

**Christoph Graupners Musik zu
zeremoniellen Anlässen am Hof der
Landgrafen zu Hessen-Darmstadt:
Zwischen „Frohlockendem Jubel-
Geschrey“ und „Demüthiger Andacht
und Pflicht vor dem Angesichte des
Herrn“**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07
Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz
von
Beate Dorothea Friederike Sorg
aus Nastätten

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2014 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Referentin: Name gelöscht

Korreferent: Name gelöscht

Tag des Prüfungskolloquiums: 19.12.2014

Inhalt

1.	Einleitung	7
1.1.	Untersuchungsgegenstand und Quellenlage	8
1.2.	Methodik: „Dichte Beschreibungen“	15
1.2.1.	Analyse und Funktion	16
1.2.2.	Hofmusik als symbolische Kommunikation	19
1.2.3.	Autorinstanz und politische Bedeutung	20
1.2.4.	Vorgehensweise	21

ERSTER TEIL: VORAUSSETZUNGEN

2.	Der landgräfliche Hof zu Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	25
2.1.	Die landgräfliche Familie	26
2.1.1.	Orte der Hofhaltung und der Hofmusik	32
2.2.	Zur innen- und außenpolitischen Situation	36
2.3.	Ein Reisender: Landgraf Ernst Ludwig (1667-1739)	39
2.3.1.	Musik unter Ernst Ludwig	41
2.3.2.	Exkurs: Huldigung der Hamburger Gänsemarktoper	46
2.3.3.	Die kurze Blütezeit der Hofmusik in Darmstadt	50
2.4.	Ein Jäger: Landgraf Ludwig VIII. (1691-1760)	57
2.4.1.	Musik unter Ludwig VIII.	59
2.4.2.	Musik außerhalb der Residenzstadt	61
3.	Hofmusik als Teil des höfischen Zeremoniells	66
3.1.	Zeremoniell und politische Ästhetik	66
3.1.1.	Repraesentatio Majestatis: politische (Selbst-)Darstellung oder künstlerisches Mäzenatentum?	71
3.1.2.	Hofmusik zwischen Affirmation und Zeremoniellkritik	79
3.2.	Höfische Feste und Festmusiken am Darmstädter Hof	82
3.2.1.	Theatrale Musik zwischen Divertissement und Politik	85
3.2.2.	Theateraufführungen in Darmstadt bis 1720	88
3.3.	Graupners Vokalmusik	96
3.3.1.	Aufgaben des Hofkapellmeisters	96
3.3.2.	Kirchenmusik am Darmstädter Hof	101
3.3.3.	Die Kantate als dominierende Form	105
3.3.4.	Geistliche und weltliche Kantaten	109
3.3.5.	Kantaten mit allegorischen Rollen (Serenaten)	111
3.3.6.	Theologische Aspekte	114
3.4.	Die Textdichter der Huldigungsmusiken	117
3.4.1.	Kantaten bis 1717: Der Hofpoet Georg Christian Lehms	121

3.4.2.	Mehrere Jahrzehnte Kantatentexte von Johann Conrad Lichtenberg: 1718-1743 (1754)	126
3.4.3.	Auf „hochfürstlich gnädigsten Befehl“: Texte von Johann Jacob (von) Wieger	130
4.	Der Musiker im Dienst fürstlicher Imagepolitik	134
4.1.	Entscheidung für Darmstadt	134
4.1.1.	Die gescheiterte Bewerbung um das Thomaskantorat	138
4.2.	Dienstverhältnisse zwischen Loyalität und Frustration	142
4.3.	Werkimmanente Obrigkeitkritik?	147
4.3.1.	Herrscherlob als Annäherung eines fürstlichen Idealbildes	150
4.3.2.	Betonung der religiösen Ebene	152
4.3.3.	Musikalische Stilmittel als Kommunikation kritischer Inhalte	156
4.4.	Zusammenfassung: Die Hofmusik zwischen „höchster Gnade“ und Desinteresse der Landgrafen	161

ZWEITER TEIL: REALISIERUNGEN

5.	„Des Fürstlichen Hauses hertzliche Freude“: Hochzeitsmusik in Darmstadt	163
5.1.	Die Hochzeit des Erbprinzen Ludwig VIII. (1717)	166
5.1.1.	Das Divertissement zur Heimführungsfeier	167
5.1.2.	Der Aufführungskontext: ein Zeremoniell mit Störfällen	183
5.2.	Die Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte (1720)	191
5.2.1.	Ein „musicalischer Freuden-Zuruff“	197
5.3.	Die Hochzeit des Prinzen Georg Wilhelm (1748)	203
5.3.1.	Eine Heimführung „Bey Paucken und Trompeten Schallen“	207
6.	„Das hochbetrübte Fürsten-Hauß“: Trauermusik in Darmstadt	212
6.1.	Graupners Trauermusiken	219
6.1.1.	Exkurs: Aufführungsorte der frühen Kantaten Graupners	226
6.2.	Trauermusiken außerhalb des regulären Hofzeremoniells	230
6.2.1.	Ein Sonderfall: die Beisetzung der Landgräfin Elisabeth Dorothea (1640-1709)	230
6.2.2.	Ein weiterer Sonderfall: Die Beisetzung des Kanzlers Wilhelm Ludwig von Maskowsky (1675-1731)	238
6.3.	Der Tod zweier junger Prinzen	242
6.3.1.	Die Beisetzung des Prinzen Franz Ernst (1695-1716)	242
6.3.2.	Die Beisetzung des Prinzen Johann Friederich Carl (1726-1746)	244
6.4.	Der Tod zweier Fürstinnen	247

6.4.1.	Die Beisetzung der Erbprinzessin Charlotte Christine (1700-1726)	247
6.4.2.	Die Beisetzung der Gräfin Dorothea Friederike (1676-1731)	251
6.5.	Der Tod zweier Landgrafen	255
6.5.1.	Die Beisetzung Landgraf Ernst Ludwigs (1667-1739)	255
6.5.2.	Die Beisetzung Landgraf Ludwigs VIII. (1691-1768)	260
6.5.2.1.	Wiederverwendung der Trauermusik	262
7.	„Unterthänigstes Freuden-Opffer“: Kantaten zu Geburtstagen	266
7.1.	Der Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig	267
7.1.1.	Graupners Geburtstagskantaten für Landgraf Ernst Ludwig	272
7.1.2.	Die Kirchenkantaten zum Geburtstag bis 1719	294
7.1.3.	Die Kirchenkantaten zum Geburtstag ab 1720	300
7.1.3.1.	Abwesenheit des Landgrafen	310
7.1.4.	Weltliche Kantaten (Tafelmusiken) zum Geburtstag	313
7.1.4.1.	Die früheste Tafelmusik: Stein und Stahl	315
7.1.4.2.	„Sein Printz“ gratuliert dem Regenten: Die Tafelmusiken der 1720er Jahre	318
7.1.4.3.	„Es wallen die Herzen“: Die Tafelmusiken der 1730er Jahre	323
7.1.5.	Exkurs: Entlehnungen in Graupners Huldigungsmusiken	327
7.1.5.1.	Weitere Entlehnungen in Graupners Vokalwerk	333
7.2.	Der Geburtstag des Landgrafen Ludwig VIII.	339
7.2.1.	Geburtstagskantaten für Landgraf Ludwig VIII.	342
7.2.2.	„Großer Tag“: Eine weltliche Kantate zum 60. Geburtstag	347
7.2.3.	Kirchenmusiken zum Geburtstag Ludwigs VIII.	349
7.2.3.1.	Politische Geburtstagskantaten	352
7.2.4.	Graupners Spätstil	354
7.2.4.1.	Graupners letzte Kantate	360
7.3.	Der Geburtstag des Geheimrats Wieger	366
8.	„Schallt, thönende Pauken“: Politische und kirchenpolitische Anlässe	372
8.1.	Konfessionelle Zweihundertjahrfeiern	373
8.1.1.	Die Zweihundertjahrfeier der Reformation 1717	377
8.1.2.	Das Jubiläum der Augsburger Konfession 1730	380
8.2.	Zwei Opernaufführungen bei einem Staatsbesuch	384
8.2.1.	„M'invita alla caccia la diva“: Prologo zur Pastorale La Costanza vince l'inganno	392
8.2.2.	Der Prologo zur Pastorale Adone	395
8.3.	Das Regierungsjubiläum des Landgrafen Ernst Ludwig	398
8.3.1.	Zwei Festkantaten: Der Herr erhöre dich in der Not und Schallt, tönende Pauken	401

9.	„Stille, mein liebster Fürst schläft noch“: Persönliche Anlässe	412
9.1.	Ein Kuraufenthalt des Landgrafen	412
9.2.	Glückwünsche für Prinzessin Louise	417
10.	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	425

ANHANG

11.	Quellen- und Literaturverzeichnis	434
11.1.	Musikalische Quellen	434
11.1.1.	Verzeichnis der Huldigungsmusiken Graupners	434
11.1.2.	Im Text erwähnte andere Werke Graupners	438
11.1.3.	Im Text erwähnte Werke anderer Komponisten	439
11.2.	Textquellen	441
11.2.1.	Archivalische Quellen	441
11.2.2.	Literatur	446
11.2.2.1.	Ausstellungskataloge	446
11.2.2.2.	Nachschlagewerke und Periodika	446
11.2.2.3.	Verwendete Literatur	449
11.3.	Abbildungsnachweise und Transkriptionen	468
12.	Genealogie der Landgrafen von Hessen-Darmstadt	469
13.	Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen	470

1. Einleitung

„Ihr Herren, ihr könnt euch nicht recht in das Hof-Leben schicken. Wenn ihr wollet fortkommen, so müsst ihr die Politic lernen, und euch in die Welt schicken“.¹

Was in dem 1691 erschienenen Musiker-Roman des Komponisten und Musikschriftstellers Wolfgang Caspar Printz *Musicus magnanimus, oder Pancalus* ein fiktiver Kapellmeister in Neapel seinen neuen Instrumentalisten mitgibt, ist sicherlich auch für die Situation an den meisten deutschen Fürstenhöfen der frühen Neuzeit kennzeichnend. Wie lebte und arbeitete ein Komponist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an einem zwar nachgeordneten, aber nicht ohne ehrgeizige Ansprüche agierenden feudalabsolutistischen Hof? Um diese Frage zu beantworten, sind verschiedene, unter anderem politische Konditionen zu untersuchen. Das Hofleben und seine Politik waren bestimmend für alle, die in seinem Kräftefeld agierten; in diese Welt musste sich auch ein Musiker schicken. Kurz vor der Aufklärung waren die meisten der kleinen Fürstentümer im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation noch ganz im Zeremoniell verhaftet, dessen ritualisierte Einhaltung und sinnlich-zeichenhafte Realisation im musikalischen Bereich zu den Dienstpflichten eines Hofkapellmeisters gehörten. Das Zeremoniell mit all seinen Formeln und Regeln des fürstlichen Lebens und die Huldigung² als dessen essentielle öffentliche Darstellung kann insgesamt als höfische Ästhetik gedeutet werden. Besonders aufschlussreich ist die Musik zu zeremoniellen Anlässen als signifikanter Teil der Panegyrik. Huldigungen adressierten den Fürsten persönlich oder hochrangige Mitglieder der fürstlichen Familie; die Musik, die für solche Anlässe geschrieben wurde, ist Gegenstand der vorliegenden Studie. Dabei ist die Frage von speziellem Interesse, inwieweit das überlieferte musikalische Werk die politischen Verhältnisse seiner Entstehungszeit spiegelt, konfirmiert oder möglicherweise sogar – wenngleich immer innerhalb des unverändert gültigen Wertesystems dieser Zeit – konterkariert.

1 PRINTZ 1691, 201f. Wenn sich die Bedeutung des Begriffs „Politik“ für Printz und seine Zeit vom heutigen Sprachgebrauch auch erheblich unterscheidet, so kann doch die aristotelische Definition der Staatskunst, in der alle die Gesellschaft betreffenden Dinge subsummiert werden, im weitesten Sinne hier angewandt werden. Eine zeitgenössische Erklärung des Begriffs gibt Nicolaus Hieronymus Gundling, der ein umfassendes Verständnis politischer Philosophie vertrat: „Ergo, in Politica, generalia præcepta tradenda sunt, die allen Leuten helfen“. In: Collegium historico-literarium oder Ausführliche Discourse über die Vornehmsten Wissenschaften und besonders die Rechtsgelahrtheit. Zu verschiedenen malen in zahlreichen Versammlungen gehalten und in Anmerkungen bis 1735 fortgesetzt von Nicolaus Hieronymus Gundling (posthum veröffentlicht). Bremen: Bey Nathanael Saueremann 1738. Zitiert nach WICKE 2001, 314.

2 Die Huldigung als promissorischer Eid im Lehnswesen war eine Grundlage der Herrscherstellung seit dem Mittelalter. Es bildeten sich verschiedene Formen eines „solennen Actu“ heraus, der diese Stellung in allen politischen und öffentlichen Bereichen festigen sollte. Siehe HOLENSTEIN 1991.

1.1. Untersuchungsgegenstand und Quellenlage

Christoph Graupner (1683-1760), der über fünfzig Jahre als Kapellmeister und Hofkomponist für die Landgrafen von Hessen-Darmstadt arbeitete, kann paradigmatisch für einen Komponisten stehen, dessen Werk vom höfischen Alltag einer kleinen Residenz geprägt wurde. Das umfangreiche Œuvre, das er hinterlassen hat, muss die wenigen Zeugnisse, die seine persönlichen Umstände betreffen, kompensieren.³ Neben den musikalischen Werken und den wenigen erhaltenen Schriftstücken zu seiner Biographie müssen weitere Quellen herangezogen werden, die sein Umfeld, also das Leben am Darmstädter Hof, beleuchten.

Zwei Gruppen von Primärquellen sind somit zu untersuchen: Zum einen sind dies die Autographe der musikalischen Werke Graupners. Zum anderen sollen die Archivalien dazu in Bezug gesetzt werden, die aus der landgräflichen Hofhaltung stammen, zum Beispiel Protokolle und Berichte aus dem Rechnungswesen und der Kanzlei, aber auch politische und persönliche Korrespondenzen der Landgrafen und ihrer Familien. Während die erste Gruppe in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (D-DS) zu finden ist, handelt es sich bei der zweiten um handschriftliche, zuweilen auch gedruckte Archivalien, die zum größten Teil im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt (HStAD) aufbewahrt werden.⁴

Als Folge eines langjährigen Rechtsstreites zwischen den Erben des Komponisten und dem Landgrafen ist das Gesamtwerk Graupners heute fast vollständig in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt erhalten.⁵ Doch ist dieses umfangreiche Werk bisher noch wenig erforscht. Während Aufführende und Musikwissenschaftler lange Zeit kaum Interesse daran zeigten, lässt sich seit einigen Jahren eine vermehrte Beschäftigung der Fachwelt mit diesem Komponisten und seiner Musik beobachten.⁶

2005 erschien im Druck das von Oswald Bill und Christoph Großpietsch besorgte thematische Graupner-Werke-Verzeichnis (GWV) für die Instrumentalmusik. Das

3 Es gibt noch keine Monographie zu Christoph Graupner, die sein Leben und Werk nach dem heutigen Stand der Wissenschaft umfassend beschrieb. Bisherige Darstellungen sind unvollständig und zum Teil überholt. Zur Biographie Graupners und zur Quellenüberlieferung siehe GWV 2005, einleitende Kapitel S. VII-XXXVI, ebenda auch die bisher vollständigste einschlägige Bibliographie (bis zum Jahr 2005), S. 346-359.

4 Vor allem im großherzoglichen Haus- und Familienarchiv, darin in den persönlichen Archiven der Landgrafen, dem ehemaligen Kabinettsarchiv, den Akten des Hofmarschallamts (HStAD Abteilung D, insbesondere D 4), aber auch in Amtsbüchern (HStAD Abteilung C) und Verwaltungsakten (HStAD Abteilung E) finden sich relevante Quellen. Die Archivalien sind zum großen Teil nicht paginiert und werden daher hier als ganze Konvolute zitiert.

5 Zur Werküberlieferung siehe BILL 2005 und GROBPIETSCH 1996.

6 Zur Rezeptionsgeschichte siehe KRAMER 2010A und KRAMER 2011C.

wesentlich umfangreichere Verzeichnis für die Vokalwerke ist in Vorbereitung.⁷ Basis ist das zu Anfang des 20. Jahrhunderts erstellte Verzeichnis von Friedrich Noack.⁸ Dieser bearbeitete von 1920-26 den Katalog der Musikalienbestände der Darmstädter Bibliothek. 1916 wurde er in Berlin mit einer Arbeit über Graupners Kirchenmusik promoviert, er veröffentlichte mehrere Aufsätze und edierte als erster eine Auswahl von 17 Kantaten in den Denkmälern Deutscher Tonkunst.⁹ Noacks Verzeichnis der Kantaten ist chronologisch geordnet. Es enthält in seiner Kürze kaum Angaben über die Werke und ist – gerade im Bereich der „weltlichen“ Kantaten – oftmals Irrtümern erlegen. Dem künftigen thematischen Graupner-Werke-Verzeichnis wird daher für die Graupner-Forschung eine wesentliche Bedeutung zukommen.

Kantaten zu besonderen Anlässen bzw. mit speziellen Besetzungen waren in der Vergangenheit bereits Gegenstand von Untersuchungen. Mehrere Dissertationen beschäftigten sich seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts mit ausgewählten Kantaten bzw. Kantatengruppen.¹⁰ Keine dieser bisherigen Studien gibt einen Überblick über die genannten Gruppen oder fügt der fast hundert Jahre alten Studie Noacks wesentliche Aspekte hinzu. Nach wie vor wichtige – wenngleich nur zum Teil belegte – Sekundärquellen sind hingegen die Arbeiten über die Darmstädter Hofkapelle von Elisabeth Noack und Joanna Cobb Biermann.¹¹ Vor allem sind es aber die Sammelbände, die Oswald Bill und Ursula Kramer herausgegeben haben, die den heutigen Stand der Graupner-Forschung spiegeln.¹² Ein zunehmendes Interesse am Werk Christoph Graupners zeigt sich auch durch die Gründung der

7 Oswald Bill veröffentlichte 2011 den ersten Band, der die Kantaten vom 1. Advent bis zum 5. Sonntag nach Epiphania verzeichnet. Daneben arbeitet die Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt mit dem belgischen Musiker und Musikforscher Florian Heyerick zusammen, um den Handschriftenbestand zu digitalisieren und im Internet zur Verfügung zu stellen. Das resultierende Internetportal (<http://www.graupner-digital.org/gwv.php>) ermöglicht einen Onlinezugriff auf über 1400 Autographe und erlaubt einige gezielte Suchfunktionen.

8 NOACK 1926. Noack benutzte nach eigenen Angaben ein – nicht erhaltenes – Verzeichnis, das die Erben Graupners erstellt hatten, vermutlich hauptsächlich, um den Nachlass verkaufen zu können.

9 DDT 52/53.

10 Henry Cutler FALL (1971) untersuchte die Passionskantaten, Vernon Estil WICKER (1973) zwei Bass-Solokantaten, René R. SCHMIDT (1979) ausgewählte Weihnachtskantaten und Mayumi KAWABATA/Kazuko SAKAMAKI (1995) die Kantaten zu einem bestimmten Sonntag des Kirchenjahres. 2012 erschien an der James Madison University eine Dissertation, die lediglich drei willkürlich ausgewählte Geburtstagskantaten analysiert und in ihrem Textteil im Wesentlichen aus der Zusammenfassung der – teilweise veralteten – englischsprachigen Literatur und Lexikonartikel besteht: John Patrick MCCARTY: A Conductor's Analysis: The Birthday Cantatas of Christoph Graupner (1683-1760).

11 NOACK 1967 und BIERMANN 1987. Leider fehlen in Elisabeth Noacks Studie vielfach die Angaben der Quellen.

12 BILL 1987 UND KRAMER 2011.

Christoph Graupner-Gesellschaft im Jahre 2003. Es erscheinen etwa einmal jährlich „Mitteilungen“, in denen nicht nur über musikalische Aktivitäten, die Edition und die Rezeption der Werke Graupners, sondern auch über neue Erkenntnisse der Forschung und neue Veröffentlichungen informiert wird.¹³

Ebenso wenig gibt es bisher eine umfassende historiographische Gesamtdarstellung der hier interessierenden Epoche für das Fürstentum Hessen-Darmstadt; auch Monographien zu den beiden Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. stehen noch aus. Gleichwohl behandeln die Studien mehrerer Historiker signifikante Aspekte und tragen somit dazu bei, den Rahmen für Graupners Zeremonialmusik abzustecken: Vor allem die einschlägigen Arbeiten von Rainer Maaß, Ludolf Pelizaeus, Rouven Pons und Jürgen Rainer Wolf sind für die vorliegende Studie von Bedeutung.¹⁴ Eine Reihe von Sekundärquellen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert sind bedingt geeignet, einen Einblick in das Hofleben und in die Hofmusik zur Zeit der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. zu geben. Diese Abhandlungen – zu denken ist dabei etwa an Aufsätze von Ernst Pasqué, Eduard Vehse, Karl Esselborn und anderen – sind zum Teil veraltet oder entsprechen in ihrer anekdoten- oder romanhaften Darstellungsweise nicht den Anforderungen an wissenschaftliche Arbeiten.¹⁵ Diese Quellen sind jedoch oft die einzig vorhandenen; und sie können aus ihrer Zeit heraus einzelne Aspekte beleuchten, da sie auf Dokumenten fußen, die nach den Kriegsverlusten des 20. Jahrhunderts für die heutige Forschung nicht mehr zugänglich sind.

Der umfangreichen Quellenlage für das musikalische Werk steht eine äußerst karge biographische gegenüber. Es gibt kaum authentische Zeugnisse über Graupners Leben und seine persönlichen Verhältnisse, viel weniger über seine Ansichten und Meinungen. Das Unterfangen, Graupners Verhältnis zum Landgrafen und zu den Arbeitsbedingungen am Hof aus biographischen Dokumenten und persönlichen Zeugnissen zu eruieren, wäre daher von vornherein aussichtslos. Briefe, Verwaltungsakten, Berichte, Rechnungen und Tagebücher sind dagegen, wenn auch lückenhaft, von den Landgrafen Ernst Ludwig, Ludwig VIII. und anderen Personen aus Graupners Umfeld vorhanden. Teilweise müssen auch Quellen aus dem 17. und aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die über Graupners unmittelbare Zeit hinausreichen, hinzugezogen werden, um den Rahmen weiter zu spannen, eine Einordnung zu ermöglichen und die Entwicklung sichtbar zu machen. Aus diesen Dokumenten, die zum größten Teil als Handschriften im Hessischen Staatsarchiv in

13 Einen wichtigen Impuls für die Graupner-Forschung setzte im Jahr des 250. Todestages 2010 ein Symposium und die darauf folgende Veröffentlichung des entsprechenden Tagungsberichtes (KRAMER 2011). Außerdem veranlasste die Christoph Graupner-Gesellschaft die Aufführung einiger bisher nicht bekannter oder nicht beachteter Werke. Die Aufführung der 1710 entstandenen Oper *Berenice und Lucilla* in der Realisierung von Sigrid T’Hooft fand beispielsweise am 29. Oktober 2010 in der Orangerie in Darmstadt statt.

14 MAAB 2006, 2009, 2011, 2012. PELIZAEUS 2001. PONS 2009, 2011. WOLF 1982, 1991.

15 PASQUÉ 1853. VEHSE 1853. KLEEFELD 1904. NAGEL 1900, 1908/09. ESSELBORN 1924.

Darmstadt archiviert sind (s.o.), lässt sich einiges erschließen, was mit der Stellung des Hofkapellmeisters und den sozialhistorischen Bedingungen seiner Arbeit zu tun hat.¹⁶ Die großen Verluste, die das Archiv ebenso wie die heutige Universitäts- und Landesbibliothek, wo sich ebenfalls bedeutsame Quellen befinden, im Zweiten Weltkrieg erlitten haben, setzen dem Quellenstudium Grenzen. Das muss hingenommen werden; dennoch sind die verbliebenen Quellen umfangreich und noch längst nicht vollständig ausgewertet. Freilich darf nicht aus den Augen gelassen werden, dass die Lücken, die sowohl in Graupners überlieferten Autographen als auch in den übrigen Archivalien unverkennbar sind, den Blick der heutigen Forschung verstellen und das resultierende Bild verzerren könnten.

Zunächst sind ausgewählte theoretische Schriften der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts aufschlussreich für das Hofleben der Zeit und für die Rolle der Hofmusik. Sodann lässt sich dies konkretisieren durch örtliche Quellen bezüglich der Zeremonie am Hof zu Hessen-Darmstadt. Leider sind hier nur wenige „Ceremoniel-Bücher“ aus der fraglichen Zeit erhalten. Auch Festberichte der fürstlichen Hochzeiten und Jubiläen, Funeral- und Gedenkschriften, Glückwunsch- und Huldigungsschriften sind nur lückenhaft und fragmentarisch überliefert. Am ehesten erlauben Protokolle, Dienstanweisungen und nicht zuletzt Rechnungen im Zusammenhang mit den höfischen Zeremonien, die zeitgenössische Wahrnehmung der Festkultur des Darmstädter Hofes punktuell nachzuvollziehen. Für die musikgeschichtliche Auswertung hingegen enthalten diese Dokumente leider in den seltensten Fällen verwertbare Informationen. Bis auf wenige Ausnahmen ist lediglich eine „herrlich schöne Music“ oder einfach nur eine „Musique“ protokolliert, ohne Angabe des konkreten Werkes, Komponisten oder Textdichters. Die Kanzleiakten nennen Namen nur, wenn sie für die Verwaltung von Belang sind, in der Regel bei ausstehenden Rechnungen. Das erlaubt oft Rückschlüsse auf die Gepflogenheiten oder auf die Verhältnisse der Hofkapelle. Mit der Drucklegung der Festberichte hingegen, zu denen auch die Funeralschriften zählten, sollten nicht etwa die beteiligten Künstler, sondern allein der Fürst verherrlicht werden. Sie dienten der Festigung seiner Machtposition und – in zweiter Linie – auch einer Überlieferung für die Nachwelt.¹⁷ Hier ist die Frage von Interesse, warum Landgraf

16 Für die Musikwissenschaft haben Elisabeth NOACK (1967), Oswald BILL (1987 und 2011), Joanna Cobb BIERMANN (1987), Ursula KRAMER (2011) und Rashid-S. PEGAH (2011) bereits wichtige Teile dieser Archivalien gesichtet und ausgewertet. Dennoch wird in der vorliegenden Studie unter neuer Fragestellung auf die Quellen zugegriffen.

17 WERR 2010. Es handelt sich bei gedruckten Festberichten nicht um neutrale Dokumentationen, sondern um die Überführung einer vergänglichen Zeremonie in ein dauerhaftes Medium, das der Selbstdarstellung des Herrschers dient. Für die eigene Bibliothek und den eigenen Hofstaat, aber vor allem auch für andere Höfe, denen Festschriften, Libretti und Gedenkschriften als Statussymbole „verehrt“ wurden, wurden die Texte gedruckt, aufwendig illustriert und gebunden. Aufgrund dieser medialen Besonderheiten vermittelt die Quellengattung ein deutliches Bild der politischen Dimension der Hoffeste. Diese Textgattung war bereits im 16. Jahrhundert an der Höfen der Medici Usus und hielt sich bis weit in das 18. Jahrhundert.

Ernst Ludwig und vor allem sein Sohn offenbar wenige ihrer Festivitäten in dieser Tradition dokumentiert haben.

1.2. Fragestellung: Huldigungs- und Gelegenheitsmusik im Kontext des höfischen Lebens und der landgräflichen Politik

In der vorliegenden Studie geht es um Christoph Graupners Vokalwerke unter dem Gesichtspunkt ihrer zeremoniellen Funktion. Die Panegyrik, das Fürstenlob und die repräsentative Funktion der Musik erscheinen am signifikantesten in denjenigen Werken, die anlassbezogen für ganz bestimmte Gelegenheiten komponiert worden sind. Für eine Untersuchung der politischen Funktion von Huldigungsmusik käme durchaus jegliche Musik in Frage, die Graupner für höfische zeremonielle Anlässe schrieb, also auch Instrumentalmusik und theatrale Musik, sofern sie eine Huldigung an den Fürsten enthält oder mit einem politischen Anlass in Zusammenhang steht. Gleichwohl sollen hier – mit zwei Ausnahmen¹⁸ – insbesondere diejenigen Huldigungsmusiken untersucht werden, die der Gattung Kantate (im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs) angehören.¹⁹ Da diese in Graupners Gesamtschaffen bei weitem dominiert, ist hierbei der größte Erkenntnisgewinn zu erwarten. Zudem ist die Instrumentalmusik bis auf wenige Fälle undatiert und keinem speziellen Anlass zuzuordnen. Theatermusik hingegen ist lediglich aus Graupners früher Schaffensperiode erhalten, und die Quellenlage ist sehr spärlich. Nach dem heutigen Forschungsstand besteht die Huldigungsmusik in Darmstadt zum allergrößten Teil aus Kantaten, bei denen zwischen „Kirchen-Music“ für den Gottesdienst und „weltlichen“ Formen unterschieden werden kann.²⁰

Es versteht sich bei Vokalmusik von selbst, dass die Textebene von wesentlicher Bedeutung ist. Philologische Textuntersuchungen müssen daher die musikalischen Analysen ergänzen. Die Librettokritik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die den höfischen Dichtern unterstellte, lediglich den Sängern Material für die Vorführung ihrer Virtuosität zur Verfügung zu stellen und inhaltlich nicht über panegyrische Klischees hinauszugehen, hat sich schon lange als der damaligen Realität nicht adäquat herausgestellt.²¹ Entsprechend sind auch die Texte der Geburtstagskantaten nicht als literarische Meisterwerke, sondern als institutionelle Bestandteile höfischer Repraesentatio Majestatis zu sehen; ihre Topoi haben eine historische „Funktion, die

18 Bei dem *Divertissement* zur Hochzeit des Erbprinzen 1717 und dem Prolog zur Pastorale *La costanza vince l'inganno* anlässlich des Besuchs zweier Kurfürsten 1719 handelt es sich um theatrale Musik.

19 Zur Problematik des Terminus siehe Kapitel 3.3.3.

20 Wolfgang Hirschmann plädiert für eine viel engere Fassung des Begriffs Huldigungsmusik, siehe HIRSCHMANN 1994. Hier soll der Terminus dennoch im oben genannten Sinn für alle Kantaten verwendet werden, die den Herrscher direkt adressieren. „Huldigungen“ an fürstliche Personen zu den verschiedensten Anlässen werden frei paraphrasiert, was auch die „posthume Huldigung“ in Form von Trauermusiken einschließt. Vgl. dazu auch KÜSTER 1994, 123f.

21 REIMER 1991.

von der romantisch geprägten modernen Vorstellung von Künstlertum weit entfernt ist. Sie [die Textdichter] verfassten Auftragswerke zum Lob der Herrscher²². Auch eine liturgische Funktion des Textes, die für die Kirchenmusik immer grundlegende Voraussetzung war, kann der Huldigungsmusik unterstellt werden, sofern sie im kirchlichen Rahmen, das heißt zu den Festgottesdiensten, aufgeführt wurde. Dass die Texte keineswegs nur als Vorlage für musikalische Kompositionen, sondern auch als Poesie von eigener Qualität wertgeschätzt wurden, beweist unter anderem ihre Drucklegung und ihre Verbreitung an benachbarte und befreundete Höfe.²³

Die Auswahl der zu untersuchenden Kantaten folgt ihrem Anlass im höfischen Leben. Es gehörte zu Graupners Aufgaben als Hofkapellmeister, für den musikalischen Rahmen ganz bestimmter familiärer und politischer Feiern des Darmstädter Hofes zu sorgen, insbesondere bei Hochzeiten, Trauerfeiern, Geburtstagen, politischen und religiösen Anlässen. Bis auf wenige Ausnahmen sind der Landgraf selbst oder seine engsten Familienmitglieder die Hauptadressaten. 83 Werke können in diesem Sinne als Zeremonial- oder Huldigungsmusik definiert werden und bilden somit die Grundlage dieser Arbeit. Die so genannten „weltlichen Kantaten“ zu familiären und staatspolitischen Ereignissen des Hofes werden ergänzt durch die für den Gottesdienst oder zu kirchlichen Veranstaltungen geschriebenen Werke, denn gerade in der Verbindung von Herrschermacht und Gottesgnadentum und dessen musikalischer Umsetzung liegt ein Kernelement der Thematik. Zu jedem der höfischen Feste gehörte ganz selbstverständlich ein Gottesdienst, der musikalisch in besonderer Weise ausgestattet wurde. Ausgehend vom jeweiligen zeremoniellen Anlass wird die Musik untersucht, die für ihn geschrieben wurde. Aufführungskontext, -ort und -zeit sind zu betrachten, wobei zu sehen sein wird, wie Graupners Musik sich im Lauf der fünf Jahrzehnte seines Wirkens verändert hat. Die Einbindung der musikalischen Darbietung in das Hofzeremoniell, das seinerseits Entwicklungsprozessen unterlag, spielt dabei eine Schlüsselrolle.

Lag Graupners Augenmerk in seiner frühen Zeit als Komponist vor allem auf der Opernarbeit, so veränderte sich dieser Schwerpunkt während des ersten Jahrzehnts seiner Anstellung am Darmstädter Hof in Richtung Kirchenmusik.²⁴ Im Laufe seines Arbeitslebens entstanden über 1400 Kantaten, von denen weitaus die meisten als „Kirchen-Music“ für den gottesdienstlichen Kontext geschrieben waren. Die Komposition von Festmusik, Gratulations- und Huldigungsmusik zu verschiedenen „solennen“ Anlässen fiel ebenfalls unter Graupners Aufgaben. Da zu jedem dieser Feste auch mindestens ein Gottesdienst gehörte, ist meist sowohl eine Kirchenmusik als auch ein weltliches Werk vorhanden. Auffallend ist nicht nur ein zahlenmäßig

22 Alfred Noe, zitiert nach RODE-BREYMANN 2010, 10f.

23 Vgl. Scheitler 2005.

24 Während seiner Leipziger Ausbildung habe er sowohl „Kirchen- [als auch] theatralische Sachen“ geschrieben, berichtet Graupner in seiner Autobiographie: MATTHESON 1740, 411. Aus seiner Zeit in Hamburg (1706 bis 1709) sind ausschließlich Opern aus seiner Feder bekannt.

enormes Überwiegen der Gattung Kantate im Gesamtwerk, sondern auch das Fehlen anderer Gattungen, etwa Oratorien oder Oden, wie sie andere Komponisten der Zeit zu vergleichbaren Anlässen geschrieben haben. Friedrich Noack bezeichnete als „weltliche“ Kantaten eine Gruppe von nur 24 Kantaten, die er offensichtlich als inferior gegenüber den „geistlichen“ ansah und ans Ende seines Verzeichnisses stellte.²⁵ Diese, als bloße Gelegenheitswerke angesehenen Stücke wurden weder von Noack selbst noch von anderen Musikwissenschaftlern bisher einer genaueren Betrachtung unterzogen. Das mag daran liegen, dass die „funktionale Kunst“ der Hofmusiker der frühen Neuzeit von der Musikwissenschaft lange Zeit nicht als geschichtswürdig angesehen wurde, ebenso wie die Geschichtswissenschaft erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts mit der „Residenzforschung“ ein intensiveres Interesse an kulturellen Phänomenen der Absolutismus-Epoche entwickelt hat.²⁶

Dieses zeittypische mangelnde Interesse am Gegenstand erklärt die Tatsache, dass einige Werke im Musikalienkatalog der ULB Darmstadt – und als Folge in der Forschungsliteratur – unter einer falschen Gattungsbezeichnung eingeordnet wurden. Ferner halten manche Annahmen Friedrich Noacks bezüglich des Anlasses, des Entstehungs- und des Aufführungsdatums einer genauen Überprüfung nicht stand (siehe Kapitel 5-8, *passim*). Die Trennung zwischen „weltlichen“ und „geistlichen“ Kantaten in der Zeremonialmusik erscheint bei näherem Hinsehen eher auf der funktionalen und weniger auf der inhaltlichen Ebene evident. Aus diesem Grund muss die Einbindung dieser Kantaten in das höfische Protokoll, die zeitliche und örtliche Bestimmung ihrer Aufführungen so genau wie möglich aus den flankierenden Dokumenten ermittelt werden.

Ein eklatantes Missverhältnis fällt unmittelbar auf, wenn man die Panegyrik der Huldigungsmusik zu den tatsächlichen Gegebenheiten am Hof in Relation setzt. Wie Christoph Graupner und seine Kollegen damit umgingen, dass sie einem Regenten huldigen mussten, der ihnen weder ihre Gage pünktlich bezahlte noch in sonstiger Hinsicht dem Ideal des immer wieder besungenen „Helden“ und sorgenden „Landesvaters“ entsprach, wird zu untersuchen sein. Zum einen ist daher der offizielle Rahmen für Graupners Schaffen Untersuchungsgegenstand, zum anderen das persönliche und das dienstliche Verhältnis von Künstler und Auftraggeber. Außen- und innenpolitische Rahmenbedingungen waren maßgebend für die höfische Kulturpolitik. Sie werden zu beleuchten sein, aber auch und gerade die persönlichen Entscheidungen und Handlungen der Landgrafen, die diese Bedingungen zeitweise nicht nur ignorierten, sondern geradezu konterkarierten.

25 Eine nationalgeschichtlich orientierte Musikwissenschaft bis 1945, die zudem noch dem Originalitäts- und Geniekonzept des 19. Jahrhunderts verbunden war, konnte der höfischen Musik des Absolutismus nur wenig Interesse entgegenbringen. Diese schien ihren „Wert“ in der Kunstwissenschaft lediglich durch eine geistliche Thematik beanspruchen zu können. Vgl. REIMER 1991, 9ff.

26 Ebenda. Vgl. auch RODE-BREYMANN 2010, 4ff.

Die Untersuchung berührt auch das Verhältnis von Hof und Kirche in Hessen-Darmstadt, bzw. die kirchenpolitischen Aspekte des Zeremoniells.²⁷ Darüber hinaus mag auch persönlicher Glaube bzw. das Zugehörigkeitsgefühl zu einer der protestantischen Strömungen der Zeit das Kantatenschaffen bestimmt haben. Sowohl die Einstellung Graupners und die seiner Textdichter zur Religion als auch die der Landgrafen ist zu berücksichtigen. In diesem Zusammenhang ist sicher die Frage nach dem Einfluss des Pietismus von Interesse, der in Hessen und im Umfeld des Darmstädter Hofes im 17. und 18. Jahrhundert eine ambivalente Rolle spielte und nicht nur kirchen-, sondern auch gesellschaftspolitische Auswirkungen hatte.

Für Graupners Zeit galt noch das tradierte Moment der Gottgegebenheit einer Fürstenherrschaft, was so weit ging, den Regenten als göttlich oder gottgleich anzusprechen. In sämtlichen Huldigungskantaten, die für die Festgottesdienste der Hofkirche bestimmt waren, kommt dies zum Ausdruck; und die einschlägigen panegyrischen Topoi sind in allen Texten ein konstitutives Element. Kurz vor der Epoche der Aufklärung, die sich an anderen Orten Europas längst ankündigte und um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Darmstadt spürbar wurde, ist Graupners Musik noch ganz vom Zeitgeist des Spätabsolutismus bestimmt. Dennoch wird hier genau zu untersuchen sein, ob und inwieweit es Anzeichen dafür gibt, dass Graupner und seine Textdichter die überkommene Panegyrik bereits kritisch sahen und wie sie in ihren Arbeiten damit umgingen. Denn es waren gerade die Landgrafen, die augenscheinlich im Laufe ihrer Regierungszeit immer weniger Wert auf das höfische Zeremoniell legten und somit auch die Bedeutung der zeremoniellen Hofmusik zunehmend in Frage stellten. Auf solchen Momenten des Übergangs, auf den textlichen und musikalischen Umsetzungen des sich wandelnden höfischen Protokolls, liegt einer der Schwerpunkte dieser Studie. Die Huldigungsmusiken lassen Schlüsse zu auf das Verhältnis von Musik und Politik in diesem speziellen, aber auch für die Zeit typischen Umfeld einer kleinen Residenz innerhalb des Reiches in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

1.3. Methodik: „Dichte Beschreibungen“

Da die Graupner-Forschung sich bisher fast ausschließlich auf wenige grundlegende Studien beziehen musste, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden und einer aus heutiger Sicht veralteten musikwissenschaftlichen Herangehensweise verpflichtet waren, ist hier nach einem methodischen Ansatz zu fragen, der den musikalischen Werken innerhalb ihres historischen Kontextes möglichst gerecht wird. Historische Untersuchungen leiden

„oft an der Heteronomie ihrer Wertungen. Die Unterscheidung zwischen dem, was dem Forscher auf Grund der Werteskala seiner eigenen Zeit und besonders auf Grund seiner eigenen Ideale als wichtig erscheint, und dem, was im Zusammenhang der erforschten

27 Zur Entwicklung der Hofmusik in der frühen Neuzeit aus einer ursprünglich religiösen Tradition siehe REIMER 1991.

Epoche selbst wichtig ist – zum Beispiel dem, was in der Wertskala der damals Lebenden hoch oder niedrig rangiert –, ist oft höchst unscharf. Des Historikers zeitbedingte, persönliche Wertskala hat gewöhnlich die Oberhand. Sie bestimmt in hohem Maße die Art der Fragestellung und die Auslese der Belege²⁸.

Es kann in einer musikhistorischen Studie nicht darum gehen, Vergleiche oder gar Wertungen vorzunehmen, wie sie die Musikwissenschaft vor der Mitte des letzten Jahrhunderts für angebracht hielt. Innerhalb der Graupner-Forschung ist diesbezüglich an die Arbeiten von Friedrich Noack oder Wilibald Nagel zu denken, die Graupners Werke auf einen „inneren musikalischen Gehalt“ hin prüfen wollten und immer wieder mit den „bedeutenden“ Werken Bachs und Händels verglichen, ohne diese „Bedeutung“ näher zu spezifizieren.²⁹ Auch Hermann Kaiser beurteilte den „Wert“ von Graupners Opern nach ihrer nationalen Zugehörigkeit zu einem „deutschen Theater“ – eine nach heutigen Maßstäben sehr verzerrende Sichtweise.³⁰ Aber auch eine Musikästhetik der „werkimmanenten Objektivität“, die es ohne das Geflecht der das Werk bestimmenden Determinanten gar nicht geben kann (s.u.), berücksichtigt weder die subjektive und psychologische Seite der Musik noch die sozialhistorischen und damit auch sozialdistinktiven Rahmenbedingungen.

1.3.1. Analyse und Funktion

Die Huldigungskantaten als politische Musik zu betrachten, impliziert, ihren Auführungskontext möglichst genau zu kennen. Die Frage nach der ästhetischen Qualität auch ohne diesen Kontext geht hingegen von einem im 19. Jahrhundert entstandenen Werkverständnis aus, das eine Autonomie des musikalischen Kunstwerks voraussetzt. Laurenz Lütteken weist auf die Problematik eines solchen analytischen Zugriffs hin, der auf einem sich selbst legitimierenden Werkbegriff aufbaut:

28 BLAUT 2008, 235.

29 Friedrich Noack urteilt in seiner Dissertation über Graupners Kirchenmusik zusammenfassend: „Eine große Zahl seiner Beiträge zu dieser Kunstgattung [der Kirchenkantate] kann mit zu dem Besten gerechnet werden, was deutsche Musiker damals auf diesem Gebiet hervorbrachten, von dem in einsamer Höhe stehenden, alle andern überragenden Bach abgesehen. [...] Es ist ein eigentümliches Schicksal, daß die teilweise doch so bedeutenden Kompositionen Graupners, da größere Werke von ihm nicht im Druck erschienen sind, fast nie die Gelegenheit hatten, sich mit denen anderer Komponisten zu messen. Der Vergleich wäre zweifellos in vielen Fällen zu Graupners Gunsten ausgefallen“. NOACK 1916, 155f.

30 Die Auffassung von der ästhetischen Priorität einer autonomen gegenüber einer funktionalen Musik wurzelt im Denken des 19. Jahrhunderts und ist dem Verständnis der frühen Neuzeit fremd. Musik wurde hier „a priori in funktionalen Zusammenhängen gesehen, d.h. als Musik für den Gottesdienst, für offizielle Aufzüge und für das Militär, aber auch zur Erbauung, Geselligkeit oder Tanz. Diese Zuordnung musikalischer Praxis zu bestimmten, mehr oder weniger alltäglichen Lebensbereichen bedeutete keine Reduktion: Ein ‚ästhetischer Mehrwert‘ entstand durchaus, resultierte aber aus dem Bestreben, den jeweiligen Adressaten bzw. Aufführungsrahmen in besonderer Weise zu würdigen, und nicht aus einem absoluten Kunstideal heraus“. PIETSCHMANN 2012, 41.

„Berücksichtigt man hingegen die von außen bewußt oder unbewußt herangetragenen Determinanten, so relativiert sich die Vorstellung [eines autonomen Kunstwerkes]. Je dichter aber das Netz dieser Determinanten, desto schwieriger wird es, eine autonom musikalische Struktur freizulegen, die nicht mehr nur Postulat ist in dem Augenblick, in dem ihr emphatisch ein eigener Geltungsanspruch vom Komponisten mitgegeben wurde“.³¹

Für Graupner stellte sich nach 1723, als sich die Hoffnung auf eine neue Lebensaufgabe als Leipziger Thomaskantor zerschlug (siehe Kapitel 4.1.1), vielleicht nie wieder die Frage nach einer Selbstbestimmung seines musikalischen Schaffens. Im Dienste der Landgrafen ließ er sich offenbar völlig von deren Bedingungen leiten und schuf – soweit wir wissen – nur in seltenen Ausnahmefällen Werke in eigener Verantwortung. Somit reicht es nicht, nach einem künstlerischen Selbstverständnis des Komponisten zu fragen. Die Basis, die grundlegende Determinante des Gesamtwerkes, vor allem aber der Huldigungsmusik, waren die in Darmstadt geltenden Prämissen, daher muss eine Analyse diese immer berücksichtigen. Die Frage nach Normen und Normabweichungen kann nur vor diesem Hintergrund beantwortet werden. Eine frühere Musikgeschichtsschreibung, die bisher im allgemeinen fixiert war auf den kreativen Künstler, muss ergänzt und abgelöst werden durch Verfahrensweisen, die künstlerische Akteur-Systeme beschreiben, die neben dem Komponisten und dem Textdichter auch die Ausführenden, die Auftraggeber und die Rezipienten eines Werkes mit einbeziehen. Es geht um das „Spannungsfeld zwischen einem emphatisch sich ausprägenden oder zumindest so gemeinten Werkcharakter und einer Fülle von Determinanten. [...] Um also der musikalischen Struktur habhaft zu werden, sind diese Prämissen zu benennen“. Die Determinanten sind nicht als eine abwertende Einschränkung des kompositorischen Aktes zu verstehen, sondern sie sind „im besonderen Sinne der ‚relativen Autonomie‘ Bestandteil des Werkes selbst und definieren es entscheidend mit, ja es scheint, als hänge der ‚Werkcharakter‘ wesentlich davon ab, wie weit und auf welche Weise diese Voraussetzungen erfüllt werden“. Erich Reimer konstatierte 1991, dass eine kompositionstechnisch orientierte „höfische Haltung“ im musikalischen Satz selbst kaum ein Kriterium sein kann, das die kompositionsgeschichtliche Realität der Hofmusik erfasst.³² Ein Zusammenhang zwischen musikalischen Strukturen und höfischen Verhaltensmustern lässt sich also nur beschreiben, wenn möglichst viele flankierende Perspektiven einbezogen werden.

Um das Beziehungsgeflecht der Zeremonialmusik innerhalb der höfischen Kräftefelder zu analysieren, erscheint es zunächst angemessen, das Thema unter

31 LÜTTEKEN 1993, 2f. Ebenda die folgenden Zitate.

32 Reimer geht bei seiner institutionsgeschichtlichen Interpretation der Jagdkantate Johann Sebastian Bachs (BWV 208) davon aus, „daß eine ‚höfische Prägung‘ der Kantate dadurch zustande gekommen ist, daß sich Textdichter und Komponist an den höfischen Gegebenheiten und Funktionsbestimmungen orientierten“. REIMER 1991, 152.

dem Aspekt dreier Hauptschwerpunkte der Musiksoziologie zu beleuchten: Struktur, Bedeutung und Funktion.³³ Die musikalische und soziale Strukturiertheit und die Bedeutungsbildung der Huldigungsmusik sind die grundlegenden Voraussetzungen. Ihre Funktionalität innerhalb des höfischen Umfeldes steht im Mittelpunkt der Untersuchung; sie ist es vor allem, die einen Erkenntnisgewinn im Hinblick auf ihre politische Rolle erwarten lässt. Dabei kann nach Laurenz Lütteken unterschieden werden zwischen „anlassbezogener Musik“, die von vornherein mit einem politischen Auftrag verbunden und nur zu diesem Zweck komponiert war, und „anlassgebundener Musik“, die nachträglich in einen politischen Kontext gestellt werden konnte:

„Es bietet sich also zur Erleichterung des Umgangs mit dem Repertoire [bei Lütteken Motetten zu Beginn der frühen Neuzeit] eine Unterscheidung an zwischen *anlassbezogenen* Werken, also Kompositionen, in denen das zeremoniale Ereignis nicht selten in panegyrischem Sinn unmittelbar gegenwärtig und damit relativ exakt datier- und lokalisierbar ist, und *anlassgebundenen* Werken, deren zeremonieller Kontext nur typisch, also nicht konkret rekonstruierbar ist und die damit weder exakt datier- noch lokalisierbar sind“.³⁴

Diese Unterscheidung kann prinzipiell auch für späte Barockmusik angewandt werden; die Festmusik im Darmstadt des 18. Jahrhunderts war jedoch so gut wie ausschließlich anlassbezogen. Sie war determiniert durch fest umrissene Aufgaben der Hofkapellmeister, zu denen die Komposition der Huldigungsmusiken bei allen anfallenden Gelegenheiten gehörten. Als eine von wenigen Ausnahmen erscheint die Oper *Berenice und Lucilla*, die 1710 bei der Hochzeit einer Prinzessin³⁵ – also auf diesen Anlass bezogen – aufgeführt wurde (siehe Kapitel 5). Dennoch ist diese Oper – im Gegensatz zu dem sieben Jahre später entstandenen *Divertissement* (siehe Kapitel 5.1.1) keine ausgewiesene Hochzeitsmusik, sondern auch innerhalb einer Reihe von Opern zu sehen, die Graupner ursprünglich wohl in etwa jährlichem Abstand für das neu eingerichtete landgräfliche Theater und für verschiedene Anlässe wie beispielsweise den Karneval, zu komponieren hatte. Die Funktionalisierung für die Hochzeit war somit anlassgebunden.

