

Daniel Ortuño-Stühning (Weimar)

Musik als soziales Ereignis

Zur Identitätskonstruktion in freien Reichsstädten des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Georg Philipp Telemanns Einweihungsmusik für die „neue große St. Michaeliskirche“ (Hamburg 1762)

Als sich am Morgen des 19. Oktober 1762 die vieltausendköpfige Festgemeinde zur Einweihung der „neuen großen St. Michaeliskirche“ zu Hamburg versammelte, fand ein mehr als zwölfjähriges Warten sein Ende: Mit der Fertigstellung des in elfjähriger Bauzeit errichteten Kirchenbaus besaß die Michaelisgemeinde endlich wieder einen angemessenen Ort für ihre Gottesdienste; zugleich jedoch erhielten auch die stolze Hamburger „Republique“ und ihre Bürger ein neues, weithin sichtbares Zeichen ihrer Macht und Stärke – wenn auch der 132 Meter hohe Kirchturm erst 1786 fertig gestellt werden konnte.

Anhand der für diesen Festakt komponierten Einweihungsmusik Telemanns, „*Komm wieder, Herr, zu der Menge*“ (TVWV 2:12),¹ und der mit ihr aufs engste verschränkten Liturgie und Predigt soll im Folgenden nachgewiesen werden, dass es sich bei der Feier nur vordergründig um eine religiöse Zeremonie handelt. Unter Zuhilfenahme methodischer Fragestellungen aus den sozial-, geschichts- und kulturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen soll vielmehr gezeigt werden, wie die städtischen Eliten vor dem Hintergrund zunehmender innerer Spannungen und äußerer Bedrohungen die Kircheneinweihung nutzten, um die sorgsam austarierten Machtverhältnisse der Stadt mit ihrer engen Verschränkung von weltlicher und kirchlicher Herrschaft innerhalb einer reichsfreien Republik zu inszenieren und damit zugleich in ihrem Sinne zu stabilisieren.

Musik und Identität

Dass die der Musik eigene affirmative Kraft seit Jahrhunderten gezielt zur Konstruktion von kollektiven Identitäten genutzt wurde, ist in der Musikwissenschaft insbesondere in den letzten Jahren verstärkt Gegenstand des Forschungsinteresses geworden.² Aufbauend auf den Erkenntnissen der Nationalismusforschung, insbesondere den Forschungen Benedict Andersons, wonach alle Gemeinschaften lediglich „vorgestellt“ seien,³ rückten insbesondere

-
- 1 Das bislang nur in einer recht fehlerhaften Edition vorliegende Werk wird zurzeit durch Wolfgang Hirschmann kritisch ediert und erscheint im Rahmen des Bandes *Musiken zu Kircheneinweihungen II*, hrsg. von dems., voraussichtlich 2014 in der Telemann-Auswahlausgabe des Bärenreiter-Verlags. An dieser Stelle sei Wolfgang Hirschmann ausdrücklich und herzlich gedankt, der mich auf die mir bis dahin unbekannt Komposition aufmerksam gemacht und mich stets in selbstloser Weise mit Material und fachlichem Rat unterstützt hat.
 - 2 Vgl. etwa *Musik und kulturelle Identität* (= Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004), hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, 3 Bde., Kassel u. a. 2012 sowie *Musik und kulturelle Identität: aktuelle Perspektiven* (= Schriften zur Kulturwissenschaft 91), hrsg. von Ann-Kristin Iwersen, Hamburg 2012.
 - 3 Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York /NY 1983, deutsch als: *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt a. M. 1988.

die „Formen der Herstellung kultureller Werte“⁴ in den Blickpunkt. Auch die aus der Ritualforschung gewonnene Einsicht, dass „alle Kulturen ihr Selbstbild und Selbstverständnis bzw. das ihrer diversen gesellschaftlichen Gruppen nicht nur in Texten und Monumenten, sondern zu einem großen Teil – wenn nicht gar überwiegend – in unterschiedlichen Arten von Aufführungen darstellen, verhandeln und transformieren“,⁵ da der Mensch, um sich als Gemeinschaft wahrzunehmen, einer Inszenierung eines ihm umgebenden Kollektivs bedürfe, ist bei diesem Ansatz grundlegend. Wie die Forschungen Erving Goffmans⁶ verdeutlicht haben, ist es hierbei unerheblich, ob es sich um explizite Theateraufführungen, Konzerte, Sportwettkämpfe oder Rituale wie etwa Hochzeiten, Begräbnisse oder Feste und politische Veranstaltungen handelt.⁷ Dementsprechend hat es sich insbesondere die Theatralitäts- und die damit eng verbundene Performanzforschung,⁸ in Deutschland allen voran die Arbeiten Erika Fischer-Lichtes,⁹ zur Aufgabe gemacht, nicht nur die je „spezifische[n] Inszenierungsstrategien und -regeln“,¹⁰ welche hinter dieser Konstruktion kollektiver Identitäten erkennbar sind, in den Mittelpunkt zu rücken. Dabei geraten auch die jeweils einmaligen Aufführungen (Performances) selbst, ihr zeitlicher Ablauf, ihre Interaktion zwischen Akteuren und Rezipienten gleichsam als selbständiger Text in den Blickpunkt und relativieren so den traditionellen, auf den reinen Dramen- bzw. Notentext beschränkten Werkbegriff als dem Eigentlichen gegenüber der vermeintlich uneigentlichen Aufführung.

Aufbauend auf diesen methodischen Ansätzen soll im Folgenden die in Rede stehende Einweihungsmusik Telemanns im historischen Kontext der Kircheneinweihungsfeier betrachtet werden, wozu zunächst die Darstellung der zeit- und sozialgeschichtlichen Hintergründe mit besonderem Augenmerk auf den spezifischen Hamburger Patriotismus-Diskurs erfolgt. Da die Einweihungsfeier nicht als rein kirchliches Ritual, sondern unter dem Blickwinkel einer „absichtsvollen Inszenierung“¹¹ analysiert wird, widmet sich der folgende Abschnitt der äußeren Organisation des Festes durch den Rat der Stadt, bevor die Feier auf ihre inhaltlich-diskursiven und performativen Aspekte hin untersucht wird. Abschließend soll dargestellt werden, wie die hier aufgezeigten vielfältigen Implikationen und Tiefendimensionen nicht nur innerhalb des Librettos der Einweihungsmusik Telemanns, sondern vor allem auch in der kompositorischen Faktur der Musik selbst reflektiert werden, womit diese

4 Aleida Assmann und Heidrun Friese, „Einleitung“, in: *Identitäten* (= Erinnerung, Geschichte, Identität 3), hrsg. von dens., Frankfurt a. M. 1999, S. 11–23, hier: S. 12.

5 Erika Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung und Ritual: Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe“, in: *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Jürgen Martschukat und Steffen Petzold, Köln u. a. 2003, S. 33–54, hier: S. 52.

6 Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959; ders., *Interaction Ritual*, Garden City, NY 1967; ders., *Strategic Interaction*, Philadelphia 1969 sowie ders. „The Interaction Order“, in: *American Sociological Review* 48, S. 123–132.

7 Vgl. Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 38.

8 Vgl. etwa die Übersicht von Fischer-Lichte, „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell“, in: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von ders. u. a., Tübingen und Basel 2004, S. 7–26.

9 Vgl. etwa Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004; *Performativität und Ereignis*, hrsg. von ders., Tübingen 2004.

10 Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung und Ritual“, S. 47.

11 Vgl. Herbert Willems, „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu“, in: *Theatralisierung der Gesellschaft*, Bd. 1: *Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, Wiesbaden 2009, hrsg. von dems., S. 75–110.

so wesentlich am Hamburger Patriotismus-Diskurs und dessen Kollektivierungstendenzen und damit letztlich zur Konstruktion einer Polis Hamburg beiträgt.

Hamburg 1762: Der zeitgeschichtliche Hintergrund

Nur drei Monate vor dem feierlichen Ereignis der Kircheneinweihung war den Einwohnern Hamburgs in aller Drastik vor Augen geführt worden, wie fragil und bedroht die für die Handelsbeziehungen so wichtige Neutralität und Unabhängigkeit der Republik trotz all ihrer noch immer imposanten Festungsbauten aus dem 17. Jahrhundert stets war: Am 18. Juni 1762 waren 10.000 dänische Soldaten auf hamburgischem Gebiet aufmarschiert und drohten der Stadt mit Beschießung und Einmarsch.¹² Dies sollte die Herausgabe eines vom dänischen König Friedrich V. geforderten Darlehens über eine Million Reichsmark zur Finanzierung der dänischen Kriegspläne mit Russland erpressen.¹³ Durch eine aufgrund innerstädtischer Konflikte eingenommene Blockadehaltung der „erbgessenen“ Bürgerschaft¹⁴ gegenüber dem Hamburger Senat¹⁵ wurde die Zahlung jedoch verweigert, so dass die drohende Einnahme der Stadt erst im letzten Moment durch ein Einlenken der Bürgerschaft (sowie die Solidaritätsbekundungen fremder Großmächte) abgewendet werden konnte. Daraufhin folgte das Ende der Belagerung am 22. Juni 1762. Nicht genug der außenpolitischen Bedrohungen, näherte sich kurze Zeit später eine 40.000 Mann starke russische Armee, und man befürchtete, Russland werde, dem dänischen Vorbild folgend, ebenfalls durch militärischen Druck versuchen, Geld aus der Stadtkasse zu erpressen. Der Sturz Peters III. und die Thronbesteigung Katharinas II. führten jedoch zu einem Umschwung in der russischen Außenpolitik.¹⁶

Die Ereignisse des Sommers 1762 waren allerdings keineswegs die ersten und schwerwiegendsten, welche die äußere politische Handlungsfähigkeit Hamburgs lahmgelegt und damit letztlich auch die Unabhängigkeit der freien Reichsstadt gefährdet hatten.¹⁷ Vor allem

12 Der vorliegenden Darstellung liegen vor allem die Erkenntnisse der jüngst erschienenen Studie von Isabelle Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, Berlin 2011, insbesondere S. 106–113, zugrunde.

13 Vgl. hierzu Walter Oellrich, „Der hamburgisch-dänische Währungsstreit 1717–1736“, in: *ZHG* 52 (1966), S. 23–54.

14 Darunter wurde ab 1712 der hypothekarisch unbelastete Besitz von Grundeigentum in der Stadt verstanden, der jedoch auf einen Wert von mehr als 1000 Talern in der Stadt oder 2000 Taler außerhalb der Stadtmauern taxiert werden musste, vgl. Joachim Whaley, *Religiöse Toleranz und sozialer Wandel in Hamburg: 1529–1819*, Hamburg 1992, S. 33 f.

15 Auch wenn die Bezeichnung „Senat“ erst durch die Verfassung von 1860 offiziell eingeführt wurde, so wird doch am 18. Jahrhundert in den Quellen hauptsächlich vom „Senat“ gesprochen und daher dieser Terminus bzw. auch der Begriff „Rat“ verwendet.

16 Vgl. Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 112. Eine grundlegende Entspannung der Lage brachte erst das Ende des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1763. Fünf weitere Jahre sollte es jedoch noch dauern, bis im sog. „Gottorper Vertrag“ vom 27. Mai 1768 die territoriale Eigenständigkeit Hamburgs endgültig anerkannt und der Anspruch Dänemarks auf die Stadt zurückgewiesen wurde. Als Gegenleistung verzichtete Hamburg auf die 1762 Dänemark geliehene Million und eine weitere Million, die dem Herzogtum Holstein als Darlehen gewährt worden war. Vgl. Eckart Klessmann, *Geschichte der Stadt Hamburg*, Hamburg 2002, S. 223.

