vgl. DQ 1. Kapitel S. 22). Volkstümliche Anklänge finden sich jedenfalls auch in den Chören von Telemanns später komponierten Serenade *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* TVWV 21:31.³⁸

Don Quijotes Kampf mit den Windmühlen

Mit dem nächsten Satz scheint nun Don Quijote tatsächlich erwacht zu sein und wird in der Ouvertürensuite mit einem ersten Abenteuer konfrontiert: ‚Son Attaque des Moulins à Vent‘. Auch dieser Satz, der in einem 4/4-Takt steht und mit der Anweisung ‚trés vite‘ in raschem Tempo auszuführen ist, weist über die Wiederholungszeichen eine binäre Anlage auf (G10 Attaque T. 1–12 A-Teil, T. 13–30 B-Teil). Bei genauerer Betrachtung ist der Satz jedoch insgesamt vor allem von einem Wechsel zwischen Abschnitten, in denen alle Instrumente an der Gestaltung maßgeblich beteiligt sind, und solchen geprägt, bei denen die Stimme der ersten Violine exponiert behandelt wird.

Die Takte 1 bis 5 erklingen im Tutti, wobei in den ersten drei Takten die unteren drei Stimmen kleinere Einwüfe oder Tonrepetitionen in Sechzehnteln und Achteln spielen. Die erste Violine hat nach von Pausen unterbrochenen Motiven (vgl. G10 Attaque T. 1) anschließend eine kontinuierliche, tendenziell aufwärts gerichtete Sechzehntelbewegung zu spielen. In den Takten 4f. finden sich hingegen in Violine 2, Viola und Basso continuo durchgehende Tonrepetitionen in Sechzehnteln. Die erste Violine spielt nun die kleineren Einwüfe, die zuvor der zweiten Violine vorgeschrieben waren, allerdings jetzt in abwärts gerichteter Form und zudem erklingen nach den auftaktigen Sechzehnteln zwei Achtel mit fallender und von einer Oktave bis zu einer Quinte kontinuierlich abnehmender Intervallstruktur³⁹ (vgl. Bsp. 109). Nach den Wiederholungszeichen entsprechen die Takte 13 bis 17 diesen ersten fünf Takten, sie sind mit einem

³⁶ Vgl.: H. Schneider: „Berceuse“ (1994), Sp. 1398.

³⁷ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104, 535.

³⁸ Fleischhauer: „Zur musikalischen Darstellung komischer Ereignisse und Personen“ (2001), S. 172; Hirschmann: „Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho“ (1997), S. 265.

³⁹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 62.

dominantischen Beginn auf D-Dur lediglich harmonisch verändert. In verkürzter Version werden sie im weiteren Verlauf noch einmal aufgegriffen, da die Takte 20 bis 22 den Takten 3 bis 5 korrespondieren.

Daneben gibt es noch zwei weitere Passagen, in denen alle vier Stimmen aktiv in die Satzgestaltung involviert sind (G10 Attaque T. 9–12, T. 27–30). Beide Abschnitte sind gleich aufgebaut und unterscheiden sich nur in Bezug auf die harmonische Anlage, während der erste die Dominante D-Dur etabliert, führt letzterer der Erwartung entsprechend am Ende wieder zur Tonika G-Dur zurück. Zunächst erklingen jeweils für eineinhalb Takte durchgehende Sechzehntel im Tutti, wobei der erste Ton jeder Vierergruppe eine wellenartige Bewegung beschreibt. Dazwischen wird jeweils zum d' beziehungsweise d'' gesprungen, was immer drei Mal wiederholt wird. Eine ähnliche repetierte Sechzehntelbewegung prägt auch den abschließenden Eineinhalb-Takter (G10 Attaque T. 11f., T. 29f.), dazwischen erklingt in der ersten Violine ein Lauf, der von stützenden Akkorden in den unteren Stimmen begleitet wird (G10 Attaque T. 10f., T. 28f.).

Zu diesen Abschnitten kontrastieren diejenigen, in denen die erste Violinstimme solistisch hervortritt (G10 Attaque T. 6ff., T. 18f., T. 23–26). Hierbei hat sie eine durchgehende Sechzehntelbewegung zu spielen, die entweder in Form von Vierergruppen, die denjenigen der Tutti-Abschnitte der Takte 9 bis 12 und 27 bis 30 ähneln, oder als Läufe erklingen (vgl. Bsp. 109). In der letzten Solopassage kommt eine Sechzehntelbewegung hinzu, die insgesamt mit jeder Zählzeit aufwärts sequenziert wird, bei der die Vierergruppen an sich jedoch eine wellenartige Bewegung beschreiben (G10 Attaque T. 24ff.). Alle drei solistischen Passagen der ersten Violine werden in den unteren Stimmen mit regelmäßig erklingenden Akkorden in Achteln oder Vierteln begleitet.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The score is in 3/4 time and G major. The first measure is marked with a fermata and the instruction 'tres vite'. Violine I plays a continuous sixteenth-note pattern. Violine II plays a similar pattern with some rests. Viola and Basso continuo provide harmonic support with eighth-note patterns.

Bsp. 109: *TWV 55:G10* ‚Son Attaque des Moulins à Vent‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Der Satz ist somit insgesamt von einem Wechseln zwischen Tutti-Passagen und solistischen Abschnitten der ersten Violinstimme geprägt. Dabei sind vermutlich letztere, da sie nicht explizit als Solo bezeichnet sind, bei einer Ouvertürensuite von mehr als einem Spieler auszuführen (T. 1–5 Tutti, T. 6ff. ‚Solo‘, T. 9–12 Tutti, T. 13–17 Tutti, T. 18f. ‚Solo‘, T. 20ff. Tutti, T. 23–26 ‚Solo‘, T. 27–30 Tutti). Trotz der wahrscheinlich nicht nur von einem Violinisten gespielten ersten Stimme erinnert der Satz durch seine spezifische Gestalt an ein italienisches Concerto und die damit verknüpfte Ritornellform. Dies ist innerhalb einer französischen Ouvertürensuite überraschend und spielt mit der Hörerwartung, kann allerdings zugleich als weiteres Beispiel für Telemanns ‚vermischten‘ Geschmack gelten.

Vermutlich muss diese Satzgestaltung, die auf einen Anklang an einen Tanzsatz gänzlich verzichtet, jedoch insbesondere in Bezug zu der programmatischen Satzüberschrift gesehen werden. Diese knüpft eindeutig an Don Quijotes kämpferische Auseinandersetzung mit den dreißig oder vierzig Windmühlen an, die dem selbsternannten Ritter als Riesen erscheinen (vgl. DQ 8. Kapitel S. 67). Sanchos Warnungen lässt Don Quijote nicht gelten und stürzt sich in einen „grimmigen und ungleichen Kampf“ (DQ 8. Kapitel S. 68), bei dem jedoch schnell sein Speer in Stücke gebrochen und er mit Rosinante weggeschleudert wird (vgl. DQ 8. Kapitel S. 68).

Könnte man die im wahrsten Sinne des Wortes ‚ver-rückte‘ nationale musikalische Form – die italienische Ritornellform in der französischen Ouvertürensuite – allgemein auf Don Quijotes Verrücktheit, gegen Windmühlen zu kämpfen, beziehen, so lässt sich auch die Detailgestaltung

des Satzes konkreter in Bezug auf die spezifische Situation der Auseinandersetzung interpretieren. Der Anklang an eine Ritornellform scheint zunächst einmal Don Quijotes ungleichen Kampf abzubilden: Die erste Violinstimme verbildlicht in den solistischen Abschnitten geradezu den einsamen Kämpfer. Die regelmäßigen Akkorde⁴⁰ in den unteren Stimmen könnten die Windmühlen darstellen, die eben gerade keine Riesen und also keine aktiven Gegner sind, sondern unverrückbar an ihrem Platz stehen. Es handelt sich vermutlich bewusst um keine dialogische Struktur in der Musik, da Don Quijote nicht gegen einen realen Gegner kämpft und es entsprechend auch keinen wirklichen Gegenangriff geben kann. Die Tutti-Abschnitte machen – auch wenn sie mit Läufen und Tonrepetitionen an musikalische Battaglia- oder Combattimento-Stücke erinnern⁴¹ – dennoch ebenfalls unmissverständlich deutlich, dass es sich um keinen echten Kampf handelt: Permanent erklingen kleine Einwürfe, die von Pausen unterbrochen sind und folglich weniger wie eine andauernde Auseinandersetzung, sondern vielmehr wie ein Abmühen wirken, das immer wieder misslingt. Dazu tragen auch die abwärts gerichteten Melodielinien und fallenden Intervallstrukturen bei. Der letzte Takt in jedem Großabschnitt (G10 Attaque T. 12, T. 30) scheint ebenfalls eher auf das negative Ende dieses Kampfes mit fiktiven Gegnern anzuspielden: Die erste Violine fällt eine Oktave ab, um in tiefer Lage Tonrepetitionen zu spielen, und die Bassgruppe hat einen letzten, abwärts gerichteten Lauf vorgeschrieben. Ein vergleichender Blick auf weitere instrumentale Kompositionen, die sich über eine Nennung in programmatischen Satzüberschriften ebenfalls auf kämpferische Sujets beziehen, stützt den Eindruck, dass in der Ouvertürensuite auch musikalisch kein echter Kampf beziehungsweise einer, der zum Scheitern verurteilt ist, dargestellt wird.

Beispielsweise weist Biber's ‚Mußquetir Mars‘ der *Sonata Violino solo rappresentativa* von 1669 keine kleingliedrigen, von Pausen durchsetzten Phrasen auf, vielmehr ist die Bassstimme dort von kontinuierlichen unterschiedlich rhythmisierten Tonrepetitionen und die Violinstimme größtenteils von raschen Zweiunddreißigsteln geprägt.⁴² Diese kämpferische Auseinandersetzung wird somit in größerem Maß und vor allem kontinuierlicher von den Elementen geprägt, die schon Claudio Monteverdi in dem Vorwort seines 8. Madrigalbuchs, den *Madrigali guerrieri, et amorosi* von 1638, unter dem Stichwort ‚genere concitato‘ beschreibt.⁴³ Auch bei Telemann's Ouvertürensuite *TWV 55:G8* haben alle vier Stimmen im B-Teil der ‚Ouverture‘, die den Zusatz ‚La Querelleuse‘ (die Zänkerische) enthält, immer wieder schnelle Sechzehntel notiert. Zudem pausiert kein einziges Instrument über eine längere Zeit, wodurch ein recht dichter

⁴⁰ Vgl.: Casler: *Symphonic Program Music and its literary Sources* (2001), S. 733.

⁴¹ Vgl.: Braun: „Battaglia“ (1994), Sp. 1301.

⁴² Vgl.: Biber: „Sonata Violino solo rappresentativa“ (1976), S. 12f.

⁴³ Vgl.: Monteverdi: *Madrigali guerrieri, et amorosi* (2004), Facsimili o. S.

Satz entsteht.⁴⁴ Ein Vergleich mit Couperins Satz ‚Les Petits Moulins à Vent‘ aus der 17. Suite des *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* von 1722 zeigt zudem, dass die Windmühlen, mit denen Don Quijote kämpft, sich bei Telemann vermutlich relativ langsam bewegen – Couperins Suitensatz ist von einer deutlich größeren Agilität geprägt (vgl. Bsp. 110).⁴⁵



Bsp. 110: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, ‚Les Petits Moulins à Vent‘ T. 28–31. Wiedergabe nach: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, S. 87.
© Mit freundlicher Genehmigung Éditions de l’Oiseau-lyre, Melbourne.

Es scheint somit so, als ob in Telemanns Satz der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* die Stimmen, die mit den Windmühlen assoziiert werden können, bewusst statisch dargestellt werden. Im Kontrast dazu wirken Don Quijotes Angriffsversuche noch vergeblicher beziehungsweise sein Verhalten, in den Windmühlen reale Gegner zu sehen, noch verrückter und in diesem Sinne komischer. Der vergleichende Blick auf andere kämpferische Instrumentalkompositionen zeigt, dass Don Quijotes Kampf mit den Windmühlen auch musikalisch keine wirkliche Auseinandersetzung zweier gleichberechtigter Gegner darstellt. Der permanente Wechsel zwischen Tutti- und Solo-Abschnitten und die Kleingliedrigkeit der Phrasen, die durch die von Pausen durchsetzte Bewegung erzeugt wird, machen deutlich, dass es sich lediglich um Angriffsversuche und keinen über längere Zeit durchgehaltenen Kampf handelt.

Blick auf zwei weitere Figuren: Dulcinea und Sancho Pansa

Nach Don Quijotes Kampf mit den Windmühlen wird in der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* das Sehnen des Ritters nach seiner Geliebten musikalisch dargestellt: ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinée‘. Der Satz steht in einem 3/4-Takt und wie die vorangegangenen in der Tonika G-Dur. Neben der formalen Zweiteiligkeit durch die Wiederholungszeichen (G10 Soupirs T. 1–10, T. 11–28) weist der Satz eine musikalische Dreiteiligkeit auf (G10 Soupirs T. 1–10 A-Teil, T. 11–18 B-Teil, T. 19–28 A’-Teil). Hierbei spielt die erste Violine in den Rahmenabschnitten im Prinzip nur ein einziges Motiv: zwei Achtel mit einer seufzerartigen diatonischen Abwärtsbewegung. Diese erklingen in den Takten 1f. und 5f. beziehungsweise 19f. sowie 23f. nur auf der ‚Eins‘, anschließend werden sie auf jeder Zählzeit gespielt (G10 Soupirs

⁴⁴ Vgl.: Darmstädter Abschrift Mus.ms. 1034/68: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-68/0001>, letzter Zugriff: 30.10.2013.

⁴⁵ Vgl.: Couperin: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1932), S. 86f.

T. 3f. und T. 21f. abwärts, T. 7f. und T. 23f. tendenziell aufwärts gerichtet). In den von Pausen durchsetzten Takten der ersten Violine (G10 Soupirs T. 1f., T. 5f., T. 19f., T. 23f.) treten die sonst vor allem in Vierteln begleitenden unteren drei Stimmen hervor, indem sie eine Sechzehntelbewegung spielen, die jeden Ton einmal wiederholt (vgl. Bsp. 111). Diese greift dann die erste Violine im B-Teil auf, wobei es sich hier in ausschließlich sekundweise abwärts steigender Linie um eine Art diminuierte Seufzer-Kette handelt (G10 Soupirs T. 11f.). Sonst erklingt im B-Teil hauptsächlich das Achtel-Motiv, das hier ebenfalls in chromatischer Form⁴⁶ erscheint (G10 Soupirs T. 18).

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 3/4 time and G major. Violine I has a melodic line with rests. Violine II, Viola, and Basso continuo play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes.

Bsp. 111: *TWV 55: G10* ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinée‘ T. 1–4. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Don Quijotes Sehnen nach seiner Geliebten wird folglich in diesem Suitensatz durch das häufige Verwenden des abwärts gerichteten Sekund-Motivs dargestellt.⁴⁷ Allerdings ist Dulcinea gar nicht seine Geliebte, die er aus natürlich entstandenen Empfindungen anbetet, sondern vielmehr eine notwendige Vorstellung, da jeder Ritter eine Gebieterin „als Bestandteil der Grundausstattung“⁴⁸ braucht (vgl. DQ 1. Kapitel S. 25). Auch wenn es sich bei Dulcinea um ein Bauernmädchen aus dem Nachbardorf handelt, in die der Ritter wohl einmal verliebt war, so entspringt sie zu dem Zeitpunkt, bei dem er beschließt Ritter zu werden, letztendlich seiner phantasievollen Vorstellungswelt (vgl. DQ 1. Kapitel S. 25f.). Wie er folglich keine echten Gefühle empfinden,⁴⁹ sondern sich nur in der Nachahmung anderer, die tatsächlich verliebt sind, nach seiner Angebeteten sehnen kann (vgl. u. a. DQ 2. Kapitel S. 28f., 8. Kapitel S. 70, 25. Kapitel

⁴⁶ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Ouvertüresuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 294.

⁴⁷ Vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 71; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 68; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 287, 289; Zohn: „Telemanns Witz“ (2010), S. 74.

Philipp sieht hierbei eine Verwandtschaft zu der Arie ‚Le mie pene a Dulcinea‘ aus Contis Oper (vgl. Philipp: *Läppische Schildereyen?* [1998], S. 288). Allerdings treten dort nur vereinzelt und weitaus weniger markant abwärts gerichtete Sekundschrte auf. Vielmehr erklingen bei dieser Arie immer wieder abfallende Achtel-Motive, die jedoch keine nähere Verwandtschaft mit der Gestaltung des Suitensatzes aufzuweisen scheinen. Vgl. Conti S. 92–96.

⁴⁸ Endress: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock* (1991), S. 10.

⁴⁹ Vgl.: ebd., S. 11.

S. 229, 26. Kapitel S. 244f.), so erinnert der Suitensatz nur an eine ‚Plainte‘⁵⁰ und stellt keinen den Konventionen entsprechenden Klagesatz dar.

Dass es sich um keine wirkliche, auf echtes Liebessehnen zurückzuführende klagende Komposition handelt, kann man beispielsweise an der klar etablierten Tonika G-Dur sehen. Diese ist zwar auch für ernsten Ausdruck zu verwenden, insbesondere erzeugt sie jedoch einen lustigen Eindruck und eignet sich für die Darstellung glücklich und ernsthaft Verliebter (vgl. Mattheson *Orchestre* S. 243f.). Die übertrieben häufige Verwendung des seufzerartigen Motivs, das im Prinzip den einzigen konstitutiven Bestandteil des Suitensatzes darstellt, verdeutlicht unmissverständlich, dass es sich in Anlehnung an Quijotes erfundene Liebe lediglich um eine musikalische Nachahmung von Klageszenen wahrhaft Verliebter handelt.

Der langsame Dreiertakt und die Betonung der zweiten Zählzeit durch die diminuierte Version der Seufzer (G10 *Soupirs* T. 1f., T. 5f., T. 11f., T. 19f., T. 23f.) erinnern zudem entfernt an eine Sarabande. Allerdings fehlt der typische punktierte Rhythmus für diesen Tanzsatz, wodurch sich in Kombination mit dem permanenten Erklängen der Seufzer nicht so recht die ‚Grandezza‘ (Mattheson *Capellmeister* S. 230) einstellen will, die für eine Sarabande eigentlich charakteristisch ist. Diese wäre ebenso wie das Komponieren einer Sarabande⁵¹ für das Sehnen nach einer Gebieterin durchaus angemessen, doch da es sich um keine reale Geliebte eines höheren Standes und entsprechend um keine echten Gefühle handelt, erscheint es einleuchtend, dass der Suitensatz lediglich diesen Typus nachahmt, der zwar im Ansatz erkennbar, aber eben nicht durchweg vorhanden ist.

Gleichzeitig spielt Telemann dabei jedoch im Sinne des Witzes mit den Konventionen, indem Anklänge an, aber keine durchgehenden Charakteristika einer Sarabande oder auch von ‚Plainte‘-Stücken vorhanden sind. Dabei ist der Rezipient im Prinzip indirekt permanent dazu aufgefordert, die Ähnlichkeiten verschiedener Ideen wahrzunehmen.

Der folgende Satz wendet sich nun Don Quijotes Knappen zu, allerdings wird zugleich mit der Überschrift deutlich, dass er sich in keiner allzu glücklichen Lage befindet: ‚Sanche Panche berné‘. Der Satz im 4/4-Takt besteht in seiner binären Anlage (G10 *Sanche* T. 1–10, T. 11–22) lediglich aus drei verschiedenen musikalischen Ideen.⁵² Das erste Motiv beginnt auftaktig mit einer Viertel und einer punktierten Achtel mit Sechzehntel in erster Violine und Basso continuo, während die mittleren Stimmen zwei Viertel spielen. Anschließend folgt eine hauptsächlich in Achteln zu spielende wellenartige Bewegung, die mit der ersten Viertel im zweiten Takt endet

⁵⁰ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104.

⁵¹ Vgl.: Gstrein: ‚Sarabande‘ (1998), Sp. 996f.

⁵² Vgl. zur musikalischen Faktur des Suitensatzes: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 294; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 67.

(G10 Sanche T. 1f., T. 4ff., T. 10ff., vgl. Bsp. 112a). Die zweite musikalische Idee ist von Viertelbewegungen in Oktavfällen in den beiden Violinen geprägt, die auf die zweite Zählzeit im Takt beginnen und jeweils mit vorschlagartigen Sechzehntelläufen versehen sind (G10 Sanche T. 2f., T. 12f., T. 16f., vgl. Bsp. 112a). Als drittes Motiv erklingt ein daktylischer Rhythmus in der ersten Violine, der entweder im Wechsel mit Vierteln oder in sequenzierter beziehungsweise wiederholender und melodisch tendenziell abwärts gerichteter Weise auftaucht (G10 Sanche T. 6–10, T. 14f., T. 18–22, vgl. Bsp. 112a).

Wie die Satzüberschrift verdeutlicht, widmet sich der Satz der Darstellung des betrogenen, zum Narren gehaltenen Sancho Pansa. Diese könnte sich nun zum einen allgemein auf die zahlreichen Stellen im Roman von Cervantes beziehen, in denen der Knappe am Ende Prügel einstecken muss, obwohl er Don Quijote immer wieder von der Realität überzeugen und entsprechend von verschiedenen vermeintlichen Abenteuern abhalten will (vgl. u. a. DQ 9./10. Kapitel S. 80f., 15. Kapitel S. 120f.). Zum anderen wäre es ebenfalls denkbar, dass sich die Satzüberschrift auf das negative Ende von Sanchos Statthalterschaft bezieht,⁵³ die ihm Don Quijote zu Beginn in Aussicht gestellt hat (vgl. v. a. DQ 7. Kapitel S. 66, 53. Kapitel S. 952–959).

Die dennoch anhaltende Gutgläubigkeit und das immerwährende Vertrauen des Knappen oder das verheißungsvolle Versprechen Quijotes zu Beginn der ersten gemeinsamen Ausfahrt könnten mit dem ersten, durch den Triller recht lebendig gestalteten musikalischen Motiv in Verbindung gebracht werden (G10 Sanche T. 1f., T. 4ff., T. 10ff.). Dieses erklingt zudem jeweils zu Beginn der beiden zu wiederholenden Großabschnitte, sodass auch auf musikalischer Seite mehrmals die im Roman immer wieder dargestellte treuherzige Dienerschaft Sanchos enthalten ist. Die auftaktige Gestaltung, die Assoziationen mit einer Gavotte⁵⁴ und deren „rechte jauchzende Freude“ (Mattheson Capellmeister S. 225) hervorruft, unterstützt ebenfalls jenen Eindruck. Dies verflüchtigt sich aber im weiteren Satzverlauf: Der Anklang an eine Gavotte wird immer mehr zurückgedrängt, da die anderen beiden Motive nicht mit dem charakteristischen Auftakt von zwei Vierteln beginnen. Vielmehr scheint mit ihnen der zum Narren gehaltene Sancho verbunden werden zu können. Die raschen Sechzehntel, die als Vorschläge gespielt werden sollen, und die Oktavfälle im zweiten Motiv sowie die rhythmisch repetitive Anlage in der Melodie und den Begleitstimmen rufen eher Assoziationen mit dem Knappen hervor, der körperliche Verletzungen hinnehmen muss oder an der Nase herumgeführt wird.

⁵³ Vgl. zu diesem Bezug: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 72; Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 286; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104.

⁵⁴ Casler sieht in dem Satz einen Marsch, vgl.: Casler: *Symphonic Program Music and its literary Sources* (2001), S. 733.

Dass das zweite Motiv für den dickleibigen, weitaus weniger phantastisch denkenden Knappen steht, kann auch davon abgeleitet werden, dass Telemann in seiner später entstandenen Sere-
nade *Don Quichote auf der Hochzeit des Comacho TVWV 21:31* bei der Arie des Sancho ‚Mein
Esel ist das beste Tier‘ eine ähnliche musikalische Idee verwendet. Dort erklingen unter ande-
rem Zweiunddreißigstellläufe auf die erste Zählzeit und die anschließende Viertelbewegung ist
von einem größeren abfallenden Intervall geprägt (vgl. Telemann Comacho S. 76–83, T. 1f.,
T. 9f., T. 24–27, T. 42ff., T. 59–63, vgl. Bsp. 112b).

Bsp. 112a: *TWV 55:G10* ‚Sanche Panche berné‘ T. 11–14. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Bsp. 112b: *TVWV 21:31 Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, Arie des Sancho ‚Mein Esel ist das
beste Tier‘ T. 23–26. Wiedergabe nach: Telemann: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, S. 78.

© Mit freundlicher Genehmigung A-R Editions, Inc., Wisconsin.

Die beiden Tiere: Rosinante und der Esel

Das folgende Satzpaar – ‚Le Galope de Roscinante‘ und ‚Celui d’Ane de Sanche‘ mit ‚da Capo
Le Galope‘ – widmet sich den Tieren, die ein ebenso ungleiches Paar darstellen wie ihre Besit-
zer. Während Rosinante eigentlich ein alter, gebrechlicher, schwindsüchtiger und hagerer
Ackergaul ist (vgl. DQ 1. Kapitel S. 24f., 9. Kapitel S. 79), handelt es sich bei Sanchos Tier um
einen Esel (vgl. DQ 7. Kapitel S. 65), der Mühe hat, selbst ‚im vollsten Trott‘ mit Rosinantes
Reittempo mitzuhalten (DQ 10. Kapitel S. 82). Im Vergleich zum Esel erhält also Rosinante

tatsächlich die Vorreiterrolle, die Don Quijote in seinem ehemaligen Gaul sieht, wozu folglich auch der gewählte Name passt (vgl. DQ 1. Kapitel S. 24f.).

Beide Sätze der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* stehen in einem 3/8-Takt, sie unterscheiden sich jedoch in der Gestaltung deutlich. ‚Le Galope de Roscinante‘ weist über die Wiederholungszeichen eine binäre Anlage auf (G10 Roscinante T. 1–16, T. 17–32), besteht im Prinzip allerdings nur aus einer dreimaligen, jeweils leicht veränderten Wiederholung⁵⁵ der ersten acht Takte. Die erste Violine spielt hierbei die ganze Zeit die Melodie, während die anderen Stimmen durchgehend in einer rhythmischen Struktur von Viertel und Achtel begleiten. Die Achtakter der Melodie beginnen jeweils mit einer Sechzehntelbewegung in Dreiklangsbrechung, die zwei Takte später noch einmal wiederholt wird (G10 Roscinante T. 1, T. 3, T. 9, T. 11, T. 17, T. 19, T. 25, T. 27). In den restlichen Takten erklingen lediglich tendenziell abwärts gerichtete Achtel, von denen die ersten beiden mit einer Bindung versehen sind (vgl. Bsp. 113).

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The music is in 3/8 time and G major. Violine I has a melodic line with sixteenth-note accents and eighth-note patterns. Violine II, Viola, and Basso continuo provide a rhythmic accompaniment of quarter and eighth notes.

Bsp. 113: *TWV 55:G10* ‚Le Galope de Roscinante‘ T. 1–8. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Die homorhythmische Begleitung und die dadurch entstehende ‚schlanke‘ Satzanlage lässt sich in Bezug zu Rosinantes hagerem Erscheinungsbild setzen. Insbesondere scheint jedoch der Begleitrythmus mit der permanenten Alternation von langem und kurzem Notenwert neben einer allgemeinen Abbildung des Reitens auf das gebrechliche Wesen des Pferdes hinzuweisen, da Telemann dies häufig zur Darstellung einer hinkenden Bewegung nutzt⁵⁶ (vgl. bspw. *TWV 55:B5* ‚Les Boiteux‘, Kapitel 4.1.2.2, Bsp. 45a). Und auch die Melodie kann in ihrem steten Aufgreifen der ersten acht Takte und der vorherrschenden monotonen Achtelbewegung mit dem nicht gerade sehr belastbaren Rosinante in Verbindung gebracht werden. Die zu Beginn jeder Phrase erklingenden Sechzehntel wirken wie ein Versuch, immer wieder Kräfte zu mobilisieren, auf die jedoch nicht lange zurückgegriffen werden kann.

Der musikalischen Darstellung Rosinantes schließt sich der Galopp des Esels an. Auch dieser Satz wird durch die Wiederholungszeichen in zwei Großabschnitte unterteilt (G10 Ane T. 1–8

⁵⁵ Vgl.: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 294.

⁵⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

A-Teil, T. 9–24 B-Teil), allerdings besteht er insgesamt nur aus drei Mal acht Takten,⁵⁷ wobei sich ab Takt 9 die Motivik ändert (G10 Ane T. 1–8 a-Teil, T. 9–16 b-Teil, T. 17–24 b'-Teil). Die Melodie liegt erneut durchgängig in der ersten Violine. Zu Beginn teilt ein Motiv aus einer punktierten Achtel mit drei folgenden Sechzehnteln die erste Phrase in klare Zweitakter (G10 Ane T. 1, T. 3, T. 5). Dazu tragen aber auch die folgende fallende Achtelbewegung, die sich zum Teil ebenfalls in der Begleitung der unteren Stimmen findet, sowie die Pause auf der dritten Zählzeit bei (G10 Ane T. 2, T. 4). Der erste Achttakter wird durch eine kurzzeitige Sechzehntelbewegung beschlossen, an der die zweite Violine ebenfalls partizipiert (G10 Ane T. 6f.). Während die Begleitung aus Viertel und Achtel aus dem a-Teil ab Takt 9 übernommen wird, ändert sich dort die melodische Gestaltung. Bei einer tendenziell aufwärts gerichteten Bewegung fallen insbesondere die Sechzehntelläufe auf, die nach einer Sechzehntel-Pause beginnen und die folgende ‚Eins‘ als Zielpunkt haben (G10 Ane T. 10, T. 12, T. 18, T. 20, vgl. Bsp. 114). Anschließend erklingen in beiden Achttaktern Takte, die von der ersten Violine nicht durchgängig gespielt werden, sondern von Pausen durchsetzt sind (G10 Ane T. 13ff., T. 21f., vgl. Bsp. 114).

Bsp. 114: *TWV 55:G10* ‚Celui d’Ane de Sanche‘ T. 9–15. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Der Suitensatz ‚Celui d’Ane de Sanche‘ scheint nun den Versuch des Esels abzubilden, mit dem Reittempo Rosinantes mitzuhalten (vgl. DQ 10. Kapitel S. 82). Die zahlreichen kleinen Sechzehntelläufe verbildlichen geradezu die Kraftanstrengungen des Esels, immer wieder aufzuholen. Doch es handelt sich dabei anscheinend immer nur um kleinere Versuche, die zu viel Kraft kosten, als dass das Tempo die ganze Zeit durchgehalten werden könnte – die Melodiestimme pausiert zum ‚Luftholen‘ immer wieder. Auch die fallenden Achtelbewegungen, die häufig nach den Sechzehnteln und am Ende der Zweitakter erklingen, machen die Erschöpfung des Esels hör- und sichtbar. Die fallenden Terzen in den Takten 2 und 4 ließen sich zudem als ein erschöpftes ‚I-ah‘ des Esels deuten.⁵⁸

⁵⁷ Vgl.: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Ouvertüresuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 294.

⁵⁸ Vgl.: Großpietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* (1994), S. 129.

Im Vergleich zu dieser Kleingliedrigkeit und dem ruhelosen Pendeln zwischen Sechzehnteln, Achteln und Pausen wirkt der Suitensatz, der sich Rosinante zuwendet, wiederum geradezu elegant und flüssig – ebenso wie das Reitempo des alten Gauls nur im Vergleich zu einem Esel schnell sein kann. Über die da-Capo-Anlage wird zudem die Vorreiterrolle von Rosinante noch verstärkt, denn ‚Le Galope de Roscinante‘ umrahmt ‚Celui d’Ane de Sanche‘.

Der Witz dieses Satzpaars wird jedoch insbesondere dann deutlich, wenn man den Anklang an die Tanzsätze⁵⁹ miteinbezieht. ‚Le Galope de Roscinante‘ erinnert aufgrund seiner regelmäßigen achttaktigen Phrasen und dem klaren Dreiertakt an ein Menuett, auch wenn der 3/8-Takt unüblicher ist. Über den höfischen Tanz mit seiner ‚mässige[n] Lustigkeit‘ (Mattheson Capellmeister S. 224) schreibt Sulzer Ende des 18. Jahrhunderts, dass er ‚von den Grazien selbst erfunden zu seyn [scheint], und [...] sich [...] für Gesellschaften von Personen, die sich durch feine Lebensart auszeichnen‘⁶⁰ eignet. Diesen Tanz nun gerade mit einem Tier und dann auch noch mit einem gebrechlichen alten Ackergaul zu verbinden, bricht mit den Konventionen und spielt mit den Hörerwartungen. Auf der anderen Seite wird jedoch, indem beide Ideen (Tanzsatz und Rosinante) zusammengeführt und erkannt werden, musikalisch Don Quijotes Vorstellung von der zukünftigen Bedeutung seines Pferdes abgebildet – ‚nämlich allen Rossen der Welt als das Erste voranzugehen‘ (DQ 1. Kapitel S. 25).

