

Überlegungen zu einer Magnificat-Paraphrase und dem Leiter der Leipziger Kantatenaufführungen im Sommer 1725

Von Michael Maul (Leipzig)

I.

Die Diskussion über Bachs nur teilweise rekonstruierbaren Aufführungskalender zu Beginn seines dritten Leipziger Dienstjahres kreist um die Frage, ob sich an den äußerst dürftigen Belegen für die Sonntage zwischen dem Trinitatisfest und dem 1. Advent¹ eine – bezogen auf Bachs Leipziger Zeit – erste größere Schaffenspause ablesen läßt, oder ob die Lücken auf Verluste von ursprünglich vorhandenen Kompositionen Bachs zurückzuführen sind. Wolf Hohohm konnte 1973 anhand von in St. Petersburg neu aufgefundenen Textdrucken zur Leipziger Kirchenmusik nachweisen, daß die in den Hauptkirchen vom dritten bis zum sechsten Sonntag nach Trinitatis 1725 aufgeführten Werke bis auf zwei Ausnahmen auf Dichtungen aus Erdmann Neumeisters Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* beruhen und diese allem Anschein nach in den ursprünglichen Vertonungen Georg Philipp Telemanns erklangen.² Andreas Glöckner griff 1992 diese Deutung auf und bestärkte sie, indem er mutmaßte, daß die Aufführungen jener Sonn- und Feiertage „offenbar nicht unter Bachs Leitung“ stattfanden, weil dieser möglicherweise eine „schon länger geplante Reise unternommen habe“ – vielleicht im Gefolge seines ehemaligen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen nach Karlsbad.³ In der Konsequenz müßte dies bedeuten, daß Bach

¹ Gesichert erscheinen lediglich die Aufführungen der Kantaten „Tue Rechnung! Donnerwort“ BWV 168 (9. Sonntag nach Trinitatis), „Lobe den Herren, den mächtigen König“ BWV 137 (12. Sonntag nach Trinitatis), „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ BWV 164 (13. Sonntag nach Trinitatis) und „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ BWV 79 (Reformationsfest). Ungewiß ist, ob am 2. Sonntag nach Trinitatis der zweite Teil von BWV 76 dargeboten wurde (vgl. Dürr Chr 2, S. 82).

² W. Hohohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, BJ 1973, S. 5–32, speziell S. 21–22 und S. 28–31. Faksimiles des in St. Petersburg entdeckten Textheftes finden sich bei W. Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonten Texte*, Leipzig 1974, S. 432–437. Zu Telemanns 1710/11 aufgeführtem Eisenacher Jahrgang siehe ausführlich das Vorwort in: *Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten*, hrsg. von Ute Poetzsch-Seban, Kassel 2004 (Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke, Bd. 39).

³ A. Glöckner, *Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725*, BJ 1992, S. 73–76, speziell S. 76.

(einem ungeschriebenen Gesetz folgend⁴) sich vom Leipziger Neukirchenmusikdirektor vertreten ließ. Die Darbietungen hätten dann unter der Leitung von Georg Balthasar Schott stattgefunden; und das hierzu benutzte, weder in Bachs Notenbibliothek, noch im späteren Musikalienkatalog der Thomasschule nachweisbare Aufführungsmaterial wäre Repertoire der Neukirchenmusik gewesen.⁵

Glöckners „Abwesenheits-These“ fand durch die jüngst erfolgte Umdatierung von Bachs Orgelprobe in Gera auf die Zeit vom 30. Mai bis 6. Juni 1725 eine – freilich indirekte – Bestätigung. Die nunmehr verfügbaren Daten belegen jedenfalls schlüssig, daß Bach nach Abschluß seines zweiten Jahrgangs am 1. Sonntag nach Trinitatis keinen neuen eigenen Kantatenjahrgang begann, da er an jenem 3. Juni die neuerbaute Fincke-Orgel in der Geraer Hauptkirche St. Johannis einweihte.⁶

Auch hinsichtlich der beiden noch nicht näher identifizierten Kantaten in den Petersburger Textheften – für den 3. Sonntag nach Trinitatis eine mit BWV 177 textgleiche Choralkantate über Johann Agricolas Lied „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ sowie für das Fest Mariä Heimsuchung (2. Juli) eine aus zwei Chören, drei Arien und vier Rezitativen bestehende deutsche Magnificat-Paraphrase „Meine Seele erhebet den Herrn“⁷ – stellten sich Neuerkenntnisse ein, die ebenfalls dafür sprechen könnten, daß Bach weder der Komponist der Werke noch für deren Aufführung verantwortlich war. So kam Kirsten Beißwenger aufgrund des Quellenbefundes der Originalpartitur zu BWV 177 zu dem Ergebnis, daß die am Schluß zu findende autographe Datierung auf das Jahr 1732 den tatsächlichen Entstehungszeitpunkt der Kantate markieren muß und auch eine etwaige Frühfassung für 1725 kaum anzunehmen ist⁸ – es wäre schließlich auch ein singulärer Fall, wenn Bach denselben Kantatentext, zumal auf Basis eines Chorals, innerhalb von nur sieben Jahren zweimal vertont hätte.

⁴ Innerhalb der Akten zum späteren Präfektenstreit (1736) äußerte der Thomasschulrektor Johann August Ernesti rückblickend, Bach habe, „wenn er verreiset ist“, „den *Organisten* aus der Neuen Kirche als Herrn Schotten und Gerlachen *dirigiren* laßen [...]. Wiewohl es freylich beßer ist, daß es der *Præfectus* thun kan.“ (Dok II, Nr. 383).

⁵ Andreas Glöckner verdanke ich den Hinweis, daß die Werke auch in einem jüngst wieder aufgefundenen Musikalienverzeichnis der Thomasschule aus dem Jahr 1921 nicht erwähnt werden.

⁶ Siehe M. Maul, *Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera*, BJ 2004, S. 101–119, speziell S. 112–113.

⁷ Der Text ist vollständig wiedergegeben bei Hobohm (wie Fußnote 2), S. 18–19.

⁸ NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 1993), S. 126–129.