In der Regel gilt jedoch für die Huldigungsmusik in Darmstadt sowie an vergleichbaren Höfen während der Zeit des Absolutismus, dass sie so gut wie immer anlassbezogen und zweckbestimmt, das heißt für eine einmalige, lokal, zeitlich und funktional genau definierte Aufführung geschrieben wurde. Die höfische Prägung der Huldigungsmusik lässt eine Orientierung an institutionellen Gegebenheiten erkennen.³⁶ Struktur, Bedeutung und Funktion sind eng miteinander verflochten. Der implizite Zusammenhang lässt sich am besten anhand von Werkgruppen

33 KADEN 1997.

34 LÜTTEKEN 1993, 156f, siehe auch 265f.

35 Prinzessin Dorothea Sophia, die älteste Tochter Ernst Ludwigs, heiratete am 13. Februar 1710 den Grafen Johann Friedrich von Hohenlohe-Oehringen.

36 Vgl. REIMER 1991, 151f.

zeigen, die über ihren Anlass miteinander verbunden sind, also beispielsweise alle Geburtstagskantaten, alle Trauerkantaten usw. Dabei wird sich herausstellen, inwieweit sich normative Strukturen der Hofmusik im Laufe der fünfzig Jahre von Graupners Dienstzeit verändert haben.

1.3.2. Hofmusik als symbolische Kommunikation

Seit Norbert Elias mit seiner Studie „Die höfische Gesellschaft“ ein Forschungsparadigma schuf, hat sich die Geschichtsforschung von der bloßen Betrachtung der Repräsentation hin zu einer Interpretation der Zeremonie als kommunikative Interaktionszusammenhänge entwickelt. Die höfischen Rituale und die dazugehörige Musik werden als „symbolische Kommunikation“ aufgefasst.³⁷ So lassen sich kulturhistorische Phänomene aus der Sicht ihrer zeitgenössischen Deutung interpretieren. Kunstwerke werden also nicht mehr nur als autonome ästhetische Werte, sondern „als ein Element und Medium aktiver Repräsentation und Konstruktion von Erfahrungen, von sozialen Beziehungen und deren Transformation erschlossen“.³⁸

In neuerer Zeit hat sich zudem eine aus der Kulturanthropologie stammende Methode auch für die Musikhistoriographie als vielversprechend erwiesen.³⁹ Der Ansatz, der nach dem Ethnologen Clifford Geertz „dichte Beschreibungen“ genannt wird,⁴⁰ plädiert für eine hermeneutische Bestandsaufnahme und eine Darlegung des Untersuchungsgegenstandes, die keine Eins-zu-eins-Wiedergabe sein kann, sondern ein eigenständiger konstruierender Vorgang, der nach Möglichkeit alle Voraussetzungen, Teilaspekte, Modelle und Deutungssysteme mit einbezieht. In dem so entstehenden Beziehungsgeflecht von Bedeutungsstrukturen spielen die Wertevorstellungen der Betroffenen – hier der Mitglieder einer höfischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert – die entscheidende Rolle. Dichte Beschreibungen zu erstellen, be-

37 Als wirtschaftliches, politisches und kulturelles Gesamtphänomen war ein Fürstenhof immer auch Medium der Kommunikation des jeweiligen Regenten gegenüber anderen Höfen sowie gegenüber der eigenen Bevölkerung. Seine Kultur und kulturellen Äußerungen können demnach nicht als ein unveränderliches System von Normen, Symbolen und Werten gesehen werden, sondern sie müssen als im Dienst dieses Kommunikationsmediums stehend interpretiert werden. Siehe WERR 2006.

38 Ebenda, 197.

39 WERR (2010) UND RODE-BREYMANN (2010) legten ihren Untersuchungen über die Hofopern in Wien und München diese Methode zugrunde, die zwar in völlig anderem Kontext entwickelt wurde, die sich aber – für musikwissenschaftliche Zusammenhänge abgewandelt und deren Erfordernissen angepasst – als sehr effektiv erwiesen hat. Sebastian Werr schlägt vor, „der Anregung des Kulturhistorikers Peter Burke (Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV.* New Haven und London 1992, S. 42) nachzukommen, dass man weniger versuchen solle, herauszufinden, ‚wie etwas wirklich war, sondern wie es die Zeitgenossen interpretiert haben.‘ Einbezogen werden soll dabei eine Praxis des Fremdmachens, die sich in den letzten Jahren in zahlreichen Disziplinen bewährt hat und die oft als ‚ethnologischer Blick‘ bezeichnet wird“. WERR 2006, 1.

40 Geertz 1987. Der Aufsatz „Thick description: Toward an interpretive theory of culture“ erschien zuerst 1973. In: Clifford Geertz: *Interpretation of Culture. Selected Essays.* New York 1973.

deutet, in einem systemischen Verfahren alle erreichbaren Teilaspekte miteinander in Beziehung zu setzen. Denn die

„üblichen Quellenbelege reflektieren zumeist Institutionen, Verfahrensweisen, Entscheidungen und Vorschriften. Sie zeigen nicht, wie Institutionen durch weniger formalisierte Beratungen und Manipulationen am Hof dominiert werden konnten, und auch nicht, wie Entscheidungen erreicht wurden. Direkte Quellen, die uns in die Lage versetzen würden, Machtbeziehungen am Hof zu analysieren, gibt es ganz einfach nicht. Die Antwort auf diese Fragen sind vielmehr zwischen den Zeilen in Korrespondenzen und Memoiren verborgen, sie finden sich kaum in formelleren Belegen. Bei der Erforschung einer Kultur, die höchstes Gewicht auf Repräsentation und Rangordnung legte, haben wir den überlieferten Quellen erlaubt, unsere Definitionen und Beschreibungen von ‚Politik‘ in unakzeptabel enge Bahnen zu lenken. Wichtige weiterführende Fragen, etwa nach den Faktionen, Favoriten und Mätressen, können wir nur stellen und beantworten, wenn wir diese herkömmlichen Begrenzungen überschreiten“.⁴¹

Dichte Beschreibungen können, indem sie die direkten Quellen systemisch betrachten, den Ablauf des sozialen Diskurses deuten. Durch die Einbeziehung interdisziplinärer Aspekte werden also kulturanthropologische sowie ethnologische Methoden für die Musikwissenschaft – über die traditionell musikhistoriographischen Fragestellungen hinaus – dienstbar gemacht. Huldigungsmusik lässt sich in diesem Sinne als ein Repräsentationsmittel verstehen, das im Auftrag der Herrschenden für ihre Rituale und Zeremonien hergestellt und aufgeführt wurde. Diese Perspektive, die Werr auf die Münchner Hofoper Ende des 17. Jahrhunderts anwendet, verspricht auch für die Epoche Christoph Graupners am Darmstädter Hof aufschlussreich zu sein. Flankierend erhellen die zeitgenössischen Schriften zur Zeremonialwissenschaft, insbesondere von Julius Bernhard von Rohr, Christian Wolff, Gottfried Stieve und Johann Christian Lünig (siehe Kapitel 3.1.) die Zusammenhänge zwischen den höfischen Ritualen, den theatralischen und musikalischen Aufführungen und deren symbolischen Bedeutungen.

1.3.3. Autorinstanz und politische Bedeutung

Der Zusammenhang von Politik und Kunst trat im 20. Jahrhundert vor allem unter soziologischen Aspekten ins Blickfeld der Forschung. Rainer Bayreuther hat kürzlich eine Theorie entwickelt, die der Musik eine eigene politische Qualität zuspricht, die ihr auch unabhängig vom jeweiligen politischen Anlass zukomme.⁴² Folgt Musik einem politischem Rahmen, vervollständigt sie dessen Inszenierung. Dadurch verhilft sie den politischen Inhalten zu sinnlichen und emotionalen Erscheinungsformen, die die Inhalte unterstützen sollen. Die Felder Politik und Kunst, die prinzipiell nicht zusammengehören, werden für ganz bestimmte Anlässe mit bestimmten Techniken der ästhetischen Chiffrierung und Dechiffrierung zusammengefügt, was

41 DUINDAM 1998, 383f.

42 BAYREUTHER 2010.

sie für in den Kontext Eingeweihte lesbar macht. Im Blickfeld stehen aber auch die Akteure, die im Bezug zu einem staatlichen Gemeinwesen handeln. Hier ist also der Musiker – und der Textdichter – ein politisch Handelnder, genauso wie sein Auftraggeber als Machthaber.

Nach der musikalischen Autonomieästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der schöne Schein die Chiffre einer politischen Utopie, die die Kunst den realen Verhältnissen entgegengesetzt. Erst die dialektische Auseinandersetzung von Kunst und Politik gemäß der Frankfurter Schule machte im 20. Jahrhundert dann eine "Ästhetik des Protests" möglich, die eine Grundhaltung der Kritik an den Machtverhältnissen auszudrücken imstande ist. Vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert geltenden Werteskala wäre eine solche Ästhetik naturgemäß nicht anwendbar.

Bayreuther besteht aber auf der politischen Rolle der Musik, die keineswegs beschränkt ist auf die Ära der Autonomieästhetik im 19. und 20. Jahrhundert. In der Musik agiert laut Bayreuther per se genau die Autorinstanz, die auch die politische Sphäre schafft. In seinem Beispiel (Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne*) ist diese Autorinstanz das Volk; in der Musik des 19. Jahrhunderts ist es der individuelle Bürger. Vor der Aufklärung, bis in die Antike und zu den Anfängen unserer Kultur zurückreichend, waren es Gott bzw. göttliche Mächte, die die politische Macht legitimierten. Zu berücksichtigen ist dabei, dass keine Ablösung dieser Autorinstanzen in chronologischer Reihenfolge stattfand, sondern die Phänomene durchaus gleichzeitig auftraten und auftreten.

Im Fall Christoph Graupners – und implizit im Fall seiner Textdichter – ist bezüglich des theologischen Hintergrundes von dem evangelisch-lutherischen Verständnis des christlichen Gottes auszugehen. Dieses Gottesverständnis bzw. die Religiosität, die Text und Musik – sowohl der geistlichen als auch der weltlichen – Kantaten prägen, gilt es im Hinblick auf politische Implikationen zu untersuchen. Auf der anderen Seite ist Graupners Huldigungsmusik als weltliches aristokratisches Ausdrucksmedium zu verstehen. Anders als Händel, der etwa zur gleichen Zeit bereits als selbstständiger Musiker und „Unternehmer“ sowohl für ein bürgerliches als auch für ein höfisches Publikum schrieb, arbeitete Graupner von 1709 an fast ausschließlich für seine fürstlichen Arbeitgeber, die Landgrafen von Hessen-Darmstadt.⁴³ Die politische Funktion der Musik als Teil der Repraesentatio Majestatis ist somit ganz unmittelbar sinnfällig, da die Kompositionen so gut wie immer anlassbezogen sind.

1.3.4. Vorgehensweise

Eine Methodik, die die drei oben umrissenen Ansätze von Bayreuther, Lütteken und Werr einbezieht, scheint für die Fragestellung der vorliegenden Studie am zweckmäßigsten zu sein. Denn die Autorinstanz, die auch die politische Sphäre

43 Nach seiner Jugend- und Ausbildungszeit in Leipzig trat Graupner seine erste Stelle an der Hamburger Oper an, wo er von 1706 bis 1709 als Cembalist und Komponist arbeitete. Von 1709 bis zu seinem Tod 1760 war er im Dienst der Landgrafen von Hessen-Darmstadt angestellt.

schaft (Bayreuther), ist im Fall von Graupners Huldigungsmusiken das vom höfischen Zeremoniell geprägte Spannungsfeld zwischen den Landgrafen und dem Komponisten. Aus diesem Grunde führt die Suche nach dieser Instanz wieder zurück auf die Untersuchung der Determinanten, die Laurenz Lütteken bei einer musikalischen Analyse als Bestandteile eines Werkes versteht. Die Interpretation einer symbolischen Kommunikation, als die Sebastian Werr das Zeremonialwesen begreift, hilft dabei, die höfischen Kräftefelder als bestimmende Prämissen der Hofmusik abzustecken. Insofern bilden die methodischen Ansätze dieser drei Autoren den theoretischen Hintergrund für eine systemische Vorgehensweise, die möglichst „dichte Beschreibungen“ der zu untersuchenden musikalischen Phänomene anstrebt. Denn solche „dichten Beschreibungen“ sind nach Susanne Rode-Breymann „in der Lage, einzelne ‚Tatbestände in ihrer Bedeutung im gesellschaftlichen Zusammenhang‘ zu entfalten, ‚Knotenpunkte im Netz sozialer Beziehungen‘ zu zeigen und ‚Muster im kulturellen Gewebe‘ einer ‚Gesellschaft erkennbar‘ zu machen“.⁴⁴ So wird sich für Graupners Huldigungsmusiken mit Hilfe von „dichten Beschreibungen“ eine Verortung im Kontext ihrer Entstehungs- und Aufführungsgeschichte ergeben, die ihre musikalische Faktur verständlicher macht.

Die Studie umfasst zwei Hauptteile:

In einem ersten Teil werden Determinanten und Prämissen der zu untersuchenden Huldigungsmusiken aus den Quellen eruiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Es soll sich ein Bild ergeben, das die höfischen Kräftefelder als Orte der Kommunikation versteht, in welchen der Musik innerhalb der politischen und gesellschaftlichen Modelle ein Raum zugewiesen ist. Das erfordert eine interdisziplinäre Sicht, die auch historiographische, soziokulturelle, psychologische und theologische Aspekte mit einbezieht.

Die Rahmenbedingungen für Graupners Leben und Arbeiten wurden durch die Gegebenheiten des Darmstädter Hofes festgelegt. Deren Schilderung, die im Wesentlichen die Personen zweier, in der Regierung aufeinander folgender Landgrafen, ihrer Umgebung sowie ihrer Politik umfasst, wird zeitlich – in beiden Richtungen – so weit über Graupners Zeit hinaus ausgeweitet, wie es ein ausreichender Rahmen der Perspektive erfordert. Die Darmstädter Festkultur und Graupners Rolle als Hofkapellmeister und -komponist werden beschrieben, sowohl was seine Stellung, seine Aufgaben und sein Verhältnis zum Fürsten als auch seine Arbeitsweise und seine verwendeten Gattungen und Formen betrifft. Der Anteil der Textdichter an der Huldigungsmusik ist zwar evident, ihre Identität ist jedoch keineswegs immer geklärt. Die meisten der Huldigungskantaten sind anonym überliefert; daher muss die Frage der Autorschaft mit Hilfe philologischer Analysen, aber auch anhand von neuen Quellenfunden und biographischen Angaben geprüft werden. Hier rückt ein

möglicher Autor ins Blickfeld, der bisher noch nicht als Textdichter erkannt wurde: der Geheimrat und Prinzenzieher Johann Jacob von Wieger (siehe Kapitel 3.4.3).

Zweiter Teil: Dem systemischen Ansatz des ersten Teils, der die Musik und ihre Akteure am Hessen-Darmstädtischen Hof untersucht und in den zeitgeschichtlichen Rahmen der höfischen Kultur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt, steht im zweiten Teil anhand von Fallstudien, nämlich Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen, eine Einordnung der konkreten Werke in den Aufriss dieses Systems gegenüber. Struktur, Bedeutung und Funktion der Huldigungsmusiken werden in Werkgruppen untersucht, die nach höfischen Ereignissen geordnet sind: Hochzeit, Trauer, Geburtstage, politische und persönliche Anlässe. Innerhalb dieser Gruppen werden einerseits die historischen und politischen Kontexte der Feiern, andererseits die dazu von Graupner komponierte Musik und ihre Aufführungsbedingungen untersucht.

Wenn es sich dabei ergibt, dass in einigen wenigen Fällen auch Zeremonialmusiken erscheinen, die nicht den Landgrafen oder andere fürstliche Personen zum Adressaten haben und also keine Huldigungsmusik im engeren Sinne darstellen, so wird diese Musik dennoch einbezogen. Denn sie gehört nicht nur zur anlassbezogenen Festmusik im Umfeld des Darmstädter Hofes, sie wirft auch ein bezeichnendes Licht auf Graupners Arbeitsweise und hilft bei der Charakterisierung der eigentlichen Huldigungsmusik, indem sie sich von ihr unterscheidet. Zu denken ist hier an die Trauerkantate für den Kanzler Wilhelm Ludwig von Maskowsky und an die Geburtstagskantaten für Geheimrat Johann Jacob von Wieger (Kapitel 6.2.2 und Kapitel 7.3). Selbstverständlich stehen die Kompositionstechniken und die musikalischen Ausdrucksmittel Graupners im Mittelpunkt der Untersuchungen. Auf ausführliche musikalische Stilanalysen wird indes immer dann verzichtet, wenn ihre Ergebnisse nichts zum Verständnis der höfisch-politischen Funktion der Musik beitragen, weil sie nicht über die üblichen zeittypischen und allgemein präsenten Stilmittel hinausgehen.

ERSTER TEIL: VORAUSSETZUNGEN

2. Der landgräfliche Hof zu Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Kultur entsteht innerhalb eines komplexen Systems, das von politischen, ökonomischen, sozialen, aber auch von persönlichen Prämissen der jeweiligen Akteure in ihrer Zeit abhängt. Musikpflege am Hof ist als ein Bestandteil der allgemeinen Hofhaltung zu verstehen, neben Architektur und Bauwesen, der bildenden Kunst, dem Kunsthandwerk wie Medaillen und Münzen, Schmuck, Porzellan und Uhrmacherei, dem Theater und nicht zuletzt dem Jagdwesen. Der Aufbau und die Pflege einer Festkultur als Repraesentatio Majestatis ist somit als Politikum zu verstehen. Die kleine Barockresidenz Darmstadt war von der problematischen Situation gekennzeichnet, dass die Landgrafen einerseits enormen Wert auf das „Kulturschaffen“ sowie dessen Austausch und Verbreitung legten, andererseits die finanzielle Lage der Landgrafschaft eigentlich alle kostspieligen Aktivitäten verbot.⁴⁵ Die persönlichen, wirtschaftlichen und politischen Bedingungen der beiden Landgrafen, in deren Regierungszeit Graupners Wirken in Darmstadt fällt, sollen deshalb hier skizziert werden.

„Dass die Regierungszeit des Darmstädter Landgrafen Ernst Ludwig eine Blütezeit in der kulturellen Entwicklung Hessen-Darmstadts gewesen ist, muss als hinlänglich bekannt bezeichnet werden“, schreibt Rouven Pons.⁴⁶ Für den Bereich der Architektur und bildenden Kunst relativiert er diese Aussage, indem er Ernst Ludwigs Aktivitäten konkretisiert und in den Kontext des barocken Kulturschaffens während der ersten Jahrhunderthälfte stellt. Dabei konstatiert er eine auffällig fragmentarische und disparate Kulturpolitik, die jedoch als typisch für die Epoche angesehen werden kann. Es muss letztlich offen bleiben, welchen genauen Anteil die politische Situation einerseits und die persönlichen Lebensumstände des Landgrafen andererseits an dieser Entwicklung hatten. Gleichwohl konnte Pons ein aussagekräftiges Bild von Ernst Ludwigs künstlerischen und kulturellen Ambitionen innerhalb der politischen Verflechtungen und Wirrungen seiner Zeit zeichnen. Anhand der für höfische Anlässe komponierten Musik wird ersichtlich, inwieweit Pons' Aussagen auch für den Bereich der Musik, insbesondere für die Musik des Hofkapellmeisters Christoph Graupner gültig sind.

45 WOLF 2013. Vgl. auch PELIZAEUS 2001, PONS 2009, ENGELS 2011, MAAB 2011, MAAB 2012 u.a.

46 PONS 2011, 51. Das Bild eines idyllischen, blühenden Darmstadt beruht allerdings noch weitgehend auf populären und populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Karl Esselborn, Philipp Alexander Walther, Ernst Pasqué und anderen. Neure Forschungen, u.a. von Jürgen Rainer Wolf, haben diese Darstellungen differenziert und teilweise widerlegt.

Derselbe Autor untersucht die Beziehungen Ludwigs VIII. zum Wiener Kaiserhof und erhellt dabei viele Aspekte des Kulturschaffens während der Regierungszeit dieses zweiten Dienstherrn Graupners in Darmstadt.⁴⁷ Ludwig VIII. setzte den absolutistischen Stil seines Vaters fort, in dem die Hofmusik ihre genuine Rolle als Teil der höfischen Repräsentation nach wie vor innehatte. Der Sohn war mindestens ebenso vergnügungs- und verschwendungssüchtig wie sein Vater und hielt sich womöglich noch weniger in der Residenz Darmstadt auf (s.u.).⁴⁸

2.1. Die landgräfliche Familie⁴⁹

Es fällt bei näherer Betrachtung auf, dass in Darmstadt, trotz aller barocken Prachtentfaltung, das soziale Hofleben und somit auch die Festkultur gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geringer ausgeprägt war als in der Zeit davor oder danach, auch geringer als an vergleichbaren anderen Höfen.⁵⁰ Die eigentliche Glanzzeit des Hofes zur Regierungszeit Ernst Ludwigs beschränkte sich im Grunde auf das Jahrzehnt zwischen 1709 und 1719; zur Zeit Ludwigs VIII. gab es, abgesehen von zahlreichen Jagden, keine größeren Feste.⁵¹ Vor allem drei Gründe scheinen dafür verantwortlich zu sein:

- Zunächst verloren sowohl Ernst Ludwig als auch sein Sohn früh ihre Ehefrauen, so dass das Hofleben weithin ohne eine Fürstin, eine regierende Landgräfin bzw. Erbprinzeßin auskommen musste.⁵²
- Sodann wohnten die Landgrafen und ihre Kinder nach dem großen Brand von 1715 nicht mehr im Schloss, sondern in verschiedenen Stadthäusern und Landsitzen (s.u.).
- Schließlich waren beide Landgrafen so oft auf Reisen, dass nicht nur die Regierungsgeschäfte, sondern auch das soziale Leben des Hofstaates darunter leiden mussten.⁵³ Sicherlich ist auch umgekehrt das fehlende Familienleben ein Grund dafür, dass sich der Fürst lieber bei Verwandten an anderen Höfen oder

47 PONS 2009.

48 Ebenda. Vgl. auch Kapitel 2.4.1.1 und Kapitel 7.2.

49 Ein Überblick der familiären und genealogischen Verhältnisse der Landgrafen von Hessen-Darmstadt befindet sich im Anhang, Kapitel 12. Er beruht auf der Genealogie von Carl Knetsch, aus der auch in der Regel die Schreibweisen der Eigennamen übernommen sind, siehe KNETSCH 1928. Ein neueres Nachschlagewerk ist Eckhart G. Franz (Hg): „Haus Hessen. Biographisches Lexikon“, das die Funktion des Standardwerks von Knetsch weithin übernimmt und erweitert, FRANZ 2012.

50 Vgl. auch BILL 2011A und OWENS/REUL/STOCKIGT 2011.

51 Erst in Ludwigs Todesjahr 1768 wurde anlässlich der Vermählung zweier seiner Enkelinnen wieder ein glanzvolles Fest mit allen üblichen Solennitäten gegeben.

52 Vgl. Tafel 12 im Anhang.

53 Die erhaltenen Tagebücher, die Korrespondenzen sowie die „Ceremoniel-Bücher“ und Dokumente aus dem Rechnungswesen belegen für beide Landgrafen zahlreiche Reisen und jährlich mehrere längere Abwesenheitszeiten vom Residenzort Darmstadt. Vgl. auch Maaß 2011.

bei einer seiner Mätressen⁵⁴ aufhielt; und vielleicht kann man auch Ernst Ludwigs Anstrengungen der Jahre 1708 bis ca. 1717, den Darmstädter Hof durch Bauten, Theater und Kultur auf einen hohen Stand zu bringen, als Bemühung verstehen, einer gewissen „Heimatlosigkeit“ entgegenzuwirken und selbst einen Hofstaat aufzustellen und zu präsentieren, der dem anderer Höfe nicht nachstand.

Ernst Ludwigs Gattin Dorothea Charlotte starb 1705 im Alter von 44 Jahren. Die beiden Töchter wurden daraufhin bei Verwandten, die jüngeren Söhne in der Universitätsstadt Gießen erzogen, wo die Familie bereits während des Pfälzischen Erbfolgekrieges residiert hatte; der 14-jährige Erbprinz ging mit seinem Hofmeister auf eine mehrjährige Kavaliertour durch Frankreich, die Niederlande und England.⁵⁵ Ernst Ludwigs Mutter, Landgräfin Elisabeth Dorothea, die bis zu seiner Volljährigkeit vormundschaftlich die Regierung geführt hatte, lebte mit ihren beiden unverheirateten Nichten (Eleonora Dorothea und Magdalena Sibylla von Vöhl) auf ihrem Witwensitz in Butzbach; das Verhältnis zu ihrem Sohn Ernst Ludwig war zerrüttet.⁵⁶ Nach dem Tod der alten Landgräfin am 24. August 1709 wurden die beiden Cousinen in Darmstadt aufgenommen, konnten aber wohl kaum eine Landesfürstin ersetzen. Eleonora Dorothea starb 1714, Magdalena Sibylla 1720.⁵⁷

Kurz nach dem Tod seiner Gemahlin trafen den Landgrafen weitere Schicksalsschläge. Denn auch die beiden jüngeren Söhne verstarben 1707 und 1716, so dass Ludwig VIII. nun der einzige männliche Nachkomme war. Dieser vermählte sich 1717 mit Charlotte Christine von Hanau (vgl. Kapitel 5.1), die nach nur neunjähriger Ehe 1726 verstarb. Sie war von Anfang an kränklich und zunehmend schwermütig, litt unter ihren Schwangerschaften und hielt sich viel bei ihren Eltern in Hanau oder im Elsass auf. Wenn ihre Ehe schon kaum als glücklich bezeichnet werden kann, so war das Verhältnis Charlotte Christines zu ihrem Schwiegervater ausgesprochen konfliktbeladen (siehe Kapitel 6.4.1). Nach ihrem Tod blieben von der Familie des Erbprinzen nur die beiden überlebenden Töchter⁵⁸ mit ihrer Hofmeisterin im Ütte-

54 HStAD D 4 367/2, Privatkorrespondenz Ernst Ludwigs.

55 HStAD D 4 275/6 und 299/3, Berichte über die Reise der Prinzen Ernst Ludwig und Georg.

56 Die Mutter monierte einerseits die in ihren Augen unchristliche und unmoralische Lebensweise, andererseits die Art und Weise der Führung der Regierungsgeschäfte durch Ernst Ludwig, der sich seinerseits über Bespitzelung und Bevormundung beschwerte. Siehe MAAB 2011.

57 Die Beisetzung der beiden Cousinen in der Familiengruft fand ohne Figuralmusik statt, was sicherlich auf den vergleichsweise geringeren Rang zurückzuführen ist, den sie am Hof innehatten (vgl. Kapitel 6). Zur Biographie Eleonore Dorotheas von Vöhl siehe BINDEWALD 1714 (ULB Darmstadt 43 A 1483).

58 Eine Prinzessin war bereits als Säugling 1721 verstorben. Zur Jugend der beiden überlebenden Töchter, Prinzessin Caroline Louise, der späteren Markgräfin von Baden, und ihrer jüngeren Schwester Louise Augusta Magdalena siehe LAUTS 1990.

rodschen Haus⁵⁹ am Darmstädter Marktplatz wohnen. Die drei Prinzen verbrachten aus politischen Gründen den größten Teil ihrer Jugend mit ihren Erziehern im Elsass; der Vater zog seine Jagdresidenzen vor.

Einen, naturgemäß subjektiven, Eindruck des Landgrafen und seiner Familie gibt der Baron Karl Ludwig Wilhelm von Pöllnitz (1692-1775) in seinen Memoiren wieder, in denen er einen kurzen Aufenthalt in Darmstadt im Jahre 1730 schildert:

„Le Landgrave ne demeure point dans le Palais; il occupe une assez petite Maison sur la Place, et mene une vie tres-retirée: on ne le voit que les Dimanches, et les jours de Fête. Il s'occupe à tourner en Ivoire, à faire des essais de Chymie, et à dessiner. Il aime la Chasse par-dessus toutes choses. Il se plait à l'Agriculture, et à la Musique, et on peut dire à la lettre, qu'il n'est jamais desoeuvré.⁶⁰ Il a beaucoup d'acquis, et de belles connoissances. Il a vu beaucoup de differens Païs; et quoiqu' agé de Soixante ans, il a encore bonne mine, et ses cheveux gris, pour ne point dire blancs, luy donnent un air venerable. Il monte tres bien à cheval, marche bien, et paroît jouir d'une Santé parfaite. Il a eu pour Femme Dorothee Charlotte de Brandebourg-Onoltzbach [Brandenburg-Ansbach], morte en 1705. On dit qu'il a épousé depuis peu N... de Spiegel, Veuve du compte Seibelsdorff, Lieutenant-General au Service de Baviere. Quoy'qu'il en soit, ce mariage n'est point public, et la Dame porte toujours le nom de son premier Mari, duquel elle a des Enfants. Il est vray que le Landgrave la distingue beaucoup; et en verité, elle est bien aimable”.⁶¹

Ernst Ludwigs zweite, morganatische Ehefrau Louise Sophie von Seyboldsdorff, geborene Spiegel zu Desenberg (1690–1751), die er 1727 „zur linken Hand“ geheiratet hatte, war nie offiziell anerkannt und galt schon gar nicht als Landesherrin.⁶² Statt dessen war Ernst Ludwigs jüngste Tochter aus der ersten Ehe, Friederike Charlotte (1698-1777), die nach ihrem Ehemann (Maximilian von Hessen-Kassel, 1689-1753) Fürstin Max genannt wurde, sehr oft in Darmstadt zu

59 Das Haus war nach seinem Vorbesitzer benannt, dem Kammerjunker Hans Reinhard von Üttered. Nach dessen Tod 1721 wurde es für den Erbprinzen angekauft, HStAD R 21 C 1.

60 Viele Zeugnisse bestätigen die Beobachtung Pöllnitzens, dass Ernst Ludwig sich mit Chemie (Alchemie), Jagd und Musik beschäftigte. Es steht auch fest, dass er als Elfenbein-Drechsler, Zeichner sowie Landwirt eine Sammlung von Werkzeugen und mathematischen Instrumenten unterhielt und sich beim Bau seiner Jagdschlösser auch als Konstrukteur, Bauzeichner und Statiker betätigte. Siehe WEBER 1980 und WOLF 2013.

61 Handschriftliche Abschrift (aus dem Jahre 1734) in HStAD D 4 343/7. Pöllnitz, der später als Zeremonienmeister am Hof des Preußenkönigs Friedrichs des Großen angestellt war, veröffentlichte mit großem Erfolg seine Memoiren, die wohl mehr Klatschgeschichten als zuverlässige Fakten enthalten: *Memoires contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages et le caractere des personages qui composent les principales cours de l'Europe*, 3 Bde., Liege 1734.

62 Ernst Ludwig lernte die Gräfin 1723 bei einem Jagdausflug auf ihrem väterlichen Landgut in Nordhessen kennen. 1725, noch vor dem Tod ihres Mannes, zog sie nach Darmstadt. Ernst Ludwig verlieh ihr 1735 zunächst den Titel einer Gräfin von Epstein, dann einer Gräfin von Darmstadt. Nach dem Tod Ernst Ludwigs erscheint sie in den Akten jedoch wieder als Gräfin von Seyboldsdorff. HStAD D 4 353 und 354. Vgl. auch KNETSCH 1928, 308.

Besuch.⁶³ Als ranghöchste Prinzessin übernahm sie zunehmend die Rolle der ersten Dame am Hof. Nach dem Tod ihres Gatten 1753 lebte sie dauerhaft bei ihrem Bruder, dessen Großzügigkeit und Gutmütigkeit ihr gegenüber nicht immer auf das Einverständnis seiner Kinder und seiner Geheimräte stieß.⁶⁴ Friederike Charlotte war auch die Fürstin, die 1738 beim großen Regierungsjubiläum (vgl. Kapitel 8.3) an der Fürstentafel präsiidierte, während die Gräfin von Seyboldsdorff, die doch mit dem Jubilar verheiratet war, wohl überhaupt nicht bei der Feier, zumindest aber nicht in der unmittelbaren Umgebung des Fürsten, anwesend sein durfte.⁶⁵ Nach Ernst Ludwigs Tod zwang der neue Landgraf sie mit Gewalt, sich auf ihr Landgut Rauschenberg zurückzuziehen, während die beiden Töchter aus der Ehe mit Ernst Ludwig, die den Titel Gräfinnen von Epstein erhalten hatten, gegen den Willen der Mutter am Hof verblieben und dort erzogen wurden.

Beim Regierungsantritt Ludwigs VIII. 1739 waren fast keine Mitglieder der Familie in Darmstadt anwesend. Seine Söhne befanden sich mit ihren Erziehern im Elsass. Von den beiden Töchtern, die in Darmstadt erzogen wurden, starb die jüngere 1742 nach jahrelanger Krankheit. Nur die ältere, Prinzessin Caroline Louise, lebte bis zu ihrer Heirat mit dem Markgrafen von Baden (1751) in Darmstadt und übernahm Repräsentationsaufgaben am Hof ihres Vaters.⁶⁶ Aber es sollte erst ihrer Schwägerin, Prinzessin Marie Louise Albertine von Leiningen, die 1748 Prinz Georg Wilhelm, den zweiten Sohn Ludwigs VIII., ehelichte (vgl. Kapitel 5.3) und nach ihrem Gemahl Prinzessin George genannt wurde, gelingen, ein Familienleben und eine geordnete Hofhaltung in Darmstadt aufzubauen.⁶⁷

-
- 63 Zu dieser Prinzessin, die mit ihrer kapriziösen Lebensführung und mit ihren immensen Schulden nicht gerade zu geordneteren Verhältnissen am Darmstädter Hof beitrug, siehe MAAß 2009.
- 64 Zum Beispiel verfügte Landgraf Ludwig IX. 1773, dass die herrschaftliche Tafel in Darmstadt aufgehoben werde während der Abwesenheit seiner Familie. Daraufhin musste eine eigene Regelung getroffen werden bezüglich der Verpflegung der Fürstin Max, HStAD D 4 385/4.
- 65 HStAD D 8 220/2, „Ceremoniel verschiedener hier bey Hoff gehaltener Festins“. In der Sitzordnung der Fürsten-, der Marschalls- und der Cavalierstafeln beim Festbankett ist die Gräfin von Seyboldsdorff nicht vorgesehen, ebenso wenig ihre beiden Töchter. In einem Brief Ernst Ludwigs an seine Frau ist jedoch davon die Rede, dass die Töchter am Gottesdienst teilnehmen und zu dieser Gelegenheit neue Kleiderstoffe erhalten sollten, HStAD D 4 377/3. Die Sitzordnung an der Tafel spiegelte genau die Rangfolge am Hof, ebenso wie die Sitzordnung im Theater oder die streng hierarchische Reihenfolge und Anspannung der Kutschen bei Ausfahrten, siehe LÖWENSTEIN 1995.
- 66 Zu ihrer Biographie siehe LAUTS 1990 und KOLLBACH 2009.
- 67 Prinz Friedrich V. von Homburg, der sich 1768 als Bräutigam einer Darmstädter Prinzessin bewarb, zeichnete in seinem Tagebuch ein sehr positives Bild vom Darmstädter Hof, dem alten Landgrafen Ludwig VIII., den Familien der Prinzen Ludwig IX. und Georg Wilhelm und sogar von der Fürstin Max: „Überhaupt war der Hof so brillant und zahlreich, wie er in vielen Jahren nicht gewesen ist [...]“. Kurz vor seinem Tod gab Ludwig VIII. noch ein Fest, das zur Verlobung des Prinzen von Homburg mit der ältesten Tochter des Darmstädter Erbprinzen, Prinzessin Carolina, führte. GUNZERT o.J., *passim*. Zur Situation der Hofkapelle jener Jahre nach Graupners Tod siehe NOACK 1967.

Dazu trug auch Erbprinzessin Henriette Caroline bei, die spätere „Große Landgräfin“.⁶⁸ Sie übersiedelte aber erst Mitte der 1760er Jahre endgültig nach Darmstadt, nachdem sie zu Anfang ihrer Ehe in Buchweiler und in Pirmasens gelebt hatte, die zu Ludwigs IX. mütterlichem Erbe, der Grafschaft Hanau-Lichtenberg gehörten. Danach zog sie für einige Jahre nach Prenzlau, wo ihr Mann, sehr zum Unmut seines Vaters, in preußischen Militärdiensten stand. Auch als regierender Landgraf residierte Ludwig IX. vorwiegend in Pirmasens und überließ seiner Gemahlin sowie seinem Bruder Georg Wilhelm und dessen Frau die Hofhaltung in Darmstadt.⁶⁹

Zum weiteren Familienkreis gehörte noch Prinz Heinrich (auch Henrich genannt, 1674–1741), der jüngere Bruder Ernst Ludwigs.⁷⁰ Als kaiserlicher General war er, unter der Führung seines Bruders Georg, an der Eroberung Gibraltars im Spanischen Erbfolgekrieg beteiligt. Anders als seine Brüder Georg und Friedrich hatte er den Krieg überlebt und bezog nach dem Tod Landgräfin Elisabeth Dorotheas deren Witwensitz Butzbach. Er war jedoch fast ständig in militärischen und diplomatischen Angelegenheiten unterwegs und ließ sich erst 1723 ständig dort nieder. Wie seine Brüder Georg, Philipp und Friedrich war er zum katholischen Glauben übergetreten, was er 1740, kurz vor seinem Tod, revidierte. Heinrich hatte als jüngerer Prinz keine eigene Familie gegründet. Er beteiligte sich von Butzbach aus, aber auch in Darmstadt an vielen Regierungs- und Familienangelegenheiten Ernst Ludwigs; außerdem war er auf Reisen an zahlreichen europäischen Höfen im Interesse seines Bruders tätig.⁷¹

Zeitgenössische Besucher mokierten sich und kritisierten die Darmstädter Hofhaltung. Zum Beispiel schilderte die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die im Jahr 1737 auf der Reise von Bad Ems nach Frankfurt mit ihrem Gemahl im Jagdhaus Mönchbruch Station machte, in ihren Memoiren einen wenig vorteilhaften Eindruck, obwohl sie Ernst Ludwig als „renommé pour sa politesse et sa magnificence“ kannte:

68 Der Ehrentitel „Große Landgräfin“ geht zurück auf Johann Wolfgang von Goethe, der sie in seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ so bezeichnete.

69 Vgl. WOLF 1982.

70 Weitere (Halb-)Geschwister des Landgrafen, soweit sie im 18. Jahrhundert noch lebten, waren verheiratet an anderen Höfen und pflegten verwandtschaftliche Beziehungen zu Darmstadt: Magdalena Sibylla, verh. Herzogin zu Württemberg (1652-1712), Maria Elisabeth, verh. Herzogin zu Sachsen-Römhild (1656-1715), Sophia Maria, verh. Herzogin zu Sachsen-Eisenberg (1661-1712), Sophia Louisa, verh. Fürstin zu Oettingen (1670-1758), Elisabeth Dorothea, verh. Landgräfin zu Hessen-Homburg (1676-1721). Prinz Philipp (1671-1736) war kaiserlicher Statthalter in Mantua. Über die Apanagen dieser Geschwister, die seitens Darmstadt oft unpünktlich oder unzureichend gezahlt wurden, kam es mehrfach zu Konflikten, siehe u.a. HStAD D 4 348/6 und 349/1.

71 HStAD D 4 299/3 – 300/5. Vgl. auch WOLF 1982.

„De retour à Ems, j’y trouvai un gentil-homme du Landgrave de Darmstadt, qui vint nous inviter, le Margrave et moi, de la façon du monde la plus obligeante à nous rendre à Munichbrouk, maison de plaisance du Landgrave, qui étoit sur la route de Francfort. Le Margrave charmé de trouver cette occasion de faire connoissance avec un prince renommé pour sa politesse et sa magnificence, résolut d’y aller et m’engagea à l’y suivre”.⁷²

Wilhelmine schildert ihre Ankunft und ein Essen in Mönchbruch mit dem Landgrafen, dem Erbprinzen und der Fürstin Max, die sie mit ihrer unbekümmerten Freizügigkeit schockierte und die ihr sehr unsympathisch war:

„J’y trouvai sa fille, la princesse Maximiliane de Hesse-Cassel, et le prince héréditaire, son fils. Je commençai à lier conversation avec eux. Le Landgrave ne me répondoit pas un mot, sa fille rioit à gorge déployée et son fils faisoit des révérences. Leur père étant sorti, ils commencèrent à entrer en matière, mais sur des sujets tout nouveaux pour moi, car ils étoient des plus obscènes et débités grossièrement. J’ouvris de grands yeux, fort embarrassée de ma figure, qui n’avoit jamais été à pareille fête; aussi la compagnie étoit fort peu convenable pour mon génie. La princesse de Hesse étoit une seconde Mde. de Bery; elle avoit été fort jolie, mais le vin et les débauches lui avoient si fort gâté le teint, qu’elle étoit toute couperosée, et que la gorge, qu’elle prenoit soin de découvrir tant qu’elle le pouvoit, étoit remplie de pustules fort dégoûtantes; ses manières libres et son air effronté ne démentoient point ses sentimens et découvroient assez son caractère”.

Die Markgräfin nahm Ernst Ludwig übel, dass er kaum mit ihr sprach und sie statt dessen zum Tanzen aufforderte.⁷³ Die Vorführung eines „Kulissenwechsels“ im Saal, bei dem die Damasttapeten weggezogen wurden, um dahinterliegende Gemälde freizugeben, fand sie kindisch. Den Landgrafen und seinen Sohn charakterisierte sie folgendermaßen:

„Le Landgrave avoit 80 ans passés lorsque je le vis, mais à ses cheveux gris près, on l’auroit pris pour n’en avoir 50; un cancer qu’il avoit à la bouche,⁷⁴ de défiguroit et le rendoit fort dégoûtant; on dit qu’il avoit eu beaucoup d’esprit dans sa jeunesse, mais son grand âge l’avoit fait disparaître; il avoit été fort galant, mais ses galanteries s’étoient tournées en débauches affreuses. La malheureuse recherche, dans laquelle il s’étoit jeté de la pierre philosophale, avoit entièrement ruiné son pays, qui étoit dans un désordre excessif. Il vivoit très-mal avec le prince, son fils, qu’il tenoit dans la sujétion d’un enfant, quoiqu’il

72 BAYREUTH 1742. Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de Bareith, soeur de Frédéric le Grand, depuis l’année 1706 jusqu’à 1742, écrits de sa main. Nouvelle édition. Tome premier. Brunswick, Frédéric Vieweg et fils. 1845, 260ff. Ebenda die folgenden Zitate.

73 Hier beweisen die Memoiren der Markgräfin, dass in Mönchbruch – wohl nicht nur zu diesem Besuch – ganz offensichtlich musiziert wurde. Leider schreibt sie nichts Genaueres über die Tanzmusik und welche Musiker in Mönchbruch aufspielten. Zu dieser Frage siehe PEGAH 2013 und KRAMER 2013A.

74 Tatsächlich war Ernst Ludwig zu jenem Zeitpunkt 69, sein Sohn 46 Jahre alt. Ernst Ludwig litt jahrelang unter einem Geschwür an Lippen und Kinn, über dessen Behandlung er in seinem Tagebuch fast täglich Notizen machte, HStAD D 4 370/4.

eût 49 ans. Celui-ci avoit beaucoup d'esprit et de politesse, même de l'acquis, mais la mauvaise compagnie qu'il hantoit, l'avoit abruti et rendu méconnoissable”.

Freilich mag man berücksichtigen, dass Wilhelmine vermutlich keine besondere Freundin des Hauses war. Ihr Bruder Friedrich II., der Kronprinz von Preußen, wurde zwar erst mehrere Jahre später als Gegner Habsburgs für Ludwig VIII. zum Feindbild, aber die mangelnde Sympathie der Markgräfin beruhte sicherlich auf Gegenseitigkeit, und die Darmstädter machten sich womöglich mit Absicht über die in ihren Augen prude und humorlose Markgräfin lustig.⁷⁵ Zum andern sind die Memoiren Wilhelmines eine einzige Ansammlung von Anklagen sowohl gegen ihre eigene Familie und Umgebung, als auch gegen sämtliche andere Fürstenhäuser. Das angebliche Ausmaß ihres eigenen Leids, die Schilderungen der zahllosen Intrigen voller Bosheit, Neid, Hass und Selbstmitleid lassen Zweifel an der Glaubwürdigkeit Wilhelmines aufkommen.⁷⁶

Ebenfalls keine objektiven Berichte, sondern vorwiegend Hofkatsch enthält die Korrespondenz verschiedener Verwandter des Fürstenhauses. Aber, auch wenn man den Wahrheitsgehalt sicherlich unter Vorbehalt sehen muss, geben uns manche Briefe, die im Familien- oder Freundeskreis geschrieben wurden, Einblicke in die Verhältnisse der Landgrafen und nennen charakteristische Einzelheiten, die in offiziellen Akten nicht erscheinen. Die Adressatenbezogenheit und die Intention dieser Briefe sind dabei ebenso zu berücksichtigen wie bei den Memoiren des Baron Pöllnitz oder der Markgräfin Wilhelmine. Wenn die verwitwete Kurfürstin Sophie zu Braunschweig-Lüneburg-Hannover ihrem Schwiegersohn von Ernst Ludwig erzählt: „Es ist ein recht feiner Her der sehr gutt Verstant hatt“, und ihr Sohn wenig später seinem Vertrauten schreibt, das Schloss zu Darmstadt sei „fort antique et a l'air le plus maltournè du monde“, das Essen dort sei „détestable“ und die Prinzessin (Dorothea Sophia) sei hässlich,⁷⁷ so kommen hier sehr persönliche Sichtweisen zum Ausdruck.

2.1.1. Orte der Hofhaltung und der Hofmusik

Bereits kurz nach seiner Regierungsübernahme sah Ernst Ludwig sich infolge des Pfälzischen Erbfolgekrieges und der Bedrohung der Residenzstadt durch französische Truppen gezwungen, nicht nur die Regierung, sondern den gesamten Hofstaat für mehrere Jahre nach Gießen zu verlegen. Aber auch in späteren Jahren waren sowohl Ernst Ludwig als auch Ludwig VIII. häufig abwesend von Darmstadt, sei es

75 Spottgedichte und polemische Chronosticha auf das preußische Königshaus, allerdings aus späteren Jahren, finden sich in den Gedichtsammlungen Ludwigs VIII., HStAD D 4 410/4.

76 Ungeachtet ihrer offenkundig problematischen mentalen Disposition war Wilhelmine eine wichtige Initiatorin und Förderin der Hofmusik in Bayreuth. Sie ließ nicht nur ein Opernhaus bauen, sondern komponierte auch selbst. Die Oper *Argenore*, zu der sie Text und Musik schrieb, ist voller biographischer Anspielungen, siehe HENZE-DÖRING 2009. Leider ist nicht überliefert, ob sie die Musik Graupners kannte und was sie von ihr hielt.

77 Siehe PEGAH 2012A.

auf Reisen im In- und Ausland oder auf einem der zahlreichen Jagdschlösser, auch zur Kur in einem der Taunusbäder. Ernst Ludwig ließ seine Kinder teilweise in Gießen erziehen, Ludwig VIII. die seinen hauptsächlich im Elsass. Von einem Familienleben kann mithin kaum eine Rede sein. Dazu kam, dass 1715 große Teile des Residenzschlusses durch einen Brand zerstört worden waren. Ernst Ludwig wählte danach das Landgraf-Johann-Haus am Marktplatz zu seinem Wohnsitz, Ludwig VIII. das sogenannte Ütterodsche Haus, bevor er nach dem Tod seiner Frau das neubaute Jagdhaus Wolfsgarten, später definitiv das Jagdschloss Kranichstein bevorzugte. Das Kameytskysche Haus, das seit den 20er Jahren im Besitz Ernst Ludwigs war, diente ab der Mitte des Jahrhunderts als Wohnhaus für die Familie des Erbprinzen und späteren Landgrafen Ludwig IX. Auch Prinz Georg Wilhelm bewohnte ein Stadtpalais und das nach ihm benannte Schlösschen am heutigen Herrngarten, zusätzlich ab 1760 die Sommerresidenz Braunshardt.⁷⁸

Das Darmstädter Residenzschloss wurde weiterhin genutzt; die Schlosskirche, die Wirtschafts-, die Verwaltungs- und Repräsentationsräume sowie die großen Säle erfüllten nach dem Brand und nach dem ersten Wiederaufbau ihren Zweck, auch wenn der Kanzleibau und andere Teile des Gebäudekomplexes eine Dauerbaustelle blieben und die ehrgeizigen Pläne, die der Architekt Louis Remy de la Fosse erarbeitet hatte, niemals ausgeführt wurden.⁷⁹ Während 1716 in einem feierlichen Akt eine neue Grundsteinlegung erfolgte und Archivrat Johann August Buchner (1674-1735) in den Folgejahren umfangreiche Bautätigkeiten ausführlich dokumentierte, wurden die Eintragungen ab 1726 immer weniger und hörten 1731 schließlich ganz auf. Buchner musste in seiner Chronik ganze zehn Blätter leer lassen, nachdem er für die letzten Jahre nur noch schreiben konnte:

„Anno 1731. Hat man an dießem Bauwesen wenig oder nichts gethan.