Der Satz des Esels erinnert wiederum durch den 3/8-Takt und insbesondere aufgrund der zumindest teilweise rascheren Gestaltung an die schnelle Variante des Menuetts, die Passepied. Die mit dem Tanzsatz verbundene Leichtsinnigkeit (vgl. Mattheson Capellmeister S. 229) könnte wiederum mit dem Entschluss, mit einem Esel einem Pferd folgen zu wollen, in Verbindung gebracht werden. Aber ebenso wie das Menuett Rosinantes nur im Vergleich zu dem Satz des Esels elegant wirkt, so erscheint die Passepied des Esels nur in Relation zu dem gemütlchen Trab des klapprigen Gauls rasch. Die beiden Tanzsätze sind im Ansatz erkennbar, aber es handelt sich um kein ‚echtes‘ Menuett und auch keine ‚echte‘ Passepied – ebenso wie Rosinante kein wirkliches Pferd eines echten Ritters und ein Esel kein Reittier für einen wirklichen Knappen ist. Die musikalische Anlage des Satzpaars, bei der die den Hörgewohnheiten nahestehende Kontrastierung der Differenzierung zwischen den beiden Tieren dient,⁶¹ entspricht somit gerade in ihrer vermeintlichen Ausgestaltung von Tanzsätzen dem humoristischen Sujet Don Quijote.

⁵⁹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104.

⁶⁰ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1967), Bd. 3, S. 389.

⁶¹ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 64.

Don Quijotes Ruhe im Schlusssatz

Der Finalsatz ‚Le Couchè de Quixote‘ der Ouvertürensuite *TWV 55:G2* wendet sich nun wieder dem selbst ernannten Ritter zu, der laut der programmatischen Überschrift zur Ruhe kommt. Der Satz weist eine da-Capo-Anlage auf (G10 Couchè T. 1–12 A-Teil, T. 13–24 B-Teil, T. 1–12 da Capo), wobei jeder Großabschnitt noch einmal über die Wiederholungszeichen eine binäre (G10 Couchè T. 1–4 a-Teil, T. 5–12 b-Teil, T. 13–16 c-Teil, T. 17–24 d-Teil) und über die musikalische Gestaltung eine dreiteilige Anlage aufweist (G10 Couchè T. 1–4 a¹, T. 5–8 b¹, T. 9–12 auskomponierte Wiederholung von a¹; T. 13–16 c¹, T. 17–20 d¹, T. 21–24 d¹).

Im ersten Großabschnitt (A-Teil) spielen Viola und Basso continuo durchgängig in Oktavparallelen eine repetierende Begleitung, die auf rhythmischer Ebene aus einem Wechsel zwischen Achteln und Vierteln besteht. Darüber spielen die beiden Violinstimmen ebenfalls im Oktavabstand die Melodie, die nach auftaktigem Beginn im a¹-Teil von einer aufwärts strebenden Bewegung geprägt ist und sich auf rhythmischer Ebene mit der Begleitung deckt (vgl. Bsp. 115a). Im b¹-Teil finden sich in den Melodiestimmen keine Achtel mehr, dafür ist die dort vorherrschende Viertelbewegung von deutlich größeren Sprüngen geprägt. Einen starken Kontrast zum A-Teil stellt das Pausieren der Bassstimme im gesamten B-Teil dar. Nun begleiten zweite Violine und Viola in Oktavabstand, die Übernahme der rhythmischen Struktur verknüpft diesen Abschnitt mit dem ersten. Darüber erklingt die Melodie in der ersten Violine, die nun insbesondere von einer um das *h*‘ kreisenden Achtelbewegung geprägt ist (G10 Couchè T. 13f., T. 19f., vgl. Bsp. 115b) sowie als weiteres neues, lebendig wirkendes Element einen Triller auf der Halben einführt (G10 Couchè T. 17, T. 21).

The image shows a musical score for the first measure of 'Le Couchè de Quixote' in 3/8 time. The score is for Violine I, Violine II, Viola, and Basso continuo. The key signature is one sharp (F#). The first measure shows a melodic line in Violine I starting with a quarter rest, followed by eighth notes. Violine II plays a similar line in octaves. Viola and Basso continuo play a steady eighth-note accompaniment.

Bsp. 115a: *TWV 55:G10* ‚Le Couchè de Quixote‘ T. 1f. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Bsp. 115b: *TWWV 55:G10* ‚Le Couché de Quixote‘ T. 13ff. Wiedergabe nach: D-DS Mus.ms. 1034/80.

Die auftaktige Gestaltung, das vermutlich eher raschere Tempo und die lebendige Anlage der Melodiestimme mit Achtelbewegungen und Sprüngen erinnert weniger an ein musikalisches Darstellen einer Ruhe- oder Schlafszene.⁶² Dafür wären ein wiegender Dreiertakt sowie eine ruhige melodische Linie eher zu erwarten gewesen – genauso, wie dies beispielsweise bei Vivaldis instrumentaler Darstellung des schlafenden Hirten im zweiten Satz seines *Concertos in Mi maggiore RV 269* ‚La Primavera‘ der Fall ist.⁶³ Eine repetierende Begleitung ist durchaus ein Kennzeichen musikalischer Schlafszenen, doch strahlt die spezifische rhythmische Ausgestaltung in dem Suitensatz von *TWWV 55:G10* gerade keine Ruhe aus. Diese ruft viel eher über das Alternieren von Achtel und Viertel eine Assoziation mit Battaglia-Musiken hervor, was die Nähe zur Begleitung der linken Hand in Bibers ‚Mußquetir Mars‘ der *Sonata Violino solo rappresentativa* ebenfalls nahelegt.⁶⁴ Auch wenn der B-Teil mit seinen fließenderen Achtelbewegungen etwas ruhiger wirkt, so mag dennoch aufgrund der weiterhin rhythmisch unterschiedlich repetierten Begleitschicht kein eindeutiges Bild eines friedlich ruhenden Ritters entstehen. Vielmehr ruft der Satz insgesamt eher den Eindruck hervor, als ob Don Quijote sich zwar zur Ruhe legen würde, aber nicht einfach einschläft, sondern aufgeregt von seinen nächsten Abenteuern träumt.⁶⁵ Dadurch dass Telemann sich dabei einer repetierenden Begleitschicht und einer darüber bewegenden, einfachen Melodie bedient, wird die in der Satzüberschrift genannte ‚Couché‘ musikalisch gestreift. Zu dieser Darstellung einer Ruhe passt auch die Nähe zu volkstümlicher Musik, die über die bordunartige Begleitung entsteht.⁶⁶ Allerdings handelt es sich um keine echte Ruhe, sondern um die Don Quijotes. Dass er in Gedanken oder in seinen Träumen bei seinen nächsten Abenteuern zu sein scheint, legt die insgesamt lebendige und zum Teil an

⁶² Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 74f.

⁶³ Vgl.: Vivaldi: *Concerto in Mi Maggiore per Violino, archi e organo* (1950), S. 13f.

⁶⁴ Vgl.: Biber: ‚Sonata Violino solo rappresentativa‘ (1976), S. 12f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

⁶⁵ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 290; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

⁶⁶ Vgl.: Fleischhauer: ‚Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte‘ (1991), S. 294; Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 75.

musikalische Kampfszenen erinnernde Satzanlage nahe. Dazu trägt auch der vorhandene Anklang an einen Tanzsatz bei: Die auftaktige Gestaltung und der lebendige Eindruck erinnern an eine Bourrée,⁶⁷ die nach Mattheson „zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig“ ist (Mattheson Capellmeister S. 226). Die Eigenschaften scheinen gerade dem Bild des selbst ernannten Ritters zu entsprechen, der ruht und von bevorstehenden vermeintlich bedeutenden Aufgaben träumt.

Neben dieser eher allgemeineren Vorstellung könnte für ‚Le Couché de Quijote‘ auch eine konkrete Szene aus dem Roman Assoziationsgrundlage sein. Bei dem Kampf gegen die Weinschläuche⁶⁸ hat der Ritter „seine Augen nicht offen [...], denn er war noch im Schlafe und träumte nur, er sei im Gefecht mit dem Riesen“ (DQ 35. Kapitel S. 366). Der Suitensatz könnte sich somit auch auf die schlafwandlerische Auseinandersetzung beziehen, was die vorherrschende lebendige Gestaltung und das vermutlich rasche Tempo erklären würde. Die hintergründig vorhandenen Anklänge an Schlafmusiken könnten unter diesem Gesichtspunkt darauf anspielen, dass der Ritter dabei nicht wach ist.

Unabhängig davon, ob man dem Suitensatz ein allgemein vorstellbares Bild vom einschlafenden und träumenden Don Quijote oder die konkrete Szene des Kampfes mit den Weinschläuchen als Vorstellung zugrundelegt, wird deutlich, dass auf den Ritter in der Wirklichkeit kein Abenteuer wartet. Vielmehr handelt es sich um alltägliche Dinge und so kann er im Prinzip nur in seiner Phantasiewelt wichtige Kämpfe austragen und Ruhm und Ehre erlangen. Indem Telemann nun verschiedene musikalische Anklänge – Schlafszene, Kampfszene, Bourrée – in dem einen Suitensatz zusammenführt, kommt er der programmatischen Satzüberschrift nach und lässt zugleich einen Interpretationsspielraum frei: Im Sinne des allgemeinen Bildes wird eine Ruhe evoziert, aber eben die des Don Quijotes, bei der es sich im Prinzip um keine handelt. Oder konkret auf den Kampf mit den Weinschläuchen bezogen, wird dieser dargestellt, allerdings dennoch deutlich gemacht, dass Don Quijote eigentlich schläft. Die Kombination der verschiedenen Ideen spielt nun wiederum mit Hörerwartungen und ist in diesem Zusammenführen witzig. Gerade die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten führen dazu, dass der Rezipient dazu aufgefordert wird, verschiedene Ideen zusammenzuführen und mehr oder weniger offensichtliche Ähnlichkeiten festzustellen, was wiederum den besonderen Reiz des Satzes ausmacht.

Interessant ist auch ein Vergleich mit dem ersten Suitensatz, der das Erwachen Don Quijotes musikalisch darstellt. Denn ausgerechnet dieser ist in einem wiegenden Dreiertakt gestaltet und

⁶⁷ Vgl.: Lange: „Aspekte zur Finalgestaltung“ (1996), S. 41.

⁶⁸ Vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 76.

strahlt eine gewisse Ruhe aus – der Ritter scheint also gerade, wenn der Tag anbricht und er tatkräftig starten könnte, noch äußerst verschlafen zu sein. Am Abend, wenn er ruhen könnte, scheint er sich hingegen gedanklich mit Abenteuern zu beschäftigen, die zu diesem Zeitpunkt aber natürlich nicht real existieren. Betrachtet man zudem die Taktanzahl der beiden Suitensätze, so fällt auf, dass ‚Le Reveil de Quixotte‘ 96 Takte, ‚Le Couchè de Quixote‘ hingegen nur 60 umfasst. Verbunden mit dem vermutlich langsameren Tempo des ersten Satzes und dem raschen des letzten nimmt das Erwachen des Ritters somit deutlich mehr Zeit ein. Der vermeintliche Held schläft folglich schneller ein, als er aufwacht, und verbringt entsprechend deutlich mehr Zeit damit, Abenteuer in seiner Traum- und Phantasiewelt zu erleben, als im realen Leben aktiv zu werden. Dies ist jedoch wenig verwunderlich, wenn es sich um einen Ritter handelt, der sich in einer Zeit, in der es fahrende Ritter gar nicht mehr gibt, selbst dazu ernannt hat und auf den folglich eigentlich niemand wartet.⁶⁹

7.1.3 Die gesamte Ouvertürensuite: musikalische Erzählung mit ‚humours‘ als ein Spiel mit Hörerwartungen

Narration und Ambivalenz

Betrachtet man noch einmal die gesamte Abfolge der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* so ist zunächst auffällig, dass über die programmatischen Satzüberschriften eine kleine Szenenfolge entsteht, die vom Erwachen bis zum Zur-Ruhe-Kommen einen möglichen Tagesablauf⁷⁰ Don Quijotes darstellt. Die musikalische Narration folgt dabei im engeren Sinn nicht der Chronologie der Romanvorlage,⁷¹ nach der beispielsweise die Schilderung Rosinantes vor derjenigen Dulcineas platziert sein müsste und erst, nachdem auch Sancho musikalisch vorgestellt wurde, das Abenteuer gegen die Windmühlen stattfinden dürfte (vgl. DQ 1.–8. Kapitel). In einem weiten Sinn lässt sich die Abfolge der in den Satzüberschriften genannten Stationen jedoch auch auf den Roman beziehen:⁷² Zu Beginn wird Don Quijote aktiv, indem er beschließt Ritter zu werden (vgl. DQ 1. Kapitel), anschließend erlebt er eine Reihe von vermeintlichen Abenteuern, um am Ende des zweiten Teils wieder nach Hause zu kehren, wo er zur Ruhe kommt und schließlich stirbt (vgl. DQ 74. Kapitel).

⁶⁹ Vgl.: Endress: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock* (1991), S. 8.

⁷⁰ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 291.

⁷¹ Vgl.: Casler: *Symphonic Program Music and its literary Sources* (2001), S. 733.

Pahlen kommt zu dem Schluss, dass der Ouvertürensuite „starke innere Beziehungen zum gewählten Thema kaum nachzusagen sind“, s. Pahlen: „Don Quijote in der Musik“ (1993), S. 698. Philipp weist darauf hin, dass keine im Roman genannten musikalischen Gattungen oder Instrumente verwendet werden, vgl. Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 287.

⁷² Vgl.: Flynn: *The Presence of Don Quixote in Music* (1984), S. 77.

Diese ambivalente Deutung, die man schon allein bei der Betrachtung der Abfolge der Satzüberschriften feststellen kann, lässt sich auch bei der Interpretation jedes Einzelsatzes weiterverfolgen. Zunächst ist auffällig, dass im Prinzip jede programmatische Überschrift in einem allgemeinen Sinn gedeutet oder auf konkrete Kapitel von Cervantes' Roman bezogen werden kann. Auf einer allgemeinen Ebene wird der im Sinne des Humors komische Sonderling Don Quijote beleuchtet, wie er erwacht, gegen die Windmühlen kämpft, an seine Dulcinea denkt und sich schließlich zur Ruhe legt. Daneben werden sein dickleibiger Knappe Sancho und die beiden ebenfalls gegensätzlichen Tiere in allgemeinen Bildern dargestellt. In einem konkreteren Sinn kann man die meisten Satzüberschriften zugleich zu bestimmten Kapiteln in Bezug setzen: Naheliegend und geradezu zwingend erscheint dies bei ‚Son Attaque des Moulins à Vent‘, was sich auf das 8. Kapitel des Romans bezieht. Aber auch die meisten anderen Titel ermöglichen eine konkrete Deutung: ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinée‘ kann auf Don Quijotes Beschluss, im Gebirge verrückt zu werden, bezogen werden (vgl. DQ 25. und 26. Kapitel). ‚Sancho Panche bernè‘ spielt möglicherweise neben den zahlreichen Szenen, in denen die vermeintlichen Abenteuer Don Quijotes für ihn mit körperlichen Schmerzen verbunden sind, auf das Ende seiner Statthalterschaft an (vgl. DQ 53. Kapitel). Das Satzpaar von Esel und Pferd könnte sich wiederum ganz konkret auf die Stelle im 10. Kapitel des Romans beziehen, in der das unterschiedliche Vorankommen der beiden Tiere geschildert wird. Beim Finalsatz ließe sich zu dem schlafwandlerischen Kampf gegen die Weinschläuche eine Verbindung herstellen (DQ 35. Kapitel).

Beide Deutungsmöglichkeiten der Satzüberschriften lassen sich dabei auch mit der musikalischen Gestaltung der Einzelsätze nachvollziehen. Das musikalische Material bietet sich für beide Assoziationen an, die über die Satzüberschriften entstehen. Oder anders betrachtet: Gerade weil die musikalische Gestaltung ambivalent deutbar ist, eröffnet sich ein Interpretationsspielraum, der wiederum in Verbindung mit den programmatischen Satzüberschriften steht. Beispielsweise lässt sich der Anklang an die Ritornellform mit Tutti- und ‚solistischen‘ Passagen in ‚Son Attaque des Moulins à Vent‘ aufgrund des Verwendens des italienischen und somit ‚falschen‘ nationalen Stils in einer französischen Overtürensuite allgemein als musikalisches Abbild der Verrücktheit Don Quijotes deuten, überhaupt gegen Windmühlen kämpfen zu wollen. Die Satzanlage könnte aber auch ganz konkret ein musikalisches Bild dieses ungleichen Kampfes darstellen, indem der Ritter alleine gegen unverrückbare Windmühlen kämpft. Das ungleiche Tierpaar könnte ebenfalls allgemein mit dem kontrastierenden Satzpaar porträtiert werden. Zugleich ließe sich die musikalische Gestaltung mit dem einfältigen, gleichmäßigen Galopp des Rosinante und dem Anlauf-Nehmen und wieder Stoppen des Esels auch konkret

auf die oben genannte Textstelle beziehen. Der Satzsatz wiederum kann als ein Bild des schlafenden, aber aufgeregt von den nächsten Abenteuern träumenden Don Quijotes oder als ein musikalischer Bezug auf den schlafwandlerisch mit Weinschläuchen kämpfenden Ritter interpretiert werden – die musikalische Gestaltung in Verbindung mit der programmatischen Satzüberschrift lässt durch das Verwenden von Elementen, die sowohl an *Sommeil-*, als auch an *Combattimento*-Stücke erinnert, beides zu.

Ebenso ambivalent deutbar ist die ‚Overture‘. Sie kann in ihrer zum Teil ungewöhnlichen, insbesondere in den Rahmenteilern durch das Verwenden der diminuierten Punktierungen heiter wirkenden Gestaltung als eine Eröffnungskomposition betrachtet werden, die allgemein auf das Sujet bezogen ist. Dies klingt schließlich schon mit dem Titel ‚Burlesque de Quixotte‘ an⁷³ und auch die kleineren Gemeinsamkeiten mit *Contis Overture* weisen in jene Richtung. Daneben lassen sich allerdings einige Gestaltungsmittel der ‚Overture‘ in Bezug zur motivischen Anlage der Folgesätze setzen, wodurch die Abschnitte der ‚Overture‘ zumindest indirekt eine konkrete semantische Aufladung erfahren. Die Tirate in den Rahmenabschnitten können mit den schnellen vorschlag-artigen Läufen in dem Satz ‚Sancho Panche berné‘ oder auch den Anläufen des Esels verbunden werden (bspw. G10 O T. 10, Sanche T. 2f., Ane T. 10). Die Gestaltung des Fugen-Soggettos mit raschen Sechzehnteln sowie generell das Spiel mit Concerto-Anklängen im B-Teil der ‚Overture‘ scheinen auf den folgenden Kampf gegen die Windmühlen zu verweisen (bspw. G10 O T. 24ff., T. 40–45, Attaque T. 6ff.). Die sich sekundweise fortbewegende Achtelbewegung in Zweierbindungen (G10 O T. 46–49) rufen wiederum Assoziationen mit ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinée‘ hervor. Die diatonische Sechzehntelbewegung in den Takten 75ff. der ‚Overture‘ erinnert entfernt an die Gestaltung der ersten Violinstimme im B-Teil des Satzsatzes. Neben einer allgemeinen musikalischen Einstimmung auf den verrückten Ritter Don Quijote kann die ‚Overture‘ also auch konkret auf die folgende Suite bezogen werden, indem dort einige Motive auf die weiteren Sätze zu verweisen scheinen. Dadurch erhält die Eröffnungskomposition nachträglich – oder bei erneutem Hören – eine Narration beziehungsweise Bilderfolge: Nicht nur der selbsternannte Ritter erscheint in der Imagination des Rezipienten, sondern ebenfalls der geprellte Knappe Sancho, die kämpferische Auseinandersetzung Don Quijotes mit vermeintlichen Gegnern, sein Sehnen nach Dulcinea sowie sein Traum von neuen Abenteuern.

⁷³ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 63.

Humor und Witz

Diese musikalischen Bilder lassen sich nun wiederum im Sinne des Humors deuten: Die ‚Ouverture‘ und insbesondere die folgenden Suitensätze von *TWV 55:G10* mit ihren programmatischen Satzüberschriften, die einzelne Roman-Figuren nennen, können als musikalische Charakterporträts⁷⁴ betrachtet werden. Allen voran geht dabei der ‚humour‘, der komische Sonderling Don Quijote, der in seiner Verrücktheit – wie für den Humor typisch – von den Normen der Gesellschaft abweicht. Gemeinsam mit seinem Knappen Sancho und den beiden ebenso gegensätzlichen Tieren ziehen sie in der Fantasie Don Quijotes als Ritter durch die Gegend. Es handelt sich also um „persons in the accoutrements of heroes“ (Addison Bd. 2 S. 370).

Die musikalische Darstellung dieser Charaktere beziehungsweise des humorvollen Sujets führt in der Komposition wiederum im Sinne des Witzes zu einem Spiel mit den Konventionen und Hörerwartungen der Overtürensuite. Ausgangspunkt ist folglich das Subjekt, Don Quijote mit seinen individuellen Eigenschaften, das dann in einem zweiten Schritt auf einer Objektebene mit den Ideen einer Sache (dem Genre Overtürensuite) spielt. Oder anders betrachtet: Gerade um das außermusikalische Thema um den verrückten Ritter adäquat darzustellen, wird mit der Erwartungshaltung gebrochen. Der Witz auf der Objektebene spiegelt also die ungewöhnliche Eigenart des Subjekts wider. Wie es sich bei Cervantes unter anderem um eine Parodie des Ritterromans handelt,⁷⁵ so setzt sich Telemann witzig-geistreich mit der Overtürensuite auseinander. Und wie Don Quijote keinen echten Ritter darstellt, so enthält auch *TWV 55:G10* keine konventionelle Overtüre und Suitensatzfolge.

Ähnlich wie im Roman finden sich bei der musikalischen Komposition mehrere, vermutlich gezielt eingesetzte Absurditäten.⁷⁶ Die ‚Ouverture‘ kann hierbei als ‚Pars pro toto‘ betrachtet werden: Die kleinen Punktierungen und Tirate in den Rahmenabschnitten sowie die formale Ambivalenz zwischen Fugen-, Ritornell- und an ein Concerto grosso erinnernde Gestaltung im B-Teil führen gleich bei der Eröffnungskomposition unerwartete Elemente ein. Die italienische Ritornellform wird schließlich ebenfalls aus rein formaler Perspektive ungewöhnlich bei der Darstellung des Kampfes gegen die Windmühlen aufgegriffen.

Auch die ausschließliche Reihung von Seufzer-Motiven in ‚Ses Soupirs amoureux a près la Princesse Dulcinée‘ ist nicht gerade das, was man von einem echten Satz, der sich dem verliebten Sehnen widmet, erwarten würde. Jener Satz ebenso wie das musikalische Darstellen des

⁷⁴ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Overtürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 294; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 103.

⁷⁵ Vgl.: Wild: „El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha“ (2009), S. 670.

⁷⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 104.

Erwachens, des Kampfes und des Zur-Ruhe-Kommens spielen mit den Vorstellungen standardisierter Szenen des Musiktheaters. Da jedoch Don Quijote nicht wirklich verliebt ist und es sich bei ihm auch nicht um einen echten Helden handelt, der morgens ohne zu zögern tatkräftig den Tag beginnt, Abenteuer erlebt und abends erschöpft sein könnte, so klingen in den jeweiligen Sätzen nur Elemente dieser Szenen an. Die musikalische Gestaltung macht jedoch gerade in ihrer Abweichung von den Konventionen deutlich, dass es sich jeweils nicht so verhält, wie man es bei einem wirklichen Ritter erwarten würde.

Aber nicht nur die Sätze, die sich mit allgemeinen Bildern auseinandersetzen, spielen mit den Hörerwartungen, sondern auch diejenigen, die Anklänge an Tanzsätze enthalten. Unter einer allgemeinen Perspektive der Ouvertürensuite stehen diese zunächst einmal den Konventionen näher, da – wie man es eigentlich für alle Suitensätze erwarten würde – überhaupt Tanzsätze anklingen. Gerade wie sie jedoch in Verbindung mit den jeweiligen Satzüberschriften zum Einsatz kommen, brechen sie dann wiederum mit den Konventionen. Es werden also witzig-geistreich unerwartet Elemente kombiniert (vgl. Morris S. 14). Gavotte, Menuett, Passetied und Bourrée sind keineswegs ungewöhnliche Sätze in einer Ouvertürensuite. Aber dass beispielsweise ein klappriges Pferd ein Menuett und ein einfältiger, in seinen Bewegungsmöglichkeiten deutlich eingeschränkter Esel eine Passetied erhält, ist dann doch alles andere als gewöhnlich. Die Anklänge an die Tanzsätze verstärken gerade in ihrer ungewöhnlichen Zuordnung zu den dargestellten Figuren den ‚Spleen‘ Don Quijotes. Die fröhliche Gavotte scheint das ursprüngliche Versprechen an Sancho anklingen zu lassen und verstärkt damit den Kontrast in Bezug auf das unglückliche Ende der Statthalterschaft. Das elegante Menuett entspricht der Bedeutung, die Don Quijotes Pferd seiner Meinung nach erlangen wird, zeigt jedoch zugleich in der dann tatsächlich vorherrschenden einfältigen Gestaltung dessen wahre Natur. Die Passetied führt vor Augen, dass der Esel deutlich rascher laufen können müsste, um im Stande zu sein, Rosinante zu folgen, er es aber, wie die musikalische Anlage zeigt, natürlich nicht vermag. Und die lebendige Bourrée zeigt, dass Don Quijote schlafwandlerisch Abenteuer erlebt oder dass er, gerade weil keine echten Herausforderungen auf ihn warten, von neuen träumt. Die Satzgestaltung bricht zwar mit der Erwartung der musikalischen Darstellung einer Ruhe, allerdings wird zugleich durch das Verwenden eines schnellen Tempos die Erwartung für einen Schlusssatz einer Ouvertürensuite erfüllt. Damit kann die Suitenfolge zu einem Ende kommen, ebenso wie auf programmatischer Ebene mit dem Nennen der Ruhe der fiktive Tag Don Quijotes sich dem Ende neigt.

Insgesamt ist jedoch bemerkenswert, dass *TWV 55:G10* als Ouvertürensuite erkennbar bleibt: Trotz der zahlreichen Abweichungen von den Hörerwartungen bleibt der großformale Rahmen

gewahrt. Die ‚Ouverture‘ ist aufgrund der dreiteiligen Anlage als Ouvertüre erkennbar, die folgenden Sätze sind eindeutig als Suitensatzfolge zu bezeichnen, die sich zu Beginn insbesondere aus allgemeinen Bildern und gegen Ende verstärkt aus tanzartigen Anlagen zusammensetzt. Auf den ersten Blick scheint es sich somit um eine ‚normale‘ Ouvertürensuite zu handeln, doch eine detaillierte Analyse fördert dann die unkonventionellen und in diesem Sinne witzigen Besonderheiten zu Tage. Wie Don Quijote das Ritterwesen imitiert, so scheint *TWV 55:G10* für eine adäquate Darstellung des Sujets in ihrer Gestaltung, die konsequent haarscharf an den Konventionen vorbeizieht, eine Ouvertürensuite nachzuahmen. Dabei zeigt auch die Tatsache, dass für das Sujet ein aus dem höfischen Bereich kommendes Genre gewählt wurde, bei dem dann jedoch vielfach von den Erwartungen abgewichen wird, dass es sich nur um einen Ritter handelt, der glaubt, dass er gebraucht werde und bedeutend wäre.

Die durch die verschiedensten Anklänge in der Ouvertürensuite enthaltenen „sinnreichen Gedanken“ (Schwabe S. 16) ermöglichen daneben einen Bezug zu weiteren Aspekten des Witzes. Unerwartet werden hierbei verschiedene Ideen zusammengeführt: zunächst auf sprachlicher Ebene die Vorstellungen von Don Quijote und seinen Gefährten und in einem zweiten Schritt die musikalischen Ideen der Ouvertürensuite im Allgemeinen sowie von standardisierten Szenen, nationalen Stilen und Tanzsätzen. Diese verschiedensten Anklänge ebenso wie die ambivalenten Deutungsmöglichkeiten können jedoch auch mit einem weiteren Aspekt des Witzes verknüpft werden: der Fähigkeit, die Ähnlichkeiten wahrzunehmen. Gerade weil man die Suitensätze konkret in Bezug auf verschiedene Kapitel, aber auch allgemein als ein musikalisches Abbild des Sujets verstehen kann, scheint *TWV 55:G10* in vielfältigen Kontexten einsetzbar gewesen zu sein. Diese Vermutung stützt auch die erstaunlich hohe Anzahl der Abschriften und die damit recht weite Verbreitung der Komposition zu Lebzeiten Telemanns. Die verschiedenen Ideen, die zunächst gegensätzlich, aber in Kombination mit dem außermusikalischen Sujet übereinstimmend und berechtigt wirken, können in der allgemeinen Deutung von einem Rezipienten wahrgenommen werden, der lediglich um den Charakter der Hauptfiguren des Romans⁷⁷ und die Konventionen der Ouvertürensuite weiß. Der Witz der Ouvertürensuite funktioniert folglich bei einer relativ breiten Hörschicht, was sich mit dem bürgerlichen Kontext deckt, in dem die Komposition vermutlich entstanden ist. Daneben entfaltet sich jedoch für diejenigen, die tatsächlich den Roman gelesen oder sich intensiver mit Don Quijote auseinandergesetzt haben, eine weitere Deutungsebene, die zugleich den Witz potenziert, da neben der allgemeinen Deutung auch noch ein konkreter Bezug zu bestimmten Textstellen hergestellt werden kann.

⁷⁷ Vgl.: Philipp: *Läppische Schildereyen?* (1998), S. 286.

Bei der Ouvertürensuite *TWV 55:G10* stehen also die programmatischen Satzüberschriften, die sich auf das humoristische Sujet beziehen, und die spezifische musikalische Gestaltung, die vielfach witzig-geistreich von den Konventionen abweicht, in einer permanenten Wechselwirkung. Sie bedingen sich geradezu gegenseitig, wie dies – laut Morris – bei der Kombination von Witz und Humor häufig vorzufinden ist:

„the *Humour* furnishes a Subject and Spur to the *Wit*, and the *Wit* again supports and embellishes the *Humour*“ (Morris S. 25).

7.2 *TWV 40:108* ‚Intrada, nebst burlesquer Suite‘: musikalisches Abbild der Reisen Gullivers

7.2.1 Das Sujet ‚Gulliver‘, Satzabfolge und Quellenlage

‚Gulliver‘

Auch die *Intrada, nebst burlesquer Suite TWV 40:108* für zwei Violinen knüpft aufgrund der programmatischen Satzüberschriften der Suitensätze – ‚Lilliputsche Chaconne‘, ‚Brobdingnagische Gigue‘, ‚Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern‘ sowie ‚Loure der gesitteten Houyhnhnms / Furie der unartigen Yahoos‘ – an eine Romanvorlage an. Telemann bezieht sich dabei auf Swifts utopisch-satirischen Reiseroman *Travels Into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and Then a Captain of Several Ships*, der 1726 in London publiziert wurde.⁷⁸ Die Bewohner der verschiedenen fremden Länder, die Gulliver bereist und die aus seiner Perspektive dem Leser dargestellt werden,⁷⁹ dienen Telemanns Komposition als Grundlage⁸⁰ und erinnern zugleich aufgrund ihrer eigenwilligen Erscheinungsformen und Sitten an komische Sonderlinge als Gegenstand des Humors.

Im ersten Teil hält sich Gulliver im Land Lilliput mit seinen kleinen Bewohnern auf, das sich mit Blefuscu im Krieg befindet und bei dem Swift zudem auf den politischen Streit zwischen den Parteien Whigs und Tories anspielt.⁸¹ Anschließend findet sich der Reisende im zweiten Teil in Brobdingnag ein, das von Menschen mit äußerst großen Ausmaßen besiedelt wird, deren

⁷⁸ Vgl. zur Entstehung von Swifts Roman: O’Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 793; Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 208.

⁷⁹ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 213.

⁸⁰ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemanns Musikalienzeitschrift ‚Der getreue Music-Meister‘“ (1980), S. 190; Fleischhauer: „Nachwort“ (1980), in: *Der getreue Music-Meister*, S. 2; Fleischhauer: „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“ (2001), S. 372; Lange: „Telemann und England“ (1997), S. 122.

⁸¹ Vgl. zu diesem Absatz bzw. dem Inhalt der jeweiligen Romanteile: O’Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 79f.; Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 214f.

Vgl. dazu auch das Inhaltsverzeichnis in: Swift: *Gulliver’s Travels* (2003), S. 11–18. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Gulliver Teilzahl, Kapitelzahl S. Seitenzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen.