Erst kürzlich gelang es Steffen Voss, Näheres über die Herkunft der deutschen Magnificat-Paraphrase zu ermitteln.⁹ In einem 2005 veröffentlichten Beitrag wies er darauf hin, daß das Stück textlich mit einer am dritten Weihnachtsfeiertag 1718 im Hamburger Dom aufgeführten Magnificat-Vertonung „a due chori“¹⁰ von Johann Mattheson identisch ist,¹¹ die dieser nach Ausweis der autographen Partitur¹² bereits im März 1716 komponiert hatte; und ungeachtet der sich andeutenden längeren Abwesenheit des Thomaskantors stellte Voss die so gesehen möglicherweise einen Zirkelschluß bildende Frage: „Did Bach perform sacred music by Johann Mattheson in Leipzig?“

Die deutsche Magnificat-Paraphrase, ihr Textdichter – oder vielmehr ihre Textdichterin –, ihre Entstehungsumstände und ihre Komponisten sollen auch Gegenstand der folgenden Ausführungen sein, die sodann in eine abschließende Erörterung der Ausgangsfragestellung münden werden. Dabei führt die Identifizierung der Textdichterin zunächst auf ein ungewohntes Terrain.

II.

Von musikwissenschaftlicher Seite bis in die jüngste Zeit weitgehend ignoriert, von seiten der feministischen Literaturwissenschaft aber umso stärker ins Blickfeld gerückt, bibliographiert und ausgewertet sind die zahlreichen zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland erschienenen Frauenzimmer-Lexika,¹³ unter denen dasjenige des auch von Bach geschätzten Kantaten-

⁹ S. Voss, *Did Bach perform sacred music by Johann Mattheson in Leipzig?*, in: *Bach Notes* 3/2005, S. 1–5.

¹⁰ Besetzung: Coro 1: Sopran, Alt, Tenor Baß, 2 Violinen, Viola, Violoncello; Coro 2: Sopran, Alt, Tenor Baß, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo.

¹¹ Die Aufführung wurde gemeinsam mit Matthesons Oratorium „Der verlangte und erlangte Heiland“ angekündigt im *Hamburger Relations-Courier*, Nr. 202, Freitag, den 23. Dezember 1718. Einen wohl hierzu gehörigen undatierten Textdruck (beide Werke enthaltend) konnte Voss in der Sammlung Scheuerleer (Gemeentemuseum Den Haag) nachweisen.

¹² D-Hs, *ND VI 121*. Vgl. dazu auch die Beschreibung des Autographs bei B. C. Cannon, *Johann Mattheson. Spectator in Music*, New Haven 1947, S. 163, und die Abbildungen der Originalpartitur bei Voss (wie Fußnote 9), S. 4–5.

¹³ Siehe überblicksartig die Bibliographie von J. M. Woods und M. Fürstenwald, *Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und gelehrte Frauen des deutschen Barock. Ein Lexikon*, Stuttgart 1984 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte. 10) und von musikwissenschaftlicher Seite die jüngst publizierte Auswertung bei L. M. Koldau, *Frauen, Musik, Kultur: ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005.

textdichters Georg Christian Lehms, *Teutschlands Galante Poetinnen*,¹⁴ eine Sonderstellung einnimmt. Lehms lieferte hier ein in alphabetischer Folge geordnetes Nachschlagewerk deutscher und „ausländischer“ Frauen, die sich als Dichterinnen einen Namen gemacht haben, um anhand von zahlreichen beigegebenen Proben ihrer poetischen Arbeiten zu zeigen, „daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche“¹⁵ sei. Die Publikation des ehemaligen Leipziger Studenten (ab 1706) und zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als Hofbibliothekar in Darmstadt (Ende 1710 bis zu seinem Tod 1717) wirkenden Lehms ist somit im Kontext der damals entflammten und energisch geführten Debatte über Sinn und Zweck einer höheren Bildung für Frauen zu sehen, bei der etwa der dichtende Leipziger Universitätsprofessor Johann Burkhardt Mencke, alias Philander von der Linde, schon um 1710 eine sehr fortschrittliche Position einnahm.¹⁶ Ungeachtet der in Lehms' Buch eingegangenen zahlreichen Informationen über Leipziger Poetinnen, die bereits eine Generation vor Christiane Marianne von Ziegler als Kantatentextdichterinnen für die Neukirche, die Collegia musica und sogar als Librettistinnen für Telemann und das Leipziger Opernhaus wirkten – die Auseinandersetzung mit Figuren wie der „Pfitzerin“, der „Plitzin“, der „Zehmin“ und der „Lachsinn“ erfolgt ausführlich an anderer Stelle¹⁷ –, sei hier nur einem Beitrag Beachtung geschenkt, der in überraschender Weise die Entstehungsgeschichte jener 1725 im Leipziger Gottesdienst aufgeführten Magnificat-Paraphrase erhellt.

Zugeeignet war Lehms' Schrift dem damaligen „Sinnbild“ einer „galanten Poetin“, Maria Aurora, Gräfin von Königsmarck (1662–1728), Pröbstin des

¹⁴ *Teutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieuses Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche/ ausgefertigt Von Georg Christian Lehms*, Frankfurt/Main 1715. Reprint Leipzig 1973. – Zu Lehms als Bach-Textdichter siehe ausführlich E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18; zur Biographie Lehms' siehe W. von Borell, *Georg Christian Lehms. Ein vergessener Barockdichter und Vorkämpfer des Frauenstudiums*, in: *Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 9 (1964), S. 50–105.

¹⁵ So der bereits im Titel herausgestellte Vorsatz (siehe Fußnote 14).

¹⁶ Vgl. auch die (sicherlich von einer Person aus dem Umfeld Menckes verfaßte) Besprechung von Lehms' Buch in *Deutsche ACTA ERUDITORUM, Oder Geschichte der Gelehrten, Welche den gegenwärtigen Zustand der Literatur in Europa begreifen. Ein und dreyßigster Theil*, Leipzig 1715, S. 590–596.

¹⁷ Siehe M. Maul, *„Ein besonderes musicalisches Seminarium in unsern Landen“ – Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Diss. Freiburg 2006, Druck in Vorbereitung.

Reichsstiftes Quedlinburg,¹⁸ die von Lehms enthusiastisch als die „Ehre unsers *Seculi*“ und das „berühmteste Gestirn dieser Welt“ bezeichnet wird.¹⁹ Während der Autor in seiner Widmung ausgedehnte Lobeshymnen auf die Gräfin anstimmt, läßt er in dem lexikalischen Beitrag „Königsmarck“ ihre „galante“ Feder zu Wort kommen.²⁰ Nach einleitenden Bemerkungen zur Bedeutung der Poesie an sich und – geschickt damit verwobenen – Informationen zur Herkunft und den Sprachkenntnissen der Königsmarck²¹ rückt er zwei Kostproben ihrer Schreibkunst ein. Zunächst präsentiert er ein „vor weniger Zeit“ – offensichtlich 1713 – entstandenes „Ruhm Gedichte“ in fünf Strophen auf den 80. Geburtstag von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg (4. Oktober 1713), das Lehms „in einem Briefe von Ihr“ erhalten hatte und über das die Gräfin selbst ihm gegenüber urteilte, „daß das Sujet weit erhabner/ als das Gedicht sey“.²² Außerdem druckt Lehms „nachfolgende schöne Gedancken aus dem Teutschen Magnificat“ ab – eine Dichtung der Königsmarck, die ihm der seinerzeit berühmteste deutsche „Operist“ zugetragen hatte:

Eine Probe von Ihrer geistlichen Poesie hat mir gleichfalls der berühmte *Keiser* aus Hamburg überschicket/ und habe ich darinnen nachfolgende schöne Gedancken aus dem Teutschen *Magnificat* gefunden.