Anno 1732. et 1733. hat man ebenfalß nicht gebauet“.⁸⁰

Auswärtige Gäste wurden wenn möglich im Schloss untergebracht⁸¹ und erhielten je nach Rang eine entsprechende „Aufwartung“ und „Tractament“. Oftmals mussten die entsprechenden Räume zu diesem Zweck erst einmal hergerichtet werden. Im Jahre 1730 schilderte der Baron von Pöllnitz (s.o.) seine Eindrücke folgendermaßen:

78 Bei den Stadthäusern, die alle in Sichtweite des Schlosses am Marktplatz lagen, handelte es sich zwar um herrschaftliche Adels-Palais, jedoch waren die Gebäude von recht bescheidener Größe. Alle wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Jagdhäuser Wolfsgarten, Kranichstein und Braunshardt hingegen existieren heute noch; sie liegen ca. 10-20 km von Darmstadt entfernt.

79 WEYLAND 1867. Siehe auch den Katalog der Ausstellung „Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko“, Bd. 2. Darmstadt 1980.

80 HStAD C 1 C 32. fol. 620-670, Bericht über den Schlossbrand und den Neubau, hier fol. 658r. Die Bauarbeiten wurden jedoch nicht ganz eingestellt, wie Rechnungen aus den folgenden Jahren ausweisen, HStAD E 14 A.

81 Die mitgereisten Bedienten der Gäste wurden in verschiedenen Häusern der Stadt untergebracht bei Bürgern, die Zimmer als „Hofquartier“ zur Verfügung stellen mussten, HStAD D 8 227/2.

„[...] Cette ville [Darmstadt] est extremement petite; et n'est ceinte que de pallisades. Le palais du Prince seroit un des plus grands et des plus magnifiques de l'Europe, s'il avoit été achevé suivant le Modele qui en a été fait: il pourroit loger l'Empereur et les neuf Electeurs de l'Empire. Il auroit été plus grand que la ville, et auroit couté des sommes immenses. Ce qui est achevé, est d'une tres grande apparence. Mais tous ces magnifiques travaux, que le Landgrave regnant avoit d'abord fait pousser avec beaucoup de chaleur, ont esté entierement discontinués, sans qu'il y ait d'apparence qu'ils soyent jamais repris. Le vieux Palais est beaucoup plus logeable qu'il ne le paroît: il y a des Apartemens richement meublés, et qui ont de la commodité“.⁸²

Aus dem Jahr 1746 liegt ein Bericht vor „Wie es bey der Anwesenheit des regierenden Herrn Marggrafen von Durlach alhier gehalten worden“.⁸³ Daraus geht hervor, dass auch unter Ludwig VIII. das Residenzschloss durchaus für Besuche und Bewirtungen genutzt wurde:

„Bemeldter Herr Marggraf wurde von Ihro Durchl. Unserm gnädigsten Herrn, und Printz George Durchl. mit Vorgehen des gantz versammelten Hoffes, an der Chaise empfangen, die große Treppe hinauf in die vor höchst Dieselbe zubereitete Pfaltz-Gräffische Gemächer geführt: Alß solche nun einige Zeit da verblieben, gingen Sie zu Unßerer Durchlauchtigsten Princess [vermutlich Caroline Louise, Tochter Ludwigs VIII.], allwo gespielet wurde: Gegen 9. Uhr wurde im großen rothen Saal gespeiset, und war die Fürstl. Taffel von 16. Couverts, die Marschalls- und Cavaliers-Taffel aber, und zwar Erstere von 16. und letztere von 12. Personen, stunden im Weissen Saal. [...] Nachmittags war im weissen Saal Assablée, und Abends Bundereihe“.⁸⁴

Aber auch im Opernhaus wurde gefeiert, was eine weitere Assemblée, eine Tafel und einen Ball einschloss. Danach begab sich die landgräfliche Familie in ihre Häuser: „Den 2.ten Nov: Nachmittags war Assablée im Opern-Hauß [...] Nach der Taffel war Bal, nach Endigung retirirte sich alles, ohne wiederum in das Schloß zu gehen“. Unter dem 2. November 1746 heißt es bezüglich der musikalischen Umrahmung des Besuchsprogramms:

„1. Sämt. Dames ist angesagt worden, daß Sie umb 5. Uhr im Opern-Hauß zusammen kommen, allwo Assablée gehalten, und nachmahls gespeißt würde. 2. Sobalden Meines gnädigsten Fürsten und Herrn Hochfürstl. Durchlt. und der Herr Marggraf in das Opern-Hauß kommen, sollen Paucken und Trompeten gehen. 3. Hernachmahl, wann Sie Sich zum Spielen gesetzt, soll Cammer-Musique seyn. 4. Wann das Spielen ein Ende hat, und der Vorhang aufgezogen wird, soll mit Paucken und Trompeten zur Taffel geblasen

82 HStAD D 4 343/7, Abschrift des Berichtes des Grafen Pöllnitz.

83 Der Besuch dienste der Anbahnung einer Eheschließung mit Prinzessin Caroline Louise. HStAD D 8 226/4. Ebenda die folgenden Zitate. Vgl. auch BILL 2011A.

84 Die „Bunte Reihe“ war eine in Darmstadt sehr beliebte Form des gesellschaftlichen Zusammenkommens. Unter Aussetzung der Etikette, der normalerweise streng geregelten hierarchischen Reihenfolge beim Tanz, der Sitzordnung an den Tafeln, Spieltischen etc. wurden hier „Zettul gezogen“ und somit Gesprächs- und Tanzpartner per Los ermittelt.

werden. 5. Wehrender Taffel ist Cammer-Musique, abwechslungs weiße, mit Paucken und Trompeten. 6. Nach der Taffel Bal”.⁸⁵

Die Schlosskirche war einer der wichtigsten Aufführungsorte für Graupners Musik. War sie – etwa durch Bauarbeiten oder die Installation der neuen Orgel – nicht verfügbar, wurde häufig auf die Stadtkirche ausgewichen (vgl. Kapitel 6.1.3). Ferner war der Hofkapelle ein Probenraum im Schloss zugewiesen. Es gab auch eine „Chambre de Musique“, die Ernst Ludwig mehrmals in seinem Tagebuch erwähnt; allerdings ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob dieses Musikzimmer im Schloss lag. Tafelmusik und Kammermusik wurden mitunter an verschiedenen Orten aufgeführt, unter anderem in einem Pavillon des Schlossgartens, in dem die Musiker unsichtbar im Souterrain platziert waren.⁸⁶

Es ergab sich somit die Situation, dass größere Festivitäten zwar meist im Schloss stattfanden, dass dort aber zeitweise niemand von der landgräflichen Familie wohnte. Auf das höfische Leben, insbesondere auf die Festkultur und damit auf die Hofmusik hatten diese speziellen Umstände selbstverständlich Auswirkungen. Die Zeremonialbücher, soweit sie erhalten sind, berichten von erstaunlich wenigen größeren Festlichkeiten am Hof. Wichtige Besucher wurden offensichtlich zunehmend zu Jagden, das heißt nach Mönchbruch, Bingenheim, Jägerthal oder eines der anderen gut eingerichteten Jagdschlösser eingeladen, was Zeremonien im Darmstädter Schloss weitgehend überflüssig machte. Besonders ab Mitte der 40er Jahre wurde die Hofmusik wohl immer öfter außerhalb Darmstadts, in Kranichstein bzw. in anderen Jagdschlössern gebraucht.

„Die Schwierigkeit, der man sich bei dem Versuch ausgesetzt sieht, Näheres über die genauen Örtlichkeiten musikalischer Praxis am Darmstädter Hof zu ermitteln, zeigt vor allem zwei Dinge: 1) die absolute Selbstverständlichkeit im Rückgriff auf Musik, die genauere Angaben nicht bzw. kaum notwendig erscheinen ließ und mehr noch: 2) den Stellenwert, der der Musik im Gesamtgefüge höfischen Lebens und höfischer Repräsentation seinerzeit zugestanden wurde. Auch wenn es uns aus musikwissenschaftlicher Perspektive wenig gefällt, so haben wir wohl zu konstatieren, dass Musik nur eine von etlichen selbstverständlichen Arten fürstlicher Lebens- und Freizeitgestaltung war, die womöglich phasenweise auch völlig in den Hintergrund treten konnte”.⁸⁷

85 HStAD D 8 226/4, Zeremoniellbuch. Vgl. auch KRAMER 2011A.

86 Ebenda.

87 Ebenda, 104f.

2.2. Zur innen- und außenpolitischen Situation

Hessen-Darmstadt, eines der kleineren Fürstentümer im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, umfasste zu Anfang des 18. Jahrhunderts nur Teile des heutigen Bundeslandes Hessen, die geographisch nicht einmal zusammenhingen.⁸⁸ Durch die Teilung des Landes unter die vier Söhne Philipps des Großmütigen nach dessen Tod 1567 hatte Hessen viel von seiner politischen Bedeutung im Reich eingebüßt. Das baldige Aussterben der Linien Hessen-Marburg und Hessen-Rheinfels hatte letztlich zu den zwei rivalisierenden Landgrafschaften Hessen-Kassel und Hessen-Darmstadt geführt, die immer wieder langjährige Auseinandersetzungen um Territorien und um andere Rechte führten. Der Graben zwischen ihnen wurde dadurch vertieft, dass Kassel seit dem Übertritt Landgraf Moritz' 1605 reformiert, Darmstadt hingegen evangelisch-lutherisch war.⁸⁹

Das kleine Land Hessen-Darmstadt war wegen seiner Lage im Westen des Reiches strategisch nicht ohne Bedeutung und oft in Gefahr, zwischen die Fronten der großen Kriegsgegner der Epoche zu geraten. Sechs Lehensherren, neben dem Kaiser, verkomplizierten das Bündnisverhalten der Landgrafen, wenn es um religiöse und/oder territoriale Auseinandersetzungen ging. Das führte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft zu einer Gratwanderung zwischen der Loyalität gegenüber Habsburg oder Frankreich, später kam noch Preußen hinzu. In der Dynastie Hessen-Darmstadt war die Parteigängerschaft für das Haus Habsburg die tradierte Haltung. Wie Rouven Pons zeigen konnte, veränderte sich diese Haltung jedoch bereits im 17. Jahrhundert, erst recht unter Ernst Ludwig zu eher verbalen und floskelhaften Loyalitätsbekundungen in offiziellen Schreiben, während die politische Realität auf den europäischen Kriegsbühnen ein kompliziertes und vorsichtiges diplomatisches Lavieren zwischen den jeweiligen verfeindeten Lagern notwendig machte.⁹⁰ Zwar war Kaiserin Eleonore als Enkelin Georgs II. eine Cousine ersten Grades des Landgrafen Ernst Ludwig, dennoch kam es vor allem wegen finanzieller Differenzen mehrmals zu einem recht frostigen Ton in der Korrespondenz ihrer Gesandten. Im Jahr 1722 wurde Ernst Ludwig zum Kreisobristen des Oberrheinischen Kreises gewählt; diese bedeutende Stellung verschaffte ihm auch außenpolitisch einige Geltung. Es war von großer Bedeutung für das Ansehen des Hauses, dass sowohl der

88 Ludolf PELIZAEUS (2001) schildert die Position Hessen-Darmstadts im europäischen Machtgefüge des 18. Jahrhunderts. Auch Rouven PONS (2009) interpretiert die Stellung Ludwigs VIII. als Zwiespalt zwischen der Loyalität zum habsburgischen Kaiserhaus und dem französischen König. Die folgenden Ausführungen fußen auf diesen beiden Studien und fassen die entscheidenden Fakten zusammen, die den politischen Hintergrund der Landgrafschaft und somit auch den Standpunkt der beiden Landgrafen innerhalb der Fürstentümer des Reiches beleuchten.

89 Das Erbe des kinderlos verstorbenen Landgrafen von Hessen-Marburg war einer der Streitpunkte zwischen Darmstadt und Kassel. Außerdem kämpfte Hessen-Kassel im 30jährigen Krieg auf der protestantischen Seite, während Hessen-Darmstadt zwar offiziell neutral war, faktisch jedoch auf der Habsburger Seite stand.

90 PONS 2009, 9-84.

Landgraf als auch seine Söhne Offiziersränge innehatten. Ernst Ludwigs Bruder Georg nahm als österreichischer Offizier am Spanischen Erbfolgekrieg teil und wurde gefeiert als Eroberer Gibraltars, bevor er 1705 bei Barcelona ums Leben kam. Der jüngere Bruder Friedrich kämpfte – und fiel – im selben Krieg 1708 als russischer Offizier.

Spätestens durch die Heirat des Erbprinzen 1717 und die dadurch zu erwartende Hanauer Erbschaft (vgl. Kapitel 5.1.) war hingegen ein kooperatives Verhalten Frankreich gegenüber notwendig geworden, denn der größte Teil dieser Gebiete lag im Elsass, also unter französischer Oberhoheit oder unmittelbar an der französischen Grenze.⁹¹ Um die Beziehungen nach Frankreich zu pflegen, wurden unter anderem die drei Söhne Ludwigs VIII., die bereits in den 1720er Jahren als kleine Kinder sehr oft die mütterlichen Großeltern in Buchsweiler besucht hatten, für mehrere Jahre ins Elsass geschickt. Sie verbrachten zwischen 1735 und 1740 mit ihren Erziehern die Sommer in der Familienresidenz Buchsweiler und die Winter in Straßburg, wo sie, obwohl der Jüngste erst neun Jahre alt war, an der Universität eingeschrieben waren. Durch Besuche und Bewirtungen verschiedener französischer Diplomaten und Militärs wurde versucht, die französischen Beziehungen zu optimieren und sich Philippe d'Orléans, Kardinal Fleury und damit den französischen König Louis XV. gewogen zu machen.⁹² Zwar nahm Ludwig VIII. 1735 den Rang eines österreichischen Generals an, jedoch unter der Prämisse, niemals gegen Frankreich ins Feld ziehen zu müssen.

Beide Landgrafen sahen sich immer wieder gezwungen, in verschiedenen außenpolitischen Situationen auf französische Wünsche einzugehen, obwohl gerade Ludwig VIII. dem Kaiserpaar, insbesondere Maria Theresia, persönlich sehr verbunden war.⁹³ Bereits für Ernst Ludwig war ein französischer Einfluss schon früh prägend. Die Kultur des Hofes zu Versailles, nicht zuletzt die dortige Musik, schien dem jungen Landgrafen als beispielhaft. Aber auch für manche innenpolitische Regierungsgeschäfte bezüglich der Verwaltung und der Steuerpolitik war ihm der Absolutismus Louis XIV. ein Vorbild. Dass Hessen-Darmstadt, vor allem im Pfälzischen Erbfolgekrieg, mehrmals erheblich unter französischen Truppen zu leiden hatte, sprach dem nicht entgegen.

91 Die Grafschaft Hanau-Lichtenberg mit dem Regierungssitz Buchsweiler im Elsass bestand aus acht elsässischen und zwei rechtsrheinischen Ämtern. Sie zählte damals ca. 70 000 Einwohner. Die Grafen unterhielten zudem ein Stadthaus in der freien Reichsstadt Straßburg.

92 Siehe u.a. HStAD D 4 415/5. Der Prinzenhofmeister Meinhard Planta von Wildenberg begründet hier ausführlich die für den Aufenthalt der Prinzen jährlich erforderlichen rund 30.000 Gulden. Zum Vergleich: in seinem Hofreglement des Jahres 1748 (HStAD D 8 4/1) setzte Ludwig VIII. die jährlichen Ausgaben für die gesamte Hofhaltung auf 36.000 Gulden fest!

93 Die Vielschichtigkeit dieser Beziehung und ihre Problematik beschreibt Rouven Pons: PONS 2009, passim. Zu den politischen Schwierigkeiten und Konsequenzen siehe auch PELIZAEUS 2001.

Mehrere Kriege fielen in die Regierungszeit Ernst Ludwigs und Ludwigs VIII., die selbst kaum über nennenswerte militärische Kräfte verfügten. Darmstadt und andere Orte im Land mussten Einquartierungen dulden, Belagerungen, Schleifungen und Brandschatzungen hinnehmen. Während des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688-1697) verlegte Ernst Ludwig zunächst die Regierungskanzlei nach Gießen, evakuierte dann den gesamten Hof für einige Jahre nach Nidda und Gießen, um den französischen Truppen zu entgehen, die die Residenzstadt unmittelbar mit Belagerung, Zerstörung und Plünderung bedrohten. Mehrere Städte und Burgen am Rhein und an der Bergstraße wurden während dieser Zeit geschleift oder gebrandschatzt.⁹⁴

Der Spanische Erbfolgekrieg (1701-1714) forderte nicht nur den Tod zweier Brüder Ernst Ludwigs auf dem Schlachtfeld, sondern wiederum Einquartierungen und Geldzahlungen an die Franzosen, zudem musste Hessen-Darmstadt Truppen zur Verfügung stellen. Rüsselsheim und andere Städte wurden zerstört; die Stadt Darmstadt entging diesem Schicksal nur knapp. 1733-1735 war es der Polnische Erbfolgekrieg, 1740-1748 waren es die Schlesischen Kriege Preußens gegen Österreich und 1756-1763 war es der Siebenjährige Krieg, die alle das Land Hessen-Darmstadt betrafen, entweder durch direkte Bedrohung oder aber zumindest durch Truppeneinzüge, Kontributionen, Holzlieferungen, Ernteauffälle und andere kriegsbedingte Schäden und Belastungen. Die direkte Beteiligung hessischer Truppen am Kriegsgeschehen fiel demgegenüber weniger ins Gewicht.⁹⁵

Die hohe Schuldenlast,⁹⁶ die immer wieder als Ursache für die problematische Situation Graupners und seiner Kollegen angeführt wird, war ein Faktum, mit dem im 18. Jahrhundert auch viele andere Reichsstände, bis hin zum habsburgischen Kaiserhaus, zu kämpfen hatten. Aus dem Dreißigjährigen Krieg herrührende Schulden, die Habsburg bei dem Haus Hessen-Darmstadt hatte, blieben bis ins späte 18. Jahrhundert offen. Die Einkünfte der Landgrafschaft bestanden aus Steuern der Landbevölkerung, aus Domänenbesitz, Grundabgaben, Münzen, Zöllen und anderen Regalien. Einige Bergwerke in Braubach und in Nordhessen brachten ebenfalls Einnahmen. Auf der anderen Seite standen die hohen Ausgaben und die Schulden, die seit dem Dreißigjährigen Krieg bestanden und trotz zeitweiser Konsolidierungsbestrebungen, vor allem während der Interimsregierung Elisabeth Dorotheas, ständig stiegen. Nach dem Rastatter Frieden 1714 fielen beträchtliche Braunschweiger Subsidienzahlungen weg. Ernst Ludwigs Bemühungen, die Einnahmen durch Vermietung von Soldaten zu steigern, halfen nur wenig, seine alchemistischen und

94 Vgl. auch WOLF 2013.

95 Im Rahmen der Lehensverträge mussten die Landgrafen Truppen zur Verfügung stellen. Daneben wurden Soldaten gegen Subsidien an mehrere Kriegsherren verliehen. Siehe PONS 2009, besonders S. 38-55.

96 WOLF 2013.

falschmünzerischen Unterfangen noch weniger.⁹⁷ Als 1716 zum ersten Mal der Staatsbankrott drohte, musste er notgedrungen den vorgeschlagenen Sparmaßnahmen seiner Räte zustimmen, ohne allerdings völlig auf seine kostspielige Hofhaltung zu verzichten. Im Jahr 1718 wurde die Hofverfassung geändert. Aber es gelang nicht einmal kurzfristig, die ökonomische Lage des Landes zu verbessern.⁹⁸

Ludwig VIII. versuchte drei Jahrzehnte später auf diplomatischem Wege, die immer wieder drohende Zwangsverwaltung des im Grunde zahlungsunfähigen Landes durch den Reichshofrat abzuwenden. Auch er wollte kurz nach seiner Regierungsübernahme die Bilanzen mit Hilfe von eher halbherzigen Sparmaßnahmen heilen. Er ließ ein Gutachten erstellen, das die Hofhaltungskosten in den Jahren 1709, 1718 und 1739 verglich.⁹⁹ Es sollte jedoch erst seinem Nachfolger Ludwig IX., bzw. dessen Minister Friedrich Carl von Moser gelingen, die Finanzen ausreichend zu sanieren.¹⁰⁰

Für die Musik am landgräflichen Hof spielen alle diese Zusammenhänge insofern eine Rolle, als sie ihre Voraussetzungen und Rahmenbedingungen bilden. „Dichte Beschreibungen“ dieser Bedingungen sind nötig, um die Funktion und die Auswirkungen der einzelnen Tatbestände zu zeigen und die zweckbestimmte Rolle der Musik in ihrer Bedeutung innerhalb der gesellschaftlichen Konditionen der höfischen Kultur erkennbar zu machen. Die Anlässe für musikalische Aufführungen waren am Hof immer politischer Natur, selbst wenn es anscheinend nur um die Feier des sonntäglichen Gottesdienstes oder um die gewöhnliche Tafel- und Kammermusik ging. Intentionen, Ziele und Wirkungen von Musik ergaben sich aus ihrem Platz innerhalb des höfischen Lebens und seiner Zeremonielle und sind unter deren konditionalen und funktionalen Aspekten zu sehen. So lassen sich immer wieder Rückkoppelungen feststellen zwischen Graupners Musik und ihren Entstehungsumständen.

2.3. Ein Reisender: Landgraf Ernst Ludwig (1667-1739)

Ernst Ludwig regierte über 50 Jahre lang, länger als jeder andere Landgraf oder Großherzog in Hessen-Darmstadt. 1688 übernahm er selbst die Regierung, nachdem vorher seine Mutter bis zu seiner Volljährigkeit die Regierungsgeschäfte geführt

97 Siehe MAAB 2011, 29f. Vgl. auch Wolf 1981, 94.

98 HStAD D 9 4/1, Protokoll der Kommission über das fürstliche Schuldenwesen.

99 HStAD D 8 4/1. Während 1709 zur Unterhaltung des Hofes 27.078 Gulden ausgegeben wurden, waren es 1718 schon 35.277 Gulden und 1739 sogar 43.415 Gulden.

100 Der Staatsrechtler Friedrich Carl von Moser hatte kritische Schriften zur absolutistischen Herrschaftspraktik publiziert und war deswegen 1762 von Ludwig VIII. aus seiner Stellung als Gesandter entlassen worden. Ludwig IX. stellte ihn wieder ein und ernannte ihn zum Ersten Minister. Als solcher gelang es ihm, wirksame Reformprogramme umzusetzen und die Reichszwangsverwaltung zu verhindern. Allerdings überwarf sich auch Ludwig IX. mit seinem Minister, entließ ihn wegen Untreue und Eigenmächtigkeit und verwies ihn des Landes. Der Rechtsstreit, der Moser schließlich rehabilitierte, wurde erst nach dem Tod des Landgrafen 1790 beigelegt.

hatte.¹⁰¹ In der Literatur wird die Landgräfin oft als fromm, sparsam und pflichtbewusst dargestellt.¹⁰² Sie habe zum Wohl des Landes gehandelt, während ihr Sohn Ernst Ludwig vergnügungs- und verschwendungssüchtig gewesen sei und ständig Schulden gemacht habe. Tatsächlich muss dieses Bild etwas relativiert werden. Das Land erholte sich nur schwer von den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges, und Ernst Ludwig musste bereits mit Antritt seiner Regierung eine Schuldenlast von zwei Millionen Gulden übernehmen. Allerdings wuchsen diese Schulden während seiner Regierungszeit auf weit über fünf Millionen an.¹⁰³ Erst bei seinem Tod wurde das ganze Ausmaß offenbar. Die Verschuldung der Staatskasse belief sich auf vier Millionen Gulden, daneben hatte Ernst Ludwig noch zwei Millionen Gulden Schulden seiner geheimen Kabinettskasse.¹⁰⁴

Trotz seiner zeitweiligen Bemühungen, die Wirtschaft, den Handel und vor allem den Bergbau zu fördern,¹⁰⁵ war das Interesse Ernst Ludwigs am innenpolitischen Geschehen in seinem Land im allgemeinen wohl ziemlich gering. Psychologisch gesehen mag es von einer Überforderung herrühren, dass er sich in vielen Fällen auf ein eher defensives und abwartendes Vorgehen beschränkte. Unangenehme Entscheidungen zögerte er hinaus, oder er entzog sich ihnen, indem er auf Reisen ging und Berichte und Vorschläge des Geheimratskollegiums ignorierte.¹⁰⁶ Viele Projekte, die er voll Enthusiasmus begonnen hatte, zum Beispiel im Bauwesen und nicht zuletzt bei der Hofmusik und dem Theater, kamen nach einiger Zeit zum Stillstand oder Erliegen, sei es aus finanziellen Gründen, sei es aus zunehmender Indifferenz und mangelnder Beständigkeit. Zumindest kann ihm aber eine „zeitweilig recht geschickte Außendiplomatie, sein persönlicher Anteil am Aufbau von Heer und Militärverwaltung, an den vielfältigen Reformen im Steuerwesen, in der Justiz und in der allgemeinen Staatsverwaltung“ bescheinigt werden.¹⁰⁷ Nach heftigen Auseinandersetzungen mit seinen Räten über seine viel zu hohen Ausgaben, die 1722 in das Rücktrittsgesuch eines seiner wichtigsten Minister, des Geheimrats Christian Eber-

101 Ernst Ludwigs Vater, Landgraf Ludwig VI., war 1678 verstorben. Sein Nachfolger und einziger überlebender Sohn aus erster Ehe, Ludwig VII., starb im selben Jahr nach nur viermonatiger Regierungszeit. So kam Ernst Ludwig, obwohl der fünfte Sohn (und das elfte Kind) seines Vaters, unverhofft zur Regierung. Kaiser Leopold I. bestätigte die Vormundschaft der Landgräfin Elisabeth Dorothea für den damals elfjährigen Landgrafen, HStAD D 4 334/2. Siehe auch PUPPEL 2004.

102 Siehe beispielsweise ESSELBORN 1919 u.a.

103 PELIZAEUS 2001, 260. Zur Schuldensituation siehe HStAD D 9 4/1. Vgl. auch WOLF 2013.

104 In einem Brief, den er im Jahr seines Todes 1739 an seinen Sohn schrieb, drückte er diesem sein Bedauern über die Lage aus und schilderte seine Versuche, Lösungen zu finden. HStAD D 4 399/3.

105 MAAB 2012, WOLF 2013.

106 So lautet ein Teil der Vorwürfe, die Geheimrat Christian Eberhard von Kameytsky dem Landgrafen machte, um sein Abschiedsgesuch zu begründen, HStAD D 4 359/1. Vgl. auch Kapitel 4.

107 FRANZ/WOLF 1980, 17.

hard Kameytsky von Elstibor mündeten,¹⁰⁸ zog sich Ernst Ludwig immer weiter aus der Politik zurück. Er überließ die Innenpolitik weitgehend den Geheimräten, während Erbprinz Ludwig VIII. schon früh einigen Einfluss auf die Außenpolitik nahm.¹⁰⁹

2.3.1. Musik unter Ernst Ludwig

„Die höchste Blüte der Musik am landgräflichen Hofe in Darmstadt fällt unzweifelhaft ungefähr mit der Lebenszeit des Landgrafen Ernst Ludwig zusammen (1667-1739), des hessischen Nachahmers Ludwig XIV., der nicht nur als Förderer aller Künste bedeutsam genannt zu werden verdient, sondern auch als Musiker weit über dem Durchschnitt eines guten Dilettanten stand“.¹¹⁰

Diese etwas pauschale Einschätzung Friedrich Noacks aus dem Jahr 1927 muss differenziert werden. Denn zum einen unterschied sich die Hofmusik vor 1709/1712, also zur Zeit Wolfgang Carl Briegels, von der der Ära Graupner, zum anderen veränderten wesentliche Entwicklungen während Graupners Dienstzeit in Darmstadt die Musikkultur (s.u.). Landgraf Ernst Ludwig war 41 Jahre alt, als er Graupner in seinen Dienst nahm und hatte zu diesem Zeitpunkt nicht nur an seinem eigenen Hof, sondern auch auf Reisen bereits einen Ruf als Komponist, ausübender Musiker und Tänzer erworben.

Vor allem seit Landgräfin Elisabeth Dorothea als zweite Frau des verwitweten Ludwig VI. im Jahr 1666 nach Darmstadt gekommen war, wurde hier auf die Musikkultur, auf das Theater und auf die Hofkapelle besonderer Wert gelegt. Sie verpflichtete mit Wolfgang Carl Briegel (1626-1712), den sie ihrem Vater – mit dessen zunächst zögerndem Einverständnis – abwarb, einen außerordentlich kompetenten und angesehenen Komponisten und Hofkapellmeister; sie ließ die ehemalige Reithalle zu einem Theater umbauen und sorgte für eine fundierte musikalische Ausbildung ihrer acht Kinder.¹¹¹ Ernst Ludwig erhielt in seiner Jugend Unterricht unter anderem bei Briegel; er tanzte, spielte mehrere Instrumente und komponierte auch selbst.¹¹² In seinen fragmentarischen Tagebüchern der Jahre um 1700 findet sich oft der Eintrag: „Etwas musicalisches geschrieben“.¹¹³ Leider scheinen diese frühen Kompositionen verschollen zu sein.

Besonders prägend war seine „Kavalierstour“ 1685/86, die ihn unter anderem für mehrere Monate nach Frankreich an den Hof Louis XIV. führte.¹¹⁴ Dort besuchte er mehrmals pro Woche Theateraufführungen als Gast des Königs und dessen Bru-

108 HStAD D 4 359/1. Vgl. auch KNÖPP 1971.

109 PELIZAEUS 2000, 101f.

110 NOACK 1927, 205.

111 NOACK 1963 und 1967.

112 Vgl. NOACK 1927 und BIERMANN 2001.

113 HStAD D 4 343/2, Tagebuchfragmente von 1699 und nach 1705.

114 HStA D 4 344/1-5, HStAD D 4 376/4. Vgl. auch MAAß 2011, 31-35.

ders in Versailles und im Palais Royal. Er nahm während der Pariser Zeit Gesangsunterricht und bewährte sich am Hof als geschickter Tänzer. Außerdem nahmen zwei mitreisende junge Hofmusiker, die Sänger Schober und Cotta aus Darmstadt, dort Unterricht, um den französischen Stil zu erlernen. Instrumente und Partituren, Musikaliendrucke bzw. Abschriften von Theater- und Tanzmusik, wurden an den heimischen Hof geschickt.¹¹⁵

„Auch im protestantischen Darmstadt eröffneten sich durch die modische französische Ausrichtung bedeutende Neuerungen. Ernst Ludwig sorgte im Anschluss an seine grand tour nach Frankreich für die Präsentation französischer Opern in Darmstadt (Lully, Camprà). Die drastischen Veränderungen beeinflussten die Hofmusik unter dem damaligen Hofkapellmeister Briegel entscheidend. Alle französischen Bühnenwerke enthalten die damals außerordentlich beliebten Tanzeinlagen. Die Vorliebe für höfische Tänze in Deutschland kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Französische Tanzmeister lehrten allerorts nicht nur französische Tanzmusik, sondern auch höfisches Benehmen, was die Aufgeschlossenheit für diesen Musikstil zusätzlich förderte“¹¹⁶

Bei den erhaltenen eigenen Kompositionen Ernst Ludwigs handelt es sich vor allem um Ouverturesuiten mit Tanzsätzen. Aus den Jahren 1712 und 1713 sind zwei in Schmuckpapier eingebundene Notenhefte erhalten, außerdem ein großformatiges Buch mit Ledereinband von 1718.¹¹⁷ Letzteres erschien auch als „ein gestochenes Prachtwerk: Partition de douze Suites et Symphonies [...]“¹¹⁸ Gerade im Jahr 1718, als er sein Opernhaus schließen musste und die beiden letzten Produktionen in Vorbereitung waren (siehe Kapitel 8.2), ließ Ernst Ludwig sein umfangreichstes Instrumentalwerk drucken.¹¹⁹ Er widmete es dem Grafen Friedrich Karl von Erbach. Die prächtige Ausstattung lässt darauf schließen, dass die gedruckten Exemplare möglicherweise als repräsentative Geschenke für weitere Gelegenheiten gedacht waren. Vielleicht sollten diese Werke Ernst Ludwig selbst, aber auch Freunden wie dem Grafen von Erbach als „Rechtfertigung“ dienen und als Beweis, dass er weiterhin musikalisch aktiv war und die Musikkultur in Darmstadt auch nach der Schließung der Oper fortgeführt wurde.

Ernst Ludwigs Notenhefte von 1712 und 1713 weisen zum Teil Graupners Handschrift auf.¹²⁰ Es ist daher vorstellbar, dass der Landgraf bei seinen kompositorischen Arbeiten die Unterstützung seines Kapellmeisters suchte, wobei er ihn sicher-

115 HStAD D 4 344/4, Berichte von der Reise des Erbprinzen Ernst Ludwig und seines Bruders Georg.

116 GROBPIETSCH 1994, 40.

117 D-DS Mus.ms. 267, 270, 271. Siehe auch KLEEFELD 1904, 35f und NOACK 1927, 205f. Vgl. auch BIERMANN 2001, die Noacks Angaben übernahm.

118 NOACK 1927, 205.

119 Auch Graupner stach und veröffentlichte in diesem Jahr seine *8 Partien auf das Clavier* (GWV 101-108), eines der wenigen Werke, die von ihm in Druck erschienen.

120 Alle autographen Notenbeispiele in dieser Studie stammen aus der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, D-DS Mus.ms., das Verzeichnis steht im Anhang, Kapitel 11.1.

lich nicht nur als Kopisten in Anspruch nahm. Der „Partie de S.A.S. MonSeigneur le Landgrave de H. D“. von 1712 ist nach dem Schlusszeichen und dem Schriftzug „il Fine“ eine „Aria“ hinzugefügt:



Diese Aria zeigt den typischen Kompositionsstil des Landgrafen; sie besteht ebenso wie die Air-Sätze innerhalb der Suite aus zwei Teilen, die wiederholt werden und deren zweiter Teil als sequenzierte melodische und rhythmische Variation und Erweiterung des ersten aufgefasst werden kann. Wie alle übrigen Suitensätze Ernst Ludwigs ist sie vierstimmig notiert für eine nicht angegebene Besetzung mit französischem Violinschlüssel, Diskant-, Alt- und Bassschlüssel.¹²¹ Interessanterweise steht aber die zusätzliche Aria vollständig in Graupners Handschrift, während die drei Suiten von einem Schreiber stammen, bei dem es sich vielleicht um den Landgrafen

121 Es ist fraglich, ob aus der Schlüsselung auf ein reines Streichorchester zu schließen ist, wie es Noack tat. Sicherlich waren die französische Tradition und das Lullysche Streicherensemble Vorbilder für Ernst Ludwigs Kompositionstechnik. Jedoch steht in seiner Suite von 1718 an mehreren Stellen „hautbois solo“ oder „Violoncello solo“, auch „Trio“ im Gegensatz zu „tous“. Das weist auf eine vielfältige Besetzung hin. Graupner verwendete den französischen Violinschlüssel bevorzugt für Blockflöten. Siehe auch GROßPIETSCH 1994.

selbst handelte.¹²² Dass Graupner einfach einen weiteren Satz seines Dienstherrn abgeschrieben und der Suite hinzugefügt hätte, ist nicht wahrscheinlich. Vielmehr scheint es, als habe er nachträglich eine zusätzliche Alternative bereitstellen wollen. Denn die Suite besteht aus den Sätzen Symphonie – Air – Menuet – Air – Air – Air – Air; und es ist gut möglich, dass zumindest die letzten vier Air-Sätze als Möglichkeiten zur Auswahl gedacht sind.¹²³ Die Aria von Graupners Hand wäre somit ein Hinweis darauf, dass er als neuer Kapellmeister möglicherweise den Landgrafen bei seinen Kompositionen unterstützt und beraten hat.

Neben Ouverturesuiten komponierte Ernst Ludwig auch Ouverturen als Eingangsstücke zu mehreren Opern. Wann die Oper *La Costanza vince l'inganno* entstand und wer Text und Musik schrieb, ist fraglich (siehe auch Kapitel 8.2.1). Zwei überlieferten Partiturhandschriften sind unterschiedliche Ouverturen vorangestellt, die beide von Ernst Ludwig stammen.¹²⁴ Verschollen sind offenbar seine Ouvertüre und drei Ballettsätze zu Lullys *Le Triomphe de l'amour*.¹²⁵ Nach neueren Erkenntnissen enthält aber auch Graupners Oper *Berenice e Lucilla* eine Arie aus der Feder des Landgrafen.¹²⁶

Unverkennbar in Ernst Ludwigs Stil ist der starke Einfluss des französischen Musikgeschmacks:

„Für ihre Besetzung, ihre Notierungsweise und den musikalischen Satz bleiben die Jugendeindrücke maßgebend. Streichorchester dominiert, häufig tritt ein Trio von Soloinstrumenten hervor, das zuweilen als das Lullysche Trio von 2 Oboen und Fagott kenntlich gemacht wird [...] Im Tonsatz herrscht ebenfalls die Art des ausgehenden 17. Jahrhunderts, absolute Vollstimmigkeit, die ein Akkordinstrument fast unnötig macht, geringe rhythmische Belebung wie in der Lullyschen Opernkunst, Ausschluß jeder virtuosen Spielart [...]“¹²⁷

Als die *Douze Suites et Symphonies* entstanden, war der italienische Stil, der seit 1709 mit Graupner nach Darmstadt gekommen war, bereits der vorherrschende, der der

122 Die auf der letzten Seite von Mus.ms. 271 notierten italienischen Arientexte sowie einige typische Zeichen (z.B. Da capo) können mit ziemlicher Sicherheit als Ernst Ludwigs Handschrift identifiziert werden, was ebenfalls auf ihn als den Schreiber des größten Teils des Notentextes hindeutet.

123 Auch in der Suite von 1718 sind einige Sätze als Alternativen zur Auswahl gekennzeichnet.

124 Das in Darmstadt vorhandene Exemplar hat die Signatur D-DS Mus.ms. 413. Ein weiteres Exemplar befindet sich in Wolfenbüttel: D-W Cod. Guelf. 55 Mus. Hdschr.

125 BIERMANN 2001, Sp. 452. Hier ist kein Aufbewahrungsort angegeben.

126 Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Ursula Kramer.

127 NOACK 1927, 206.

neuesten Mode entsprach.¹²⁸ Dennoch blieb man noch bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus bei der französischen Form der Overturesuite, die als Tanzmusik geschätzt und gebraucht wurde, auch noch unter Ludwig VIII. (s.u.). Das Tanzen war für Ernst Ludwig eine bevorzugte Unterhaltung, aber auch eine Repräsentationsform, die er persönlich aktiv betrieb, die darüber hinaus im Theater, bei Tafelmusiken, bei Bällen und in der Prinzenerziehung eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Die dauerhafte Beschäftigung eines französischen Tanzmeisters am Hof war deshalb eine Notwendigkeit und lässt sich von der Mitte des 17. Jahrhundert an bis ins 19. Jahrhundert nachweisen.¹²⁹ Der Tanzmeister Dubreil, der den Erbprinzen Ludwig VIII. in seiner Jugend unterrichtet hatte, widmete diesem im Jahr 1718, als er in Diensten des Kurfürsten von Bayern stand, ein Buch mit Choreographien, die er zu Kompositionen Ernst Ludwigs geschrieben habe:

„[...] lorsque S.A.S. Monseigneurs le Landgrau à fait present a S.A.E. de Baviere plusieurs ouvrages de musique de sa composition dont elle trouva les airs si fort de son gout que S.A.E. m'ordonna d'en composer un Ballet qui fut dansé par quatorze personnes. Les differents mouvements des airs formoient une variété si agréable que si les danses avoient répondu à leur beauté seût été le divertissement le plus par fait: je fis mon possible pour réussir & je me surpassay même en suivant les nouvelles idées que m'inspiroit une si belle musique; dans le corps du ballet je choisis deux rigodons dont je fis une danse à deux & une contredanse, intitulée la Hessoise D'armstat que je prend la liberté de dédier à V.A.S. si jetois assez heureux qu'elle en fust reçue favorablement [...]“¹³⁰

-
- 128 Die Polarisierung, vor allem in Bezug auf das Musiktheater, geht auf die gegeneinander polemisierenden Traktate von François Raguenet und Jean Laurent Lecerc de la Viéville zurück, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts das Bild von italienischem und französischem Musikgeschmack kontrovers prägten. Siehe BETZWIESER 2012. Wie andernorts kam es jedoch auch in Darmstadt sehr bald zu einer Amalgamierung der Stile.
- 129 Der Tanzmeister unterrichtete nicht nur die Kinder der Landgrafen, sondern auch die Pagen am Hof im Tanzen sowie in allgemeiner Etikette, Benimm- und Höflichkeitsformen. Im Jahr 1718 versah Jean Baptiste Tayault die Tanzmeisterstelle, im Jahr 1726 Malherbe, im Jahr 1739 Petrus Franciscus Demol. Beide spielten auch Violine in der Hofkapelle. Zwischen ca. 1742 und 1747 war die Stelle vakant, dann wurde Joseph Etienne Ferrand angestellt, 1749 oder 1750 ein Tanzmeister Dubois, mit dem das Hofmarschallamt wegen seiner „versoffenen Conduite“ sehr unzufrieden war. Sein Nachfolger wurde 1761 Laurent le Roy. Der Maître de Danse Louis Lépitre reichte 1831 ein Dimissionsgesuch an den Großherzog ein, da er einen Ruf an den Hof von Weimar erhalten habe (HStAD D 8 259/6). Einige Tanzmeister erteilten auch Unterricht außerhalb des Hofstaates, um sich eine Nebeneinnahme zu verschaffen. Siehe Maaß 2006, 93ff.
- 130 La Hessoise Darmstat. Danse Figureé à deux pour le bal & contredance sous le même nom composé & écrite en Choregraphie Suiuie de plusieurs autres danses & contredances dédiée à son altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Hereditaire de Hesse Darmstat Par le sieur Dubreil valet de Chambre de son altesse Serenissime Monseigneur le Prince Electoral Maître à danser de leur altesse Messseigneurs les Princes & compositeur de Ballets de la Cour de son altesse Electorale de Baviere. à Munich ce premier de May 1718. Widmung o.p., ULB Darmstadt, Hs 1827.

Neben dem französischen und dem italienischen darf der Einfluss nicht unterschätzt werden, der vom Habsburger Hof in Wien ausging. Susanne Rode-Breyermann stellt ein Plastizitätsgefälle zwischen dem französischen und dem erst in jüngerer Zeit erforschten Musikleben des Wiener Hofes fest und belegt die weitreichende Rolle, die letzteres in seiner Vorbildfunktion auch für manche der kleineren deutschen Höfe spielte.¹³¹ Diese Einschätzung wird bestätigt durch die Korrespondenz des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberhard Passer, der Landgräfin Elisabeth Dorothea in den 1680er Jahren mehrfach von musikalischen Aufführungen und festlichen Ereignissen am Kaiserhof berichtete.¹³²

Den Wunsch nach einer umfassenden Erneuerung der Hofmusik scheint Ernst Ludwig namentlich nach dem Tod seiner Frau 1705 verspürt zu haben. Offenkundig genügte ihm nun die Darmstädter Hofmusik, die noch ganz vom Geschmack seiner Mutter und von deren Hofkapellmeister Wolfgang Carl Briegel geprägt war, nicht mehr, und er suchte nach neuen Impulsen.¹³³ Auf zahlreichen Reisen, die er zu dieser Zeit unternahm, sammelte er Eindrücke an vielen Höfen wie München, Hannover, Durlach, Stuttgart, Ansbach, Bayreuth und Weißenfels.¹³⁴ Vor allem die Oper in Hamburg beeindruckte ihn nachhaltig. Als Kenner und Mäzen wurde er hier geschätzt und gefeiert. Er nahm auch aktiv am Hamburger Musikleben teil. Noch 1739 widmete Johann Mattheson ihm sein Buch „Der Vollkommene Kapellmeister“, in Erinnerung an diese Zeit, als er „oftt die Ehre hatte [ihn] beim Singen, mit dem Clavier zu accompagniren“.¹³⁵

2.3.2. Exkurs: Huldigung der Hamburger Gänsemarktoper

Die erste uns bekannte Huldigung für Ernst Ludwig aus der Zeit, als er nachweislich schon mit Graupner bekannt war, stammt nicht aus Darmstadt, sondern aus Hamburg.¹³⁶ Im Jahr 1708 hatte er sich – nicht zum ersten Mal – einige Zeit dort aufgehalten und engen Kontakt zur Gänsemarktoper und deren Akteuren gepflegt. Nicht nur Graupner, der als Cembalist und Komponist dort beschäftigt war, sondern gleich mehrere Sänger und Musiker wechselten anschließend nach Darmstadt in seinen Dienst. Dennoch reiste der Landgraf auch weiterhin häufig nach Hamburg. Im Jahr 1709, beim Abschied nach einem dieser Aufenthalte, wurde ihm zu

131 RODE-BREYERMANN 2010, passim.

132 HStAD E 1 M 57-62.

133 Vgl. MAAB 2011.

134 Erich REIMER (1991, 94f) skizziert die Einrichtung der Oper an den großen deutschen Höfen Wien, München und Dresden im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Die mittleren und kleineren Höfe wie Ansbach Bayreuth, Braunschweig-Wolfenbüttel, Hannover, Stuttgart und Weißenfels übernahmen die Institution teils zu singulären Veranstaltungen, teils als dauerhafte Einrichtung. Gemeinsam war ihnen die Rezeption der venezianischen Opernpraxis, die die meisten Fürsten im Lauf der obligatorischen Kavalierstour kennengelernt hatten.

135 Mattheson 1739 (Nachdruck Kassel und Basel 1954), „Zuschrift“ o.p.

136 Für den Hinweis auf diese frühe Huldigung in Form eines Opernprologs sei Frau Prof. Dr. Ursula Kramer herzlich gedankt.

Ehren ein Festspiel veranstaltet, wobei ihm der Prolog zu der Oper *Die Biß in / und nach dem Todt / unerhörte Treue Des Orpheus* von Reinhard Keiser gewidmet wurde:

APOULLO ermunterte Seine MUSEN, Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Ernestus Ludewig/ Land-Grafen zu Hessen-Darmstadt etc. etc. in einem PROLOGO zu der OPERA ORPHEUS Ihre unterthänigste Freude zu bezeugen.¹³⁷

Die Festoperntradition war in Hamburg einzigartig und ist in keiner anderen Stadt des Reiches so nachzuweisen. Denn zwischen 1689 und 1746

„stand beinahe jede sechste Produktion [bei einem Gesamtrepertoire von 320 Werken in diesem Zeitraum] im Zeichen von dynastischen und politischen Ereignissen – zur Feier von Krönungen, Fürstengeburtstagen und -hochzeiten oder bedeutenden Siegen versammelten sich die Bürgermeister und Ratsherren, Diplomaten, Adlige und vornehme Bürger im Opernhaus, um ein eigens zu diesem Anlaß geschriebenes Werk zu hören, und wenn es galt, hohen Besuch in der Stadt zu ehren, wurde die Große Loge zur Fürstenloge, das Opernhaus zum Mittelpunkt des festlichen Zeremoniells“.¹³⁸

Die ausführlichste Schilderung der glanzvollen Aufführung zu Ehren Ernst Ludwigs, die mit einem Feuerwerk und Kanonenschüssen der Schiffe aus dem nahen Hafen endete, stammt von Wilhelm Kleefeld:

„Das ganze Haus war illuminiert und prächtig geschmückt. Man sah Lustres, zahllose gläserne Windlichter mit Wachslichtern usw. Das Orchester war ebenfalls mit besserer Streichmusik besetzt als gewöhnlich, und in zwei Balkonen an jedem Ende des Orchesters befanden sich Trompeter und Pauker. Der Durchlauchtigste Fürst wurde beim Erscheinen mit einer donnernden Kriegssymphonie begrüßt, die so lange anhielt, bis er sich auf seinem Platze bequem gemacht hatte. Nun bewegt sich aus dem Orchesterraum in kunstvoller Maschinerie der hessische Löwe, der auf einer himmlischen Stufenleiter emporsteigt bis zur Höhe der Proszeniumsrampe. Im Maule trägt er das künstlerisch ausgeführte Textbuch, das er dem Fürsten so in sinniger Huldigung überreicht. [...] Auf der Höhe eines monumentalen Szenenaufbaues erscheint schließlich Apollo, der die Gefühle der Festteilnehmer in einer Ansprache vereint. Der Chor beschließt den Jubel. Die gegen Schluß immer häufiger werdenden Tänze enden in einer grandiosen Ballettapotheose, die der Herrscher der Fluten und sein eifersüchtiger Rivale, der Gott des Feuers durch glän-

137 D-B 32 Mus T 3 R. Die folgenden Textzitate stammen aus diesem Textdruck. Ein weiteres handschriftliches Exemplar befindet sich am Libretto von Reinhard Keisers *Treue des Orpheus* (1709) in D-HS 48 MS 640/3:4. Siehe auch MARX/SCHRÖDER 1995, 64. Der Text geht zurück auf Friedrich Christian Bressand.