17 So interpretierte Joachim Whaley diese Blockadehaltung der Bürgerschaft sogar als Garanten für die „Stabilität und Einigkeit der Stadt“, da nach 1712 eine „sehr detaillierte Verfassung den Gegnern des Senats half, fast alles zu vereiteln, was über die tägliche Verwaltung hinausging“ (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 35).

die jahrelangen, durch wachsende soziale Spannungen und zunehmende religiöse Konflikte hervorgerufenen bürgerkriegsähnlichen Zustände, welche die Stadt in den Jahren 1684 bis 1712 beherrscht hatten, können in ihrem Einfluss auf das politische Handeln der Hamburger Eliten und das geistige Klima der Republik im 18. Jahrhundert kaum überschätzt werden. Wiederhergestellt wurde der innere Friede bekanntlich erst durch den auf kaiserliche Intervention¹⁸ am 15. Oktober 1712 zustande gekommenen sog. „Hamburger Hauptrezess“.¹⁹ Dieser regelte die Machtverteilung zwischen Geistlichkeit,²⁰ Senat und grundbesitzender Bürgerschaft²¹ und bestand mit Unterbrechungen in seinen Grundzügen bis 1860 fort.²²

Wie Martin Krieger überzeugend herausgearbeitet hat,²³ waren es jedoch nicht allein die im „Hauptrezess“ getroffenen Regelungen, die ein Wiederaufflammen der sozial-religiösen Unruhen verhinderten. Wesentlich hierzu trug – neben einer kollektiven Amnestie – ein nach 1710 zu beobachtender Kulturtransfer frühaufklärerischer Ideen aus Großbritannien bei, dessen Vorstellungen und Werte im deutschen Sprachraum durch die in den wiederum nach britischem Vorbild gegründeten sog. „moralischen Wochenschriften“ rasch zunehmende Verbreitung erlangten²⁴ und alsbald mit dem Schlagwort „Patriotismus“ bezeichnet wurden. Im Mittelpunkt standen dabei die Ideale von Eintracht und „common sense“, welchen im Sinne der städtischen Gemeinschaft absoluter Vorrang vor der individuellen Glückseligkeit eingeräumt²⁵ und die so „allgemein formuliert“ worden waren, dass sich „möglichst jeder standes- und geschlechterübergreifend damit identifizieren konnte.“²⁶

18 Vgl. insgesamt hierzu Gerd Augner, *Die kaiserliche Kommission der Jahre 1708–1712: Hamburgs Beziehung zu Kaiser und Reich zu Anfang des 18. Jahrhunderts* (=Beiträge zu Hamburgs Geschichte 23), zugl. Hamburg, Univ., Diss. 1981, Hamburg 1983.

19 Vgl. insgesamt hierzu Hermann Rückleben, *Die Niederwerfung der hamburgischen Ratsgewalt. Kirchliche Bewegungen und bürgerliche Unruhen im ausgehenden 17. Jahrhundert*, Hamburg 1970.

20 Wenn im Folgenden von der „Geistlichkeit“ die Rede ist, handelt es sich um die Gemeinschaft der Hamburger Geistlichen, die in Hamburg offiziell das „Geistliche Ministerium“ genannt wurde und eine lediglich „informelle Instanz ohne verfassungsrechtliche Definition“ darstellte, vgl. Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 12.

21 Zwar wurde im Hauptrezess offiziell eine Teilung der Macht zwischen Senat und erbgesessener Bürgerschaft beschlossen, doch verfügte der Senat „in der Praxis über die größeren Möglichkeiten zur Einflussnahme, da er die Außenpolitik sowie das Polizeiwesen allein bestimmte und zudem oberste Gerichtsinstanz blieb“ (Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 30). Auch in kirchlichen Fragen hatte der Senat den entscheidenden Einfluss, vgl. Franklin Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, Bd. 1, Hamburg 1982, S. 158 sowie Whaley, *Religiöser Wandel*, S. 39.

22 Vgl. Werner von Melle, *Das Hamburgische Staatsrecht*, Hamburg und Leipzig 1891, S. 9.

23 Vgl. zu diesem Thema insgesamt Martin Krieger, *Patriotismus in Hamburg. Identitätsbildung im Zeitalter der Frühaufklärung*, zugl. Habil.-Schrift Greifswald 2001, Köln u. a. 2008.

24 Die erste dieser Wochenschriften, der 1713 erschienene *Vernünffiler*, wurde bekanntlich durch Johann Mattheson gegründet. Vgl. hierzu insgesamt Holger Böning, *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist: Studie zu den Anfängen der moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik*, Bremen 2011.

25 Vgl. Martin Krieger, „Patriotismus-Diskurs und die Konstruktion kollektiver Identitäten in Hamburg im Zeitalter der Aufklärung“, in: *Identitäten. Erfahrungen und Fiktionen um 1800*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink und Andreas Klinger (= Jenaer Beiträge zur Geschichte 6), Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 117–131, hier: S. 119.

26 Ebd., S. 122. Vgl. hierzu auch William Boehart, „Heilsame Publizität: Der Streit zwischen den Pastoren Johann Melchior Goeze und Julius Gustav Alberti über das Bußtagesgebet in Hamburg“, in: *Hamburg im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Hamburg 1989, S. 230–250, insbesondere S. 237.

Ein wesentliches Ziel der Initiatoren dieses Kulturtransfers, zu denen vor allem Gelehrte und Dichter wie Hinrich Brockes, Michael Richey, Johann Fabricius, aber auch der Komponist und Musikschriftsteller Johann Mattheson²⁷ zählten, war dabei nicht zuletzt, „die zwischen den einzelnen gesellschaftlichen Gruppen aufgebrochenen Gräben wieder zu kitten“.²⁸ Darüber hinaus ging es den Patrioten, welche zugleich oftmals in Personalunion dem Hamburger Stadtrat angehörten,²⁹ darum, eine „Integrationswirkung zur Schaffung einer kollektiven Identität sowie ein Verantwortungsgefühl Aller für das Hamburger Gemeinwesen“³⁰ zu entfalten. Dementsprechend bezog sich der spezifische Hamburger Patriotismus-Diskurs im Unterschied zum bereits seit Jahrhunderten existierenden Reichspatriotismus, der vornehmlich auf äußere Abgrenzung etwa gegenüber Türken, Schweden usw. gegründet war, ausschließlich auf die „werthe Stadt Hamburg“ als dem „geliebten Vaterlande“³¹ selbst, wie es im Vorwort der ersten Ausgabe des *Patrioten* programmatisch heißt. Und kein Geringerer als Johann Mattheson formulierte die Essenz dieser Idee in den prägnanten Worten: „My country is this town“.³²

Ein wesentliches Charakteristikum des Hamburger Patriotismus-Gedankens war seine konfessionelle Fundierung. So war es weniger die jeweilige Herkunft als vielmehr – neben finanziellen Aspekten – die Zugehörigkeit zum (lutherischen) Protestantismus, welche im damaligen patriotischen Verständnis darüber entschied, Teil der Polis Hamburg zu sein. Das Luthertum war seit der Reformation der Stadt im Jahre 1529 nicht nur Staatskirche, sondern auch ein gleichsam unverrückbares Signum und Wesensmerkmal Hamburgischer Identität³³ und die unbedingte Voraussetzung, um ein politisches Amt in der Stadt zu bekleiden.³⁴ Diese konfessionalistische Gesetzgebung stand in scheinbarem Widerspruch zu der schon aus wirtschaftlichen Gründen sowie in permanenter Konkurrenz zu Altona notwendig toleranten Einwanderungspolitik Hamburgs gegenüber dem Zuzug von Andersgläubigen.³⁵ Dahinter stand jedoch weniger religiöser Eifer als die „Angst vor Unruhen und

27 Vgl. hierzu insgesamt *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Bernhard Jahn und Wolfgang Hirschmann, Hildesheim, Zürich und New York 2010.

28 Ebd.

29 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 121.

30 Ebd.

31 In: *Der Patriot*, Bd. 1, Hamburg 1724, Vorwort.

32 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, C.H.IV., 39, 7 (1), Nachlass Mattheson, Mattheson an Steele, 26. Dezember 1714.

33 Auch in der Verfassung von 1712 wurde im 1. Artikel das Bekenntnis zum reinen Luthertum als „Grundlage des Staatswesens“ fixiert (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 36). Dies galt in der Praxis tatsächlich um so mehr, da durch den städtischen Magistrat keine absolutistische Herrschaft existierte, welche durch das den Feudalherren im Augsburger Konfessionsfrieden zugestandene sog. „ius reformandi“ in der Lage war, quasi über Nacht die Religion ihrer Untertanen zu ändern, vgl. ebd., S. 16.

34 Ebd., S. 25 f.: „Das Luthertum war die staatliche Religion; nur Lutheraner waren für öffentliche Ämter wählbar oder konnten in der Bürgerschaft mitarbeiten. In einer Republik, in der wirtschaftlicher Erfolg oder ein akademischer Grad den sozialen Rang festlegte, bestimmte allein die Religion die Partizipation an der Staatsführung.“

35 Vgl. Pantel, *Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg*, S. 28 f. Vgl. hierzu auch Klaus Weber, „Zwischen Religion und Ökonomie: Sepharden und Hugenotten in Hamburg, 1580–1800“, in: *Religion und Mobilität. Zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa*, hrsg. von Henning P. Jürgens und Thomas Weller, Göttingen 2010, S. 137–168.

Konflikten³⁶ innerhalb der Stadtmauern,³⁷ da die Autorität des Senates in einem Stadtstaat wie Hamburg nur „soweit wirksam war, wie sie von den Bürgern und den Geistlichen akzeptiert wurde“.³⁸

Diese hier beschriebene Hamburgische Gesetzgebung diente daher nicht zuletzt dem Ziel, die Gruppe der politischen Entscheidungsträger innerhalb der Stadt klein und (konfessionell) homogen zu halten, um auf diese Weise Spannungen und Konflikte zu verhindern, die „auf unmerklichen Wegen allmählich die städtische Verfassung untergraben könnten“.³⁹ Nicht nur die zurückliegenden Unruhen in Hamburg selbst legten in dieser Frage eine antitolerante Haltung nah: Wie das Beispiel der freien Reichsstadt Frankfurt am Main im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gezeigt hatte, wo „[j]ahrzehntelange bittere Verfassungskonflikte zwischen Lutheranern und Calvinisten [...] nur durch eine entschiedene kaiserliche Intervention beendet werden“⁴⁰ konnten, war es insbesondere in dem permanent durch Dänemark in seiner Souveränität bedrohten Hamburg von extremer Bedeutung, dass die Stadt nicht durch gegenseitige innerstädtische Blockaden ihre politische Handlungsfähigkeit und damit zugleich ihre Unabhängigkeit einbüßte. Dem Kreis der Hamburger „Patrioten“ ging es daher immer auch um die „Sicherung der allgemeinen Akzeptanz“ und die „Schaffung einer Herrschaftslegitimation“,⁴¹ um hierdurch den im „Hauptrezess“ mühsam austarierten Status quo zwischen Senat, Geistlichkeit und grundbesitzendem Bürgertum zu stabilisieren. Damit war zugleich die erst in neuerer Forschung betonte Janusköpfigkeit des Hamburger Patriotismus-Diskurses angelegt, da er die Stadt zwar einerseits zum Einfallstor der Aufklärung in Deutschland werden ließ, andererseits aber auch staatstragend und obrigkeitshörig war und von Krieger daher zurecht als eine „konservative, spezifisch Hamburgische Form des Republikanismus“ charakterisiert wurde, die „nicht mehr von postreformatorischen kommunalen Ideen des 16. Jahrhunderts und noch nicht von den Gedanken der französischen Revolution getragen wurde.“⁴²

Umso mehr musste es dem Senat daher Sorge bereiten, dass einflussreiche Teile der Hamburger Geistlichkeit ab den 1740er Jahren offenkundig wieder verstärkt darauf abzielten, „die Rechte und Privilegien der Hamburger Kirche auch dem Rat gegenüber durchzusetzen“,⁴³ so dass Franklin Kopitzsch zufolge ab den sechziger Jahren in Hamburg ein „erbitterter Kampf um die geistige Führung der Stadt zwischen den Orthodoxen und

36 Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 19.