Über die Worte:

Bey denen/ die Ihn fürchten.

¹⁸ Grundlegende Materialsammlungen und quellengestützte Biographien zu Maria Aurora von Königsmarck: F. Cramer, *Denkwürdigkeiten der Gräfin Maria Aurora Königsmarck und der Königsmarck'schen Familie. Nach bisher unbekanntem Quellen*, 2 Bde., Leipzig 1836; Graf Birger Mörner, *Maria Aurora Königsmarck – eine Chronik*, München 1922; und S. Krauss-Meyl, „Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte“, *Maria Aurora Gräfin Königsmarck*, Regensburg 2002. – Zur Bedeutung der Gräfin als Dichterin, Musikerin und Kunstmäzenin siehe überblicksartig D. Schröder, *Die schöne Gräfin Königsmarck*, Wienhausen 2003, sowie zu musikwissenschaftlichen Spezialfragen K.-P. Koch, *Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adeligen Kreisen*, Jahrbuch MBM 2000, S. 74–82 und D.-R. Moser, *Aurora von Königsmarck und die Musik ihrer Zeit am Kaiserlich Freien Weltlichen Stift Quedlinburg*, Jahrbuch MBM 2004, S. 81–93.

¹⁹ Siehe Lehms (wie Fußnote 14), Zueignung, unpaginiert.

²⁰ Beitrag „LXX, Königsmarck. Maria Aurora“, abgedruckt im *Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der Curieuses Welt bekannt gemacht [...]*, Frankfurt/Main 1714, S. 113–122.

²¹ Laut Lehms beherrschte sie Französisch, Italienisch und Latein „vortrefflich“.

²² Lehms (wie Fußnote 20), S. 117–118. Zum vertrauten Verhältnis zwischen Herzog Anton Ulrich und der Königsmarck siehe speziell S. Kraft, *Galante Passagen im höfischen Barockroman – Aurora von Königsmarck als Beiträgerin zur „Römischen Octavia“ Herzog Anton Ulrichs*, in: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der frühen Neuzeit 28 (1999), S. 323–345.

Aria.

Heylig/ Heilig heist sein Nahme/
 Der mein Elend angesehen;
 Wie er mir zu Hülffe kame/
 Muste meine Noth vergehn:
 Allmacht hat mich hoch erhoben/
 Güth und Mitleyd mich versöhnt:
 Jauchztz ihr Himmel und erthönt/
 Ewig bistu GOtt zu loben!

Es ist diese *Aria* recht *magnifique* gemacht/ und zweifle ich nicht der in seiner *Musicalischen* Wissenschaft *excellizende* *Keiser* werde ihr auch eine gleichmässige *magnifique* *Composition* *submitiret* haben.

Über die Worte:

Und erhebet den Elenden.

Aria.

Sein Arm zerstreut und übt Gewalt/
 Zerbricht den Bogen und die Pfeile;
 Hoffärtiges Hertz/ erschrecke bald/
 Erwarte nicht die Donner-Keile.
 Nur die zu seinen Füßen liegen/
 Benetzt durch der Thränen Lauff/
 Die werden ewig mit Ihm siegen:
 Er hilfset den Elenden auf!

Die schöne *Expression* des in dieser *Aria* gedoppelt liegenden *Affects* wird *Monsieur Keisern* ohnfehlbar wiederum die Gelegenheit zu recht schöner *Musicalischen* *Ausarbeitung* eröffnet haben.

Über die Worte:

Und lasset die Reichen leer.

Aria.

Ich leyde Durst/ es hungert meiner Seelen/
 Nichts ist allhier/ so mein Verlangen stillt:
 Und solte gleich kein zeitlich Guth mir fehlen/
 Mein Mangel doch aus Unvergnügen quillt.
 Nur deine Güthe/
 Stillt mein Gemüthe/
 Kein nichtigs Guth den Seelen-Hunger speist;
 Nur dein Erbarmen
 Schafft Rath mir Armen;
 GOtt Zebaoth ersättet meinen Geist!²³

²³ Lehms (wie Fußnote 20), S. 119–120.

Wie die Ausschnitte der Dichtung eindeutig belegen, ist diese mit dem Text der 1725 in Leipzig aufgeführten Magnificat-Paraphrase identisch. Sie stammt demnach aus der Feder der Gräfin Königsmarck, und mit der Erwähnung des Namens Keiser finden sich nun auch konkrete Anhaltspunkte für Steffen Voss' Erwägung, daß in Leipzig anstelle von Matthesons Komposition möglicherweise auch ein älteres, ebenfalls aus dem Hamburger Umfeld stammendes Werk erklingen sein könnte.²⁴ Analog zum prominenten Fall der Brockes-Passion, aber auch zum anonymen Libretto von Matthesons Weihnachts-Oratorium *Das Größte Kind* (1720)²⁵ war seiner Vertonung wiederum eine von Reinhard Keiser vorausgegangen.

Hinsichtlich der Datierung dieser anderweitig nicht belegten, musikalisch verlorenen Komposition Keisers und des Entstehungszeitpunkts der ihr zugrundeliegenden Dichtung lassen sich folgende Aussagen treffen. Poesie und Musik müssen einerseits schon vor 1714/15 – der Drucklegung von Lehms' Lexikon – angefertigt worden sein, dürften andererseits aber aus stilistischen Gründen (madrigalische Dichtung, Wechsel zwischen Rezitativ und Arie) kaum vor 1705 anzusetzen sein. Damit ist die Magnificat-Paraphrase deutlich nach den schon aus den 1680er Jahren herrührenden strophischen und von „frühpietistischem Gedankengut“ geprägten Beiträgen zu der Sammlung *Nordischer Weyrauch oder Zusammengesuchte Andachten von Schwedischen Frauenzimmern*²⁶ entstanden und somit die späteste bekannte geistliche Dichtung der Gräfin Königsmarck. Lehms' Mutmaßungen über die Gestalt von Keisers Vertonung scheinen zudem Aktualität zu suggerieren, und sie scheinen auch darauf hinzudeuten, daß die Dichtung explizit für Keiser entstanden war; im übrigen lieferte auch Georg Philipp Telemann seinem ehemaligen Opernlibrettisten Lehms 1712/13 für dessen Vorhaben die Ariendichtung eines „Frauenzimmers“, die er erst kurz zuvor vertont hatte.²⁷ Da Lehms nachweislich schon im Frühjahr 1710 – also noch vor sei-

²⁴ Siehe Voss (wie Fußnote 9), S. 3.