Handeln an der antiken Philosophie orientiert zu sein scheint. Im dritten Teil schildert Gulliver seine Erfahrungen in Laputa, Blanibarbi, Luggnagg, Glubbudrib und Japan, wobei im Suitsatz von Telemann nur die erste Reisesation aufgegriffen wird. Diese steht bei Swift insbesondere für eine satirische Darstellung des modernen Wissenschaftsverständnisses und der Fortschrittshoffnungen. Zugleich wird dabei auf die damalige Unterdrückung Irlands durch England angespielt, weil Laputa Balnibarbi terrorisiert, indem es ihm das Sonnenlicht vorenthält. Im vierten und letzten Teil bereist Gulliver schließlich das Land der edlen Houyhnhnms, was letztendlich bei Gulliver aufgrund der Ähnlichkeit mit den dort ebenfalls beheimateten, triebgesteuerten Yahoos Ekel gegenüber der Menschheit hervorruft (vgl. Gulliver IV, 11 S. 265).

Aufbau der Suite und Bekanntheit des Sujets

In Telemanns viersätziger Suite *TWV 40:108* für zwei Violinen werden die unterschiedlichen Erlebnisse von Gullivers vier Reisen aufgegriffen, ohne den Reisenden selbst zu nennen. Vielmehr findet eine Konzentration auf die Sonderlinge – die Darstellung der unterschiedlichen Bewohner der fremden Länder – statt. Telemann hat sich hierbei relativ bald, nachdem Swifts Roman in England erschienen war, kompositorisch mit dem Sujet auseinandergesetzt, da er *TWV 40:108* in seiner musikalischen Zeitschrift *Der getreue Music-Meister* (1728–1729) veröffentlichte. Wie bei den meisten der mehrsätzigen Kompositionen in dem Periodikum teilte er die Einzelsätze aus Platzgründen auf mehrere Ausgaben auf,⁸² wobei er zugleich in dem zum Schluss angefügten Inhaltsverzeichnis die Zusammengehörigkeit auflistet und dort auch die ganze Komposition als *Intrada, nebst burlesquer Suite* bezeichnet.⁸³

Die ‚Intrada‘ ebenso wie die ‚Lilliputsche Chaconne‘ sind dabei in der achten Lektion des *getreuen Music-Meisters* enthalten (DgMM S. 29, S. 32). Die Fortsetzung findet dann mit der ‚Brobdingnagischen Gigue‘ der neunten Lektion statt (DgMM S. 36). Die ‚Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern‘ und der Schlusssatz ‚Loure der gesitteten Houyhnhnms / Furie der unartigen Yahoos‘ sind wiederum auf die zehnte und elfte Ausgabe der musikalischen Zeitschrift verteilt (DgMM S. 40, S. 44, vgl. Tab. 18).

⁸² Vgl. zum Druck der einzelnen Ausgaben: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemanns Musikalienzeitschrift ‚Der getreue Music-Meister‘“ (1980), S. 184ff.; Fleischhauer: „Nachwort“ (1980), in: *Der getreue Music-Meister*, S. 1, Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 352.

⁸³ Vgl.: Telemann: *Der getreue Music-Meister* (1728), Inhaltsverzeichnis („Instrumente / so in den 25. Lectionen Des Music=Meisters / vermittelt Ausgeführter Stücke / angebracht worden“) o. S. Im folgenden Verlauf der Arbeit werden Verweise auf die Quelle im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚DgMM S. Seitenzahl evtl. T. Taktzahl‘ abgekürzt und nachgewiesen. Die Originalquelle enthält keine Taktzahlen, zur besseren Verständigung wird jedoch bei den Analysen mit Taktzahlen operiert.

<i>Intrada, nebst burlesquer Suite TWV 40:108</i>

Intrada (8. Lektion)

Lilliputsche Chaconne (8. Lektion)

Brobdingnagische Gigue (9. Lektion)

Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern (10. Lektion)

Loure der gesitteten Houyhnhnms / Furie der unartigen Yahoos (11. Lektion)

Tab. 18: Übersicht Satzabfolge der *Intrada, nebst burlesquer Suite TWV 40:108*.

Da *Der getreue Music-Meister* seit dem 25. November 1728 immer donnerstags alle zwei Wochen bei Peter Heuß in Hamburg erschien,⁸⁴ waren die Ausgaben mit den Stücken der sogenannten Gulliver-Suite im März und April 1729⁸⁵ zu kaufen.

Zu diesem Zeitpunkt muss wiederum Swifts Roman auch in der Hansestadt relativ bekannt gewesen sein. Zum einen war das Buch in England gleich nach der Erstveröffentlichung 1726 sehr erfolgreich,⁸⁶ was auch nach Hamburg durchgedrungen sein könnte, da über die Handelsbeziehungen und die englische Gesandtschaft in der Hansestadt durchaus Informationen über das andere Land zu erhalten waren.⁸⁷ Zum anderen erschienen Anfang 1727 bereits holländische und französische Übersetzungen⁸⁸ von *Gulliver's Travels* und es wurde – gerade für Telemanns Komposition von Bedeutung – in diesem Jahr auch eine erste deutsche Übertragung angefertigt:⁸⁹ 1727 und 1728 wurde in Hamburg eine Übersetzung von Christoph Gottlieb Wend veröffentlicht, mit dem wiederum Telemann befreundet war. *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen* erfreute sich bei den deutschen Lesern großer Beliebtheit, wobei diese den Roman insbesondere als phantastische Reiseliteratur rezipierten.⁹⁰ Da die deutsche Ausgabe vor den entsprechenden Lektionen des *getreuen Music-Meisters* erschien, konnte Telemann vermutlich bei seinem Zielpublikum, dem gebildeten Bürgertum Hamburgs, die Kenntnis des Romans vorausgesetzt haben – dies könnte auch aus unternehmerischer und verkaufstechnischer Perspektive von Vorteil gewesen sein. Hatten die Interessenten die achte Lektion käuflich erworben, so wussten sie, dass nach der musikalischen Schilderung der Lilliputaner vermutlich diejenige Brobdingnags erfolgen werde und entsprechend der Romanhandlung auch dies nicht den letzten Satz der Suite darstellen konnte. Die Vorfreude und Erwartung auf die nächste Ausgabe wurde vermutlich dadurch gesteigert und das Kaufverhalten animiert.

⁸⁴ Vgl. zur Publikation des *getreuen Music-Meisters*: Fleischhauer: „Nachwort“ (1980), in: *Der getreue Music-Meister*, S. 1; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 352.

⁸⁵ Lange kommt auf einen Zeitraum von Februar und März für diese Ausgaben: vgl.: Lange: „Telemann und England“ (1997), S. 122.

⁸⁶ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 209.

⁸⁷ Vgl.: Lange: „Telemann und England“ (1997), S. 117.

⁸⁸ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 209.

⁸⁹ Vgl.: ebd., S. 209.

⁹⁰ Vgl. zu der deutschen Übersetzung und Rezeption: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 330, 575.

Interessant ist dabei ebenfalls, dass aufgrund der Beliebtheit von *Gulliver's Travels* Swifts Roman in England schon 1726 in Londoner Zeitschriften über mehrere Ausgaben verteilt nachgedruckt wurde.⁹¹ Es wäre denkbar, dass Telemann, der immer wieder mit Engländern, in England Lebenden und England-Reisenden in Kontakt stand,⁹² davon erfahren hatte. Neben der allgemeinen Anlehnung der Publikationsart des *getreuen Music-Meisters* an englische (aber auch deutsche) moralische Wochenschriften⁹³ könnte somit eventuell auch die Art, wie (oder dass überhaupt in einer musikalischen Wochenschrift) die sogenannte Gulliver-Suite abgedruckt wurde, an den Nachdruck von *Gulliver's Travels* als Fortsetzungsroman angelehnt sein.

7.2.2 Analyse der Einzelsätze

Die ‚Intrada‘

Telemanns Komposition beginnt nun mit einer ‚Intrada‘ als Eröffnungssatz, die neben der Anmerkung ‚Spirituoso‘ keine nähere programmatische Erläuterung enthält (vgl. DgMM S. 29). Mattheson schreibt wiederum zu dieser Satzbezeichnung:

„Weil sich die Italiener ungern mit Overtüren abgeben, so haben sie, an deren statt, eine andre Gattung eingeführet, nemlich [/] Die *Intrada*“ (Mattheson Capellmeister S. 233, vgl. Mattheson Orchestre S. 172f.).

Damit stellt Telemann folglich der französischen Suite eine italienische Einleitungsform voran, was als ein weiteres Beispiel für Telemanns ‚vermischten Geschmack‘ betrachtet werden kann und zugleich an die im Titel der Zeitschrift genannte Vielfalt der Stile anknüpft (vgl. DgMM Deckblatt). Unter diesem Gesichtspunkt ist auch interessant, dass die ‚Intrada‘ recht markant in den ersten beiden Takten einen punktierten Rhythmus erklingen lässt, der wiederum an eine französische Overtüre erinnert (DgMM S. 29 T. 1f., T. 7f., nur in einer Stimme in folgenden Takten: T. 25, T. 31, T. 36). Daneben ist die Eröffnungskomposition in den Takten 9 bis 12 von einer synkopischen Gestaltung in der ersten Violine geprägt. Insbesondere beherrschen jedoch zum Teil mit imitierenden Einsätzen versehene, rasche Sechzehntelbewegungen mit einer sprunghaften Anlage oder in Form von Läufen die ‚Intrada‘ (DgMM S. 29 T. 3–6, T. 12–15, T. 22ff., T. 27–35), die am Ende nur noch als Tonrepetitionen erklingen (DgMM S. 29 T. 36f.). Mit den raschen Sechzehntelläufen und der teilweise imitierenden Gestaltung scheint ein Merkmal, das Mattheson der Intrada im Allgemeinen zuschreibt, gerade außer Kraft gesetzt zu sein:

„ein *pathetisches* / zur *Attention* bequemendes / *intonirendes Thema*, und vollstimmiges Wesen / ohne *Fugen*“ (Mattheson Orchestre S. 173).

⁹¹ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 209.

⁹² Vgl.: Lange: „Telemann und England“ (1997), S. 119.

⁹³ Vgl.: ebd., S. 119; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 602, 661; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 400f.

Die lebendige Gestaltung des Satzes erweckt jedoch vermutlich das, was einer solchen Komposition zugeschrieben wird:

„ein Verlangen nach mehr: weil sie gemeinlich, als eine Einleitung, viel gutes von dem folgenden Werke verspricht“ (Mattheson Capellmeister S. 233).

Ähnlich wie bei der sogenannten Don Quijote-Suite *TWV 55:G10* kann auch bei der Eröffnungskomposition von *TWV 40:108* über das verwendete musikalische Material ein Bezug zu den folgenden Sätzen hergestellt werden. Beispielsweise findet sich ein punktierter Rhythmus auch in der ‚Lilliputschen Chaconne‘, die Bindebögen erinnern an die ‚Reverie der Laputier‘ und die raschen Läufe an die ‚Furie der unartigen Yahoos‘. Die ‚Intrada‘ führt also in die Thematik ein und erweckt auch unter dieser Perspektive ein „Verlangen nach mehr“ (Mattheson Capellmeister S. 233).

Musikalische Darstellung der ersten und zweiten Reise: Lilliput und Brobdingnag

Dieses Verlangen wird nun mit der ‚burlesquen Suite‘⁹⁴ gestillt, wie sie Telemann im Inhaltsverzeichnis benennt. Die Suitenfolge wird mit der ‚Lilliputschen Chaconne‘ eröffnet, der ungewöhnlicherweise ein 3/32-Takt vorgeschrieben ist (DgMM S. 32). Demnach besteht auch der Satz aus äußerst kleinen Notenwerten: Der größte Notenwert ist dabei eine 32stel,⁹⁵ während der kleinste eine 128stel darstellt.⁹⁶

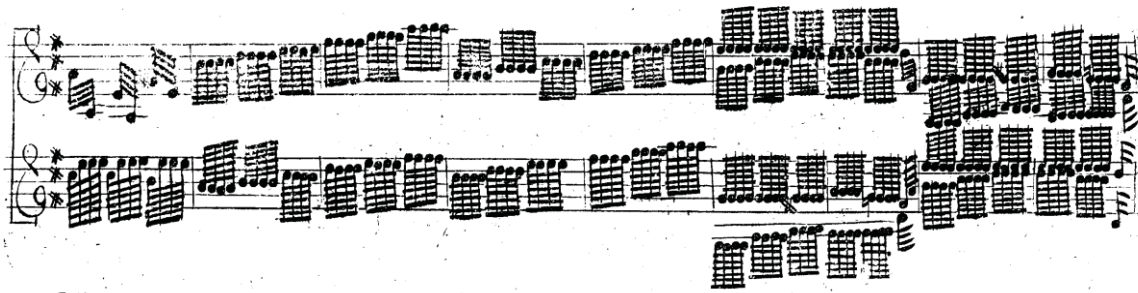
Insgesamt ist die ‚Lilliputsche Chaconne‘ von klaren viertaktigen Abschnitten geprägt, wobei jeweils die ersten zwei Takte anschließend einmal im Stimmtausch wiederholt werden. Während zu Beginn ein punktierter Rhythmus im Vordergrund steht (DgMM S. 32 T. 1–4), sticht anschließend eine synkopische Gestaltung hervor (DgMM S. 32 T. 5–8). Ab Takt 9 nimmt die Menge der erklingenden 128stel kontinuierlich zu: Zunächst spielt nur eine Stimme 128stel und die andere begleitet in 64steln (DgMM S. 32 T. 9–12), in den Takten 13 bis 16 haben dann beide Violinen 128stel vorgeschrieben und in den letzten vier Takten wird dies noch potenziert, da in Doppelgriffen gespielt wird. Diese zunehmende Quantität der kleinsten Notenwerte wird

⁹⁴ Zohn weist darauf hin, dass bei diesem Fall das Adjektiv ‚burlesque‘ von Telemann selbst notiert wurde und es entsprechend auch bei anderen Kompositionen wie etwa *TWV 55:G10*, die nicht als Autograph überliefert sind, durchaus sein könnte, dass der Zusatz von Telemann und nicht dem Kopisten stammt. Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 70.

⁹⁵ Zur besseren Lesbarkeit werden die Notenwerte bei diesem Satz in der Form von Zahlen wiedergegeben und nicht ausgeschrieben.

⁹⁶ In den Takten 5 und 6 sind in der ersten bzw. zweiten Violine neben weiteren Notenwerten zwei 16tel notiert, allerdings können in einem 3/32-Takt nur eine 16tel und eine 32stel enthalten sein. Vermutlich handelt es sich somit an diesen Stellen um einen Druckfehler; mit den 16teln müssten 32stel gemeint sein. Zudem sind ab Takt 5 teilweise Vierergruppen mit sechs Balken notiert, was 256steln entsprechen würde. Allerdings scheint hierbei ein Balken zu viel gedruckt zu sein, da drei Vierergruppen in einem 3/32-Takt ‚nur‘ 128stel darstellen können.

bei dem Original-Druck des *getreuen Music-Meisters* sofort ersichtlich: gegen Ende drängen sich die schwarzen Noten auf engstem Raum (vgl. Bsp. 116).



Bsp. 116: *TWV 40:108* ‚Lilliputische Chaconne‘ T. 12–20. Wiedergabe nach: Telemann: *Der getreue Music-Meister*, S. 32.

Die kleinen Notenwerte, der nur 20 Takte umfassende, ohne Wiederholungszeichen vorgesehene und somit relativ kurze Satz sowie das vermutlich rasche Tempo scheinen auf einer allgemeinen Ebene zunächst einmal entsprechend der programmatischen Satzüberschrift ein musikalisches Äquivalent für die kleine Körpergröße der Bewohner von Lilliput zu sein (vgl. bspw. *Gulliver I*, 1 S. 23). Daneben könnte die musikalische Gestaltung jedoch auch mit konkreten Textstellen in Verbindung gebracht werden: Zum Beispiel ist Gullivers erstes Erlebnis in Lilliput, dass er, nachdem er eingeschlafen war, von den Bewohnern an die Erde gefesselt wurde und die Lilliputaner sich auf seinem Körper bewegen:

„In a little time I felt something alive moving on my left Leg, which advancing gently forward over my Breast, came almost up to my Chin; when bending my Eyes downwards as much as I could, I perceived it to be a human Creature not six Inches high, with a Bow and Arrow in his Hands, and a Quiver at his Back“ (*Gulliver I*, 1 S. 23, vgl. auch *I*, 6 S. 55).

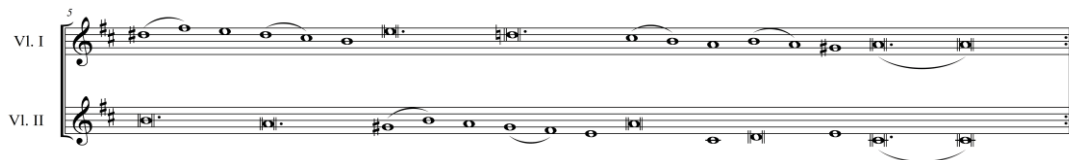
Die kleinen Notenwerte könnten folglich die anfängliche Bewegung der Lilliputaner auf Gulliver abbilden oder sich auch in ähnlicher Intention auf die Textstelle beziehen, bei der geschildert wird, dass die Kinder in Gullivers Haaren Verstecken spielen (vgl. *Gulliver I*, 3 S. 38). Es wäre jedoch auch denkbar, dass sich die musikalische Gestaltung auf die kriegerischen Auseinandersetzungen Lilliputs beziehen. Das Verwenden von raschen Notenwerten und Tonrepetitionen legt zumindest eine Ähnlichkeit mit Battaglia-Kompositionen nahe. Zunächst ließe sich dies auch wieder mit Gullivers erster Begegnung mit den Lilliputanern in Verbindung bringen, bei der sie auf seine linke Hand mit Pfeilen zielen, die ihn wie viele kleine Nadeln treffen (vgl. *Gulliver I*, 1 S. 24). Bei dem Satz kann aber ebenfalls eine Assoziation zu dem Krieg zwischen Lilliput und Blefuscu hergestellt werden. Auch hier lässt sich eine konkrete Passage des Romans anführen: Gulliver wird bei der kriegerischen Auseinandersetzung als helfende Kraft eingesetzt, indem er eine Flotte zieht, wobei ihn zahlreiche gegnerische Pfeile treffen:

„While I was thus employed, the Enemy discharged several thousand Arrows, many of which stuck in my Hands and Face“ (*Gulliver I*, 5 S. 50).

Neben diesem programmatischen Aspekt ist jedoch interessant, dass Telemann in der Überschrift als nähere Charakterisierung auf musikalischer Ebene eine Chaconne nennt, die „größte unter den Tanz=Melodien“ (Mattheson Capellmeister S. 233). Sie bereitet „ein ziemliches Vergnügen; doch allzeit mehr Ersättigung als Wohlgeschmack“ (Mattheson Capellmeister S. 233). Interessant ist nun, dass das, was eine Chaconne eigentlich prägt – ein festes Bassthema (vgl. Mattheson Capellmeister S. 233) – bei dem Suitensatz nicht vorhanden ist und zwar auch nicht abwechselnd auf die beiden Violinstimmen verteilt ist. Vielmehr stellen nur die Viertaktigkeit, eine Dur-Tonika (hier D-Dur) und ein Dreiertakt eine Verbindung zu der Bezeichnung her. Dies sind wiederum Merkmale, die auch häufig bei Lullys Chaconne-Kompositionen im Bereich des Musiktheaters vorzufinden sind.⁹⁷ Der Suitensatz ist somit aufgrund des fehlenden Bassthemas insbesondere über die Satzüberschrift, die eine Lesehilfe darstellt, als Chaconne zu erkennen. Dass auf ein solches immer wiederkehrendes Soggetto verzichtet wurde, könnte jedoch auch mit den Lilliputanern in Bezug gesetzt werden. Da diese sich in kriegerischen Auseinandersetzungen betätigen, sind sie permanent in Aktion – ein festes Bassthema würde vermutlich zu sehr Struktur und damit Ruhe ausstrahlen.

Wirken die Notenwerte der ‚Lilliputschen Chaconne‘ schon im Vergleich zu denjenigen der ‚Intrada‘ klein, so erscheinen sie in Relation zu der nachfolgenden ‚Brobdingnagischen Gigue‘ geradezu winzig. Dieser Satz steht in einem 24/1-Takt und besteht nur aus Ganzen und Breven. Insgesamt enthält er zehn Takte, die durch die Wiederholungszeichen in zwei Abschnitte geteilt werden (DgMM S. 36 T. 1–5 A-Teil, T. 6–10 B-Teil). Die Melodielinie ist dabei von einer gleichmäßigen, triolischen Bewegung geprägt, die in Dreiergruppen in Ganzen eingeteilt werden kann und keine großen Sprünge aufweist. Die Satzgestaltung wechselt im Prinzip zwischen drei Varianten: Zum einen gibt es Takte, in denen eine Violine beginnt und die zweite imitierend einsetzt (DgMM S. 36 T. 1, T. 6), zum anderen ‚kleinere‘ Abschnitte, in denen sich beide Stimmen zeitgleich in einer gleichmäßigen Linie in Ganzen bewegen (DgMM S. 36 T. 3, T. 8). Den größten Raum nehmen jedoch die Passagen ein, bei denen ein dialogisches Prinzip vorherrschend ist, indem die Melodie zwischen den beiden Violinen alterniert (DgMM S. 36 T. 2, T. 4f., T. 7f., T. 9f., vgl. Bsp. 117).

⁹⁷ Vgl.: Troschke: „Chaconne“ (1995), Sp. 550, 553.



Bsp. 117: *TWV 40:108* ‚Brobdingnagische Gigue‘ T. 4f. Wiedergabe nach: Telemann: *Der getreue Music-Meister*, S. 32.

Ähnlich wie bei der ‚Lilliputschen Chaconne‘ scheinen bei der ‚Brobdingnagischen Gigue‘ zunächst mit den großen Notenwerten und damit der vermutlich langen Zeitdauer die riesigen Dimensionen der Bewohner von Brobdingnag musikalisch abgebildet zu werden (vgl. bspw. *Gulliver II*, 1 S. 81, S. 86). Gleichzeitig könnte auch darauf Bezug genommen werden, dass Brobdingnag eher die Normen der Antike verfolgt und neuzeitlichen Errungenschaften kritisch gegenüber steht.⁹⁸ Auf diese retrospektive Haltung könnte mit dem Verwenden von Breven und Semibreven (Ganzen) angespielt werden, das auch an ältere Notationsformen erinnert.

Der Satz lässt sich jedoch ebenfalls – in diesem Fall vermutlich naheliegender – konkret auf eine Textstelle im Roman beziehen: Um den musikliebenden König von Brobdingnag zu erfreuen, spielt Gulliver auf einem Spinett (vgl. *Gulliver II*, 6 S. 117).⁹⁹ Allerdings handelt es sich für Gulliver um kein normales Spinett, da entsprechend der allgemeinen großen Ausmaße in dem fernen Land auch das Instrument deutlich größere Dimensionen hat:

„For, the Spinet was near sixty Foot long, each Key being almost a Foot wide, so that, with my Arms extended, I could not reach to above five Keys, and to press them down required a good smart stroke with my Fist, which would be too great a Labour, and to no purpose“ (*Gulliver II*, 6 S. 117).

Für diese rein physischen Probleme findet Gulliver eine Lösung, indem er sich zwei Stäbe bastelt und vor das riesige Spinett eine Bank stellt, auf der er hin- und herrennt und dabei mit den Stäben die Tasten herunterdrückt (vgl. *Gulliver II*, 6 S. 117). Trotz größter Anstrengungen kann Gulliver jedoch nicht mehr als sechzehn Tasten des Spinetts berühren. Er spielt schließlich eine englische Jig, die den Herrscher sehr erfreut (vgl. *Gulliver II*, 6 S. 117).

Die eingeschränkten Möglichkeiten Gullivers, was die musikalische Ausgestaltung angeht, könnte nun mit dem Suitensatz abgebildet werden: Der Ambitus der beiden Violinstimmen erstreckt sich von *g* bis *a''*, was genau 16 Tasten entspricht. Auch der gleichmäßige Rhythmus in Ganzen sowie die kleinen Intervallabstände und das Pausieren einer Stimme zu Beginn der Großabschnitte könnten dem enormen Kraftaufwand verpflichtet sein, den Gulliver bei seinem Vorspiel aufwenden muss. Insbesondere das explizite Nennen einer Jig im Roman scheint einen

⁹⁸ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 215.

⁹⁹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 331.

Bezug zu Telemanns Wahl des Tanzsatzes darzustellen. Der Erwartung nach zeichnet sich dieser Tanzsatz durch „einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet“ (Mattheson Capellmeister S. 228) aus. Die Eigenschaften scheinen jedoch weniger mit den großen Notenwerten und der vermutlich langen Zeitdauer in Verbindung gebracht werden zu können, die eher träge wirken. Die gleichmäßige Dreierbewegung und das – wenn auch ungewöhnliche – Vielfache eines Sechser-Taktes lassen den Satz allerdings dennoch als eine Gigue erkennbar werden (vgl. Mattheson Orchestre S. 192), die entsprechend der riesigen Einwohner von Brobdingnag groß angelegt ist.

Die Notation der ‚Chaconne‘ und der ‚Gigue‘ verdeutlichen also auf musikalischer Ebene anhand der Notenwerte, was Gulliver angesichts der extrem unterschiedlichen Dimensionen¹⁰⁰ in den beiden Ländern bestätigt findet. Alles wirkt nur im Verhältnis zu etwas anderem klein oder groß:

„Undoubtedly Philosophers are in the right when they tell us, that nothing is great or little otherwise than by Comparison“ (Gulliver II, 1 S. 83).

Musikalische Darstellung der dritten und vierten Reise: Laputa und das Land der Houyhnhnms

Der nächste Suitensatz ‚Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern‘ wendet sich laut der programmatischen Überschrift Gullivers dritter Reise zu. Auch dieser weist über die Wiederholungszeichen eine binäre Anlage auf (DgMM S. 40 T. 1–6 A-Teil, T. 7–12 B-Teil) und ist insgesamt von einer klaren dreitaktigen Phrasengliederung geprägt. Die ersten zwei Takte leben dabei von einem Kontrast zwischen einem punktierten Rhythmus in tieferer Lage, der auch den dritten Takt kennzeichnet, und einer raschen Zweiunddreißigstel-Bewegung in hoher Lage. Letzteres wird zu Beginn des B-Teils wieder aufgegriffen (DgMM S. 40 T. 7f.). Die beiden letzten Dreitakter der zwei Großabschnitte sind dabei zunächst von einer Sechzehntelbewegung in Vierergruppen geprägt, von der der erste Ton eine melodische Linie beschreibt, während dazwischen Töne repetiert werden (DgMM S. 40 T. 4, T. 10). Anschließend erklingen in einer Violine ruhiger wirkende Sechzehntel in Zweierbindungen (DgMM S. 40 T. 5f., T. 11f.). Am ungewöhnlichsten ist bei diesem Satz jedoch die Taktvorzeichnung, die einen 3x2/2-Viertel-Takt vorschreibt (vgl. Bsp. 118):

¹⁰⁰ Vgl.: Bellamy: *Jonathan Swift's Gulliver's Travels* (1992), S. 33.



Bsp. 118: *TWV 40:108* ‚Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern‘ T. 1. Wiedergabe nach: Telemann: *Der getreue Music-Meister*, S. 32.

Dies alles lässt sich in Verbindung mit der programmatischen Satzüberschrift deuten. Die Einwohner der fliegenden Insel Laputa beschäftigen sich im Prinzip permanent, wenn sie sich nicht gerade der Musik zuwenden, mit mathematischen Phänomenen und Problemen und sind praktisch zu keinem sozialen Miteinander fähig¹⁰¹ (vgl. Gulliver III, 2 S. 152; III, 4 S. 162). Bei ihrer Vorliebe für Mathematik, Musik und Astronomie ist es nicht sehr verwunderlich, dass sich die Bewohner von Laputa ihre Ohren so präpariert haben, dass sie die eigentlich unhörbare Sphärenmusik¹⁰² hören können (vgl. Gulliver III, 2 S. 151). Insgesamt erlauben sie sich bei all ihren Forschungen keinerlei Ruhepausen (vgl. Gulliver III, 2 S. 153).

Der punktierte Rhythmus in tieferer Lage und die Zweierbindungen können auf die in der Überschrift genannte (mathematische) Träumerei der Laputier bezogen werden, ebenso wie die aufgeregten Zweiunddreißigstel mit den Aufweckern assoziierbar sind. Dadurch, dass sich die Bewohner von Laputa keine Ruhe gönnen, wechseln auch die unterschiedlichen Motive in kurzem Zeitabstand. Dass der Suitensatz mit Ausnahme des letzten Taktes in den beiden Großabschnitten ganz ohne Pausen auskommt, könnte zudem konkret auf eine Textstelle bezogen werden, in der geschildert wird, dass auf Laputa drei Stunden lang ohne Unterbrechung musiziert worden ist (vgl. Gulliver III, 2 S. 151).

Die Taktvorzeichnung, die auf den ersten Blick keinen Sinn zu ergeben scheint¹⁰³ und auf jeden Fall gegen alle Lesegewohnheiten steht, kann ebenfalls mit der Vorliebe für mathematische Spielereien der Bewohner von Laputa in Verbindung gebracht werden. Der Suitensatz enthält insgesamt zwölf Takte, teilt man diese durch vier – wenn man die Vorzeichnung nicht als ‚Viertel‘, sondern ‚durch vier‘ liest –, so erhält man drei, was wiederum der Phrasenlänge entspricht. Jeder Binnenabschnitt besteht nämlich aus drei 2/2-Takten. Die ungewöhnliche Taktvorzeichnung kann folglich als eine Art verschlüsselte Erklärung für die Phrasengliederung des Suitensatzes betrachtet werden. Allerdings verbildlicht diese Notation zugleich das im Prinzip unnötig verkomplizierende abstrakte Denken der Bewohner Laputas.

¹⁰¹ Vgl.: O’Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 794.

¹⁰² Vgl.: Bayreuther: „Kepler, Johannes“ (2003), Sp. 18.

¹⁰³ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 331.

Der Schlusssatz der Suite *TWV 40:108* wendet sich Gullivers vierter und letzter Reise zu. Dabei werden recht ungewöhnlich die beiden unterschiedlichen Bewohner¹⁰⁴ des fremden Landes zeitgleich musikalisch dargestellt.¹⁰⁵ Die erste Violine spielt eine ‚Loure der gesitteten Houyhnhnms‘ und wendet sich damit den weisen, vernunftorientierten Pferden zu, die in dem Land herrschen (vgl. Gulliver IV, 1 S. 209; IV, 3 S. 217; IV, 8 S. 245f.). Dahingegen ist der zweiten Violine eine ‚Furie der unartigen Yahoos‘ vorgeschrieben, die entsprechend die affenartigen, vom Instinkt getriebenen Wesen repräsentieren (vgl. Gulliver IV, 1 S. 207f.; IV, 2 S. 213). Beide Stimmen stehen bei dem Satz, der durch die Wiederholungszeichen eine binäre Anlage aufweist (DgMM S. 44 T. 1–4 A-Teil, T. 5–12 B-Teil), in einem 6/4-Takt. Dies ist ein charakteristisches Kennzeichen für eine Loure, was somit zugleich die Machtverhältnisse in dem Land der Houyhnhnms musikalisch abbildet. Die erste Stimme ist dabei entsprechend des genannten Tanzsatzes neben der auftaktigen Viertel insbesondere durch den typischen Rhythmus einer punktierten Viertel mit Achtel geprägt (vgl. Bsp. 119; vgl. Mattheson Capellmeister S. 228, Orchestre S. 192). Nur vereinzelt erklingen drei Achtel, die zum nächsten Takt überleiten (DgMM S. 44 T. 6, T. 9f.). Die Melodie der ersten Violine ist folglich als Loure deutlich erkennbar, deren „stoltzes, aufgeblasenes Wesen“ (Mattheson Capellmeister S. 228) die herrschenden Houyhnhnms in ihrer ordentlichen, akkuraten sowie noblen Art und Weise näher charakterisiert (vgl. Gulliver IV, 1 S. 209; IV, 8 S. 245f.).

Die Stimme der zweiten Violine ist entsprechend der Bezeichnung ‚Furie der unartigen Yahoos‘ deutlich unregelmäßiger gestaltet. Die vorherrschende Achtelbewegung ist immer wieder mit Pausen durchsetzt und erweckt insbesondere durch größere Sprünge einen unruhigen Eindruck. Zu Letzterem tragen jedoch vor allem Sechzehntel-Läufe bei, die zwischen den Achteln in auf- und abwärts gerichteter Form erklingen (DgMM S. 44 T. 1f., T. 5f., T. 9f., vgl. Bsp. 119). Diese musikalische Gestaltung entspricht folglich einer Furien-Komposition, die schließlich „mit vielem Feuer gespielt“ (Quantz Versuch S. 271) wird. Zugleich korrespondiert die unruhige, affektvolle Anlage mit dem wilden, unkultivierten Charakter der Yahoos (vgl. Gulliver IV, 8 S. 244).

The image shows a musical score for two violins. The top staff is for Violine I, labeled 'Loure der gesitteten Houyhnhnms.', and the bottom staff is for Violine II, labeled 'Furie der unartigen Yahoos.'. Both staves are in G major (one sharp) and 6/4 time. The first measure of the piece is shown, with the first violin playing a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second violin playing a series of sixteenth notes.