138 SCHRÖDER 1998, 1. Neben Landgraf Ernst Ludwig waren u.a. die deutschen Kaiser, die russischen Zaren, die Könige von Großbritannien, Frankreich, Dänemark, Preußen sowie die Herzöge von Schleswig-Holstein und Braunschweig-Lüneburg Widmungsträger von Opern, Singballetten, Serenaten, Prologen und Epilogen an der Gänsemarktoper. Hier wurden „politische Botschaften im musikalischen Gewand [...] vom Rat der Stadt an den Kaiser [...], an fremde Monarchen und Fürsten [...] und an die eigene Bevölkerung“ übermittelt. Ebenda, S. 297.

zende Farben- und Lichtspiele zu einem damals ganz unerhörten Prunkschauspiele steigern.¹³⁹

Von wem der Text und die nicht erhaltene Musik des Prologs stammen, ist nicht bekannt.¹⁴⁰ Es scheint jedoch nicht ausgeschlossen, dass der Komponist nicht Reinhard Keiser war, der zu diesem Zeitpunkt die Leitung des Opernhauses niedergelegt hatte, sondern Christoph Graupner. Vielleicht hat der junge Komponist hier bereits die erste Probe einer Huldigung zu Ehren Ernst Ludwigs, der gerade sein neuer Arbeitgeber geworden war (s.u.), abgelegt.

Das Libretto sieht drei Solisten sowie einen Chor vor. Figuren aus der griechischen Mythologie agieren auf dem Schauplatz, der „eine angenehme Gegend mit dem Musen Berge“ darstellt. Der Text des unbekanntem Verfassers ist vorwiegend deutsch und mit italienischen Arien versetzt, wie es in vielen Opern üblich war. Die drei italienischen Arien, die inhaltlich wenig spezifisch „li giorni sereni“ und die „graditi piaceri“ preisen, haben eine deutsche Prosa-Übersetzung im gedruckten Textbuch. Solche Arien waren mehrfach verwendbar. Sie finden sich teilweise in Reinhard Keisers Opern *Aurora* (1710) und *Carneval in Venedig* (ab 1723) wieder.¹⁴¹ Die Rezitative hingegen wurden augenscheinlich für die aktuelle Situation konzipiert. Gleich das einleitende Rezitativ bezieht sich unmittelbar auf den Besuch des Landgrafen:

Apollo: Ihr Söhne/ welche Hamburg nährt/
 Die ihr getränckt von meinem Helicon/
 Besinget einen Götter-Sohn/
 Den Held der Hessen/
 Des Durchlauchten Haupt
 Mit meinem Lorbeer längst belaubt/
 Der eure Stadt mit seiner Ankunft ehrt/
 Der auch auf euch/ wie auf Sein edles Giessen/¹⁴²
 Läst Gnaden-Blicke schiessen.

139 KLEEFELD 1904, 39f. Kleefeld bezog sich auf einen nicht näher bezeichneten und heute wohl kaum noch zu identifizierenden „Gewährsmann“, einen „Zeitzeugen“, der die Veranstaltungen in allen Einzelheiten schilderte. Vgl. auch KAISER 1951, 90, der seine Ausführungen offensichtlich von Kleefeld übernahm.

140 Marx/Schröder vermuten als Komponisten Reinhard Keiser, dessen Oper *Die Biß in und nach dem Tod unerhörte Treue Des Orpheus* im Jahr 1709 als eine Zusammenfassung seiner früheren Opern *Die Sterbende Eurydice* (1702) und *Orpheus Ader Theil* (ebenfalls 1702) an der Gänsemarkt-Oper gegeben worden war. MARX/SCHRÖDER 1995, 95.

141 Vgl. MARX/SCHRÖDER 1995, 64.

142 Erstaunlicherweise wird nicht Darmstadt, sondern Gießen als die Heimat des Landgrafen genannt. Vielleicht spielt der Textdichter auf die Universität an, deren Jubiläum Ernst Ludwig erst kurz zuvor mit großer Pracht hatte feiern lassen.

Wie die Huldigung musikalisch zu bewerkstelligen wäre, macht die Muse *Calliope* in einem Rezitativ deutlich: „Schlagt Pauken / stoßt in die Clarinen, Last süsse Pfeiffen / mit den Violinen / In schönsten Wechsel gehen ...“ Die „Herrschafts-Instrumente“ Pauken und Trompeten werden zuerst genannt, dann wird eine abwechselnde Verwendung von Holzbläsern (Flöten) und Violinen empfohlen. Eben diese Instrumentierung war für Graupner später in seinen Huldigungsmusiken der Standard. Ernst Ludwig wird als Held besungen, ohne dass freilich seine „Heldentaten“ konkret benannt würden. Floskelhaft werden Eigenschaften angeführt wie „Durchlauchtes Wesen“, „Der Musen Wonn‘ und Lust“, „Wunder uns‘rer Zeit“. Am Schluss steht eine *Aria à tutti*:

Du/ des hohen Himmels Pfand/
 Sey und bleib beglücktet!
 Wie desselben Holde Hand
 Über dich gerücket
 Schütze sie dich ewiglich!
 Uns‘re Wünsche mehren sich:
 Leb‘ Ernestus Ludewig!

Die Panegyrik ähnelt sehr den zahlreichen Huldigungsgedichten zum Geburtstag, Namenstag oder Neujahr, die in Darmstadt erhalten sind.¹⁴³ Anspielungen auf Ernst Ludwigs „Vater-Hertze“ oder auf den Anteil Hamburgs an seinem „Ruhm“, seiner „Weisheit“ und seinen „Thaten“ mochten sich auf die Großzügigkeit seines Mäzenatentums zu dieser Zeit beziehen:

Der Himmel ziert Dein hohes Hauß
 Und Dich mit solchen Gaben/
 Daran dein Land kan seine Gunst erkennen/
 Und daran wir/ die wir in gleicher Treue brennen
 Da er dich glücklich zu uns führt/
 Auch Antheil haben.

Zum Dank für die Huldigung gab der Landgraf am nächsten Tag ein großes Fest, zu dem „alle öffentlichen Beamten, sowie der Adel in und bei Hamburg mit seinen Damen geladen war; ferner waren Abordnungen des Senats, der Geistlichkeit und der Gesellschaft zugegen. An das Abendessen schloß sich ein Ball, der sich bis zum nächsten Morgen hinzog“.¹⁴⁴ Ernst Ludwig ließ sich seine Vorliebe für die Hamburger Oper etwas kosten, er kaufte sogar ein Haus, um bei seinen Aufenthalten be-

143 Zum Beispiel in den gesammelten Personalschriften, ULB Darmstadt, 43 A 415 und 416.

144 Ein „Zeuge“, zit. von KLEEFELD 1904, 43.

quem logieren zu können.¹⁴⁵ Was seine Räte in Darmstadt von Anfang an als bedenkliche Fehlinvestition einschätzten, wirft ein bezeichnendes Licht auf die damalige Euphorie des Landgrafen, die jedoch nicht lange andauerte. Ein Jahr später, als Graupner bereits in Darmstadt tätig war, hielt Ernst Ludwig sich wiederum in Hamburg auf. Sein Schreiben vom 12. April 1710 an Geheimrat Kameytsky in Darmstadt zeigt, dass der Landgraf sich in peinliche Geldschwierigkeiten gebracht hatte:

„Ich will hoffen, es werde ja einmahl ein schreiben von mir an Ihn einlauffen, woran bishero zweiffeln muss, weilen auf Keines noch eine ainige antwort bekommen, indessen lebe allhier Gott weiss wie[.] dann ohne geldt wahrhaftig an einem frembden orth undt sonderlich allhier [man] nicht sich behelffen kann, indessen lauffen die täglichen dependes fort. Man muss mal à propos schulden machen, welches aber meiner ehr [...] übele nachrede macht[.] ich weiss nicht wo ich fast hinsehen soll[,] so schäme ich mich [...]“.¹⁴⁶

Der Minister in Darmstadt konnte seinem Dienstherrn jedoch nicht helfen. Vielmehr schrieb er zurück, dass keinerlei Geldmittel mehr zur Verfügung stünden und die Hamburger Haushaltung völlig unbezahlbar sei.¹⁴⁷

2.3.3. Die kurze Blütezeit der Hofmusik in Darmstadt

Um das Jahr 1709 begann der Landgraf, namhafte Musiker aus Hamburg, aber auch aus Leipzig und ganz Europa nach Darmstadt zu engagieren. An erster Stelle ist hier Graupner zu nennen, zudem mehrere Sänger und Instrumentalisten von internationalem Renomee. Zumindest teilweise scheint Graupner bei deren Vermittlung eine Rolle gespielt zu haben.¹⁴⁸ Im Januar 1709 wurde Graupner nach Darmstadt verpflichtet, zunächst als Vizekapellmeister. Seine ersten Darmstädter Kantaten datieren vom Juli dieses Jahres, es muss nach heutigem Wissensstand offen bleiben, ob er

145 Vermutlich diente das Haus auch als Wohnung für eine damalige Geliebte. Das wäre eine Erklärung dafür, dass Ernst Ludwig es zu einem Zeitpunkt kaufte, als er gerade Graupner und andere Musiker nach Darmstadt verpflichtete, also von der Hamburger Oper abzog. Der Kaufvertrag datiert vom 14.1.1709. Es handelte sich um das Haus des Rats Herrn Gerhard Scholten „am Gosenmarkt“, ein großes Haus mit zwei Flügeln, Vor- und Hinterhof sowie ein Garten. Ernst Ludwig kaufte das Anwesen von der Witwe und den Erben für 22.000 Reichstaler. Er hat es – trotz einiger Versuche in den 1720er Jahren – nicht wieder verkauft, weil er keine annehmbaren Konditionen erhielt. Nach seinem Tod 1739 wurde die Verwalterin des Hauses, Wolff, gefragt, ob sie das Haus übernehmen wolle gegen Verzicht auf ihre ausstehenden Forderungen; sie lehnte aber ab. Im Januar 1741 hieß es aus Darmstadt, „die Wolf“ solle das Haus verkaufen, um ihre Forderungen daraus zu begleichen, HStAD E 1 K 35/1. Freundlicher Hinweis von Dr. Rainer Maaß.

146 HStAD D 4 359/1, Korrespondenz mit Geheimrat Kameytsky.

147 Ebenda.

148 Vgl. BILL 1987A, 114. Mehrere der neu engagierten Musiker gehörten zu Graupners Bekanntenkreis aus Leipzig und Hamburg.

erst zu diesem Zeitpunkt umgezogen ist oder ob er bereits vorher am Ort war.¹⁴⁹ Ernst Ludwig kam jedenfalls erst im März 1709 wieder zurück nach Darmstadt; im Mai und Juni hielt er sich zur Kur in Ems und Schlangenbad¹⁵⁰ auf, so dass ein Dienstbeginn Graupners im Juli plausibel wird. Seine Oper *Simson* wurde am 18. November 1709 in der Gänsemarktoper uraufgeführt. Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass er in diesem Jahr sowohl in Darmstadt als auch in Hamburg tätig war. Jedenfalls schrieb er im Herbst zu fast jedem Sonntag zwei Kirchenkantaten für Darmstadt.

Zwei Jahre später, nach dem Ausscheiden seines Vorgängers Wolfgang Carl Briegel, wurde Graupner zum Leiter der Hofkapelle ernannt. Vizekapellmeister wurde Gottfried Grünewald, der seit der Leipziger Zeit mit Graupner bekannt war und mit ihm in Hamburg gearbeitet hatte. Nach einer kurzen Anstellung als Bassist am Hof von Sachsen-Weißfels war Grünewald im Jahr 1711 nach Darmstadt gekommen, wo er bereits im Februar 1710 als Gastsänger bei der Aufführung von Graupners Oper *Berenice e Lucilla* mitgewirkt hatte. Die ohnehin schon vergleichsweise starke Hofkapelle wurde durch weitere hochqualifizierte Mitglieder vermehrt: hervorragende Sänger und Sängerinnen, europaweit berühmte Instrumentalisten, Tänzer und eine französische Schauspieltruppe. Italienische Kastraten, die an deutschen Höfen zu dieser Zeit als ganz besonders wertvolle Statussymbole galten und wie teure Liebhaberstücke gehalten wurden, wurden einige Male für Gastspiele, der Altist Campioli sogar dauerhaft verpflichtet.¹⁵¹ Auch die französischen Komödianten, die Ernst Ludwig, ebenso wie seinen späteren Baumeister Louis Remy de la Fosse, in Hannover kennengelernt und zum Teil von dort nach Darmstadt geholt hatte, führten musikalische Bühnenwerke auf. Ihr eigener Kapellmeister Etienne Valoix verstarb 1715. Vereinzelte Äußerungen in Briefen oder Kanzleiberichten erlauben den Schluss, dass es bei musikalischen Aufführungen auch Zusammenarbeit oder personelle Über-

149 Die Tatsache, dass der Landgraf den Januar und Februar 1709 am Hof des Kurfürsten von Hannover verbrachte und dass Graupners Anstellungsdekret ebendort aufgesetzt wurde, legt den Gedanken nahe, dass der Komponist, sofern er während der Karnevalssaison nicht noch in Hamburg arbeitete, seinen neuen Arbeitgeber vielleicht auf dessen Reisen, unter anderem nach Hannover, Braunschweig und Wolfenbüttel, begleitet haben könnte. Zu Graupners mutmaßlichem Arbeitsbeginn in Darmstadt siehe auch BILL 2012, 3 und PEGAH 2012A, 42. Die vermutlich letzte Aufführung einer Graupneroper in Hamburg fand im Februar 1711 mit der 1708 entstandenen *Antiochus e Stratonica* statt, siehe MARX/SCHRÖDER 1995, 474f.

150 Auch während seiner Kur war Ernst Ludwig bestrebt, seine Hofkapelle zu vervollständigen. Beispielsweise schrieb er am 22. Juni 1709 aus Bad Ems nach Darmstadt, dass der Kapellknabe [Johann Adam] Ostheim angestellt werden solle, HStAD D 8 15/6.

151 NOACK 1967 und ERDMANN 2005.

schneidungen zwischen den Mitwirkenden der Komödie und der Hofkapelle gab, was sicherlich nicht immer ohne Konflikte möglich war.¹⁵²

Ernst Ludwigs Ehrgeiz, seine kulturpolitischen Aktivitäten auf den höchsten Stand der damaligen Entwicklung zu bringen, beschränkte sich nicht auf die Musik. Der Architekt Louis Remy de la Fosse, der eigentlich die Rheinregulierung in Angriff nehmen und einen schiffbaren Kanal nach Darmstadt bauen sollte, errichtete statt dessen mehrere Jagdschlösser und plante den Neubau des Residenzschlosses nach dem Brand von 1715. Nicht zuletzt war ein prächtiges Opernhaus vom Landgrafen gewünscht; aus Kostengründen musste er sich jedoch mit dem Umbau des alten begnügen. Während die Ausgaben für die Bauten von der Rentkasse bestritten wurden, wurde die Musik aus der Kabinettskasse bezahlt. Eine Jahresbilanz der Kabinettskasse des Jahres 1717 zeigt folgende Verteilung der persönlichen Ausgaben Ernst Ludwigs:

Particuliere Besoldung [persönliche Bedienstete wie Kammerdiener, aber auch die Gehälter der Hofmaler]	4486 fl.
Zur Unterhaltung der Music [Hofkapelle]	7372 fl.
Zur Unterhaltung der Comödianten [eine französische fest angestellte Schauspieltruppe]	10978 fl.
Vor Lichten und Unterhaltung des Opern Haußes	2000 fl.
Unterhaltung der Parforcejagd	15000 fl

Hier zeigt sich, dass die Hofkapelle zwar die beträchtliche Summe von über 7300 Gulden kostete,¹⁵³ aber nur die dritte Stelle nach den französischen Komödianten einnahm und nur etwa die Hälfte der Parforcejagd ausmachte. Natürlich lässt sich aus dieser Tatsache nicht ablesen, dass die Musik auch in der Estimation des Landgrafen die dritte Stelle einnahm. Immerhin wurde die Hofkapelle fast vollständig im Dienst behalten, als Komödie, Oper und Parforcejagd nach 1719 ganz eingestellt wurden. Die Pracht, die Ernst Ludwig in dem Jahrzehnt zwischen 1709 und 1719 in Darmstadt entfaltet hatte, erwies sich angesichts der desolaten Finanzlage des Lan-

152 Siehe KAISER 1951 und NOACK 1967. Zum Beispiel schrieb Geheimrat Kameytsky 1717 an Ernst Ludwig, man solle von einem befreundeten Hof einen Tanzmeister ausleihen, „weil der La Planta [der Tanzmeister der französischen Truppe] in einem gewießen Ballett nicht tanzen“ wolle (vgl. Kapitel 5.1.2).

153 In der Besoldungsliste sind nicht diejenigen Musiker einbegriffen, die Stellen als Schreiber, Lakaien u.a. bekleideten und „nebenamtlich“ in der Hofkapelle mitspielten. Vgl. BIERMANN 1987.

des als allzu kostspielig.¹⁵⁴ Daher wurde 1718 auf Drängen des Kollegiums der Geheimräte zunächst die Parforcejagd abgeschafft, ein Jahr später die regelmäßigen Theateraufführungen. Die französischen Schauspieler wurden nach 1720 sämtlich entlassen, die Musiker der Hofkapelle und die Gesangssolisten jedoch im Dienst behalten.

Diese Sparmaßnahmen erwiesen sich als nicht ausreichend, zumal vor allem die Parforcejagd in den folgenden Jahren stillschweigend wieder eingeführt wurde. Weniger kostspielige Formen, zum Beispiel „eingestellte Jagden“ oder „Fuchs- und Hasenprellen“, die zur Unterhaltung und Belustigung von Gästen dienten, standen sowieso nie in Frage, ebenso wenig die gewöhnlichen Pirschgänge und Jagdausflüge des Landgrafen. Aber auch in Bezug auf die teure Parforcejagd wurden immer wieder Ausnahmen gemacht, so dass man wohl kaum von einer Abschaffung sprechen kann. Hohe Staatsbesuche, beispielsweise die Anwesenheit des Kaisers 1742 und 1744 wurden von Ludwig VIII. zum Anlass genommen, Parforcejagden durchzuführen, bevor er 1754 diese von ihm über alles geschätzte Form der Jagd auch offiziell wieder einführte. Offenbar war aber der Jagd-Hofstaat, die erforderlichen Bediensteten, Pferde und Hunde die ganze Zeit über verfügbar gehalten worden, zumal gerade Pferde und Hunde als wertvolle Geschenke für die Beziehungen zu Wien und anderen Höfen von Bedeutung waren.¹⁵⁵

In der Hofmusik zeichnet sich ab den Jahren 1719/20 ein deutlicher Wandel ab. Zuvor war die Musik für den Landgrafen wohl eines seiner wichtigsten persönlichen Anliegen, das untrennbar zu seiner Selbstdarstellung gehörte. Er musizierte aktiv, auch öffentlich im Rahmen von höfischen Veranstaltungen. Bei seinem Besuch 1708 in Hannover gab er beispielsweise Gesangsdarbietungen zum Besten. Der jüngste Sohn seines Gastgebers, Ernst August II., berichtete in einem Brief: „J’ais antandu hière la belle voi de M[onsieur]. le Landgrave de Darmstat, qui frédone come un maitre à chanter fransois“.¹⁵⁶ Ernst Ludwig hatte eine Bassstimme. Dass er diese auch zusammen mit seiner damaligen Geliebten, der Gräfin von Sinzendorf,¹⁵⁷ anlässlich des Besuchs des hannoverschen Prinzen in Darmstadt hören ließ, war für

154 Neben den Kosten für Jagd, Musik und Theater belasteten noch eine beträchtliche Erweiterung des Hofstaates sowie immense Ausgaben für Baumaßnahmen den Haushalt: der Neubau des 1715 bei einem Brand weitgehend zerstörten Residenzschlosses, die Orangerie in Bessungen, mehrere Jagdschlösser in ganz Hessen, der neue Fürstenhof neben dem Schloss sowie der Bau eines ganz neuen Stadtviertels, der „Neuen Vorstadt“ in Darmstadt. Allerdings wurden die Kosten dafür zum großen Teil durch vom Landtag bewilligte Steuern und Fronarbeiten abgefangen. Vgl. WOLF 2013.

155 Siehe PONS 2009.

156 Zit. nach PEGAH 2012A, 40.

157 Auch die Gräfin Sophie Louise von Sinzendorf hatte Ernst Ludwig in Hannover kennengelernt. Sie war mit einem dortigen Kammerjunker verheiratet, was sie nicht hinderte, ihrem Geliebten nach Darmstadt zu folgen. Auch in Bad Ems, in Wien und in Hamburg war sie mit Ernst Ludwig zusammen. Vgl. MAAß 2011.

Ernst August Anlass, sich in einem Brief zu mokieren: „Le Landgrave donna la musique à plusieurs de nos meicèns. Je crois que vous savés qu’il chante la basse et M[ada]me un aigre desus, ce qui fait une musique assés comique“.¹⁵⁸

Ob andere Zuhörer die wenig schmeichelhafte Einschätzung Ernst Augusts teilten, ist nicht bekannt. In Hannover hat Ernst Ludwig möglicherweise auch eigene Kompositionen zur kurfürstlichen Hofmusik beigetragen. Zumindest ist in einer dortigen handschriftlichen Musikaliensammlung ein Flötenstück enthalten, das mit „Aire de S[on]. A[ltesse]. S[érénissime]. le Landgrau de Darmstadt“ überschrieben ist.¹⁵⁹ Er tauschte auch mehrfach Kompositionen mit seinem Freund, dem Grafen von Erbach, aus und sandte Abschriften seiner Werke dem Kurfürsten Max Emanuel von Bayern.¹⁶⁰

Aus späteren Jahren sind überhaupt keine eigenen Werke mehr von ihm bekannt. Zudem fällt ein immer mehr nachlassendes Interesse an den musikalischen Angelegenheiten des Hofes auf.¹⁶¹ Bezeichnend dafür sind die Einträge in seinen Brieftagebüchern. Erhalten sind Fragmente von Tagebüchern für die Jahre 1698 bis ca.1706; hingegen sind für 1718 bis 1725 sowie 1735 bis 1739 vollständig gebundenen Hefte vorhanden mit Aufzeichnungen, die hauptsächlich der Dokumentation seiner Korrespondenz dienten, aber auch persönliche Notizen enthalten.¹⁶² Während Ernst Ludwig in den frühen Tagebüchern mehrfach notierte, er habe komponiert, und zwischen 1718 und 1725 oft als Aufenthaltsort „à la chambre de musique“ angegeben ist, erscheint das Wort Musik im letzten Tagebuch kein einziges Mal. Ohne dass die Hofmusik in Darmstadt ab den 1720er Jahren aufgegeben worden wäre, war die Zeit der kulturellen Hochblüte im Grunde auf das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts begrenzt. Vor allem wohl pekuniäre, gleichwohl auch verschiedene andere Gründe führten zu einem recht schnellen Abebben der Begeisterung Ernst Ludwigs, und in der Folge zu einer fortschreitenden Vernachlässigung der Hofmusik. Rainer Maaß konstatiert Entsprechendes für Ernst Ludwigs Bautätigkeit:

„Es war nicht allein die Finanzmisere des Landes, sondern auch die plötzlich eintretende Interesselosigkeit des Landgrafen, seine Unruhe und Unrast, die ihn immer wieder neue Projekte aufgreifen und anfangen und ältere unausgeführt bleiben ließ. erinnert sei an die Neue Vorstadt Darmstadts, den Schlossneubau und die Orangerie in Bessungen“.¹⁶³

Die Resignation wird unter anderem sichtbar anhand der Zeremonialmusik, die sich ab 1720 ausschließlich auf Kantaten beschränkte. Große Theateraufführungen, wie

158 Brief Ernst Augusts von Hannover an den Grafen Kielmannsegg vom 18.6.1708, zit. nach PEGAH 2012A, 46.

159 PEGAH 2012A, 41.

160 KRAMER 2011A.

161 Vgl. BILL 2011A, 112f.

162 ULB Darmstadt Hs 1585. HStAD D 4 343/2 und D 4 370/4.

163 MAAB 2011, 46.

sie zu Anfang geplant und teilweise durchgeführt wurden, gab es nach 1719 nicht mehr. Graupner scheint insgesamt nicht mehr als fünf oder sechs Opern für Darmstadt komponiert zu haben. Andere vokale Großformen wie beispielsweise Oratorien fehlen völlig. Es ist belegt, dass Ernst Ludwig auch in späteren Jahren noch zum Karneval Maskeraden, Banden und Wirtschaften unter Einbeziehung von Musik aufführen ließ.¹⁶⁴ Welcher Art diese musikalischen Darbietungen waren, ist allerdings nicht spezifiziert, und eine Beteiligung Graupners daran ist äußerst unwahrscheinlich.¹⁶⁵

Auch bei ihrem niedrigsten Stand 1734, nachdem viele Musiker entlassen, einige auch wegen Ausbleibens ihrer Besoldung abgewandert waren (vgl. Kapitel 4.2), hatte die Hofkapelle noch die beachtliche Zahl von 24 festen Mitgliedern und war somit größer als viele andere Kapellen vergleichbarer oder sogar bedeutenderer Höfe.¹⁶⁶ Das hohe Niveau, das die Darmstädter Hofkapelle schon unter Briegel hatte und das Graupner noch steigerte, wird immer wieder in der Literatur gerühmt. Oft wird als Zeugnis Telemanns Lob der „unvergleichlichen Execution des Darmstädtischen Orchestres“ angeführt, das in Matthesons „Grosser General-Bass-Schule“ steht.¹⁶⁷ Dass es Kontakte musikalischer Art mit Frankfurt und anderen reichsfreien Städten, außerdem mit verwandten und befreundeten Fürstenhöfen gab, lässt sich vereinzelt aus der Korrespondenz der Landgrafen ersuchen.¹⁶⁸ Ein Austausch von Werken, Abschriften sowie gegenseitige Mitwirkung bei Aufführungen und „Ausleihe“ von einzelnen Sängern und Musikern sind ebenfalls belegt.¹⁶⁹

Trotz des guten Standes der Hofkapelle war die Aufführung großer Opern zwischen 1709 und 1719 wohl kaum jemals möglich, ohne dass das Darmstädter Personal durch auswärtiges ergänzt werden musste. Nicht nur 1709/10, als das Theaterprojekt gerade erst initiiert wurde, verpflichtete Ernst Ludwig Gastsänger, unter anderem aus Hamburg. Auch in den folgenden Jahren schrieb er regelmäßig vor den geplanten Aufführungen an befreundete Höfe, um Sängerinnen und Instrumentalisten

164 Unter „Wirtschaften“ verstand man „eine besondere Art von Tanzmasqueraden, in denen die fürstlichen Festgeber als Bauern kostümiert, ihren Gästen Bewirtung und Willkomm boten. Im 17. Jahrhundert waren sie zum Teil mit recht derben Scherzen gewürzt. Die Wirtschaft aus dem Jahr 1722 aber, von der ein sehr ausführliches „Reglement“ auf dem hessischen Staatsarchiv aufbewahrt wird, ist ein ganz symmetrisch eingeteilter Fastnachtszug der als Bauern verkleideten Hofgesellschaft mit Musikbanden, Würstwagen und allerlei auf Eseln und Schubkarren mitgeführten Leckerbissen, wobei weder Comus noch Bacchus fehlen durfte, ebenso wenig wie die damals so beliebten Harlequins, Escarmuzzen und Hanswürste“. KAISER 1939, 45.

165 HStAD D 4 347/5, Theater, Musik, Feste am Hof Ernst Ludwigs.

166 BIERMANN 1987. Die tatsächliche Anzahl der aktiven Musiker lässt sich zu keinem Zeitpunkt exakt bestimmen, weil Akzessisten, Schüler, unbezahlte Mitspieler und anderweitig am Hof beschäftigte Mitglieder in den Besoldungslisten nicht erfasst sind.

167 BILL 1987A, 86.

168 Siehe z.B. PEGAH 2012.

169 NOACK 1967, 192f. Zumindest was die Kontakte zwischen Graupner und Telemann betrifft, scheint Noacks Interpretation jedoch fragwürdig, siehe BILL 1986.

auszuleihen, so für das *Divertissement* 1717 und die Opern im Februar 1719 (vgl. Kapitel 5.1.1 und 8.2). Im Gegenzug überließ er auch mehrmals „seine“ Virtuosen, vor allem die Sopranistin Johanna Elisabeth Hesse, zeitweise anderen Höfen. Ernst Christian Hesse, der Ernst Ludwig nicht nur als Gambist und zeitweiliger „Concert-Direktor“ der Hofkapelle, sondern auch als Kriegsrat, Wein- und Musikalien-Lieferant, reisender Diplomat und Informant an Höfen in ganz Europa diente, richtete in einem seiner Berichte Grüße Georg Friedrich Händels aus, was einen Kontakt – vermutlich aus Händels Hamburger Zeit – und das Interesse des Landgrafen an diesem Komponisten beweist:

„[...] Hende[n]l, qui m’a écrit depuis deux fois de Londres, m’a toujours chargé d’assurer V[otre]. A[lt]esse. S[er]enissimé. de la Continuation de ses tres humbles Respects, c’est de quoy j’ay l’honneur de m’acquiter [...]“.¹⁷⁰

Eine zeitgenössische, verständlicherweise parteiliche und schmeichelhafte Zusammenfassung der Musikkultur unter Ernst Ludwig erstellte der „Hochfürstliche Archiv-Rath“ Johann August Buchner 1724 in seiner Chronik des landgräflichen Hauses:

„In seinem gantzen Leben¹⁷¹ hielte Er [Ernst Ludwig] viel auf die Music, wie Er dann selbstnen viele schöne musikalische Stücke inventiret, und zum theil selbstnen componiret, auch in seinen jüngeren Jahren galant auf der Laute gespielt, daher Er auch beständig eine starcke Hofcapelle gehalten, die nicht allein die Sonn- und Feyertage die Kirchen Musiquen besorgen sondern auch Sontags Nachmittags, auch wohl in der Woche Kammer Musiquen anstellen und halten müssen. Über diese ließe Er auch nachgehends in einem darzu besonders erbauten schönen Comoedien Hauß, welches vor diesem eine verdeckte Reitbahn gewesen, eine Zeitlang Opern durch seine Hoff Musicanten und französische Comoedien durch eine expresse darzu angenommene Bande von Frantzosen spielen und agiren, die letztere wurden aber nach einiger Zeit dimittiret, und nur die Capelle und Hoff Musicanten, worunter sich zum theil perfecte Leuthe, sowohl an Componisten alß Vocalisten und Instrumentalisten, auch etliche Frauenzimmer alß Sängerinnen befanden, beybehalten“.¹⁷²

Leider ist nicht überliefert, welche Musikstücke an den Sonntagnachmittagen oder bei den unter der Woche stattfindenden Kammermusikveranstaltungen aufgeführt wurden. Da Graupner seine Instrumentalmusik im Gegensatz zu den Kantaten nicht mit Datum versehen hat, ist eine Rekonstruktion dieser Aufführungen kaum möglich. Das Vorhandensein vieler Abschriften lässt indessen den Schluss zu, dass die Hofkapelle neben den hofeigenen auch Werke anderer Komponisten gespielt hat.

170 HStAD D 4 358/1, Korrespondenz Ernst Ludwigs mit Ernst Christian Hesse, Brief vom 8. Oktober 1715.

171 Die Chronik wurde 1724, also 15 Jahre vor Ernst Ludwigs Tod verfasst und sollte dazu dienen, den Anspruch des Hauses Hessen-Darmstadt auf Brabant zu belegen.

172 HStAD C 1 C 32. Bl. 615f.

Ernst Ludwigs Pflege der Kirchenmusik wird in der Personalia-Schrift zu seiner Gedächtnisfeier 1739 (vgl. Kapitel 6.5.1) gerühmt:

„Seine Hochfürstliche Durchlaucht haben [...] zu dem Ende und umb demselben [Gott] mit den Ihrigen desto besser dienen zu können, in Anno 1705. dero Hoff Capell [gemeint ist die Schlosskirche] erweitern und renoviren, auch in 1711. eine Orgel darin aufrichten, und weilen Sie Selbsten ein großer Kenner und Liebhaber von der Music gewesen, zu der Sonn- und Festtäglichen Andacht so wohl, alß dero Ergötzlichkeit gute und geübte Leuthe von Sängern und Instrumentisten in Dienste angenommen“.¹⁷³

Die ideologische Funktion und das politische Interesse, das der Kirchenmusik an einem protestantischen Hof beigemessen wurde, ist unschwer zu erkennen. Insgesamt ergibt sich ein Bild, in dem die Kirchenmusik eine feste Routine bildete, die – naturgemäß mit wechselnder Besetzung – über Generationen hinweg am Darmstädter Hof weitgehend gleich blieb. Im Gegensatz zu der anlassbezogenen Festmusik, die sich mit dem Zeremonialwesen im 17. und 18. Jahrhundert entwickelte und bis hin zu ihrer Fast-Abschaffung¹⁷⁴ veränderte, wurde die Kirchenmusik als Bestandteil der Liturgie kultiviert und als Tradition beibehalten, auch wenn – besonders nach Graupners Ausscheiden – nur noch begrenzte personelle Mittel und kaum neue Werke zur Verfügung standen.

2.4. Ein Jäger: Landgraf Ludwig VIII. (1691-1760)

Als labil, von Minderwertigkeitskomplexen gequält, leicht beeinflussbar und mit der Regierung überfordert wird Ludwig VIII. in der jüngeren Literatur dargestellt.¹⁷⁵ Er war bereits 48 Jahre alt, als er nach dem Tod seines Vaters die Herrschaft übernahm. Während seiner langen Zeit als Erbprinz hatte er nur begrenzt Anteil an den Regierungsgeschäften nehmen können. Seine Anhänglichkeit an den Wiener Kaiserhof, vor allem an Maria Theresia, erklärt Rouven Pons zum Teil mit der späten Regierungsübernahme:

„Die langjährige Vorenthaltung jeglicher Staatsgeschäfte und die Übernahme der Landgrafschaft in einer finanziell und politisch völlig verfahrenen Situation trieb den in die Jahre gekommenen Erbprinzen in fast irrationaler Weise zu einer Identifizierung mit einer Person und ihrer Partei“.¹⁷⁶

173 HStAD 340/7, Personalia.

174 Die Tendenz wird auch an anderen Höfen sichtbar. Schon Friedrich Wilhelm von Preußen (Reg. 1713-1740) wollte im Zuge seiner militaristischen Politik die Hofmusik sogar ganz abschaffen, siehe REIMER 1991, 21). Der ebenfalls militärbegeisterte Enkel Ernst Ludwigs, Landgraf Ludwig IX. (Reg. 1768-1790), der selbst eine große Anzahl Militärmärsche komponierte, hielt die Hofmusik für entbehrlich und reduzierte sie in Darmstadt auf ein Minimum. Siehe NOACK 1967, 271-282.

175 PONS 2009 und 2012.

176 PONS 2009, 298.

Diese Parteigängerschaft war außenpolitisch nicht immer klug, da durch die Heirat mit der Erbtochter von Hanau-Lichtenberg Territorien zum Herrschaftsgebiet hinzukamen, die größtenteils im Elsass lagen und unter französischer Lehenshoheit standen. Gleich nach dem Tod seines Schwiegervaters 1736 reiste Ludwig VIII. nach Paris, um das Lehen für die elsässischen Gebiete in Empfang zu nehmen. Auf dieser Reise bahnte er Beziehungen zu dem für den minderjährigen König Louis XV. regierenden Kardinal Fleury an, von denen er sich Vorteile erhoffte. „Die nächsten Jahre, und damit auch die erste Zeit nach dem Tod seines Vaters Ernst Ludwig (gestorben 1739) waren geprägt durch eine nach allen Seiten offene, vorsichtig lavierende Politik“.¹⁷⁷ Als seine Söhne später in preußische Kriegsdienste traten, war Ludwig VIII. keineswegs damit einverstanden. Zunächst fügte sich der zweite Prinz, Georg Wilhelm, dem Willen des Vaters und wechselte ins kaiserliche Lager. Erbprinz Ludwig IX. quittierte den preußischen Dienst erst 1757.

Zwar wurde das freundschaftliche Verhältnis, das Ludwig VIII. zu Maria Theresia anstrebte, von Seiten des Habsburger Kaiserpaars erwidert, aber eher im Sinne formaler und unverbindlicher „Courtoisie“. Die finanziellen Probleme, die immer wieder die Landgrafschaft in den Ruin zu stürzen drohten, wurden durch die Verbindung zu Wien nicht gelöst, höchstens aufgeschoben.¹⁷⁸ Wohl aber gab es einen regen Austausch zwischen Wien und Darmstadt auf diplomatischem und auf kulturellem Gebiet. Geschenke, Kunstwerke, Medaillen, kostbare Pferde und Jagdhunde wurden nach Wien geschickt; und – in freilich geringerem Umfang – auch von Wien nach Darmstadt. Es ist unverkennbar, dass der Landgraf enorme Anstrengungen unternahm, um sich das Kaiserpaar gewogen zu machen.¹⁷⁹ Das implizierte auch, dass die Lebensart und die Mode, die in Wien herrschten, zu seiner Zeit die Maßstäbe für Darmstadt setzten.¹⁸⁰

Die politische und militärische Bedeutungslosigkeit, die vergleichsweise marginale Rolle, die Hessen-Darmstadt im europäischen Vergleich spielte, sollten teilweise kompensiert werden durch äußerliche Prachtentfaltung. Repräsentation war für Ludwig VIII. daher nicht weniger wichtig als für seinen Vater. Eine herausragende Stätte der Jagdkultur zu pflegen war dabei wohl der erste und größte Ehrgeiz dieses Landgrafen. Er führte die Parforcejagd auch offiziell wieder ein, die Ernst Ludwig auf Druck seiner Räte 1718 zunächst aufgegeben hatte. Die Aufwendungen hierfür waren beträchtlich. Ludwig VIII. legte außerdem großen Wert auf die bildende Kunst und beschäftigte mehrere Hofmaler, vor allem Jagdmaler. Das Jagdschloss

177 PONS, 2009, 73.

178 In der Literatur wurde immer wieder behauptet, Maria Theresia habe durch ihren freundschaftlichen persönlichen Einsatz eine kaiserliche Exekutionskommission durch den Reichshofrat verhindert. Rouven Pons differenziert und widerlegt teilweise diese These, PONS 2009, 55-65.

179 Ein Beispiel dafür ist die kostbare Vorstellungsuhr, die Ludwig VIII. bauen ließ, ohne sie bezahlen zu können, und dem Kaiserpaar zum Geschenk machte. Siehe PONS 2009, 85-136.

180 Insbesondere nach der persönlichen Begegnung mit dem Kaiserpaar 1745 baute Ludwig VIII. einen regelrechten „Heroenkult“ zu Maria Theresia auf. Siehe PONS 2009, 296f.

Kranichstein wurde zum bevorzugten Wohnsitz des Landgrafen, was sich auf das Hofleben und natürlich auch auf die musikalischen Aktivitäten in Darmstadt auswirkte.

2.4.1. Musik unter Ludwig VIII.

Die Musik spielte für Ludwig VIII. eine wichtige Rolle, auch über die alltäglichen Hof- und Kirchenanlässe hinaus. Persönliche Vorlieben, standesübliche Gepflogenheiten, vor allem aber sein Renommee als aristokratischer Herrscher waren für ihn die Triebfedern für seine musikalischen Aktivitäten. Wie offenbar alle Mitglieder der Familie genoss er in seiner Jugend eine gründliche musikalische Ausbildung. Er war laut Zeugnis seines Freundes Friedrich Karl Graf von Erbach „un excellent joueur sur la Traversière“.¹⁸¹ Graupner selbst bescheinigte dem damaligen Erbprinzen im Jahr 1733 in einer Widmung beachtliche Musikalität:

„Ew. Hochfürstlich Durchlaucht haben nicht nur jederzeit vor wohl ausgearbeitete Melodische Musiquen ein gnädigstes Wohlgefallen bezeuget, sondern pflegen auch wohl Selbsten zu Dero hohen Vergnügen und Delassement, jezuweilen mit Componiren sich zu belustigen“.

Die Widmung steht in Graupners *Vier Jahreszeiten*, Partiten auf das Clavier (GWV 121-124), die er nicht im Auftrag seines Dienstherrn, sondern „in einigen Nebenstunden“ schrieb und selbst in Kupfer radierte und verlegte. Dieses Werk, das zu den wenigen außerdienstlichen Kompositionen Graupners gehört, widmete er nicht dem zu der Zeit regierenden, sondern dem zukünftigen Landgrafen.¹⁸² Selbst wenn man die für eine Widmung übliche Schmeichelei in Rechnung stellt, wird man Rückschlüsse auf die zweifellos vorhandene Musikalität Ludwigs VIII. ziehen dürfen. Eine der erhaltenen eigenen Kompositionen Ludwigs VIII. ist die in den Jahren 1745/46, offenbar bei mehreren Aufenthalten in der Jagdresidenz Wiesenthal entstandene vierzehnsätzige Ouverturesuite, die er schrieb, als diese Gattung eigentlich schon als antiquiert galt.¹⁸³ Daraus lässt sich sicher eine Vorliebe für Tanzmusik ableiten, die er mit seinem Vater teilte.

Auf seiner Parisreise 1736, die er unternahm, um das Lehen der elsässischen Gebiete aus der „Hanauer Erbschaft“ entgegenzunehmen, hatte der damalige Erbprinz gute Kontakte zu einigen französischen Musikern geschlossen. Zwei Musettespieler und die Sängerin Mademoiselle Richard folgten ihm sogar nach Darmstadt.¹⁸⁴ Während seiner langen Zeit als Erbprinz war Musik für Ludwig VIII. vielleicht vorwie-

181 HStAD D 4 402/11, Brief vom 1. Januar 1729, zitiert nach PONS 2009, 122.

182 Sein erstes gedrucktes Klavierwerk, die *Partien auf das Clavier* (GWV 101-108) hatte Graupner 1718 selbstverständlich seinem Dienstherrn Ernst Ludwig gewidmet.

183 *Ouverture a 2 Violons, Viole e Basse* (Stimmensatz D-DS Mus.ms. 268). GROBPIETSCH 1994, 32. Die genaue Datierung der einzelnen Sätze zwischen Wiesenthal, den 7. September 1745 und Wolfsgarten, den 18. November 1746 ist eingeklebt auf der Rückseite des Deckblattes der Handschrift.

184 HStAD D 4 404/3 und 405/1. Siehe auch PELIZAEUS 2001, 53f.

gend Privatsache, die der Unterhaltung und der sozialen Kontaktpflege diene. Nach der Regierungsübernahme 1739 jedoch trennte Ludwig diesen Bereich zum Teil von der offiziellen Hofmusik, die repräsentative und strategische Zwecke erfüllte. Ebenso wie eine Generation zuvor unter Landgraf Ernst Ludwig, ist auch hier die widersprüchliche Situation zu beobachten, dass der Hof einerseits unter drückenden Schulden litt und den Staatsbankrott zu fürchten hatte, andererseits aber den sozialen und politisch-gesellschaftlichen Zwängen nach standesgemäßer Lebenshaltung nachgeben musste und wollte.

1740, kurz nach der Regierungsübernahme, trat eine neue finanzielle Regelung in Kraft, die als Versuch zu werten ist, der Schuldenlast Herr zu werden. Die Hofkapelle war von den Sparmaßnahmen in hohem Maße betroffen. Gehaltskürzungen und Entlassungen von Hofmusikern wurden per Dekret verordnet. Dem Hofkapellmeister fiel die undankbare Aufgabe zu, den Musikern die Neuerungen bekanntzumachen. Er meldete am 28. Januar in einem „unterthänigsten Bericht“:

„Nach ergangenem allergnädigsten Rescript, die Besoldungs Verfaßung, Hochfürstlich Hof-Capelle pro futuro betreffend, ist solches iedwedes darinnen benahmten, und besonders was dem Advocat Hessen und Hertzbergern betroffen, zur Nachachtung öffentlich im angewiesenen Probieer Saal im Schloß, ohne daß iemand dabey etwas zu erwiedern gehabt, den 23ten dießes publiciret und vorgeleßen worden.

Darmstatt d. 28. Jan: 1740. Christoph Graupner¹⁸⁵

Der Sohn des Kriegsrats Ernst Christian Hesse,¹⁸⁶ der für seine Dienste bei der Hofkapelle 400 Gulden zusätzlich zu seinem Advokatengehalt erhielt, und der Bassist Georg Balthasar Hertzberger mussten offenbar besonders schmerzliche Einbußen hinnehmen. Graupner gegenüber hielt sich Ludwig VIII. gleichwohl an den Vertrag, den sein Vater 1723 geschlossen und den er als Erbprinz mit unterschrieben hatte (vgl. Kapitel 4.1.2). Graupner behielt somit als einer der wenigen Musiker seine Besoldung, aber auch er musste mitunter jahrelang auf eine Auszahlung warten. Der Personalstand der Hofkapelle wurde nach der Regierungsübernahme reduziert und die Gehälter vieler Musiker gekürzt. Sieben Stellen weniger als im Jahr zuvor zählte die Hofkapelle im Jahr 1740: „[...] drei Musiker waren weggegangen, zwei wurden entlassen, einer wurde pensioniert und ein Musiker war gestorben“.¹⁸⁷

Nach dem Tod des Vizekapellmeisters Gottfried Grünewald im Dezember 1739 übernahm der Altist und Violinist Johann Samuel Endler dessen Stelle. Es war dem Landgrafen augenscheinlich wichtig, eine Kontinuität der Hofmusik zu gewährleisten. Anstatt berühmte Virtuosen zu engagieren, wie es Ernst Ludwig in den 1710er

185 HStAD D 8 15/6, „Besoldungs Verfaßung vom 20. Januar 1740, die Hochfürstlich Hof-Capelle pro futuro betreffend“.

186 Der Jurist Ludwig Christian Hesse (1716-1772) verließ kurz darauf Darmstadt, um in preußische Dienste nach Berlin zu gehen. Angaben zur Familie Hesse in HStAD O 14 28.

187 BIERMANN 1987, 34.

Jahren getan hatte, wurde in den 1740er Jahren überwiegend auf junge, oft unbezahlte Musiker zurückgegriffen, die als Schüler oder Akzessisten mitwirkten. Viele dieser Instrumentalisten spielten mehrere Instrumente. Durch diese jungen Musiker stieg die Gesamtzahl der Hofkapelle nach 1746 wieder an.

2.4.2. Musik außerhalb der Residenzstadt

Die Hofkapelle wies um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in einer Aufstellung des Konzertmeisters Enderle aus dem Jahr 1758, eine Standardbesetzung von 22 fest angestellten Musikern auf, ohne den Cembalisten oder Organospieler und ohne Trompeter.¹⁸⁸ Das war für einen kleinen Hof eine beachtliche Größe, die an Festtagen noch erweitert wurde. Vor allem nach Graupners Ausscheiden 1754 veränderte sich das Zahlenverhältnis der Bläser gegenüber den Streichern. Ein Verhältnis von nahezu 1:1 im Jahr 1758 (nach den in den Besoldungslisten erfassten Musikern) lässt zum einen auf eine diesbezügliche Vorliebe des Landgrafen, zum anderen vielleicht auf den vorwiegenden Einsatz der Hofkapelle bei den musikalischen Rahmenprogrammen der Jagdveranstaltungen, oft außerhalb Darmstadts schließen.¹⁸⁹ Dass der Landgraf auch großzügig sein konnte, zeigen Rechnungen aus den Jahren 1741 bis 1746 über „Additionen“, also Zulagen an sechs Hoflakaien „vor die Fürstlichen Domestiquen bei der Musique“. In einer Anweisung Ludwigs VIII. heißt es:

„Nachdem Wir auf unterthänigst beschehenes Nachsuchen nicht nur Unserem Kammerlakai Fritz, wie auch Heyducken Rosan und Wiegand sodann Lakaien Schraidt, Gruner und Steger, zu ihrer bereits geniesenden Besoldung, Jeglichem von Anfang dieses laufenden Jahres an, zehn Gulden, sondern auch besagten Steger aus besonderen Gnaden, zu der Seinigen besseren Auskommen über diese 10 fl. weitere zwanzig Gulden gnädigst zugelegt und dabei verordnet haben, daß solche Additionen aus Unserer Haupt-Cabinets-Kasse bezahlt werden sollen, so habt Ihr gethane Zulagen, durch Unseren Kammer-Secretär Wachter, ihnen verabreichen und gebührend verrechnen zu lassen. Darmstadt den 27sten Januar 1741“.¹⁹⁰

Die Additionen erhielten offenbar diejenigen Hofbediensteten, die sowohl in Darmstadt als auch in den Jagdresidenzen tätig sein mussten. Ein Teil der Musiker unter Vizekapellmeister Enderle musste oft in Kranichstein arbeiten, wo Ludwig VIII. sich bevorzugt aufhielt. Auf anderen Jagdschlössern wie Wolfsgarten scheint die Hofkapelle – oder Teile davon – ebenfalls eingesetzt worden zu sein.¹⁹¹ Gemeinsame Pro-

188 HStAD D 8 16/1. Siehe auch BIERMANN 1996, 56ff.

189 GROBPIETSCH 1994.

190 HStAD D 8 16/1. Siehe auch HStAD D 4 395/1, Rechnungen der Hofhaltung in Kranichstein. Der Dreher Schwebel berechnete zum Beispiel neben etlichen „Tabacs Rohren“: „In das große Instrument welches der Musicus David Steger spielt, habe 10 Zapfen von schwarz Ebenholz gemacht a 10 kr[euzer]“. Daraus folgt, dass Steger, der nicht auf der Personalliste der Hofkapelle steht, aber mehrere Instrumente spielte, einer derjenigen war, die die Musik in Kranichstein besorgten. Vgl. auch KRAMER 2013.