37 So wurde noch 1770 in der Hamburgischen Verfassung die öffentliche Religionsausübung nicht-lutherischer Konfessionen mit dem expliziten Bezug auf die besondere Situation in den „protestantischen Reichs-Städten“ verboten, da dort „die städtischen Obrigkeiten nicht in dem Grade, wie die höhern Stände, Meister davon sind, daß nicht die Folgen dem Staate in geist- und weltlichen Dingen gefährlich werden, und die aufgenommenen andern Religions-Verwandten die gemeine Ruhe und Eintracht in dem Staate stöhren“ (*Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer- Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften samt historischen Einleitungen*, hrsg. von Johan Klefeker, Bd. 8, Hamburg 1770, § 279, S. 695 f.).

38 Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 26.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 20. Vgl. hierzu insgesamt auch Gerald L. Soliday, *A Community in Conflict. Frankfurt Society in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Hannover 1974 sowie Reinhardt Hildebrand, „Rat contra Bürgerschaft. Die Verfassungskonflikte in den Reichsstädten des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* 1 (1974), S. 221–241.

41 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 121.

42 Krieger, *Patriotismus in Hamburg*, S. 11.

43 Boehart, „Heilsame Publizität“, S. 238.

den Aufklärern geführt⁴⁴ wurde. Diese hier skizzierten inneren und äußeren Spannungen bilden den historischen Kontext der Einweihung der neuen St. Michaeliskirche und lassen diesen zugleich erst in seinen vielfältigen sozialen und geistesgeschichtlichen Dimensionen verstehbar werden.

Die äußere Organisation und der liturgische Ablauf des Festgottesdienstes

Dass es sich bei der Kircheneinweihung keineswegs um eine rein kirchliche Angelegenheit handelte, zeigt sich bereits an der massiven Einflussnahme seitens des Senates der Stadt. Zwar wurde dem zur Abhaltung der Feier beauftragten Hauptpastor der Michaeliskirche, Ernst Ludwig Orlich (1706–1764), freie Hand in Bezug auf die Predigt, Liturgie, Gebete und die Auswahl der Choräle gelassen, doch musste Orlich die Texte, bevor sie der „zu publicirenden Verordnung einverleibet werden“⁴⁵ konnten, den Senatoren vorlegen, womit sich letztere ein inhaltliches Vetorecht vorbehielten.⁴⁶

Für die Verfertigung der *Einweihungsmusik* sorgten der Hamburger Prediger und Librettist Joachim Johann Daniel Zimmermann⁴⁷ (1710–1767) und der zu dieser Zeit bereits 82-jährige Director musices, Georg Philipp Telemann. Wie ein Senatsprotokoll vom 6. August 1762 belegt, hatten diese schon zuvor mit der Arbeit begonnen, wurden jedoch im Nachhinein vom Rat dazu beauftragt (und auch bezahlt).⁴⁸ Durch den eigenhändigen Kostenentwurf⁴⁹ Telemanns für die Aufführung am 19. Oktober 1762 ist die genaue Besetzungstärke des 27-sätzigen Werkes überliefert. Sie umfasste das außergewöhnlich groß⁵⁰ besetzte Ensemble von 6 VI I, 6 VI II, 2 Va, 6 Bc-Instrumenten und 2 Fl und Ob (wohl von denselben Spielern ausgeführt). Dazu kamen noch zwei Hörner sowie zwei Chöre zu je drei Trompeten und einer Pauke. Diese beiden Chöre wurden sehr wahrscheinlich im imposanten Kirchenbau räumlich verteilt aufgestellt, der in seiner konzentrischen, 3-emporigen Anlage selbst einem Theater ähnelt, und so hierdurch selbst in die Aufführung einbezogen

44 Franklin Kopitzsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte der Aufklärung in Hamburg und Altona*, Bd. 2, Hamburg 1982, S. 452.

45 Zit. nach Wolfgang Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge und Spannungsfeld. Telemanns Festmusik zur Einweihung der Großen St. Michaeliskirche (Hamburg 1762)“, in: *Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 18. und 19. März 2010*, „Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur“ (Veröffentlichung in Vorbereitung), [o. P., S. 2].

46 Gedruckt als: *Verordnung/ zu der/ auf den 19ten October dieses Jahres/ angesetzten/ feierlichen Einweihung/ der grossen/ neuen St. Michaelis Kirche. / Auf Befehl/ Eines Hochedlen Rath/ der Stadt Hamburg/ publiciret den 11ten October 1762*, Hamburg 1762. Die Predigt selbst erschien später in gekürzter Form ebenfalls separat im Druck als: *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden in Absicht ihrer Gotteshäuser: in einer Predigt Am Tage der Einweihung der großen und neuen Hauptkirche zu St. Michaelis in Hamburg den 19ten Octobr. 1762 vorgestellt von Ernst Ludwig Orlich Pastore und Scholarchen*, Hamburg 1762.

47 Zimmermann hatte für den Komponisten bereits die Texte zu den Trauermusiken für Friedrich August I. von Sachsen (1733) und Kaiser Karl VII. (1745) verfasst und stand in seiner theologischen Ausrichtung orthodoxen Positionen seines Mentors Erdmann Neumeister nahe, vgl. u. a. Johann Dietrich Winckler, *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, Bd. 1, Hamburg 1768, S. 106–115.

48 Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“, [o. P., S. 4].

49 D-Ha, 731-1, Sign. 462, S. 5–7.

50 Vgl. hierzu insgesamt Jürgen Neubacher, *Georg Phillip Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken, Mit einer umfangreichen Quellendokumentation*, Hildesheim u. a. 2009.

wurde.⁵¹ Laut eines Berichts aus der Hamburgischen *Staats- und Gelehrtenzeitung* vom 20. Oktober 1762 habe „der berühmte alte Herr Telemann“ das Werk selbst dirigiert.⁵²

Eingebettet war die Einweihungsmusik in einen liturgischen Ablauf, der in seinen Grundzügen an denjenigen für die 1757 eingeweihte „kleine“ Michaeliskirche angelehnt war.⁵³ Im Zentrum stand dabei die Predigt, darum gruppieren sich neben der zweiteiligen Einweihungsmusik, Kollektengebete, Gemeindelieder, Psalmlesungen und der abschließende Segen. Auf das Abendmahl wurde – wohl nicht zuletzt aufgrund der an sich schon großen zeitlichen Ausdehnung der gesamten Veranstaltung⁵⁴ – verzichtet, womit sich folgender Ablauf ergab:

1. Gemeindechoral „Komm Heiliger Geist“ (Nr. 167),
2. Gloria-Intonation und
3. Gloria-Lied („Allein GOtt in der Höh sey Ehr“, Nr. 174)
4. Besonderes Kollektengebet
5. Lesung des 100. Psalms
6. 1. Teil der Einweihungsmusik
7. Predigt
8. Besonderes Gebet
9. Gemeindechoral „HErr Gott dich loben wir“ (Nr. 529)
10. Lesung des 84. Psalms
11. 2. Teil der Einweihungsmusik
12. Besonderes Kollektengebet
13. Segen
14. Gemeindechoral „Nun danket alle GOtt“ (Nr. 60)

Wie wenig der Rat der Stadt beim Ablauf des so lange erwarteten Ereignisses dem Zufall überlassen wollte, verdeutlichen die am 11. Oktober 1762 im Druck erschienenen „Notifikationen“ und Verordnungen. Diese regelten am Einweihungstag etwa den Droschkenverkehr rund um die Kirche oder die für das Gelingen des Festes entscheidende Anwesenheit der Bevölkerung.⁵⁵ Tatsächlich belief sich einem Bericht Johann Matthesons zufolge die Zahl der Anwesenden während der Einweihungsfeier letztlich auf rund 5000 Personen.⁵⁶

51 So ist anlässlich der Wiederaufführung von Telemanns Oratorium zur Zweihundertjahrfeier des Augsburger Religionsfriedens (TVWV 13:18) am 26. Oktober 1755 in St. Jakobi, wo sogar drei Trompeten-Paukenchöre verwendet wurden, von einer Aufstellung „auf der Orgel“, beim „Singe=Chor“ und auf dem „Süder=Lector“ die Rede. D-Ha, 512-5 (St. Jakobikirche), Sign. A VI a 9b, S. 105, zit. nach Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 337.

52 Zit. nach Wolfgang Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns: Überlieferung und Zeitfolge* (= Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Kassel 1942, S. 92.

53 Vgl. hierzu insgesamt die informative Darstellung bei Wolfgang Hirschmann in dessen Vorwort zu: *Georg Philipp Telemann. Musiken zu Kircheneinweihungen* (= Musikalische Werke 35), hrsg. von dems., Kassel, Basel u. a. 2004, S. VIII–XXI.

54 Aus der Vorrede des Predigtdruckes ist zu entnehmen, dass diese zwei Stunden dauerte (Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, [Vorrede o. P., S. V]). Die Einweihungsmusik von Telemann und Zimmermann selbst kann mit ca. 1,5 Stunden Aufführungsdauer veranschlagt werden.

55 So heißt es in der am 11. Oktober 1762 gedruckten Senatsverordnung Nr. 1028, §6: „Ist aber die Proceßion in der Kirche, so kann ein ieder hinein gelassen werden, so lange der Platz zum Sitzen und Stehen nicht angefüllt ist“, in: *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 7.

56 Vgl. Beekman Cox Canon, *Johann Mattheson: spectator in Music*, New Haven u. a. 1947, S. 92.

Besonderes Interesse innerhalb der hier behandelten Themenstellung beansprucht jedoch der Ratsbeschluss Nr. 1026, in welchem die Eingangsprozession sowie die Sitzordnung in der Kirche reglementiert wurden:

§4: „Um halb 8 Uhr versammlen sich in der kleinen St. Michaelis Kirche E. Hochedl. und Hochw. Rath, Rev. Ministerium, Ehrb. Oberalten, auch die gesammten Mitglieder der Löbl. Collegiorum der Sechziger und Hundert Achtziger cum Adjunctis, in Corpore, und gehen in gedachter Ordnung um 8 Uhr in Proceßion in die Neue Kirche.“⁵⁷

§5: „Während der Proceßion wird vom Thurm eine Musik von Trompeten und Pauken gemacht. Bey dem Eintritte in die Kirche aber (worinn E- Hochw. Rath in dem Rath- und den hinter denselben folgenden Stühlen; Rev. Ministerium auf dem Chor, und die Löbl. bürgerlichen Collegia, nach dem Range und der Zeit ihrer Erwählung, in der Bede, und den folgenden Stühlen mitten in der Kirche, an beyden Seiten, ihren Platz nehmen werden, anbey sowohl fremden Standes-Personen, die etwan dieser Feier mögten beywohnen wollen, als dem S. T. Herrn Decano, und den übrigen Mitgliedern Rev. Capituli hieselbst, desgleichen den Herren Graduirten, die beyden Kirchen-Sähle angewiesen werden sollen, wird mit dem Gesange Komm, heiliger Geist, HERRe Gott“⁵⁸ der eigentliche Gottesdienst begonnen.