Bsp. 119: *TWV 40:108* ‚Loure der gesitteten Houyhnhnms. Furie der unartigen Yahoos‘ T. 1f. Wiedergabe nach: Telemann: *Der getreue Music-Meister*, S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. zu den Yahoos und Houyhnhnms: Bellamy: *Jonathan Swift's Gulliver's Travels* (1992), S. 106; O'Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 794.

¹⁰⁵ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 331.

Interessant ist nun insbesondere, dass diese beiden äußerst unterschiedlich gestalteten Stimmen simultan erklingen. Im Prinzip stört dabei die zweite Stimme die klare Anlage der Loure in der ersten Violine. Zum einen spielt die zweite Violine den Auftakt von einer Viertel nicht mit, sondern sie beginnt um eine punktierte Viertel versetzt mit ihrer Melodie. Zum anderen betont die zweite Stimme in den Takten, in denen die Sechzehntelläufe gespielt werden, die sechste Zählzeit, die immer Zielton der Läufe ist, bei der ersten Violine jedoch als Auftakt zum folgenden Takt keinen Schwerpunkt darstellt. Dadurch sind die Taktbetonungen in den Stimmen verschoben. Diese kontrastierende, gegenläufige Gestaltung verbildlicht musikalisch die äußerst unterschiedliche Veranlagung der Bewohner des Landes Houyhnhnms.

Zugleich stehen Yahoos und Houyhnhnms in dem Roman für die Doppelnatur des Menschen.¹⁰⁶ Dadurch, dass Telemann die beiden Instrumente dafür nutzt, zeitgleich beide Wesen darzustellen, kann er in einem Satz simultan die beiden widerstreitenden Seiten des Menschen musikalisch abbilden. Sowohl das vernunftgesteuerte Idealbild (die Loure der ersten Violine), als auch die triebhafte Natur des Menschen (Furie der zweiten Violine) kommen zur Geltung und zwar in ihrer Gleichzeitigkeit als eine permanente Auseinandersetzung der Veranlagung des Menschen.

7.2.3 Die gesamte Suite: musikalische Erzählung mit ‚humours‘ als ein Spiel mit Lesegewohnheiten

Die ‚burlesque Suite‘ von *TWV 40:108* zeichnet also mit den vier Sätzen die unterschiedlichen Reiseeindrücke Gullivers nach. Die programmatischen Satzüberschriften dienen dabei als Lese- und Interpretationshilfe, auch wenn sie – ähnlich wie bei der sogenannten Don Quijote-Suite *TWV 55:G10* – dennoch einen Spielraum lassen: Die musikalische Gestaltung kann jeweils in einem allgemeinen Sinn oder auch auf konkrete Textstellen des Romans bezogen gedeutet werden. Die politischen Anspielungen, die Swifts Roman satirische Züge verleihen,¹⁰⁷ werden dabei von Telemann nicht genannt. Der Hörer oder Spieler könnte zwar dennoch, wenn er *Gulliver's Travels* intensiv gelesen hat, bei den einzelnen Suitensätzen auch die entsprechenden politischen Anspielungen in seinen Gedanken wieder hervorrufen – dazu wird jedoch nicht explizit aufgefordert. Außerdem können die musikalischen Sätze auch ohne diese verstanden werden. Das scheint dem Adressatenkreis des *getreuen Music-Meisters* zu entsprechen: Einerseits wird nicht jeder Hamburger Bürger und damit potenzielle Käufer der musikalischen Zeitschrift

¹⁰⁶ Vgl.: O'Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 794; Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 215.

¹⁰⁷ Vgl.: Erskine-Hill: *Gulliver's Travels* (1993), S. 29; Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 17.

über die politische Situation Englands und die Anspielungen im Roman im Detail informiert gewesen sein – über den groben Inhalt von *Gulliver's Travels* und damit die Hauptfiguren vermutlich aber schon. Andererseits entspricht das Ausklammern des politisch-satirischen Aspekts der Rezeption des Romans auf deutscher Seite als phantastische Reiseliteratur. Die musikalische Darstellung konzentriert sich mit der Illustration der verschiedenen, der Phantasie entsprungenen Figuren auf genau diesen Gesichtspunkt.

Ausgangspunkt der Komposition sind dabei sonderbare Romanfiguren, die in unterschiedlichen Hinsichten von der Norm abweichen. Damit rücken sie in die Nähe der komischen Sonderlinge des Humors. Zugleich erinnert das Verfahren, aus der literarischen Vorlage einzelne Elemente in relativ kurzen Satzüberschriften zu nennen, an dasjenige der Ouvertüresuite *TWV 55:G10*. Dort werden jedoch keine Tanzsätze genannt, wodurch unter anderem ein Spiel mit Hörerwartungen entsteht. Bei der sogenannten ‚Gulliver‘-Suite enthalten hingegen die Satzüberschriften Hinweise auf Tanzsätze beziehungsweise eine nähere Charakterisierung (‚Reverie‘). Dennoch findet ein Komponieren entgegen der Gewohnheiten statt.

Im Inhaltsverzeichnis als ‚burlaque Suite‘ bezeichnet, sind die Sätze insbesondere auf visueller Ebene wahrhaft possenhaft. ‚Chaconne‘ und ‚Gigue‘ enthalten ungewöhnliche, dem Charakter der Tanzsätze widersprechende Taktvorzeichnungen und Notenwerte, was zu einem ungewöhnlichen Schriftbild führt. Und auch die ‚Reverie‘ überrascht mit ihrer abstrusen Taktvorzeichnung 3x2/2-Viertel-Takt, die vielmehr eine Art Code für die Phrasengliederung darstellt. Während bei diesem Satz kontrastierendes Material im Wechsel und noch sukzessive erklingt, so wird die Idee im Schlusssatz potenziert: In ungewohnter Simultaneität werden zwei unterschiedliche Satztypen auf die beiden Instrumente verteilt. Ähnlich wie im Roman, bei dem die vier Reisen steigernd angelegt sind,¹⁰⁸ wird auch bei den Suitensätzen die Kategorie des Normalen immer fragwürdiger: Ungewohnte Notenwerte, dann eine unübliche Taktvorzeichnung und zum Schluss werden zwei Stimmen gleichzeitig gespielt, die nicht gegensätzlicher sein könnten.

Diese ungewöhnlichen Satzanlagen schaffen folglich eindruckliche musikalische Charakterporträts¹⁰⁹ der Figuren aus *Gulliver's Travels*, bei denen es im Sinne des Witzes gilt, die Ähnlichkeiten mit der Romanvorlage zu entdecken. Sie spielen – ebenso wie die Suitensätze von *TWV 55:G10* – mit den Erwartungen. Wie die Bewohner der unterschiedlichen Reiseziele Gullivers von den Normen abweichen, so erfüllen auch die musikalischen Sätze nicht die Konven-

¹⁰⁸ Vgl.: O'Sullivan: „Travels Into Several Remote Nations of the World“ (2009), S. 794.

¹⁰⁹ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 103.

tionen. Dadurch sind sie jedoch ein weiteres Beispiel für Telemanns witzig-geistreiches Komponieren, allerdings – hier im Gegensatz zu der sogenannten Don Quijote-Suite – in erster Linie auf visueller Ebene. Der starke Kontrast zwischen den äußerst kleinen und den extrem großen Notenwerten ist vor allem sichtbar und in erster Linie Augenmusik,¹¹⁰ da bei der Ausführung ab einem bestimmten Punkt eine rein technische Grenze gesetzt ist. Spielt man die 128stel so schnell man kann und setzt man die Sechzehntel der ‚Intrada‘ dazu in Relation, würden letztere sicherlich langsamer ausfallen, als man sie üblicherweise ausführen würde. Spielt man diese in normalem Tempo, so wären die 128stel im Prinzip nicht umsetzbar. Der Vergleich der Notenwerte funktioniert also in erster Linie auf dem Papier. Gleiches gilt für die ungewöhnliche Vorzeichnung bei der ‚Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern‘, die sich nicht auf die Ausführung und die rein auditive Rezeption auswirkt. Der Schlusssatz hingegen funktioniert mit der Gleichzeitigkeit von Kontrastierendem auf der Ebene des Lesens, Spielens und Hörens.

Dass der Witz der Komposition bei *TWV 40:108* insbesondere unter visuellem Aspekt stattfindet, leuchtet ein, wenn man sich die Publikationsart vergegenwärtigt. Die Sätze sind einzeln in vier verschiedenen Ausgaben des *getreuen Music-Meisters* erschienen, das heißt die potenziellen Kunden haben diese Lectionen vermutlich erst einmal durchgeblättert, bevor sie sie gekauft haben. Um das Interesse schnell zu wecken, scheint eine unübliche Notation, die sofort ins Auge sticht, durchaus brauchbar zu sein. Für den Verkauf von Noten mag somit weniger ein Spiel mit Hörgewohnheiten, als vielmehr eines mit Lesegewohnheiten hilfreich gewesen zu sein. Zudem waren die Stücke vor allem für den privaten Gebrauch als Kammermusik gedacht:¹¹¹ In erster Linie sollte sich daran der Spieler, der die Noten las,¹¹² und kein großes Publikum erfreuen. Wie der Leser von *Gulliver's Travels* zur Überprüfung des Wahrheitsgehaltes indirekt aufgefordert wird,¹¹³ so ist auch der Leser von *TWV 40:108* dazu gezwungen, den Notentext genau wahrzunehmen. Die ungewohnte Notation regt dabei dazu an, über Konventionen nachzudenken, und insofern findet sich bei *TWV 40:108* ebenfalls der Zweck verwirklicht, den Telemann im *getreuen Music-Meister* allgemein umsetzen will: „zu nutzen und zu belustigen“ (DgMM Vorwort o. S.).

Während folglich bei der sogenannten Don Quijote-Suite *TWV 55:G10* entsprechend des größeren, öffentlicheren Rezeptionskreises auf auditiver Ebene mit den Erwartungen gespielt wird,

¹¹⁰ Vgl.: Dart: „Eye music“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 28.11.2013).

¹¹¹ Vgl.: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 659f.; Zohn: „Telemann, Georg Philipp“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 28.11.2013).

¹¹² Vgl.: Dart: „Eye music“, (*Grove Music Online*, letzter Zugriff: 28.11.2013).

¹¹³ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 210, 214.

so findet dies bei der eher im privaten Rahmen ausgeführten Gulliver-Suite *TWV 40:108* insbesondere auf visueller Ebene statt. Wie die literarischen Vorlagen weit verbreitete Romantypen – den Ritter- beziehungsweise Reiseroman – und die gesellschaftlichen Gepflogenheiten ihrer Zeit¹¹⁴ parodieren, so setzt sich Telemann bei seinen Kompositionen mit den Konventionen von Suiten witzig-geistreich auseinander. Diese „aufgeweckten Einfälle[.]“ (Schwabe S. 16) dienen dabei jedoch immer zugleich der musikalischen Darstellung der verschiedenen Charaktere, die in den Satzüberschriften genannt werden – Witz und Humor stehen folglich in einer permanenten Wechselwirkung.

¹¹⁴ Vgl.: Weiß: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts* (1992), S. 209; Wild: „El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha“ (2009), S. 670.

8. Schluss

8.1 Witz und Humor sowie die Frage nach einer moralischen Komponente

Witz und Humor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Witz und Humor können eine durchaus ernste Angelegenheit sein – vor allem in der Wortbedeutung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Denn anders als das heutige allgemeine Verständnis vermuten lässt, mussten die beiden Phänomene damals nicht notwendigerweise ein Lachen hervorrufen (vgl. Beattie S. 325, vgl. Kapitel 1.1 und 2). Insbesondere der Witz wurde explizit von jedem derben Schwank abgegrenzt (vgl. Thomasius S. 10). Außerdem stellte Komik – im Gegensatz zu heute – keinen Oberbegriff für die beiden Phänomene dar¹ (vgl. Kapitel 2).

Vielmehr meinte Witz zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine intellektuelle Leistung und ein geistreiches Spiel.² Er fächerte sich dabei außerdem in verschiedene Bedeutungsfacetten auf: Einerseits wurde Witz als ein Zeichen für Bildung angesehen,³ andererseits verstand man darunter ein Zusammenführen unterschiedlicher oder zunächst als divergierend wahrgenommener Ideen (vgl. Morris S. 1). Damit verwandt war zudem das Wahrnehmen dieses Zusammenführens, was deutlicher den Menschen in den Blick nahm, der dazu fähig war, kreativ auf sein Wissen zurückzugreifen und dieses mit dem vorliegenden Sachverhalt in Verbindung zu bringen (vgl. Wolff S. 532f., vgl. Kapitel 2.1).

Der Humor ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts vermutlich sogar noch weiter von der heutigen Bedeutung abgegrenzt, als dies beim Witz der Fall ist. Humor meinte nämlich zunächst einmal – in der Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts stehend – einfach eine Stimmung, eine Laune oder den Charakter einer Person.⁴ Damit rückte verstärkt das sonderbare, von den Normen der Gesellschaft abweichende Verhalten einer Person in den Fokus (vgl. bspw. Morris S. 12, vgl. Kapitel 2.2). Beim Humor in der damaligen Bedeutung spielten also die Konventionen einer sozialen Ordnung eine große Rolle.

Aber auch beim Witz handelte es sich um eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Erwartungen: Das Zusammenführen von verschiedenen Ideen spielte gerade damit, dass Aspekte miteinander verbunden wurden, die eigentlich als gegensätzlich wahrgenommen wurden. Die Kombination von diesem Unerwarteten stand in gewisser Weise auch gegen Konventionen. Es

¹ Vgl.: Ballstaedt: „Humor“ und „Witz“ in Joseph Haydns Musik“ (1998), S. 203f.; Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 161.

² Vgl.: Schütz: „Witz und Humor“ (1963), S. 161.

³ Vgl. bspw.: *Dictionnaire universel François et Latin* (1734), Bd. 2, Sp. 1425f.

⁴ Vgl.: Preisendanz: „Humor“ (1974), Sp. 1232.

handelte sich folglich beim Witz vor allem um eine mentale Beweglichkeit und spielerische Verstandesleistung, die nur innerhalb eines festgesteckten Rahmens funktionieren konnte und sich zugleich mit diesem geistreich, in unerwarteter und somit überraschender Art und Weise auseinandersetzte. Wenn also von Witz und Humor bei Telemanns Ouvertürensuiten die Rede war, ging es nicht um das Aufspüren von Dingen, die eventuell zum Lachen reizten, sondern vielmehr um das Aufzeigen eines geistreichen Spiels mit Erwartungshaltungen und der musikalischen Darstellung verschiedener Charaktere.

Witz und Humor in Telemanns Ouvertürensuiten

Die Wortbedeutungen von Witz und Humor, die zur Entstehungszeit der betrachteten Kompositionen vorherrschend waren, haben zahlreiche Anknüpfungspunkte für Witz und Humor in der Musik ermöglicht. Dabei bot sich das Genre der Ouvertürensuite für eine analytische Auseinandersetzung geradezu an: Einerseits gab es in der Ouvertürensuite aufgrund der durchgängigen Verwendung einer Tonart in allen Sätzen und bezüglich der Gestaltung der Ouvertüre und der einzelnen Tanzsätze eine klare Form- und Hörerwartung auf Seiten des Rezipienten, die auch in den zeitgenössischen Theoretika formuliert wurde (vgl. Kapitel 3.1). Andererseits ermöglichte die Ouvertürensuite für den Komponisten Freiräume, innerhalb derer sich ein Spiel mit Konventionen entfalten konnte. Da das Genre im Gegensatz zur Suite für ein Instrument während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht von der festen Abfolge Allemande-Courante-Sarabande-Gigue geprägt war,⁵ gab es eine Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten (vgl. Kapitel 3.1).

Das Changieren des Genres zwischen Regel und Spiel, Ordnung und Freiheit⁶ bot also ideale Voraussetzungen für eine Anbindung an Witz und Humor. Da die Konventionen der Ouvertürensuite damals zum Allgemeinwissen sowohl in höfischen, als auch in bürgerlich-gebildeten Kreisen gehörten⁷ (vgl. Kapitel 3.1), war zugleich die Voraussetzung für das Funktionieren des Witzes gegeben: Die potenziellen Rezipienten unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten wussten um den Rahmen, innerhalb dessen das geistreich-witzige Spiel stattfand.

Gerade die Ouvertürensuiten Telemanns zeichneten sich vor diesem Hintergrund durch eine enorme Vielfältigkeit aus (vgl. Kapitel 1.1). Die näher betrachteten Kompositionen ließen zu allen Bedeutungsfacetten von Witz und Humor eine Verbindung herstellen. In den einzelnen Kapiteln dienten dabei zunächst die unterschiedlichen Facetten von Witz, die Bedeutung von

⁵ Vgl.: Beer, Feilen et al.: „Suite“ (1998), Sp. 2070f; Kolneder: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“ (1986), S. 230.

⁶ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 30.

⁷ Vgl. zur Bekanntheit der Tanzsätze: Lange: „Nouveaux Quartuors“ (2009), S. 282.

Humor und schließlich die Verknüpfung der beiden Phänomene als Ausgangspunkte der Analysen. Die schwerpunktmäßig interpretierten Overtürensuiten boten sich durch ihre jeweilige Anlage dafür an (vgl. Kapitel 1.3), was jedoch nicht heißt, dass es auf dem Gebiet der Musik keine Berührungspunkte zwischen den einzelnen Bedeutungsaspekten von Witz und Humor gegeben hätte. Der Aspekt des geistreichen Denkens äußerte sich in einem Spiel mit Hörerwartungen und Formkonventionen, das auch auf rein musikalischer Ebene ablaufen konnte, wie beispielsweise bei einzelnen Sätzen von *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘ deutlich wurde (vgl. Kapitel 3.2 und 3.3). Dies floss natürlich immer auch bei den anderen Bedeutungsaspekten mit ein und hatte folglich in den weiteren Kapiteln vorliegender Studie ebenfalls eine große Bedeutung. Die Kombination verschiedener, zumeist relativ unterschiedlicher oder sogar widersprechender Ideen entfaltete sich dann vor allem über das Hinzuziehen von programmatischen Satzüberschriften. Dadurch wurden mit der kompositorischen Idee ‚Overtürensuite‘ diverse außermusikalische Ideen verbunden, die an vielfältige Geschehnisse oder literarische Strömungen der Zeit anknüpften, was sich etwa bei *TWV 55:G4* ‚Overture des nations anciens et modernes‘ oder bei *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixotte‘ zeigte (vgl. Kapitel 4, 5 und 7). Die Fähigkeit, die Ähnlichkeiten oder dieses Spiel mit Analogien wahrzunehmen, – eine weitere Bedeutungs-facette des Witzes – konnte in der analytischen Betrachtung der Musik insbesondere dann Beachtung finden, wenn die Aufführungskontexte bekannt oder zumindest relativ wahrscheinlich waren, wie etwa bei der vermutlich in Hamburg zuerst aufgeführten Overtürensuite *TWV 55:F11* (vgl. Kapitel 5). Eine Verbindung zum Humor entstand wiederum, wenn die programmatischen Satzüberschriften Charaktere anführten, die in ihrem Verhalten von den Konventionen abwichen – beispielsweise mit der Darstellung verschiedener Figuren der Commedia dell’arte in *TWV 55:B8* (vgl. Kapitel 6 und 7). Hier bot die Overtürensuite als Genre ebenfalls vielfältige Möglichkeiten, da die mit den Tonarten und Tanzsätzen verknüpften Affekte zur musikalischen Darstellung verschiedener Verhaltensweisen geeignet waren. Aber natürlich wurde das exzentrische Gebaren eines ‚humours‘ gerade auch dadurch in den Kompositionen vergegenwärtigt, dass sich Telemann in der Musik ebenfalls gegen die Konventionen gewandt hat (vgl. Kapitel 6 und 7), wie sich unter anderem an *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixotte‘ verdeutlichen ließ.

Es gab also verschiedene Kriterien, die das Vorhandensein von Witz und/oder Humor in den Overtürensuiten Telemanns zeigten. Seine Kompositionen lassen sich folglich als einen Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion über Witz und Humor lesen. Die Bedeutungsfacetten der beiden Phänomene spiegeln sich dabei ebenfalls in der Musik wider und können durchaus als Ausgangspunkte für eine musikalische Analyse und Interpretation dienen. Programmatische

Satzüberschriften begünstigten dabei witzige oder humorvolle Aspekte. Wie die Analyse der Ouvertürensuiten *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘, *TWV 55:F10* ‚Ouverture à la burlesque‘ und *TWV 55:G12* ‚Ouverture avec la suite burlesque‘ offengelegt hat, mussten diese jedoch nicht notwendigerweise bei allen Einzelsätzen vorhanden sein, um mit Hörerwartungen zu spielen – der Witz konnte auch auf rein musikalischer Ebene stattfinden.

Wichtig ist dabei, dass das Nennen oder Nicht-Nennen von Tanzsätzen in den Satzüberschriften kein ausschlaggebendes Kriterium dafür war, ob es sich um ein witzig-geistreiches oder humorvolles Komponieren handelte oder nicht. Gab es keinen Hinweis auf einen Tanzsatz, so bewirkte dies natürlich zunächst einmal unmittelbar ein Spiel mit den Konventionen. Es fehlte schließlich schon rein auf sprachlicher Ebene der erwartete Hinweis zur Satzgestaltung. Da die musikalische Anlage dann beim überwiegenden Großteil an bestimmte Tanzsätze erinnerte, musste folglich in einem zweiten Schritt kreativ auf das Wissen um die Formerwartungen zurückgegriffen werden. Die Anklänge an die Tanzsätze erschlossen sich also nur in einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Gespielten oder Gehörten durch den Rezipienten. Dieses versteckte Spiel mit den nicht genannten, aber dennoch vorhandenen Tanzsätzen zeigte sich bei allen Facetten von Witz und Humor: als ein Zeichen für geistreiches Denken (*TWV 55:F10*, *TWV 55:G12*, Kapitel 3.3), beim Zusammenführen verschiedener Ideen (*TWV 55:G4*, *TWV 55:B5*, *TWV 55:B11*, Kapitel 4) und bei der Fähigkeit, diese zu entdecken (*TWV 55:F11*, Kapitel 5.2), sowie als Möglichkeit der musikalischen Darstellung eines Charakters (*TWV 55:B8*, *TWV 55:C5*, *TWV 55:D5*, Kapitel 6). Auch für die musikalische Umsetzung des Don Quijote-Sujets wurde eine Suitenfolge gewählt, die auf sprachlicher Ebene auf das Nennen von Tanzsätzen verzichtete, musikalisch aber durchaus mit deren Anklängen arbeitete (*TWV 55:G10*, Kapitel 7.1).

Umgekehrt bedeutete es jedoch keinesfalls, dass das zu erwartende Nennen von Tänzen in den Überschriften mit einer konventionellen musikalischen Gestaltung einhergehen musste. Gerade weil über die sprachliche Ebene in solchen Fällen eine konkrete Erwartung aufgebaut wurde, konnte mit dieser dann vielfach gespielt werden und zwar sowohl auf auditiver, als auch auf visueller Ebene, wie bei *TWV 55:G2* ‚La Bizarre‘ und *TWV 40:108* ‚Intrada, nebst burlesquer Suite‘ deutlich wurde (Kapitel 3.2 und 7.2). Zudem konnte das Nennen von Tanzsätzen das Zusammenführen verschiedener Ideen im Sinne des Witzes begünstigen (*TWV 55:D22*, Kapitel 5.1.1) oder auf Seiten des Humors das Nachzeichnen eines Charakters unterstützen (*TWV 55:g2*, Kapitel 6.2.2).

Innerhalb der näher betrachteten Ouvertürensuiten Telemanns gab es folglich diverse Anknüpfungspunkte an die zeitgenössische Bedeutung von Witz und Humor. Ähnlich wie die beiden

historischen Phänomene haben auch die Kompositionen vielfältige Facetten aufgewiesen. Witz und Humor entfalteten sich dabei gerade in der Betrachtung aller Einzelsätze einer Ouvertürensuite und in der spezifischen Satzabfolge, die sich häufig erst über eine zusätzliche Betrachtung der (möglichen) Entstehungs- und Aufführungskontexte erschloss.

Witziges und humorvolles Komponieren mit einer moralischen Komponente?

Wie an den Theoretika deutlich wurde, wird bei der Beschreibung von Witz und Humor von den Zeitgenossen aber immer wieder auch eine moralische Komponente der beiden Phänomene betont: Witz und Humor standen also im Kontext der damaligen Vorstellung von Humanität, Wohlwollen sowie Toleranz und dienten damit als eine Möglichkeit, das Echte vom Falschen und das Gute vom Bösen zu trennen (vgl. z. B. Addison Bd. 1 S. 339, vgl. Kapitel 2.1.4, 2.2.2). Zum Teil schon vereinzelt in den Betrachtungen angeklungen, kann nun noch einmal die Frage aufgegriffen und vertieft werden, inwiefern die moralische Komponente generell in den ausgewählten Ouvertürensuiten Telemanns mitschwingt.

In den Passagen der theoretischen Schriften zu Witz und Humor wurde hervorgehoben, dass es sich immer um eine sozial verträgliche Form der beiden Phänomene handeln sollte. Witz und Humor durften nicht auf Kosten anderer und zum Schaden des Gemeinwesens betrieben werden – die manchmal beobachtbare Reaktion des Lachens wurde dabei zumeist als Zeichen von böseartigem Witz oder falschem Humor gewertet, da es sich häufig um ein Verlachen des Anderen handelte (vgl. Addison Bd. 1 S. 336, S. 339, vgl. Kapitel 2.1.4 und 2.2.2). Der positiv bewertete Esprit (oder Witz) durfte also nicht zu einer auf reine Äußerlichkeiten fixierten Angelegenheit verkommen (vgl. Muralt S. 358) und er sollte auch nicht in Richtung der Satire abdriften, die das Gegenüber verletzen würde. Vielmehr sollte es sich unter anderem um eine weiterbildende Art und Weise handeln (vgl. Thomasius S. 45, vgl. Kapitel 2.1.4). Beim moralisch vertretbaren Humor ging es wiederum darum, auf einer allgemeinen Ebene die Eigenschaften des Charakters herauszuarbeiten und nicht eine bestimmte Person lächerlich darzustellen (vgl. Morris S. 32). So handelte es sich auch hier um eine lehrreiche Vermittlung (vgl. Addison Bd. 1 S. 364, vgl. Kapitel 2.2.2).

Gerade das Verknüpfen von witzig-geistreichem Spiel mit dem Belehrenden erinnert hierbei sehr stark an das mit den moralischen Wochenschriften verbundene ‚prodesse et delectare‘ und die Tendenz eines breiteren Öffentlichkeitsbezugs in der Bildung während des 18. Jahrhunderts, wie es sich auch im Vorwort von Telemanns *Getreuem Music-Meister* findet.⁸

⁸ Vgl.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemanns Musikalienzeitschrift ‚Der getreue Music-Meister‘“ (1980), S. 186.

„Haben sonst die so genannten monatliche, oder solche, Schriften, die zu gewissen Zeiten Stück=weise herauskommen, vielfältig ihre Liebhaber gefunden, so solte ich glauben, es werde auch diese nicht gar verworfen werden, da sie, mit jenen, den Zweck hat, zu nutzen und zu belustigen“ (GMM Vorwort o. S.).

In diesem Sinne könnte man nun die sogenannte ‚Gulliver‘-Suite *TWV 40:108* aus dem *Getreuen Music-Meister* zusätzlich so deuten, dass hier die Rezipienten in einer nützlichen (nämlich weiterbildenden) Art und Weise dazu aufgefordert werden, die Ähnlichkeiten zwischen Außermusikalischem und musikalischer Satzgestaltung zu entdecken. Da dies zugleich mit einer unkonventionellen formalen Anlage verknüpft wird, handelt es sich in diesem Fall zusätzlich auch um eine witzige und insofern geistreich-belustigende Vermittlung. Ähnliches gilt ebenfalls für die ‚Don Quijote‘-Ouvertürensuite *TWV 55:G10* (vgl. Kapitel 7). Beide Kompositionen haben mit der Ouvertürensuite *TWV 55:B8*, die sich den unterschiedlichen Dienerfiguren der *Commedia dell'arte* widmet (vgl. Kapitel 6.1), gemein, dass hier auf literarische Vorlagen und folglich auf Fantasie-Gestalten beziehungsweise fiktive Charaktere rekurriert wird. Dadurch wird unter der moralischen Perspektive kein Mensch aus dem echten Leben unmittelbar angegriffen. Hinzu kommt, dass den einzelnen Figuren oder Episoden aus den Romanvorlagen jeweils ein Suitensatz korrespondiert und sie mit ähnlichen Mitteln dargestellt werden – nämlich entweder durch einen versteckten Anklang an einen Tanzsatz und/oder durch eine unkonventionelle Gestaltung in Bezug auf einen genannten Tanzsatz. Die unterschiedlichen Figuren kommen auf musikalischer Ebene damit relativ gleichberechtigt zum Vorschein.

Die Ouvertürensuiten *TWV 55:C5* ‚La Bouffonne‘, *TWV 55:g2* ‚La changeante‘ und *TWV 55:D5* ‚La Galante‘, die in ihren Titeln Verweise auf unterschiedliche Charaktere enthalten (vgl. Kapitel 6.2), scheinen sogar gerade dem zu entsprechen, was in den literarischen Diskussionen der Zeit zur moralischen Komponente von Humor gefordert wird: Es wird kein konkreter Verweis auf eine bestimmte Person hergestellt, die mit ihren ungewöhnlichen Eigenschaften lächerlich dargestellt werden würde, sondern es handelt sich dabei um eine allgemeine Darstellung von Charakteren ohne eine Bindung an eine bestimmte Persönlichkeit. Die von der Erwartung abweichende musikalische Gestaltung wie das unüblich häufige Wechseln der Tonart oder die ungewöhnliche Satzabfolge verdeutlichen insofern zwar den Charakter, der sich abseits der gesellschaftlichen Normen bewegt. Unter moralischer Perspektive scheint dies jedoch im Sinne einer allgemeinen, belehrenden Absicht zu geschehen und es wird nicht zur Bloßstellung einer bestimmten Person eingesetzt.

In einem ähnlich belehrend-nützlichen Sinn können auch die Ouvertürensuiten *TWV 55:G2*, *TWV 55:F10* und *TWV 55:G12* gesehen werden, die alle drei vermutlich in bürgerlich-städtisch

geprägtem Umfeld komponiert, aber aufgrund der überlieferten Abschriften allesamt in höfischem Kontext gespielt wurden (vgl. Kapitel 3). Indem Formerwartungen unterlaufen werden (*TWV 55:G2*) oder deren Kenntnis als Voraussetzung für das Verständnis mitschwingt (*TWV 55:F10* und *TWV 55:G12*), ist bei den Ouvertürensuiten eine aktive und somit geistig-lehrreiche Auseinandersetzung auf Seiten des Rezipienten von Nöten.

Bei den Ouvertürensuiten *TWV 55:G4* ‚Overture des nations anciens et modernes‘ und *TWV 55:B5* könnte wiederum über die Schlusssätze mit der Nachzeichnung der alten, klagenden Frauen beziehungsweise den Hinkenden als Kriegsverletzte eine moralische Wertung verbunden werden (vgl. Kapitel 4.1). Das Unnötige oder auch die negativen Folgen der kriegerischen Auseinandersetzungen könnten hierbei unter moralischer Perspektive aufgezeigt werden. Allerdings hängt diese Interpretation vermutlich vom Zeitpunkt (vor oder nach Kriegsende) und vom Betrachter (Sieger oder Verlierer) ab. Die musikalische Gestaltung verdeutlicht den klagenden Eindruck durch das Verwenden von Chromatik bei den alten Frauen (*TWV 55:G4*) oder das rhythmische Nachzeichnen des Hinkens (*TWV 55:B5*) – ob dies nun als ein ernstzunehmendes Abbild oder als ein eher satirischer Kommentar zu verstehen ist, hängt jedoch wiederum jeweils von der Perspektive des Rezipienten ab. Auffallend ist allerdings – und hier kommt wieder der in den theoretischen Schriften zum Witz geforderte Aspekt der Humanität und Toleranz zum Vorschein –, dass allen Nationen in den beiden Ouvertürensuiten durch eine identische Anzahl der Suitensätze gleich viel Raum gewährt wird. Mit ähnlichen Mitteln – nämlich das Verwenden von Tanzsätzen oder Tanzsatzanklängen – werden dabei die zu der damaligen Zeit vorherrschenden Stereotype der Nationen nachgezeichnet. In dieser formalen Anlage werden folglich alle Länder gleich behandelt, die konkrete Umsetzung ist dann natürlich individuell gestaltet, um eine vielfältige Suitenabfolge und unterschiedliche Länderporträts zu erreichen. Unter dem moralischen Aspekt – wohlwollendes Abbild oder satirischer Angriff – sind insbesondere die Ouvertürensuiten *TWV 55:B11*, *TWV 55:D22* ‚Overture jointe d’une suite tragico-mique‘, *TWV 55:D21* und *TWV 55:F11* von der jeweiligen Perspektive des Rezipienten abhängig. Die Oxymora von *TWV 55:B11* lassen sich zunächst einmal relativ neutral über die musikalische ABA-Satzanlage mit einem kontrastierenden Mittelteil in der Ouvertürensuite umgesetzt sehen. Wenn man über den Mississippi-Verweis des Schlusssatzes die Finanzkrise sowie das vermutliche Entstehungsdatum der Komposition nach der Krise miteinbezieht, so rückt die Ouvertürensuite stärker in Richtung einer kritischen Positionierung gegenüber der Ideen Laws. Gerade die wechselhafte musikalische Anlage verdeutlicht das unsichere Unterfangen der Börsenspekulation um das Jahr 1720 (vgl. Kapitel 4.2).