191 Vgl. BILL 2011A, 117.

ben, das heißt die Sicherstellung eines hohen Leistungsstandes wurden dadurch naturgemäß erschwert oder verhindert. Allem Anschein nach wirkte Graupner in diesen Jahren hauptsächlich weiterhin in Darmstadt, während Endler oft an den übrigen Aufenthaltsorten des Landgrafen für die Musik verantwortlich war. Eine regelrechte dauerhafte Teilung der Hofkapelle, wie sie Joanna Cobb Biermann annimmt,¹⁹² lässt sich aber nicht belegen.

Aus den Beständen des Jagdschlusses Kranichstein sind zahlreiche Abschriften von Graupners Werken erhalten, ebenso Listen der dort gebrauchten Instrumente.¹⁹³ Nicht nur Instrumente der Hofkapelle, sondern auch solche der Militärmusik und private Instrumente finden sich im Inventarverzeichnis, das nach dem Tod Ludwigs VIII. erstellt wurde, zum Beispiel Lauten, Leiern und Gitarren, Hackbretter und eine Musette mit der Randbemerkung des Großherzogs Ludwig III. von 1866: „Dieses ist wahrscheinlich der Dudelsack den der Kammerhussar Csepreghy in Diensten des Landgrafen Ludwig VIII, geblasen hat“.¹⁹⁴ Die Mode des Rokkoko, „exotische“ Gegenstände, Tiere und Bedienstete zu halten wie beispielsweise ungarische, polnische oder türkische Lakaien mit ihren bunten Uniformen, „Mohren“, Papageien und fremdländische Porzellan- und Schmuckgegenstände, machte auch vor der Musik nicht halt. Neben „ein Paar duzend Menuetten“ hatte Ludwig 1744 von einem nicht genannten Wiener Komponisten auch „Ungarische und Steirische Tänze“ bezogen.¹⁹⁵ Rouven Pons erklärt die in Darmstadt besonders ausgeprägte Vorliebe für Ungarn, die es so anderswo nicht gab, nicht allein für eine „unreflektiert-folkloristisch anmutende Bildwelt“, sondern vor allem als Zeichen der Affinität und Loyalität zum österreich-ungarischen Kaiserhaus.¹⁹⁶

Das oft doppelt vorhandene Aufführungsmaterial legt die Annahme nahe, dass Vizekapellmeister Johann Samuel Endler die für Darmstadt geschriebenen Werke auch in Kranichstein aufführen musste.¹⁹⁷ Ebenso sind Abschriften von Werken anderer Komponisten vorhanden. Der Einfluss der Wiener Hofmusik ist hier besonders offensichtlich und im Zusammenhang mit Ludwigs persönlicher und politischer Ergebenheit gegenüber Maria Theresia und Franz I. zu sehen. Über den Fürsten Joseph Wenzel von Liechtenstein, einen der führenden österreichischen Diplomaten und Militärbefehlshaber, pflegte Darmstadt einen regen Austausch von Jagd–

192 BIERMANN 1987.

193 HStAD D 4 398/1, Nachlass des Landgrafen Ludwig VIII.

194 HStAD D 4 396/8, 173. Kammerhusaren sind bereits in den 20er Jahren nachgewiesen, siehe PONS 2009, 272.

195 PONS 2009, 122.

196 Ebenda, 274.

197 Vgl. KRAMER 2011A, 99.

Kunst- und Kulturgütern mit Wien.¹⁹⁸ Während Ludwig hauptsächlich Gemälde mit Jagdmotiven sowie die offensichtlich besonders begehrten Jagdhunde aus seiner Zucht übersandte, schickte Liechtenstein Pferde, aber auch Musik vom Kaiserhof. Es ist allerdings unklar, um welche Werke es sich handelte. In den erhaltenen Briefen sind die Musikstücke nicht näher bezeichnet, meist ist nur von „Menuetten“ die Rede.¹⁹⁹ Dass die Musik des Wiener Hofkomponisten Georg Christoph Wagenseil in Darmstadt häufig gespielt wurde, zeigen die Bestände an Abschriften in der Darmstädter Bibliothek. Das beweist zum einen die Verbundenheit mit dem Kaiserhof, zum anderen aber, dass man in Darmstadt Wert darauf legte, auch musikalisch auf dem neuesten Stand der Entwicklung zu sein. Sicher spielte dabei der persönliche Geschmack des Landgrafen eine Rolle, vielleicht folgte man auch einfach der aktuellen Mode.²⁰⁰

Dass aber nicht nur Wiener, sondern sehr viele renommierte europäische Komponisten gespielt wurden, ist durch die überlieferten Verzeichnisse belegt. Elisabeth Noack nennt „eine stattliche Anzahl Kompositionen von Kammerlocher [der Brüder Camerloher], die bis heute die Darmstädter Bibliothek aufbewahrt“.²⁰¹ Graupner kopierte diese Werke und versah sie zum Teil mit Horn-Stimmen. Aber auch Werke von Telemann, Fasch, Agrell,²⁰² Graun, Stamitz und anderen finden sich in den Notenbeständen.

-
- 198 HStAD D 4 403/8, Korrespondenz mit dem Fürsten von Liechtenstein. In diesem Briefwechsel geht es zwischen 1743 und 1748 fast ausschließlich um Militaria (hessische Truppen nahmen auf österreichischer Seite am Zweiten Schlesischen Krieg teil), danach um freundschaftliche Nachrichten vom Hof sowie um gegenseitige Geschenksendungen. Rouven Pons nimmt an, dass auch Musik aus Darmstadt nach Wien geschickt wurde, siehe PONS 2009, 121. Belege dafür finden sich allerdings in dieser Korrespondenz nicht, und, anders als von Pons dargestellt, geht auch nicht daraus hervor, dass Graupners oder Endlers Werke nach Wien geschickt wurden. Zu den in Darmstadt bereits seit den 1720er Jahren kopierten Werken von Johann Joseph Fux siehe KRAMER 2011E.
- 199 Neben Instrumentalmusik gelangte zum Beispiel auch Wagenseils Oper *Alessandro nell' Indie* nach Darmstadt. Allerdings wurde sie dort wohl nicht im Ganzen aufgeführt. Während der Textdruck wie üblich dem Landgrafen als Geschenk verehrt werden sollte, schickte Liechtenstein bereits vor der Uraufführung die Noten des 1. Aktes. Mehrere Arien waren als Abschrift Johann Samuel Endlers vorhanden. Sie gehören zu den Kriegsverlusten, wie aus dem Katalog der ULB hervorgeht (Msc. 1175, 2072, 2377-2379, 2380). Vgl. PONS 2009, 121f.
- 200 Nicht nur für Aufführungen, sondern sicherlich auch zu Studienzwecken schrieben die Darmstädter Kapellmeister Graupner und Ender Werke auswärtiger Komponisten ab. Beispielsweise lassen die Kopien mehrerer Werke von Johann Joseph Fux auf eine aktive Rezeption und Auseinandersetzung mit dessen Kompositionstechniken schließen. Siehe KRAMER 2011E.
- 201 NOACK 1967, 225. Elisabeth Noack vermutet einen Zusammenhang mit dem Besuch des aus Bayern stammenden Kaisers Karl VII. im Jahr 1742.
- 202 Der aus Schweden stammende Johan Agrell (1701-1765) war zwischen 1723 und 1746 Mitglied der Hofkapelle Maximilians von Hessen-Kassel, des Schwagers Ludwigs VIII. Siehe HEUSSNER 1999.

Natürlich enthielt die Kranichsteiner Musikbibliothek auch Werke, die noch aus der Zeit Ernst Ludwigs stammten, ebenso beweisen Textdrucke englischer und französischer Herkunft, dass mit Sicherheit Beziehungen musikalischer Art zu weiteren europäischen Höfen gepflegt wurden.²⁰³ Es war wohl fast überall eine der Aufgaben der Gesandten, unter anderem Musikalien nach Darmstadt zu schicken.

Die Hofkapelle verfügte also über ein vielseitiges und aktuelles Repertoire. Sicherlich wurde aber vor allem die Musik der Hofkomponisten Graupner und Endler aufgeführt. Unterhaltungsmusik und höfische Gebrauchsmusik mussten jedenfalls ständig verfügbar sein und wurden wohl kaum nach künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten ausgesucht. Ob Ludwig VIII. ohne das zusammen mit seinem Vater gegebene Versprechen (siehe Kapitel 4.1.1) Graupner in seinen Diensten behalten hätte, kann bezweifelt werden. Er brauchte vorwiegend Unterhaltungsmusik für seine Jagdgesellschaften, und die Hofkapelle bzw. Teile davon, vielleicht ergänzt durch Militär- oder spezielle Jagdmusiker,²⁰⁴ mussten diesem Bedürfnis Rechnung tragen. Vizekapellmeister Endler, Konzertmeister Enderle (ab 1753) und andere wurden in diesem Zusammenhang sicherlich wichtiger als Graupner, der zwar ebenfalls in diesen Jahren vermehrt Instrumentalmusik schrieb, der aber nach wie vor in der Kirchenmusik seine Hauptaufgabe hatte, zumal er nach Grünewalds Tod sämtliche Sonntagskantaten selbst komponierte. So wurde die jährliche weltliche Geburtstagskantate für Ludwig VIII. nur in einem einzigen Fall von Graupner geschrieben; weitere weltliche Geburtstagskantaten sind hingegen von Endler und anderen belegt (siehe Kapitel 7.2.). Selbst anlässlich der Kaiserkrönung des von Ludwig VIII. sehr verehrten Franz I., zu der beispielsweise Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha eine große Festkantate schrieb,²⁰⁵ ist keine Musik von Graupner überliefert. Lediglich eine mit Streichern und drei Solisten gering besetzte Sonntagskantate ist von Graupner für dieses Datum (10. Oktober 1745) vorhanden. Der Landgraf, der an der Krönung großen Anteil nahm und sich in Frankfurt aufhielt, schien seine eigene Hofmusik nicht daran beteiligen zu wollen – oder aber diese Aufgabe fiel nicht Graupner zu. Ebensovienig sind Kompositionen von Graupner bekannt, die zu den regelmäßigen Feiern der Geburts- und Namenstage des Kaiserpaares stattfanden.²⁰⁶

Die Kirchenmusik in der Darmstädter Schlosskirche wurde offenbar nach dem Tod Ernst Ludwigs in gleicher Weise weitergeführt, unabhängig davon, ob Ludwig VIII., wenn er sich in einem der Jagdschlösser der Umgebung aufhielt, sonntags regelmä-

203 HStAD D 4 398/1, Nachlass Ludwigs VIII.

204 Siehe KRAMER 2013 und PEGAH 2013.

205 AHRENS 2009, 52f.

206 Eine obligatorische Jagd sowie ein Festbankett im „Weißen Saal“ des Schlosses fanden zum Geburtstag des Kaisers statt. Trompeter und Pauker, aber auch sonstige Musiker der Hofkapelle waren beteiligt; es ist jedoch nicht dokumentiert, welchen Anteil Graupner an diesen Feiern hatte. Vgl. PONS 2009, 289ff.

Big zum Gottesdienst nach Darmstadt gefahren ist.²⁰⁷ Außerdem gehörten der Hofgemeinde neben den Hofchargen, der Beamten- und Dienerschaft die zeitweise in Darmstadt lebenden fürstlichen Familienmitglieder an, also die Schwester und die Halbschwestern des Landgrafen (Fürstin Max und die Gräfinnen von Epstein), sodann die beiden Töchter und die drei Söhne Ludwigs VIII. und später die Familien der Söhne. Auch nach Graupners Erblindung 1754 und nach seinem Tod 1760 wurden seine Kirchenkantaten noch mehrere Jahre regelmäßig aufgeführt. Aufgrund des Rechtsstreites, den Graupners Erben mit dem Landgrafen um seinen Nachlass führten, wurden die Musikalien unter Verschluss gehalten und nur für die jeweiligen Aufführungen gegen Quittung herausgegeben.²⁰⁸

Nachdem auch Graupners Nachfolger Enderle 1762 verstorben war, gelang es nicht, einen gleichwertigen Hofkapellmeister und -komponisten zu verpflichten.²⁰⁹ Die Konzertmeister Enderle und Hertzberger übernahmen die Leitung der Hofkapelle, komponierten aber wohl kaum neue Musik, sondern griffen bei den Aufführungen – zumindest der Kirchenmusik – auf vorhandenes Notenmaterial zurück.²¹⁰ Das Theater, das seit 1720 nicht mehr bespielt worden war, wurde 1768 wiedereröffnet, wenn auch nicht als stehende Opernbühne, sondern eher als Spielstätte für Gast-Ensembles. Der Besuch wurde sogar dem Bürgertum ermöglicht, „allerdings schlossen die recht hohen Eintrittspreise einen größeren Teil der Bevölkerung vom Theaterbesuch aus“.²¹¹ Landgraf Ludwig VIII. starb am 17. Oktober 1768 in ebendiesem Theater am Ende einer Vorstellung.

207 Es gibt Belege dafür, dass die Hofhaltung, somit vermutlich auch die Veranstaltungen der Hofgemeinde in Darmstadt auch ohne den Landgrafen fortgeführt wurde: „Der alte 70jährige Landgraf ist beständig auf seinem Lust- und Jagdschloß Kranichstein [...] Indessen geht seine Tafel in Darmstadt beständig fort“. Reisebericht des Grafen von Lynar aus dem Jahr 1760, NOACK 1908, 16.

208 Dieser Regelung ist wohl zu verdanken, dass fast sämtliche Kantaten vollständig erhalten sind. BILL 2005 und GROBPIETSCH 1996.

209 NOACK 1967. Verhandlungen wurden unter anderem mit Johann Friedemann Bach geführt, der jedoch letztlich absagte.

210 Von Wilhelm Gottfried Enderle sind mehrere Instrumentalwerke sowie einige Kantaten erhalten. D-DS Mus.ms. 252-259. Daneben sind mögliche Verluste weiterer Werke zu berücksichtigen.

211 ENGELS 2011, 27.

3. Hofmusik als Teil des höfischen Zeremoniells

3.1. Zeremoniell und politische Ästhetik

„Man lernet aber nicht allein in der Politik regieren, sondern wie man sich conduisieren soll, in allen societatibus. [...] In der Politic consideriret man die Menschen tanquam in morali loco consistentes. Ein jeder Mensch hat seinen locum moralem, daher muß er diesen locum suchen zu maintainiren, und alle impedimenta aus dem Wege räumen; er muß in allen seinen Sachen suchen Ordnung zu halten. Ex illo ordine demum resultat felicitas“.²¹²

Was in der zeitgenössischen Philosophie Nikolaus Hieronymus Gundlings als ideale Ordnung der höfischen Gesellschaft postuliert wurde, nämlich die Aufrechterhaltung der hierarchischen Struktur als Basis für ein glückliches Leben, wurde mit Hilfe von Zeremoniell und Etikette, den Regeln, „wie man sich conduisieren soll“, erreicht. Seit Norbert Elias werden diese Regeln einerseits als Modernisierungsinstrument der absolutistischen Gesellschaft, andererseits auch als deren Regulative und Disziplinierungsinstrumente aufgefasst. Unter dem Hofzeremoniell verstand man ein Zeichensystem,²¹³ das vielerlei subsumierte: unter anderem das Rang- und Präzedenzrecht, Rituale, Brauchtum, gesellschaftliche Konvention, Etikette, Hofordnung, Liturgie, Komplimentierkunst, Decorum, Klugheits- und Tugendlehre, Höflichkeit, Herrschaftslehre, Gesandtschaftswesen, Umgang mit dem Völkerrecht und der Staatslehre. Die höfischen „Solennitäten“²¹⁴ das heißt die Festkultur, die insbesondere die Hofmusik und das Theater beinhalten, spielten innerhalb dieses Systems eine genau definierte Rolle als Instrument der Repraesentatio Majestatis.

212 Nikolaus Hieronymus Gundling: Discours über Weyl. Herrn D. Io. Franc. Buddei, SS. Th. Prof., Philosophiae Practicae Part. III. Die Politic, Ehemals aus des hochberühmten Herrn Geh. Rath Gundlings eigenem Munde von fleißigen Zuhörern in die Feder gefasset; Und nunmehr, wegen seiner Vortrefflichkeit, dem Publico mitgetheilet. [...] Frankfurt und Leipzig 1733, zitiert nach WICKE 2001, 317.

213 Im Hinblick auf die Rolle der Hofmusik innerhalb des höfischen Zeremoniells bietet es sich an, das semiotische Modell der Zeichensysteme anzuwenden. Wie eine eigentliche Sprache kann man auch das Zeremoniell aus zwei Perspektiven betrachten: zum einen als festes Regelwerk, sozusagen eine Grammatik, mit einem festen Wortschatz einzelner Zeichen (in Begriffen der Zeichentheorie: eine langue), zum anderen aber auch als dynamisches Geflecht einzelner aufeinander bezogener, konkreter Akte (parole), bei denen die einzelnen Zeichen ihre Bedeutung erst aus ihrer Beziehung zueinander gewinnen“. STOLLBERG-RILINGER 2003, 21. Siehe auch RIEPE 2003 und HENZE-DÖHRING 2003.

214 Der Begriff Solennität wurde allgemein für offizielle Festlichkeiten oder feierliche Handlungen verwendet. Eine zeitgenössische Definition steht in Zedlers Universallexikon: „Solennität, oder Zierlichkeit, Lat. Solemnitas, Solennitas, Solemnia, oder Solennia, heisset bey denen Rechtsgelehrten alles dasjenige, was zu einem Contracte, oder einer iedweden andern rechtlichen Handlung, ausser der bloßen Einwilligung unumgänglich nöthig ist, dafern sie anders gelten und zu Recht bestehen soll, und was derselben also ausser der Forme, so sie von dem Völcker-Rechte hat, beygesetzt wird“. ZEDLER 1731/1751, Bd. 38, Sp. 535.

Das Zeremoniell, dem in der barocken Kultur der Status einer kulturellen und politischen „Wissenschaft“²¹⁵ zuteil wurde, erreichte zweifellos

„mit der Ausprägung feudalsolutistischer Verhältnisse im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt; seine Traditionslinien durchziehen jedoch die Geschichte menschlichen Zusammenlebens als Ganzes. Es kann deshalb mit Recht als ein ‚Substrat der Geschichte‘ und ‚ein hochkomplexes Zeichensystem als Ausdrucksträger der historischen Zustände‘ angesehen werden“²¹⁶

Der Höhepunkt der Zeremonialkultur am Hof Louis XIV. war auch für die deutschen Höfe ein Vorbild, dem nach der desaströsen Zeit des Dreißigjährigen Krieges mit lokal unterschiedlichen Schwerpunkten nachgeeffert wurde. Die oft komplizierten Beziehungen der Höfe untereinander spiegelten sich in den ebenso komplizierten Ausformungen der lokalen und überregionalen Zeremonielle. Konkurrenzdenken und gegenseitiges Überbietenwollen ist gerade an den kleineren Höfen zu beobachten. Dazu gehörte selbstverständlich, dass die eigene Hofkultur in den Augen der Zeitgenossen auf dem neuesten Stand war. Die von Elias herausgestellte, für den Sonnenkönig wichtige Funktion der Aufrechterhaltung der Macht im Zusammenspiel mit dem Adel und den innenpolitischen Kräften entfiel weitgehend für einen so kleinen Hof wie Hessen-Darmstadt. Statt dessen waren hier, neben dem Wettstreit der Höfe untereinander und der „Beweispflicht“ der Zugehörigkeit zum europäischen Hochadel, kirchenpolitische und theologische Gesichtspunkte von größerer Bedeutung (vgl. Kapitel 8).

Nach wie vor war die Fürstentherrschaft gegründet auf die alles entscheidende Prämisse: „Die Fürsten in der Welt bleiben [...] immer was sie sind, nämlich Götter auf Erden“.²¹⁷ Die „zwei Körper des Königs“, die in der politischen Theologie des Mittelalters²¹⁸ den sterblichen, natürlichen und den metaphysischen, unsterblichen als zweigeteilte Korporation darstellen, erlaubten eine politisch-ästhetische Interpretation des Fürsten als „Göttersohn“. Diese Sichtweise, die in den Fürstenspiegeln des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit immer wieder als Ideal der Prinzenziehung

215 Die für den zeitgenössischen zeremonialwissenschaftlichen Diskurs wesentlichen Schriften sind hauptsächlich Friedrich Wilhelm von WINTERFELD: *Teutsche und Ceremonial-Politica*. 2 Bde. Frankfurt und Leipzig 1700 und 1702; Gottfried STIEVE: *Europäisches Hoff-Ceremoniel*. Leipzig 1715; Johann Christian LÜNIG: *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum, Oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien*. 2 bzw. 3 Bde. Leipzig 1719/20; Julius Bernhard von ROHR: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen*. Berlin 1728 und *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*. Berlin 1733; Friedrich Carl von MOSER: *Teutsches Hof-Recht*. 2 Bde. Frankfurt und Leipzig 1754/55; Johann Jacob MOSER: *Versuch des neuesten Europäischen Ceremoniels und Vom Ceremoniel*. Frankfurt 1778. Vgl. auch BAUER 1995, 29f.

216 SCHLECHTE 1990, 3.

217 Gottfried STIEVE: *Europäisches Hoff-Ceremoniel*. Leipzig 1715. Zitiert nach SCHLECHTE 1990, 4.

218 KANTOROWICZ 1957.

hung postuliert wurde, galt auch noch im frühen 18. Jahrhundert. Es ist nicht anzunehmen, dass das Gottesgnadentum zu Graupners Zeit in Darmstadt schon ernsthaft in Frage gestellt, geschweige denn offen angezweifelt werden konnte. Auch wenn andernorts in ebendieser Generation bereits aufklärerische Diskurse geführt wurden – in Hessen-Darmstadt blieb es noch lange bei dem alten monarchischen Herrschaftsanspruch.²¹⁹ Religiöse Aspekte müssen daher, im Zusammenhang mit den machtpolitischen, bei der Betrachtung der höfischen Festkultur berücksichtigt werden. Die Frage der Konfessionszugehörigkeit war seit dem Dreißigjährigen Krieg und den im 17. Jahrhundert sich formenden Konstellationen und Allianzen ein Politikum, das innere Überzeugungen mit dynastischen, machtpolitischen und militärischen Interessen eng verwob. Der römisch-katholischen Überlieferung trat seit der Reformation die lutherische Tradition an die Seite, die sich wiederum in orthodoxe, reformierte und innerhalb des protestantischen Lagers in mehr oder weniger vom Pietismus geprägte Richtungen aufspaltete. Nicht nur für die Kirchenmusik, sondern auch für die Zeremonialmusik der Hoffeste sind diese Zusammenhänge relevant.

Im protestantisch geprägten nord- und mitteldeutschen Raum war die eklektische Philosophie²²⁰ die bestimmende wissenschaftliche Theorie, die Erkenntnisse nach ihrer praktischen Plausibilität für Politik und Staatsräson nutzbar machte. Johann Franz Budde (Buddaeus 1667-1729) mit seinen „Elementa philosophiae practicae“ (verdeutsch als „Klugheit zu leben und zu herrschen“), Nikolaus Gundling (1671-1729) mit deren Erweiterung sowie die Schriften von Christian Wolff (1679-1754) beeinflussten die „Ceremoniel-Wissenschaft“ Julius Bernhard von Rohrs.²²¹ Zur Zeremonie im umfassenden Sinn gehörten demnach

„alle äußeren Zeichen, die auf die menschlichen Sinne einwirken und Prozesse der Einbildung und der Vernunft auslösen. Ihre moralische Relevanz ergibt sich aus ihrer Wirkung, nämlich ob sie fruchtbare, d.h. ‚zur Vollkommenheit unseres innerlichen und äu-

219 Nicht ohne Spott spricht Gottfried Stieve in seinem Europäischen Hoff-Ceremoniel von den Zeremonien als „Comödien“, in denen die Hauptakteure mit Vorliebe als Götter auftreten. Vgl. RIEPE 2003, 47.

220 Auf den neostoizistischen Denker Justus Lipsius (1547-1606) zurückgehend, wandte sich diese Richtung gegen den Aristotelismus, und zwar „methodisch und inhaltlich mit Hilfe einer sowohl öffentlich-politischen als auch privat-individuellen Konzeption der Staatsräson, Elementen des Neostoizismus, erneuerter christlicher Auffassungen einschließlich von Teilen des Pietismus und Aneignungen des neuen wissenschaftlichen Denkens“. Siehe WEBER 1995, 4.

221 Für Wolfgang Weber (WEBER 1995, 3) steht fest, dass „der sächsische Gutsbesitzersohn, Gesandtschaftskavalier, Domherr und merseburgische Verwaltungsbeamte Julius Bernhard von Rohr (1688-1742) [...] der philosophisch im ganzen zweifellos zweitrangige Vielschreiber, eher der vorherrschenden wissenschaftlich-ideellen Konfiguration seiner Zeit im allgemeinen als einer bestimmten Richtung innerhalb dieser Konfiguration zuzuordnen ist“. Rohr gehörte somit nicht zu den aufklärerischen Kritikern, sondern eher zu den affirmativen Befürwortern des Zeremoniells als Mittel zur Integration und zur Disziplinierung aller Mitglieder der höfischen Gesellschaft.

berlichen Zustandes nützliche‘ oder unnütze bzw. gefährliche Gedanken und Intentionen hervorbringen“.²²²

Nicht nur für die Legitimierung und die äußerliche Aufrechterhaltung der Macht, sondern auch als System von Verhaltensweisen aller Mitglieder der höfischen Gesellschaft war das Zeremoniell eine alle Lebensbereiche umfassende Basis. Immer ausgerichtet auf den Fürsten, den absolutistischen Herrscher, zielte es auf die Repraesentatio Majestatis. Als soziale Determinante machte sie die Machtverhältnisse für alle deutlich, das heißt sinnlich erfahrbar:

„Einige Ceremonien sind gar vernünfftig, und mit gutem Grunde etabliret. Sie sind als Mittel anzusehen, dadurch ein Landes-Herr einen gewissen Endzweck erreicht, inmassen den Unterthanen hiedurch eine besondere Ehrfurcht und Ehrerbietung gegen ihren Landes-Herrn zuwege gebracht wird. Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kann sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in Augen fallen, und seine übrigen Sinnen rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt“.²²³

Was für Kaiser und Könige galt, wollten auch die Herrscher der vielen kleineren Territorien für sich in Anspruch nehmen. Gerade für die militärisch eher unbedeutenden Höfe war es wichtig, ihren Rang innerhalb der europäischen Fürstenhäuser zu beweisen. Für Rohr, ebenso für Wolff waren daher ein „ansehnlicher Hoff-Staat und die Hoff-Ceremonien nichts überflüssiges, vielweniger etwas tadelhaftes“.²²⁴ Konflikte ergaben sich indes zwangsläufig aus der ökonomischen Situation des Landes, mithin aus der Bezahlbarkeit der mit der Repraesentatio Majestatis verbunden kostspieligen Hofhaltung und Prachtentfaltung. Während der Nutzen auf der politisch-repräsentativen Ebene nicht angezweifelt werden durfte, wurde die Hofökonomie und damit die negativen Folgen der höfischen Repräsentation immer wieder thematisiert durch die Regierungsgremien, die mit Reform- und Sparvorschlägen meist vergeblich versuchten, die Diskrepanz zwischen Einnahmen und Ausgaben im vertretbaren Rahmen zu halten.²²⁵ Vom Standpunkt des Herrschers aus war

222 Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit. Zitiert nach WEBER 1995, 9.

223 ROHR 1733, 2. Hier zitiert Rohr fast wörtlich Christian Wolff: WOLFF 1736, 504f.

224 Ebenda. Obwohl Wolff die oft desaströse Verschwendung der barocken Prachtentfaltung kritisierte, war er ebenso wie Rohr ein Verfechter des Obrigkeitsstaates.

225 Volker BAUER (1995) weist auf den Widerspruch hin, der sich dadurch ergibt, dass die Herrscher oft zur Finanzierung ihrer repräsentativen Hofhaltung die Stände einberufen, mithin auf einen Teil ihres absolutistischen Regiments verzichten mussten.

„Mäzenatentum [...] von vornherein eine willentliche individuelle Entscheidung, die nicht nur wirtschaftliche Interessen vernachlässigt, sondern diesen geradezu zuwider läuft: die Umleitung von Kapital in Kunst und Musik ist historisch bedeutsam, wirtschaftlich vernünftig ist sie nicht [...] und mäzenatischer Erfolg verhält sich zum wirtschaftlichen nicht selten genau umgekehrt proportional [...]“.²²⁶

Als Beispiel für die politische Funktion von Musikveranstaltungen der Darmstädter Landgrafen können die Konzerte angeführt werden, die jährlich in Straßburg veranstaltet wurden, solange die Söhne Ludwigs VIII. dort lebten. Die Hofhaltung der Prinzen im Elsass diente dazu, sich den französischen Lehnsherrn Louis XV. gewogen zu halten, was zu der Zeit im Zusammenhang mit dem polnischen Erbfolgekrieg und den Verpflichtungen des Hauses Hessen-Darmstadt gegenüber dem Kaiser eine ziemlich delikate Angelegenheit war.²²⁷ Die Präsenz der Prinzen in Buchweiler und Straßburg, ihre kostbare Ausstattung, Besuche und Einladungen, insbesondere eine luxuriöse Hoftafel, kosteten den Hof über 30.000 Gulden jährlich. In diesem Kontext wurde auch die Veranstaltung eines jährlichen Konzerts in Straßburg, die bereits Graf Johann Reinhard III. von Hanau begonnen hatte, als Notwendigkeit empfunden, die auch nach dem Tod des Grafen 1736 beibehalten werden sollte. Sowohl der elsässische Statthalter Gayling von Alheim als auch der für die Prinzen zuständige Hofmeister Planta von Wildenberg, in Zusammenarbeit mit dem Darmstädter Geheimratskollegium, rieten dem Landgrafen, diese Konzerte weiterhin mit 300 Gulden jährlich zu subventionieren:

„Unterthänigste Anzeige. Ew. Hochfürstl. Durchl. ist gnädigst beandt, waßmaßen der H. Hoffmeister von Planta unterm 3ten curr. Erinnerung gethan, daß die von des hochseel. Herrn Graffen von Hanau Hochgräffl. Gndn. vor das Concert zu Straßburg sonsten bezahlte 300 fl. oder 100 Thlr. dasigen Geldes continuiret werden möchten. Wie nun dieses so wohl zu höchst Deroselben, als Dero Durchleuchtigster Printzen Ehre gereicht, so halten Unterschriebene unterthänigst-ohnmaßgeblich davor, daß damit zu continuiren und an den H. Präsidenten von Gailing dahin zu referiren seye“.²²⁸

Die beträchtlichen Kosten wurden gerechtfertigt durch die damit zu erwerbende „Ehre“ des Fürsten. Ernst Ludwig unterschrieb die Eingabe der Geheimräte mit „placet“. Eine Beteiligung der Darmstädter Hofkapelle an diesen Konzerten ist nicht belegt. Jedoch muss Graupners ältester Sohn, der in Straßburg ausgebildet worden war und dort lebte, für den Prinzenhof tätig gewesen sein. Denn eine Straßburger Rechnung aus dem Jahr 1737 weist einen Posten auf: „[...] dem Herrn Graupner Clavier und Orgel zu spielen 108 fl“.²²⁹

226 LÜTTEKEN 1999, 74. Vgl. auch RIEPE 2003.

227 Vgl. PELIZAEUS 2001.

228 HStAD D 4 414/3, Finanzierung des Unterhalts der Prinzen Ludwig, Georg Wilhelm und Johann Friedrich Carl.

229 HStAD D 4 415/5, „Lit. A: Spezifikation der jährl. ständigen Ausgaben vor die durchl. Printzen 1737“.

3.1.1. Repraesentatio Majestatis: politische (Selbst-)Darstellung oder künstlerisches Mäzenatentum?

Der Hof und das höfische Leben, wie sie sich in Europa seit dem späten Mittelalter herausgebildet hatten, dominierten alle anderen politischen und sozialen Gruppierungen und Institutionen. Republikanische Staatsgebilde und reichsfreie Städte spielten im hier untersuchten Zeitraum des 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle, was sich nicht zuletzt darin zeigte, dass das Mäzenatentum für Kunst und Musik – noch – fast immer einem Fürsten vorbehalten blieb und freie künstlerische Tätigkeit außerhalb dieses Rahmens sich schwierig gestaltete.²³⁰ Dabei verstand sich immer von selbst, dass die Künste auch politischen Interessen dienen mussten.²³¹ Höfische Zeremonialgebräuche, die immer auch Festivitäten und fürstliche Vergnügungen wie Musik, Theater, Kunst u.a. beinhalteten, wurden von den Zeremonialwissenschaftlern als staatstragend gerechtfertigt :

„Das Staats-Ceremoniel schreibt den äusserlichen Handlungen der Regenten, oder derer die ihre Personen vorstellen, eine gewisse Weise der Wohlanständigkeit vor, damit sie hierdurch ihre Ehre und Ansehen bey ihren Unterthanen und Bedienten, bey ihren Hoch-Fürstlichen Anverwandten und bey andern Mitregenten entweder erhalten, oder noch vermehren und vergrössern”.²³²

Zum einen an der Spitze der Hierarchie innerhalb des eigenen Staates, zum anderen als Repräsentationsfigur nach außen, musste ein Landesfürst innerhalb dieses komplexen Systems eine festgelegte Rolle spielen. „Wohlanständig“ werden die ritualisierten Handlungen genannt, dabei zeigte sich die gesellschaftliche Akzeptanz, die Übereinstimmung mit „Gott und der Welt“ in einem eklektischen Sinne. Der Rechtswissenschaftler Dietrich Hermann Kemmerich (1677-1745) hält in seiner Schrift zur Fürstenerziehung eine solche „wohlanständige Conduite“ für essentiell. Bezogen auf die Frage „ist auch die music einer Standes-person zu recommendiren?“ schreibt er:

„Ob wohl die music mehrentheils zur wollust und üppigkeit gemißbraucht wird, so hat sie doch in ihrem vernünftigen gebrauch, so zu reden, eine himmlische krafft, die gemüther der menschen zu erquickern, und die bitterkeit dieses lebens ein wenig zu versüßen: daher nicht nur welt-weise, als Pythagoras, sondern auch heilige männer GOTTes, als David / die music hoch gehalten, und als ein mittel das gemüth zu beruhigen / oder auch zur andacht zu erwecken, gebraucht haben. Und also wird auch eine Standes-person / wenn sie die music versteht, sich die mühseligkeit dieses lebens vielmahl erleichtern,

230 REIMER 1991.

231 Sebastian Werr führt am Beispiel der Hofhaltung des Kurfürsten Max Emanuel (1662-1726) aus, dass der Aufwand der musikalischen Aktivitäten mit deren politischer Bedeutung bzw. dem Rang der Adressaten korrelieren mussten. Während also beispielsweise für eine Fürstenhochzeit gleich mehrere große Bühnenwerke aufgeführt wurden, genügte bei der Hochzeit eines jüngeren Prinzen eine gering besetzte Festkantate. WERR 2012.

232 ROHR 1733, 1.

und nach gethaner arbeit wiederum eine vergnügte stunde schaffen können; wenn ein anderer solche entweder mit melancholischen grillen, oder liederlichen debauchen zu bringet; zu geschweigen, daß sich ein Cavallier dadurch bey hohen Patronen oder bey Damen einen zutritt machet, und solcher gestalt zu seiner beförderung und zukünftigem glück den weg bahnet“.²³³

Ein Fürst solle demnach „die music verstehen“, zum einen als ein Mittel zur persönlichen Rekreation, aber auch zur religiösen Andacht. Gleichzeitig wird die Musik jedem hochgestellten Mitglied der höfischen Gesellschaft als nützlich in Bezug auf standesgemäße soziale Kontakte empfohlen. Trotz der Warnung vor „wollust und üppigkeit“, die sich aus ihrem Missbrauch ergeben können, ist vor diesem Hintergrund die verschwenderische Pracht, die viele höfische Feste kennzeichnete, als ein Zwang zu verstehen, dem sich der Fürst kaum entziehen konnte. Auch die Hofmusik wurde dadurch nicht nur legitimiert, sondern erhielt eine genau definierte Funktion. Sie war nie eine reine Privatangelegenheit zur Unterhaltung des Fürsten, sondern hatte grundsätzlich innerhalb des Zeremoniells eine öffentliche Bedeutung, wenn auch oft nur im Rahmen der ansässigen Hofgesellschaft. Selbst wenn es sich um die gewöhnliche sonntägliche Kantate in der Hofkirche oder um die Tafel- und Kammermusik im familiären Umfeld handelte, bedeutete der Auftritt der Hofkapelle einen offiziellen Actus innerhalb des Hofstaates.²³⁴

Aus dem standesgemäßen Anspruchsdenken heraus konnte auch in Hessen-Darmstadt eine repräsentative Bautätigkeit am Schloss und in der Residenzstadt sowie die Errichtung und der Ausbau zahlreicher Jagdschlösser, selbst bei der bis zum äußersten angespannten Finanzlage, dem Landtag als Notwendigkeit hingestellt werden.²³⁵ Gerade die oft prekäre völkerrechtliche Lage eines kleinen Fürstenstaates, in dem der Landgraf zwar die Landeshoheit, gleichwohl aufgrund der Lehenssituation nicht die volle Souveränität innehatte, erforderte in den Augen der deutschen Fürsten

„eine spezielle Notwendigkeit, ihren fürstlichen Rang überzeugend zu dokumentieren. Die Territorialherren standen unter dem Zwang, ihre Zugehörigkeit zum deutschen Fürsten- oder gar zum europäischen Herrscherstand sichtbar nachzuweisen. Als ein solcher Beleg diente das Hofleben im allgemeinen und das Zeremoniell im besonderen, welches in der Frühen Neuzeit zum wichtigsten Handlungsmodus der höfischen Gesellschaft geworden war [...]“.²³⁶

233 Dietrich Hermann Kemmerich: Neu-eröffnete Academie der Wissenschaften, zu welchen vornemlich Standes-Personen nützlich können angeführet, und zu einer vernünftigen und wohlstandigen Conduite geschickt gemacht werden. Leipzig 1711. Zitiert nach RIEPE 2003, 34. Ebenda das folgende Zitat.

234 Vgl. auch WERR 2010, 15-44.

235 Landgraf Ernst Ludwig rief mehrmals den Landtag zusammen, um Gelder für Bauten, Reisen und Erziehung der Prinzen sowie für die Feier zur Hochzeit des Erbprinzen (s. Kapitel 5.1) genehmigen zu lassen. Siehe MURK 2002.

236 BAUER 1995, 24.

Das Zeichensystem ermöglichte einen gewissen Austausch der konkreten zeremoniellen Handlungen, daher „bleibt einem jeden regierenden Herren dabey unbenommen, wie alle solche Reglements überhaupt zu ändern, also auch diese solenne Actus nach Bewandtnis der Zeit, Orts, Personen, Casse etc. prächtiger oder geringer anzustellen“.²³⁷ Aus diesem Grund sind unter gleichrangigen Höfen nicht unbedingt gleiche Arten der Prachtentfaltung zu beobachten. Mögliche Defizite, was die politische und militärische Macht angeht, versuchte mancher Fürst auszugleichen, etwa durch besonders prächtige Spektakel anlässlich von Staatsbesuchen.²³⁸ Bei einem Besuch in Hannover stieß Ernst Ludwig auf Unverständnis, als er sich der üblichen Begrüßungszeremonie entzog, was seine Gastgeberin, die verwitwete Kurfürstin Sophie so kommentierte:

„I[ihro] L[iebden] lieben die sermonien [lies: Zeremonien] nicht, Mein sohn haben überall geschickt[,] I[ihro] L[iebden] mit gegen [lies: entgegen] zu gehen, sie waren aber auf ein offen Calech vndt kamen über Detmolt[,] [U]ndt die von Meines sohnes leüten I[ihro] L[iebden] begegneten[,] fragten ihn selber[,] ob er balt kom[m]en würde[,] vndt welgen weg[,] [S]o das I[ihro] L[iebden] hir ihm [lies: im] platzs waren[,] ehr mein sohn schir zeit genung kom[m]en [lies: bekommen][,] ihme ihm [lies: im] platzs zu empfangen; Man löste die stück[,] [D]as war alle die ehr[,] die man I[ihro] L[iebden] thun konte“.²³⁹

Offenbar empfand Ernst Ludwig in den Jahren nach dem Tod seiner Gemahlin das Bedürfnis, inkognito zu reisen und auf die Etikette weitgehend zu verzichten. Dass man sich andererseits in Darmstadt genauestens an das übliche Protokoll hielt und Besucher gemäß ihrem Rang mit allen gebührenden Ehren empfing, geht aus den Zeremoniellbüchern hervor. Beispielsweise wurden 1724 anlässlich des Besuchs der Erbprinzessin von Piemont sämtliche adligen Damen und Kammerjunker, ein Militärregiment, unzählige Lakaien, Pagen, 85 Kutsch- und 15 Reitpferde bereitgestellt, um die Abholung und Begleitung des Gastes zu gewährleisten.²⁴⁰

Naturgemäß waren die fürstlichen Lustbarkeiten aber nicht nur äußerliche repräsentative Notwendigkeiten, sondern besondere „hochfürstliche“ Vergnügungen wurden den Herrschern zugestanden als ein Privileg, auf das sie wegen der „Bürde ihres Standes“ ein Anrecht hatten. So wurden auch beträchtliche Ausgaben, die oft auf Kosten der Untertanen getätigt wurden, legitimiert:

„Je schwerer die Regiments-Last, die grossen Herren bey Beherrschung ihrer Länder auf dem Halse lieget, ie mehr Erquickung und Ergötzlichkeit haben sie auch vonnöthen. Da auch alle Handlungen, der Regenten so wohl als der Privat-Personen, mit einander har-

237 LÜNIG 1719, 3.

238 Lünig beschreibt in seinem 1700 Seiten starken „Theatrum Ceremoniale“ (LÜNIG 1719/20) Hunderte von Zeremoniellen an europäischen Höfen zu mehreren Anlässen. Aus diesen Berichten sind Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Solennitäten gut ersichtlich.

239 Zit. nach PEGAH 2012, 34.

240 HStAD D 8 228/2, „Ceremoniel wie die Einholung und Reception der ErbPrintzeßin v. Piemont Hoheit alhier in Darmstatt veranstaltet worden“.

moniren müssen, so müssen auch ihre Divertissements Fürstlich seyn und man kan nicht allezeit die mit einigen Unkosten vorgenommene Ergötzlichkeiten, die man bey ihren Unterthanen mit allem Recht zu mißbilligen hätte, einem grossen Herren verdencken”.²⁴¹

Hier verschiebt sich die Ebene der politischen Funktion fürstlicher Lustbarkeiten von der äußeren Repräsentation nach innen, das heißt, die Selbstdarstellung des Fürsten im eigenen Staat muss auf Kosten der Untertanen finanziert werden, ohne dass dies mit außenpolitischen Notwendigkeiten zu rechtfertigen wäre. Rohrs Begründung geht zurück auf das Politikverständnis von Aristoteles, der im VIII. Buch der „Politik“ mit der Notwendigkeit der ‚delectatio‘ durch den Kanon der Künste argumentiert. Dieses antike Verständnis setzt sich in Mittelalter und früher Neuzeit an den Höfen fort, und es wurde auch seitens der Musiker immer wieder zur Rechtfertigung ihrer Position angeführt.²⁴² Hinzu kommt der metaphysische Bezugsrahmen, der der Musik als einer der sieben freien Künste die Rolle zuschreibt, die Harmonie der Welt darzustellen.²⁴³

Die höfische Musik der frühen Neuzeit beruhte auf einem Patronage-Klientel-Verhältnis, einer mäzenatischen Praxis, die vom Fürsten bestimmt wurde.²⁴⁴ Durch die territoriale Kleingliedrigkeit im Deutschen Reich unterschied sich diese Praxis von der der meisten anderen europäischen Länder, etwa England, Dänemark oder Frankreich.²⁴⁵ Der Fürst als Auftraggeber bestimmte allein sein individuelles mäzenatisches Engagement. Allenfalls finanzielle Grenzen limitierten es, wie es im Fall Hessen-Darmstadt keineswegs singulär, aber besonders evident war. Mehrmals geriet der Hof an die Grenze des Staatsbankrotts, gleichwohl hatte die Musikpflege sowohl für Landgraf Ernst Ludwig als auch für seinen Sohn einen hohen Stellenwert. Inwieweit die völlig zerrütteten Staatsfinanzen die Hofkapelle tangierten, ist bereits mehrfach untersucht worden.²⁴⁶ Ludolf Pelizaeus fasst die Situation der hessischen Residenz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen: „Es waren die Belastungen durch die Jagdleidenschaften der Landgrafen, den dadurch bedingten hohen Wildbestand, die Hofausgaben, die Truppendurchzüge und die mangel-

241 ROHR 1733, 732.

242 Vgl. HINDRICHS i.V.

243 Der Lauf der Gestirne wurde ebenso von musikalischen Konsonanzverhältnissen bestimmt wie das Wesen des Menschen und die real erklingende Musik. „Dieser metaphysische Charakter der Musik floss in die [...] funktionale Ausrichtung direkt ein. Musikalisches Fürstenlob erhielt damit eine Bedeutungsebene, die aus heutiger Sicht sehr fremd erscheinen muss: Der klangliche Lobpreis wurde immer auch als eine Art göttliche Legitimation verstanden“. PIETSCHMANN 2012, 41.

244 LÜTTEKEN 1999.

245 Einen detaillierten Überblick über Hofkapellen ausgewählter deutscher Höfe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet der Sammelband von OWENS/REUL/STOCKIGT 2011.

246 NOACK 1967, BIERMANN 1987, zur wechselnden Stärke der Hofkapelle siehe auch KRAMER 2011b.

haft entwickelte Wirtschaft, die eine große Bürde für die Landgrafschaft darstellten”.²⁴⁷

Das Musikkunstwerk eines Hofkomponisten ist musiksoziologisch beschreibbar als eine Leistung aus Loyalität gegenüber dem fürstlichen Auftraggeber.²⁴⁸ Diese Leistung korreliert mit dem Gegenwert, dem Gehalt, das in Graupners Fall, wie damals üblich, aus Geldhonorar und Naturalien bestand. Nicht zu unterschätzen ist aber auch ein weiterer Gewinn, den viele Musiker für erstrebenswert hielten, nämlich die institutionelle Eingliederung in die höfische Beamten- und Dienerschaft. Laurenz Lütteken betont zum einen die auftragsgebundene Abhängigkeit des Komponisten, der zu den Bedingungen seines Fürsten arbeitet:

„Hof- und Kirchenmusik sind Bestandteile der oligarchischen Kunstförderung der frühen Neuzeit. Die produktive Elite, zu der auch die Musiker gehören, wird dabei in einem auftragsgebundenen Produktionssystem auf die Herstellung eines Kunst- resp. Musikwerks verpflichtet”.²⁴⁹

Zum anderen war die Funktion des Hofes als kulturelles Zentrum (noch) unangefochten. Immer auf dem neuesten Stand der musikalischen Entwicklung zu sein, die Möglichkeit des Austauschs mit anderen Höfen, oft auch die Chance, sich auf Kosten des Dienstherrn andernorts fortzubilden – das alles gab es nicht für Musiker in städtischen oder kirchlichen Dienstverhältnissen. Es war für Graupner, der gerade das finanzielle Scheitern des Theaterdirektors Reinhard Keiser in Hamburg miterlebt hatte, durchaus attraktiv, seine Stelle an der Hamburger Oper mit der eines Hofkapellmeisters zu vertauschen. Auch einem Georg Philipp Telemann in Sorau und Eisenach oder Johann Sebastian Bach in Weimar und Köthen erschien das Hofamt zumindest zeitweise begehrenswert.²⁵⁰ Denn neben dem pekuniären Aspekt waren noch andere Vorteile mit der Anstellung an einem Hof verbunden. Vor allem die soziale Stellung, der Rang und das damit verbundene Ansehen spielten eine Rolle, aber auch Privilegien, die sich durch das Leben am Hof ergaben, zum Beispiel das Recht, von der Schlossküche gepflegt zu werden, regelmäßig Wein sowie Dienstkleidung zu erhalten. Dazu kam eine gewisse Sicherheit, die der beamtenähnliche Status – jedenfalls theoretisch – mit sich brachte.

247 PELIZAEUS 2001, 68. Vgl. auch WOLF 2013.

248 LÜTTEKEN 1999.

249 LÜTTEKEN 1999, 73. Christian Ahrens (AHRENS 2009) belegt die teilweise beträchtliche Fürsorge des Herzogs gegenüber seinen Musikern an dem in vieler Hinsicht mit Darmstadt vergleichbaren Hof von Sachsen-Gotha.

250 Zu Telemanns Zeit als Musikdirektor in Frankfurt sowie zu den dortigen Bedingungen des Musiklebens siehe CAHN 1996 und FISCHER 1999.