²⁵ Zum Libretto des Weihnachts-Oratoriums (beziehungsweise in Keisers Vertonung, des „Dialogus von der Geburt Christi“, 1707) siehe ausführlich C. Blanken, *Der „Dialogus von der Geburt Christi“: Ein wieder entdecktes Werk von Reinhard Keiser*, MuK 5 (2001), S. 300–305.

²⁶ Zur dichterischen Tätigkeit der Gräfin Königsmarck siehe überblicksartig Woods/Fürstenwald (wie Fußnote 13), S. 58–59, speziell zu ihren geistlichen Werken Jean M. Woods, „*Nordischer Weyrauch*“: *The Religious Lyrics of Aurora von Königsmarck and Her Circle*, in: Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der frühen Neuzeit (1400–1750), Jahrgang 17 (1988), S. 267–326.

²⁷ Siehe den Artikel *XL. Hoffmannin*, in: Lehms (wie Fußnote 14), S. 83–84. Zu der hier abgedruckten, von Telemann „communicirten“ Arie „Süsse Hoffnung sag es mir“ aus der Feder der Bayreuther „Hoffmannin“, ihrer Parodie in Telemanns Oper *Ariadne* (Leipzig, Neujahrsmesse 1712) sowie zu Lehms' erst jüngst nachgewie-

nem Wechsel von Leipzig nach Darmstadt – an der Erstellung des Lexikons arbeitete,²⁸ dürfte Keiser ihm die Dichtung also im Zeitraum zwischen etwa 1710 (oder etwas früher) und 1713 übersandt haben. Ein deutlich früherer Termin ist hingegen eher unwahrscheinlich: Keisers früheste dokumentierte Auseinandersetzung mit einer weltlichen Kantatendichtung von Lehms fiel allem Anschein nach in die Jahre 1708/09, dürfte damals jedoch nur wenig Zustimmung von seiten des Textdichters hervorgerufen haben.²⁹ Ein persönlicher Kontakt kam entweder im Zuge von Lehms' Tätigkeit als Librettist für die Leipziger Oper (1708–1710) zustande oder aber auf Vermittlung des ehemaligen Hamburger Operisten Christoph Graupner, der seit 1709 als Hofkapellmeister in Darmstadt wirkte und bereits vor 1710 in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Lehms gestanden hatte.³⁰ Angesichts dieser Überlegungen dürften Dichtung und Erstvertonung der Magnificat-Paraphrase in die Jahre zwischen 1708 und 1713 fallen.

III.

Betrachtet man die biographischen Umstände der Königsmarck in jenen Jahren, so drängt sich ein konkreter Entstehungsanlaß für die Dichtung auf. Nach ihrem anfänglich schillernden Lebenswandel zwischen Hamburg (wo

sener Tätigkeit als Leipziger Opernlibrettist für Telemann, Johann David Heinichen und Melchior Hoffmann in den Jahren 1708–1710 siehe Maul (wie Fußnote 17).

²⁸ Dies ergibt sich aus der am 5. Mai in Leipzig unterzeichneten Vorrede seiner *Helden=Liebe der Schrift Alten und Neuen Textaments Zweyter Theil ebenfalls in 16. anmuthigen Liebes=Begebenheiten [...] nach Art Hrn. Heinr. Anshelm von Ziegler und Kliphausen*, Leipzig 1710, in der er hinsichtlich eines hier auf S. 168 ff. eingegangenen „Heldenbriefes“ einer „galanten Poetin“ – gemeint ist die Leipziger Kantatendichterin Regina Maria Pfitzer (siehe Lehms, wie Fußnote 14, S. 145–155) – schon auf sein „itzt unter den Händen“ habendes „Wercke: Teutschlands galante Poetinnen“ verwies.

²⁹ Keiser vertonte offenbar auf Basis eines Raubdruckes (Joh. Frhr. v. Ballock, *Des Ritters Myro und der Printzeßin Silvandra Liebes- und Wunder-Geschichte*, Berlin 1708) eine in Lehms' ersten Roman (*Die unglückselige Princeßin Michal und der verfolgte David verfertiget von Pallidor*, Hannover 1707) integrierte weltliche Kantatendichtung. Zur Affäre um die unrechtmäßigen Textübernahmen und die bisher nicht im Werkkatalog Keisers erfaßte *Cantata dell C[aesare]* siehe ausführlich Maul (wie Fußnote 17).

³⁰ Lehms erwähnt in der Vorrede seines zweiten Romans (*Des Israelitischen Printzens ABSALONS und Seiner Princessin Schwester THAMAR Staats=Lebens= und Helden=Geschichte [...]*, Nürnberg 1710), datiert Leipzig, 6. Mai 1710, daß die in sein Erstlingswerk *Michal* (siehe oben) eingegangenen weltlichen Kantatendichtungen „der berühmte Hessen=Darmstädtische Capellmeister/ Monsieur Graupner seiner galanten Composition gewürdiget“ habe.

sie sich in der Frühzeit der Gänsemarktoper auch als Librettistin betätigte³¹), Schweden und zuletzt Dresden wurde sie 1698 zur abteilichen Koadjutorin und schließlich 1700 zur Pröpstin des reichsunmittelbaren lutherischen Damenstifts zu Quedlinburg ernannt – nicht zuletzt, weil sie als ehemalige Mätresse und Kindesmutter des damaligen Schutzherrn August des Starken über eine hohe Abfindung hinaus angemessen versorgt werden sollte.³² Da das Stift ein „frei weltliches“ war und üblicherweise die gut dotierten höheren Verwaltungssämer von unverheirateten weiblichen Mitgliedern der Hocharistokratie besetzt wurden, zog dies für die Königsmarck freilich kaum ein enges und frommes Klosterleben nach sich. Als Pröpstin oblag ihr jedoch die Verwaltung des Stiftes und dessen „Außenpolitik“, und dies umso mehr, als sie nach dem Tod der Äbtissin Prinzessin Anna Dorothea von Sachsen-Weimar († 24. Juni 1704) bis 1718 zwar die Regierung des Stiftes in oberster Instanz übernehmen mußte, ihr die Weihe zur Äbtissin und das damit verbundene attraktive Annum von 12.000 Reichstalern aber versagt blieb, obwohl sie darauf bereits eine Exspektanz erhalten hatte.³³ Der Grund für die lang anhaltende Sedisvakanz war, daß die beiden übrigen in der Angelegenheit wahlberechtigten Stiftsdamen – zwei Schwarzburger Prinzessinnen – den Aufstieg der Gräfin kategorisch ablehnten und dies hinter vorgehaltener Hand mit dem Verweis auf ihre Vergangenheit als Mätresse und schwedische Herkunft begründeten. Die Situation war über die Jahre von gegenseitiger Blockade und einem Patt bei der mehrfach angesetzten Äbtissinnenwahl geprägt. Erst 1717 gelang es den Schwarzburger Prinzessinnen, ihre bereits 1708 mehrheitlich gewählte Kandidatin Marie Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf durchzusetzen, die schließlich am 28. Juli 1718 in das Amt eingeführt wurde.³⁴