Die Ouvertürensuiten *TWV 55:D22* und *TWV 55:D21* könnten einerseits als wohlwollende Bezugnahme auf die Interessen des Landgrafen von Hessen-Darmstadt gelesen werden, andererseits aber ebenfalls als eine satirische Auseinandersetzung mit der damaligen Mode zur Selbstbehandlung (*TWV 55:D22*, vgl. Kapitel 5.1.1) oder Castels Augen-Clavier („Tintamare“ aus *TWV 55:D21*, vgl. Kapitel 5.1.2). Auch hier hängt es davon ab, aus welcher Perspektive der Betrachter die programmatischen Überschriften liest und sie entsprechend mit der musikalischen Gestaltung in Verbindung bringt. Die Ouvertürensuite *TWV 55:F11* kann wiederum einerseits als ein wohlwollendes Abbild Hamburgs angesehen werden, das in Analogie zu Brockes Dichtungen die Gesamtheit der Hansestadt abbildet und so gleichberechtigt sowohl die Dorfmusiker, als auch die Tierwelt neben den mythologischen Figuren wiedergibt. Entsprechend einer möglichst realistischen musikalischen Nachzeichnung finden dabei in die Ouvertürensuite unterschiedliche Stile Eingang (vgl. Kapitel 5.2). Dies könnte nun aber zugleich einen Anknüpfungspunkt dafür bieten, beispielsweise bei dem musikalisch einfachen und zum Teil mit satztechnischen Fehlern hantierenden Abbild der Dorfmusik auch von einem spöttisch-satirischen Angriff auf die Musiker der unteren Gesellschaftsschicht zu sprechen.

Die Frage, ob eine moralische Komponente in den Ouvertürensuiten vorhanden ist, lässt sich nicht mit einem einfachen Ja oder Nein beantworten. Teilweise finden sich durchaus Parallelen wie etwa das Nachzeichnen allgemeiner Eigenschaften. Ob es sich bei den einzelnen Kompositionen um ein wohlwollendes Nachzeichnen von „humours“ oder um ein unter dem Aspekt der Humanität vertretbares geistig-witziges Abbild von Konventionen oder Außermusikalischem handelt, ist vom Wissenshintergrund und der Perspektive des Rezipienten sowie vom Aufführungskontext abhängig. Dabei stehen – wie die Untersuchung gezeigt hat – immer die programmatischen Überschriften in einer Wechselwirkung mit der musikalischen Gestaltung. Vielfach trägt diese zu der jeweiligen Interpretation bei. Für alle betrachteten Ouvertürensuiten ist jedoch festzuhalten, dass der großformale Rahmen gewahrt bleibt – jede Ouvertürensuite ist als Ouvertürensuite zu erkennen, jede Ouvertüre als Ouvertüre, jeder Suitensatz als Suitensatz. Das Spiel mit den Konventionen und ihr Unterlaufen finden immer nur auf innermusikalischer Ebene statt. Da die Form des Genres „Ouvertürensuite“ für eine kreative Auseinandersetzung genutzt, aber nicht gesprengt oder zur Unkenntlichkeit getrieben wird, wären in diesem Sinne Witz und Humor zumindest auch auf moralischer Ebene vorhanden – sie wirken sich nicht zerstörend aus (vgl. Addison Bd. 1 S. 339).

8.2 Kurzer Ausblick: Weitere Forschungsmöglichkeiten bei Witz und Humor in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Bei den betrachteten Overtürensuiten Telemanns handelt es sich nur um einen kleinen Ausschnitt seiner Beiträge zu dem Genre, die allerdings aufgrund ihrer charakterisierenden Titel oder zum Teil durchgängiger Verwendung programmatischer Satzüberschriften eine Sonderstellung innerhalb des Genres einnehmen (vgl. Kapitel 1.1). Unter einer anderen Zielsetzung, die stärker einzelne Sätze und weniger die spezifische und größtenteils narrative Abfolge der Overtürensuiten in den Fokus nimmt, ließen sich auch andere Kompositionen Telemanns analysieren. Beispielsweise könnte man die Untersuchung in Bezug auf Humor ebenfalls an den Overtürensuiten durchführen, bei denen nur Einzelsätze Verweise auf Charaktere tragen. Hierbei würde sich dann ein Vergleich mit anderen Komponisten wie etwa Graupner anbieten. Gerade der Witz scheint jedoch mit seinen unterschiedlichen Bedeutungsfacetten als Untersuchungsgegenstand vielfältige Anknüpfungspunkte an Kompositionen der Instrumentalmusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu bieten. Hier sollen stellvertretend nur zwei weitere mögliche Beispiele anderer Komponisten angeführt werden.

Beispiel 1: Gregor Joseph Werner

Auch der heute eher in Vergessenheit geratene⁹ Werner verbindet etwa in seinem *Neuen und sehr curios-Musikalischen Instrumental-Calender* von 1748 mit der musikalischen Idee ‚Trio-sonate‘ verschiedenste außermusikalische Ideen, die dem Jahresablauf zuzuordnen sind. Der *Instrumental-Calender* enthält zwölf Sonaten, die die zwölf Monate repräsentieren. Erwähnenswert sind insbesondere die Menuette, von denen jede Sonate mindestens eines enthält.¹⁰

Dabei wird jeweils im A-Teil die Tages-, im B-Teil die Nachtlänge des Monats abgebildet, indem die Stundenanzahl des Tages beziehungsweise der Nacht der Taktanzahl im jeweiligen Großabschnitt des Menuetts entspricht. Dadurch entstehen gerade für diesen Tanzsatz äußerst ungewöhnliche Phrasenlängen wie etwa 9+15 Takte im Menuett des Januars.¹¹ Im Sinne des Witzes werden hier folglich einerseits zwei unterschiedliche Ideen – eine musikalische und eine außermusikalische – verknüpft, andererseits wird gerade über das adäquate Nachzeichnen des Außermusikalischen durch die musikalische Gestaltung mit den Form- und Hörerwartungen des Menuetts gespielt.

⁹ Vgl.: Petermayr: „Werner, Gregor Joseph“ (2007), Sp. 792.

¹⁰ Vgl.: Werner: *Musikalischer Instrumental-Kalender* (1956), Inhaltsverzeichnis, S. Xf.

¹¹ Vgl.: ebd., S. 7.

Bsp. 120b: Corelli: *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo Opus 5*, ‚Follia‘ T. 17–20. Wiedergabe nach: Corelli: *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo, Opus V*, S. 142.

© Mit freundlicher Genehmigung Laaber-Verlag GmbH, Laaber.

Valentini spielt gezielt mit Bekanntem und überrascht zugleich in einem kreativen Umgang mit Neuem und Ungewohntem. Solche originellen und für die Zuhörer oder Spieler überraschenden Einfälle finden sich bei ihm immer wieder¹⁸ und stellen dabei ebenfalls einen Anknüpfungspunkt an den Witz dar.

In einem allgemeinen Sinn ist folglich nach dem kurzen Blick auf diese zwei Beispiele und der Untersuchung der ausgewählten Overtürensuiten Telemanns festzuhalten: Die Betrachtung von Kompositionen unter dem Blickwinkel der damaligen Bedeutung von Witz und Humor liefert zahlreiche weitere Forschungsmöglichkeiten und deckt gerade das geistreiche Spiel und den fantasievollen Umgang mit Formkonventionen und Hörerwartungen auf. Witz und Humor scheinen also auch im Bereich der Musik ein wichtiger Bestandteil zu sein.

8.3 Telemanns einfallsreiches Umgehen mit dem Genre Overtürensuite

Narration und Ambivalenz in Telemanns Overtürensuiten

Da es sich bei Witz und Humor um ein damals weit verbreitetes und allgemein diskutiertes Thema handelt, verwundert es nicht, dass sich gerade bei Telemann dafür vielfältige Anknüpfungspunkte boten. Denn seine Fähigkeit, die Umgebung musikalisch zu rezipieren, und seine Offenheit gegenüber den verschiedenen Strömungen und Neuerungen seiner Zeit¹⁹ kommen natürlich dem witzigen Zusammenführen diverser Ideen sowie dem humorvollen Darstellen unterschiedlicher Charaktere entgegen. Dabei wurde deutlich, dass dies nicht nur anhand der programmatischen Überschriften festzumachen ist, sondern vielfach auch in der musikalischen Detailgestaltung widergespiegelt wird. Die analytische Betrachtung aller Einzelsätze der Ou-

¹⁸ Vgl.: Careri: „Le Idee e gli Allettamenti di Giuseppe Valentini tra bizzarria e tradizione“ (2002), S. 69; Finscher: „Valentini, Giuseppe“ (2006), Sp. 1283f.; Talbot: „A Rival of Corelli“ (1982), S. 359.

¹⁹ Vgl. bspw.: Fleischhauer: „Georg Philipp Telemann. Overtürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (1991), S. 291; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 589, 653, 659, 664; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68.

vertürensuiten legte gerade die vielfältigen Facetten von Telemanns Komponieren offen. Bemerkenswert sind hierbei vor allem zwei Punkte: das Entstehen einer quasi narrativen Struktur²⁰ sowie eine ambivalente Interpretationsmöglichkeit in den betrachteten Overtürensuiten.

Von der eröffnenden Ouvertüre bis zum Schlusssatz wiesen die Kompositionen größtenteils einen thematischen roten Faden auf. Dadurch entstand – verknüpft mit den programmatischen Satzüberschriften – im Prinzip eine Erzählung in einem Genre der Instrumentalmusik. Wie die Analyse aller Einzelsätze gezeigt hat, wurde dies insbesondere durch die musikalische Gestaltung unterstützt, die vielfach quasi zyklische Elemente verwendete, indem musikalische Ideen oder Motive in mehreren oder allen Sätzen wieder aufgegriffen wurden wie beispielsweise die Verwendung des Quartgangs in *TWV 55:B8* (vgl. Kapitel 6.1). Auch eine konsequente formale Anlage, wie etwa die musikalische ABA-Form zum Umsetzen der Oxymora in *TWV 55:B11*, verwies in diese Richtung (vgl. Kapitel 4.2). Eine gezielt eingesetzte Instrumentation konnte ebenfalls den narrativen Charakter unterstützen: so beispielsweise bei *TWV 55:D22*, wo das Pausieren von Pauken und Trompeten die in den Satzüberschriften genannten Krankheiten hörbar machte (vgl. Kapitel 5.1.1). Vielfach unterstützten zudem die Tanzsatzanklänge und die mit den Tanzsätzen verbundenen Affekte den erzählerischen Gestus der Overtürensuiten. Auch das Verwenden bestimmter Tonarten und deren Charakteristika trugen dazu bei – insbesondere dann, wenn ungewöhnlicherweise von der Tonika in den Suitensätzen abgewichen wurde (*TWV 55:B11*, *TWV 55:g2*, vgl. Kapitel 4.2 und 6.2.2).

Hervorzuheben ist jedoch vor allem die ambivalente Deutungsmöglichkeit der Overtürensuiten Telemanns. Viele der betrachteten Kompositionen eröffneten verschiedene Interpretationen, wobei unter der jeweiligen Perspektive bemerkenswerterweise ein und dieselbe musikalische Gestaltung schlüssig erschien. Beispielsweise konnte die Overtürensuite *TWV 55:B8* als eine Abfolge verschiedener Dienerfiguren der Commedia dell'arte betrachtet werden, bei deren Satzabfolge in der Mitte – ähnlich wie bei Watteaus Gemälden – Pierrot steht. Sie könnte jedoch ebenfalls – bei einer rein theoretisch möglichen Aufführung in Dresden – auch von Scaramouche aus konzipiert worden sein, da dies die Lieblingsfigur von August dem Starken war (vgl. Kapitel 6.1). *TWV 55:D22* etwa wurde vermutlich in den bürgerlich-gebildeten Kreisen Hamburgs eher als eine witzig-satirische Auseinandersetzung mit der Selbstbehandlungsmode bei Krankheiten in Verbindung gebracht. Zugleich konnte sie jedoch auch mit Darmstadt und Ludwig XIV. in Bezug gesetzt werden, unter dessen Sichtweise die Heilmittel eine immer positivere Konnotation erfuhren, da es sich allesamt um Vorlieben des Herrschers handelte (vgl. Kapitel 5.1.1).

²⁰ Vgl. zur sprechenden Instrumentalmusik Telemanns: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 664.

Daran kann ein weiterer wichtiger Punkt angeknüpft werden: Die musikalisch flexible Anlage der Kompositionen und die vermutlich bewusst offen gewählten Satzüberschriften, die ambivalent gedeutet werden können, ermöglichten Aufführungen der Overtürensuiten in unterschiedlichen Kontexten. Die Anspielungen und damit den Witz der Kompositionen zu erkennen, müsste für die Zeitgenossen der besondere Reiz beim Aufführen und Hören der Overtürensuiten gewesen sein. Alle betrachteten Overtürensuiten könnten rein theoretisch sowohl in höfischem, als auch in bürgerlich-städtischem Kontext mit dem damaligen Entstehen eines öffentlichen Konzertwesens aufgeführt und verstanden worden sein. Die Interpretation hing dann natürlich von der jeweiligen Perspektive ab. Telemanns bewusst offene Gestaltung ermöglichte also gerade die Rezeption in beiden Trägerschichten.

Die Overtürensuiten Telemanns bewegen sich somit im Prinzip jenseits einer Dichotomie von höfisch-bürgerlich. Exemplarisch lässt sich hier *TWV 55:F11* anführen: Die Overtürensuite zeichnete mit musikalischen Mitteln ein Abbild der bürgerlich geprägten Hansestadt Hamburg nach – bei ihrer Erstaufführung waren aber aller Wahrscheinlichkeit nach einerseits Hamburger Bürger, andererseits Besucher aus höfischem Kontext zugegen. Zudem legen überlieferte Abschriften nahe, dass sie an verschiedenen Höfen gespielt wurde (vgl. Kapitel 5.2). Die Overtürensuite *TWV 55:F11* konnte also durch die gezielt offene und zum Teil ambivalent interpretierbare Anlage von beiden Hörerkreisen verstanden werden. Dies kann zugleich auch vor dem Hintergrund von Telemanns wirtschaftlichem Geschick und die Ausrichtung seiner Kompositionen auf eine breite Rezeption und somit Vermarktbarkeit gesehen werden.²¹

Dass die ausgewählten Overtürensuiten vermutlich im bürgerlich geprägten Umfeld von Frankfurt oder Hamburg komponiert und aufgeführt wurden, zugleich aber auch als Tafelmusik oder Ähnlichem an Höfen erklangen, lässt zugleich Rückschlüsse auf den Witz zu. Ein Phänomen, das zunächst vor allem mit dem französischen, höfisch konnotierten Esprit verbunden war, funktionierte folglich bei den meisten der betrachteten Overtürensuiten sowohl in bürgerlich-gebildetem Kontext, als auch in höfischem. Da das Wissen um die Konventionen eines ebenfalls ursprünglich mit dem französisch-höfischen Prestige verknüpften Genres in beiden gesellschaftlichen Bereichen zum damaligen Zeitpunkt gegeben war und die programmatischen Überschriften sowie die musikalische Gestaltung so flexibel und ambivalent deutbar sind, wird vielfach die Aufführung einer Komposition an unterschiedlichen Orten wahrscheinlich. Dadurch dass der Interpretationsspielraum die Einsetzbarkeit in verschiedenen sozialen Kontexten ermöglichte, blieb im Prinzip auch über das Medium Musik der Witz kein ausschließlich auf höfische Kreise beschränktes Phänomen.

²¹ Vgl. dazu allgemein: Lütken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 661.

Integrieren diverser Strömungen in die Ouvertürensuite

Die Analyse und Interpretation der Ouvertürensuiten zeigte, wie vielfältig Telemann in dem Genre auf die verschiedenen Neuerungen und Ereignisse seiner Zeit einging. Telemanns Umtriebigkeit und sein Gespür für die Konstellationen vor Ort lässt sich auch hier bestätigen und gerade durch die ambivalente Interpretationsmöglichkeit sogar noch erweitern. Vielfach stehen die betrachteten Ouvertürensuiten dabei in unmittelbarer Auseinandersetzung mit kontrovers diskutierten Themen der Künste oder Gesellschaft, mit politischen Geschehnissen oder mit Gebieten der Literatur.²² Dies kann auch bei der musikalischen Gestaltung festgestellt werden: Gerade durch die Mittel der Musik wird auf subtile Art und Weise auf die außermusikalischen Ereignisse rekurriert. Denkt man beispielsweise bei dem Suitensatz ‚Tintamare‘ von *TWV 55:D21* Castels Konstruktion eines Augenclaviers, die Diskussion darüber und die damals aufkommende synästhetische Gedankenwelt mit, so erscheint die musikalisch äußerst einfache Satzanlage geradezu zwingend (vgl. Kapitel 5.1.2). Vielfach entfaltete sich so bei den Kompositionen unter Berücksichtigung der geistesgeschichtlichen und politischen Strömungen der Zeit eine tiefgreifende Bedeutungsschicht.

Die Bezüge zu den Geschehnissen der Zeit wurden auch schon bei den Beiträgen Telemanns zu anderen Genres und Gattungen gezeigt²³ – in seinen Ouvertürensuiten scheint sich dies jedoch zu fokussieren. In seiner Sonate *TWV 42:C1* aus dem *Getreuen Music-Meister* bezieht sich Telemann auf literarische beziehungsweise mythologische Figuren.²⁴ Ähnliches geschieht bei den Ouvertürensuiten *TWV 55:F11*, *TWV 55:B8* und *TWV 55:G10*. In den Ouvertürensuiten *TWV 55:G2*, *TWV 55:B11*, *TWV 55:F11* und *TWV 55:B8* konnte über die überlieferten Quellen, die musikalische Gestaltung oder die Sujets ein Bezug zum Dresdner Hof beziehungsweise zu August dem Starken hergestellt werden. Dass Telemann auch sonst auf die Geschehnisse in Dresden musikalisch reagierte, zeigt beispielsweise seine Komposition *Unsterblicher Nachruhm Friedrich August. Serenata auf den Tod Augusts des Starken TVWV 4:7*, die er 1733 als Reaktion auf den Tod von August II. komponierte.²⁵ Telemanns Singspiel *Miriways TVWV 21:24* geht wiederum auf die Machtkämpfe in Persien um das Jahr 1722 ein²⁶ – auch die Ouvertürensuiten *TWV 55:G4* und *TWV 55:B5* scheinen auf aktuelle politische Geschehnisse

²² Vgl. zum Themenspektrum der Ouvertürensuiten allgemein: Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 658f.

²³ Vgl. z. B.: Seidel: „Die Metamorphose der Ino“ (2010), S. 29f.; Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 68.

²⁴ Vgl.: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 405.

²⁵ Vgl.: R.-J. Reipsch: „Vorwort“, in: *Unsterblicher Nachruhm* (2007), S. VIII, XVIII.

²⁶ Vgl.: B. Reipsch: „Vorwort“, in: *Miriways* (1999), S. IX.

wie den Nordischen Krieg Bezug zu nehmen. Die *Donnerode TVWV 6:3* (1756) stellt eine musikalische Auseinandersetzung mit dem Erdbeben in Lissabon (November 1755) dar²⁷ – eine ähnliche Reaktion auf ein Ereignis, das viele Menschen, wenn auch eher finanziell, betroffen hat, ist die Ouvertürensuite *TWV 55:B11*. Insbesondere bei seinen musikdramatischen Kompositionen wie beispielsweise dem Singspiel *Die lasttragende Liebe oder Emma und Eginhard TVWV 21:25* oder auch dem als Serenata bezeichneten *Don Quijotte auf der Hochzeit des Comacho TVWV 21:32* wird Telemann für eine differenzierte Figurenzeichnung gerühmt.²⁸ Ähnliches findet im Prinzip in den Ouvertürensuiten statt, in denen verschiedene Charaktere mit rein instrumentalen Mitteln dargestellt werden (*TWV 55:B8*, *TWV 55:C5*, *TWV 55:g2*, *TWV 55:D5*, *TWV 55:G10*).

Telemanns Ouvertürensuiten: „zu allen Ausdrückungen vollkommen geschickt“²⁹

Bei allen betrachteten Ouvertürensuiten kann nicht genug betont werden, dass es sich nicht um außermusikalische Überschriften oder Titel handelt, die mit einer belanglosen musikalischen „Malerey“³⁰ umgesetzt würden. Die sprachliche Ebene steht vielmehr in einer durchdachten Wechselwirkung mit der musikalischen Gestaltung. Die musikalischen Mittel werden dabei jeweils geschickt und auf die spezifischen Aufführungsmöglichkeiten bezogen eingesetzt, um diese außermusikalische Narration über die Musik zu entfalten. Dazu zählt zum einen die Besetzung der Ouvertürensuite – beispielsweise das gezielte Einsetzen von Bläsern bei den Kompositionen, die durch Anregung oder für eine mögliche Aufführung in Dresden oder Darmstadt geschrieben wurden (vgl. bspw. *TWV 55:D21*, vgl. Kapitel 5.1.2). Zum anderen sind hier aber vor allem die in den Überschriften genannten außermusikalischen Bereiche zu nennen: Die Themen schienen jeweils genau auf den Wissenshintergrund der jeweiligen potenziellen Rezipienten bezogen zu sein, sodass wiederum der Witz der Komposition entdeckt werden konnte. Beispielsweise müsste die Anspielung auf den Nordischen Krieg in der Ouvertürensuite *TWV 55:G4* gerade in Hamburg verstanden worden sein (vgl. Kapitel 4.1.1) und die Entstehung von *TWV 55:G10* ‚Burlesque de Quixotte‘ ist nach dem Erscheinen der deutschen Übertragung von Cervantes’ Roman anzusetzen.

²⁷ Vgl.: Hobohm: „Vorwort“, in: *Donnerode* (1971), S. IX; Lütteken: „Telemann, Georg Philipp“ (2006), Sp. 604.

²⁸ Vgl.: Hirschmann: „Die lasttragende Liebe oder Emma und Eginhard“ (1997), S. 263; Hirschmann: „Don Quijotte auf der Hochzeit des Comacho“ (1997), S. 265.

²⁹ Scheibe *Musikus* S. 765.

³⁰ Gerber: *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1792), Sp. 630.

Telemanns musikalische Gestaltung erscheint also insgesamt äußerst planvoll im Hinblick auf eine Narration in der Ouvertüresuite. Die abwechslungsreiche, lebendige und vielfältige Gestaltung ermöglicht zahlreiche Assoziationen – und zwar auch dann, wenn es sich in Einzelfällen bei den Überschriften um einen Zusatz des Kopisten und somit ‚nur‘ um ein Abbild der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen handeln sollte. Die Detailanalysen der Einzelsätze der Ouvertüresuiten konnten dabei offen legen, dass auf vielfältige Art und Weise in der Instrumentalmusik außermusikalische Geschehnisse und Sachverhalte imaginiert werden können. Würde es sich in Einzelfällen bei den programmatischen Titeln und Überschriften nur um Hinzufügungen der Kopisten handeln, so würde dies dennoch (oder gerade) die Anschaulichkeit von Telemanns Musik betonen. Denn die Assoziation des Kopisten wäre direkt auf die musikalische Faktur bezogen. Die musikalische Anlage sowohl der Ouvertüre, als auch der einzelnen Suitensätze steht also – wie die Analysen gezeigt haben – in unmittelbarem Zusammenhang mit den programmatischen Überschriften, Titeln oder Zusätzen.

Urteilen, die Telemanns Musik die Möglichkeit absprechen, außermusikalische Dinge darzustellen, ist insofern zu widersprechen. So etwa Finschers Aussage von 1969, die natürlich ebenfalls in seiner Zeit und der Wissenschaftsgeschichte mit den damaligen Vorbehalten gegen die sogenannten ‚Kleinmeister‘ gesehen werden muss:³¹

„Original‘ sind Telemanns Einfälle nicht immer – Einfälle, die Effekt machen, sind sie fast stets; von den konventionellen, aber mit außerordentlichem Klangsinn erfundenen Tonmalereien der Programm-Ouverturen über das unablässige Ausschlachten der Eindrücke, die der junge Telemann von der polnischen Volksmusik gewonnen hatte, als genrehafte Reize, über die geistreiche Bildungsattitüde des Komponierens in verschiedenen Nationalstilen und selbst das Aufwerten konventioneller Suiten durch anspielungsreiche Titel, die von der Musik keineswegs eingelöst werden.“³²

Problematisch ist die letzte Aussage darüber hinaus vor allem auch deswegen, weil in der Fußnote zu oben stehendem Zitat auf den Beinamen ‚La Bourse‘ von *TWV 55:B11* verwiesen wird. Dieser wird als ‚Musterbeispiel‘ für „anspielungsreiche Titel“³³ ohne eine entsprechende musikalische Umsetzung angeführt. Der Beiname ‚La Bourse‘ stammt jedoch nicht von Telemann, sondern von Hoffmann, der diesen Titel in seiner praktischen Ausgabe der Ouvertüresuite verwendet und anschließend in seiner Monographie *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* nennt.³⁴ Der Titel findet sich allerdings weder auf Telemanns Autograph von

³¹ Vgl.: Mielke-Gerdes, Cadenbach et al.: „Musikwissenschaft“ (1997), Sp. 1816.

³² Finscher: „Der angepasste Komponist“ (1969), S. 37.

³³ Vgl.: ebd., S. 37.

³⁴ Vgl.: Hoffmann: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (1969), S. 17ff., 21. Vgl. von Hoffmann herausgegebene praktische Ausgabe: Telemann: *La Bourse 1720. Orchestersuite TWV 55:B11* (1967). Zohn arbeitet entsprechend konsequenterweise ohne diesen Titel zur Beschreibung der Ouvertüresuite: Zohn: *Music for a Mixed Taste* (2008), S. 105.

TWV 55:B11, noch auf den Stimmen der überlieferten Dresdner Abschrift.³⁵ Einen programmatischen Zusatz, der gut 200 Jahre nach Telemanns Tod einer Ouvertürensuite gegeben wurde, kann der Komponist selbst natürlich gar nicht in seiner Musik eingelöst haben.

Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit den Ouvertürensuiten unter programmatischer Perspektive sollten vielmehr die Überschriften sein, die in den Autographen oder Handschriften zu finden sind. Diese können dann in einem sekundären Schritt verschiedene Kontexte eröffnen – wovon im Fall von *TWV 55:B11* die Finanzkrise um 1720 durchaus eine Möglichkeit darstellt, die nach einer analytischen Betrachtung der Einzelsätze unter Berücksichtigung der von Telemann gewählten Satzüberschriften auch am musikalischen Satz nachvollzogen werden kann (vgl. Kapitel 4.2.3).

Man wird Telemanns Ouvertürensuiten nicht gerecht, wenn man sie nicht mit den Maßstäben ihrer Zeit misst – und zwar insbesondere nicht unter dem Blickwinkel eines (später) zum Ideal erhobenen kontrapunktisch gearbeiteten oder ‚absoluten‘ Satzes etwa eines J. S. Bachs. Wie vorliegende Studie offen gelegt hat, zeigt sich die Vielschichtigkeit der Ouvertürensuiten Telemanns gerade dann, wenn man anhand der überlieferten Manuskripte und der dort notierten Titel und Überschriften alle Einzelsätze sowie die Satzabfolge insgesamt in Relation zu der Hör- und Formerwartung der Zeitgenossen liest und interpretiert. Gewinnbringend ist die analytische Betrachtung der Kompositionen besonders bei einer Einordnung in den jeweiligen Zeitabschnitt und historischen Kontext. Unter diesem Blickwinkel wird deutlich, dass Telemanns Ouvertürensuiten vielfach eine ambivalente Interpretationsmöglichkeit begleitet, die das eigentlich Spannende darstellt. Die Kompositionen erschließen sich also erst dann, wenn man einen aus der Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stammenden Maßstab vermeidet. Im Kontext seiner Zeit betrachtet, war Telemann folglich auch auf dem Gebiet der Ouvertürensuiten ein äußerst vielfältiger und umtriebiger Komponist, der seine Umgebung und die verschiedenen Neuerungen und Strömungen von Politik, Gesellschaft und Literatur mit wachem Auge verfolgte, zugleich musikalisch rezipierte (vgl. Kapitel 1.1) und vielfach ambivalent deutbar umsetzte. Die einzelnen Kompositionen zeigen seinen Einfallsreichtum, wie er im Sinne des Witzes durch immer wieder neue Ideen mit Hör- und Leseerwartungen des Genres spielte und zahlreiche ‚aufgeweckte Einfälle und sinnreiche Gedanken‘ (vgl. Schwabe S. 16) einfließen ließ. Dies ist nicht nur auf die Überschriften, sondern, wie die Untersuchung gezeigt hat, gerade auf die innermusikalische Gestaltung zu beziehen, wodurch sich vielfach eine eigene

³⁵ Vgl.: Dresdner Abschrift Mus. 2392-O-34a: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15433/1/cache.off>; vgl. Dresdner Autograph Mus. 2392-O-34: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15378/1/cache.off>; letzter Zugriff auf beide Seiten: 11.07.2014.

Narration entwickelt. Insofern kann man Scheibes Urteil im *Critischen Musikus* auch in Bezug auf die betrachteten Ouvertürensuiten zustimmen: Telemanns „Schreibart ist körnigt, den Sachen gemäß, und überhaupt zu allen Ausdrückungen vollkommen geschickt“ (Scheibe Musikus S. 765).