Wie Wolfgang Hirschmann nachgewiesen hat,⁵⁹ ging diesen detaillierten Verordnungen ein fünf Jahre zurückliegender innerstädtischer Machtkampf zwischen Rat und Geistlichkeit voraus, der bei der Einweihung der sog. „kleinen“ Michaeliskirche 1757 zu einem Eklat in der Frage geführt hatte, wem es vorbehalten sei, die den Einweihungsgottesdienst eröffnende Prozession anzuführen – eine Auseinandersetzung, die 1762 offenkundig vermieden werden sollte. So bildete hier die Spitze der Senat, gefolgt vom geistlichen Ministerium, welches noch vor den einflussreicheren Gremien der sog. „Oberalten“ und „Sechzigern“ einziehen durfte.⁶⁰

Die hier beschriebenen Verordnungen des Senats stützen eindrücklich die Interpretation der gesamten Veranstaltung als eine „Inszenierung“ im Sinne Fischer-Lichtes, da die Beschlüsse nicht nur dem „besonderen Modus der Herstellung“⁶¹ einer speziellen „Aufführung“ dienten, sondern sich zugleich der Eindruck vermittelt, dass es dem Senat – neben der generellen Selbstdarstellung der Hamburger Eliten – vor allem auch um eine bewusste Demonstration von Einigkeit zwischen weltlicher und kirchlicher Macht gelegen war, welche den Anwesenden hier vor Augen geführt werden sollte.

Anti-Deismus und Patriotismus-Diskurs in Predigt und Libretto

Notwendig geworden war der Neubau der Michaeliskirche erst durch ein Ereignis, ohne dessen nähere Kenntnis die vielfältigen Tiefendimensionen der Kircheneinweihung im

⁵⁷ *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 7.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“.

⁶⁰ Laut Joachim Whaley kam dem geistlichen Ministerium innerhalb der Verfassung von 1712 offiziell lediglich die „Organisation der Liturgie und die Ausführung pastoraler Funktionen“ zu, während die „Entscheidungsgewalt eindeutig, wenn auch nicht immer fest und sicher, vereint in den Händen des Senats und der Sechziger“ lag (Whaley, *Religiöse Toleranz*, S. 39).

⁶¹ Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 36.

stadtdenkmalsgeschichtlichen Kontext nicht verstehbar sind: Am Vormittag des 10. März 1750 hatte ein Blitzschlag den Vorgängerbau völlig zerstört. Zusätzliche Symbolkraft erhielt die Katastrophe, da darüber hinaus nicht nur keines der in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Häuser in größere Mitleidenschaft gezogen wurde, sondern es sich bei der (alten) Michaeliskirche zugleich um die einzige nachreformatorisch erbaute, lutherische Hauptkirche der Stadt gehandelt hatte. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, spielt dieses zurückliegende Ereignis, welches Cornel Zwierlein zurecht als „Schlüsselkatastrophe“⁶² Hamburgs im 18. Jahrhundert bezeichnet hat, sowohl in der Predigt, den Gebeten und dem Libretto der Einweihungsmusik eine zentrale Rolle.

Die Predigt

Vergleicht man die „Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden in Absicht ihrer Gotteshäuser“ betitelte Einweihungspredigt Ernst Ludwig Orlichs von 1762 mit den zahlreichen aus Anlass des Kirchenbrandes vom Rat der Stadt verordneten⁶³ und bis mindestens 1765 nachweisbaren⁶⁴ Bußpredigten, so begegnen erstaunliche Parallelen, aber auch signifikante Unterschiede. Wie bereits seine Hamburger Amtskollegen,⁶⁵ deutete auch Orlich die Brandkatastrophe mithilfe eines Verweises auf die Zerstörung des Tempels Davids als direkten Eingriff Gottes und machte die Ursache hierfür in der Stadt und dem gottvergessenen Leben ihrer Bürger selbst aus, welche einzig in einer Rückbesinnung auf das Luthertum auf zukünftigen Schutz hoffen dürften.

So sehr die anti-deistische Tendenz und der ganz in lutherisch-orthodoxer Tradition stehende belehrend-erörternde Charakter der Predigt dem gängigen Typus damaliger Hamburger Bußpredigten entspricht, so fallen doch – insbesondere vor dem Hintergrund des eingangs skizzierten Patriotismus-Diskurses und der damals herrschenden äußeren und inneren Bedrohung Hamburgs – zahlreiche Passagen auf, welche die städtische Gemeinschaft, aber auch die Stadt selbst⁶⁶ in den Blick nehmen und dabei zugleich sowohl die Bedeutung des

62 Cornel Zwierlein, „Der Brand der St. Michaeliskirche (1750). Hamburgs Schlüsselkatastrophe im 18. Jahrhundert“, in: *Metropolis. Texte und Studien zu Zentren der Kultur in der europäischen Neuzeit*, hrsg. von Sandra Richter, Johann Anselm Steiger und Axel E. Walter, Berlin 2012, S. 329–336.

63 Dass auch innerhalb der Bußgottesdienste ganz bewusst auf patriotische Grundwerte und Termini rekurriert wurde, zeigt der Ratsbeschluss Nr. 950 vom 5. September 1757 für den Bußtag am 15. September 1757, der auf Befehl des Rates „von allen Kanzeln“ abzulesen war. Darin heißt es am Ende: „E. Hochedl. Rath ermahnet demnach jedermänniglich zur Erweisung einer freymüthigen Mildthätigkeit um so mehr, als ieder für sich dadurch sein eignes Wohl, die Wohlfahrt seiner Mitbürger und des ganzen gemeinen Wesens aufs beste und sicherste befördert“, in: *Sammlung der von E. Hochedlen Rathe der Stadt Hamburg sowol zur Handhabung der Gesetze und Verfassungen als bey besondern Eräugnissen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer-Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften vom Anfange des 17. Jahrhunderts bis auf die itzige Zeit ausgegangenen allgemeinen Mandate, bestimmten Befehle und Bescheide, auch beliebten Aufträge und verkündigten Anordnungen*, hrsg. von Johann Klefeker, Bd. 4, Hamburg 1764, S. 2100.

64 Vgl. Zwierlein, „Der Brand der St. Michaeliskirche“, S. 331.

65 Vgl. ebd., S. 335.

66 So schloss Orlich in sein Gebet im Anschluss der Predigt beispielsweise nicht nur die „theureste Obrigkeit, das Lehramt in Kirchen und Schulen, wie auch die sämmtliche werthe Bürgerschaft, nach allen ihren Collegiis, Ordnungen und Ständen“ (Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 40) sowie insgesamt „Alte und Junge, Reiche und Arme, Männer und Weiber“ ein, sondern auch das „berühmte Gymnasium“ und den für Hamburg so existentiellen „Handel, Nahrung und Gewerbe“ (ebd., S. 35). Dies alles wird dem Schutze St. Michaels anbefohlen, der hier nicht nur als Patron der

Luthertums als auch der weltlichen Eliten für das Gemeinwohl betonen. So heißt es etwa in der „zweiten Abhandlung“ in Bezug auf die evangelischen Gottesdienste:

„Wir stiften mit diesen öffentlichen Versammlungen auch selbst das Vertrauen unter einander. Die Hohen, die Reichen und Vornehmen müssen diese, die sie unter sich finden, dennoch, wegen ihrer Hoffnung, als Brüder ansehen; und diese, die Niedrigen, haben desto mehr Vertrauen zu jenen, wenn sie hören, daß sie alle einerley Befehle, und einerley Weg zum Himmel haben. Und welch ein Anblick ist das, wenn ich nur allein die gegenwärtige Versammlung betrachte? Gewiß, ein rechtes Bild des Himmels! Hier sehe ich Menschen beysammen, die, so verschieden sie auch nach ihren äusern Umständen sind, dennoch alle dereinst vor dem Herrn erscheinen müssen, ja, die auch alle die Begierde haben, daß sie dereinst zum Leben und zur Seligkeit eingehen mögen.“⁶⁷

Deutlich ist Orlich hier bemüht, nicht nur das Bild einer unter dem Schirm orthodoxen Luthertums vereinigten Gemeinschaft über alle Standesgrenzen hinweg zu zeichnen, sondern auch die Bedeutung des Hamburger Staatskirchentums für den inneren Frieden der Stadt zu betonen, wenn er explizit auf das „Vertrauen“ hinweist, welches die „Niedrigen“ in die Eliten der Stadt hätten, wenn sie diese als ebenso gottesfürchtig wie sich selbst ansehen können. Dieser Gedanke findet sich implizit auch im Gebet nach der Predigt, wenn es in einem letzten Rekurs auf patriotische Vorstellungen, Werte und Symbole⁶⁸ heißt:

„Ach, HErr Gott, Zebaoth! gedenke doch deines Zions, und suche heim diesen Weinstok [sic!] und halte ihn, den deine Rechte gepflanzt hat, und den du Dir erwählet hast. [...] Steure und wehre allen Rotten und Aergernissen, und laß dagegen die reine Lehre grünen, blühen und wachsen. Erhalte auch uns und unsern Nachkommen den edlen Frieden innerhalb und ausserhalb dieser Mauern [Mauern, Anm. d. Verf.], und laß auch in diesen unruhigen Zeiten die Schwerdter in Sichel und die Spieße in Pflugschaaren verwandelt werden.“⁶⁹

Nicht zuletzt auch die ausführliche Herausstellung der Rolle des als „[t]heureste Väter und Häupter“ der Stadt bezeichneten Senats beim Wiederaufbau der Kirche, welcher „alles angewandt“ habe, was man von einer „Christlichen Obrigkeit nur immer hat erwarten“⁷⁰ können, veranschaulicht, wie sehr hier eine systematische Instrumentalisierung der Predigt und Gebete durch den Senat im Zusammenspiel mit der lutherischen Geistlichkeit der Stadt stattfand, die letztlich auf die Stärkung der gemeinsamen Herrschaftslegitimation innerhalb der „Republique“ abzielte.

Kirche, sondern explizit als „Beschützer und Verteidiger seines Volkes“ (ebd.) angerufen wird, was der Feier vor dem Hintergrund der damaligen kriegerischen Zeitumstände zusätzliche Bedeutsamkeit verlieh.

67 Ebd., S. 17.

68 Als typische „Symbole der internen Kongruenz und der Abgrenzung nach außen galt symbolträchtig die Stadtmauer“ und eine Schiffsmetapher (Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 122).

69 Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 39 f.

70 Ebd., S. 32.

Das Libretto

Grundsätzlich gilt für das Textbuch Zimmermanns,⁷¹ was Wolfgang Hirschmann in Bezug auf alle Texte der überlieferten Kircheneinweihungskantaten Telemanns konstatiert hat, wonach diese so angelegt seien, dass „sie die Einbettung der Werke in die Liturgie unterstützen und betonen.“⁷² Dies geschieht beispielsweise auf einer äußeren Ebene durch die Verwendung gleicher Bibelstellen in der Predigt und im Libretto. So wird etwa der Text des Eingangschores „Komm wieder, HErr! zu der Menge der Tausenden in Israel!“ (4 Mos 10, 36) im „dritten Theil“ der Predigt zitiert, dort allerdings inhaltlich verbunden mit der Pflicht der Gemeinde zur Anbetung in den heiligen Tempeln.