In den Jahren dieser offensiven, intrigenreichen und auf reichspolitischer Ebene geführten Auseinandersetzung hat es die Gräfin Königsmarck aber anscheinend verstanden, ihre engen Beziehungen zur deutschen Dichter- und

³¹ Sie verfaßte das Libretto zu der von Johann Wolfgang Franck vertonten Oper *Die drey Töchter Cecrops* (aufgeführt in Ansbach zwischen 1682 und 1686 sowie in Hamburg wohl 1686).

³² 1698 verkaufte der sächsische Kurfürst die Schutzherrschaft über das Stift an Brandenburg.

³³ Siehe Mörner (wie Fußnote 18), S. 323 ff.; als Pröpstin erhielt sie jährlich lediglich 4000 Reichstaler.

³⁴ Die Gräfin Königsmarck hatte neben ihrer eigenen Person zunächst alternativ für die Wahl der Enkelin ihres Verbündeten Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Prinzessin Elisabeth Ernestine Antonie von Sachsen-Meiningen (1681–1766), plädiert, die 1713 zur Äbtissin des Reichsstiftes Gandersheim aufstieg.

Musikerszene immer wieder zu nutzen, um auf ihr eigenes Dilemma und den ihr vorenthaltenen Rang einer Äbtissin (der sie in den Rang einer Reichsfürstin erhoben hätte³⁵) aufmerksam zu machen. Denn es ist so gesehen kaum ein Zufall, daß während der Vakanz eine Reihe von Publikationen erschienen, die der Gräfin gewidmet waren und die in ihren Zueignungen teilweise unverblümt auf die ausstehende und in Anbetracht ihrer hervorragenden Charaktereigenschaften und Intelligenz doch so naheliegende Beförderung zu sprechen kamen. Von musikalischer Seite taten sich dabei vor allem die beiden Komponisten der Magnificat-Paraphrase hervor. Reinhard Keiser fügte 1710 in seine Oper *Arsinoe* offenbar drei Ariendichtungen der Königsmarck ein.³⁶ Die 1712 und 1717 von Keiser vertonten Opern *Die entdeckte Verstellung, oder: Die geheime Liebe der Diana* (Libretto von Johann Ulrich König)³⁷ und *Die Großmüthige Tomyris* (Libretto von Johann Joachim Hoë)³⁸ waren der Gräfin ebenso gewidmet wie die 1711 entstandene Serenata zum Petri- und Matthäi-Mahl *Die gekrönte Würdigkeit* (Text ebenfalls von Johann Ulrich König). Eindeutig bezog Keiser in der Vorrede seiner der Königsmarck zugeeigneten Drucksammlung *Divertimenti serenissimi* aus dem Jahr 1713 Stellung, denn in der Zuschrift zitierte er eine Textpassage aus einer der „unvergleichlichen AURORA gewiedmeten/ Cantata“, die ein „vortrefflicher Dichter“ verfaßt hatte und die unmißverständlich auf die aktuelle Situation in Quedlinburg anspielt:

[...] Ihr übermenschliches und himmlisch Wesen
Ist auserlesen/
Sie gleicht den Engeln an Holdseligkeit;
An Großmuth den Heldinnen;
Den Musen an Erfahrungheit;
An Majestät den höchsten Königinnen;
Und ob Sie gleich kein Purpur ehrt/
Weiß man doch/ daß er Ihr gehört. etc.³⁹

³⁵ Siehe die Ausführungen in Zedler, Bd. 1 (1732), Sp. 210.

³⁶ Laut Vorrede des gedruckten Textbuches stammten sie von „einer hohen Standes-Persohn“, die wegen ihrer Schönheit und Klugheit gepriesen wird; siehe H.-J. Marx und D. Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, Nr. 140. Zu den der Königsmarck gewidmeten Werken Reinhard Keisers siehe auch Koch (wie Fußnote 18), S. 78–80.

³⁷ Erstaufführung 1712, siehe Marx/Schröder (wie Fußnote 36), Nr. 96.

³⁸ Erstaufführung 1717, siehe ebenda, Nr. 146.

³⁹ *DIVERTIMENTI SERENISSIMI, DELLE CANTATE, DUETTE & ARIE diverse, SENZA Stromenti. Oder: Durchlauchtige Ergötzung/ Uber verschiedene Cantaten, Duetten und Arien, Ohne Instrumenten. Von Reinhard Keisern/ Hoch=Fürstl. Mecklenburgischen Capell-Meistern*, Hamburg 1713, Zueignung, unpaginiert. In

Mattheson, der in seiner Autobiographie die vertraute Beziehung zur Gräfin ausführlich darstellt, hatte die „ungemeine und weitberühmte Beförderinn schöner Wissenschaften, von welcher er hernach sehr viel polirtes erlernen, und hohe Gnade empfangen“, während eines Konzertes bei Graf von Eck kennengelernt.⁴⁰ In den Sommermonaten 1704, 1705 und 1706 besuchte er sie nachweislich in Quedlinburg.⁴¹ 1704 tat er sich dabei „mit der Musik in Kirchen und Klangsälen“ hervor.⁴² Ab 1707 wurde ihm in seiner Funktion als Legationssekretär der Königlich Großbritannischen Gesandtschaft am Niedersächsischen Kreise dann sogar die diplomatische Aufgabe zuteil, an der Schlichtung zwischen Holstein und Brandenburg bezüglich der Quedlinburger Äbtissinnenfrage mitzuwirken.⁴³ Neutralität läßt sich aus seinem damaligen Verhalten aber nicht erkennen. 1713 widmete er der Gräfin sein *Neueröffnetes Orchestre* und 1717 – also ein Jahr nach seiner Vertonung der Magnificat-Paraphrase – schließlich noch die Abhandlung *Veritophili Deutliche Beweis-Gründe*.⁴⁴ Die Königsmarck zeigte sich ihrerseits mit einem Matthesons *Exemplarische Organisten-Probe* zierenden französischen Madrigal erkenntlich.⁴⁵