9. Anhang

9.1 Abkürzungsverzeichnis

Bibliotheken und Quellenlexikon

- D-B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-DI Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Musikabteilung
D-DS Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Handschriften- und Musikabteilung
RISM Répertoire International des Sources Musicales

Noten: Telemann Ouvertürensuiten

B5 LB	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Boiteux‘
B5 LC	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Coureurs‘
B5 LM	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Moscovites‘
B5 LP	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Portugais‘
B5 LS	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Suisses‘
B5 LT	<i>TWV 55:B5</i> ‚Les Turcs‘
B5 M1	<i>TWV 55:B5</i> ‚Menuet 1‘
B5 M2	<i>TWV 55:B5</i> ‚Menuet 2‘
B5 O	<i>TWV 55:B5</i> ‚Ouverture‘
B8 C	<i>TWV 55:B8</i> ‚Colombine‘
B8 H	<i>TWV 55:B8</i> ‚Harlequinade‘
B8 M1	<i>TWV 55:B8</i> ‚Menuet 1‘
B8 M2	<i>TWV 55:B8</i> ‚Menuet 2‘
B8 MeT	<i>TWV 55:B8</i> ‚Mezzetin en Turc‘
B8 O	<i>TWV 55:B8</i> ‚Ouverture‘
B8 P	<i>TWV 55:B8</i> ‚Pierrot‘
B8 S	<i>TWV 55:B8</i> ‚Scaramouches‘
B11 Esperance	<i>TWV 55:B11</i> ‚L’Esperance de Mississippi‘
B11 guerre	<i>TWV 55:B11</i> ‚La guerre en la paix‘
B11 O	<i>TWV 55:B11</i> ‚Ouverture‘
B11 repos	<i>TWV 55:B11</i> ‚Le repos interrompu‘
B11 Solitude	<i>TWV 55:B11</i> ‚La Solitude associée‘
B11 Vainqueurs	<i>TWV 55:B11</i> ‚Les Vainqueurs vaincus‘
C5 E	<i>TWV 55:C5</i> ‚Entree‘
C5 L	<i>TWV 55:C5</i> ‚Loure‘
C5 LB1	<i>TWV 55:C5</i> ‚Les Boiteux 1‘
C5 LB2	<i>TWV 55:C5</i> ‚Les Boiteux 2‘

C5 M1	<i>TWV 55:C5</i> ‚Menuet 1‘
C5 M2	<i>TWV 55:C5</i> ‚Menuet 2‘
C5 O	<i>TWV 55:C5</i> ‚Ouverture‘
C5 P	<i>TWV 55:C5</i> ‚Pastorelle‘
D5 A1	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 1. avec moderation‘
D5 A2	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 2. Gayement‘
D5 A3	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 3. Vivement‘
D5 A4	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 4. Serieusement mais avec cadence‘
D5 A5	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 5. Gaymant‘
D5 A6	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 6. Vivement‘
D5 A7	<i>TWV 55:D5</i> ‚Air 7. teres viste‘
D5 O	<i>TWV 55:D5</i> ‚Ouverture‘
D13 O	<i>TWV 55:D13</i> ‚Ouverture‘
D21 R	<i>TWV 55:D21</i> ‚Rejouissance‘
D21 T	<i>TWV 55:D21</i> ‚Tintamare‘
D22 Hypocondre	<i>TWV 55:D22</i> ‚L’Hypocondre. Sarabande–Gigue–Sarab.[ande]–Bourre-Sara.[bande]–Hornp.[ipe]–Sarab[ande]–La Suave‘
D22 maison	<i>TWV 55:D22</i> ‚Remede: Petite-maison, Furie‘
D22 maitre	<i>TWV 55:D22</i> ‚Le Petit-maitre‘
D22 O	<i>TWV 55:D22</i> ‚Ouverture‘
D22 Podagre	<i>TWV 55:D22</i> ‚Le Podagre. Loure‘
D22 Poste	<i>TWV 55:D22</i> ‚Remede experimente: La Poste et la Dance. Menuet en Rondeau‘
D22 Souffrance	<i>TWV 55:D22</i> ‚Remede: Souffrance heroique. Marche‘
F10 A1	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 1‘
F10 A2	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 2‘
F10 A3	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 3‘
F10 A4	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 4‘
F10 A5	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 5‘
F10 A6	<i>TWV 55:F10</i> ‚Air 6‘
F10 O	<i>TWV 55:F10</i> ‚Ouverture‘
F11 dorff Music	<i>TWV 55:F11</i> ‚der Älster Schäffer dorff Music‘
F11 Echo	<i>TWV 55:F11</i> ‚das Älster Echo‘
F11 Frösche	<i>TWV 55:F11</i> ‚die concertirende[n] Frösche u.[nd] Krähen‘
F11 Glocken	<i>TWV 55:F11</i> ‚die Hamburgischen Glockenspiele‘
F11 Nymphen	<i>TWV 55:F11</i> ‚der Schäffer u.[nd] Nymphen eilfertige Abzug‘
F11 O	<i>TWV 55:F11</i> ‚Ouverture‘
F11 Pallas	<i>TWV 55:F11</i> ‚die canonierende Pallas‘
F11 Pan	<i>TWV 55:F11</i> ‚der ruhende Pan‘

F11 Schwan	<i>TWV 55:F11</i> ,der Schwanen Gesang‘
G2 B	<i>TWV 55:G2</i> ,Branle‘
G2 C	<i>TWV 55:G2</i> ,Courante‘
G2 F	<i>TWV 55:G2</i> ,Fantasie‘
G2 G	<i>TWV 55:G2</i> ,Gavotte en Rondeaux‘
G2 M1	<i>TWV 55:G2</i> ,Menuet 1‘
G2 M2	<i>TWV 55:G2</i> ,Menuet 2‘
G2 O	<i>TWV 55:G2</i> ,Ouverture‘
G2 R	<i>TWV 55:G2</i> ,Rossignol‘
G2 S	<i>TWV 55:G2</i> ,Sarabande‘
g2 Ad	<i>TWV 55:g2</i> ,Avec douce[u]r‘
g2 C	<i>TWV 55:g2</i> ,Canarie‘
g2 H	<i>TWV 55:g2</i> ,Hornpipe‘
g2 L	<i>TWV 55:g2</i> ,Loure‘
g2 LP	<i>TWV 55:g2</i> ,La Plaisanterie‘
g2 LS	<i>TWV 55:g2</i> ,Les Scaramouches‘
g2 M1	<i>TWV 55:g2</i> ,Menuet 1‘
g2 M2	<i>TWV 55:g2</i> ,Menuet 2‘
g2 O	<i>TWV 55:g2</i> ,Ouverture‘
G4 LAa	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Allemands anciens‘
G4 LAm	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Allemands modernes‘
G4 LDa	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Danois anciens‘
G4 LDm	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Danois modernes‘
G4 LSa	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Suedois anciens‘
G4 LSm	<i>TWV 55:G4</i> ,Les Suedois modernes‘
G4 Lvf	<i>TWV 55:G4</i> ,Les vieilles fem[m]es‘
G4 M1	<i>TWV 55:G4</i> ,Menuet 1‘
G4 M2	<i>TWV 55:G4</i> ,Menuet 2‘
G4 O	<i>TWV 55:G4</i> ,Ouverture‘
G10 Ane	<i>TWV 55:G10</i> ,Celui d’Ane de Sanche‘
G10 Attaque	<i>TWV 55:G10</i> ,Son Attaque des Moulins à Vent‘
G10 Couchè	<i>TWV 55:G10</i> ,Le Couchè de Quixote‘
G10 O	<i>TWV 55:G10</i> ,Ouverture‘
G10 Reveil	<i>TWV 55:G10</i> ,Le Reveil de Quixotte‘
G10 Roscinante	<i>TWV 55:G10</i> ,Le Galope de Roscinante‘
G10 Sanche	<i>TWV 55:G10</i> ,Sanche Panche bernè‘
G10 Soup[ir]s	<i>TWV 55:G10</i> ,Ses Soup[ir]s amoureux a près la Princesse Dulcinèe‘
G12 A1	<i>TWV 55:G12</i> ,Air 1‘

G12 A2	TWV 55:G12 ‚Air 2‘
G12 A3	TWV 55:G12 ‚Air 3‘
G12 A4	TWV 55:G12 ‚Air 4‘
G12 A5	TWV 55:G12 ‚Air 5‘
G12 O	TWV 55:G12 ‚Ouverture‘
TVWV	Telemann Vokalwerke-Verzeichnis
TWV	Telemann Werkverzeichnis

Noten: weitere Kompositionen

Conti	Francesco Conti: <i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> , Einführung v. Howard Mayer Brown, New York, London 1982.
DgMM	Georg Philipp Telemann: <i>Der getreue Music-Meister, welcher so wol für Sän-ger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf ver-schiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind, und moralische, Opern- und andere Arien, dessgleichen TRII, DUETTI, SOLI etc. SONATen, OUVERTUREn, etc. wie auch FUGEN, CONTRAPUNCTe, CANO-NES, etc. enthalten, mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französischer, Englischer, Polnischer, [et]c. so ernst-haft- als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer LEC-TION vorzutragen gedenket, durch Telemann, Hamburg 1728.</i>
Lambranzi	Gregorio Lambranzi: <i>Neue und Curieuse theatralische Tantzschul. Teil I und II</i> , hrsg. v. Kurt Petermann, Reprint der Ausgabe Nürnberg 1716, Leipzig 1975.
Telemann Comacho	Georg Philipp Telemann: <i>Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act. Libretto by Daniel Schiebeler</i> , hrsg. v. Bernd Baselt, Madison 1991, (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 64–65).

Texte

Addison	John Addison: <i>The Papers of Joseph Addison, Esq. In the Tatler, Spectator, Guardian, and Freeholder. Together with his Treatise on the Christian Reli-gion. To which are prefixed Tickell’s Life of the Author, and Extracts from Dr. Johnson’s Remarks in his Prose Writings. With Original Notes never before published. In four Volumes</i> , Edinburgh 1740.
Augen=Orgel	Georg Philipp Telemann: ‚Beschreibung der Augen=Orgel oder des Au-gen=Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pa-ter Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat‘, Hamburg 1739, abgedruckt in: <i>Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739). Dokumentation</i> , hrsg. v. Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1982, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 18), S. 16–22.
Beattie	James Beattie: <i>Essays. On POETRY and MUSIC, as they affect the Mind. On LAUGHTER, and LUDICROUS COMPOSITION. On the UTILITY of CLASSI-CAL LEARNING</i> , Edinburgh u. a. 1776.
Bouhours	Dominique Bouhours: <i>Les Entretiens d’Artiste et d’Eugene</i> , Paris 21671.
Castel	[Pater Louis Bertrand Castel]: <i>Esprit, Saillies et Singularités du P. Castel</i> , Am-sterdam, Paris 1763.

- DQ Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Mit 24 Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848*, übers. v. Ludwig Braunfels, München 2008.
- Explanation [Anonym]: *Explanation of the ocular harpsichord, upon shew to the PUBLIC*, London 1757.
- Gottsched Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 2003. [Abdruck der *Critischen Dichtkunst* nach dem Erstdruck von 1730].
- Gulliver Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, hrsg. v. Robert Demaria, London 2003.
- Hobbes HN Thomas Hobbes: *Humane Nature: Or, The fundamental Elements of Policie. Being a Discoverie of the Faculties, Acts, and Passions of the Soul of Man, from their original causes, a cording to such Philosophical Principles as are not commonly known or affected*, London 1649.
- Hutcheson Francis Hutcheson: *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The FABLE of the BEES*, Glasgow 1750.
- Jonson Ben Jonson: „Every Man Out of His Humour“, in: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, hrsg. v. David Bevington et al, Cambridge 2012, S. 249–420.
- la Bruyère Jean de la Bruyère: *Die Charaktere*, aus dem Französischen v. Otto Flake, mit einem Nachwort v. Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt, Leipzig 2007.
- Liselotte *Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen. Sämtliche Briefe der Elisabeth Charlotte, duchesse d'Orléans, an die Oberhofmeisterin Anna Katharina von Harling, geb. von Offeln, und deren Gemahl Christian Friedrich von Harling, Geheimrat und Oberstallmeister, zu Hannover*, hrsg., komm., eingel. v. Hannelore Helfer, Teil I, Hannover 2007, (= Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 102).
- Locke John Locke: *An Essay concerning Humane Understanding. In Four Books*, Buch 2, London 1690.
- Mattheson
Capellmeister Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Faksimile Ausgabe Hamburg 1739, Kassel 1980.
- Mattheson Critica Johann Mattheson: *Critica Musica d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung Vieler / theils vorgefaßten / theils einfältigen Meinungen / Argumenten und Einwürffe / so in alten und neuen / gedruckten und ungedruckten / Musicalischen Schriften zu finden. Zur müglichen Ausräumung aller groben Irrthümer / und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft*, Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1722, Amsterdam 1964.
- Mattheson Orchestre Johann Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung / wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*, Reprint Ausgabe Hamburg 1713, Hildesheim u. a. 1993.
- Mauvillon [Éléazar de] Mauvillon: *Lettres françaises et germanique ou Reflexions Militaires, Litteraires, et critiques sur les François et les Allemans*, London 1740.
- Meier Georg Friedrich Meier: *Gedancken von Schertzen*, Halle 21754.

- Morris [Corbyn Morris]: *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. To which is Added, an Analysis of the Characters of An HUMOURIST, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverly, and Don Quixote*, London 1744.
- Muralt [Béat Louis de Muralt]: *Lettres sur les Anglois et les François. ET sur les Voyages*, o. O. 1725.
- Quantz Versuch Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, Wiesbaden 1988.
- Scheibe Musikus Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1745, Wiesbaden u. a. 1970.
- Schwabe Johann Joachim Schwabe: *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*, Leipzig ²1742.
- Shaftesbury [Anthon Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury]: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour. In a Letter to a Friend*, London 1709.
- Swift Jonathan Swift: „To Mr. Delany“, in: *The Works of Dr. Jonathan Swift, Dean of St. Patrick's, Dublin*, Bd. 16, gesammelt u. durchgesehen v. Deane Swift, London 1765, S. 285.
- Sydenham Thomas Sydenham: *Abhandlung über die Gicht (1681)*, eingel. u. übers. v. Julius Leopold Pagel, Leipzig 1910.
- Thomasius Christian Thomasius: *Kleine Teutsche Schriften*, hrsg. v. Werner Schneiders, Nachdruck der Ausgabe Halle 1701, Hildesheim u. a. 1994, (= Christian Thomasius. Ausgewählte Werke 22).
- Unzer Joannes Augustus Unzer: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, Hamburg 1759–1764.
- Wernicke [Christian Wernicke]: *Herrn Wernikens, ehemaligen Königlich-Dänischen Staatsraths und Residenten zu Paris, Poetische Versuche in Ueberschriften; Wie auch in Helden- und Schäfergedichten*, neue u. verb. Auflage, Zürich 1749.
- Wolff Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, Einl. u. krit. Apparat v. Charles A. Corr, Hildesheim u. a. 1983, (= Christian Wolff. Gesammelte Werke I. Abt. Deutsche Schriften Bd. 2).
- Zedler *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Halle, Leipzig 1732–1754.

9.2 Literaturverzeichnis

9.2.1 Primärliteratur

9.2.1.1 Noten

Georg Philipp Telemann: Ouvertürensuiten

TWV 55:A2: D-DS Mus.ms. 1034/1, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-1>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

TWV 55:A3: D-DS Mus.ms. 1034/22, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-22>, letzter Zugriff: 08.08.2013.

TWV 55:Anh. A1: D-DS Mus.ms. 1034/84, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-84>, letzter Zugriff: 08.08.2013.

TWV 55:a2: D-DS Mus.ms. 1034-05, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-05>, letzter Zugriff: 20.10.2012.

TWV 55:a3: D-DS Mus.ms. 1034-9, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-09>, letzter Zugriff: 09.04.2013.

TWV 55:a4: D-DS Mus.ms. 1034/30, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-30>, letzter Zugriff: 09.04.2014.

TWV 55:a5: D-DS Mus.ms. 1034/90, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-90>, letzter Zugriff: 09.04.2014.

TWV 55:B4: D-DS Mus.ms. 1034/37, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-37>, letzter Zugriff: 09.04.2014.

TWV 55:B5: D-DS Mus.ms. 1034/53, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-53>, letzter Zugriff: 20.10.2012; Telemann, Georg Philipp: *Overture B-flat major [TWV 55:B5] for Two Violins, Viola and Basso continuo*, hrsg. v. Ian Payne, o. O. 1997, (= Severinus Urtext Telemann Edition 74).

TWV 55:B8: D-DS Mus.ms. 1034/79, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-79>, letzter Zugriff: 31.07.2013; Telemann, Georg Philipp: *Ouverture burlesque (TWV 55:B8) für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kb.) und Generalbaß*, hrsg. v. Adolf Hoffmann, Wolfenbüttel, Zürich 1975, (= Corona 120).

TWV 55:B11: D-DI Mus. 2392-O-34, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15378/1/cache.off>, letzter Zugriff: 31.07.2013; D-DI Mus. 2392-O-34a, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15433/1/cache.off>, letzter Zugriff: 11.07.2014; Telemann, Georg Philipp: *La Bourse 1720. Orchestersuite TWV 55:B11*, hrsg. v. Adolf Hoffmann, Wolfenbüttel 1967, (= Corona. Werkreihe für Kammerorchester 100).

TWV 55:C1: D-DS Mus.ms. 1034/8, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-8>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

TWV 55:C2: D-DS Mus.ms. 1034/25, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-25>, letzter Zugriff: 28.02.2014.

TWV 55:C3: D-DS Mus.ms. 1034/39, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-39>, letzter Zugriff: 10.06.2014; Telemann, Georg Philipp: „Ouverture C-Dur“, in: *Georg Philipp Telemann. Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. v. Friedrich Noack, Kassel u. a. 1955, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 10), S. 1–28.

TWV 55:C4: D-DS Mus.ms. 1034/42, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-42>, letzter Zugriff: 01.11.2013.

TWV 55:C5: D-DS Mus.ms. 1034/44, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-44>, letzter Zugriff: 30.08.2013.

TWV 55:C6: D-DS Mus.ms. 1034/94a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-94a>, letzter Zugriff: 30.05.2013.

TWV 55:C7: D-DI Mus. 2392-N-2, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15424/1/cache.off>, letzter Zugriff: 31.05.2014.

TWV 55:D3: D-DS Mus.ms. 1034/4a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-4a>, letzter Zugriff: 09.04.2013.

TWV 55:D4: D-DS Mus.ms. 1034/7, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-07>, letzter Zugriff: 09.04.2013.

TWV 55:D5: D-DS Mus.ms. 1034/17, D-D Mus.ms. 1034/17a, D-DS Mus.ms. 1034/17b (alle drei Handschriften nur vor Ort einsehbar; bisher nicht als Digitalisat abrufbar, Stand: 20.07.2015); Telemann,

Georg Philipp: *Overture La Galante D Major [TWV 55:D5] for Two Violins, Viola and Basso Continuo*, hrsg. v. Ian Payne, o. O. 2002, (= Severinus Urtext Telemann Edition 128).

TWV 55:D7: D-DS Mus.ms. 1034/43, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-43>, letzter Zugriff: 09.04.2013.

TWV 55:D9: D-DS Mus.ms. 1034/49, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-49>, letzter Zugriff: 15.04.2014.

TWV 55:D13: D-DS Mus.ms. 1034/66a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-66a>, letzter Zugriff: 31.08.2013; Telemann, Georg Philipp: *Ouverture La Gaillarde D Major [TWV 55:D13] for Two Violins, Viola and Basso Continuo*, hrsg. v. Ian Payne, o. O. 2002, (= Severinus Urtext Telemann Edition 109).

TWV 55:D12: D-DS Mus.ms. 1034/56, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-56>, letzter Zugriff: 02.04.2015.

TWV 55:D15: D-DS Mus.ms. 1034/85, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-85>, letzter Zugriff: 08.08.2013.

TWV 55:D17: D-DS Mus.ms. 1034/93, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-93>, letzter Zugriff: 19.02.2013.

TWV 55:D18: D-DS Mus.ms. 1034/95, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-95>, letzter Zugriff: 11.04.2013.

TWV 55:D21: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 2 (nicht als Digitalisat online abrufbar, Stand: 20.07.2015); D-DS Mus.ms. 1034/45, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-45>, letzter Zugriff: 28.08.2013; Telemann, Georg Philipp: „Ouverture D-Dur“, in: *Georg Philipp Telemann. Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. v. Friedrich Noack, Kassel u. a. 1955, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 10), S. 53–68.

TWV 55:D22: D-B Mus.ms. autograph G. P. Telemann 6, Nr. 4 (nicht als Digitalisat online abrufbar, Stand: 20.07.2015); Telemann, Georg Philipp: *Ouvertüre D-dur verbunden mit einer tragikomischen Suite. Ouverture ré majeure jointe d'une suite tragi-comique für 3 Trompeten, Pauken, Streichorchester und Basso continuo (Cembalo)*, hrsg. v. Wolf Hobohm, Wiesbaden 1981.

TWV 55:d1: D-DS Mus.ms. 1034/26, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-26>, letzter Zugriff: 10.07.2013.

TWV 55:d2: D-DS Mus.ms. 1034/32, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-32>, letzter Zugriff: 08.07.2013.

TWV 55:E1: D-DS Mus.ms. 1034/13, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-13>, letzter Zugriff: 01.03.2013.

TWV 55:E2: D-DS Mus.ms. 1034/96, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-96>, letzter Zugriff: 08.08.2013.

TWV 55:E3: D-DI Mus.2392-O-7, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/53162/1/cache.off>, letzter Zugriff: 10.01.2014.

TWV 55:e4: D-DS Mus.ms. 1034/36, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-36>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

TWV 55:e6: D-DS Mus.ms. 1034/62, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-62>, letzter Zugriff: 04.10.2012.

TWV 55:e9: D-DI Mus. 2392-N-14, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/53160/1/cache.off>, letzter Zugriff: 30.05.2013.

TWV 55:e10: D-DI Mus. 2392-O-23, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/53163/1/cache.off>, letzter Zugriff: 27.05.2013.

TWV 55:Es2: D-DS Mus.ms. 1034/14, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-14>, letzter Zugriff: 24.05.2013.

TWV 55:Es3: D-DS Mus.ms. 1034/20, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-20a>, letzter Zugriff: 24.05.2013.

TWV 55:Es4: D-DS Mus.ms. 1034/33, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-33>, letzter Zugriff: 24.05.2013.

TWV 55:F7: D-DS Mus.ms. 1034/41, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-41>, letzter Zugriff: 20.10.2012.

TWV 55:F10: D-DS Mus.ms. 1034/72, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-72>, letzter Zugriff: 04.10.2012.

TWV 55:F11: D-DI Mus. 2392-N-32, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15390/1/cache.off>, letzter Zugriff: 20.05.2013; D-DS Mus.ms. 1034/78: www.tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-78, letzter Zugriff: 20.05.2013; Telemann, [Georg Philipp]: *Overture for Four Horns, Two Oboes, Bassoon and String Orchestra*, hrsg. v. Jürgen Braun, London u. a. 1966, (= Edition Eulenburg 1338).

TWV 55:fis1: Telemann, Georg Philipp: „Ouverture in fis-moll“, in: *Georg Philipp Telemann. Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. v. Friedrich Noack, Kassel u. a. 1955, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 10), S. 101–114.

TWV 55:G1: D-DS Mus.ms. 1034/3b, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-03b>, letzter Zugriff: 31.05.2014.

TWV 55:G2: D-DI Mus. 2392-N-3, <http://digital.slub-dresden.de/ppn304754781/1>, letzter Zugriff: 15.04.2014; D-DS Mus.ms. 1034/6a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-06a>, letzter Zugriff: 11.04.2013; D-DS Mus.ms. 1034/6b, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-06b>, letzter Zugriff: 11.04.2013; Telemann, Georg Philipp: *Ouvertürensuite G-Dur „La Bizarre“*. Partitur, hrsg. v. Wolf Hohohm, Leipzig 1967.

TWV 55:G4: D-DS Mus.ms. 1034/16, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-16>, letzter Zugriff: 20.08.2013; Telemann, Georg Philipp: „Ouverture des Nations anciens et modernes“, in: *Georg Philipp Telemann. Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. v. Friedrich Noack, Kassel u. a. 1955, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 10), S. 69–82.

TWV 55:G5: D-DS Mus.ms. 1034/35a, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-35a>, letzter Zugriff: 20.08.2013.

TWV 55:G6: D-DS Mus.ms. 1034/47, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-47>, letzter Zugriff: 20.08.2013.

TWV 55:G8: D-DS Mus.ms. 1034/68, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-68>, letzter Zugriff: 10.09.2013.

TWV 55:G10: D-DS Mus.ms. 1034/80, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-80>, letzter Zugriff: 23.10.2013; Telemann, Georg Philipp: *Don Quixote-Suite für Streichorchester und Cembalo (Klavier)*. Urtext. *TWV 55:G10*, hrsg. v. Felix Schroeder, Planegg 1963.

TWV 55:G11: D-DS Mus.ms. 1034/83, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-83>, letzter Zugriff: 23.10.2013.

TWV 55:G12: D-DS Mus.ms. 1034/86, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-86>, letzter Zugriff: 17.10.2012.

TWV 55:g1: D-DS Mus.ms. 1034/55, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-55>, letzter Zugriff: 08.08.2013.

TWV 55:g2: D-DS Mus.ms. 1034/2, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-2>, letzter Zugriff: 08.07.2013; Telemann, Georg Philipp: *La Changeante. Orchestersuite g-Moll für 2 Violinen, Viola (oder Violine III), Violoncello/Kontrabaß und Generalbaß*, hrsg. v. Adolf Hoffmann, Wolfenbüttel, Zürich 1971, (= Corona 112).

TWV 55:g4: D-DS Mus.ms. 1034/73, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-73>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

TVW 55:g5: D-DS Mus.ms. 1034/87, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-87>, letzter Zugriff: 28.08.2013.

TVW 55:h3: D-DS Mus.ms. 1034/89, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-89>, letzter Zugriff: 26.08.2013.

Georg Philipp Telemann: weitere Kompositionen

Telemann, Georg Philipp: *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1*, hrsg. v. Carsten Lange, Kassel 2008, (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke 34).

Ders.: *Der geduldige Sokrates. Hamburg 1721. Musikalisches Lustspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Ulrich von König*, hrsg. v. Bernd Baselt, Kassel 1967, (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke 10).

Ders.: *Der getreue Music-Meister, welcher so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind, und moralische, Opern- und andere Arien, dessgleichen TRII, DUETTI, SOLI etc. SONATen, OUVERTUREn, etc. wie auch FUGEN, CONTRAPUNCTe, CANONES, etc. enthalten, mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französischer, Englischer, Polnischer, [et]c. so ernsthaft- als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer LECTION vorzutragen gedenket, durch Telemann*, Hamburg 1728.

Ders.: *Der Melancholicus. „Bin ich denn so gar verlassen“*. Kantate für Sopran oder Tenor, Violine und Basso continuo *TVW 20:44*, hrsg. v. Wolf Hobohm, Leipzig 2002.

Ders.: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act. Libretto by Daniel Schiebeler*, hrsg. v. Bernd Baselt, Madison 1991, (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 64–65).

Ders.: *Flavius Bertaridus, König der Longobarden. Oper in drei Akten TVWV 21:27*, hrsg. v. Brit Reipsch, Kassel u. a. 2005, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 43).

Ders.: *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat. Ein lustiges Zwischenspiel*, hrsg. v. Th. W. Werner, Mainz 1936, (= Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale 6. Abteilung Oper und Sologesang 1).

Ders.: *Tafelmusik Teil 3*, hrsg. v. Johann Philipp Hinnenthal, Kassel u. a. 1963, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 14).

Ders.: *Unsterblicher Nachruhm Friedrich Augusts. Serenata auf den Tod Augusts des Starken nach dem Libretto von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 4:7*, hrsg. v. Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel u. a. 2007, (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke 49).

TVW 33:22: Telemann, Georg Philipp: *Fantaisies pour le Clavessin, 3. Douzaines*, Hamburg 1732–1733, https://aleph-00.kb.dk/F/Q7J4VCM48Q9XJGYR5PK35LUCPA5TTR69T4D81YUEXP8MRKQEJX-00182?func=service&doc_library=MUS01&doc_number=000223964&line_number=0001&unc_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA, letzter Zugriff: 24.06.2014.

Weitere Komponisten

Biber, Heinrich Ignaz Franz: „Sonata Violino solo rappresentiva“, in: *Heinrich Ignaz Franz Biber. Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung*, hrsg. v. Jirí Sehnal, Graz, Wien 1976, (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 127), S. 3–15.

Conti, Francesco: *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Einführung v. Howard Mayer Brown, New York, London 1982.

Corelli, Arcangelo: „Concerto VIII. Fatto per la notte di Natale“, in: *Arcangelo Corelli: Concerti grossi, opus VI*, hrsg. v. Rudolf Bossard, Köln 1978, (= Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke IV), S. 169–190.

Ders.: „Follia“, in: *Arcangelo Corelli: Sonate a Violino e Violone o Cimbalò, Opus V*, hrsg. v. Cristina Urchueguía unter Mitarbeit v. Martin Zimmermann mit einem Beitrag v. Rudolf Rasch, Laaber 2006, (= Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke III), S. 142–154.

Couperin, François: *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*, hrsg. v. Maurice Cauchie, Paris 1933, (= Œuvres complètes de François Couperin 5, Musique de clavecin 4).

Ders.: *Seconde Livre de Pièces de Clavecin*, hrsg. v. Maurice Cauchie, Paris 1932, (= Œuvres complètes de François Couperin 3, Musique de clavecin 2).

Ders.: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, hrsg. v. Maurice Cauchie, Paris 1932, (= Œuvres complètes de François Couperin 4, Musique de clavecin 3).

Graupner, Christoph: Ouvertürensuite *GWV 418*, D-DS Mus.ms. 464/33, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-464-33>, letzter Zugriff: 08.05.2014.

Ders.: Ouvertürensuite *GWV 466*, D-DS Mus.ms. 464/64, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-464-64>, letzter Zugriff: 17.04.2014.

Händel, Georg Friedrich: *Israel in Egypt. Oratorio in three Parts HWV 54. Teilband 1: Part I–III*, hrsg. v. Annette Landgraf, Kassel u. a. 1999, (= Hallische Händel-Ausgabe I.14.1).

Ders.: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, hrsg. v. James S. Hall u. Martin V. Hall, Kassel u. a. 1965, (= Hallische Händel-Ausgabe I.16).

Ders.: „Orgelkonzert F-Dur HWV 295“, in: *Georg Friedrich Händel: Orgelkonzerte II. Zwei Konzerte für Orgel und Orchester HWV 295 und 296a. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 7 HWV 306–311*, hrsg. v. Siegfried Flesch, Wolfgang Stockmeier et al, Basel u. a. 1989, (= Hallische Händel-Ausgabe 4, Instrumentalmusik Bd. 8), S. 3–32.

Ders.: *Rinaldo. Opera seria in tre atti HWV 7^a*, hrsg. v. David R. B. Kimbell, Kassel u. a. 1993, (= Hallische Händel-Ausgabe Serie II, Bd. 4.1).

Lambranzi, Gregorio: *Neue und Curieuse theatralische Tantzschul. Teil I und II*, hrsg. v. Kurt Pertermann, Reprint der Ausgabe Nürnberg 1716, Leipzig 1975.

Marais, Marin: „Tempeste“, in: *Marin Marais: Symphonies d'Alcione*, Versailles 2006, (= Cahiers de musique 165), S. 33–36.

Ders.: *Pièces à une et à trois violes. Quatrième Livre (1717)*, hrsg. v. John Hsu, New York 1998, (= Marin Marais The Instrumental Works 4).

Monteverdi, Claudio: *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*, hrsg. v. Anna Maria Vacchelli, Cremona 2004, (= Claudio Monteverdi Opera Omnia Edizione Nazionale 14).

Muffat, Georg: *Florilegium secundum. Für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszug*, hrsg. v. Heinrich Rietsch, Wien 1919, (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 3–4).

Poglietti, Alessandro: „Suite Rossignolo“, in: *Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Ältere*, bearb. v. Hugo Botstiber, Wien 1919, (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 8.2), S. 1–31.

Rameau, Jean-Philippe: *Hippolyte et Aricie. Tragédie en cinq actes. Livret de Simon-Joseph Pellegrin. Version 1757, Version 1742 (Compléments)*, hrsg. v. Sylvie Bouissou, Bonneuil-Matours 2007, (= Opera omnia Rameau série IV, volume 6).

Ders.: *La Princesse de Navarre*, hrsg. v. Charles Malherbe, Paris 1906, (= Jean-Philippe Rameau. Œuvres complètes 11).

Ders.: *Platée. Ballet bouffon en un prologue et trois actes. Livret de Jacques Autreau. Révisé par Adrien-Joseph Valois d'Orville. Version 1749, Version 1745 (Compléments)*, hrsg. v. M. Elizabeth C. Bartlett, Bonneuil-Matours 2005, (= Opera omnia Rameau série IV, volume 10).

Valentini, Giuseppe: *Idee per camera a violino e violone o cembalo Op. 4*, D-DI Mus. 2387-R-1, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/29810/9/cache.off>, letzter Zugriff: 31.05.2014.

Vivaldi, Antonio: *Concerto in Fa Maggiore per Flauto, Archi e Organo (o Cembalo)*. ‚*La tempesta di mare*‘, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Mailand 1968.

Ders.: *Concerto in La Maggiore per Violino e Archi e Organo (o Cembalo)*. ‚*Il Cucu*‘, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Mailand 1970.

Ders.: *Concerto in Mi Maggiore per Violino, Archi e Organo (o Cembalo)* ‚*La Primavera*‘, hrsg. v. Gian Francesco Malipiero, Mailand 1950.

Werner, Gregor Joseph: *Musikalischer Instrumental-Kalender für zwei Violinen und Basso continuo*, hrsg. v. Fritz Stein, Kassel 1956, (= Das Erbe deutscher Musik 31).

Zelenka, Jan Dismas: *Hipocondri a 7 Concertanti A-Dur*, D-DI Mus. 2358-N-11, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/54211/1/cache.off>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

9.2.1.2 Texte

Addison, John: *The Papers of Joseph Addison, Esq. In the Tatler, Spectator, Guardian, and Freeholder. Together with his Treatise on the Christian Religion. To which are prefixed Tickell's Life of the Author, and Extracts from Dr. Johnson's Remarks in his Prose Writings. With Original Notes never before published. In four Volumes*, Bd. 1, Edinburgh 1740.

Ders.: *The Papers of Joseph Addison, Esq. In the Tatler, Spectator, Guardian, and Freeholder. Together with his Treatise on the Christian Religion. To which are prefixed Tickell's Life of the Author, and Extracts from Dr. Johnson's Remarks in his Prose Writings. With Original Notes never before published. In four Volumes*, Bd. 2, Edinburgh 1740.

[Anonym]: *A Full and Impartial Account of the Company Mississipi, otherwise call'd the French East-India-Company, Projected and settled by Mr. Law. Wherein the Nature of that Establishment and the almost incredible Advantages thereby accruing to the French King, and a great Number of his Subjects, are clearly explain'd and made out. With an account of the establishment of the Bank of Paris, by the said Mr. Law. To which are added, A Description of the Country of Mississipi, and a Relation of the first Discovery of it: in two letters from a gentleman to his friend, in French and English*, London 1720.

[Anonym]: *Explanation of the ocular harpsichord, upon shew to the PUBLIC*, London 1757, Reproduktion der British Library, London o. J.

Art. „Bizzarement“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 3, Halle, Leipzig 1732, Sp. 1998f.

Art. „Bizzarria“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 3, Halle, Leipzig 1732, Sp. 1999.

Art. „Burlesco, burlesque“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 4, Halle, Leipzig 1733, Sp. 1990.

Art. „Cervantes Saavedra, (Michael)“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 5, Halle, Leipzig 1733, Sp. 1891.

Art. „Feuchtigkeit, (flüssende) Humor“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 9, Halle, Leipzig 1734, Sp. 684.

Art. „Franckreich“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 9, Halle, Leipzig 1734, Sp. 1727–1737.

Art. „Humores in sanguine“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 13, Halle, Leipzig 1735, Sp. 1172f.