Auch ein inhaltlicher Vergleich des Librettos mit der Predigt offenbart bemerkenswerte Parallelen. So erfolgt jeweils zu Beginn die Bitte um die Wiederkehr Gottes in die neuerbaute Kirche (Nr. 1–2 der Einweihungsmusik),⁷³ bevor in den folgenden Sätzen (Nr. 3–10) zunächst retrospektiv der Brand der alten Michaeliskirche in aller Drastik in Erinnerung gerufen wird. Dieses Ereignis wird anti-deistisch als Strafe Gottes für das (auch gegenwärtig noch) sündhafte Verhalten der Hamburger Bürger gedeutet (Nr. 11–12) und dient in der Folge als Anlass zur Aufforderung an die Gemeinde, nun wieder vereint die (lutherischen) Kirchen zu besuchen (Nr. 13–15). Auch der zweite, nach der Predigt erklingende Teil der Einweihungsmusik entspricht inhaltlich in seinen Grundzügen dem Gedankengang der Predigt, wenn zunächst (Nr. 16–20) dazu aufgefordert wird, zukünftig wieder allein Gottes Wort zu folgen, womit die abschließende Hoffnung verbunden wird, Gott möge nun seinerseits der Stadt gewogen sein (Nr. 23–27). Ebenso wie in der Predigt werden dazwischen (Nr. 21–22) der Verdienste der Obrigkeit beim Wiederaufbau und der Opferbereitschaft der Hamburger Bevölkerung gedacht.⁷⁴

Untersucht man das Libretto darüber hinaus auf die Verwendung patriotischen Gedankenguts, fallen – ebenfalls analog zur Predigt – zahlreiche entsprechende Passagen auf, wenn es etwa im Chor Nr. 27 („Ein Vorspiel des Tages, der alles zerstört“) in Bezug auf die neuerbaute Kirche heißt:

71 Gedruckt als: *Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche. Hamburg, den 19ten October, 1762*, Hamburg 1762.

72 Wolfgang Hirschmann, „Vorwort“ zu: *Georg Philipp Telemann. Musiken zu Kircheneinweihungen* (= Musikalische Werke 35), hrsg. von dems., Basel u. a. 2004, S. XIII.

73 Da die hier vorgenommene Nummerierung der Einzelsätze möglicherweise von der voraussichtlich 2014 erscheinenden kritischen Ausgabe des Werkes in der Telemann Auswahl-Ausgabe abweichen könnte, erfolgt im vorliegenden Beitrag stets die Angabe der Satznummer mit jeweiligem Incipit des Textes.

74 Wie Wolfgang Hirschmann kürzlich herausgearbeitet hat, belegt vor allem dieser Abschnitt des Librettos – mehr noch vielleicht als die bereits geschilderte minutiöse Festlegung der Sitzordnung der Hamburger Obrigkeit in der Kirche – den Umfang der direkten Einflussnahme des Rates der Stadt bei der gesamten Einweihungszeremonie. So wurde im Rezitativ Nr. 21 („Doch die Bedürfniß selbst wies uns ein Mittel an“) auf ausdrückliches Verlangen des Rates, „der nun an erster Stelle genannt“ wird (Hirschmann, „Die Stadt als soziales Gefüge“, [S. 6]), dessen Rolle beim Wiederaufbau der Kirche betont, habe er doch laut Libretto ein „allgemeines Wollen“ erweckt, „dem Tempel, eben wie dem Staat, / Mit stark vermehrter Last zu zollen“, bevor dann erst die Spendenbereitschaft aller Teile des städtischen Gemeinwesens hervorgehoben wird: des „Reichen Gold“, aber auch das für Notzeiten Aufgesparte des „Schwächere[n]“, „manches Schweisses kleine[n] Sold“ bis hin zum „Scherf“ des „Dürftigsten“ (*Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche*, S. 12).

„Ja, bis die Posaune die Gräber enthüllet, / Und Feuer die Gränzen der Schöpfung erfüllet, / Verschön're Du Hamburg, und Hamburg die Welt!“⁷⁵

Ebenso offen tritt der Bürgerstolz⁷⁶ über die aus gemeinsamer finanzieller Anstrengung erbaute Kirche im Rezitativ Nr. 26 („Nun, o Unendlicher“) hervor, worin St. Michael nicht nur als Kirchenheiliger, sondern mit einer Anspielung auf die bedrohte außenpolitische Stellung Hamburgs zugleich als „Beschirmer der bisher nie unbestrittenen Heerde“ mit den folgenden Worten angerufen wird:

„Laß auf die Zierden dieser Stadt, / Den Sitz der Hut und des Gerichts, / Und jeden Stuhl, den hier die Weisheit hat, / Ja über Hafen, Börs' und Mauren / Den Segen Deines Hauses kommen. / Laß endlich, bis Du einst / Auf dem bewölkten Stuhl der Herrlichkeit erscheinst, / Dein Hamburg, und in ihm auch diesen Tempel dauren.“⁷⁷

Wie bereits zuvor in der Predigt, erfolgt hier die Beschwörung der Stadt Hamburg als Gemeinwesen, das unter Verwendung typisch patriotischer Symbole der Zeit vor das innere Auge der Zuhörer projiziert werden soll, um so zugleich eine Botschaft der Eintracht nach innen und ein selbstbewusstes Signal der Stärke nach außen zu senden.

Gottesdienst als Performance

Betrachtet man die gesamte Einweihungsfeier unter theaterwissenschaftlichem Blickwinkel als eine „Performance“, bei welcher die damaligen Anwesenden im Gegensatz zum heutigen Analytiker nicht über die Möglichkeit verfügten, vor- oder zurückzublättern, so offenbarten sich über die genannten inhaltlichen Anhaltspunkte hinaus weitere Aspekte, welche eine Deutung des Ereignisses als „absichtsvolle Inszenierung“ zum Zwecke der Konstruktion einer kollektiven Identität stützen. Hierbei fallen vor allem (1.) die enge Verschränkung von Liturgie, Predigt und Einweihungsmusik sowie (2.) eine bemerkenswerte Selbst-Referenzialität in Bezug auf die zeitliche Prozessualität der Feier auf.

Die Verzahnung von Liturgie, Predigt und Einweihungsmusik

Generell weist die Komposition des 81-jährigen Telemann in ihrer musikalischen Faktur zentrale Merkmale seines Spätstils auf, wozu – verkürzt gesagt – u. a. eine strenge „Beachtung des Sprachmetrums“,⁷⁸ eine auf Dramatik abzielende Unmittelbarkeit in der Textvertonung und eine (bisweilen durchaus drastische) Verwendung tonmalerischer Mittel zu zählen ist. Letztere begegnet dem Hörer vor allem im ersten Teil der Einweihungsmusik, der – analog zur Predigt – die zurückliegende Brandkatastrophe thematisiert. So schlägt im Rezitativ Nr. 3 („Ja, HErr, Du kömmt!“) auf die Worte „Es fuhr Dein Donner aus: /

75 Ebd., S. 16.

76 In der Arie Nr. 18 („Es schallet Deinem ersten Worte“) heißt es in direktem Bezug auf die zuvor gehörte Predigt etwa: „Ja, nun geschehe, HErr, Dein Wille! / Wir, ja wir wollen nimmer ruhn, / Nach dem, was Du gesagt, zu thun. / Du aber, ja, auch Du erfülle, Was Dein gewogner Mund versprach“ (ebd., S. 10). Hier geht der Textdichter so weit, Gott selbst gleichsam zur Einhaltung des durch den Kirchenneubau besiegelten Bundes einzumahnen.

77 Ebd., S. 15.

78 Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Tübingen 1988, S. 165.

Verzehrend Feuer riß Dein noch nicht altes Haus / Bis auf den dunkeln Grund entblösster Grüfte nieder“ (T. 15–23) die bis dahin lediglich auf ausgehaltene Stützakkorde der Streicher beschränkte Instrumentalbegleitung in lautmalerisch-niederzuckende Blitze und den Donner imitierende Bassläufe um. Auch die mit Streichern und beiden Trompeten- und Paukenchören groß besetzte Bass-Arie Nr. 8 („O Tag, vor dem wir noch erstaunen“) ist dem mittlerweile 12 Jahre zurückliegenden „Tag voller Angst und Schmerz und Zagen“ gewidmet. Wieder ist Telemann unter ausgiebiger Verwendung tonmalerischer Mittel wie der „donnernden“ Pauke oder die zuckende Blitze nachahmenden punktierten Rhythmen der Trompetenstöße bemüht, seinen Hörern den vergangenen Schrecken so plastisch und unmittelbar wie möglich zu vergegenwärtigen.

Dass dies jedoch keinesfalls nur als ein plakatives Doppeln des ohnehin im Libretto Gesagten gedeutet werden darf, wird vor dem Hintergrund der damaligen wirkungsästhetischen Diskurse deutlich. Wie Laurenz Lütteken in Bezug auf die 1756 aus Anlass des Erdbebens von Lissabon entstandene *Donner-Ode* Telemanns (TVWV 6:3) betont hat, bestand für den Komponisten die eigentliche Intention innerhalb dieser musikalischen Schilderung der Naturkatastrophe nicht in der Absicht, die Zuhörer zu schockieren, sondern in der „Darstellung der ebenso pathetischen wie schauervollen, also ‚erhabenen‘ Empfindung, die er [der den Donner imitierende Paukenwirbel] hervorruft.“⁷⁹ Dies deckt sich mit der Definition des „Erhabenen“ in Sulzers Ästhetik von 1771:

„[...] das Erhabene würkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich. [...] Es ist demnach in der Kunst das Höchste, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schrecken zu erwecken sind; überall wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Würksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurückhalten will.“⁸⁰

Diese wirkungsästhetische Absicht lässt sich auch in den Ausführungen Orlichs ausmachen. So heißt es in dessen seine Predigt einleitender „Vorbereitung“:

„Doch mit Schrecken und mit großer Rührung denken wir nochmals an jenen traurigen Tag zurück, an welchem der HErr, der Allmächtige, auf seinem Wagen daher fuhr, und in seinen Wolken zu einer Zeit donnerte, da man es nach der Jahrszeit noch nicht hätte vermuthen sollen.“⁸¹

Auch innerhalb des Vergleiches der Zerstörung des Tempel Davids und der alten Michaeliskirche wird deutlich, wie sehr Orlich auf die Rührung und Erschütterung der Anwesenden abzielte:

„David zitterte bey seiner Buße davor, und betete: Nim deinen heiligen Geist nicht von mir. Wenn dieser erst weicht, wenn der HErr erst seine Hand abzieht; wenn den Menschen nichts mehr rühren, noch erschüttern kan: so bleibet der Zorn Gottes über ihm, so ist er lebendig todt, so ist er als ein lebendig Verdamter zu betrachten. O betet daher, andächtige Herzen! mache Dich auf zu deiner Ruhe! Sey mir gegenwärtig, mein Gott,

⁷⁹ Ebd., S. 149–169, hier: S. 161.

⁸⁰ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, Art. „Erhaben“, S. 77.

⁸¹ Orlich, *Das pflichtmäßige Verhalten Christlicher Gemeinden*, S. 2.

wenn ich in deinem Hause erscheine, und laß meine Seele nicht fühllos bleiben, wenn Du mit deinem Geiste in deinem Worte Dich meinem Herzen näherst.“⁸²

Die Absicht Orlichs, die Hörer der Predigt zu rühren, oder „in heftige Bewegung“ zu setzen, um sie so besonders intensiv zu erreichen, wurde damals selbst in der aufklärerisch-rationalistischen Theologie als durchaus probates Mittel angesehen, insbesondere wenn – wie auch im Falle des noch nicht vollkommen finanzierten Neubaus der Michaeliskirche – „nach der Predigt eine Collecte gesammelt werden soll“,⁸³ wie der einflussreiche protestantische Theologe Johann August Ernesti 1768 empfahl.

Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die tonmalerischen Abschnitte in der Einweihungsmusik keinesfalls nur als direkte Widerspiegelung von Außermusikalischem. Vielmehr kommt der Musik Telemanns innerhalb der Dramaturgie der Einweihungsfeier die Aufgabe zu, mit ihren Mitteln die Hörer durch die ausgiebige Schilderung der zurückliegenden Brandkatastrophe für die anschließende Predigt vorzubereiten bzw. im Anschluss daran dem Gesagten besonderen Nachdruck zu verleihen.