Außer der Stelle an einem Hof blieb für einen „gelehrten“²⁵¹ Berufsmusiker der damaligen Zeit die Alternative, als „selbstständiger Unternehmer“ zu arbeiten – was wohl Georg Friedrich Händel in England zum ersten Mal gelang – oder in städtische oder kirchliche Dienste zu treten. Die Vorteile einer städtischen Anstellung beschreibt Johann Beer (1655-1700) in seinen „Musicalische[n] Discursen“. Demnach war die sichere Stellung keineswegs an allen Höfen gewährleistet. Weil ein Hofmusiker jederzeit nach fürstlicher Willkür entlassen werden könne,

„sehn[t]en sich viel Fürstliche Musici nach denen Städten, würden auch, im Fall die Städte so starck als der Hof, bezahleten, sich dort bald einfinden. Denn was mag wol vortrefflicher in einer Sache seyn, als der Bestand? [...] Ich sage: Die beständige Armuth könne glückseliger geheissen werden, als ein unbeständiger Reichthum. [...] Es ist weit besser, keines Menschen Gunst jemals haben, als dieselbe ohne Bestand geniessen. Ist also dieses ein Haupt-Principium, warum die Städt gute Musiken halten könnten. Wann sie nur kräftig bezahleten“²⁵²

Dass sich die Position als Hofkapellmeister auf Graupners Werk auswirkte, ist offensichtlich. Das zahlenmäßige Überwiegen der Kirchenkantaten, die völlige Aufgabe der Opernkompositionen nach den ersten Darmstädter Jahren, das Fehlen von Gattungen wie Oratorium und Messe, die Ausrichtung der Instrumentalmusik auf die Bedürfnisse des Hofes – all das ist dem anlass- und auftragsbezogenen Arbeiten für die beiden Landgrafen geschuldet. Selbst in den wenigen Fällen, in denen Graupner für andere Auftraggeber oder für sich selbst komponierte, lässt sich eine Verbindung zu seinem Fürsten erkennen.²⁵³

Die Frage der „Präzedenz“ beinhaltet die Rangabstufungen innerhalb eines Hofstaates und wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung und auf die Wertschätzung, die der Hofmusik innerhalb dieses strengen Gefüges zugemessen wurde. Je nach den politischen Verhältnissen und Präferenzen wurde an großen und kleinen Höfen unterschiedlich viel Wert auf die Hofmusik gelegt;²⁵⁴ es lässt sich allgemein sagen, dass die Musiker an den deutschen Höfen in der Hierarchie der Hofämter meist im unteren Drittel angesiedelt waren. Sie rangierten gewöhnlich zwischen La-

251 Musiker, die studiert oder ihren Beruf erlernt hatten, unterschieden sich deutlich von den sozial weitaus geringer stehenden Stadtpfeifern, Bierfiedlern, Tanz- und Jahrmarktmusikanten. Diese arbeiteten bezeichnenderweise oft in eigener Verantwortung und ohne feste Anstellung. Siehe SALMEN 1971.

252 Beer 1719, 305. Zitiert nach ZOHN 2011, 419.

253 Graupner widmete seine Klavierwerke, die neben dem Choralbuch als einzige seiner Kompositionen gedruckt wurden, den Landgrafen; das Choralbuch, das laut Wilhelm Müller (MÜLLER 1929, 78) auf Veranlassung des Superintendenten Gebhard herauskam, diente der Kirchenmusik in der Landgrafschaft. Zu den Kompositionen aus Anlass des Todes von Kanzler Maskowsky und des Geburtstags von Geheimrat Wieger siehe Kapitel 6.2.2 und 7.3.

254 OWENS/REUL/STOCKIGT 2011 bieten eine Beschreibung ausgewählter Höfe und ermöglichen damit zumindest teilweise einen sozialanalytischen Vergleich. Vgl. auch PETZOLD 1971, REIMER 19191 und RIEPE 2003.

kaien und Hofhandwerkern, bekleideten auch oft neben ihrer musikalischen noch eine weitere Stellung, etwa als Sekretär oder Schreiber. Wesentlich höher standen der Kapellmeister, der Vizekapellmeister sowie manche international bekannte Virtuosen und Vokalistinnen, insbesondere Sängerinnen und Kastraten.

Trompeter und Pauker bildeten unter zeremoniellem Aspekt die vielleicht signifikanteste Gruppe, denn sie wurden für fast alle Akte gebraucht, sowohl bei Prozessionen, Feuerwerken und anderen Solennitäten im Freien, als auch bei Tafeln, kirchlichen Handlungen, bei Bällen und im Theater.²⁵⁵ Im Hinblick auf die Repräsentation Majestatis kam ihnen im Vergleich zu allen anderen Abteilungen der Hofmusik ein Höchstmaß an Zeichenhaftigkeit zu:

„Die Trompeter und dazu gehörige Heer-Pauker seynd von Alters her an Höfen unterhalten und in Ansehen gewesen, und sie dann würcklich unter dem, was man bey Hof zu überflüssigen Bedienten rechnen könnte, die entschuldbarste seynd, da ihr Dienst den Pracht eines Hofes nicht wenig vergrössert. Sie haben von den Römischen Kaysern schöne Freyheiten und Vorzüge erhalten und Chur-Sachsen, als Ertz-Marschall, ist ihr besonderer Protector. Ihr Dienst ist theils alltäglich in dem Blasen und Schlagen zur Tafel, theils willkürlich, da sie bey der Hof-Music, Capelle und andern Solennitäten sich hören lassen müssen, auch sonst auf Reisen, in Campagnen zu Verschickungen etc. gebraucht werden; und deßwegen Hof- und Feld-Trompeter heissen. Weil ihre Wissenschaft eine Kunst und zwar eine solche ist, die mühsam zu erlernen und leicht zu verlieren ist, so ist ihr Sold ungleich höher, als anderer Bedienten, auch ihre Livrée kostbarer [...]“.²⁵⁶

Auch in Darmstadt gehörten die Trompeter, die Pauker – und darüber hinaus die Waldhornisten – zu einer besonderen Gruppe, die nicht nur aus einer anderen Kasse bezahlt wurde, sondern auch spezielle Aufgaben außerhalb der Hofkapelle hatte. Sie taten hauptsächlich Dienst bei den Regimentern und erhielten eine Gehaltszulage für Dienste bei der Hofkapelle nach Bedarf.²⁵⁷ Bei Prozessionen mussten Fanfaren gespielt werden, bei der Ankunft „fremdbder hoher Herrschaften“, das heißt bei fürstlichen Besuchern oder hohen Gesandten ließen die Militärmusiker sich hören. An Sonn- und Feiertagen wurde von einem erhöhten Gang im Schlosshof „zur Tafel gepaukt und geblasen“, bei Assembléen, Bällen und Festmahlen wurde das sogenannte „Gesundheitstrincken“ von „touches“, das heißt Trompetensignalen und Paukenschlägen begleitet. Aber auch das bei Festgottesdiensten angestimmte „Te deum laudamus“ wurde von ihnen mitgespielt und somit weithin hörbar gemacht.

255 ALTENBURG 1795. Die Bezeichnungen Trompete und Clarine sind bei Graupner immer synonym zu verstehen.

256 MOSER 1754/55, 214f.

257 In den Jahren 1740 bis 1743 wurden mehrere Trompeter neu eingestellt. Sie bezogen 164 Gulden, die quartalsweise ausgezahlt werden sollten, sowie Naturalien an Getreide und Holz. Angehörige der berittenen Regimente erhielten darüber hinaus Hafer und Stroh zur Unterhaltung eines Dienstpferdes. HStAD D 8 264/7. Eine weitere Gruppe von Instrumentalisten, deren genaue Aufgaben beim Militär einerseits und bei der Hofkapelle andererseits noch nicht hinreichend erforscht ist, bilden die Hautboisten-Banden. Vgl. auch PEGAH 2013.

In der Huldigungsmusik kommt gerade dieser „heroischen“ Instrumentengruppe eine besondere Bedeutung zu, da ihre Besetzung obligatorisch war, wann immer der regierende Landgraf selbst oder aber eine gleichrangige Person Hauptadressat der Musik war.²⁵⁸ Trompeten als Insignien der Herrscher wurden im Fall der jagdbegeisterten Darmstädter Landgrafen oft ergänzt oder sogar ersetzt durch Hörner, die ebenfalls zusammen mit Pauken als Hoheits-Embleme fungierten (vgl. Kapitel 7). Die Trompeter brachten auch eigene Musik zu Gehör. Oberhofstrompeter Burckhardt gab bei einer Vernehmung zu Protokoll, es sei üblich, „wer componieren könnte, dörfte seine Stücke vorlegen, und habe Er, Oberhofftrompeter, nicht nur alß er bey dem H. Bischoffen zu Breßlau, und bey Chur Pfaltz, sondern auch eine Zeitlang allhier solches gethan“.²⁵⁹

Ob die Hofmusik zu den unabdingbaren Notwendigkeiten oder aber zu den an die „Vermehr- oder Verminderung der Pracht“ gebundenen und daher verzichtbaren Institutionen des Hofes gehört, wurde von Friedrich Carl von Moser eher im Sinne der zweiten Kategorie beantwortet.²⁶⁰ Auch Johann Michael Loen rechnete die Musiker

„zur Gruppe der ‚geringsten‘ Hofdiener, ‚diejenige welche Liberey tragen, worunter die sogenannte Valets de pied, die Läufer, Hayducken, Mohren, Kutscher, Vorreuter, Stall-Knechte und dergleichen mit gehören‘. Man solle davon bei Hofe nicht zu viele haben, ‚weil sie mehr zum Pracht als zur Nothdurfft dienen‘, und ohnehin ‚keine andre Leute zu Liberey-Dienern annehmen, als die eine wirkkliche Kunst oder Hanthierung dabey treiben, z. E. Schreiber, Musicanten, Barbierer, Gärtner, Schreiner, Drechsler, Modellmacher und dergleichen“.²⁶¹

Die Musiker der Hofkapelle, die nach Loen immerhin ebenso gut bezahlt werden sollten wie die, „die blos zum Nutzen arbeiten“, hatten in Darmstadt einen etwas höheren Rang und eine etwas höhere Besoldung als die „geringere Dienerschaft“. Sie wurden zum großen Teil am Kammerdienertisch²⁶² verköstigt, erhielten wie diese Naturalien und Wein. Bei der Trauerkleidung, die anlässlich des Todes Ludwigs VIII. an fast den gesamten Hofstaat ausgegeben wurde, erhielt die Hofkapelle Rö-

258 Über die Jahrhunderte hinweg waren Trompeten dem Adel vorbehalten; ihre Anwesenheit markierte daher immer eine sozialdistinktive Demonstration. ZAK 1979.

259 HStAD D 8 264/7, Akten des Hofmarschallamtes, betr. Hofstrompeter und -pauker.

260 VEC 1998, 118f.

261 Loen 1742, 138f. Zitiert nach RIEPE 2003, 46.

262 Die Kammerdiener standen nach Rang und Besoldung auf einer Stufe mit den höheren Kanzleibeamten und damit erheblich höher als Lakaien und „geringere Diener“. Der Begriff „Beamter“ trifft zu dieser Zeit allerdings eher auf die subalternen Verwaltungsangestellten zu, das Beamtentum im heutigen Sinne entwickelte sich erst im 19. Jahrhundert. Siehe LEHSTEN 2003, 19.

cke und Mäntel aus schwarzem Tuch der zweiten – von insgesamt vier – Klassen.²⁶³ Die durchaus nicht geringe Wertschätzung, deren sich die Hofkapelle demnach in Darmstadt erfreute, steht allerdings im Widerspruch zu der oft ausbleibenden Bezahlung. Die Musiker, die dieses Schicksal freilich mit allen übrigen Hofchargen teilten, gerieten dadurch oft in eine verzweifelte Lage (vgl. Kapitel 4.2), was sich vermutlich auch auf ihre Motivation und auf ihre Arbeitsleistung auswirkte. Bereits Loen hatte erkannt:

„Alle diese Leute wollen wohl besoldet sein, weil sie ihre Künste sonst nicht hoch treiben und einem Fürsten nicht viel Ehre machen werden. Ohne Geld und stattliche Besoldungen aber werden die Künste selten biß zur Vortrefflichkeit getrieben“.²⁶⁴

3.1.2. Hofmusik zwischen Affirmation und Zeremoniellkritik

Obwohl die Notwendigkeit des Zeremoniells – und damit der höfischen Festmusik – nicht bestritten wurde, war die Zeremonialwissenschaft „im 18. Jahrhundert sehr oft implizit oder explizit auch Hof- und Ceremoniel-Kritik. Diese Ceremoniel-Kritik liest sich immer wieder auch als Kritik an der Hofmusik als Institution“.²⁶⁵ Es gab – nicht nur in Hessen-Darmstadt – Auswüchse, die von den Zeremonialwissenschaftlern kritisiert wurden:

„Dass bey den Ceremoniel-Stücken der grossen Herren viel Dinge mit unterlauffen, die der Ehre Gottes, der Vorschrift seines Wortes, und der Verordnung der natürlichen Rechte zuwider lauffen, ist mehr als zu gewiß [...] Manche Gebräuche nutzen nichts, als daß sie den lasterhafften Neigungen der grossen Herren schmeicheln, und ihnen zur Erweckung und Unterhaltung ihrer Wollust oder ihres Ehrgeitzes dienen“.²⁶⁶

Die Gratwanderung zwischen politischer Notwendigkeit, Statusrepräsentation, persönlicher Willkür und Anpassung an äußere Umstände gelang den beiden fürstlichen Arbeitgebern Graupners nicht immer.²⁶⁷ Obwohl selbst in das hierarchische System eingebunden und seinen Zwängen unterworfen, nahmen sowohl Ernst Ludwig als auch Ludwig VIII. das Recht in Anspruch, die zeremoniellen Feierlichkeiten in ihrem Souveränitätsbereich nach ihren Vorstellungen zu handhaben. Die hierarchische Struktur

263 HStAD D 4 391/8. Trauerkleider der 1. Sorte erhielten die Geheim- und Regierungsräte, Kanzlei und Rentkammer, Kriegskanzlei, Geistlichkeit, die adligen Hofchargen und der fürstliche Marstall. Tuch der 2. Sorte erhielten die Kammerdiener, Bereiter, Forst- und andere Beamte, zwei Pauker und sechs Trompeter sowie die Hofkapelle. Die 3. und 4. Sorte erhielten die Lakaien, Saalwärter, Dienstmägde, Knechte etc.

264 Zitiert nach RIEPE 2003, 46.

265 RIEPE 2003, 32.

266 ROHR 1733, 4f.

267 Zu Ludwig VIII. aus politischer und psychologischer Sicht höchst problematischem Umgang mit Huldigung, Geschenken und Loyalitätsbezeugungen gegenüber dem Habsburger Kaiserpaar siehe PONS 2009, passim.

„hatte nicht nur die Funktion der Ortsbestimmung im gesellschaftlichen Terrain – sie war, und nur so wurde sie im Sinne feudalabsolutistischer Verhältnisse praktikabel, verbunden mit dem Dienst am Höheren, mit dessen hingebungsvoller Verehrung und einer Pflichtauffassung, die ihren Endzweck erreichte, wenn sie mit dem Blick nach oben Devotion zu geben bereit war und mit dem Blick nach unten dieselbe unnachgiebig forderte“.²⁶⁸

Für die Untertanen, in besonderem Maße aber für die Hofangestellten, waren die Konsequenzen unmittelbar zu spüren. Beispielsweise wurde zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Landgrafen Ernst Ludwig unter anderem die Illumination vieler Bürgerhäuser angeordnet ohne Rücksicht darauf, ob die Betroffenen die Kosten hierfür tragen konnten geschweige denn wollten (siehe Kapitel 8.3).

Andererseits behielt sich der Fürst vor, aus Sparsamkeits- oder anderen Gründen, Festlichkeiten einzuschränken oder gar abzusagen. Als eine übliche Praxis erscheint dies bei Rohr: „Wenn Sterbens-Läuffte einfallen, oder der Krieg im Lande, oder doch vor der Thüre ist, oder die Geld-Cassen erschöpft sind, so setzet man die Ceremonielle trefflich bey Seite, und richtet alles de simplici & plano ein“.²⁶⁹

Nicht nur Krieg und drohender Bankrott, auch manche Abwesenheit des Landgrafen vom Hof oder noch banalere Gründe mochten dazu geführt haben, dass Graupners Tätigkeit – wenngleich er seinen Dienst immer pflichtgemäß verrichtete – in vielen Fällen als verzichtbar galt. Landgraf Ernst Ludwig ging oft auf Reisen, oftmals sogar ohne dass der heimischen Verwaltung oder der Familie sein genauer Aufenthaltsort bekannt war.²⁷⁰ Für Graupner, der Jahr für Jahr Glückwunschkantaten zu dem fürstlichen Geburtstag komponierte, mochte das mehr als einmal bedeutet haben, dass seine Arbeit gar nicht beachtet wurde, sofern der Landesherr zu dem Termin nicht nach Hause kam (vgl. Kapitel 7). Die Willkür, mit der ein Fürst das Zeremoniell nach seinen augenblicklichen Bedürfnissen bestimmen und verändern konnte, war für den Leipziger Amtmann und Publizisten Johann Christian Lünig (1662-1740) eine häufig vorkommende Charakterschwäche der Herrscher, die er in seinem „Theatrum Ceremoniale“²⁷¹ verurteilte: „Es ist also, Teutsch von der Sache zu reden, das Ceremoniel- und Solennitäten-Wesen eine Brut der verderbten menschlichen Natur und sündlichen Affekten“, mit dem sich die Herrschenden aus der ursprünglichen Gleichheit aller Menschen vor Gott erheben wollten. Anders als Julius Bernhard von Rohr, für den im Zweifelsfall immer das Gebot galt, der Obrigkeit Gehorsam zu leisten, „im Gewissen verbunden, in allem demjenigen, was nicht wider Gott ist“,²⁷² übte Lünig deutliche Zeremoniellkritik. Dennoch hielt auch er

268 SCHLECHTE 1990, 22.

269 ROHR 1733, 8f.

270 Vgl. MAAB 2011, passim.

271 LÜNIG 1719, 2.

272 ROHR 1728, 31.

„zu Erhaltung einer gewissen Ordnung, ohne welche die menschliche Gesellschaft nicht bestehen kan, gewissen Ritus und Ceremonien von nöthen“.²⁷³

In solchem Zwiespalt mochte Christoph Graupner sich oft befunden haben, wenn er aus Loyalität zu seinem Fürsten selbst in schwierigen Zeiten die „Normalität“ aufrechtzuerhalten half, indem er mit seiner Arbeit das Ritual und damit die Machtverhältnisse stützte. Das Funktionsspektrum des Hofzeremoniells beinhaltete nicht zuletzt den Aspekt der Disziplinierung, zum Beispiel wenn der Hofkapellmeister dafür zu sorgen hatte, dass alle Musiker pünktlich und sauber gekleidet zum Dienst antraten. Eine nicht seltene Konfliktsituation konnte sich dadurch ergeben, dass manche sich infolge ausbleibender Besoldung keine angemessene Kleidung leisten konnten.²⁷⁴

Bis in die 1730er Jahre hinein war die Repräsentation der Weltordnung als notwendige Hauptaufgabe des höfischen Zeremoniells unumstritten innerhalb der klassischen Zeremonialwissenschaft von Winterfeld bis Rohr. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts verblasste die Bedeutung des Zeremoniells allmählich zu einem weniger relevanten Teilbereich innerhalb des Hofrechts.²⁷⁵ Kritische Theoretiker wie Johann Michael Loen und vor allem Friedrich Carl von Moser hatten es zunehmend als staatspolitisch und ökonomisch ungesund sowie moralisch zweifelhaft entlarvt: „Die Majestät braucht keines erborgten Glanzes: Sie macht sich durch sich selbst verehren: Der unordentliche Schwarm von vielen geputzten Menschen, welche den Hof zieren und das Land arm machen, ist keine wahre Hoheit“.²⁷⁶ Nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, da die Aufrechterhaltung der höfischen Pracht letztendlich nicht mehr bezahlbar war, wurde das Zeremoniell immer mehr vereinfacht oder auch vernachlässigt. Damit einhergehend kam es zu einer allmählichen Öffnung des künstlerisch-kulturellen Lebens, das bis dahin fast ausschließlich der Hofgesellschaft vorbehalten war. Auch in Darmstadt galt für Musiker ebenso wie für bildende Künstler:

„Wachsender Wohlstand und Bildung zumindest der oberen Schicht des Bürgertums im Zeitraum nach 1750 führten zu einer allmählichen Annäherung der Lebensformen. Hofmaler und -handwerker arbeiteten jetzt nicht nur für Hof, Adel und Beamtschaft, sondern auch für das Bürgertum. Die Zahl der bürgerlichen Porträts nahm seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu“.²⁷⁷

Obwohl eine Ablösung des feudalen Absolutismus durch aufklärerische Herrschaftsformen in Darmstadt erst nach dem Tod Ludwigs VIII. eintrat, ist die Aufweichung des Zeremoniells schon viel früher zu beobachten. Allein die Tatsache,

273 LÜNIG 1719, 2.

274 Siehe beispielsweise das Gesuch der Sängerin Schetky an den Landgrafen um eine Kleiderzulage, da sie sich schäme, in alten zerrissenen Kleidern vor ihm Dienst zu tun. HStAD D 8 15/6.

275 Vgl. BAUER 1995, 54f.

276 MOSER 1754/55, 204.

277 ENGELS 2011, 27.

dass weder der Landgraf noch seine Familie im Schloss residierten, sorgte für Verhältnisse, die kaum noch etwas mit einer ursprünglich glanzvollen Hofhaltung zu tun hatten. Im Grunde war das Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs 1738 (vgl. Kapitel 8.3) das letzte prächtige Barockspektakel in Darmstadt.

3.2. Höfische Feste und Festmusiken am Darmstädter Hof

Musik war als Teil des Hofzeremoniells ein Medium staatlicher Repräsentation, die immer sichtbar und hörbar dargestellt werden wollte, um als Rechtfertigung der Macht zu dienen. Die Koppelung feierlicher Anlässe mit multisensorischen Reizangeboten wie Feuerwerken, Kanonendonnern, Festmahlen, Illuminationen und eben auch Musik und Theater prägte in Darmstadt wie an allen anderen Höfen die „Solennitäten“. Musik, gleich ob sie zu Familienfesten oder Staatsanlässen geschrieben wurde, war somit stets in einem öffentlichen Kontext zu sehen. „Das Fest in seiner Gesamtheit war ein zeitgemäßes, zumeist an einen Anlass gebundenes Medium, das geeignet war, absolutistischer Selbstdarstellung, politischem Machtanspruch und ökonomischer Stärke mit den Mitteln der verschiedensten Künste zur Geltung zu verhelfen“.²⁷⁸

In der frühen Neuzeit kann bei höfischen Feiern unterschieden werden nach Kirchenfesten, Familienfesten (Geburt, Taufe, Geburts- und Namenstage, Hochzeit, Trauerfeier) und politischen Festen (Krönungen, Friedensschlüsse, Regierungsantritte, Jubiläen, Staatsbesuche).²⁷⁹ Die sakralen Feiern, die dem Rhythmus des Kirchenjahres folgen, verschmolzen manchmal mit Familienfeiern, sofern sie mit solchen Festtagen zusammenfielen. Das war regelmäßig der Fall für die Feiern zu Landgraf Ernst Ludwigs Geburtstag, die – nach der Kalenderreform²⁸⁰ – am zweiten Weihnachtstag stattfanden. In Darmstadt begann jede Festlichkeit mit einem Gottesdienst und somit auch mit mindestens einer Kirchenkantate. Die Anlässe, für die Graupner Festmusik zu komponieren hatte, lassen sich unterscheiden nach zyklischen Festen wie Geburtstagen, und singulären Solennitäten wie Hochzeiten, Jubiläen und Bestattungen.

Es sind keine Kompositionen von Graupner erhalten für Taufen oder Namenstage, auch nicht zur glücklichen Heimkehr nach einer Reise, wie sie an anderen Höfen mit festlicher Musik begangen wurden. Doch waren solche panegyrischen Texte und Casualpoesien auch in Darmstadt gebräuchlich, und dass es zu entsprechenden Ge-

278 SCHLECHTE 1990, 36. Nach Laurenz Lütteken, der anlassgebundene von anlassbezogener Musik unterscheidet, sollte hier von anlassbezogenen Festen gesprochen werden. Siehe LÜTTEKEN 1993, 156f und 265f.

279 BERNIS 1997.

280 Die Umstellung vom julianischen auf den gregorianischen Kalender fand in Hessen im Jahr 1700 statt. Danach wurde der Geburtstag des Landgrafen nicht mehr am 15., sondern am 26. Dezember gefeiert. Sein Sohn Ludwig VIII., geboren am 5. April 1691, feierte hingegen seinen Geburtstag auch nach der Kalenderreform bis zu seinem Lebensende teilweise am 5. und teilweise am 16. April (vgl. Kapitel 7.2).

legenheiten Kantaten anderer Komponisten gab, ist für einige Fälle überliefert.²⁸¹ Auch Huldigungsmusiken aus anderen Städten des Landes, vor allem aus der Universitätsstadt Gießen, sind belegt. Musiken zu Geburten, Taufen und Namenstagen schienen nicht in Graupners Aufgabenbereich zu fallen. Eine Ausnahme bilden die beiden *Cantate a due Soprani* zum Geburtstag und „zum glücklichen Wochenbett“ der Prinzessin Louise 1749 (siehe Kapitel 9.2). Eine Sonderstellung nimmt auch die Kantate anlässlich eines Kuraufenthaltes ein (Kapitel 9.1).

Die Kirchenkantaten zum Neujahrstag enthalten meist ebenfalls eine Huldigung, zumindest aber eine Fürbitte für den Regenten und seine Familie. Diese Panegyrik, die ritualisiert innerhalb des jährlich wiederkehrenden Neujahrsgottesdienstes ihren Platz hatte, ist somit vergleichbar mit den kirchlichen Geburtstagskantaten, die ebenfalls im Rahmen der Hofgemeinde aufgeführt wurden. Der Adressat war einerseits der Landgraf selbst, andererseits die „Öffentlichkeit“, die als „Hessen“, bzw. „hessisches Zion“ von den aufführenden Musikern repräsentiert wurde. Die Zuhörer waren in diesem Fall die in der Hofkirche anwesenden Gottesdienstbesucher. Neben dem Landgrafen und seiner Familie waren dies die am Hof tätigen Bedienten vom Hofmarschall und den adeligen Kammerjunkern bis hin zu den Verwaltungsbeamten und niederen Hofcharen. Somit war die Hörschaft der Hofgottesdienste – anders als bei Opern- oder Tafelmusikaufführungen, die einem vorwiegend adligen Publikum vorbehalten waren, sozial ziemlich heterogen. Dem trugen die Kantaten Rechnung, wenn Herrscher und Volk polarisiert werden. Einerseits der „Durchleuchtigste“ und „seine Fürstenzweige“, das heißt seine Nachkommen, andererseits „Hessen“ oder „Darmstadt“ werden im Text angesprochen. Das „hohe Wohlsein“ des Fürsten wird als sehnlischer Wunsch und Gebetsanliegen der Untertanen dargestellt, die glücklich gepriesen werden, unter einem so gesegneten und tugendhaften Fürsten zu leben. Selbstredend wird hierdurch das soziale Gefüge der Stände nicht nur abgebildet, sondern auch befestigt.

Dass nicht nur Graupner Huldigungsmusik für die Landgrafen komponiert hat, kann als ausgemacht gelten. Einige Kantaten sind anonym überliefert. Nur eines von vielen Beispielen hierfür ist eine „*Abend-Music*“, die wohl in Gießen stattfand und nicht nur den Geburtstag, sondern auch den Friedensschluss nach dem Spanischen Erbfolgekrieg 1714 zum Anlass hatte:

„Das Nach erlangten Lands-Frieden Doppelt-schallende Echo, welches Bey Höchsterwünschten Geburths-Gedächtnis/ [...] Ernst Ludwigen/ [...] In einer unterthänigst überbrachten Abend-Music Aus Pflicht-schuldigster Treue vorgestellt worden. Giessen / gedruckt bey Henning Müllern“.²⁸²

Im Gegensatz zu Graupners Huldigungsmusiken sind diejenigen anderer Autoren oftmals mit „Abendmusik“ oder „Serenata“ überschrieben. Von Christoph Bieler,

281 Beispiele finden sich in den Huldigungsschriften ULB Darmstadt 43 A 415 und 416.

282 Sammlung Huldigungsschriften, ULB Darmstadt, 43 A 415/36.

ebenso von seinem Sohn Johann Christoph, die nacheinander in Gießen Musikdirektoren waren, sind mehrere Huldigungskantaten, fast alle im Titel als „Serenata“ bezeichnet, erhalten.²⁸³

Darmstadt stellte keine Ausnahme dar im Kreis der kleineren protestantischen deutschen Fürstentümer, deren Zeremonielle sich nur in Details voneinander unterschieden. Schon durch zahlreiche Heiraten untereinander und die daraus resultierende enge Verwandtschaft hatte sich im Lauf der Jahrhunderte eine Art Regelkanon gebildet, der allgemein verstanden wurde. „Ceremoniel-Bücher“²⁸⁴ wurden an den Höfen geführt, in denen festgehalten wurde, auf welche Weise Ereignisse wie beispielsweise Staatsbesuche begangen wurden. Kamen andere Fürsten oder deren Gesandte zu Besuch, so wurde vermerkt, wie diese „tractiret“ wurden, das heißt, wie viele Pagen und Lakaien, welche Beförderungsmittel (zwei- oder vierspännige Kutsche oder Sänfte) und welche Bewirtung ihnen gewährt wurde. Auf diese Weise dienten die Aufzeichnungen zur Kontrolle, ob ein Besucher seinem Rang und dem Anlass des Besuchs gemäß aufgenommen wurde, so dass man bei einem weiteren Besuch darauf zurückgreifen konnte. Eine Nichtbeachtung der „Präzedenz“ wäre als Affront gewertet worden. Die musikalische Unterhaltung bei solchen Anlässen, die nur eines von vielen Zeichen der Wertschätzung des Besuchers war, wurde leider – wenn überhaupt – nur sehr unspezifisch notiert. Es ist lediglich von „Taffel-Music“, „Vocal-Music“, auch von „Ball“ die Rede; welche konkreten Werke zur Aufführung kamen, hielt man nicht für mitteilenswert.²⁸⁵

Festbeschreibungen der großen Feiern wie der Hochzeit des Erbprinzen 1717 oder dem 50jährigen Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs 1738 wurden in Auftrag gegeben und vom Hofarchivar angefertigt, es kam jedoch nur 1717 zu einer Drucklegung.²⁸⁶ Auf solche Beschreibungen wurde im allgemeinen besonderer Wert gelegt; die Drucke wurden nicht nur im eigenen Volk verteilt, sondern auch an fremde Höfe gesandt und in den Chroniken und Personalien der Landgrafen dokumentiert. Von den musikalischen Aufführungen, die in der Regel selbstverständlicher Bestandteil der Feierlichkeiten waren, wurden die Textdrucke ebenfalls verteilt. Eine Angabe der Autoren von Text und Musik galt dabei als überflüssig. Denn die Werke sollten den Fürsten verherrlichen und nicht seine Diener, den Komponisten und

283 1740 bewarb sich Christoph Bieler, jedoch vergeblich, um eine Stelle am Hof zu Darmstadt, HStAD D 8 15/6. Das Gesuch seines Sohnes im Jahr 1751 wurde durch Graupner geprüft und positiv beurteilt. Dennoch erhielt Johann Christoph Bieler erst nach Johann Samuel Endlers Tod 1762 eine Stelle in Darmstadt. Mehrere Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen aus den Jahren 1756 bis 1768 sind von ihm erhalten, siehe Kapitel 7.2. Zu Vater und Sohn Bieler siehe auch DOTTER 1928, 169-189.

284 In Darmstadt sind aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur wenige Zeremoniellbücher erhalten: HStAD D 8 220/2-3 und D 8 227/1-3.

285 Vgl. BILL 2011.

286 Handschriftliche Entwürfe sind mehrfach vorhanden; die Reinschriften erscheinen jedoch nur in der Chronik des Archivrats Buchner, die nicht gedruckt wurde. HStAD C 1 C 31 und 32.

den Dichter. Dass diese ihr Bestes zu geben hatten, verstand sich von selbst. Es ist auch selten überliefert, welche Instrumentalmusik zu Festen aufgeführt wurde. Diese diente zur Unterhaltung der Gäste; welche Kompositionen der Kapellmeister dazu wählte, eigene oder fremde, war dem Fürsten wohl kaum wichtig.

Eine Ausnahme lag natürlich vor, wenn der Landgraf selbst der Autor eines Werkes war. Ernst Ludwig, der in jungen Jahren häufig selbst komponierte (s.o.), hatte beispielsweise mehr als eine Ouvertüre beige-steuert für die Oper *La Costanza vince l'inganno*, die vermutlich in verschiedenen Jahren in Darmstadt gespielt wurde, zuletzt 1719 zum Besuch des Kurfürsten von Trier (vgl. Kapitel 8.2). „Ouverture di Sua Altezza Serenissima“ ist in großen Lettern geschrieben, während der Komponist der restlichen Oper überhaupt nicht angegeben ist.²⁸⁷

3.2.1. Theatrale Musik zwischen Divertissement und Politik

Die Bühne spielte im höfischen Leben eine große Rolle, nicht nur zur Unterhaltung und Bildung, sondern auch als Spiegel und Selbstdarstellung. Johann Michael von Loen verglich die höfische Politik insgesamt mit dem Theater:

„Wann die Vergleichung gildt, daß die Welt ein Schauplatz sey, so ist es richtig, daß alle diejenigen, die darauf öffentlich spielen, und die wichtigsten Veränderungen verursachen, als vornehmste Comödianten zu betrachten sind, welche mit dem berühmten Cardinal Mazarin bei dem letzten Auftritt ihres Lebens sagen können: Tirez le rideau, mon rôle est joué“.²⁸⁸

Das Musiktheater, die Oper, die hundert Jahre nach ihrer Entstehung noch als aktuelle und innovative Kunstform galt, war besonders geeignet, Macht und Potenzial eines Fürsten zur Schau zu stellen, wobei eine gewisse Vortäuschung von Reichtum, indem Fürsten mittlerer und kleinerer Höfe sich verausgabten bei der Nachahmung der großen, gang und gäbe war. Eine politische Indienstnahme der Opernlibretti war sowohl am französischen Hof Louis XIV. als auch am Wiener Kaiserhof gängige Praxis. Antike Stoffe wurden auf die politische Gegenwart bezogen und panegyrisch umgedeutet.²⁸⁹ Auch in Frankreich fungierte die Tragédie en musique oft als Fürs-

287 Die Autorschaft Graupners ist nicht belegt. Es ist kein originales Autograph überliefert, sondern lediglich zwei Exemplare einer gebundenen Reinschrift in Schmuckform von Graupners Hand. Vgl. Kapitel 8.2.

288 Johann Michael von Loen: *Der Hof zu Dresden*, 1705, T. I, 45. Zitiert nach SCHLECHTE 1990, 20f.

289 Das Habsburger Kaiserhaus, das sich als legitime Nachfolger der Cäsaren sah, wurde von den Librettisten häufig den römischen Helden gleichgestellt. Vor allem zur Zeit Leopold I., aber auch unter Karl VI. fanden antike Stoffe von Plutarch u.a. Eingang in die Texte. Ein Beispiel ist die Festa teatrale *Costanza e Fortezza*, 1723 als Krönungsoper in Prag aufgeführt (Johann Joseph Fux, Libretto von Pietro Pariati). Hier werden ebendiese Herrschertugenden als Huldigung für Karl VI. herausgestellt und dem siegreichen Helden Publio Valerio zugeordnet, der allegorisch für Karl VI. steht. Siehe RODE-BREYMANN 2010, 248-263.

tenspiegel, der einer ausgewählten Öffentlichkeit die gute Regierungsführung, die Heldentaten und die besonderen Leistungen des Herrschers nahebringen sollte.

Man bediente sich dabei des Prinzips der personifizierten Allegorie: Helden der griechischen und vor allem der römischen Geschichte wurden als Typus, als Präfiguration dargestellt, die ihre Steigerung in einer Gegenwart gefunden habe, die als „Gipfel des weltgeschichtlichen Fortschritts“ hingestellt wurde.²⁹⁰ Damit sollte eine Einbettung in einen großen weltgeschichtlichen Gesamtentwurf konstatiert werden. Sofern nicht die Handlung einer ganzen Oper als Metapher für den auftraggebenden Fürsten gelesen werden konnte, wurde dieser Bezug in einem Prolog, einer Allegoria oder einer Licenza (Epilog) hergestellt, die die Handlung des Stückes interpretierten. Hier wurde die Verbindung deutlich gemacht zwischen der Handlung und dem Anlass in der Gegenwart, bezogen auf die aktuelle politische oder militärische Situation und die herausragende Rolle des regierenden Fürsten. Auch in der frühen deutschen Oper finden sich viele Beispiele für Bühnenstücke, die nicht nur zu politischen Anlässen aufgeführt wurden, sondern auch inhaltlich als politisierte Kunst gelten müssen, die dem Betrachter eine mehr oder weniger deutliche ideologische Botschaft mitteilte. Das den Fürsten betreffende Ereignis wurde in Allegorien dargestellt; die Handlung wurde in die Antike versetzt oder mit heroischen Mythen und Legenden verbunden, die die historischen Bewusstseinsinhalte transportierten.²⁹¹ Als „Politik mit sinnlichen Mitteln“ interpretiert Sebastian Werr die Theater- und Festkultur des Münchener Hofes der Kurfürsten Max Emanuel und Karl Albrecht.²⁹² In Darmstadt waren es nach heutigem Wissensstand vor allem die beiden letzten Opern, das heißt die 1719 aufgeführten *La Costanza vince l'inganno* und *Adone*, die Ernst Ludwigs Politik gegenüber den zu Besuch weilenden Kurfürsten von Trier und von der Pfalz „mit sinnlichen Mitteln“ vor Augen führten (vgl. Kapitel 8.2).

Nicht immer handelte es sich um Opern. Vor allem den kleineren Höfen fehlten die Mittel, die Räumlichkeiten und das Personal. Kleinere Formen wie Singspiele und Singballette, die keine Bühnenmaschinerie erforderten, konnten in Räumen des Schlosses oder anderen Sälen aufgeführt werden. Oft beteiligten sich der Fürst und seine Familie dabei als Mitwirkende, als Sänger oder als Tänzer, manchmal sogar als Autor. Gattungsbezeichnungen für solche Stücke variieren und wurden oft synonym verwendet: Serenaten, Tafelmusiken, Intermedien, Pastorellen, Sing-Komödien, Operetten oder Divertissements.²⁹³

290 REIMER 1991, 111.

291 Ein Beispiel von vielen ist „Die siegende Großmuth bey der Erhöhung des Herzogen Ernst August zu Braunschweig und Lüneburg zur neuen und neunnden Churwürde / In einem Singspiel vorgestellt von Joachim Meiern“. Das Libretto wurde 1693 gedruckt, vgl. HEIDRICH 1995.

292 WERR 2010.

293 Eine Zusammenstellung der kleineren theatralen Gattungen, ihrer Begriffsbestimmungen und ihrer Beschreibungen in der Literatur des 18. Jh, vor allem Mattheson, Hunold und Feind, findet sich bei DRAUSCHKE 2004, 30-36.

Groß angelegte italienische Glückwunschkantaten oder Serenaten, wie sie im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts zum Beispiel am Wiener Hof gern von Dilettanten, auch von Erzherzoginnen und Erzherzögen aufgeführt wurden,²⁹⁴ gab es am Darmstädter Hof zu Graupners Zeit kaum noch, obwohl sie für das 17. Jahrhundert hier belegt sind. Ob die Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. sie weniger schätzten, ob Graupner die italienische Sprache zu wenig beherrschte oder ob es ihm einfach an italienischen Textvorlagen mangelte, ist nicht bekannt.²⁹⁵ Möglicherweise ist auch die Tatsache, dass nur wenige Familienmitglieder in Darmstadt anwesend waren und nicht zusammen im Schloss wohnten, ein Grund für das Fehlen von Serenaten-Aufführungen, die andernorts, genau wie früher unter Elisabeth Dorothea in Darmstadt, ja gerade dazu dienten, die Hofgesellschaft einschließlich der fürstlichen Kinder im geselligen Theaterspiel zu unterhalten und zu präsentieren.²⁹⁶

Allerdings wurden in Darmstadt wohl immer Stücke in deutscher Sprache bevorzugt, obgleich Ernst Ludwig durch die Anstellung der französischen Komödianten in den 1710er Jahren einen Schwerpunkt aufs Französische legte. Vertonungen französischer Texte von Graupner sind indessen nicht bekannt. Erstaunlicherweise nennt der Biograph des „Adresskalenders“ von 1781 unter Graupners Werken gleichermaßen „italienische und teutsche Cantaten“.²⁹⁷ Von den italienischen, die es demnach gab, sind nur zwei in Friedrich Noacks Verzeichnis aufgeführt; beide sind jedoch keine „Cantaten“.²⁹⁸ Andere italienische Huldigungsmusiken, die in Darmstadt erhalten sind, stammen nicht von Graupner (vgl. Kapitel 7.1).

So wie Erdmann Neumeister bei seiner Textreform der Kirchenmusik um 1700 definitiv auf die Oper zurückgriff, so orientierten sich auch die Begriffsbestimmungen für andere Formen von Vokalmusik an der Oper, von der sie sich vor allem durch ihren geringeren Umfang unterschieden. Die Frage, ob und wie solche Stücke szenisch aufgeführt wurden, lässt sich nicht immer eindeutig beantworten. Die Grenze zwischen dramatischer, szenischer oder konzertanter Kantate zum eigentlichen Bühnenstück war fließend. „Die Sing-Gedichte werden nach Art der kleinen Opern bißweilen eingerichtet, bißweilen aber auch ohne besondere abwechselnde Handlungen“.²⁹⁹ Die Bezeichnungen „Serenata“, „Operette“, „Sing-Gedicht“ o.ä.

294 EMANS 1996, Sp. 1722. Vgl. auch RODE-BREYMANN 2010, passim.

295 Mit Sicherheit schrieb Graupner einige Opern in italienischer Sprache. Kurze Hinweise auf die Vertonung italienischer Texte finden sich in der Korrespondenz mit Uffenbach, siehe BILL 1987A, 189-191.

296 Vgl. auch MEISE 2002, passim.

297 BILL 2004, 5.

298 Friedrich Noack listet unter den weltlichen Kantaten *M'invita alla caccia la diva* und *Ah, dolente partita* auf. NOACK 1926, 71. Bei beiden Stücken handelt es sich nicht um Kantaten. Das erstere wurde 1719 der Oper *La Costanza vince l'inganno* als Prolog hinzugefügt (siehe Kapitel 8.3), das zweite ist ein „Kanon für zwei Soprane“, der augenscheinlich aus einem größeren Werk stammt und für eine kammermusikalische Aufführung oder zu Unterrichtszwecken exerziert wurde.

299 ROHR 1733, 785.

sind von Graupner nicht erhalten, obwohl gerade das letztere unter seinem Vorgänger Wolfgang Carl Briegel sehr beliebt war. Graupner sollte offenbar nach dem Willen Ernst Ludwigs vorwiegend Opern komponieren und in dem neuen stehenden Theater in Darmstadt aufführen, ein Projekt, das bekanntlich nach wenigen Jahren scheiterte.

Eine Projektion der Opernhelden auf die anwesenden Zuschauer, insbesondere auf den auftraggebenden Fürsten, war für das höfische Theater in Wien oder in München gängige Praxis.³⁰⁰ Trat ein römischer Kaiser oder antiker Kriegsheld auf, war dem Publikum klar, dass die Figur stellvertretend für den heutigen Herrscher stand. Landgraf Ernst Ludwig, der als einer der kleineren deutschen Fürsten trotz zweifelsfreier Zugehörigkeit zum Hochadel niemals Ansprüche auf Königs- oder Kaiserwürden erheben konnte, wurde bezeichnenderweise mehrfach als Liebling des griechischen Gottes Apollo dargestellt. So ließ sich die Tatsache, dass seine militärische und machtpolitische Bedeutung eher gering war, diplomatisch aussparen und statt dessen eine Verbindung herstellen zum Gott des Lichts, der Reinheit und der Musen. Musik, Dichtkunst und Gesang, mit denen Ernst Ludwig identifiziert werden wollte, sind das Metier des Gottes Apollo, ergänzt durch die Jagd, ebenfalls durch Apollo verkörpert als Gott der Bogenschützen sowie durch die ihm beigegebene Göttin Diana.³⁰¹ Die herrschaftlichen Vergnügungen der freien Künste und der Jagd sind hier ganz im Sinne der „Ceremoniel-Wissenschaft“ dem Fürsten zugeordnet, der den Rang eines Halbgottes beanspruchen konnte. Sehr deutlich ist die Identifikation eines Ehrengastes mit dem genannten Halbgott in dem Prolog zur Oper *La Costanza vince l'inganno*; in diesem Fall wird dem Kurfürsten Franz Ludwig von Trier gehuldigt (Kapitel 8.2.1.1).

3.2.2. Theateraufführungen in Darmstadt bis 1720

Bereits für das 16., vor allem aber für das 17. Jahrhundert sind Theateraufführungen in Darmstadt belegt.³⁰² Graupners Vorgänger Wolfgang Carl Briegel schrieb regelmäßig theatrale Musiken zu Hoffesten; allerdings sind davon nur die Textdrucke überliefert. Trotz der schlimmen Blessuren des Dreißigjährigen Krieges, Pest, Hungersnöten und weiteren kriegerischen Bedrohungen wurde am Darmstädter Hof oft

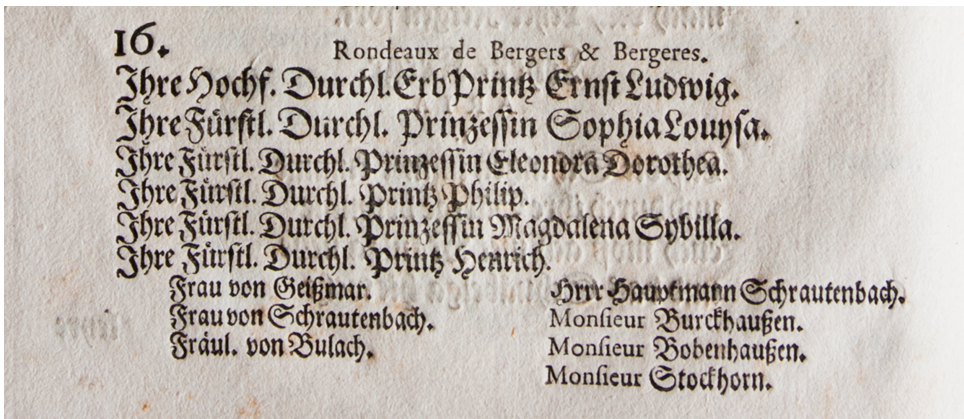
300 RODE-BREYMANN 2010 und WERR 2006.

301 Diese Konstellation tritt auf zum Beispiel in den Prologen *Apollo ermuntert seine Musen*, *Apollo in tempe* und der Oper *La Costanza vince l'inganno* mit dem zugehörigen Prologo *M'invita alla caccia la diva*. Vgl. Kapitel 2.3.2 sowie 7.1 und 8.2.

302 KAISER 1951 und NOACK 1967.

und gern Theater gespielt. Als Kind und Jugendlicher war Ernst Ludwig bei Aufführungen eingebunden gewesen als Musiker und Tänzer, vielleicht auch als Autor.³⁰³

Er spielte zum Beispiel als Erbprinz am 6. September 1686 in dem Schäferspiel *Die triumphierende Tugend* gleich mehrere Rollen.³⁰⁴ Das Libretto gibt Einblick in die Art und Weise, wie die fürstliche Familie ihre Theaterspiele inszenierte. Die Besetzung war vorgeschrieben und entsprach genau der Rangfolge innerhalb der Hofgesellschaft. Beispielsweise waren alle Hauptrollen (Jupiter, Juno, Minerva, Urania, Actäon, Ceres) mit Prinzen und Prinzessinnen besetzt. Mehrmals im weiteren Verlauf des Stücks änderte sich nicht nur das Bühnenbild, sondern mit jedem Schauplatz stellten die auftretenden Personen andere Figuren dar. Die fürstlichen Familienmitglieder verkörperten in jedem Auftritt die wichtigsten und mit dem höchsten Ansehen verbundenen Rollen: „Mars“, „Großmütigkeit“, „Hoffnung“, dann „Tugend Schäffer“ und „Tugend Schäfferinnen“. Hofdamen, Junker und Pagen spielten Nebenfiguren wie „Bellana“ oder „Diana“, „Chasseurs Romains“, „Jardiniers galants“ und andere. Selbst im Druck ist die Rangstufe deutlich gemacht durch die Größe der Lettern:



Der Kammerdiener Johann Martin Rußmann, der Tanzmeister Monsieur Hardy und der Musiker Mathias Schober sind die drei im Dienst stehenden Mitwirkenden, die im Textbuch namentlich genannt werden. Nicht aufgelistet sind hingegen die Sänger, die die größeren Arien zu singen hatten. Die Aufgaben der Instrumentalisten galten ohnehin als Dienstfunktionen, die nicht eigens genannt werden mussten.

303 NOACK 1927 und BIERMANN 2001. Vgl. auch Kapitel 2.2. Die Tatsache, dass die Theateraufführungen von Mitgliedern des Hofstaates bestritten wurden, wobei Hofbedienstete viele helfende Aufgaben übernehmen mussten, bedeutete keineswegs eine laienhafte, ästhetisch zweifelhafte Qualität, wie sie beispielsweise dem Theaterbetrieb am Kurkölnener Hof zu Unrecht als „Dienstbotentheater“ unterstellt wurde. Vgl. RIEPE 2012, 57.

304 Ballettoper *Die Triumphierende Tugend*, 1668. Gedrucktes Textbuch vorhanden in ULB Darmstadt, 43 A 415/3. Die Musik von Wolfgang Carl Briegel ist nicht erhalten.