- Art. „Laune“, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Bd. 3, Nachdruck der Aufl. Leipzig ²1793, Hildesheim 1967, S. 156–158.
- Art. „Narren-Possen“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 23, Halle, Leipzig 1740, Sp. 685.
- Art. „PETIT-MAITRE“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 27, Halle, Leipzig 1741, Sp. 1086–1088.
- Art. „Portugal“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 28, Halle, Leipzig 1741, Sp. 1657–1663.
- Art. „Post“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 28, Halle, Leipzig 1741, Sp. 1785–1788.
- Art. „Rußland“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 32, Halle, Leipzig 1742, Sp. 1907–1974.
- Art. „Schottland“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 35, Halle, Leipzig 1743, Sp. 1045–1062.
- Art. „Schwan“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 35, Halle, Leipzig 1743, Sp. 1836–1840.
- Art. „Schweden“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 36, Halle, Leipzig 1743, Sp. 9–62.
- Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, begr. v. Hermann Mendel, fortgesetzt v. August Reissmann, Bd. 10, Berlin 1878, S. 125–128.
- Art. „Teutschland“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 43, Halle, Leipzig 1745, Sp. 273–295.
- Art. „Türken“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 45, Halle, Leipzig 1745, Sp. 1629–1700.
- Art. „Witz“, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. v. Johann Heinrich Zedler, Bd. 57, Halle, Leipzig 1748, Sp. 1988–1990.
- Beattie, James: *Essays. On POETRY and MUSIC, as they affect the Mind. On LAUGHTER, and LUDICROUS COMPOSITION. On the UTILITY of CLASSICAL LEARNING*, Edinburgh u. a. 1776.
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011, (= Philosophische Bibliothek 622).
- [Blackmore, Sir Richard]: *A Satyr against Wit*, London 1700.
- Ders.: *A treatise of the Spleen and Vapours: or, Hypochondriacal and hysterical Affections. With three Discourses on the Nature and Cure of the Cholick, Melancholy, and Palsies*, London 1725.
- Bodmer, Johann Jacob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*, Zürich, Leipzig 1741.
- Bouhours, Dominique: *Les Entretiens d'Artiste et d'Eugene*, Paris ²1671.
- Briefe der Liselotte von der Pfalz*, hrsg. u. eingel. v. Helmuth Kiesel, Frankfurt 1981.
- Brown, John: *Essays on the Characteristics of the Earl of Shaftesbury*, London ³1752.
- Bruyère, Jean de la: *Die Charaktere*, aus dem Französischen v. Otto Flake, mit einem Nachwort v. Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt, Leipzig 2007.
- [Castel, Pater Louis Bertrand]: *Esprit, Saillies et Singularités du P. Castel*, Amsterdam, Paris 1763.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Mit 24 Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848*, übers. v. Ludwig Braunfels, München 2008.

Der Patriot, nach der Originalausgabe Hamburg 1724–26 in drei Textbänden und einem Kommentarband, hrsg. v. Wolfgang Martens, Bd. 2, Jahrgang 1725, Stück 53–104, Berlin 1970.

Der Patriot, nach der Originalausgabe Hamburg 1724–26 in drei Textbänden und einem Kommentarband, hrsg. v. Wolfgang Martens, Bd. 3, Jahrgang 1726, Stück 105–156, Berlin 1970.

Diderot, Denis: „Esprit“, in: *Denis Diderot: Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, Bd. 5, Paris 1755, S. 972–974.

Ebeling, Christoph Daniel: *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek, Hamburg 1770*, abgedruckt in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. v. Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 294–298.

Eintrag „Esprit“, in: *Dictionnaire universel François et Latin. Vulgairement appelé Dictionnaire de Trevoux*, Bd. 2, Anancy 1734, Sp. 1421–1427.

Eintrag „Esprit“, in: *Oeuvres complètes de Voltaire. Dictionnaire Philosophique*, Paris 1878, S. 3–25.

Euler, Leonhard: *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*, übersetzt, eingeleitet u. erläutert v. Andreas Speiser, Nachdruck der Ausgabe 1. Teil Leipzig 1769, 2. Teil Leipzig 1769, 3. Teil St. Petersburg u. a. 1773, Braunschweig 1986.

Fielding, Henry: *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*, Bd. 1, London 1742.

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten [1905]. Der Humor [1927]*, hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, 2. Aufl., Frankfurt 2010.

Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, hrsg. v. Hans Grosse u. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972.

Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung, hrsg. v. Werner Rackwitz, Leipzig 1981.

Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel= und Instrumentenmacher enthält*, 2. Teil, Leipzig 1792.

Gottsched, Johann Christoph: *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden. Theoretischer Theil*, Leipzig 1736.

Ders.: *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 2003, [Abdruck der *Critischen Dichtkunst* nach dem Erstdruck von 1730].

[Gray, Thomas?]: *The Memoirs life and Character of the Great Mr. LAW and his Brother at Paris. Down to this present year 1721, with an accurate and particular account of the establishment of the Mississippi Company in France, the rise and fall of it's stock, all the subtile artifices used to support the national credit of that kingdom, by the pernicious project of paper credit. Written by a Scots gentleman*, London 1721.

Hobbes, Thomas: *Humane Nature: Or, The fundamental Elements of Policie. Being a Discoverie of the Faculties, Acts, and Passions of the Soul of Man, from their original causes, a cording to such Philosophical Principles as are not commonly known or affected*, London 1649.

Ders.: *Leviathan or the Matter. Form and Power of A Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, London 1651.

Hübner, Johann: *Allgemeine Geographie aller vier Welt=Theile. Zweyter Theil von Dänemark, Norwegen, Schweden, Preussen, Polen, Russland, Ungarn, der Europäischen Türckey, Asien, Africa, America, und den Polar-Ländern*, Dresden ²1773.

Ders.: *Vollständige Geographie. Erster Theil, von Europa, Portugall, Spanien, Franckreich, England, Schottland, Ireland, Niederland, Schweitz und Italien*, Hamburg ⁷1753.

Hutcheson, Francis: *A short Introduction to Moral Philosophy, in three books; containing the Elements of Ethicks and the Law of Nature*, Glasgow 1747.

Ders.: *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The FABLE of the BEES*, Glasgow 1750.

Jonson, Ben: „Every Man In His Humour“, in: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, hrsg. v. David Bevington et al, Cambridge 2012, S. 123–227.

Ders.: „Every Man Out of His Humour“, in: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, hrsg. v. David Bevington et al, Cambridge 2012, S. 249–420.

Krüger, Johann Gottlob: „Anmerkung aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen“, in: *Hamburgisches Magazin 1 (1747)*, S. 370–377.

Ders.: *Naturlehre nebst Kupfern und vollständigem Register*, [Teil 1], Halle 1740.

Ders.: *Naturlehre nebst Kupfern und vollständigem Register*, [Teil 1], Halle ³1750.

Lipps, Theodor: *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Hamburg u. a. 1898, (= Beiträge zur Ästhetik 6).

Liselotte von der Pfalz in ihren Harling-Briefen. Sämtliche Briefe der Elisabeth Charlotte, duchesse d'Orléans, an die Oberhofmeisterin Anna Katharina von Harling, geb. von Offeln, und deren Gemahl Christian Friedrich von Harling, Geheimrat und Oberstallmeister, zu Hannover, hrsg., komm., eingel. v. Hannelore Helfer, Teil I, Hannover 2007, (= Veröffentlichungen der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 102).

Locke, John: *An Essay concerning Humane Understanding. In Four Books*, Buch 2, London 1690.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Band 1. Stück, Berlin 1757.

Mattheson, Johann: *Critica Musica d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung Vieler / theils vorgefaßten / theils einfältigen Meinungen / Argumenten und Einwürffe / so in alten und neuen / gedruckten und ungedruckten / Musicalischen Schrifften zu finden. Zur müglichen Ausrüftung aller groben Irrthümer / und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft*, Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1722, Amsterdam 1964.

Ders.: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung / wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*, Reprint Ausgabe Hamburg 1713, Hildesheim u. a. 1993.

Ders.: *Der vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Faksimile Ausgabe Hamburg 1739, Kassel 1980.

Mauvillon, [Éléazar de]: *Lettres françaises et germanique ou Reflexions Militaires, Litteraires, et critiques sur les François et les Allemands*, London 1740.

Meier, Georg Friedrich: *Gedancken von Schertzen*, Halle ²1754.

[Morris, Corbyn]: *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. To which is Added, an Analysis of the Characters of An HUMOURIST, Sir John Falstaff, Sir Roger De Coverly, and Don Quixote*, London 1744.

[Muralt, Béat Louis de]: *Lettres sur les Anglois et les François. ET sur les Voiages*, o. O. 1725.

Pope, Alexander: *An Essay on Criticism*, London ²1713.

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, Wiesbaden 1988.

Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*, hrsg. u. kommentiert v. Gotthardt Frühsorge, Reprint der Ausgabe Berlin 1728, Leipzig 1990.

Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1745, Wiesbaden u. a. 1970.

Schwabe, Johann Joachim: *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*, Leipzig ²1742.

[Shaftesbury, Anthon Ashley Cooper Third Earl of]: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour. In a Letter to a Friend*, London 1709.

Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, 2. Band, Leipzig 1880.

Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels*, hrsg. v. Robert Demaria, London 2003.

Ders.: „To Mr. Delany“, in: *The Works of Dr. Jonathan Swift, Dean of St. Patrick's, Dublin*, Bd. 16, gesammelt u. durchgesehen v. Deane Swift, London 1765, S. 285.

Sydenham, Thomas: *Abhandlung über die Gicht (1681)*, eingel. u. übers. v. Julius Leopold Pagel, Leipzig 1910.

Telemann, Georg Philipp: „Beschreibung der Augen=Orgel oder des Augen=Clavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werk gerichtet hat“, Hamburg 1739, abgedruckt in: *Telemanns Beschreibung einer Augen=Orgel (1739). Dokumentation*, hrsg. v. Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1982, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 18), S. 16–22.

Thomasius, Christian: *Kleine Teutsche Schriften*, hrsg. v. Werner Schneiders, Nachdruck der Ausgabe Halle 1701, Hildesheim u. a. 1994, (= Christian Thomasius. Ausgewählte Werke 22).

Triest, Johann Karl Friedrich: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung 17 (21.01.1801)*, Sp. 273–286.

Unzer, Joannes Augustus: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 1. Teil, Hamburg 1759.

Ders.: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 3. Teil, Hamburg 1760.

Ders.: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 4. Teil, Hamburg 1760.

Ders.: *Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift*, 9. Teil, Hamburg 1763.

Voltaire: *Dictionnaire philosophique, portatif*, London 1764.

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Faksimile der Ausgabe Leipzig 1732, Kassel u. a. ³1967, (= Documenta Musicologica 3).

Weichmann, Christian Friedrich: „Hamburgs Freude über die hohe Gegenwart der durchleuchtigsten regierenden Herrschaften, zu Braunschweig=Lüneburg etc. in einer nach Telemannischer Composition auf der Ulenhorst aufgeführten SERENATA“, in: *Hrn. Hof=Raht Weichmanns Poesie der Nieder=Sachsen, bis auf gegenwärtigen Sechsten und zugleich letzten Theil fortgesetzt, und, nebst einer demselben vorgedruckten Nachricht, sammt einigen Gedichten von dem im vorigem Jahre verstorbenen Bauer=Poeten Hinrich Jansen*, hrsg. v. J. P. Kohlen, Hamburg 1738.

[Wernicke, Christian]: *Herrn Wernikens, ehemaligen Königlich-Dänischen Staatsraths und Residenten zu Paris, Poetische Versuche in Ueberschriften; Wie auch in Helden= und Schäfergedichten*, neue u. verb. Auflage, Zürich 1749.

Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, Einl. u. krit. Apparat v. Charles A. Corr, Hildesheim u. a. 1983, (= Christian Wolff. Gesammelte Werke I. Abt. Deutsche Schriften 2).

9.2.2 Sekundärliteratur

Abail, Jean: „L'Humour dans la musique“, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts 50 (1968)*, S. 226–241.

- Adam, Wolfgang: „Medizin und Essayistik. Gattungspoetologische Überlegungen am Beispiel der Wochenschrift *Der Arzt*“, in: *Gesundheit und Krankheit im 18. Jahrhundert. Referate der Tagung der Schweizerischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bern, 1. und 2. Oktober 1993*, hrsg. v. Helmut Holzhey u. Urs Boschung, Amsterdam 1995, (= *Clio Medica* 31), S. 79–88.
- Ahnen, Helmut von: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*, München 2005, (= Theaterwissenschaft 6).
- Altenburg, Detlef: „Programm Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1997, Sp. 1821–1844.
- Appel, Bernhard R.: „Charakterstück“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 636–642.
- Ballstaedt, Andreas: „Humor‘ und ‚Witz‘ in Joseph Haydns Musik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55.3 (1998), S. 195–219.
- Barthelmes, Barbara: „Augen-Clavicimbel – Musique à couleur. Der Traum von der Farbenmusik“, in: *Telemann, der musikalische Maler – Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2010, (= Telemann Konferenzberichte 15), S. 229–234.
- Baselt, Bernd: „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Overtures, begleitet mit ihren dazu schicklichen Aires, nach französischer Art und Manier (Nürnberg 1693)“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die XXI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer et al, Michaelstein 1996, S. 9–30.
- Bastian, René: „Das Komische in der Musik“, in: *Kunst und Kirche* 62.2. (1999), S. 73–75.
- Bayreuther, Rainer: „Kepler, Johannes“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 17–20.
- Beamen, Mark, Madge, Steve: *Handbuch der Vogelbestimmung. Europa und Westpaläarktis*, übers. u. bearb. v. Detlef Singer, Stuttgart 1998.
- Beer, Axel, Feilen, Tobias et al: „Suite“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 2067–2080.
- Bellamy, Liz: *Jonathan Swift's Gulliver's Travels*, New York u. a. 1992.
- Beller, Manfred: „Wer ist ein Barbar?“, in: Manfred Beller: *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, hrsg. v. Elena Agazzi in Zusammenarbeit m. Paul Calzoni, Göttingen 2006, S. 261–276.
- Best, Otto F.: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt 1989, (= Erträge der Forschung 264).
- Betzwieser, Thomas, Stegemann, Michael: „Exotismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 226–243.
- Beyrer, Klaus: „Des Reisebeschreibers ‚Kutsche‘. Aufklärerisches Bewußtsein im Postreiseverkehr des 18. Jahrhunderts“, in: *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*, hrsg. v. Wolfgang Griep, Hans-Wolf Jäger, Heidelberg 1986, (= Neue Bremer Beiträge 3), S. 50–90.
- Blaut, Stephan: „Fasch, Johann Friedrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 760–775.
- Blum, Annelies: *Humor und Witz. Eine psychologische Untersuchung*, Diss., Zürich 1980.

- Bockmaier, Claus: *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, Tutzing 1992, (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 50).
- Bödeker, Hans Erich, Red.: „Mauvillon, Eléazarde“, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann, Bd. 8, Berlin, New York 2010, S. 55.
- Boerlin-Brodbeck, Yvonne: *Antoine Watteau und das Theater*, Diss., Basel 1973.
- Braun, Werner: „Battaglia“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 1294–1306.
- Ders.: „Melancholie als musikalisches Thema“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juni 1989*, unter Mitarbeit v. Bram Gätjen u. Manuel Gervink hrsg. v. Jobst Peter Fricke, Regensburg 1989, (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), S. 81–98.
- Breig, Werner: „Bach, Johann Sebastian“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1397–1535.
- Bremmer, Jan, Roodenburg, Hermann: „Humor und Geschichte: Eine Einführung“, in: *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, hrsg. v. Jan Bremmer und Hermann Roodenburg, übers. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1999, S. 9–17.
- Brewer, Daniel: „The Voltaire effect“, in: *The Cambridge Companion to Voltaire*, hrsg. v. Nicholas Cronk, Cambridge 2009, S. 205–217.
- Brown, Alan: „Battle music“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02318>, letzter Zugriff: 03.09.2012.
- Brühlmeier, Daniel: „Die politische Publizistik“, in: *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts Band 1. Großbritannien und Nordamerika. Niederlande*, hrsg. v. Helmut Holzhey u. Vilem Mudroch, Basel 2004, (= Grundriss der Geschichte der Philosophie 18. Jahrhundert 111), S. 277–293.
- Brumana, Biancamaria: „Figure di Don Chisciotte nell’opera italiana tra seicento e settecento“, in: *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, Bd. 2, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber et al, Anif, Salzburg 1993, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 18.2), S. 699–712.
- Brunner, Wolfgang: „Branle“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 95–100.
- Büttner, Horst: *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. Mit einer Bibliographie der Orchestersuiten*, Diss., Leipzig 1935.
- Careri, Enrico: „Le Idee e gli Allettamenti di Giuseppe Valentini tra bizzarria e tradizione“, in: *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. v. Enrico Careri u. Markus Engelhardt, Laaber 2002, (= Analecta Musicologica 32), S. 33–69.
- Casler, Lawrence: *Symphonic Program Music and its literary Sources*, Bd. 2, New York 2001, (= Studies in the History and Interpretation of Music 75b).
- Cervantes y el Quijote en la Musica. Estudios sobre la recepción de un mito*, hrsg. v. Begoña Lolo, Daganzo 2007.
- Chapin, Keith: „Counterpoint: From the bees or for the birds? Telemann and early eighteenth-century quarrels with tradition“, in: *Music & Letters* 92.3 (2011), S. 377–409.
- Cobb Biermann, Joanna: „Endler, Johann Samuel“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 320–324.
- Critchley, Simon: *Über Humor*, übers. v. Erik M. Vogt, Wien 2004.
- Dahlhaus, Carl: „Thesen über Programmusik“, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. v. dems., Regensburg 1975, (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 187–204.

- Dalmonte, Rossana: „Towards a Semiology of Humour in Music“, in: *Hrvatsko muzikološko društvo* 26.2 (1995), S. 167–187.
- Dart, Thurston: „Eye music“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09152>, letzter Zugriff: 28.11.2013.
- Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, (= Poetik und Hermeneutik 7).
- Delft, Louis Van: *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Sainte Foy 2005.
- Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge*, begr. v. Carl Ploetz, Freiburg ³³2002.
- Dopychai, Arno: *Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz*, Diss., Bonn 1988.
- Dröge, Christoph: „Voltaire. Dictionnaire philosophique portatif“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 17, Stuttgart ³2009, S. 73f.
- Drummond, Pippa: „Pisendel, Johann Georg“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21843>, letzter Zugriff: 30.08.2012.
- Duchhardt, Heinz: *Barock und Aufklärung*, München ⁴2007, (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte 11).
- Dziemidok, Boholan: *The Comical. A Philosophical Analysis*, Dordrecht u. a. 1993, (= Nijhoff International Philosophy Series 47).
- Eggebrecht, Hans Heinrich: „Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 1 (1951), S. 144–152.
- Eigenwill, Reichardt: *Kleine Stadtgeschichte Dresden*, Frankfurt u. a. 2005.
- Eintrag „esprit“, in: *Le Petit Robert de la langue française*, <http://pr12.bvdep.com/>, letzter Zugriff: 23.06.2014.
- Eintrag „Humor“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH13180>, letzter Zugriff: 21.05.2013.
- Eintrag „Humor“, in: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. v. Kluge, bearb. v. Elmar Seebold, Berlin u. a. ²⁵2011, S. 430.
- Eintrag „humour“, in: *Le Petit Robert de la langue française*, <http://pr12.bvdep.com/>, letzter Zugriff: 23.06.2013.
- Eintrag „humour“, in: *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/89416?rskey=7nKp9U&result=1&isAdvanced=false>, letzter Zugriff: 23.06.2014.
- Eintrag „Wit“, in: *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/229567?rskey=bq7tsQ&result=1&isAdvanced=false>, letzter Zugriff: 23.06.2014.
- Eintrag „Witz“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, <http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/DWB>, letzter Zugriff: 07.03.2013.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, Stuttgart 1996.
- Emelina, Jean: *Le Comique. Essai d'Interpretation generale*, Paris 1991.
- Endress, Heinz-Peter: *Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock*, Tübingen 1991, (= mimesis. Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeiten 11).
- Engels, Peter: „Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners“, in: *Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*, hrsg. v. Ursula Kramer, Mainz 2011, (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 42), S. 11–27.

Ermida, Isabel: *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*, Berlin 2008, (= Humor Research 9).

Erskine-Hill, Howard: *Gulliver's Travels*, Cambridge 1993.

Eschenbach, Gunilla: „Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720“, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hrsg. v. Johann Anselm Steiger u. Sandra Richter, Berlin 2012, (= Metropolis. Texte und Studien zu Zentren der Kultur in der europäischen Neuzeit), S. 627–637.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. v. Friedrich Kluge, bearb. v. Elmar Seebold, Berlin u. a. ²⁵2011.

Fechner, Manfred: „Johann Georg Pisendel als Überlieferer und Bearbeiter Telemannscher Werke“, in: *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Fleischhauer*, hrsg. v. Wolfgang Ruf, Köln u. a. 2001, S. 33–47.

Ders.: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts: Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun – Untersuchungen an den Quellen und thematischer Katalog*, Laaber 1999, (= Dresdener Studien zur Musikwissenschaft 2).

Feder, Georg: „Haydn, Joseph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 901–1094.

Feinberg, Leonard: *The Secret of Humor*, Amsterdam 1978.

Fertig, Georg: *Lokales Leben, atlantische Welt. Die Entscheidung zur Auswanderung vom Rhein nach Nordamerika im 18. Jahrhundert*, Osnabrück 2000, (= Studien zur historischen Migrationsforschung 7).

Ders.: „Verführung zur Auswanderung? Die Neuländer und ihr Image im 18. Jahrhundert“, in: *Pfälzer in Amerika*, hrsg. v. Werner Kremp, Roland Paul, Helmut Schmah, Trier 2010, (= Atlantische Texte 33), S. 69–84.

Field, Christopher D. S. et al: „Fantasia“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>, letzter Zugriff: 31.08.2012.

Fimpel, Martin: „August Wilhelm, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg“, in: *Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 8. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Horst-Rüdiger Jarck et al, Barunschweig 2006, S. 57f.

Fink, Gonthier-Louis: „Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie“, in: *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, hrsg. v. Astrid Arndt, Andreas Blödorn et al, Frankfurt 2004, (= Imaginatio borealis. Bilder des Nordens 7), S. 45–107.

Finscher, Ludwig: „Der angepasste Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns“ (Aufsatz von 1969), in: *Ludwig Finscher. Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hrsg. v. Hermann Danuser, Mainz 2003, S. 28–38.

Ders.: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000.

Ders.: „Valentini, Giuseppe“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. dems., Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 1282–1285.

Fischer, Roman: „Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. v. Peter Cahn, Mainz 2000, (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), S. 13–25.

Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen u. a. ²1999.

- Fleischhauer, Günter: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 1)“ (Aufsatz von 1967/68), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 38–60.
- Ders.: „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit (Teil 2)“ (Aufsatz von 1969/70), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 61–95.
- Ders.: „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘ im Musikleben seiner Zeit“, in: *Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit. Konferenzbericht der VIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 27. Juni bis 29. Juni 1980*, hrsg. v. Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg 1981, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 13), S. 35–48.
- Ders.: „Georg Philipp Telemann. Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerte“ (Aufsatz von 1991), in: *Günter Fleischhauer. Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 291–314.
- Ders.: „Georg Philipp Telemanns Musikalienzeitschrift ‚Der getreue Music-Meister‘“ (Aufsatz von 1980), in: *Günter Fleischhauer. Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 184–192.
- Ders.: „Nachwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Der getreue Music-Meister*, Kassel 1980, S. 1–3.
- Ders.: „Telemann-Studien“ (Aufsatz von 1963), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 15–37.
- Ders.: „Zu den Einflüssen polnischer Musik im Instrumentalkonzertschaffen Georg Philipp Telemanns und ihrer Wiedergabe“ (Aufsatz von 1975), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 9), S. 144–151.
- Ders.: „Zum ‚redenden Prinzip‘ in Georg Philipp Telemanns Instrumentalmusik“ (Aufsatz von 1985), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 9), S. 228–235.
- Ders.: „Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann“ (Aufsatz von 2001), in: *Günter Fleischhauer: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Carsten Lange, Hildesheim u. a. 2007, (= Magdeburger Telemann-Studien 19), S. 361–376.
- Ders.: „Zur musikalischen Darstellung komischer Ereignisse und Personen in Georg Philipp Telemanns Opern und weltlichen Kantaten“, in: *Musik als Spiegel der Lebenswirklichkeit im Barock. XXV. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 15. Juni 1997*, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf et al, Michaelstein 2001, (= Michaelsteiner Konferenzberichte 57), S. 161–173.
- Fletcher, John Edward: *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, ‚Germanus Incredibilis‘. With a Selection of his Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of his Autobiography*, Leiden u. a. 2011, (= Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism 12).
- Flynn, Susan Jane: *The Presence of Don Quixote in Music*, Diss., Knoxville 1984.
- Flothuis, Marius: „Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik“, in: *Österreichische Musikzeitschrift 12 (1983)*, S. 688–695.
- Floros, Constantin: „Verschwiegene Programmmusik“, in: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung / Österreichische Akademie der Wissenschaften 34 (1982)*, S. 204–225.
- Fortune, Nigel, et al: „Air (i)“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48638>, letzter Zugriff: 05.10.2012.
- [Fortune, Nigel]: „Hume, Tobias“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 493–495.

- Frank, Dietrich von: *Die ‚maison de plaisance‘. Ihre Entwicklung in Frankreich und Rezeption in Deutschland. Dargestellt an ausgewählten Beispielen*, München 1989, (= Beiträge zur Kunstwissenschaft 27).
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1963, (= Kröners Taschenausgabe 300).
- Fuhrmann, Dietrich: *Die Auffassung von Recht, Staat, Politik und Gesellschaft in Zedlers Lexikon*, Diss., Oberwern 1977.
- Fuller, David: „Suite“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>, letzter Zugriff: 31.08.2012.
- Fumaroli, Marc: „Les abeilles et les araignées“, in: *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e-XVIII^e siècles*, hrsg. v. Anne-Marie Lecoq, Paris 2001, S. 7–220.
- Gabriel, Gottfried: „Witz“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Bd. 12, Basel 2004, Sp. 983–990.
- Gatrell, Vic: *City of Laughter. Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, London 2006.
- Gay, Peter: „Einleitung“, in: *Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt 2010, S. 7–22.
- Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalmusik Bd. 2*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1992.
- Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann Werkverzeichnis (TWV), Instrumentalwerke Bd. 3*, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1999.
- Gerstner, Daniel, Schallmann, Thomas: „Polonaise“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1686–1692.
- Girshausen, Theo: „Mimesis“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstadt, Stuttgart u. a. 2005, S. 201–208.
- Glück, Marliese: „Courante“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1029–1035.
- Graf, Fritz: „Athena“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Bd. 2, Stuttgart 1997, Sp. 160–166.
- Gribenski, Jean et al: „Frankreich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 688–817.
- Großpietsch, Christoph: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, Mainz 1994, (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 32).
- Ders.: „Vom Scherz und vom Vogel im Käfig – Das Deskriptive in den Ouverturen Christoph Graupners“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die XXI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer et al, Michaelstein 1996, S. 73–82.
- Gruhn, Wilfried: „Wie heiter ist die Kunst?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift 12 (1983)*, S. 677–688.
- Grund, Rainer: *Die Entwicklung der Medaillenkunst an der Münzstätte Dresden im 17. Jahrhundert. Mit einem Katalog der Medaillen*, Gütersloh 1996.
- Gstrein, Rainer: „Sarabande“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 991–1002.

- Günther, Hartmut: *Casanova's Reisen. Reisewagen und Poststraßen im 18. Jahrhundert. Mit 85 Abbildungen, 18 Straßenkarten und 5 Diagrammen*, Heidelberg 1994.
- Haberland, Paul M.: *The Development of Comic Theory in Germany During the Eighteenth Century*, Göttingen 1971, (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik 37).
- Hansen, Günther: *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten 1984.
- Harris-Warrick, Rebecca: „The phrase structures of Lully's dance music“, in: *Lully Studies*, hrsg. v. John Hajdu Heyer, Cambridge 2000, S. 32–56.
- Hartau, Johannes: *Don Quixote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin 1987.
- Hartung, Monika: *Die Maison de Plaisance in Theorie und Ausführung: Zur Herkunft eines Bautyps und seiner Rezeption im Rheinland*, Aachen 1988.
- Haupt, Walther: *Sächsische Münzkunde. Text*, Berlin 1974.
- Heartz, Daniel, Rader, Patricia: „Branle“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03845>, letzter Zugriff: 31.08.2012.
- Hecken, Thomas: *Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2005.
- Heyink, Rainer, Marx, Hans Joachim et al.: „Hamburg“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1750–1780.
- Hirschmann, Wolfgang: „Der geduldige Sokrates“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997, S. 257–260.
- Ders.: „Die lasttragende Liebe oder Emma und Eginhard“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997, S. 261–263.
- Ders.: „Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997, S. 263–266.
- Ders.: „Kircher, Athanasius“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 145–149.
- Ders.: „Pimpinone oder Die ungleiche Heirat. Scherzhaftes Zwischenspiel“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 6, München 1997, S. 260f.
- Hobohm, Wolf: „„Bürgerliche“ Suiten bei Telemann und ihr Entstehungsanlaß“, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Instrumentalmusik von G. Ph. Telemann – ein Beitrag zum 300. Geburtstag. Konferenzbericht der IX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenberg/Harz, 26. Juni bis 28. Juni 1981*, hrsg. im Auftrag des Rates des Bezirkes Magdeburg – Abteilung Kultur – Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Dr. Eitelfriedrich Thom, Michaelstein 1982, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 17), S. 64–68.
- Ders.: „... eine Schreibart, worin seine Feder sich besonders geübet hat...“ Telemann und die (Französischen) ‚Ouverturen mit ihren Nebenstücken‘“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, hrsg. v. Ralph-Jürgen Reipsch u. Wolf Hobohm, Oschersleben 1998, S. 59–72.
- Ders.: „Deutsche Volksmusik-Intonation und Zitate deutscher Volkslieder bei Georg Philipp Telemann“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. dems. u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2006, (= Telemann-Konferenzberichte 11), S. 207–229.

Ders.: „Die ‚Furie‘ in Telemanns Overtürensuiten“, in: *Die Entwicklung der Overtüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die XXI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer et al, Michaelstein 1996, (= Michaelsteiner Konferenzberichte 49), S. 62–72.

Ders.: „Nachwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Der Melancholicus. „Bin ich denn so gar verlassen“ . Kantate für Sopran oder Tenor, Violine und Basso continuo TWV 20:44*, hrsg. v. dems., Leipzig 2002, o. S.

Ders.: „Revisionsbericht“, in: *Georg Philipp Telemann: Overtüre D-dur verbunden mit einer tragikomischen Suite. Overture ré majeur jointe d'une suite tragi-comique für 3 Trompeten, Pauken, Streichorchester und Basso continuo (Cembalo)*, hrsg. v. dems., Wiesbaden 1981, o. S.

Ders.: „Telemanns Overtüren. Bemerkungen zu zeitgenössischen Beobachtungen, zu Datierung und Charakter“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange, Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim u. a. 2009, (= Telemann-Konferenzberichte Bd. 12), S. 161–195.

Ders.: „Überlegungen zu einer Telemann-Biographie“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. v. Joachim Kremer, Wolf Hobohm u. Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 193–207.

Ders.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Overtüre D-dur verbunden mit einer tragikomischen Suite. Overture ré majeur jointe d'une suite tragi-comique für 3 Trompeten, Pauken, Streichorchester und Basso continuo (Cembalo)*, hrsg. v. dems., Wiesbaden 1981, o. S.

Ders.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Die Donnerode. Das befreite Israel*, hrsg. v. dems., Kassel u. a. 1971, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 22), S. VII–XI.

Ders.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Overtürensuite G-Dur „La Bizarre“ . Partitur*, hrsg. v. dems., Leipzig 1967.

Hoffmann, Adolf: *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns TWV 55 mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis*, Wolfenbüttel u. a. 1969.

Ders.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: La Bourse 1720. Orchestersuite TWV 55:B11*, hrsg. v. dems., Wolfenbüttel 1967, (= Corona. Werkreihe für Kammerorchester 100), S. 3.

Holzhausen, Jens: „Pan“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmut Schneider, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 221–223.

Hönsch, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum ‚Hesperischen Zaubergarten‘*, Tübingen 2000, (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 91).

Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg 1988.

Horn, Wolfgang: „Zelenka, Jan Dismas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 1381–1391.

Horvath, Christian: „Loure“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1490–1492.

<http://www.nabu.de/aktionenundprojekte/vogeldesjahres/1995-dienachtigall/>, letzter Zugriff: 29.08.2012.

Hudson, Richard, Little, Meredith Ellis: „Sarabande“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>, letzter Zugriff: 31.08.2012.

Iser, Wolfgang: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“, in: *Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, (= Poetik und Hermeneutik 7), S. 398–402.

Jacobs, Jürgen: *Don Quijote in der Aufklärung*, Bielefeld 1992, (= Aisthesis Essay 1).

Janitzek, Martina: „Ihr Männer, lernet nur beizeit‘ geduldig sein!‘ – Der geduldige Socrates von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. v. Peter Cahn, Mainz 2000, (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), S. 260–283.