Die Selbstreferenzialität und Zeitdramaturgie in Musik und Libretto

Wie bereits erwähnt, fällt in der gesamten Einweihungszeremonie eine alle Bestandteile der Zeremonie integrierende Dramaturgie auf. Dies wird schon anhand eines strukturellen Vergleiches von Predigt und Libretto deutlich. So erfolgt in beiden zunächst die detaillierte Schilderung der nunmehr zwölf Jahre zurückliegenden Brandkatastrophe, woraufhin im Mittelteil die (sündhafte) Gegenwart und die Bedeutung des Luthertums in den Blick genommen wird, bevor gegen Ende prospektiv die Bitte um die göttliche Annahme der neuerbauten Kirche erfolgt, die sich mit der Hoffnung auf zukünftigen Schutz der Stadt verbindet. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie dieser hier sichtbar werdende zeitliche Dreischritt zu einer bemerkenswert stringenten Zeitdramaturgie führt, welche insbesondere auch innerhalb der Einweihungsmusik zu Tage tritt.

Allem voran fallen hier die zahlreichen Abschnitte innerhalb des Librettos und der Musik auf, in denen der gerade stattfindende Einweihungsgottesdienst und dessen zeitlicher Verlauf thematisiert werden. Ein Beispiel hierfür ist das nur vier Takte lange Rezitativ Nr. 5, in welchem es im Rückblick auf die eben verklungene Arie heißt: „Doch wenn ein treues Herz dein Ohr vergnügen kann, so nimm auch dieses Lob von schwächern Lippen an!“, bevor der vom Chor und den beiden Trompetenchören alternierend vorgetragene Kantionalsatz der Schlusszeile des ersten Abschnitts von „Herr Gott, dich loben wir“ erklingt (Nr. 6, „Heilig ist unser Gott, heilig ist unser Gott, heilig ist unser Gott, der Herre Zebaoth“).⁸⁴

Am eindrücklichsten begegnet die bewusst eingesetzte Zeitdramaturgie im Eingangschor. Dieser nur 16 Takte umfassende Satz auf die Worte „Komm wieder, HERR! zu der Menge der Tausenden in Israel!“ erfüllt innerhalb des Gottesdienstes die Funktion, die Anwesenden auf den ersten Teil der anschließenden Predigt vorzubereiten, in welchem Gott um seine Wiederkehr in die neuerbaute Kirche gebeten wird. Dieser ganz in einem demütig-flehentlichen Gestus gehaltene Chorsatz setzt unmittelbar effektiv mit einem markanten

⁸² Ebd., S. 23.

⁸³ Johann August Ernesti, *Neue Theologische Bibliothek*, Leipzig 1768, S. 147.

⁸⁴ Bei dem Letzteren handelt es sich wiederum um das vorweggenommene Zitat aus einem Abschnitt des erst nach der Predigt gesungenen Tedeums, welches später gesondert behandelt wird.

Sextsprung aufwärts im Sopran ein und verzichtet auf jegliche selbständige Instrumentalmotivik und Ritornellstruktur.

Bemerkenswert ist jedoch vor allem das unmittelbar anschließende, achttaktige Instrumentalzwischenstück (Nr. 2), welches die beiden Pauken- und Trompetenchöre im Abstand einer halben Pause in typischer Fanfarenmotivik erklingen lässt. Erscheint dieser unvermittelt einsetzende und in starkem Kontrast zum Vorherigen stehende Abschnitt bei rein musikalischer Betrachtung wenig bedeutsam und beinahe willkürlich interpoliert, so bietet sich bei näherer Betrachtung ein wesentlich differenzierteres Bild. Vergegenwärtigt man sich, dass die Hamburger Turmbläser vertraglich verpflichtet waren, aus dem Stegreif für besonders festliche Anlässe, aber auch beim Einzug auswärtiger Nobilitäten in die Kirche ebensolche Fanfaren zu improvisieren,⁸⁵ wie es auch beim Eintritt der Obrigkeiten innerhalb der Einzugsprozession zu Beginn des Einweihungsgottesdienstes geschehen war,⁸⁶ so bietet sich an dieser Stelle eine Deutung dieser Passage, die zugleich verdeutlicht, welche erstaunliche narrative Qualität Telemann in seiner Musik mit Hilfe primär musikalischer Mittel erzielt: Die im soeben verklungenen Eingangsschor flehentlich geäußerte Bitte um die Wiederkehr Gottes in die neuerbaute Kirche noch gegenwärtig, musste die wahrscheinlich von den Emporen erklingende, unvermittelt einsetzende Fanfare den damaligen Anwesenden wie der in diesem Moment vonstatten gehende Einzug Gottes, der *höchsten* Majestät, in die wieder aufgebaute Kirche erscheinen. Diese Deutung wird durch das anschließende Rezitativ (Nr. 3) gestützt, welches mit den Worten einsetzt „Ja, HErr, Du kömst! Ja heute kehrst Du wieder / Zu der verlassnen Stäte [sic!] / Und stellst den Tausenden Dein Antlitz heiter dar, / Von welchen es gewichen war.“⁸⁷

Wie aus der bereits zuvor zitierten Definition des „Erhabenen“ bei Sulzer als auch dem Versuch der Typologie dieser ästhetischen Kategorie bei Federico Celestini⁸⁸ hervorgeht, spielt hierbei vor allem das Plötzliche und Unerwartete innerhalb des zeitlichen Ablaufs der Musik für die Wirkung auf die Hörer eine wesentliche Rolle. Dementsprechend kann auch der hier in Rede stehende Abschnitt dem Typus der „klangliche[n] Gestaltung der Plötzlichkeit“⁸⁹ zugerechnet werden, der daher – wie die zuvor beschriebene musikalische Schilderung des Gewitters innerhalb des in Rede stehenden Werkes – weniger auf die bloße musikalische Schilderung von Außermusikalischem als auf die Rührung und Erschütterung der Hörer abzielte. Im Falle der Trompetenfanzare (Nr. 2) wurde darüber hinaus deutlich, dass zu diesem Zweck auch auf die Erzeugung einer gleichsam imaginären Theatralik im Bewusstsein der Zuhörer abgezielt wird, wodurch wiederum die hier vorgenommene Interpretation der Feier als „absichtsvolle Inszenierung“ gestützt wird. Dies gilt umso mehr für das im Gottesdienst erklungene Tedeum, welches abschließend behandelt werden soll.

85 Vgl. hierzu Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 337.

86 So heißt es in einem Bericht aus dem Jahre 1770 über die Einweihungsfeier, dass die Hamburger Obrigkeiten „in gedachter Ordnung unter einer Musik von Trompeten und Pauken vom Thurm, in Procession in die neue Kirche“ einzogen (Kleferer, *Sammlung der Hamburgischen Gesetze*, Bd. 8, S. 596).

87 *Oratorium zur Einweihung der neuen St. Michaelis-Kirche*, S. 3.

88 Federico Celestini, „Zeit und Bewusstsein in der Musik zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg, Tübingen 2011, S. 327–330.

89 Ebd., S. 329.

Das Tedeum: Inszenierung und Verkörperung von Kollektivität

Wie keine andere kirchenmusikalische Subgattung sind Vertonungen des sog. „Ambrosianischen Lobgesangs“ traditionell mit dem Bedürfnis nach politisch-militärischer Repräsentation verbunden, wie allein die Aufführungen der entsprechenden Werke Händels und Charpentiers zu Friedensschlüssen und Staatsakten belegen. Im Unterschied zu den genannten Komponisten und ihren Werken bildet das während der Einweihungsfeier der Michaeliskirche erklingene Tedeum jedoch in mehrerer Hinsicht einen Sonderfall, der jedoch weniger in dessen musikalischer Faktur als in den konkreten Ausführungsbedingungen begründet liegt. So heißt es in der vorab gedruckten Gottesdienstordnung vom 11. Oktober 1762:

[§9] „Nach geendigter Predigt wird der Ambrosianische Lob=Gesang:
HErr Gott! Dich loben wir etc. Nr. 529.

von dem Musik-Chore, samt der Gemeine, so wie in dem 2ten Theile des Oratorii an-
gemerket, angestimmt; worauf denn von dem Hrn. Diacono Nölting der vier und acht-
zigste Psalm [...] vor dem Altare verlesen, und demnächst der zwete Theil des gedachten
Oratorii musiciret wird.“⁹⁰

Aus diesen Anordnungen geht hervor, dass das Tedeum – obgleich Bestandteil der Partitur der Einweihungsmusik (Nr. 16) – innerhalb der Liturgie zwischen der Predigt und Psalmlesung und damit scheinbar isoliert von der eigentlichen Einweihungsmusik Telemanns stand. Bei näherer Betrachtung finden sich jedoch gleich mehrere Abschnitte, die nicht nur ein eindeutiger Beleg für die bereits von Jürgen Neubacher erkannte „enge Verzahnung“⁹¹ zwischen Liturgie und Tedeum sind, sondern wiederum Aufschluss über die Gesamtdramaturgie der Einweihungsfeier geben. So nehmen das der Psalmlesung folgende Bass-Rezitativ (Nr. 17) und die anschließende Arie (Nr. 18) in ihren Texten einerseits Bezug auf die vorangegangene Predigt, wenn es im Rezitativ zunächst heißt: „Du hast geredet HErr: nun laß uns Gnade finden, / wenn wir uns auch mit Dir zu reden unterwinden“; andererseits nimmt die Arie sowohl textlich („Es schallet Deinem ersten Worte / An dem dadurch geweyhten Orte / Das Amen Deines Volkes nach“) als auch musikalisch eindeutig auf das zuvor erklingene Tedeum Bezug, indem dort auf das Wort „Amen“ sowohl in der Singstimme als auch im Instrumentalpart Teile der zuvor erklingenen Tedeum-Melodie aufgegriffen werden.⁹² Hieran wird deutlich, wie stark innerhalb des Librettos und der Musik immer wieder die in der Zeit verlaufende Aufführung selbst in den Blick genommen wird. Zugleich wird hieran ersichtlich, dass die von einem traditionellen Werkverständnis ausgehende Frage, wo innerhalb der Einweihungsfeier die Grenzen zwischen Liturgie und Telemanns Komposition zu ziehen sind,⁹³ nicht nur unmöglich zu beantworten wäre, sondern auch vollkommen am intendierten Charakter des gesamten Festes vorbezielte.

⁹⁰ *Verordnung* (wie Anm. 46), S. 14.

⁹¹ Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 333.

⁹² Auf eine weitere Verzahnung zwischen Tedeum und Einweihungsmusik durch die Antizipation eines Teiles der Tedeum-Melodie im Chor Nr. 6 („Heilig ist unser Gott“) wurde bereits zuvor hingewiesen.

⁹³ So lasse sich laut Jürgen Neubacher „darüber streiten, „ob das ‚Herr Gott, dich loben wir‘ mit seinem Instrumentalvorspiel Bestandteil des Oratoriums hat sein sollen [...] oder der Liturgie zugerechnet werden muß – immerhin verlas nach dem ‚Herr Gott, dich loben wir‘ der Diakon noch den 84. Psalm, bevor das erste Rezitativ des zweiten Teils erklang“ (Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 332f.).