Zu Ernst Ludwigs Regierungszeit waren es dann die Mitglieder der Hofkapelle und professionelle Sänger, die im Dienst und Auftrag des Fürsten agierten und sämtliche Rollen übernahmen. Bereits zu seiner eigenen Hochzeit 1687 ließ Ernst Ludwig Lullys Oper *Acis et Galathée* aufführen, die er aus Paris hatte kommen lassen, nachdem er im Jahr zuvor ihre Uraufführung am Hof Louis XIV. miterlebt hatte.³⁰⁵ Auch Louis XIV. in Frankreich, der in seiner Jugend häufig als Tänzer agiert hatte, trat zu dieser Zeit nicht mehr selbst im Theater auf:

„In *Les Amants magnifiques* wollte der König zum letzten Mal in der Öffentlichkeit als Tänzer in den Rollen Neptuns und Apollos auftreten, ließ sich aber schließlich durch andere Mitglieder des Hofes vertreten. Boileau zufolge soll Ludwig XIV. das Urteil, das Racine in *Britannicus* (1669) Nérons Gegnern in den Mund legte, es sei der Würde eines Kaisers abträglich, in Theaterstücken vor das Volk zu treten, auf sich bezogen und fortan von öffentlichen Auftritten abgesehen haben“.³⁰⁶

Innerhalb des höfischen Zeremoniells war die Verlagerung in die Professionalität eine deutliche Neuerung, die einen veränderten Umgang mit der Repraesentatio Majestatis erkennen lässt. Die Demonstration von Macht, obwohl „von Gott verliehen“ und damit nicht hinterfragbar, war bisher mit der eigenen Kompetenz des Herrschers verbunden. Das galt nicht nur auf politischem und militärischem, sondern auch auf künstlerischem Gebiet. Kunstausübung durch einen Fürsten war immer auch politisches Handeln. Nun wurde diese Kompetenz delegiert; der Herrscher „kaufte“ die Künstler und setzte sie für seine Zwecke ein. Weniger als musische und mäzenatische Kunstförderung, sondern vielmehr als Mittel der politischen Selbstdarstellung ist daher die Anstellung professioneller Künstler zu sehen. Der Absolutismus nach dem Vorbild Louis XIV steigerte auch in Deutschland das Bedürfnis, Reichtum und Macht durch prachtvolle Inszenierungen zu beweisen. Statt selbst künstlerisch aufzutreten, wurden Fürsten zu Arbeitgebern. Angestellte Künstler waren Teil der höfischen Beamten- und Dienerschaft, gleichzeitig wurden sie de facto zu den neuen Kulturträgern.

In Darmstadt wurde es mit der Einstellung des Hofkomponisten Wolfgang Carl Briegel ab dem Jahr 1671 üblich, für die musikalischen Theateraufführungen Berufsmusiker heranzuziehen. Zur Verlobungsfeier von Ernst Ludwigs ältester Halbschwester³⁰⁷ wurde Briegels Sing-Ballett aufgeführt: *Triumphierendes Siegespiel der wahren Liebe*. Nicht die Hofgesellschaft, sondern Briegel und seine Musiker waren nun die Aufführenden, „die ja auch allein in der Lage waren, die Schwierigkeiten der stilistisch neuartigen Aufgabe zu bewältigen“.³⁰⁸ Auch die Bühnentechnik des kurz zuvor (1670) zum Theater umgebauten Reithauses erforderte vielleicht ebenso wie

305 KAISER 1951, 81f.

306 SCHNEIDER 1995, Sp. 1314f.

307 Prinzessin Magdalena Sibylla (1652-1712) heiratete 1673 Wilhelm Ludwig Herzog zu Württemberg.

308 KAISER 1951, 56.

die musikalischen Anforderungen eine Kompetenz, die über die der fürstlichen Dilettanten hinausging.

1674 wurde in der Fastnachtszeit *Das verbesserte Parisurteil* aufgeführt, in dem die Gesangsrollen sämtlich von fürstlichen Hofmusikanten, die eingeschobenen Tänze jedoch von der Hofgesellschaft ausgeführt wurden. Auch in dem Sing-Ballett *L'enchantement de Medée*, das 1688 zur Hochzeit von Prinzessin Sophia Louisa gegeben wurde, führte die Hofkapelle die musikalischen Partien aus, die Familie jedoch die Tänze. Während die Braut selbst die Rolle der Diana übernahm, tanzte Ernst Ludwig die Hauptrolle, außerdem einen Insulaner, die Volupté, einen Schäfer, einen Jäger und einen Fechter. Alle wirkten mit in dem großen Schlusstanz „Troupe de la Raison“.³⁰⁹

Noch während seiner Reisen in den Jahren 1706 bis 1708 pflegte Ernst Ludwig aktiv zur musikalischen Unterhaltung an den Höfen seiner Gastgeber beizutragen. In Stuttgart spielte er sogar die Hauptrolle bei einer Theateraufführung anlässlich einer Hochzeit.³¹⁰ Erst mit Graupners Eintreffen in Darmstadt und der damit verbundenen Umgestaltung der Hofmusik scheint der Landgraf das aktive Tanzen und Musizieren in der Öffentlichkeit aufgegeben zu haben. Dennoch wirkten in Graupners ersten Darmstädter Opern, *Telemach* sowie *Berenice und Lucilla*, auch Mitglieder der Hofgesellschaft mit. Rechnungen von Schneidern und Schuhmachern beweisen, dass nicht nur die professionellen Musiker, sondern auch mehrere Kavaliere und Adlige als Schauspieler und Tänzer fungierten.³¹¹

Doch überließen die Fürsten den Berufsmusikern nicht wegen deren größerer Kompetenz schließlich die Bühne. Es scheint nämlich, dass mit der Professionalisierung auch eine veränderte Wertschätzung der künstlerischen Leistung verbunden war. Wenn Louis XIV nicht mehr selbst tanzte, dann nicht, weil seine Tanzmeister diese Aufgabe besser erledigen konnten, sondern weil es angeblich „seiner Würde abträglich“ war. Aus der fürstlichen Inszenierung, dem großen Auftritt und der Zurschaustellung der persönlichen Excellenz des Königs wurde ein formelles Schauspiel, das beliebig an Untergebene delegiert werden konnte. Die traditionellen Lustbarkeiten anlässlich eines fürstlichen Festes, die laut Rohr „ihren Ursprung von den heidnischen Römern und Griechen“ herleiten,³¹² wurden immer wieder den neuen Zeiten und Moden angepasst. Daher fehlten im 18. Jahrhundert, zumindest in Darmstadt, „Turniere und Ritterspiele, Carouselle, Ring-Rennen und Roß-Ballette“.

Ernst Ludwig, der im ersten Jahrzehnt seiner Regierungszeit seinen Hof wegen des Krieges evakuieren musste und schon dadurch an einer glanzvollen Hofhaltung gehindert war, lernte auf seinen Reisen die Theater der größeren Höfe und Städte

309 KAISER 1951, 83f.

310 KAISER 1951, 86.

311 HStAD D 12 H 20/1.

312 ROHR 1733, 736.

kennen. Er entwickelte den Ehrgeiz, seine eigene Residenz an diesen Vorbildern auszurichten und verfolgte den Plan, durch den Architekten Louis Remy de la Fosse, den er aus Hannover zeitweise nach Darmstadt holte, ein völlig neues Theater zu bauen, nebst einem riesigen, Versailles nachempfundenen Schloss, einer Orangerie und mehreren Jagdhäusern in der Umgebung Darmstadts sowie im Norden seines Landes. Die Jagdresidenzen wurden tatsächlich gebaut; der Schlossbau aber blieb eine jahrzehntelange Dauerbaustelle, und das Theaterprojekt wurde auf dringende Vorhaltungen seitens des Geheimratskollegiums und des Konsistoriums schließlich ganz fallengelassen. Statt dessen musste Remy de la Fosse das alte Theater umbauen. Es wurde im Februar 1711 mit Graupners Oper *Telemach* eingeweiht.

Zwischen 1709 und 1720 gab es nicht nur einige Opern, sondern zahlreiche Aufführungen französischer und italienischer Theaterstücke mit und ohne Musik, für die vor allem eine Truppe französischer Komödianten zuständig war. Theatrale Musik als Huldigungsmusik ist von Graupner lediglich aus der Zeit zwischen 1710 und 1719 erhalten, und zwar in Form von zwei Hochzeitsmusiken und Operaufführungen anlässlich eines Staatsbesuchs:

- Die Oper *Berenice und Lucilla*, die 1710 zur Vermählung der Prinzessin Dorothea Sophia aufgeführt wurde, enthält – zumindest in der Form, in der sie heute überliefert ist – keine direkten textlichen Bezüge zu diesem Anlass (vgl. Kapitel 5). Falls ein Prolog dazu vorhanden war, der diese Aufgabe – vielleicht in Form eines allegorischen Dialogs – übernommen hätte, ist er verschollen.
- Hingegen thematisiert das *Divertissement* zur Heimführung der Erbprinzessin Charlotte Christine 1717 nicht nur die aktuelle Situation, sondern auch die beteiligten Personen und ihre Familien (vgl. Kapitel 5.1.1).
- Die beiden letzten Opern wurden anlässlich eines Besuches der beiden Vettern Ernst Ludwigs, des Kurfürsten von Trier und des Kurfürsten von der Pfalz, im Februar 1719 gegeben. Die Pastorale *La Costanza vince l'inganno* wurde durch einen Prolog ergänzt, der die panegyrische Funktion wahrnahm und damit einen Bezug zur politisch-kulturellen Gegenwart herstellte. Auch die Pastorale *Adone*, deren Libretto 1718 gedruckt wurde, wurde durch einen „Prologo“ an diesen Anlass gebunden (vgl. Kapitel 8.2).

Daneben gab es weitere Theateraufführungen zwischen 1709 und 1720, über die aber kaum Dokumente erhalten sind.³¹³ Von Graupner sind nur wenige Opern für diese Zeit belegt.³¹⁴ Während er in den Hamburger Jahren wahrscheinlich mehrere Opern jährlich komponiert hatte, war in Darmstadt wohl von Anfang an höchstens eine neue Oper pro Jahr vorgesehen. Ansonsten wurden vor allem französische Schauspiele, Komödien, Ballette und Opéras ballets gezeigt, wie aus einigen erhaltenen Textbüchern und Rollenfragmenten³¹⁵ hervorgeht, sowie aus einer Inventarliste der Kostüme und Requisiten, die 1719 vor der Auflösung des Theaterbetriebs erstellt wurde.³¹⁶ Die Hofkapelle unter Graupner mit einigen bedeutenden Gesangsvirtuososen und -virtuosinnen wechselte bei den Theateraufführungen ab – und wurde vielleicht auch ergänzt – durch eine feste französische Schauspieltruppe, „französische Comoedianten“ genannt, die Ernst Ludwig bis Ende 1720 beschäftigte.³¹⁷ Da diese Komödianten ständig zur Verfügung standen, wurde bei Anlässen wie Besuchen immer gleich „comédie bestellt“.³¹⁸ Eine Oper hingegen erforderte einen viel größeren Aufwand, musste lange vorher geplant und geprobt werden und war kaum ohne Gastmusiker zu realisieren, die von anderen Höfen „verschrieben“, d.h. ausgeliehen werden mussten. Trotz der Aufstockung des Hofmusikpersonals, trotz des Umbaus des Opernhauses und trotz Graupners und Grünewalds Fähigkeiten als Opernkomponisten erwiesen sich die Darmstädter Kapazitäten als letztlich nicht ausreichend für ein stehendes Musiktheater.

Es gibt in den erhaltenen Archivalien kaum Hinweise auf Tafelmusiken, Divertissements, Serenaden oder Instrumentalaufführungen im Opernhaus. Am ehesten lässt die 1719 erstellte Inventarliste auf Ballette schließen, da viele Kostüme für Tänzer

313 Ernst PASQUÉ (1853/54) spricht von regelmäßigen, zwei oder dreimal wöchentlichen Aufführungen. Siehe auch KLEEFELD 1904, KAISER 1951 und NOACK 1967, 182. Vermutlich fanden Aufführungen in dieser Häufigkeit aber nur während der Karnevalszeit statt, oder aber wenn Verwandte oder auswärtige Gesandte zu Besuch in Darmstadt weilten. Das geht hervor aus den – leider nur für wenige Jahre erhaltenen – Briefftagebüchern des Landgrafen Ernst Ludwig, ULB Darmstadt, Hs 1585 sowie HStAD D 4 370/4. Die Rechnungen, die KLEEFELD (1904) zitiert, sind größtenteils 1944 vernichtet worden. Aus der desolaten Quellenlage lassen sich jedoch keine Schlüsse ziehen auf die tatsächliche Anzahl der Aufführungen. Wie Juliane Riepe anhand von zwei Diarien des Kurfürsten Joseph Clemens aus seiner Sommerfrische zeigt, ist die Kenntnis über die zahlreichen damaligen Aufführungen lediglich dem Zufall zu verdanken, dass sie in diesen Tagebüchern notiert wurden. RIEPE 2012, 69f.

314 PEGAH 2011.

315 HStAD D 4 347/5. Siehe auch KAISER 1951.

316 HStAD D 8 15/4, Inventarliste des Opernhauses bei der Schließung 1719.

317 HStAD D 4 350/1. Quittungen mit Spezifikationen von Proben und Aufführungen der französischen Komödianten. In seinem Tagebuch notiert Ernst Ludwig am 6. Dezember 1720: „dernière comédie“. ULB Darmstadt, Hs 1585.

318 So zum Beispiel der Vorschlag des Geheimrats Kameytsky beim bevorstehenden Besuch des Prinzen Eugen von Savoyen im Juli 1713: „ich halte davor, daß Ew. Hochf. Durchl. sogleich morgen abends Comödie bestellen liese, dann er doch bey guter Zeit hier seyn wird, weil Er nur des mittags zu Maynz speisen will“, HStAD D 4 359/1.

und Tänzerinnen aufgelistet sind.³¹⁹ Über andere „Lustbarkeiten“, Karneval, „Wirtschaften“ und dergleichen sind fragmentarische Dokumente überliefert, aus denen nicht hervorgeht, ob und inwieweit die Hofkapelle dabei eingebunden war. Text- und Rollenbücher sowie Rechnungen und Szenenanweisungen belegen die Aufführung französischer Theaterstücke von Racine, Corneille, Molière und anderen. Aus der „Poetischen Abdankung“ eines „Hanßwurst“ beim Abschied des Landgrafen geht hervor, dass nicht nur in Darmstadt, sondern auch im oberhessischen Jagd-schloss Jägerthal Komödien aufgeführt wurden.³²⁰

Die Einrichtung eines festen Theaters scheint zu Anfang für Ernst Ludwig tatsächlich ein favorisierter Plan gewesen zu sein, den er aber recht schnell wieder aufgegeben musste. Seit jeher ging Ernst Ludwig außerordentlich oft auf Reisen. Nach dem großen Schlossbrand 1715, als er nicht mehr in seinen angestammten Räumen im Schloss wohnen konnte, hielt er sich erst recht wochen- und monatelang bei Verwandten, Freunden, Geliebten oder in einem seiner Jagdhäuser auf. Daher lässt sich wohl annehmen, dass das Theater zunehmend vernachlässigt wurde. Große finanzielle Schwierigkeiten stellten sich ihm zudem in den Weg. Sie waren einerseits bedingt durch schlechte Wirtschaft, andererseits vor allem durch viel zu hohe persönliche Ausgaben.³²¹ Ein weiterer Grund für die Aufgabe des Opernprojektes mag der Widerstand des geistlichen Standes gewesen sein. Bereits 1713 hatte Hofprediger Philipp Bindewald seine Bedenken formuliert:

„Die comoedien und opern will pro nunc in thesi nicht antasten, in hypothesi aber Euerer Hochfürst[lich] Durch[lauch]t zu Hoherleuchteter Christ-Fürst[licher] Erwegung in pflichtschuldigster veneration anheim stellen, wie a) ratione der betrübten Zeit,³²² b) ratione der großen Unkosten bey sehr erschöpftem Zustand des armen Landes, und c) ratione der Zeit und Tage sothaner Versammlungen, da Fest- und Feyer- und Vorbereitungs-Tage [= Ende der Passionszeit und das dreitägige Osterfest] sind, und diese Anstalten die jenigen, so mediate, oder immediate darzu dienen müssen, an ihrer Christ-schuldigen Andacht hindern und vom Gottesdienst abhalten etc. Mithin auch d) alle scandala und peccata, so per indirectum/directum darbey vorgehen, oder vorgehen können, mögen verhütet, oder, damit wir den gerechten Gott nicht zu schweren Gerichten reitzen, gar abgeschaffet werden“.³²³

319 HStAD D 8 15/4.

320 „Poetische Abdankung, so vor Seiner Hochfürstl. Durchl. des Herrn Landgrafen von Hessen Darmstadt desgleichen der Durchleuchtigsten Fürstin Max, und zwar in Dero selben hohen Gegenwart, alhier zu Jägerthal, bey der zuletzt gespielten Comödie in tiefster Submission der Hanßwurst ablegte“. HStAD D 4 347/5, Theater, Musik und Feste des Landgrafen Ernst Ludwig.

321 Vgl. WOLF 2013.

322 Hier ist sicher der Spanische Erbfolgekrieg gemeint, in dem zwei Brüder Ernst Ludwigs ums Leben gekommen waren.

323 Brief Bindewalds an Ernst Ludwig vom 29. März 1713, zitiert nach BILL 2011A, 108.

Es ist nicht überliefert, ob Graupner ursprünglich mehr für das Theater komponieren oder Aufgaben als Leiter des Opernhauses hätte übernehmen sollen. Ebendieses könnte mit dem in seinem Anstellungsvertrag, bzw. in den erhaltenen Dekreten, erwähnten „Special-Befehl“ gemeint gewesen sein, dessen schriftliche Spezifikation jedoch nicht erhalten ist.³²⁴

1719 wurde die Theaterarbeit eingestellt; die Aufführungen der Opern *La Costanza vince l'inganno* und *Adone* anlässlich des Besuchs der Kurfürsten von Trier und der Pfalz im Februar 1719 waren die letzten Opernvorstellungen in Darmstadt für mehrere Jahrzehnte. Ende 1720 wurden alle französischen Schauspieler und im Lauf der folgenden Jahre auch manche Sänger und Musiker entlassen. So blieb Graupner ab 1720 nichts weiter übrig, als sich vermehrt auf die Kirchenmusik zu verlegen. Er schrieb jedoch keine Großformen wie Oratorien, die die dramatische Gattung in einen kirchlichen Rahmen verschoben hätten.³²⁵ Offenbar war dafür in Darmstadt keine Möglichkeit vorhanden, bzw. der Landgraf wünschte keine solchen Aufführungen. Die hervorragenden Musiker, die Ernst Ludwig in den 1710er Jahren engagiert hatte, blieben jedoch zum großen Teil in Darmstadt. Das gilt vor allem für die Sänger und Sängerinnen, die solistisch von Anfang an auch in der Kirchenmusik eingesetzt worden waren, wie Christoph Großpietsch betont:

„Einer Kirchenmusik, die durch Spitzenkräfte der Oper getragen war, wurde also ein enorm hoher Stellenwert zugemessen. [...] So ergibt sich der Eindruck, dass der Landgraf als Kirchenoberhaupt in der Kirchenmusik auch eine Art ‚Ersatz‘ für die aufgekündigte Hofoper sah, indem die von ihm so geschätzten Opersänger in geistlichem Rahmen weiter mitwirken konnten“.³²⁶

Die Sopranistin Johanna Elisabeth Hesse, geborene Döbricht, die durch Ehe und Familie an Darmstadt gebunden war, hat dennoch zumindest zeitweise vom Landgrafen die Erlaubnis erwirkt, an anderen Höfen in der Oper aufzutreten. So bat ihr Mann Ernst Christian Hesse 1726 in einem seiner Briefe an den Landgrafen:

„Ma femme qui croit toujours que c'est la dernière fois qu'elle doit aller voir sa vieille mère, supplie Votre Altesse Ser.^{me} de Lui donner la permission encore pour cette fois de faire un tour à Wolfenbüttel, et d'y accepter un rôle d'Opera; Je dois joindre à la prière encore la mienne vû sur tout qu'elle y entend plusieurs bons sujets qui sont capable à lui exciter une bonne emulation pour se maintenir en actitude et en exercice, faute de quoy l'on s'enrouille fort aisement, puisqu'il est constant que la Musique change en fait de grand goût comme la mode d'habits“.³²⁷

324 BILL 1987A, 107-113.

325 Alessandro Scarlatti in Rom beispielsweise wich auf diese Möglichkeit aus, als Papst Innozenz XII. alle Theater- und Operaufführungen 1698 verboten hatte. Vgl. ERDMANN 2011.

326 GROBPIETSCH 2008, 8.

327 HStAD D 4 358/1, Brief Ernst Christian Hesses an Landgraf Ernst Ludwig vom 5.1.1726.

Der Landgraf hat offenbar seine Erlaubnis gegeben, und Graupner musste in diesem Winter 1726 ohne Sopranistin auskommen. Vom 2. Sonntag nach Epiphania bis zum Sonntag Invocavit ist folgerichtig in den Kirchenkantaten kein Solosopran besetzt. Durch Kontakte zu ihrer Verwandtschaft, zu der mehrere berühmte Sängerrinnen gehörten,³²⁸ scheint Frau Hesse die Verarmung der Musikkultur in Darmstadt ganz besonders empfunden zu haben. Hesses Vorschlag, das Opernengagement seiner Frau am Wolfenbütteler Hof gleichzeitig als „Fortbildungsveranstaltung“ („pour se maintenir en actitude et en exercice“) zu nutzen, impliziert unausgesprochen den Vorwurf an Ernst Ludwig, seine Hofmusik sei nicht auf der Höhe der Zeit.

3.3. Graupners Vokalmusik

3.3.1. Aufgaben des Hofkapellmeisters

Laut Anstellungsdekret gehörte es zu Graupners Aufgaben, die

„Music sowohl in alß außer der Kirchen, nach Anleitung des Ihme erteilten gnädigsten Special Befehls, dirigiren, besonders aber sich zum accompagniren auf dem Clavir, so offt es nöthig, gebrauchen laßen, wie nicht weniger componiren, ja alles dasjenige, was wir Ihme gnädigst befehlen laßen werden, nach seinem besten Vermögen alßo verrichten, thun und leisten solle, wie einem treuen Diener und rechtschaffenen Capellmeister eignet und gebühret“.³²⁹

Es ist nicht näher ausgeführt, worin der „gnädigst erteilte Special Befehl“ bestand. Von Anfang an war es jedoch Graupners Pflicht, für den sonntäglichen Gottesdienst der Hofgemeinde eine „Kirchen-Music“ zu komponieren, und zwar sowohl für die „Predigt“ am Vormittag als auch für die „Andacht“ am Nachmittag.³³⁰ Im Laufe seines gesamten Wirkens in Darmstadt gibt es jedoch fast keine vollständigen Jahrgänge. Die Zahl der jährlichen Kantaten schwankt beträchtlich, und es gibt immer wieder Lücken, das heißt Zeiten, für die keine Kompositionen von Graupner vorliegen. Lediglich für 1740, das Jahr nach Vizekapellmeister Grünewalds Tod, sind 62 Kantaten für alle Sonn- und Feiertage vorhanden. Es ist anhand der heutigen Quellenlage kaum möglich zu sagen, ob in solchen Zeiten Werke von Grünewald und anderen Komponisten aufgeführt wurden, bzw. ob die Kirchenmusik zeitweise ganz

328 Zu der Familie Döbricht siehe NOACK 1967, passim und MAUL 2009, 1104-1114.

329 KRAMER 2005, 110. Das Dekret ist nicht im Original, sondern nur in Entwürfen der Kanzlei erhalten. Vgl. BILL 1987, 107-113.

330 Georg Christian Lehms bezeichnete in der Vorrede zu seinem Textjahrgang „Gottgefälliges Kirchen-Opffer“ die sonntäglichen Vor- und Nachmittagsgottesdienste als „Andacht“ bzw. als „Predigt“, siehe LEHMS 1711. Vgl. auch BILL 2012. Aber nicht für alle Jahre sind Nachmittagsandachten zu belegen. Es scheint, dass sich die Gestaltung der Hofgottesdienste im Laufe der Zeit mehrfach gewandelt hat.

aussetzte, zum Beispiel bei Abwesenheit des Landgrafen.³³¹ Schließlich darf auch die Möglichkeit von Überlieferungsverlusten nicht außer Acht gelassen werden.

Graupner, der von Anfang an regelmäßig Kirchenmusik und in den ersten Jahren einige Opern schrieb, scheint erst ab dem Jahr 1730 auch generell für die Instrumentalmusik am Hof verantwortlich gewesen zu sein. Wenngleich auch Kompositionen vermutlich früheren Datums erhalten sind und das Vorhandensein weiterer, verschollener Werke vermutet werden kann,³³² ist aus einer Verwaltungsakte aus dem Jahr 1730, in der es um das von Graupner nun zusätzlich benötigte Arbeitsmaterial geht, zu ersehen, dass „Er die Besorgung der Taffel-piëcen und Concerts nunmehr auch zur Incumbenz habe [...]“³³³

Aus der Tatsache, dass wichtige Bereiche der Hofmusik augenscheinlich nicht von Graupner abgedeckt wurden (keine Orgelmusik, Fehlen einiger zeittypischer und an anderen Höfen üblicher Gattungen sowie von Musiken zu bestimmten Anlässen wie Namenstagen und Taufen), ergibt sich die Schlussfolgerung, dass Graupner und seine Mitarbeiter sich offenbar die kompositorischen Aufgaben in Darmstadt recht genau aufteilten. So wie ziemlich eindeutig zu sehen ist, dass Endler in den 1740er und 1750er Jahren hauptsächlich in Kranichstein,³³⁴ Graupner hingegen in Darmstadt wirkte, so ist eine Abwechslung der wöchentlichen Kantatenkomposition zwischen Graupner und Grünewald in den Jahren bis zu dessen Tod 1739 sehr wahrscheinlich. Ebenso ist gut denkbar, dass Grünewald oder ein anderer die Musik zu denjenigen familiären Anlässen der Landgrafen zu besorgen hatte, zu denen keine Musik von Graupner vorliegt. Des Weiteren fiel Musik für die nachweislich vorhandenen und vom Landgrafen geschätzten Instrumente wie Lauten, Gitarren, Gamben, Pantaleon, Musetten u.a. offenkundig nicht in Graupners Aufgabenbereich.

Neben der Musik für den gottesdienstlichen Gebrauch hatte die Hofkapelle für Tafelmusik und Kammermusik zu sorgen, wobei zum einen vermutlich vorhandene ältere Werke aufgeführt wurden, zum anderen aber auch neue komponiert werden mussten. Werke zeitgenössischer Komponisten wurden abgeschrieben, auch angekauft oder mit anderen Höfen ausgetauscht (vgl. Kapitel 2.4.1.1). Weitere Aufgaben des Kapellmeisters bestanden traditionell in der Erteilung von Musikunterricht an Prinzen und Prinzessinnen, aber auch an Nachwuchsmusiker für die Hofkapelle. Ob

331 Die Werke Grünewalds sind bis auf wenige Ausnahmen nicht erhalten. Angeblich wurden die Manuskripte auf seinen eigenen Wunsch hin nach seinem Tod verbrannt. Siehe EBERL 2002.

332 Da Graupner seine Instrumentalwerke nie datiert hat, ist man auf Rückschlüsse angewiesen, die sich aus der Quellenlage ergeben. Vgl. GWV 2005, passim.

333 HStAD D 8 15/7. Graupner reichte (nicht zum ersten Mal) eine Petition ein, da man ihm ein unzureichendes Quantum an Schreibpapier und Federkielen zugewiesen hatte. Der Weggang des Virtuosen Johann Michael Böhm (siehe Kapitel 4.2), der seine wohl umfangreichen privaten Musikalien mitgenommen hatte, könnte ein Grund dafür sein, dass Graupner nunmehr für zusätzliche Instrumentalmusik sorgen musste. Vgl. auch BILL 1987A, 182-185.

334 Endler versah seine Instrumentalwerke in der Regel mit dem Datum und der Ortsangabe „Crannigstein“.

Graupner selbst unterrichtete, ist nicht überliefert; möglicherweise delegierte er diese Arbeit an den jeweiligen Vizekapellmeister.³³⁵ Gutachtertätigkeiten waren ebenfalls erforderlich, etwa bei Gesuchen um Anstellung oder Gehaltserhöhungen von Musikern, auch in Bezug auf Instrumente, vor allem die Orgel.³³⁶ Es ist erstaunlich und nach dem heutigen Quellenbefund nicht zu erklären, dass für dieses wichtige Instrument, das kurz nach seiner Anstellung neu erbaut und später mehrmals renoviert worden ist,³³⁷ keine einzige Komposition von Graupner vorhanden ist.

Vermutlich hat Graupner während seiner Dienstzeit kaum für andere Auftraggeber als die Landgrafen gearbeitet. In eigener Verantwortung veröffentlichte er 1718 seine „Partien auf das Clavier“, 1722 die „Monatlichen Clavier Früchte“, 1733 nochmals vier Partien „Vier Jahreszeiten“,³³⁸ und 1728 gab er ein Choralbuch heraus. Diese Werke radierte er selbst; für das Kupferfrontispiz und für die Drucklegung nutzte er seine Kontakte nach Frankfurt.³³⁹ Hingegen wurde zu seinen Lebzeiten wohl niemals eine seiner Kantaten gedruckt, ebenso wenig wie Bühnen- oder Instrumentalmusik, die für den Gebrauch des Hofes bestimmt war.

In Ausnahmefällen schrieb Graupner Kantaten für Nichtmitglieder der fürstlichen Familie, etwa die Trauermusik für Kanzler Wilhelm Ludwig von Maskowsky oder die Geburtstagskantaten für Geheimrat Johann Jacob von Wieger (Kapitel 6.2.2 und 7.3). Dass es weitere Auftragswerke, auch außerhalb Darmstadts, gegeben haben könnte, erschließt sich aus einer Briefstelle der Korrespondenz mit dem Frankfurter Patrizier Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687-1769).³⁴⁰ Diese Korrespondenz, sowie das Vorhandensein einiger Abschriften seiner Werke belegen eine gewisse Beteiligung Graupners (und anderer Darmstädter Musiker) am Musikleben der Stadt Frankfurt. Am 5. November 1730 schrieb Graupner:

„Heute habe wiederum von Herrn Schöff Bartels eine Cantate bekommen, die über 8 Tage wills Gott fertig seyn soll; ob ich aber, nebst Herrn Cap. Grünewalden u. noch etl. andern, werde abkommen können, daran zweifle fast, weil mein gnädigster Herr wiederum in der Nähe, und zweifelsohne dieße Woche auch wieder zurück kommen werden, da alsdan keiner abkommen kan“.³⁴¹

335 Zum Beispiel steht fest, dass Endler den beiden Töchtern Ludwigs VIII. Musikunterricht erteilte. Für täglich zwei Stunden erhielt er eine jährliche Zulage von 100 Gulden, auf die er allerdings, wie üblich, lange warten musste, HStAD D 4 414/1.

336 HStAD D 8 15 und 16.

337 Siehe BALZ 1981.

338 Graupner ließ beide Clavier-Werke in Frankfurt bei Johann David Gerhard drucken. Das Frontispiz des Choralbuches konzipierte Johann Friedrich Armand von Uffenbach.

339 BILL 1987A, 186-193.

340 Ebenda.

341 Zitiert nach BILL 1987A, 191f.

Es versteht sich von selbst, dass der Dienst für den Landgrafen Vorrang hatte. Die Briefstelle lässt jedoch den Schluss zu, dass Graupner Wert darauf legte, neben diesem Dienst auch von der übrigen „musikalischen Welt“ als Komponist und Musiker wahrgenommen zu werden und an einer sich zunehmend auch außerhalb der Höfe etablierenden Musikkultur teilzuhaben.³⁴²

Graupner unternahm, soweit bekannt ist, kaum größere Reisen. Anders als manche seiner Kollegen, die im Ausland auf Konzertreisen oder auf – teilweise vom Landgrafen finanzierte – Fortbildungsreisen gingen,³⁴³ scheint Graupner fast ausschließlich in Darmstadt gewirkt zu haben. Dennoch sind sowohl Mitglieder der Hofkapelle als auch Graupner bei verschiedenen Gelegenheiten auswärts tätig gewesen, beispielsweise bei der Einweihung der Dreifaltigkeitskirche zu Worms 1725, bei der Beerdigung der Gräfin von Hanau 1731 (siehe Kapitel 6.4.2) sowie bei mehreren Gelegenheiten in Frankfurt. Es war üblich, Musiker zu „verschreiben“, das heißt bei Bedarf einem befreundeten Fürsten zur Verfügung zu stellen. Der Landgraf unterhielt in der ca. 40 km entfernten reichsfreien Stadt Frankfurt ein Haus, das als Poststation und als Gästehaus fungierte und in dem er selbst oder Familienmitglieder sich zuweilen aufhielten, insbesondere wenn die Messe stattfand und Einkäufe getätigt wurden.³⁴⁴ Aber auch die Anwesenheit des Landgrafen bei musikalischen Ereignissen in Frankfurt ist bezeugt, wie bei der Aufführung von Telemanns „Brockes Passion“ oder der Serenata desselben Komponisten anlässlich der Geburt eines kaiserlichen Prinzen. Eine enge Freundschaft zwischen Graupner und dem von 1712 bis 1721 in Frankfurt tätigen Georg Philipp Telemann, die von Friedrich und Elisabeth Noack vermutet wurde, muss jedoch in Zweifel gezogen werden.³⁴⁵

Während der Regierungszeit Ludwigs VIII. ab 1739 änderten sich zwar nicht Graupners Aufgaben, wohl aber einige seiner Arbeitsbedingungen. Vizekapellmeister Grünewald starb im Dezember 1739, so dass Graupner nun sämtliche Sonntags-

342 Allerdings war auch das Musikleben in Frankfurt eher provinziell und bescheiden, was für Georg Philipp Telemann einer der Gründe gewesen sein mag, 1721 nach Hamburg zu wechseln. Siehe FISCHER 1996.

343 Belegt ist dies für Ernst Christian Hesse, Gottfried Grünewald, die Familie Schetky und andere. Siehe NOACK 1967.

344 Zu dem sogenannten „Darmstädter Hof“ in Frankfurt siehe JUNG/WOLFF 1898.

345 Siehe BILL 1986. Eher als zu Graupner scheint Telemann zu seinem Schwager, dem Darmstädter Musiker Böhm, ein freundschaftliches Verhältnis unterhalten zu haben. Kontakte Telemanns zu beiden Darmstädter Landgrafen sowie zum Grafen von Erbach sind nachzuweisen, zu Graupner, den er schon aus seiner Leipziger Zeit gekannt haben muss, hingegen nicht.

kantaten komponieren musste.³⁴⁶ Die finanziellen Einsparungen, die Ludwig VIII. zu Beginn seiner Regierungszeit anordnete, betrafen die Hofkapelle in hohem Maße. Zudem lebte der neue Landgraf vorwiegend im Jagdschloss Kranichstein. Die Hofkapelle bzw. ein Teil der Musiker war oft dort tätig, vor allem wohl unter Vizekapellmeister Endler. Graupner hat allem Anschein nach bis 1753 weiterhin die gesamte Kirchenmusik in Darmstadt besorgt, wohin der Landgraf vermutlich meistens an Sonn- und Feiertagen fuhr. Es ist auch möglich, dass Kirchenmusik – allerdings wohl kaum in größerer Besetzung – in der kleinen Schlosskirche in Kranichstein aufgeführt wurde, jedoch lässt sich das nach heutigem Kenntnisstand nicht belegen.

Hinsichtlich der Instrumentalmusik wandte Graupner sich ab Mitte der 1740er Jahre besonders der Sinfonie zu. Die gattungsgeschichtlich spätere und zu der Zeit höchst moderne Sinfonie mochte Graupner im letzten Jahrzehnt seines Schaffens als adäquate Form erschienen sein, um seine musikalischen Gedanken der vergangenen Jahrzehnte aufzunehmen und eine Art „Fazit“ seines Lebenswerks zu bilden. Graupner schrieb allerdings keine klassischen Sinfonien, sondern blieb bei einer vielsätzigen Form der „Suitensinfonie“ mit italienischem Titel und konzertanten Elementen innerhalb der Sätze. Die Gattung, die zu dieser Zeit, ausgehend von Mannheim und Wien, bedeutende Neuerungen erfuhr, interessierte Graupner so stark, dass er offenbar eine größere Anzahl komponierte, als dem Bedarf des Hofes entsprochen hätte.³⁴⁷ In den 112 Sinfonien, die innerhalb weniger Jahre entstanden, verarbeitete Graupner mehrfach musikalisches Material aus früheren Werken, vor allem aus den Ouvertürensuiten.³⁴⁸ Diese große kompositorische Arbeit leistete er offenbar aus eigenem Antrieb und ohne dass dafür von landgräflicher Seite ein Auftrag vorlag. Ebenso wie die „in einigen Nebenstunden“ geschriebenen Partien auf das Clavier und weitere Klavierwerke aus den 1720er Jahren (GWV 101-124) und einem vermutlich in den 1730er Jahren begonnenen umfangreichen, aber unvoll-

346 Johann Samuel Endler, der als Altist und Violinist in der Hofkapelle arbeitete, avancierte zum Vizekapellmeister und nach Graupners Tod 1760 zu seinem Nachfolger. Seine erhaltenen kompositorischen Werke bestehen jedoch hauptsächlich aus Instrumentalmusik und nur wenigen Kantaten. Graupner schrieb offenbar allein die Kirchenmusik für die Darmstädter Hofgottesdienste, allerdings sind auch seine späten Jahrgänge nicht vollständig. In einigen Fällen – nachweisbar an der Eintragung des neuen Aufführungsdatums im Stimmenmaterial – griff Graupner auf frühere Kantaten zurück. Es ist auch möglich, dass ab den 1740er Jahren nicht mehr jeden Sonntag eine Kantate aufgeführt wurde.

347 Es war Endler, nicht Graupner, der regelmäßig Sinfonien zu den Feiertagen an Neujahr, Geburtstag und Namenstag Ludwigs VIII. schrieb, vgl. Kapitel 7.2. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Graupners Sinfonien bei diesen Gelegenheiten zusätzlich aufgeführt wurden. Weitere Aufführungsanlässe sind nicht bekannt, wiewohl natürlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass Sinfonien auch außerhalb der erwähnten Feste gebraucht wurden. Doch spricht sowohl das äußere Erscheinungsbild der Autographe als auch die Signatur mit seinem Namen dafür, dass Graupner die Sinfonien nicht im Auftrag des Landgrafen schrieb. Für die Mitteilung interessanter Details zu den Sinfonien sei Oswald Bill und Nigel Holdsworth herzlich gedankt.

348 GROBPIETSCH 2005 und 2011.

deten „Vierstimmigen Satzmodell mit 5626 schematischen Veränderungen“³⁴⁹ scheinen die späten Sinfonien darauf hinzudeuten, dass Graupner ein kompositorisches Œuvre, das über die täglichen Erfordernisse des Hofes hinausging, zumindest plante und in Teilen realisierte. Was Oswald Bill für das unvollendete Kanon-Projekt zusammenfasst, gilt ebenso für Graupners Gesamtwerk:

„Euphorie und Besessenheit kennzeichnen das Beginnen ebenso wie schließlich Resignation und die Einsicht, daß sich die vielfältigen Erscheinungen einer Komposition nicht auf ein musikalisch-positivistisches System zurückführen lassen. Und doch liegt uns hier insofern ein bemerkenswertes Zeugnis vor, als es beweist, daß Graupner, der Untertan eines absolutistischen Fürsten, der Empfänger von Aufträgen und der Lieferant einer letztlich immer auch den Souverän verherrlichenden Musik, trotz aller gesellschaftlichen Vorgaben ein gewisses Maß an individueller geistiger und gedanklicher Freiheit besaß und nutzte“.³⁵⁰

Musikproduktion im Dienste fürstlicher Repräsentation war mithin die Lebensaufgabe Graupners, der sich seine persönlichen Intentionen unterzuordnen hatten. Aber auch wenn romantische Kunstauffassungen noch nicht relevant waren und im damaligen Verständnis von einem künstlerischen Identitätsbewusstsein noch nicht die Rede sein kann,³⁵¹ lassen sich in Graupners Œuvre Spuren und Ansätze verfolgen, die auf eine gewisse Distanzierung von der reinen höfischen Zeremonialmusik hindeuten. Solche Spuren sind auch in den Werken selbst, sowohl auf der textlichen als auch auf der musikalischen Ebene, zu finden (s.u.).

3.3.2. Kirchenmusik am Darmstädter Hof

„Unterthänigste Freuden-Bezeugung“, „Erwünschte und theuerste Gnaden-Proben Göttlicher Güte“, „Andächtiges Dank- und Bet-Opffer“, „Demüthige Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“, „Freudiges Denckmahl Göttlicher Güte“...

349 BILL/GROBPIETSCH 2005, 325: „In der Literatur werden die satztechnischen Variationen zumeist als Kanons bezeichnet. Der musikalische Leitgedanke für die monumentale Sammlung ist unklar. Ein anonymer Biograph Graupners berichtete 1781, offenbar aus eigener Anschauung: ‚Ausser allen diesen angeführten Werken arbeitete Graupner viele Jahre an einem weitläufigen Werk, welches mittelst eines willkürlichen Satzes die Mannigfaltigkeit der Harmonie, durch Versetzung der Töne, Veränderung der Punkten, Tactarten, Ruckungen u.d.gl. zeigen sollte; allein er ließ es nachher liegen, weil er unter der Arbeit so häufig Abänderungen fand, daß er nicht glaubte in seinem Leben mit dieser Materie fertig zu werden, und endlich an der Möglichkeit dieses Unternehmens selbst zu zweifeln anfieng.‘ (Anonyme Biographie 1781)”. Vgl. auch BILL 1987, 86-89 und BILL 2004.

350 BILL 1983, 15.

351 Eine Generation später thematisierten Wackenroder/Tieck die Krise der künstlerischen Identität in der Figur des Hofkomponisten Berglinger, der sich aus Verzweiflung über die unbefriedigenden Verhältnisse am Hof der Kirchenmusik zuwendet. Vgl. LÜTTEKEN 1999. In mehr als einer Hinsicht kann der fiktive Berglinger als die literarische Verkörperung eines Komponisten wie Graupner aufgefasst werden.

Die Titel einiger der von Graupner vertonten Geburtstagskantaten Johann Conrad Lichtenbergs stehen beispielhaft und lassen Rückschlüsse auf die Intentionen, das Lebensgefühl, aber auch auf die Machtverhältnisse zu, die zu Graupners Zeit am Hofe herrschten. Obwohl für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben, waren diese Kantaten Bestandteile des höfischen Lebens. Die lutherisch-protestantische Tradition hatte eine ganz bestimmte Kultur ausgeprägt, deren musikalische Seite ein Pendant bildete zur Musik an den Höfen der katholischen Fürsten und Fürstbischöfe.³⁵²

Die enge Verflechtung von Hof und Kirche ist für die Musik der Zeit außerordentlich bedeutsam. Gegründet auf die Idee des Gottesgnadentums, beanspruchte der absolutistische Fürst auch kirchliche Kompetenz. Die seit dem 14. Jahrhundert bestehende Verbindung von Kirchen- und Hofmusik in der Institution der ‚capella‘, entstanden durch die allmähliche Wandlung der ursprünglich rein liturgischen Funktion in eine immer mehr repräsentative,³⁵³ blieb auch über die Reformation hinweg gültig. Die absolutistische Hofkultur mit ihren Zeremoniellen stellte diese Verbindung nicht in Frage, sondern instrumentalisierte sie vielmehr zur Demonstration machtpolitischer Absichten (vgl. auch Kapitel 8).³⁵⁴ Der Hofpoet Georg Christian Lehms schreibt in der Vorrede zu seinem Textjahrgang *Ein neues Lied* für das Jahr 1715/16:

„Wo Kirch-Musiquen floriren / da floriret auch noch das güldene Seculum einer glücklich-geseegneten Regierung. Diejenige / so denselben gehässig / verfallen in eine gehäßige Ketzerey. Denn wo Hertz / da ist Andacht / sie mag nun gleich gesprochen oder gesungen werden. [...] Der würde den Gottes-Dienst des halben Geistes berauben / der ihn der Kirch-Musiquen berauben wolte“.³⁵⁵

Die Andacht, die durch die Musik vertieft werden sollte, galt einerseits Gott, andererseits aber auch der „glücklich-geseegneten Regierung“. Damit wird Gottesdienst dem Fürstendienst fast gleichgesetzt. Das „Hoch-Fürstl. Hessen-Darmstädtische Zion“ wird als ein Gottesstaat verstanden, in dem der Landgraf, der „Gesalbte des

352 Zu vergleichbaren Hofkapellen und der Situation an anderen Höfen siehe OWENS/REUL 2011.

353 REIMER 1991. Zur metaphysischen Dimension der politischen Symbolik in der Musik um 1500 siehe PIETSCHMANN 2011.

354 Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird mit der zunehmenden Differenzierung von Hof- und Kirchenmusik ein Paradigmenwechsel der sozialen Zuordnung sichtbar. Vgl. LÜTTIKEN 1999.

355 LEHMS 1715, Vorrede o.p.

Herrn“, als göttlicher Herrscher eingesetzt ist.³⁵⁶ Vor diesem Hintergrund verstand es sich von selbst, dass der Kirchenmusik die höchste Wertschätzung im Gefüge der höfischen Musikkultur zukam.

Die Kapellmeister hatten für jeden Sonntag und für jeden Feiertagsgottesdienst mindestens eine „Kirchen-Music“ zu verfassen, ebenso selbstverständlich wie der Pfarrer seine Predigt. Die Musik, die nach der Lesung und vor der Predigt aufgeführt wurde, bezog sich immer auf das Proprium des Sonntags und diente der mentalen Vorbereitung auf die Auslegung des Bibeltextes in der Predigt. Mit musikalischen Mitteln sollten die Zuhörer auf die Affekte, die in der Perikope enthalten waren, eingestimmt und ihre Andacht dadurch vertieft werden. Bei Festgottesdiensten außerhalb des normalen Kirchenjahres bestimmte der Landgraf in der Regel die Bibeltexte selbst; und nicht nur die Hofprediger, sondern die Pfarrer in allen Kirchen des Landes wurden per Erlass in Rundschreiben informiert und mussten sich danach richten.³⁵⁷

Die Kirchenkantaten waren als Gebrauchsmusik primär für eine einmalige Aufführung an einem ganz bestimmten Tag konzipiert. Wenn Doppelaufführungen aus bestimmten Gründen nötig geworden waren, hat Graupner dies genau auf dem Umschlag vermerkt. Nur ausnahmsweise wurde eine Kantate weitergegeben oder an anderen Orten aufgeführt. Friedrich Noack nennt einzelne Aufführungen in Frankfurt, die vermutlich auf Veranlassung Johann Friedrich Armand von Uffenbachs bzw. im Rahmen der Gesellschaft Frauenstein stattfanden, und die Bewerbungskantaten für Leipzig als einzige Ausnahmen.³⁵⁸ Neuere Forschungen konnten aber neben diesen noch weitere Beispiele für Wiederaufführungen belegen.³⁵⁹ Nach Graupners Tod wurden seine Kantaten noch einige Jahre lang regelmäßig in Darm-

356 Die metaphorische Gleichsetzung Hessens mit dem biblischen Zion ist bei allen Textdichtern Graupners gang und gäbe und erscheint sehr häufig in den Huldigungskantaten. Die Texte zur Kirchenmusik 1715/16 von Georg Christian Lehms sind überschrieben: „Ein neues Lied, so dem Herrn [...] in dem Hochfürstl. Hess. Darmstädtischen Zion soll musiciret werden“. Lichtenberg nannte den gesamten Textjahrgang 1722 „Ermunternde Stimmen aus Zion“. Auch drei Jahrzehnte später schrieb der Textdichter der letzten Kantate Graupners, der Geburtstagskantate 1754, noch ein Rezitativ: „Vernimm, liebeicher Gott, aus Darmstadts Zion Bitte und Flehen [...]“.

357 Anweisungen Ernst Ludwigs an die Hofkirchen- und Stadtkirchenprediger bezüglich der Bibeltexte und der Kirchenlieder wurden regelmäßig in den Akten zu den jeweiligen Festabläufen archiviert. Beim 50jährigem Regierungsjubiläum 1738 kam es zu einem Streit, weil bei der Weitergabe des Rundbriefs offenbar ein Versehen passiert war und einige Gemeinden die Information nicht rechtzeitig erhalten hatten. HStAD D 4 336/7.

358 NOACK 1926, 4.

359 Beispielsweise scheint Graupner für die Einweihung der Dreifaltigkeitskirche in Worms im Jahr 1725 auf früher komponierte Kantaten zurückgegriffen zu haben. Vgl. BILL 1987A, 149f. Und nach 1754, als Graupner wegen seiner Erblindung keine Kantaten mehr schreiben konnte, sowie nach seinem Tod, wurde für den Sonntagsgottesdienst und andere kirchliche Anlässe bereits vorhandene Musik verwendet. Die betreffenden Autographe tragen oft auf den letzten Seiten als Notiz von unbekannter Hand die ursprüngliche Jahreszahl. Siehe auch BILL 2012.

stadt aufgeführt. Aber auch in den frühen Darmstädter Jahren wurden die Kirchenkantaten nach einem bestimmten System mehrmals verwendet.³⁶⁰ In der Vorrede zu seinem ersten Textjahrgang „Das singende Lob GOTTes“ von 1711/12 schreibt Lehms etwas über die gottesdienstlichen Usancen in der Darmstädter Schlosskirche:

„Sie [die Kapellmeister Graupner und Grünewald] haben sich dabey gefallen lassen, in den Nachmittags-Andachten, jedesmahl ein Stuck aus dem letzteren Jahr-Gang auffzuführen, und wird solches dem geneigten Leser zu seiner Nachricht hierbey mit angefüget; damit er, wie zuvor, auch itzo noch seine Andacht durch deren Mitlesung stärken könne [...]“³⁶¹

Am Nachmittag eines Sonntags kamen also in der Regel die Kantaten des Vorjahres nochmals zur Aufführung. Marc-Roderich Pfau geht davon aus, dass diese Gepflogenheit durch den Hofpoeten Georg Christian Lehms eingeführt wurde, als er in seinem zweiten Darmstädter Jahr die Texte erstmals als Sammlung für das ganze Kirchenjahr drucken ließ.³⁶² Es ist nicht viel darüber bekannt, wie die Kirchenmusik zur Zeit von Graupners Vorgänger Wolfgang Carl Briegel gehandhabt wurde.³⁶³

Doch offenbar kristallisierten sich neue Gewohnheiten heraus, einige Zeit nachdem Graupner 1709 – und in den beiden folgenden Jahren der Textdichter Lehms und der Vizekapellmeister Grünewald – nach Darmstadt gekommen waren. Graupner wechselte sich mit Grünewald bei der Kantatenkomposition ab, wie schon Friedrich Noack überzeugend darlegte.³⁶⁴ Es ist nicht ganz klar, ob die Gewohnheit, die Kantaten des Vorjahres am Sonntag Nachmittag zu wiederholen, auch in späteren Jahren regelmäßig beibehalten wurde. Die Möglichkeit, dass wegen der häufigen Abwesenheit der Landgrafen überhaupt keine (musikalischen) Sonntagnachmittags-Andachten mehr in Darmstadt gehalten wurden, darf nicht außer Acht gelassen werden. Friedrich Noacks Beobachtung, dass Graupner pro Gottesdienst nur eine Kantate geschrieben habe, trifft nur für „gewöhnliche“ Sonntage zu:

„Die Sitte, vor und nach der Predigt figuraliter zu musizieren, die beispielsweise zu Bachs Zeiten in Leipzig für festliche Gottesdienste bestand, ist in den allgemeinen Gottesdiensten in Darmstadt nicht in Gebrauch gewesen; denn es finden sich nur einteilige, in sich geschlossene Kantaten, und auch in den Dichtungen sind nie zwei oder eine zweiseitige

360 Ebenda.

361 LEHMS 1711, Vorrede o.p. Die Formulierung „wie zuvor“ legt den Schluss nahe, dass es bereits im Jahr 1710/11 einen Textjahrgang gegeben haben muss.