Auch die Zueignung von Lehms' Lexikon zielte offenkundig in die gleiche Richtung. Im Widmungssonett bezeichnet er die Gräfin, der er bereits seinen ersten Roman gewidmet hatte,⁴⁶ als „Tugend-Bild“, dem der „Geist der Majestät“ aus den Augen blitze; sie würde „mit Recht zu einer Göttin“ taugen und wäre die „Minerva“ der deutschen Poetinnen. Im eigentlichen Lexikonartikel folgt auf die Textproben aus der Magnificat-Paraphrase der nachdrückliche Appell, sie endlich zur Äbtissin zu erheben:

Mehr Proben wollen wir vor diesesmahl nicht anführen/ denn aus zweyen so herrlichen Stücken kan man auch schon auf andere schliessen. Wer die Gnade hat/ diese hohe

die Sammlung ging mit der Arie „Ihr schönen Augen seydt selbst Richter“ (S. 36) auch eine „Poesia della Signora Contessa di K[önigsmarck]“ ein.

⁴⁰ J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 191; zur Beziehung zwischen Mattheson und der Gräfin Königsmarck siehe ausführlich Koch (wie Fußnote 18), S. 77–78 und Moser (wie Fußnote 18), S. 87–89.

⁴¹ Ebenda, S. 192 und 195 sowie Cramer (wie Fußnote 18), S. 93 ff.

⁴² Cramer (wie Fußnote 18), Band II, S. 93.

⁴³ Ebenda, S. 93 ff., und Mattheson (wie Fußnote 41), S. 196–197.

⁴⁴ J. Mattheson, *VERITOPHILI Deutliche Beweis-Gründe, Worauf der rechte Gebrauch der MUSIC, beydes in den Kirchen als ausser denselben, beruht [...]*, Hamburg 1717.

⁴⁵ Abgebildet bei D.-R. Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1994, S. 30. Auch zu Matthesons 1711 aufgeführter Oper *Henrico IV.* (Nr. 125 bei Marx/Schröder, wie Fußnote 36) trug die Königsmarck eine Ariendichtung bei.

⁴⁶ *Michal* (wie Fußnote 29), 1707.

Dame selbst zu sprechen/ wird ein rechtes Muster einer geistreichen/ gelehrten und leutseeligen Gräfin an Ihr finden. Sie ist im übrigen in der *Music* so wohl/ als der Poesie erfahren/ und weiß von der *Neteté* der ersteren so *accurat*, als der anderen zu *raisonniren*. Itzo lebet sie seit *Anno 1700*. als Pröbstin in dem Kayserl. freyen Weltlichen Stift zu Quedlinburg/ und ihre besondere *Qualiteten* nebst dem in ihr wohnenden grossen Staats-Geiste verdienten billig bey noch währender *Vacanz* einer Aebtissin in hohe *Consideration* gezogen zu werden.⁴⁷

Anhand des bisher Gesagten will es nun scheinen, daß auch die Magnificat-Paraphrase in engem Zusammenhang mit dem Quedlinburger Äbtissinnenstreit steht. Hatte die Gräfin das Stück in Keisers Vertonung als ihren Beitrag zur angestrebten Weihe vorgesehen? Schließlich symbolisiert der Lobgesang Mariens wie kein anderer biblischer Text den Empfang des göttlichen Geistes durch die dienende Magd; aus diesem Grund werden Äbtissinnenweihen gern mit dem Fest Mariä Heimsuchung verknüpft, an dem das Magnificat Teil des Festtagevangeliums (Lukas 1, 39–56) ist.⁴⁸ Zielte der Teilabdruck der Dichtung in *Deutschlands Galante Poetinnen* möglicherweise speziell darauf ab, auch hier die Ansprüche auf und die Befähigung für das Amt zum Ausdruck zu bringen? Dann wäre die Zuspiegelung des Textes über Kaiser an Lehms vielleicht gar von der Gräfin initiiert gewesen. Und war Matthesons Vertonung 1716 wiederum im Hinblick auf die Äbtissinnenweihe entstanden? Dann wäre jedenfalls eine plausible Erklärung für den zweijährigen Abstand zwischen dem Kompositionsdatum (1716) und der dokumentierten Hamburger Aufführung gefunden.

⁴⁷ Der Beitrag schließt mit einem – wohl von Lehms selbst verfaßten – Sonett auf „Die gelehrte und geistreiche Schwedische Gräfin“, deren „Klugheit“ ein „Wunder dieser Welt“ sei.

⁴⁸ Auch die am 24. Mai 1700 begangene Einführung der Gräfin als Pröbstin hatte ein – freilich weltliches – musikalisches Beiprogramm: „Nach vollendeter Introductions-Predigt stellte sich [...] Ihr. Hoch Gräfl. Gnaden unter dem Gesang: ‚Kom Heiliger Geist‘ etc. unter voriger Begleitung vor den Altar, und empfing auff einem rothen sammiten mit langen güldenen Frantzen besätzten Küssen knieend den gebräuchlichen Segen. Nachgehends überlieferte der Herr Stifts-Rath und Hof-Meister von Daggerode an Ihr. HochGräfl. Gnade und Pröbstin im Nahmen Ihr. Hoch-Fürstl. Durchl. als einiger Collatricin, auff einer silbernen Schalen die Probstey-Schlüssel, und wurde schliesslich dieses Fest nechst einer angenehmen Musick mit der Hoch Fürstl. kostbaren Tafel beschlossen“; Bericht abgedruckt in: *Historische Remarques über die neuesten Sachen in Europa*. 23. Woche, Dienstag, 15. Juni 1700, hier zitiert nach Mörner (wie Fußnote 18), S. 330–332.

IV.