Jansky, Herbert: „Osmanenherrschaft in Südosteuropa von 1648 bis 1789“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 753–776.

Jewanski, Jörg: „Farbe-Ton-Beziehung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 345–371.

Ders.: *Ist C=Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe*, Diss., Berlin 1996, (= Berliner Musik Studien 17).

Jetter, Dieter: *Zur Typologie des Irrenhauses in Frankreich und Deutschland (1780–1840)*, Wiesbaden 1971, (= Geschichte des Hospitals 2).

Kapitza, Peter K.: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981.

Kirchner, Thomas: „Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Margit Kern, Thomas Kirchner u. Hubertus Kohle, München, Berlin 2005, S. 107–120.

Klein, Christine: „Zur musikalischen Malerei G. Ph. Telemanns im Urteil der Musikhistoriographie im Zeitraum von 1767 bis 1907“, in: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Dieter Gutknecht, Hartmut Krones, Frieder Zschoch, Oschersleben 1995, (= Michaelsteiner Forschungsbeiträge 17), S. 132–141.

Kleßmann, Eckart: „Ein Talent der flachsten Art‘. Georg Philipp Telemann im Urteil der Nachwelt“, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur 1 (2005)*, S. 1–25.

Ders.: *Telemann in Hamburg 1721–1767*, Hamburg 1980.

Klingsporn, Regine: „Französisches ‚Hunde Geheule‘ versus deutsche ‚Rhetoric‘. Zu Telemanns Rezeption von Rameaus ‚Castor et Pollux‘“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange, Brit Reipsch und Wolf Hohbohm, Hildesheim u. a. 2009, (= Telemann-Konferenzberichte 12), S. 74–81.

Kluxen, Kurt: „Großbritannien von 1660 bis 1783“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 304–377.

Knörer, Ekkehard: *Entfernte Ähnlichkeiten. Zur Geschichte von Witz und ingenium*, München 2007.

Koch, Klaus-Peter: „Telemann als ‚Kapellmeister von Haus aus‘ – Gelegenheit zur Komposition“, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 14. bis 16. März 1990*, hrsg. v. Wolf Hohbohm, Carsten Lange u. Brit Reipsch, unter Mitarbeit v. Bernd Baselt, Oschersleben 1997, (= Telemann-Konferenzberichte 10), S. 23–36.

Ders.: „Unterschiedliche Reflexionen polnischer Musik in Faschs und Telemanns Werk“, in: *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 16. und 17. April 1988 aus Anlaß des 300. Geburtstags*, hrsg. v. Eitelfriedrich Thom unter Mitarbeit v. Frieder

Zschoch, Teil 1, Michaelstein u. a. 1989, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 40), S. 79–88.

Ders.: „Volksmusik und nationale Stile in der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wohl Hobohm u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2006, (= Telemann-Konferenzberichte 11), S. 11–28.

Kolb, Fabian: „Zwischen Satire und ‚goût burlesque‘. Spielformen instrumentalmusikalischen Humors in François Couperins Pièces de clavecin“, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Harmut Hein u. Fabian Kolb, Laaber 2010, (= Spektrum der Musik 9), S. 77–108.

Kolneder, Walter: „Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700“, in: *Concert Music (1630–1750)*, hrsg. v. Gerald Abraham, Oxford, New York 1986, (= New Oxford History of Music 6), S. 186–232.

Ders.: „Orchestral Music in the Early Eighteenth Century“, in: *Concert Music (1630–1750)*, hrsg. v. Gerald Abraham, Oxford, New York 1986, (= New Oxford History of Music 6), S. 233–301.

Köpp, Kai: „Pisendel, Johann Georg“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 633–635.

Kramer, Ursula: „„Ein Soutterain, daraus die Musik sehr schön klingen soll“. Die Musik am Hof von Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine topographische Spurensuche“, in: *Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*, hrsg. v. Ursula Kramer, Mainz 2011, (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 42), S. 83–105.

Krebs, Ricardo: „Die iberischen Staaten von 1659 bis 1788“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 549–584.

Kremer, Joachim: „Zwischen ‚Barbarei‘ und ‚Schönheit‘. Zur Auseinandersetzung Johann Valentin Meders und Georg Philipp Telemanns mit polnischer Musik“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wolf Hobohm u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2006, (= Telemann-Konferenzberichte 11), S. 135–154.

Krömer, Wolfram: „Commedia dell’arte“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 955–961.

Ders.: „Lustige Person und Protagonist: Ihr Verhältnis in ‚Commedia Erudita‘ und ‚Commedia dell’arte‘“, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber et al, Bd. 1, Anif, Salzburg 1994, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 23), S. 207–216.

Krug, Peter: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert*, Bietigheim-Bissingen 2007.

Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute, hrsg. v. Jan Bremmer u. Hermann Roodenburg, übers. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1999.

Kuran-Burçoğlu, Nedret: „Turkey“, in: *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, hrsg. v. Manfred Beller u. Joep Leerssen, Amsterdam, New York 2007, (= Studia Imagologica. Amsterdam Studies on Cultural Identity 13), S. 254–258.

Landmann, Ortrun: „Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Anmerkungen zum Gesamtbestand und zu einigen speziellen Fragen“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die*

Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR, Magdeburg, 12. bis 18. März 1981, Teil 2, hrsg. v. Arbeitskreis Telemann Magdeburg, Magdeburg 1983, S. 63–72.

Dies.: „Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof“, in: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 9. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 26. Juni bis 28. Juni 1981*, hrsg. v. Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Bankenburg 1982, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 16), S. 48–56.

Lange, Carsten: „Aspekte zur Finalgestaltung in den Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die XXI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. Friedrich Zschoch, Michaelstein 1996, (= Michaelsteiner Konferenzberichte 49), S. 38–48.

Ders.: „Georg Philipp Telemann ‚Nouveaux Quatuors en Six Suites‘ (Paris 1738) – eine Sammlung mit Modellcharakter“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. dems., Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim u. a. 2009, (= Telemann-Konferenzberichte Bd. 12), S. 275–287.

Ders.: „Kritischer Bericht“, in: *Georg Philipp Telemann: Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium von Barthold Heinrich Brockes TVWV 5:1*, hrsg. v. dems., Kassel 2008, (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke 34), S. VIII–XXIII.

Ders.: „Telemann und England“, in: *Aspekte der englisch-deutschen Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak u. Annemarie Clostermann, Bensberg 1997, (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 5), S. 111–140.

Ders.: „Zur Aufführung von Telemanns Brockes-Passionsoratorium in Frankfurt am Main“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, hrsg. v. Peter Cahn, Mainz 2000, (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), S. 152–162.

Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2006, (= Geschichte der Oper 1).

Dies.: *Händel. Die Opern*, Kassel ²2012.

Dies.: „L’ Allegro, il Penseroso ed il Moderato“, in: *Oratorienführer*, hrsg. v. ders. u. Ullrich Scheideler, Stuttgart u. a. 2000, S. 276f.

Lessenich, Rolf: „Steele, Richard. The Spectator“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 15, Stuttgart ³2009, S. 535f.

Lissa, Zofia: „Über das Komische in der Musik“ (Aufsatz von 1937/38), in: *Zofia Lissa: Ausätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969, S. 93–137.

Lister, Laurie-Jeanne: *Humor as a Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example – W. A. Mozart Ein musikalischer Spaß, KV 522*, Frankfurt 1994, (= Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 2).

Little, Meredith Ellis, Cusick, Suzanne G.: „Allemande“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613>, letzter Zugriff: 28.01.2013.

Dies.: „Courante“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>, letzter Zugriff: 31.08.2012.

Little, Meredith Ellis: „Gavotte“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10774>, letzter Zugriff: 31.08.2012.

- Dies.: „Minuet“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18751>, letzter Zugriff: 31.08.2012.
- Dies.: „Passepied“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21033>, letzter Zugriff: 09.10.2012.
- Lühe, Astrid von der: „Anthon Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury“, in: *Großes Werklexikon der Philosophie*, hrsg. v. Franco Volpi, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 1386–1389.
- Lütteken, Laurenz: „Telemann, Georg Philipp“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 585–674 [Werkverzeichnis von Melanie Wald].
- Mac Neil, Anne: „Commedia dell’arte“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06188>, letzter Zugriff: 31.07.2013.
- Maertens, Willi: „Georg Philipp Telemanns Orchester-Suite mit Hornquartett“, in: *Beiträge zu einem neuen Telemannbild. Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage vom 3. bis 5. November 1962*, hrsg. v. Arbeitskreis Georg Philipp Telemann, Magdeburg 1963, S. 64–80.
- Marsh, Carol G., Schroedter, Stephanie: „Gavotte“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1069–1076.
- Dies.: „Passepied“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1450–1452.
- Martens, Wolfgang: „Moralische Charaktere“, in: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler, Berlin 1994, S. 1–15.
- Marx, Hans Joachim: „Händel, Georg Friedrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 509–638.
- Marx, Peter W.: „Gattungstheorie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, Stuttgart u. a. 2005, S. 109–117.
- Marx-Weber, Magda: „Brockes, Barthold H(e)inrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 958–961.
- Massow, Albrecht von: „Programm Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Bd. 5, Stuttgart 1993, S. 1–20.
- McCredie, Andrew D.: „Graupner, Christoph“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11654>, letzter Zugriff: 21.03.2014.
- Mielke-Gerdes, Dorothea, Cadenbach, Rainer et al.: „Musikwissenschaft“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1789–1834.
- Mikosch, Elisabeth: „Ein Serail für die Hochzeit des Prinzen. Turquerien bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Dresden im Jahre 1719“, in: *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Leipzig 1995, S. 235–243.
- Misch, Ludwig: „Das Komische in der Musik“, in: *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*, hrsg. v. Ludwig Misch, München 1967, (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn 4).
- Moormann, Eric M., Uitterhoeve, Wilfried: *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, übers. v. Marinus Pütz, Stuttgart 1995.
- Mourgues, Odette de: *Two French Moralists. La Roche-foucault & La Bruyère*, Cambridge 1978.

- Müller, Beate: „Komik und Komiktheorien“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Weimar ⁴2008, S. 363f.
- Müller, Rolf Arnold: *Komik und Satire*, Diss., Zürich 1973.
- Müller, Wolfgang G.: „Ben Jonson. Every Man in His Humour“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 8, Stuttgart ³2009, S. 452f.
- Murdoch, Alexander: „Corbyn Morris“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, <http://www.oxforddnb.com/view/article/19302>, letzter Zugriff: 23.06.2014.
- Murphy, Antoin E.: *John Law. Economic Theorist and Policy-Maker*, Oxford 1997.
- Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Hartmut Hein u. Fabian Kolb, Laaber 2010, (= Spektrum der Musik 9).
- Nef, Karl: *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 14).
- Nicoll, Allardyce: *The World of Harlequin. A critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge 1963.
- Noack, Elisabeth: *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 8).
- [Noack, Friedrich]: „Darmstadt“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1087–1094.
- Oestreich, Gerhard: „Das Reich – Habsburgische Monarchie – Brandenburg-Preußen von 1648 bis 1803“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 378–475.
- Opitz, Eckardt: „Vielerlei Ursachen, eindeutige Ergebnisse. Das Ringen um die Vormacht im Ostseeraum im Großen Nordischen Krieg 1700 bis 1721“, in: *Wie Kriege entstehen. Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten*, hrsg. v. Bernd Wegner, in Verb. mit Ernst Willi Hansen, Kerstin Rehwinkel und Matthias Reiß, Paderborn 2000, (= Krieg in der Geschichte 4), S. 89–107.
- O’Sullivan, Emer: „Travels Into Several Remote Nations of the World“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 5, Stuttgart, Weimar ³2009, S. 793–795.
- Otterness, Philip: „Versprochenes Land: The 1709 Palatine Migration to America“, in: *Pfälzer in Amerika*, hrsg. v. Werner Kremp, Roland Paul, Helmut Schmahl, Trier 2010, (= Atlantische Texte 33), S. 39–49.
- Pahlen, Kurt: „Don Quijote in der Musik“, in: *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992*, Bd. 2, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber et al, Anif, Salzburg 1993, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 18.2), S. 689–698.
- Panati, Charles: *Extraordinary Origins of everyday things*, New York 1987.
- Paul, Hermann: *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, Tübingen ¹⁰2002.
- Pegah, Rashid-Sascha: „Carl Möller. Ein Beitrag zur Telemann- und Händel-Rezeption in Kassel um 1730 sowie zu Hans von Loeser“, in: *Mitteilungsblatt Telemann-Gesellschaft e.V. 25 (Dez. 2011)*, S. 15–31.
- Pelker, Bärbel: „Ouvertüre“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1242–1256.
- Dies.: „Ouverture/Ouvertüre“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Mannheim 1997, S. 1–12.
- Petermayr, Klaus: „Werner, Gregor Joseph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 790–793.
- Pfeiffer, Rüdiger: „Zur Spezifik der Ouvertürensuiten von Johann Friedrich Fasch“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und*

ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die 21. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. Friedrich Zschoch, Michaelstein 1996, S. 83–87.

Philipp, Michael: *Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konzeption von Programmmusik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt u. a. 1998, (= Europäische Hochschulschriften 178).

Poetzsch, Ute: „Die Chaconne in den Ouvertürensuiten Telemanns“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die 21. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. Friedrich Zschoch, Michaelstein 1996, S. 49–61.

Dies.: „Notizen zum ‚Air‘ in den Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wolf Hobohm u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2006, (= Telemann-Konferenzberichte XI), S. 200–206.

Pons, Rouven: *Die Kunst der Loyalität. Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt (1691–1768) und der Wiener Kaiserhof*, Marburg 2009, (= Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte 25).

Posner, Donald: *Antoine Watteau*, London 1984.

Preisendanz, Wolfgang: „Humor“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Basel, Stuttgart 1974, Sp. 1232–1234.

Redaktion Kindler Literatur Lexikon: „Jean de La Bruyère“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 9, Stuttgart, Weimar 2009, S. 555f.

Reipsch, Brit: „Sintemal auch das Leichte seinen Meister erfordert“. Gedanken zum Begriff ‚Leichtigkeit‘ am Beispiel Telemanns“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. v. Joachim Kremer, Wolf Hobohm u. Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 215–222.

Dies.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Flavius Bertaridus, König der Longobarden. Oper in drei Akten TVWV 21:27*, hrsg. v. ders., Kassel u. a. 2005, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 43), S. VIII–XVI.

Dies.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Miriways. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Müller, TWV 21:24*, hrsg. v. ders., Kassel u. a. 1999, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 38), S. VIII–XV.

Reipsch, Ralph-Jürgen: „Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. ‚Je suis grand Partisan de la Musique Française, je l’avoue‘“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, hrsg. v. dems. u. Wolf Hobohm, Oschersleben 1998, S. 7–46.

Ders.: „Vorwort“, in: *Georg Philipp Telemann: Unsterblicher Nachruhm Friedrich Augusts. Serenata auf den Tod Augusts des Starken nach einem Libretto von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 4:7*, hrsg. v. dems., Kassel u. a. 2007, (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 49), S. VIII–XXIV.

Reischert, Alexander: *Kompendium der musikalischen Sujets. Werkkatalog*, Bd. 1, Kassel 2001.

Richards, Kenneth, Richards, Laura: *The Commedia dell’arte. A Documentary History*, Oxford 1990.

Ridder, Liselotte de: *Der Anteil der Commedia dell'Arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studie zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert*, Diss., Köln 1970.

Riha, Karl: *Commedia dell'arte. Mit den Figuren Maurice Sands*, Frankfurt 1980.

RISM Online:

Eintrag zu: „Graupner, Christoph: Overtures in G-Dur“, *GWV 466*, D-DS Mus.ms. 464/64, <https://opac.rism.info/search?id=450002282&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Der geduldige Socrates (Excerpts)“, *TVWV 21:9*, D-F Ms.Ff.Mus. 1585, <https://opac.rism.info/search?id=450005614&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in B-Dur“, *TWV 55:B5*, D-DS Mus.ms. 1034/53, <https://opac.rism.info/search?id=450003096&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in B-Dur“, *TWV 55:B8*, D-DS Mus.ms. 1034/79, <https://opac.rism.info/search?id=450003123&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in B-Dur“, *TWV 55:B11*, D-DI Mus. 2392-O-34, <https://opac.rism.info/search?id=210000324&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in B-Dur“, *TWV 55:B11*, D-DI Mus. 2392-O-34a, <https://opac.rism.info/search?id=210000325&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in C-Dur“, *TWV 55:C5*, D-DS Mus.ms. 1034/44a, <https://opac.rism.info/search?id=450003086&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in C-Dur“, *TWV 55:C5*, D-DS Mus.ms. 1034/44b, <https://opac.rism.info/search?id=450003087&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in D-Dur“, *TWV 55:D5*, D-DS Mus.ms. 1034/17, <https://opac.rism.info/search?id=450003051&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in D-Dur“, *TWV 55:D5*, D-DS Mus.ms. 1034/17a, <https://opac.rism.info/search?id=450003052&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in D-Dur“, *TWV 55:D5*, D-DS Mus.ms. 1034/17b, <https://opac.rism.info/search?id=450003053&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in D-Dur“, *TWV 55:D21*, D-B Mus.ms. autogr. Telemann, G. P. 6 (2), <https://opac.rism.info/search?id=464111007&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in D-Dur“, *TWV 55:D22*, D-B Mus.ms. autogr. Telemann, G. P. 6 (4), <https://opac.rism.info/search?id=464111009&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in F-Dur“, *TWV 55:F10*, D-DS Mus.ms. 1034/72, <https://opac.rism.info/search?id=450003116&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in F-Dur“, *TWV 55:F11*, D-DS Mus.ms. 1034/78, <https://opac.rism.info/search?id=450003122&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G2*, D-DI Mus. 2392-N-3, <https://opac.rism.info/search?id=210000314&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G2*, D-DS Mus.ms. 1034/6a, <https://opac.rism.info/search?id=450003034&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in g-Moll“, *TWV 55:g2*, D-DS Mus.ms. 1034/2, <https://opac.rism.info/search?id=450003028&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 24.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G4*, D-B Mus.ms. 21784, <https://opac.rism.info/search?id=452513532&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G4*, D-DS Mus.ms. 1034/16, <https://opac.rism.info/search?id=450003050&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G4*, D-DS Mus.ms. 1034/16a, <https://opac.rism.info/search?id=450003048&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G4*, D-DS Mus.ms. 1034/16b, <https://opac.rism.info/search?id=450003049&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-B, Mus.ms. 21784, <https://opac.rism.info/search?id=452513533&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-DS, Mus.ms. 1034/80, <https://opac.rism.info/search?id=450003124&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-KA, Mus. Hs. 1077, <https://opac.rism.info/search?id=453002975&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-Rtt Telemann 1, <https://opac.rism.info/search?id=450011347&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-SWI, Mus. 5399/2a, <https://opac.rism.info/search?id=240005094&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, D-SWI, Mus. 5399/2b, <https://opac.rism.info/search?id=240005093&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G10*, S-Skma Od-R, <https://opac.rism.info/search?id=190100800&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

Eintrag zu: „Telemann, Georg Philipp: Overtures in G-Dur“, *TWV 55:G12*, D-DS Mus.ms. 1034/86, <https://opac.rism.info/search?id=450003130&db=251&View=rism>, letzter Zugriff: 26.06.2014.

- Röder, Christian, Overbeck, Gerd, Müller, Thomas: „Psychoanalytische Theorien zur Hypochondrie“, in: *Hypochondrie. Eine psychoanalytische Bestandsaufnahme*, hrsg. v. Bernd Nissen, Gießen 2003, S. 15–49.
- Römer, Christof: „Das Zeitalter des Hochabsolutismus (1635–1735)“, in: *Die Braunschweigische Landesgeschichte. Jahrtausendrückblick einer Region*, hrsg. v. Horst-Rüdiger Jarck u. Gerhard Schildt, Braunschweig 2001, S. 535–574.
- Roos, Hans: „Polen von 1668 bis 1795“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 690–752.
- Rösing, Helmut: „Synästhesie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 168–185.
- Rötzer, Hans Gerd: *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur „Querelle des Anciens et des Modernes“*, Darmstadt 1979.
- Ruhnke, Martin: „Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder“, in: *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und die Oper seiner Zeit*, hrsg. v. Constantin Floros, Hans Joachim Marx u. Peter Petersen, Laaber 1981, (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 5), S. 9–27.
- Ders.: „Telemanns Pariser Drucke“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange, Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim u. a. 2009, (= Telemann-Konferenzberichte Bd. 12), S. 23–42.
- Ders.: „Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho“, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, hrsg. v. Klaus Hortschansky u. Konstanze Musketa, Halle 1995, (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 11), S. 369–380.
- Sandberger, Wolfgang: „„Held‘ und ‚negative Kontrastfigur‘. Zur Konzeption der Musikerbiographie im 19. Jahrhundert“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. v. Joachim Kremer, Wolf Hobohm u. Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 182–190.
- Schäfer, Susanne: *Komik in Kultur und Kontext*, München 1996, (= Studien Deutsch 22).
- Scheideler, Ullrich: „Die Schöpfung“, in: *Oratorienführer*, hrsg. v. Silke Leopold u. Ullrich Scheideler, Kassel u. a. 2000, S. 311–314.
- Schipperges, Thomas: „Suite“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Heidelberg 1991, S. 1–15.
- Ders., Teepe, Dagmar: „Fantasie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 316–345.
- Schmahl, Helmut: „Vergessene Geschichte? Die Auswanderung in der Erinnerungskultur der Pfalz“, in: *Pfälzer in Amerika*, hrsg. v. Werner Kremp, Roland Paul, Helmut Schmahl, Trier 2010, (= Atlantische Texte 33), S. 11–26.
- Schmidt, Carl B.: „The Amsterdam editions of Lully’s music: a biographical scrutiny with commentary“, in: *Lully Studies*, hrsg. v. John Hajdu Heyer, Cambridge 2000, S. 100–165.
- Schmidt, Dörte: „Arlequin en tragédie. Parodien zu Lully Opern im Pariser Nouveau Théâtre Italien“, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber et al., Bd. 1, Anif, Salzburg 1994, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 23), S. 339–353.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang: *Humor und Witz*, München 1963, (= Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien 1).

Schmusch, Rainer: *Der Tod des Orpheus. Entstehungsgeschichte der Programmmusik*, Freiburg 1998, (= Rombach Wissenschaften Reihe Cultura 2).

Ders.: *Hector Berlioz. Autopsie des Künstlers*, München 2000, (= Musik-Konzepte 108).

Schneider, Herbert: „Air“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 324–333.

Ders.: „Berceuse“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 1398–1402.

Ders.: *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*, Tutzing 1982, (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 16).

Ders.: „L'Europe galante“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 1, München 1986, S. 494f.

Ders.: „Le Bourgeois gentilhomme“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 3, München 1989, S. 591–593.

Ders.: „Opéra-comique“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. dems., Reinhard Wiesend, unter Mitarbeit v. Daniel Brandenburg, Michele Calella et al, Laaber 2006, (= Geschichte der Oper 2), S. 299–388.

Ders.: „Tragédie lyrique“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. dems., Reinhard Wiesend, unter Mitarbeit v. Daniel Brandenburg, Michele Calella et al, Laaber 2006, (= Geschichte der Oper 2), S. 161–271.

Ders.: „Unbekannte Handschriften der Hofkapelle in Hannover. Zum Repertoire französischer Hofkapellen in Deutschland“ in: *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, hrsg. v. Wolfgang Birtel u. Christoph-Hellmut Mahling, Bd. 2, Heidelberg 1986, S. 180–194.

Schneider, Klaus: *Lexikon Programmmusik. Stoffe und Motive*, Kassel u. a. 1999.

Schneider, Ute: *Der moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*, Stuttgart 1976, (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 19).

Schnitzer, Claudia: „Der König als Scaramuz. August der Starke und das Caroussel Comique 1722 in Dresden“, in: *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, hrsg. v. Barbara Marx und Andreas Henning unter Mitarbeit v. Christoph Oliver Mayer, Leipzig 2010, S. 68–82.

Dies.: „Zwischen Kampf und Spiel. Orientrezeption im höfischen Fest“, in: *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Leipzig 1995, S. 227–234.

Schrader, Wolfgang H.: „Anthon Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury. Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 15, Stuttgart 2009, S. 7f.

Schreiner, Julia: *Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts*, München 2003, (= Ancien Régime. Aufklärung und Revolution 34).

Schuckelt, Holger: *Die Türckische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstkammer Dresden*, Dresden 2010.

Schultz, Hans-Dietrich: „Kulturklimatologie und Geopolitik“, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Stephan Günzel, unter Mitarbeit v. Franziska Kümmerling, Stuttgart 2010, S. 44–59.

Schumann, Adelheid: „Witz und Geist in der französischen Konversation“, in: *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*, hrsg. v. Waltraud Wara Wende, Würzburg 2008, S. 42–55.

Schütz, Karl-Otto: „Witz und Humor“, in: *Wolfgang Schmidt-Hidding: Humor und Witz*, München 1963, (= Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien 1), S. 161–244.

Schwarz, Ralph: „Die Entstehung der Commedia dell’arte aus der Komödie der Antike. Zur Genealogie der lustigen Person“, in: *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber et al, Bd. 1, Anif, Salzburg 1994, (= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 23), S. 181–192.

Scruton, Roger: „Programme Music“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>, letzter Zugriff: 31.08.2012.

Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 15–24.

Ders.: „Die Metamorphose der Ino. Ihr Mythos in Telemanns dramatischer Kantate“, in: *Telemann, der musikalische Maler – Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2010, (= Telemann Konferenzberichte 15), S. 11–32.

Ders.: „Galanter Stil“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 983–989.

Ders.: „Georg Philipp Telemann und die französische Musikästhetik“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange, Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim u. a. 2009, (= Telemann-Konferenzberichte Bd. 12), S. 9–22.

Seul, Arnold: *Absolutismus, Aufklärung und die Entstehung des bürgerlichen Schauspiels. Eine sozial- und literaturgeschichtliche Darstellung der Verbürgerlichung von Drama und Theater im 18. Jahrhundert*, Diss., Berlin 1983.

Siebert, Gisela: *Jagdhäuser der Landgrafen von Hessen-Darmstadt auf Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 2000.

Siegele, Ulrich: „Im Blick von Bach auf Telemann: Arten, ein Leben zu betrachten“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. v. Joachim Kremer, Wolf Hobohm u. Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 46–89.

Stackelberg, Jürgen von: *Voltaire*, München 2006.

Stahelin, Andreas: „Die Schweiz von 1648 bis 1789“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 659–689.

Steiger, Johann Anselm, Richter, Sandra: „Einführung“, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hrsg. v. Johann Anselm Steiger u. Sandra Richter, Berlin 2012, (= Metropolis. Texte und Studien zu Zentren der Kultur in der europäischen Neuzeit), S. 1–11.

Steinbeck, Wolfram, Marsh, Carol: „Menuett“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 121–133.

Stenger, Jan: „Peleus“, *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 492f.

Stęszewski, Jan: „Mazurka“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1699–1708.

Steuere, Wolfram, Landmann, Ortrun: „Dresden“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1522–1561.

Stewart, Brian Douglas: *Georg Philipp Telemann in Hamburg: social and cultural background and its musical expression*, Diss., Stanford 1985.

Stiefel, Eberhard, Gottwald, Clytus: „Stuttgart“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 2022–2034.

Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975.

Stöver, Bernd: *United States of America. Geschichte und Kultur. Von der ersten Kolonie bis zur Gegenwart*, München 2012.

Strohm, Reinhard: „Werk-Performanz-Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. v. Michele Calella u. Nikolaus Urbanek, Stuttgart u. a. 2013, S. 341–355.

Stürzer, Volker: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert. Die literarischen Beiträge in Tatler, Spectator und den anderen Blättern der Zeit*, Frankfurt u. a. 1984, (= Europäische Hochschulschriften Reihe 14. Angelsächsische Sprache und Literatur 129).

Talbot, Michael: „A Rival of Corelli. The Violinist-Composer Giuseppe Valentini“, in: *Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del terzo congresso internazionale*, hrsg. v. Sergio Durante u. Pierluigi Petrobelli, Florenz 1982, S. 347–365.

Ders.: „Vivaldi, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40120pg7>, letzter Zugriff: 29.08.2012.

Theile, Wolfgang: „Commedia dell’arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“, in: *Commedia dell’arte. Harlekin auf den Bühnen Europas. Beiträge von Rudolf Rieks, Wolfgang Theile, Dieter Wuttke*, Bamberg 1981, (= Bamberger Hochschulschriften 8), S. 11–24.

Thomke, Hellmut, Red.: „Muralt, Beat Ludwig von“, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann, Bd. 8, Berlin, New York 2010, S. 440–442.

Trautz, Fritz: *Die Pfälzische Auswanderung nach Nordamerika im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1959, (= Heidelberger Veröffentlichungen 4).

Trinkle, Karen: „Nationale Stile in Telemanns Ouvertüren mit Bläsertrios“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wohl Hobohm u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2006, (= Telemann-Konferenzberichte 11), S. 187–199.

Dies.: *Telemann’s Concertouverturen*, Diss., Saint Louis 2004.

Dies.: „Telemann und Scheibe: Unterschiedliche Vorstellungen von der Konzertouvertüre“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933–1993). Konferenzbericht über die 21. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993*, hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund u. Friedrich Zschoch, Michaelstein 1996, S. 31–37.

Troschke, Michael von: „Chaconne“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 549–555.

Walde, Christine: „Kyknos“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Bd. 6, Stuttgart 1999, Sp. 962f.

- Wagner, Fritz: „Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung. Die Einheit der Epoche“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 1–163.
- Wappenschmidt, Friederike: *Der Traum von Arkadien. Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern*, München 1990.
- Waterman, George Gow, Anthony, James R.: „French Overture“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10210>, letzter Zugriff: 31.08.2012.
- Weis, Eberhard: „Frankreich von 1661 bis 1789“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 164–303.
- Weiß, Wolfgang: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1992.
- West, Ewan: „The Ouvertüren of Johann Friedrich Fasch in Historical Context“, in: *Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts. Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz 1993 zu den III. Internationalen Fasch-Festtagen in Zerbst*, hrsg. v. Guido Bimberg u. Rüdiger Pfeiffer, Köln 1995, (= Fasch-Studien 4), S. 97–111.
- Wheelock, Gretchen A.: *Haydn's Ingenious Jesting with Art. Contexts of Musical Wit and Humor*, New York 1992.
- Wild, Gerhard: „El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha“, in: *Kindlers Literaturlexikon*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2009, S. 667–671.
- Wittram, Reinhard: „Rußland von 1689 bis 1789“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 476–510.
- Wolff, Hellmuth Christian: „Georg Philipp Telemann – 300 Jahre (zum 13. März 1981). Eleganz und Grazie – Symmetrie und Witz“, in: *Die Musikforschung* 34 (1981), S. 40–49.
- Ders.: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“, in: *Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739). Dokumentation*, hrsg. v. Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1982, (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 18), S. 6–15.
- Ders.: „Telemanns Beschreibung einer Augen-Orgel (1739) und seine Stellung zur Musikästhetik“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann Ehrung der DDR Magdeburg 12. bis 18. März 1981*, hrsg. v. Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis ‚Georg Philipp Telemann‘ Magdeburg im Kulturbund der DDR, Günter Fleischhauer, Wolf Hobohm, Walther Siegmund-Schultze, Teil 2, Magdeburg 1983, S. 47–51.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: „Nachwort“, in: *Jean de la Buryère: Die Charaktere*, aus dem Französischen v. Otto Flake, mit einem Nachwort v. Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt, Leipzig 2007, S. 521–536.
- Zernack, Klaus: „Die skandinavischen Reiche von 1654 bis 1772“, in: *Europa im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung*, hrsg. v. Fritz Wagner, Stuttgart 1968, (= Handbuch der europäischen Geschichte 4), S. 511–548.
- Zohn, Steven: „Der ‚gutmüthige‘ Kapellmeister und andere Telemann-Mythen“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. v. Joachim Kremer, Wolf Hobohm u. Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 215–222.
- Ders.: *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008.

Ders.: „Music Paper at the Dresden Court and the Chronology of Telemann’s Instrumental Music“, in: *Puzzles in Paper. Concepts in Historical Watermarks. Essays from the International Conference on the History, Function and Study of Watermarks. Roanoke, Virginia*, hrsg. v. Daniel W. Mosser, Michael Saffle u. Ernest W. Sullivan, II, London u. a. 2000, S. 125–168.

Ders.: „The overture-suite, concerto grosso, ripieno concerto and Harmoniemusik in the eighteenth century“, in: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, hrsg. v. Simon P. Keefe, Cambridge 2009, S. 556–582.

Ders.: „Telemann, Georg Philipp“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxford-musiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635pg9>, letzter Zugriff: 03.09.2012.

Ders.: „Telemanns Witz. Burleske, Parodie und Satire in den Ouvertürensuiten“, in: *Telemann, der musikalische Maler – Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange u. Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2010, (= Telemann Konferenzberichte 15), S. 70–79.

Zywietz, Michael: „Die Klaviersuiten Georg Friedrich Händels und Johann Matthesons“, in: *Händel-Jahrbuch 42/43 (1996/97)*, S. 118–132.