Noch bemerkenswerter aber ist die in der Gottesdienstordnung enthaltene aufführungspraktische Anordnung, dass das laut Hamburger Vesperordnung von 1699⁹⁴ nach der Predigt übliche „Herr Gott! Dich loben wir“⁹⁵ nicht wie an gewöhnlichen Sonntagen ausschließlich orgelbegleitet von der Gemeinde gesungen wird,⁹⁶ sondern im Unterschied zu sonstigen Tedeum-Vertonungen, die klar zwischen Ausführenden und anwesender Gemeinde (Publikum) unterscheiden, sowohl von der Gemeinde als auch gleichzeitig von den anwesenden Musikern (figuraliter) „musicirt“ werden sollte.⁹⁷ Um dieser Anordnung des Rates der Stadt Folge zu leisten, integrierte der Komponist eine bereits zuvor komponierte vierstimmige Kantionalsatzfassung des fünfstrophigen Liedes mit leichten Änderungen in seine Einweihungsmusik und stellte dem noch ein 44 Takte umfassendes instrumentales Vorspiel voran,⁹⁸ welches Zitate aus den ersten drei Choralzeilen verarbeitet.⁹⁹

So anspruchslos die kompositorische Faktur des Satzes durch die Beschränkung auf halbe und ganze Notenwerte sowie einfache harmonische Fortschreitungen und der Verzicht auf dissonierende Durchgänge auch anmutet, so darf dies jedoch keinesfalls allein einem kirchenmusikalischen Pragmatismus zugerechnet werden, um hierdurch die Mitwirkung der Gemeinde bei der Aufführung zu ermöglichen – war es doch zunehmend gerade ästhetische Schlichtheit und Simplizität, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als musikalisches Ideal angesehen wurde.¹⁰⁰ So strebte etwa Johann Phillip Kirnberger 1771 in dessen *Kunst des reinen Satzes* danach, gerade den (auch im Tedeum begegnenden) schlichten Kan-

94 *Abgefasset (Beliebte) Ordnung / Wie es So wol mit denen Vesper an Sonn- und anderen Feyertagen-Abend; Imgleichen mit dem Gottes-Dienst an Sonn und andern Feyer-Tagen allhier in Hamburg zu halten*, Hamburg 1699 (Staatsarchiv Hamburg, Bestand 111-1 (Senat), sign. Cl. VII Lit. Ha Nr. 3 Vol. 1); wiederabgedruckt in: Klefeker, *Sammlung der Hamburgischen Gesetze*, Bd. 8, Hamburg 1770, S. 462–470.

95 Vgl. zur Geschichte des Lobgesangs die Ausführungen von Hans-Christian Drömann, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, H. 6/7, Göttingen 2003 (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch 3), S. 107–115.

96 Vgl. hierzu insgesamt Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musicirt‘“.

97 Zwar belegen Berichte bei besonderen festlichen Anlässen wie etwa der Einweihung der Hamburger Gertrudikirche von 1742 oder anlässlich der Zweihundertjahrfeier der Reformation 1717 sowie der Wiederholungsaufführung des Telemann-Oratoriums zur Augsburger Konfession am 26. Oktober 1755 in Hamburg an St. Jakobi die Mitwirkung von Trompeten und Pauken, doch dürfte es sich hierbei lediglich um eine improvisierte Begleitung gehandelt haben. Vgl. Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Festmusik zur Altareinweihung an der St. Gertrudikirche (Hamburg 1742) – Liturgische Integration und politische Funktion“, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 46), hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Blankenburg 1995, S. 59–68, hier: S. 61 sowie insgesamt auch Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musicirt‘“, S. 336 f.

98 Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Festmusiken zu Kircheneinweihungen – einige Präzisierungen“, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (1997), S. 109–120, hier: S. 115.

99 Das bislang noch nicht kritisch edierte Partiturotograph befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, *Sign. Mus. Ms autogr. G. P. Telemann* 8, fol. 33–35 (Sinfonia) und 36–37 (Kantionalsatz mit Trompeten).

100 Vgl. etwa Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2000 sowie Wolfgang Hirschmann, „Nachdruck und ‚edle Simplizität‘ in Telemanns Kirchenmusik“, in: *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage* (= Telemann-Konferenzberichte 16), hrsg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim u. a. 2011, S. 31–43.

tionalsatz als „ästhetisch gültige Formulierung des Musikalisch-Schönen“ festzuschreiben, worauf bereits Laurenz Lütteken hingewiesen hat.¹⁰¹

Auch die Tatsache, dass der Text des „Herr Gott, Dich alle loben wir“ keinerlei explizit patriotische Botschaft enthält, entkräftet die hier argumentierte gemeinschaftsstiftende Funktion des Liedes nicht, da das Lied als in der Gottesdienstordnung vorgeschriebener Bestandteil der in der Hansestadt abgehaltenen sonntäglichen Hauptgottesdienste gewissermaßen *pars pro toto* das Hamburger Luthertum selbst symbolisierte. Diese besondere Rolle des Chorals wird auch durch die Charakterisierung als „Heyligster Cantico“¹⁰² durch Telemanns Vorgänger Joachim Gerstenbüttel aus dem Jahr 1685 deutlich.

Die Kenntnis der von Wolfgang Hirschmann kürzlich herausgearbeiteten historischen Hintergründe tauchen die Tedeum-Bearbeitung in ein weiteres aufschlussreiches Licht, da der im Schaffen Telemanns singulären aufführungspraktischen Anordnung des Rates eine innerstädtische Auseinandersetzung zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Regiment der Stadt vorausging. So war es im Vorfeld des aus Anlass der Krönung Kaiser Franz' I. für alle Hamburger Hauptkirchen angeordneten Festgottesdienstes für den 26. September 1745 zu einem Disput um die Frage gekommen, ob das Tedeum wie üblich als nur von der Orgel begleiteter Gemeindegang oder mit „Paucken & Trompeten [...] musiciret“, d. h. mit einem auskomponierten Auftragswerk ausgeschmückt werden sollte.¹⁰³ Wie schon im Falle der erwähnten Einzugsprozession am Morgen des 19. Oktober 1762 wird hier deutlich, dass die vom Rat für die Michaeliskirche getroffene Regelung, wonach zwar eine repräsentativ-auskomponierte Fassung des Tedeums aufzuführen war, welche jedoch zugleich die den gottesdienstlich-kirchlichen Charakter betonende Mitwirkung der singenden Gemeinde nicht ausschließen sollte, vor allem darauf abzielte, jegliche potenziellen innerstädtischen Machtkämpfe zwischen Rat und Kirche zu vermeiden.

Betrachtet man das Tedeum darüber hinaus unter performativem Blickwinkel, kommt diesem noch eine weitere Bedeutung zu, da an dieser Stelle die im gesamten Gottesdienst wiederholt beschworene Einigkeit der Hamburger Bevölkerung nicht nur inszeniert, sondern im Moment des gemeinsamen Singens und Musizierens zugleich vollzogen wurde. Hierzu trug nicht zuletzt auch der affirmative Charakter der Tedeum-Bearbeitung Telemanns bei, die aufgrund der Simplizität des musikalischen Satzes und der klanglichen Einbeziehung der wohl im Kirchenraum verteilten Trompeten- und Paukenchöre (nicht nur an dieser Stelle) bewusst auf eine überwältigende Klangwirkung und damit auch auf Entgrenzung des Einzelnen abzielte. Zugleich bildete sich damit in diesem Moment jene Gemeinschaftswirkung, die den Bestand des im Einweihungsgottesdienst inszenierten besonderen Hamburger Ordo konstruiert und stützt.

Fazit

Die vorliegende Untersuchung hatte am Beispiel der Einweihungsmusik Georg Philipp Telemanns für die St. Michaeliskirche zu Hamburg 1762 das Ziel, auf die Bedeutung der Musik innerhalb der Identitätskonstruktionen in freien Reichsstädten im 18. Jahrhundert

101 Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals: Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner* (= *Colloquia Academica G* 1996), Stuttgart 1997, S. 22 f.

102 Quelle: D-Ha, 511-1 (Ministerium), Sign. III A 1 e, S. 1607 f., zit. nach Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 336.

103 Vgl. Neubacher, „Gesungen‘ versus ‚musiciret‘“, S. 330 f.

hinzuweisen. Wie anhand der umfangreichen und minutiösen Planung des Festes durch den (weltlichen) Senat deutlich wurde, zielte dieses auf eine positive Selbstdarstellung *aller* städtischen Eliten, d. h. *sowohl* des Hamburger Luthertums *als auch* des Senats, für das Gemeinwohl ab, indem die traditionelle korporative Struktur der Hamburger Republik auf Basis religiös-patriotischer Werte beschworen und innerhalb einer grandiosen und absichtsvollen Inszenierung von Gemeinschaft durch und für die damals anwesenden Gottesdienstbesucher vermittelt werden sollte. Für diese Deutung spricht nicht nur die massive Einflussnahme des Senats und der hier skizzierte religiös fundierte Hamburger Patriotismuskurs, der explizit auf Eintracht und Gemeinsinn abzielte und in dessen staatstragendem Selbstverständnis eine Trennung von (lutherischer) Kirche und Gemeinwesen keineswegs vorgesehen war. Vor allem aber auch durch die in letzter Minute abgewendete Einnahme der Stadt durch die Dänischen Truppen wurde den damaligen politischen Akteuren vor Augen geführt, dass keine der Parteien von einer weiteren Schwächung der Handlungsfähigkeit der Stadt durch gegenseitige innerstädtische Blockaden profitiert hätte.

Damit ist hier eine Inszenierung bestehender Machtverhältnisse innerhalb eines Staatskirchentums zu beobachten, in welchem Kirche und städtische Ordnung vor dem integrierenden Hintergrund des Hamburger Patriotismuskurses trotz aller schwelenden innerstädtischen Konflikte in letzter Konsequenz zur Stützung der jeweiligen Herrschaftsposition aufeinander angewiesen waren – gerade auch zu einer Zeit, in der diese Ordnung auf aufgeklärter Seite zunehmend als brüchig empfunden wurde. In einer Zeit vor der Erfindung der modernen Massenmedien bot das Ereignis der Kircheneinweihungsfeier eine herausragende Möglichkeit der Selbstdarstellung nach innen,¹⁰⁴ da hier – anders als etwa bei den exklusiven Bürgerkapitänsfestern – schichten- und altersübergreifend eine Vielzahl an Menschen erreicht werden konnte, und – wie das wiederholte Rekurrenieren auf die Stadtmauer als Symbol verdeutlicht hat – der Abgrenzung nach außen. Wie Michael Maurer betont hat,¹⁰⁵ kamen dafür im Protestantismus, der sich vor allem innerhalb von Rückbezügen auf die Reformation als religiöse Gemeinschaft definierte, als öffentliche Feste vor allem Lutherfeiern und die Feier der Augsburgischen Konfession in Frage, die damit – gerade in protestantischen Reichsstädten – oftmals zu nationalen Festen mutierten. In diesem Sinne kann auch die hier untersuchte Einweihungsfeier als ein Übergangsstadium von einem kirchlichen zu einem national-konfessionellen Fest gedeutet werden. Die unmittelbar im zeitlichen Umfeld erfolgte Verschriftlichung und Verbreitung der Gottesdienstordnung, der Predigt, Liturgie und des Librettos durch die vom Rat der Stadt in Auftrag gegebenen Drucke sollten dazu dienen, das einmalige Erleben der Aufführung in das kollektive Gedächtnis der Stadt und ihrer Bürger einzuschreiben. Zugleich kann darin auch das Bestreben gesehen werden, der zunehmend verschriftlichten Wissenskultur der Aufklärungszeit Rechnung zu tragen.

Die hier zu beobachtende Inszenierung des Hamburger Ordo erfolgte auf mehreren Ebenen: Einerseits visuell durch die nach Gremien geordnete Einzugsprozession und Sitzordnung der Hamburger Eliten in der Kirche, die ihrerseits gleichsam als Bühnenbild dieser Inszenierung diente und als Sinnbild der Macht und des Bürgersinns Hamburgs verstanden

104 Dass vor allem religiös konnotierte Rituale hierbei besondere Wirkmächtigkeit entfalteten, belegen auch jüngere musiksoziologische Untersuchungen Joseph C. Hermanowiczs und Harriet P. Morgans. Dies., „Ritualizing the Routine: Collective Identity Affirmation“, in: *Sociological Forum* 14, Nr. 2 (Juni 1999), S. 197–214.