Bis auf den allgemeinen Zusammenhang zwischen der Dichtung und der Situation ihrer Schöpferin in Quedlinburg lassen sich die geäußerten Vermutungen derzeit nicht weiter konkretisieren. Auch kommen wir anhand dieser Beobachtungen nicht in der Fragestellung weiter, ob 1725 in Leipzig Keisers oder Matthesons Musik erklang. Für Mattheson spräche allenfalls, daß die bei Lehms abgedruckten Auszüge an zwei Stellen minimal abweichende Lesarten vom Hamburger Text aufweisen, während das Leipziger Textbuch von 1725 fast vollständig der von Mattheson vertonten Fassung entspricht.⁴⁹

Der Exkurs zum Entstehungskontext der Dichtung und zu dem speziellen Verhältnis der beiden Tonsetzer zur Gräfin Königsmarck war aber dennoch notwendig, denn er führt deutlich vor Augen, daß das an Mariä Heimsuchung 1725 in den Leipziger Hauptkirchen aufgeführte Werk – unabhängig von der Frage, ob es nun in der Vertonung Keisers oder Matthesons erklang – alles andere als ein weit verbreitetes und leicht aufführbares Repertoirestück gewesen ist. Zwar ist nicht gänzlich auszuschließen, daß es tatsächlich in Bachs Notenbibliothek vorhanden war; der von Voss ins Spiel gebrachte Überlieferungsweg – Übergabe von Mattheson an Bach während dessen Probespiel 1720 an St. Jacobi in Hamburg⁵⁰ – wäre denkbar, greift aber den einen Strohalm, den die dürftige Dokumentenlage zur Thematik Bach und Hamburg während des fraglichen Zeitraums reicht.⁵¹ Viel leichter fiel es

⁴⁹ Das Hamburger Textbuch (wohl von 1718) und Matthesons Partitur (1716) bringen eine vollständig identische Textfassung (freundlicher Hinweis von Steffen Voss, Hamburg). Folgende Abweichungen bestehen hingegen zwischen den verschiedenen Quellen: Arie 2, Zeile 4 und 6, bei Lehms: „Erwarte nicht die Donnerkeile [...] Benetzt durch der Thränen Lauff“; Textbücher Hamburg und Leipzig: „Erwarte nicht der Donnerkeile [...] Benetzt mit der Thränen=Lauff“. Arie 3, Zeile 3 und 7, bei Lehms: „Und solte gleich kein zeitlich Guth mir fehlen [...] Kein nichtigs Guth den Seelen=Hunger speist“; Textbücher Hamburg und Leipzig: „Und solte gleich kein weltlich Gut mir fehlen [...] Kein nichtigs Gut der Seelen Hunger speist“. – Abweichungen zwischen Hamburger und Leipziger Textbuch: Rezitativ 1, Hamburg: „Und der da heilig wird genandt“; Leipzig: „Und der der Heyland wird genannt“. Rezitativ 3, Zeile 1, Hamburg: „Wer hungrig ist komm her!“; Leipzig: „Wer hungrig ist, komme her!“. Arie 3, Zeile 1, Hamburg: „Ich leide Durst/ es hungert meiner Seelen“; Leipzig: „Ich leide Durst; es hungert meine Seele“.

⁵⁰ Voss (wie Fußnote 9), S. 3.

⁵¹ Ebenso ließe sich argumentieren, daß die Vertonung der Königsmarckschen Magnificat-Paraphrase im Zusammenhang mit der ebenfalls am Hamburger Dom aufgeführten und Keiser zugeschriebenen Markus-Passion in die Notenbibliothek Bachs gelangte, was dann freilich – da das Werk schon um 1713 in Weimar auf-

allerdings, die Magnificat-Paraphrase als ein Werk aus dem Musikalienvorrat der Neukirche anzusehen, denn die Kontakte der dortigen Musikdirektoren sowie des ihnen assoziierten Leipziger Opernhauses nach Hamburg und zur Gräfin Königsmarck waren vergleichsweise enger und beschränkten sich nicht auf einmalige Gelegenheiten: Melchior Hoffmann, Musikdirektor der Neukirche von 1705 bis 1715, verfügte offensichtlich über eine reiche Notensammlung, und seine Verbindungen reichten sowohl nach Hamburg als auch nach London und Darmstadt.⁵² Lehms, der in Leipzig (seit etwa 1707) als Textdichter von geistlichen und weltlichen Kompositionen Hoffmanns tätig war, könnte als dessen Vermittler aufgetreten sein. Ein Teil der Leipziger Operisten hielt sich in den Jahren 1706/07 zu einem Gastspiel an der Gänsemarktoper auf, und eine der gerühmtesten deutschen Opernsängerinnen (und Textdichterinnen), die „Mademoiselle Zehmin“, um 1713 wohnhaft auf dem Rittergut der Familie von Dieskau in Knauthain bei Leipzig, stand laut Lehms „bey [...] der Frau Pröbstin Königsmarck in besonderer Gnade“.⁵³

Zudem war die Gräfin Königsmarck selbst nachweislich eine regelmäßige Besucherin der Leipziger Messe, die Dreh- und Angelpunkt ihrer „mone-

geführt wurde und Mattheson seine Vertonung erst 1716 anfertigte – für Keisers Komposition spräche (zur Diskussion über die Autorschaft der Markus-Passion siehe D. R. Melamed und R. L. Sanders, *Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion*, BJ 1999, S. 35–50). Mit den nunmehr vorliegenden Kenntnissen über die Textdichterin ließe sich auch mit der Hallenser Orgelprüfung im Mai 1716 argumentieren, bei der Bach bekanntermaßen mit dem Quedlinburger Stadtkantor Christian Friedrich Rolle als weiterem Mitglied der Prüfungskommission zusammentraf, dessen Bruder Christian Ernst zudem während Bachs Kapellmeisterzeit in Köthen als Organist an der Agnuskirche wirkte (vgl. Dok I, Nr. 85).

⁵² Zu Hoffmanns Tätigkeit als Musikdirektor an der Neukirche siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 39–76. Dazu ergänzendes (insbesondere zu Hoffmanns Wirken als Opernkomponist und „Händel-Rezipient“) bei Maul (wie Fußnote 17) und ders., *Zur Rezeption von Händels italienischen Opern und Kantaten in Mitteldeutschland bis 1715*, in: *Händel-Jahrbuch 2006*, im Druck.

⁵³ Neben dem ihr gewidmeten Artikel in Lehms' *Deutschlands Galante Poetinnen* (wie Fußnote 14), S. 282–285 wird sie auch in einem dort abgedruckten Verzeichnis der damals neun bekanntesten deutschen Sängerinnen erwähnt (ebd., Vorrede, unpaginiert): „Unter den Teutschen Sängerinnen auf dem *Theatro* sind bekannt [...] 5. Mademoiselle Zehmin aus Leipzig.“ Siehe die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Sängerverzeichnis und dem Wirken der „Zehmin“ bei Maul (wie Fußnote 17).

tären Transaktionen“ war⁵⁴; offenbar unterhielt sie sogar eine Wohnung in Leipzig.⁵⁵ Daß sie, wie schon in ihrer Hamburger Zeit, auch an der Pleiße enge Kontakte zur Musiker- und speziell zur Operistenszene pflegte, und daß es dabei auch zum Austausch von Dichtungen und Musikalien kam, wäre naheliegend⁵⁶ – auch die in den Widmungen von Lehms an die Gräfin zum Ausdruck kommende Dankbarkeit dürfte eine Vorgeschichte haben, die im Zusammenhang mit seiner Librettisten-Tätigkeit zu sehen ist.

Schließlich könnte auch Hoffmanns Nachfolger, der Neukirchenmusikdirektor Johann Gottfried Vogler, die Magnificat-Paraphrase erhalten haben. Zwar sind für ihn, der als virtuoser Geiger anscheinend häufiger auswärtige Gastspiele annahm, keine direkten Kontakte zur Gräfin belegt; immerhin muß aber auffallen, daß er sich 1720, als er wegen hoher Schulden aus Leipzig fliehen mußte, nach Hamburg wandte.⁵⁷ Als einziger „Konsorte“ der letzten Leipziger Operunternehmerin Dorothea Maria Brauns, geb. Strungk (1666–nach 1719) verfügte er zudem über gute Kontakte nach Dresden. Ließe sich nachweisen, daß zwischen dem Ehemann der Braunsin, dem seit spätestens 1697 in Dresden wirkenden Hoforganisten Wilhelm Dietrich Brauns⁵⁸ und dem von 1685 bis 1718 als Musikdirektor am Hamburger Dom wirkenden Friedrich Nicolaus Brauns ein Verwandtschaftsverhältnis bestand, wäre damit ein weiterer potentieller Überlieferungsweg von der Hamburger Dommusik nach Mitteleuropa aufgetan.

⁵⁴ Krauss-Meyl (wie Fußnote 18), S. 146–147. Der einschlägigen Literatur (siehe Fußnote 18) sind ab 1706 folgende Aufenthalte der Königsmarck in Leipzig zu entnehmen: 1706/07 mehrere Monate (im Zusammenhang mit den Verhandlungen um den Altranstädter Frieden), Ostermesse 1708 (im Opernhaus erklang der von Lehms nach einer Hamburger Vorlage textlich überarbeitete *Adonis* in der Vertonung Telemanns; siehe Maul, wie Fußnote 17), Ostermesse 1720.

⁵⁵ Mörner (wie Fußnote 18), S. 385.

⁵⁶ Überhaupt scheint die Gräfin um 1710 häufig Proben ihrer fast ausnahmslos ungedruckten Dichtungen verbreitet zu haben, so etwa an den Hof von Schwarzburg-Sondershausen. 1710 schrieb ihr Prinz Günther von Schwarzburg-Sondershausen: „ich erkenne aus dieser Probe, was Ihre Musen vermögen, und mit Ungeduld sehe ich dem verheißenen Stücke [einem Musikstück?] entgegen“; Brief abgedruckt bei Cramer (wie Fußnote 18), Band I, S. 317.

⁵⁷ Zu Vogler siehe Glöckner (wie Fußnote 52), S. 77–82.

⁵⁸ Zweiter Organist der Hofkapelle seit 1697, gest. 1717 in Dresden. Zur Dresdner Familie Brauns siehe Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil*, Dresden 1862, Nachdruck Leipzig 1971, S. 13 und 16 sowie Maul (wie Fußnote 17).

V.

Angesichts dieser Überlegungen scheint die Erkenntnis, daß die an Mariä Heimsuchung 1725 aufgeführte Magnificat-Paraphrase eine Dichtung der Gräfin Königsmarck in der Vertonung Keisers oder Matthesons gewesen ist, Andreas Glöckners geäußerte Vermutung bezüglich des Beginns von Bachs dritter Leipziger „Kantatensaison“ mit neuen Argumenten zu bestärken. Die Wahl des Stücks fügt sich ebenso wenig in den vorangegangenen Aufführungskalender Bachs ein wie die wahrhaft theatralische – und damit dem Ruf der Neukirchenmusik entsprechende – Manier der an den benachbarten Sonntagen erklingenden Kantaten aus Telemanns *Geistliches Singen und Spielen*.⁵⁹ Mit der vermuteten längeren Abwesenheit des Thomaskantors und der daraus resultierenden Vertretung durch den Musikdirektor der Neukirche Schott fände diese Eigentümlichkeit indes eine plausible Erklärung. Es bleibt abzuwarten, ob sich Bachs Reisetätigkeit im Sommer 1725 über den Geraer Aufenthalt hinaus noch weiter präzisieren läßt. So wäre im Zusammenhang mit Glöckners Hypothese etwa zu fragen, welche Vorgeschichte die am 1. Advent 1725 geschriebene Widmung von Picanders *Sammlung Erbaulicher Gedancken* an den Reichsgrafen Frantz Anton von Sporck hatte⁶⁰, beziehungsweise wer der illustren Schar an Karlsbader Kurgästen im vorangegangenen Sommer tatsächlich angehörte.⁶¹

Zuletzt gilt es, für die Repertoireauswahl an Mariä Heimsuchung 1725 zwei weitere Aspekte festzuhalten. Der verantwortliche Leiter der Aufführung wollte an diesem Festtag ganz offensichtlich ein Werk bieten, das sich in seiner Klangpracht⁶² sowohl mit der ein Jahr zuvor von Bach aufgeführten Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ BWV 10 als vor allem mit der anscheinend zwei Jahre zuvor uraufgeführten Bachschen Vertonung des lateinischen Magnificat BWV 243a⁶³ messen konnte. Eine Darbietung der entsprechenden, ebenfalls das Magnificat paraphrasierenden Kantate aus Telemanns *Geistliches Singen und Spielen* („Maria stund auf an den Tagen“,

⁵⁹ Zur Charakterisierung von Telemanns Jahrgang siehe Poetzsch (wie Fußnote 2); zum opernhafte Repertoire der Leipziger Neukirchenmusik siehe Glöckner (wie Fußnote 52) und Maul (wie Fußnote 17).

⁶⁰ Vgl. dazu etwa Spitta II, S. 523, und Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York und London 2000, S. 296.

⁶¹ Vgl. Glöckner (wie Fußnote 3), S. 76.

⁶² Auch für Keisers Vertonung darf man eine ähnlich reiche Besetzung wie bei Mattheson annehmen.

⁶³ Zur mutmaßlichen Uraufführung von Bachs Magnificat BWV 243a im Vespertagesdienst an Mariä Heimsuchung 1723 siehe A. Glöckner, *Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, BJ 2003, S. 37–45.