105 Vgl. Michael Maurer, „Konfessionskulturen: Feste feiern katholisch – Feste feiern protestantisch“, in: *Festkulturen im Vergleich. Inszenierungen des Religiösen und Politischen*, hrsg. von dems., Köln u. a. 2010, S. 61–83, hier vor allem S. 73.

werden musste; andererseits durch den inhaltlichen Rückgriff auf patriotisches Gedankengut, Vorstellungen und Symbole sowohl in der Predigt, den Gebeten als auch im Libretto der Einweihungsmusik. Wie herausgearbeitet werden konnte, lag all dem eine bemerkenswert stringente (Zeit-)Dramaturgie zugrunde, welche ganz bewusst auf Rührung und Erschütterung der Anwesenden abzielte, um so ihrer Botschaft Nachdruck zu verleihen.

Eine zentrale Rolle kam dabei der Musik Telemanns zu, war sie es doch, welche durch die Mehrhörigkeit nicht nur den Kirchenraum selber in die Aufführung einbezog, sondern durch ihre immense wirkungsästhetische und affirmative Kraft – keineswegs nur im Moment des gemeinsamen Singens aller Anwesenden während des Tedeums – Gemeinschaft nicht nur in ihren Texten beschwor, sondern Momente von „communitas“ als „gesteigerte[m] Gemeinschaftsgefühl“ herstellte, und so die „Grenzen“ aufhob, welche die „einzelnen Individuen voneinander trennen“.¹⁰⁶ Im Sinne Fischer-Lichtes kann die Einweihungsfeier daher auch als „Inkorporation und Verkörperung sozialer Sinntatsachen“ wie „Werte, Ideale und Normen“ bzw., wie Herbert Willems formuliert, als „Gestaltung und Gestaltung sozialen Sinns“¹⁰⁷ gedeutet werden, da durch die singende Gemeinde im wahrsten Sinne eine Verkörperung der Hamburger Gesellschaft hergestellt wird. Damit erfüllte die Feier die bereits von Edward Gordon Craig formulierte Aufgabe jeglicher Inszenierung, „Unsichtbares“¹⁰⁸ – in diesem Falle die städtische Gemeinschaft – zur sinnlichen Erscheinung zu bringen und damit zur Etablierung einer kollektiven Identität des Hamburger Gemeinwesens beizutragen. Somit fand im Moment der Aufführung der Wandel von einer nur *inszenierten* zu einer *performierten* Gemeinschaft statt. Erst so konstituierte sich jene Gemeinschaft über alle Standesgrenzen hinweg, die den besonderen Hamburger Ordo sicherte und gerade auch in der Akzeptanz von kirchlicher und weltlicher Herrschaftsrolle in der Stadt gewährleistete.

Abseits der bisher in der Forschung untersuchten Bürgerkapitänsmusiken oder der an der Hamburger Gänsemarktoper aufgeführten sog. „Stadtopern“, in denen Hamburg und seine Geschichte selbst thematisiert wurde,¹⁰⁹ ist die hier in Rede stehende Einweihungsmusik damit auch ein Beleg für die Wirkmächtigkeit damaliger patriotischer Ideen und Vorstellungen im Bereich der vermeintlich unpolitischen Kirchenmusik. Wie verschiedene Äußerungen Matthesons belegen, wurde das Potenzial der Musik zur Vermittlung patriotischen Gedankenguts und entsprechender Ideale bereits zu damaliger Zeit bewusst reflektiert und sogar argumentativ eingesetzt. So hatte dieser in seinem *Musicalischen Patrioten* die Musik nicht nur als „die Seele des gemeinen Wesens“¹¹⁰ bezeichnet, sondern war an anderer Stelle bestrebt, den Wert dieser Kunstform für die (Hamburgische) Gemeinschaft damit nachzuweisen, indem er explizit auf die Möglichkeit verwies, durch sie patriotische Ideen zu

106 Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, S. 49.

107 Willems, „Theatralität als (figurations-) soziologisches Konzept“, S. 83.

108 Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 45.

109 Vgl. David Yearsley, „The Musical Patriots of the Hamburg Opera: Mattheson, Keiser, and *Masaniello furioso*“, in: *Patriotism, Cosmopolitanism and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933*, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl, Amsterdam und New York, NY 2003, S. 33–49 sowie Gunilla Eschenbach, „Darstellung und Funktionen von Urbanität in Hamburger Opernlibretti um 1720“, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hrsg. von Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012, S. 627–638.

110 Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot. Erster und letzter Band*, Hamburg 1728, S. 28.

verbreiten.¹¹¹ Wie die Hamburger Bevölkerung tatsächlich auf diese Musik und ihre Texte reagierte, ist indes aufgrund fehlender Berichte kaum zu rekonstruieren. Umso interessanter ist dadurch jedoch ein zeitgenössischer Bericht im *Patrioten*, der von einem dreidimensionalen Modell der Stadt Hamburg berichtet, welches 1726 im Foyer der Gänsemarktoper ausgestellt wurde und offenbar besonderen Eindruck auf die Bevölkerung machte:

„Wie viele haben nicht noch kürzlich, voraus um deßwillen, unser Opern-Haus besucht, weil Hamburg auf einer Maschine darin vorgestellt worden, das vielleicht der grösste Theil derselben vorher niemahls in seiner natürlichen Lage recht angesehen!“¹¹²

Laut Martin Krieger sollte dieses Modell „dem Betrachter die räumliche Einheit der Stadt anschaulich vor Augen führen, den Einzelnen also aus seinem näheren sozialen Umfeld, etwa dem Kirchspiel, dem Amt oder der Kaufmannsstube, mental hinausführen und ihm seinen kleinen Beitrag zur Entstehung dieses Kosmos ‚Stadt‘ vor Augen führen.“¹¹³

Setzt man dieses hier geschilderte plastische Modell der Stadt Hamburg mit der Einweihungsfeier der Michaeliskirche im Jahre 1762 in Beziehung, so wird deutlich, dass auch in letzterem Fall die Stadt als Raum in mehrfacher Hinsicht modelliert und damit sinnlich erlebbar wird. Dies geschieht (1.) durch die bewusst gewählte Prozessions- und Sitzordnung der Hamburger Obrigkeiten, die sich auch in deren ausführlicher Würdigung in der Predigt, den Gebeten und im Libretto wiederfindet; (2.) durch das Rekurrieren auf patriotische Symbole und Metaphern sowie die Nennung für die Stadt zentraler Institutionen wie den Hafen, die Stadtmauer, die Börse, das Gymnasium usw. und (3.) durch die Aufführung der Telemannschen Musik sowie das (im Falle des Tedeums) in ihr reflektierte gemeinsame Singen aller Anwesenden. Rechnet man noch das vom Senat verordnete mehrstündige Läuten aller Hamburger Kirchenglocken vor und nach der Feier hinzu, wodurch sogar die ganze Stadt als Klang-Raum einbezogen wurde, so kann die Einweihungsfeier als ein *audiovisuelles* Modell der Stadt Hamburg bezeichnet werden, welches in seiner Multimedialität und sorgfältigen Dramaturgie sogar die Verwendung des (anachronistischen) Begriffs „Gesamtkunstwerk“ gerechtfertigt erscheinen lässt. Dies alles belegt nicht nur die generelle Bedeutung wirklichkeitstransformierender und -konstituierender symbolisch-liturgischer Praktiken, sondern auch die besondere Rolle der Musik innerhalb der Konstruktion kollektiver Identität in reichsfreien Städten im 18. Jahrhundert. Die Frage indes, ob Hamburg und seine damalige blühende Musikkultur mit der darin alles überragenden Figur Telemann wiederum der von Percy Ernst Schramm behauptete¹¹⁴ und in Frage gestellte¹¹⁵ historische „Sonderfall“ war, könnte aber erst innerhalb einer Gegenüberstellung mit anderen vergleichbaren Gemein-

111 Vgl. ebd., S. 176. Hierin ist Mattheson in einer Adaption antiker Vorstellungen bemüht, die Bedeutung der Musik innerhalb einer „Republic“ nicht etwa allein durch die traditionelle Vorstellung des göttlichen Ursprungs anhand von Bibelziten nachzuweisen, sondern die Notwendigkeit der Musik innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft damit zu begründen, dass diese metaphorisch politische und musikalische Harmonie und Einheit in Beziehung setze, versinnliche und so letztlich gemeinschaftsstiftend wirke. Vgl. hierzu Rainer Bayreuther, „Kulturpolitik als Beruf: zum Begriff des Politischen im Wirken Johann Matthesons“, in: *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts), hrsg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin u. a. 2008, S. 317–324.

112 *Der Patriot*, 119. Stück (11. April 1726), S. 135 f.

113 Krieger, „Patriotismus-Diskurs“, S. 160.

114 Vgl. Percy Ernst Schramm, *Hamburg, ein Sonderfall in der Geschichte Deutschlands*, Hamburg 1964.

115 Vgl. etwa Mary Lindemann, „Fundamental Values: Political Culture in Eighteenth-Century Hamburg“, in: *Patriotism, Cosmopolitanism and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933*, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl, Amsterdam und New York, NY 2003, S. 17–32.

wesen wie Bremen, Lübeck oder Frankfurt a. M. beantwortet werden – diese steht jedoch bislang noch aus.

Aus der Beschäftigung mit dem vorliegenden Gegenstand wurde deutlich, dass eine an den Artefakt „Notentext“ sich klammernde, vermeintlich objektive Analyse von Musik (nicht nur) im Falle der Einweihungsmusik Telemanns für die Michaeliskirche die Frage zu beantworten hätte, wo das eigentliche Werk anfängt und die Liturgie aufhört; vor allem aber würde ein (anachronistischer) autonomer Werkbegriff den vielfältigen Implikationen dieser usuellen Musik nicht gerecht werden. Diese aber gerade sind es, welche die Musik Telemanns als Teil eines sozialen Aktes und Träger einer Botschaft vor dem Hintergrund innen- und außenpolitischer Machtkämpfe erscheinen lassen, die zwangsläufig nicht ohne Auswirkungen auf die Vorbereitung und nicht zuletzt das Erleben der Kirchenweihe bleiben konnten. Zugleich nimmt die Einweihungsmusik ihrerseits Bezug auf das damalige soziale Gefüge der Stadt, da hier in der „Musikübung gesellschaftliche Verhältnisse zelebriert“¹¹⁶ wurden, wie Christian Kaden bereits 1984 formuliert hat.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich meines Erachtens die Notwendigkeit einer Aufwertung der konkreten (Ur-)Aufführungssituation von Musik mit ihren historischen Umständen und Begleiterscheinungen und zugleich der in ihr sinnlich erlebbaren Oberfläche gegenüber der Partitur. Zugleich rückt am Beispiel des Tedeums und der darin sich äußernden bewusst intendierten Herstellung von Kollektivität durch die Affirmativität des gemeinsamen Singens auch die Frage der Körperlichkeit bei der Betrachtung von Musik und ihrer Rezeption in den Blickpunkt. Vor allem aber wurde deutlich, dass der Kategorie der Zeitlichkeit und der Prozessualität von Musik innerhalb von Aufführungen in Analysen ein noch nicht erschöpftes Erkenntnispotenzial innewohnt,¹¹⁷ um nicht zuletzt die Musik Telemanns als das zu begreifen, was sie eigentlich war: ein ästhetisches, performatives und nicht zuletzt – ein soziales Ereignis.

116 Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 210.

117 Vgl. *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987; *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber 2008 sowie *Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Dietmar Goltschnigg, Tübingen 2011.