362 PFAU 2010.

363 Während der Zeit der vormundschaftlichen Regierung Elisabeth Dorotheas, nach der Rückkehr Ernst Ludwigs von seiner Kavaliertour nach Frankreich, während der mehrjährigen Evakuierung des Hofes nach Nidda und Gießen und nach der Übersiedlung Elisabeth Dorotheas auf ihren Witwensitz Butzbach herrschten sehr unterschiedliche Bedingungen für die Hofmusik in Darmstadt. Es gibt noch keine hinreichenden Forschungen über diese Zusammenhänge. Siehe auch NOACK 1967, 137-150.

364 Siehe NOACK 1916, 23-25.

für einen und denselben Sonn- oder Festtag enthalten. Nur die angeführten Trauerkantaten bilden hier eine Ausnahme“.³⁶⁵

Neben den Trauerkantaten wurden jedoch auch bei anderen zeremoniellen Anlässen, beispielsweise den Jubiläumsfeiern (vgl. Kapitel 8), je eine Kantate vor und nach der Predigt musiziert.

Die Noten der Kantaten wurden nicht gedruckt. Während die Texte in Darmstadt seit 1711 fast regelmäßig im Druck erschienen, ist die Musik lediglich in Handschriften überliefert.³⁶⁶ Die Leser konnten mit Hilfe der Textdrucke nicht nur während der Aufführung den Wortlaut mitlesen, sondern die Andacht zu Hause fortsetzen, indem sie die Traktate auch zum privaten Gebrauch zur Verfügung hatten. Die Partituren von Graupners Hand sind fast alle datiert und bis auf wenige Ausnahmen vollständig. Der Mehrzahl dieser Autographe liegt Aufführungsmaterial bei, das selten von Graupner selbst, sondern meist von Kopisten angefertigt wurde. Nicht zu beantworten ist nach heutigem Erkenntnisstand die Frage, warum das Stimmenmaterial für manche Kantaten fehlt oder unvollständig ist. Ob diese Kantaten nicht aufgeführt wurden oder ob die Einzelstimmen verloren gingen, lässt sich derzeit nicht sagen.

3.3.3. Die Kantate als dominierende Form

„Am komplett erhaltenen Kantatenwerk Chr. Graupners – mit über 1400 Werken – ist die Entwicklung der Gattung exemplarisch abzulesen; sie führt bei gleichmäßig sorgsamer Satztechnik zu stärker homophoner Struktur und zunehmender Angleichung der Formen“, schreibt Friedhelm Krummacher und bezieht sich dabei auf Friedrich Noacks Auswahl in den Denkmälern Deutscher Tonkunst.³⁶⁷ Diese Auswahl umfasst nur 17 Kantaten, und zwar ausschließlich reguläre Sonntagskantaten für den Gottesdienst.³⁶⁸ Der in Graupners Gesamtwerk zahlenmäßig bei weitem dominierenden Gattung³⁶⁹ gehören auch die meisten Huldigungsmusiken an, die sich in der Form grundsätzlich nicht von den Kirchenmusiken unterscheiden. Dazu kommen noch etliche, meist „Taffel-Musique“ genannte, weltliche Kantaten (s.u.).

365 NOACK 1916, 98.

366 Zu den gedruckten Textjahrgängen siehe PFAU 2010.

367 KRUMMACHER 1996, Sp. 1746.

368 NOACK 1926 und DDT 52/53.

369 Bevor sich der Gebrauch des Terminus Kantate als einer gemischten Komposition für Soli, Chor und Instrumente mit Rezitativen, Arien sowie Chorsätzen und Choralbearbeitungen ab etwa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einbürgerte, war der Name „Cantata“ der italienischen geistlichen oder weltlichen Solokantate vorbehalten. Siehe EMANS 1996 und KRUMMACHER 1996. Vgl. auch POETZSCH-SEBAN 2006, 48: „Die moderne Kirchenkantate der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts [... ist] weder eine Erweiterung noch eine Reduktion älterer Formen – sie ist ein komplexes, neues Phänomen“. Irmgard Scheitler beschreibt die Entwicklung der Kantate, des Kirchenstücks, als „kleine Schwester des Oratoriums“ (SCHEITLER 2005, 129ff). Frau Prof. Dr. Scheitler sei an dieser Stelle auch für ihre persönlich übermittelten wertvollen Hinweise herzlich gedankt.

Erdmann Neumeister, der die Gattung Kirchenkantate im deutschsprachigen protestantischen Raum zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch seine freien madrigalischen Dichtungen geprägt hatte,³⁷⁰ schrieb zunächst Solokantaten mit streng abwechselnder Folge von Rezitativ und Arie; sie wurden jedoch bereits in den 1710er Jahren ergänzt durch mehrere Singstimmen und Chöre. Zu den Arien und Rezitativen kamen wieder die traditionellen Dicta und Choräle, auch auf die Fugen wurde nicht ganz verzichtet. Diese Musiken wurden dann aber nicht „Cantata“, sondern „Kirchenstück“ genannt. Aufbau und Form eines Kirchenstücks war in keiner Weise normativ festgelegt, daher existierten unzählige Mischformen. Das gleiche galt für Kantaten mit weltlichem Inhalt.³⁷¹

Marc-Roderich Pfau konnte nachweisen, dass Graupner von seiner frühesten Darmstädter Zeit an Erdmann Neumeisters Texte verwendete und teilweise den Erfordernissen des Hofes anglich.³⁷² Damit brachte Graupner nicht nur die Darmstädter Kirchenmusik auf den neuesten und modernsten Stand, sondern leistete einen signifikanten Beitrag zur Entwicklung und Formenerweiterung der deutschen Kantate.³⁷³ In seinem ersten Darmstädter Jahrzehnt verwendete er – gemäß den Textvorlagen

370 „Also werden nun kürzlich die Cantaten auf diese Art gemacht, daß man Stylum recitativum und Arien miteinander abwechselt. Mit einem Wort: Eine Cantata sieht aus, wie ein Stück aus einer Opera“. Erdmann Neumeister: *Poetik* (1707), zitiert nach POETZSCH-SEBAN 2006, 46. Der in der neueren Forschungsliteratur (z.B. SNYDER: Artikel „Neumeister“. In: *New Grove*, Bd. 17 [2001] 2011, 792) verbreiteten, auf Wolfram Steude (STEUDE 2001) zurückgehenden Ansicht, nicht Neumeister, sondern Constantin Christian Dedekind habe zuerst madrigalische Kantaten geschrieben, widerspricht Irmgard Scheitler (siehe SCHEITLER 2003).

371 Wie beliebt und modern die Gattung war, beweist auch die Tatsache, dass Schriftsteller sie in ihre Romane einfügten, wie beispielsweise die Kantaten in Georg Christoph Lehms' „Die unglückselige Prinzessin Michal“, deren Vertonungen durch Graupner verloren sind. Kantatentexte wurden auch gern in Gedichtbänden abgedruckt „und stellten für die gebildeten Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts einen beliebten und modernen Lesestoff dar. Das ästhetische Vergnügen entsteht durch die unterschiedlichen Versmaße, Strophenformen, Sprechhaltungen und Stile innerhalb ein und desselben Werkes, bedingt teils durch den Wechsel der Figuren, teils, wie bei der Koppelung von Rezitativ und Arie, durch die poetologische Vorgabe“. SCHEITLER 2006, 34f.

372 PFAU 2008. Vgl. auch GROBPIETSCH 2008 und PFAU 2010.

373 Vgl. GROBPIETSCH 2008, 18: „Graupner, der schon im Frühjahr [recte: im Sommer] 1709 Kirchenmusiken mit Rezitativen, Arien, Ariosi, Dicta und Chorälen für Soli und Chor komponierte, war an der Durchsetzung moderner Kirchenmusik aktiver beteiligt, als von der Forschung bisher realisiert, weil er die Tendenzen früh wahrgenommen und aufgegriffen hatte und an einem hierfür aufgeschlossenen Hof wirkte“. Wie sich Graupners umfangreiches Kantatenwerk in die allgemeine Entwicklung der Gattung während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einfügt, ist noch kaum erforscht. Der Terminus Kantate wurde später erweitert und auch auf Werke übertragen, die von ihren Autoren nicht so bezeichnet wurden. Ungeachtet dieser differenziert zu sehenden Entwicklungen soll der Begriff hier im eingebürgerten Sinn verwendet werden, das heißt für sämtliche geistlichen und weltlichen Vokalwerke Graupners, soweit sie (vermutlich) nicht für eine Bühnenaufführung vorgesehen waren. Der Terminus steht somit nicht für eine eng definierte Gattung, sondern wird als Oberbegriff angesehen. Vgl. auch EMANS 1996, Sp. 1706.

seiner Dichter – noch sehr heterogene Formen. Bibelverse und madrigalische Arien stehen an verschiedenen Stellen innerhalb einer Kantate, es kommen sowohl gereimte als auch ungereimte Rezitative vor, wenige Choralstrophen. Eine einheitliche Gestalt lässt sich kaum ausmachen; es gibt die opernhafte (Solo-)Cantata, den Dialogus, das Poetische Oratorium und die Ode als Textgattungen, die alle bis ca. 1720 in die „gemischte“ Kantate einmündeten, wie sie Graupner ab dem zweiten Jahrzehnt seines Darmstädter Wirkens fast ausschließlich verwendete.³⁷⁴ In den Jahren 1714 bis 1717 bildete sich auch in Darmstadt die gemischte Form heraus, wie sie Neumeister in seinen von Telemann vertonten Kirchenmusik-Jahrgängen 1710 und 1714 entwickelt hatte: Da-capo-Arien und (inhaltlich zugehörige) Rezitative in gereimter Form werden eingerahmt von – meist nur einem – Dictum am Anfang und einer Choralstrophe am Schluss. Diese „moderne“ Form der Kirchenmusik verwendete Lehms bereits einige Male; sie wurde aber erst nach seinem Tod als Norm übernommen und setzte sich als die bei weitem häufigste Grundgestalt für die protestantische Kirchenkantate im gesamten deutschen Raum durch.

Aber auch für diese von Lichtenberg bevorzugte gemischte Kantate gab es keine festen Regeln.³⁷⁵ Rezitativ-Arien-Paare sind in Lichtenbergs Dichtungen keineswegs immer inhaltlich zusammengehörig; Arien sind bei Graupner nicht in jedem Fall mit der Solostimme des vorangehenden Rezitativs, sondern oft als Duett, Terzett oder (solistischer) Chor besetzt. Bei den Arien setzte sich schon seit etwa 1710 die Da-capo-Form durch.

Weitaus die meisten Autographe von Graupners Kantaten enthalten keine Gattungsbezeichnung, sondern auf dem Umschlag-Titelblatt und dem Kopftitel auf der ersten Partiturseite lediglich den Textanfang und den Sonntag des Kirchenjahres bzw. den Anlass.³⁷⁶ Die Widmung „I N I“ (In Nomine Jesu) in der Mitte des Kopftitels und die Schlussfloskel „Soli Deo Gloria“ unter der Partitur finden sich in fast allen geistlichen und selbst in einigen weltlichen Kantaten. Die geistlichen Werke für die sonn- und feiertäglichen Gottesdienste wurden in den Textdrucken einfach

374 Vgl. PFAU 2010, 79-85, hier 80: „Erdmann Neumeisters Dichtungen sind für die lutherische Kirchenmusik vorbildhaft geworden. Das betrifft zunächst die schon oft beschriebene ‚Cantata‘. Es bietet sich deshalb an, auch im Bereich der anderen Gattungen der Terminologie Neumeisters zu folgen, denn alle Gattungen, die uns bei Lehms und seinen Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begegnen, sind bei ihm bereits angelegt“.

375 Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben und ohne wissenschaftlich nachweisbare Validität erarbeitete Richard Kram kürzlich eine Statistik der Kirchenkantaten Graupners: „If we had to pick the most ‚stereotypical‘ Graupner sacred cantata format from the statistical viewpoint, it would be this: Chorus – Rezitative – Aria – Rezitative – Aria – Rezitative – Chorale. Average number of movements in a Graupner cantata (counting recitatives): 7“. KRAM 2013, 19.

376 Von den originalen Umschlagtiteln zu unterscheiden sind die später hinzugefügten, meist aus grauem Papier bestehenden Deck-Umschläge. Sie enthalten bibliothekarische Vermerke, Signaturen, Datierungen u.a. von verschiedenen Bibliothekaren, zumeist des 19. Jahrhunderts. Diese Aufschriften sind nicht immer zutreffend und werden daher hier in der Regel nicht berücksichtigt.

„Kirchen-Music“, auch „Kirch-Music“ oder „Kirchenstück“ genannt, nach dem Ort ihrer Aufführung. Johann Conrad Lichtenberg gab seinen Kantaten in den gedruckten Textjahrgängen inhaltsbezogene Überschriften, die Graupner jedoch weder in seine Kopftitel noch in seine Umschlagtitel übernahm. Andersorts übliche Titel wie „Actus“, „Concerto“ oder „Oratorio“ sind von Graupner nicht überliefert.³⁷⁷

Zwischen 1709 und 1720 überschrieb Graupner jedoch 38 seiner geistlichen Kantaten mit der Bezeichnung „Cantata“. Diese Kantaten sind, mit zwei Ausnahmen,³⁷⁸ für eine Solostimme (Bass oder Sopran) komponiert. Nach 1720 taucht diese Gattungsbezeichnung bei den gewöhnlichen Sonntagskantaten nicht mehr auf; gleichzeitig ist auch die solistische Besetzung, die im ersten Jahrzehnt so häufig vorkommt, später nur noch selten zu finden. Aber auch das Titelblatt des Textdrucks zur Trauermusik 1716 (Kapitel 6.3.1) ist mit „Cantata“ überschrieben, obwohl hier vier Singstimmen besetzt sind. Auch der einzige Jahrgang Lichtenbergs, der ausschließlich Rezitative und Arien enthält und folgerichtig den Begriff „Cantata“ im Titel trägt, ist keineswegs nur für eine Solostimme vertont.³⁷⁹ Überdies nannte Graupner einige späte Glückwunschkantaten ebenfalls „Cantata“, beispielsweise 1748 zum Geburtstag des Geheimrats Wieger (Kapitel 7.3) oder wenig später zum Wochenbett der Prinzessin Louise (Kapitel 9.2). Der Terminus war in Darmstadt also wohl nicht auf Kompositionen mit Rezitativ-Aria Paaren (ohne Dictum und Choral) beschränkt, sondern einerseits – wie ursprünglich von Erdmann Neumeister postuliert – für (opernhafte empfundene) Solokantaten gebräuchlich, andererseits wurde er aber auch auf Trauer- und auf Glückwunschnusiken mit größerer Besetzung ausgedehnt. Dabei fällt auf, dass Graupner den Begriff nicht konsequent für alle seine betreffenden Kompositionen, zudem nur im ersten und im letzten Jahrzehnt seiner Darmstädter Tätigkeit verwendet hat.

377 Johann Friedrich Armand von Uffenbach benutzte die Bezeichnung „Oratorio“ jedoch auch im Zusammenhang mit Graupners Kantaten, die er zum Teil neu textierte und mit anderen Kantaten kombinierte. Vgl. UFFENBACH: Der genesenen Vernunft zufällige Gedanken (Ms). Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Bibl. Uff. 562 Rara. Freundlicher Hinweis von Dr. Oswald Bill.

378 Auch diese Ausnahmen, die Kantaten zum 7. und 8. Sonntag nach Trinitatis 1711 (GWV 1148/11 und GWV 1149/11) bezeichnete Graupner auf dem Umschlagtitel mit „Cantata a voce sola“; er fügte jedoch einen vier- bzw. dreistimmig besetzten Choral ein.

379 Johann Conrad Lichtenberg: Texte zur Kirchen-MUSIC, bestehend in CANTATEN, welche auf die Sonn- und Fest-Tags Episteln eingerichtet / in der HOchf. Schloß-Capelle zu DARMSTADT das ganze 1720.te Jahr hindurch sollen musicirt werden. DARMSTADT / gedruckt bey Caspar Klug/ Fürstl. Hessis. Hof- und Cantzley-Buchdrucker. [1719]. Siehe Bill 2011, XIV. In diesem, seinem zweiten, Textjahrgang schrieb Lichtenberg Cantaten, die Graupner zu meist für eine oder zwei Solostimmen, aber auch chorisches vertonte.

3.3.4. Geistliche und weltliche Kantaten

Als Graupner sich nach der Schließung der Oper mehr und mehr der Kirchenmusik zuwandte, bedeutete das keineswegs, dass er seinen Kompositionsstil änderte. Obwohl es sowohl Komponisten als auch Theoretiker gab,³⁸⁰ die den kirchlichen klar vom weltlichen Stil trennen wollten, setzte sich allgemein die Ansicht durch, dass es in beiden gleichermaßen darauf ankomme, Emotionen bei den Zuhörern zu evozieren:

„Und ich weiß nicht woher die Opern allein das Privilegium haben/ daß sie uns die Thränen auspressen sollen/ warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein/ da müssen Choralia ausgeführt werden/ da hört man Contra-Puncte, und was des Zeugs mehr ist/ welches mehr einem Organisten zum Præludiren/ als die Zuhörer zu erbauen dienlich ist. Ja man spricht wohl gar: der und jener Componiste kan ein guttes Kirchen-Stück setzen/ aber andere Sachen gerathen ihm nicht: Ich kehre es um. Kan mir ein Componiste in Theatralischen und weltlichen Musicken die Affecten moviren/ so wird er solches in geistlichen Dingen thun können/ wie solches das Exempel Mons. Käysers/ Matthesons und Telemanns bezeuget. Wiewohl auch der Mangel geschickter Texte hieran schuld [...]“³⁸¹

Graupner bevorzugte sowohl für die Kirchenmusik als auch für die Huldigungsmusik den damals neuesten Stil. Er verwendete von Anfang an Rezitative und Da-capo-Arien in seinen Kantaten. Der anonyme Biograph, der in dem Darmstädter Publikationsorgan „Hoch-Fürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreßkalender auf das Jahr 1781“ einen Nachruf auf Graupner veröffentlichte, spricht von Graupners „körnigtem Kirchenstil“, gegen den alle seine übrigen Werke nur „Schalen“ seien:

„Er [Graupner] dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit unterschied; der Fremde, der ihn zum erstenmal hörte, staunte und währte sich in eine andre Welt versetzt zu seyn“.³⁸²

Diese Aussage steht im Widerspruch zum Befund des heutigen Betrachters, der keine grundsätzlichen Unterschiede zwischen Graupners geistlicher und weltlicher Mu-

380 Zum Beispiel rügte der Lockwitzer Pfarrer Christian Gerber in seiner *Historie der Kirchen Ceremonien in Sachsen* (Leipzig und Dresden 1732) den theatralischen Stil in der Kirchenmusik. Vgl. MAUL 2009, 530.

381 Gottfried Ephraim Scheibel: *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-Music* (Leipzig 1721), zitiert nach MAUL 2009, 529. Wie Scheibel im „Caput V. Daß die Kirchen-Music mit der Weltlichen in Movirung der Affecten nichts eignes habe“ darlegte, musste ein Komponist die geistliche Musik nicht mit anderen Mitteln einrichten als die weltliche: „Es bleibt ein Affect/ nur daß die Objecta vari[e]ren/ daß z.e. hier ein geistlicher Schmerz dort ein weltlicher empfunden wird/ daß man hier ein geistliches dort ein weltliches guth vermisset und so w. Wie ich mich über weltlichen Dingen betrübe/ so kan ich mich über Geistlichen betrüben; wie ich mich über diesen erfreue/ so kan ich mich über jenen erfreuen. Der Thon/ der mich in einer Opern vergnüget/ der kan auch solches in der Kirchen thun/ nur daß er ein anders Objectum hat“. Ebenda, S. 532.

382 Zitiert nach BILL 2004, 5.

sik auszumachen vermag.³⁸³ Das Herausstellen des Wertes der Kirchenmusik in solcher Überhöhung war – nur eine Generation später – bürgerlich und materiell gedacht und entsprach dem ursprünglichen (frühneuzeitlichen) Verständnis vom „Einmalgebrauch“ der funktionalen Musik überhaupt nicht mehr. Für Graupner war die Huldigungsmusik ebenso Bestandteil seiner Dienstpflichten wie die sonntägliche Kirchenmusik oder die instrumentale Kammer- oder Tanzmusik. Hinzu kommt das Berufsethos des Musikers, der mit seiner Arbeit „Ehre einlegen“ wollte, sowie die fundamentale Auffassung, dass Gott in jedem Falle als der höchste Dienstherr anzusehen sei, und zwar sowohl für die Kirchenmusik als auch für alle anderen kompositorischen Aufgaben.

Ein chorisches vertontes biblisches Dictum gibt am Anfang den Leitgedanken vor. Hauptsächlich in Gebetform thematisieren die lyrischen Texte anschließend Gotteslob, Fürstenlob und Fürbitte. In beschreibenden und reflektierenden Rezitativ-Arien-Paaren tritt eine nicht näher bezeichnete „Wir-Instanz“ auf, mit der nicht nur die gratulierenden Musiker samt dem Textdichter, sondern die Gesamtheit der hessischen Untertanen gemeint ist. Eine Choralstrophe bildet oft den Abschluss, passend zum Dictum. Naturgemäß variiert diese „Idealform“ der Huldigungskantate beträchtlich in Graupners Werk. Sie wurde nicht nur im Verlauf der Entwicklung während fast fünf Jahrzehnten Veränderungen unterzogen, sondern es lassen sich auch spezifische Eigenheiten der jeweiligen Textdichter konstatieren (vgl. Kapitel 3.4 sowie die im zweiten Teil, *passim*, beschriebenen Werke).

Nicht nur die Kirchenmusiktexte, sondern auch die Texte zu den weltlichen Huldigungsmusiken wurden gedruckt. Wie die übrige Casualpoesie dienten die Texte der Festmusiken der sprachlichen Überhöhung des festlichen Ereignisses, somit der *Repraesentatio Majestatis*. Sie waren oft auf hochwertigem Papier gedruckt, aufwendig illustriert, mit Goldschnitt, Frontispizen und Kartuschen versehen und gebunden. Der Notentext hingegen war lediglich für die Ausführenden bestimmt und nicht auf Überdauerung angelegt.

Wie „Kirchen-Music“, so weist auch die Bezeichnung „Taffel-Music“ zunächst auf den Aufführungsort und -anlass hin. Die Funktion der so bezeichneten Kantaten oder Instrumentalstücke war offensichtlich die Unterhaltung während des Essens

383 GROBPIETSCH 2008, 19: „Mit Verwunderung liest man heute die Äußerung des posthumen Graupner-Biographen aus dem Jahre 1781. [...] Im Grunde hat aber Graupner gar keine himmelweiten stilistischen Unterschiede für seine Kantaten entwickelt, ganz im Gegenteil, sie sind der ‚opera‘ geschuldet“. Eine Erklärung könnte sein, dass Graupners Erben, zu denen der Verfasser der Kurzbiographie möglicherweise in verwandtschaftlicher oder freundschaftlicher Beziehung stand, die Kantaten, bei denen die geistlichen zahlenmäßig bei weitem überwiegen, gerne veräußern wollten.

oder danach.³⁸⁴ Graupner nannte alle seine weltlichen Kantaten, die im Rahmen eines Festbanketts aufgeführt wurden, „Taffel-Music“, und in diesem Sinne soll der Terminus auch hier angewandt werden. Dass vor (oder nach) einer solchen weltlichen Kantate zuweilen eine instrumentale Ouverture gespielt wurde, darf vermutet werden aufgrund der Gepflogenheiten, die von anderen Höfen berichtet werden,³⁸⁵ ferner aus dem Vorhandensein einer Ouverture, die dem Autograph der Kantate *Bei Paucken und Trompeten Ton*³⁸⁶ beiliegt. Graupner überschrieb auch fünf seiner mehrsätzigen Ouverturen mit dem Titel „Entrata per la Musica da Tavola“.³⁸⁷ Daraus ist zunächst nicht grundsätzlich zu schließen, dass vor jeder Kantate eine Ouverture gespielt wurde. Aber auch die Tatsache, dass die Anfangssätze der Kantaten in der Regel keine oder nur wenige Takte instrumentale Einleitung aufweisen, ist ein Indiz dafür, dass die Vokalmusik von instrumentalen Werken flankiert gewesen sein könnte. Es scheint jedoch, als habe Graupner die Instrumentalstücke als nicht zwingend zu einer bestimmten Kantate zugehörig betrachtet und folglich weder datiert noch zusammen mit dieser archiviert. Die Ouverturen waren nicht unmittelbar anlassbezogen und durchaus mehrfach verwendbar. Ob die Aufführungen in einem Saal des Schlosses oder im benachbarten Opernhaus, das für größere Bälle benutzt wurde, stattfanden, lässt sich nicht ersehen.

3.3.5. Kantaten mit allegorischen Rollen (Serenaten)

Das von der Oper herrührende Prinzip, die Handlung in den Rezitativen weiterzutreiben, während in den Arien einzelne Affekte herausgestellt und ausgearbeitet werden, lässt sich auf die Huldigungskantaten aufgrund des Fehlens jeglicher dramatischer Handlung nicht übertragen. Dennoch verhandeln in den Kantaten, die mit allegorischen Rollen besetzt sind und die hier als „Serenata“ bezeichnet werden sollen (s.u.), Personen miteinander. Die Erzählweise ist nie episch, sondern immer

384 Die seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesene Praxis, den Hofmusikkollegien neben den gottesdienstlichen Aufgaben auch die musikalische „Aufwartung vor der Tafel“ zu übertragen, wurde oft synonym mit Tafel- bzw. mit Kammermusik bezeichnet, da die Mahlzeiten zumeist in den fürstlichen Gemächern, der Kammer, stattfanden. Eine während oder nach dem fürstlichen Mahl abgehaltene musikalische Veranstaltung, in Abgrenzung zur Kirchenmusik sowie zu außerhalb der Mahlzeiten stattfindenden Concerten, ist im 17. und 18. Jahrhundert in der Regel mit „Tafelmusik“ gemeint. Sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik konnte bei solchen Gelegenheiten gespielt werden. Siehe REIMER 1971. Es gibt jedoch Hinweise, dass in Darmstadt zu Graupners Zeiten lediglich an Sonn- und Feiertagen sowie bei besonderen Gelegenheiten im Schloss gespeist und dabei Musik aufgeführt wurde. Siehe GROBPIETSCH 1994, 70-80.

385 Siehe zum Beispiel HENZE-DÖHRING 2009, 19f.

386 Zum Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig 1726, vgl. Kapitel 7.1. Allerdings steht die Ouverture in diesem Fall nicht am Anfang, sondern am Schluss der Kantate. Siehe auch GROBPIETSCH 1994, 70-80.

387 GWV 417, GWV 444, GWV 453, GWV 468, GWV 472.

dramatisch.³⁸⁸ Direkte Gesprächsformen, das heißt Frage-Antwort Dialoge, Kommentare oder gegenseitiges Vervollständigen von Aussagen gibt es vor allem in den Rezitativen der Serenaten. Während dort die Figuren in szenischen Diskursen und in der Ich-Form miteinander kommunizieren, wird in den übrigen Glückwunschkantaten aus einer unbestimmten und wechselnden Perspektive in direkter Rede Gott, das hessische Volk oder der Landgraf angesprochen.

Gesprächsformen und personifizierte Rollen in Kantatenkompositionen waren im 17. Jahrhundert nicht nur in Italien, sondern auch im deutschsprachigen Raum beliebt. Graupners Amtsvorgänger Wolfgang Carl Briegel hatte der protestantischen geistlichen Dialogkantate als einer leicht nachvollziehbaren Evangeliendarstellung entscheidende neue Impulse verliehen.³⁸⁹ Diese, dem Darmstädter Publikum wohlvertraute Dialogform verwendete Graupner in seinen frühen geistlichen Kantaten, hauptsächlich als Duett-Kantaten, als Gespräche zwischen Jesus und der Seele, die er stets für Sopran und Bass vertonte.³⁹⁰ Johann Conrad Lichtenberg schien diese Form, die Georg Christian Lehms in seinen Textjahrgängen noch oft berücksichtigte, jedoch wenig zu schätzen, denn sie ist ab 1719 kaum noch zu finden. Lediglich innerhalb einiger Kantaten von Lichtenbergs ersten Jahrgängen gibt es vereinzelt Dialoge.³⁹¹ Für weltliche Huldigungsmusiken verwendeten Graupner und seine Textdichter jedoch weiterhin eine dialogische Form der Kantate, nämlich die quasi dramatische Form der Serenata. In der von Friedrich Hunold (Menantes) herausgegebenen Poetik „Die Allerneueste Art Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen“ gelten als Serenaten nicht nur abends im Freien aufgeführte Musiken, sondern

388 Guido Erdmann betont den engen phylogenetischen Zusammenhang zwischen Kantate und Oper und das aus Graupners früherer Tätigkeit als Opernkomponist resultierende inszenatorische Denken und dramaturgische Geschick als die schöpferischen Herangehensweisen, die ihn auch später auszeichneten. ERDMANN 2011.

389 Siehe MÄRKER 1995. Bezeichnenderweise nannte Briegel seinen bekanntesten Kantatenjahrgang „Evangelische Gespräche“, was die Bedeutung der Dialogform unterstreicht. Siehe auch BRAUN 1995. Der Terminus „Dialogkantate“ soll hier dieser geistlichen Form vorbehalten bleiben; die weltlichen Huldigungskantaten Graupners, von denen etliche dialogische Formen mit Rollen aufweisen, werden als dialogische Kantaten oder „Serenata“ bezeichnet.

390 ERDMANN 2011.

391 Im Jahr 1720 schrieb Lichtenberg in der Kantate *Jauchzet, frohlocket, gefangene Seelen* (GWV 1170/20) zum Fest Verkündigung Mariae die Schlussarie als Dialog zwischen Jesus und der Seele. Graupner vertonte diese Arie als „Ensemble“ mit zunächst zwei homophonen, in der folgenden Zeile mit drei Sopranen, zu denen noch eine Altstimme kommt. Diese drei stellen die Gruppe der „Seelen“ dar, während der Bass dazu die Rolle Jesu singt. Im selben Jahr sah Lichtenberg in der Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis *Ihr Gräber, öffnet eure Pforten* (GWV 1167/20) in der Chorarie Nr. 2 die Rollen „der Fromme“ und „der Gottlose“ vor. Hier dialogisieren zwei Soprane mit dem Tenor und dem Bass. Eine genaue Auswertung der Jahrgänge Lichtenbergs unter diesem Aspekt steht allerdings noch aus. Der allgemeine musikrhetorische Gestus wurde aber in der evangelischen Kirchenkantate auch anderswo in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend abstrakter, weg vom alten „Rollen-Dialog“ hin zu „erbaulichen Gesprächen“ ohne Personifizierungen. Siehe BRAUN 1995.

„alle Theatralischen Gedichte [...] welche nicht allzu lang sind. Doch dürffen sie eben auch nicht allemahl das Theatrum betreten, sondern können sich, welches auch oft geschieht, als eine Tafel-Music präsentiren“.³⁹² Auch diese Form war schon unter Wolfgang Carl Briegel in Darmstadt sehr gebräuchlich. Graupner verwendete ausschließlich die Bezeichnung „Taffel-Music“, vielleicht weil seine Serenaten nicht unbedingt abends und nicht im Freien, sondern stets zu Festmahlen aufgeführt wurden.³⁹³ Tafelmusik war jedoch lediglich der Funktionstypus; der Begriff galt ebenso für weltliche Kantaten ohne Rollen, soweit sie zur Unterhaltung während des Banketts dienten, ebenso die Instrumentalmusik während der Tafel; deshalb soll hier der Terminus „Serenata“ für die weltliche Kantate mit allegorischen Rollen verwendet werden.³⁹⁴

In neun von Graupners Vokalwerken, die als Tafelmusik aufgeführt wurden, verkörpern die Sänger und Sängerinnen Rollen.³⁹⁵ Allegorien bzw. Figuren aus der antiken Mythologie treten in dialogischen Szenen auf, in denen zwar kein Handlungsablauf, aber ein diskursiv vermittelter Festanlass dargestellt wird. Als frühestes Beispiel aus Graupners Werk ist eine Kantate überliefert, die mutmaßlich zur Einweihung eines Theaterraums in Bad Ems aufgeführt wurde:

- 1716 (o.D.) *Stille, mein liebster Fürst schläft noch*. Die Rollen sind in der Partitur nicht namentlich bezeichnet, ein Textdruck ist nicht erhalten (Kapitel 9.1).

392 Hunold 1707, 337, zitiert nach SCHEITTLER 2006, 38.

393 Ob Graupners Werke jedoch immer in geschlossenen Räumen aufgeführt wurden, ist nicht abschließend zu klären, so wie überhaupt die Aufführungsorte der Hofmusik in vielen Fällen noch Rätsel aufgeben. Siehe KRAMER 2011 und KRAMER 2013A.

394 Neben der ursprünglichen Bedeutung, „abendliches Ständchen vor dem Fenster einer verehrten Frau“, ist die Bezeichnung Serenata im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert vielfach bezeugt für eine, meist im Freien stattfindende, „öffentlich-repräsentative Huldigungskomposition, die des Abends die aus einem speziellen Anlaß versammelten – weltlichen oder geistlichen – Würdenträger und Regenten ehrt“. Siehe Blumröder 1986, 5. Bernhard Rohr (Rohr 1733, 785): „Die Componisten pflegen auf mancherley verschiedene Weise an Hoch-Fürstlichen Geburth-Tagen, Beylagern, Kindtauffen, Huldigungen, Crönungen und andern Festivitäten allerhand Serenaden, musicalische Pastorellen und Sing-Ballete, durch Hülffe der Poesie, Music und Mathematic zu erfinden. Die Serenaden sind gewisse Abend-Musicken, die bey Fackeln durch Menschen-Stimmen und Instrumenta überbracht und vorgestellt werden. Sie sind entweder simpler oder zusammen gesetzt, historisch und allegorisch. Die simplen bestehen in der blossen Music, die historischen aber stellen zugleich eine ganze Historie vor, die sich zu einer ieden Solennität schickt. Die Personen sind auf eine besondere Weise gekleidet, es werden heidnische Götter und allerhand Maschinen mit dabey angeführt. Die Sänger und Sängerinnen formiren bey viel tausend Fackeln besondere Figuren, u.s.w“. Ein Beispiel aus der unmittelbaren Nachbarschaft Graupners ist Telemanns 1716 in Frankfurt aufgeführte Serenata anlässlich der Geburt des Prinzen Leopold, siehe Hirschmann 2002 und Lehms 1716. Vgl. auch Hirschmann 1994.

395 Eine weitere als Tafelmusik bezeichnete Serenata, die *Musicalische Bewillkommungs-Freude* zum Heimführungsfest 1717, ist ohne Musik überliefert und stammt von Johann Jacob Wieger (vgl. Kapitel 3.4.4 und 5.2.2).

Unter den weltlichen Kantaten, die sicherlich spätestens ab den 1720er Jahren Opern- oder Komödienaufführungen zum Geburtstag des Landgrafen ersetzen mussten,³⁹⁶ sind fünf, in denen personifizierte Allegorien auftreten:

- 1717 (o.D.) *Stein und Stabl* (die Zeit, die Ewigkeit, das Gerücht, der Rhein, Hessen),
- 1723 *Frohlocke, Darmstadt* (die Zeit, die Vorsehung, der Gehorsam, die Liebe),
- 1724 *Auf Darmstadt, lass ein Jauchzen hören* (das Glück, die Hoffnung, die Liebe, Hessen),
- 1725 *Tönet, ihr Pauken* (die Glückseligkeit, der Segen, Darmstadt, das Schicksal),
- 1726 *Bei Pauken und Trompeten Ton* (die Freude, Hessen, die Anmut, der Himmel).

Neben diesen Geburtstagskantaten für Ernst Ludwig ist noch die Tafelmusik zur Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte zu nennen (Kapitel 5.2.1):

- 1720 *Auf, fördert ihr Lüfte* (Mars, die Liebe).

Graupners letzte Serenaten sind zwei Glückwunschkantaten, zum einen die einzige weltliche Geburtstagskantate, die von Graupner zum Geburtstag Ludwigs VIII. erhalten ist (Kapitel 7.2.1), zum andern eine der beiden Kantaten für Prinzessin Louise (Kapitel 9.2):

- 1751 *Großer Tag* (die Freude, die Ehrfurcht, die Pflicht),
- o.D. *Auf Schwester, frohlocke* (Polymnia, Euterpe).

Die meisten allegorischen Kantaten stammen also aus den 1720er Jahren. Vielleicht suchte Graupner damit einen gewissen Ersatz für die 1719 geschlossene Oper zu schaffen. Eine Zwitterstellung der dialogischen Kantate zwischen Konzert und Theater wird deutlich anhand der Huldigungsmusik, die der nur als Text erhaltenen Oper *Adone*, der vermutlich letzten Oper Graupners, in Form eines Prologs anlässlich eines Staatsbesuchs vorangestellt wurde (vgl. Kapitel 8.2.1.2). Diese allegorische Szene entspricht in Inhalt und Form durchaus einer Serenata mit den Rollen „Danubbio“, „Reno“, „Neckero“, „Minerva“, „Venere“, die aber durch – tanzende – Statisten (Driadi, Najadi, Ninfe, Gratie, Amori) ergänzt und auf der Opernbühne aufgeführt wurde.

3.3.6. Theologische Aspekte

Religiöse Überzeugung und Religionsausübung waren ein wesentlicher Grundpfeiler der Fürstenherrschaft. In den protestantischen Häusern war die Anerkennung von Gottesfurcht von Anfang an eines der wichtigsten Ziele bei der Erziehung der Prinzen, aber auch der Untertanen. Gott stand als himmlischer Hausvater an der Spitze aller Hierarchie. Der Fürst als sein Stellvertreter, sein „Gesalbter“, berief sich grundsätzlich auf das Gottesgnadentum, das seine Stellung rechtfertigte. Die Identität

³⁹⁶ Friedrich Noacks Vermutung, Ernst Ludwigs habe bis 1720 zu seinem Geburtstag Theaterstücke aufführen lassen, ist allerdings nicht belegt. Vgl. Kapitel 7.1.

fikation als gläubiger Christ³⁹⁷ gehörte zum herrschaftlichen Ethos; das implizierte auch die Selbstdarstellung als christlicher Regent, das heißt als „guter Landesvater“. Das Gotteslob war immer eng mit dem Fürstenlob verknüpft; in den Kantatentexten wurden der regierende Fürst und sein Haus direkt angesprochen und thematisiert. Die Huldigung wurde in Verbindung gebracht zu einem oder mehreren Bibeltexten, oft auch ergänzt und flankiert von Choralversen.

Bei der Trauer- und der Hochzeitsmusik sowie bei den verschiedenen Jubiläumsfeiern nahm der Landgraf meist persönlich die Auswahl der Bibel- und der Liedtexte vor.³⁹⁸ Rechtfertigung der Herrschermacht aus dem Gottesgnadentum war dabei nur eine der politischen Intentionen. Ebenso bedeutsam war die Demonstration der lutherischen Konfessionszugehörigkeit und ein vermeintlich damit verbundener Anspruch auf ganz persönliche göttlich sanktionierte Privilegien und „Segensbezeugungen“. Natürlich war der Aspekt der Konfessionszugehörigkeit seit der Reformation ein Politikum. Die Augsburger Konfession und die im Westfälischen Frieden getroffenen Regelungen wurden beispielsweise immer wieder zum Verhandlungsgegenstand gemacht bei Heirats- und Allianzabkommen, sorgten aber auch nicht selten für Konflikte zwischen den einzelnen Höfen und Territorien.

Den gewöhnlichen Kirchenkantaten, die in Darmstadt das ganze Jahr über an sämtlichen Sonn- und Feiertagen aufgeführt wurden,³⁹⁹ stehen die speziell zu einem zeremoniellen Anlass komponierten Kantaten gegenüber. Zunächst handelt es sich auch bei den Kantaten zu Hoffesten grundsätzlich um geistliche Kantaten. Denn zeremonielle Feiern, ganz gleich zu welchem Anlass, begannen immer mit einem Gottesdienst, der mindestens eine Kantate erforderte.⁴⁰⁰ Der sakrale Charakter des Festes, seine Verwurzelung im Mythischen und Religiösen, war im Christentum traditionell seit dem Mittelalter konstituierend und blieb auch in der protestantischen Kultur des 18. Jahrhunderts erhalten. Die Affinität von Kult und Theater, die Sebastian Werr auf religiöse Rituale zurückführt,⁴⁰¹ lässt sich zum Teil auf Darstellungsformen wie festliche Figuralmusik in der Kirche übertragen. Auch die Aufführung einer – oder mehrerer – Kantaten innerhalb der Liturgie eines Festgottesdienstes gehört in diesen Kontext. So wie die höfischen Theateraufführungen ursprünglich

397 In Darmstadt war im 17. und 18. Jahrhundert eine Identifikation des Fürsten als „Kind Gottes“ nach lutherischen, zum Teil auch nach pietistischem Verständnis die Regel, was insbesondere in den Leichenpredigten und in den nach dem Tod veröffentlichten Lebensläufen (Personalia) herausgestellt wurde. DIEHL 1999.

398 Entsprechende Anweisungen an die Hofgeistlichen, manchmal auch deren Vorschläge, aus denen der Landgraf auswählen konnte, sind in den Akten archiviert.

399 An vielen anderen Höfen setzte die Figuralmusik im Gottesdienst während der Buß- und Fastenzeit, sowie während verordneter Staatstrauerzeiten aus.

400 Eine Ausnahme wurde gemacht bei der Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte 1720, deren Bräutigam der reformierten Konfession angehörte, vgl. Kapitel 5.2.

401 WERR 2010, 44ff.

einer mystischen Verklärung des Herrschers dienten, ging es auch in der barocken „Kirchen-Music“ um Huldigung.

Sehr oft ist die Besetzung der Vor- und der Nachmittagskantate eines Hoffestes identisch. In der geistlichen Kantate des Vormittagsgottesdienstes ist immer schon ein Bezug nicht nur zum Fürsten als Kirchen- und Landesoberhaupt gegeben, sondern auch zum jeweiligen Ereignis des Tages. „Hier zeigt sich durch ‚weltliche‘ Einsprengsel in der in die Liturgie eingebundenen Festkantate, wie unscharf eine streng gezogene Grenzlinie zwischen kirchlicher und weltlicher Kantate im Zweifelsfall zu ziehen ist“, stellt Christoph Großpietsch fest.⁴⁰² Auch Christoph Wolff hält den „postulierten Gegensatz geistlich-weltlich [...] in der Gattungsgeschichte der Kantate [für] artifiziell und konstruiert“.⁴⁰³ Denn auch in den „weltlichen“ Nachmittagskantaten werden religiöse Aspekte wie Fürbitten, „Rauchopfer“, vor allem aber Segenswünsche immer wieder einbezogen.

Die geistlichen und die weltlichen Kantaten der Darmstädter Hoffeste lassen sich also zunächst nach dem Aufführungsort inner- oder außerhalb der Kirche unterscheiden. Anders als beispielsweise die deutschen weltlichen Kantaten Georg Philipp Telemanns oder Reinhard Keisers,⁴⁰⁴ die für einen sehr heterogenen Adressatenkreis geschrieben wurden, musste Graupner, beziehungsweise sein Textdichter, seine weltlichen Kantaten auf die Verhältnisse des Landgrafen abstimmen, das heißt Huldigung und Panegyrik fast immer auch mit christlichen Inhalten verbinden. Während in der Kirchenmusik die Huldigung mit Gebet, Dank und Fürbitte einhergeht und von mindestens einem biblischen Dictum sowie oft von Choralversen untermauert wird, verlagert sich bei den weltlichen Kantaten die Religiosität auf eine moralisch-philosophische Ebene. Der verwendete Wortschatz ist nicht mehr der biblische oder lutherisch-kirchliche, sondern ein allgemeinerer, ethischer, im Humanismus angesiedelter. Allegorische Figuren verkörpern Ideale wie Liebe, Tugend, Beständigkeit etc.; somit stehen sie im Grunde auch für christliche Leitfiguren und für christliche Normen. Der Ratschluss eines – christlichen – allmächtigen Gottes wird in den weltlichen Werken oft gleichgesetzt mit der „Vorsehung“ oder der

402 GROBPIETSCH 2008, 17. Die Abgrenzung zwischen geistlichen und weltlichen Dialogen ist aber schon seit Cavalieris „Rappresentatione di anima e di corpo“ von 1600 eher undeutlich. Siehe auch BRAUN 1995.

403 Christoph Wolff, zitiert nach GROBPIETSCH, ebenda.

404 Siehe z.B. DRAUSCHKE 2004 und GROSSE/JUNG 1972. Es kann übrigens nicht ausgeschlossen werden, dass auch Graupner in seiner Hamburger Zeit (ca. 1706-1709) solche Auftragswerke schrieb.

„Allmacht“.⁴⁰⁵ Wird hierdurch schon der Name „Gott“ vermieden, so ist eine weitere Verallgemeinerung und Verlagerung ins (Populär-)Philosophische durch die Verwendung der Begriffe „Himmel“ oder „Himmelsmacht“ gegeben. Der Topos des Opfers, des Feuers und des Weihrauchs auf einem Huldigungsalter sowie das Auftreten von griechischen Göttern evozieren Bilder aus der Antike, verbinden diese jedoch stets mit nicht genau definierten alttestamentlichen Szenarien sowie mit den christlichen Idealen.

3.4. Die Textdichter der Huldigungsmusiken

Es sind keine Quellen überliefert, die die Zusammenarbeit Graupners mit seinen Textdichtern dokumentieren. Doch waren Absprachen mit Sicherheit unerlässlich. Während der Inhalt der Kirchenmusik durch die Perikope festgelegt war und die ab 1711/12 üblicherweise zum 1. Advent erscheinenden Textbüchlein für Monate im voraus als Vorlage zur Verfügung standen, galt es bei allen anfallenden Gelegenheiten wie familiären Feiern des Fürstenhauses oder Zeremoniellen, geeignete Texte für die Vertonung zu finden. In den meisten Fällen galt bisher die Annahme, die fast immer anonym überlieferten Texte seien wohl von denselben Autoren verfasst, die für die Kirchenmusik zuständig waren. Das waren

- 1710 bis 1717 der Hofbibliothekar und -poet Georg Christian Lehms,
- nach dessen Tod von 1717 bis 1719 sein Nachfolger Heinrich Walther Gerdes,
- für die Zeit nach 1719 der Theologe Johann Conrad Lichtenberg. Auch nachdem Lichtenberg keine Jahrgänge mehr veröffentlichte, das heißt nach 1743, verwendete Graupner weiterhin dessen Texte aus den vorigen Jahren.

In den Kirchenmusiken vertonte Graupner nur ausnahmsweise Texte anderer Autoren. Die geistlichen Kantaten auf Texte Erdmann Neumeisters⁴⁰⁶ (sowie einiger bisher nicht identifizierter Autoren) aus Graupners Darmstädter Anfangszeit sind nur für die Kirchenmusik relevant und spielen im Zusammenhang mit festlichen Zeremoniellen keine Rolle. Die Vertonung einer Kantate des Frankfurter Patriziers

405 Der Philosoph Justus Lipsius unterscheidet in seinem Traktat *Von der Beständigkeit* (1667) Vorsehung und Fatum: „[...] so bleibe ich steiff bey meiner meinung / nemlich / das eigentlich ein anders die Vorsehung / ein anders das Fatum sey. Dann ich durch die Vorsehung nichts anders verstehe / als das sie sey / eine macht vnd gewalt in GOTT / dardurch er alles sihet / weis / vnd regieret. Vnd ich meine eine macht / die da allgemein / vnzertheilet / gantz vnd vnzerstückt ist. Das Fatum aber tritt ein wenig neher zu den dingen selbst ab / vnd wird in einem jeden dinge sonderlich betrachtet. Das es also nichts anders / als eine austheilung vnd auslegung der allgemeinen Vorsehung ist / die da vnterschiedlich vnd stückweis geschicht. Derhalben / ist die Vorsehung in Gott / vnd wird jhm alleine zugeeignet: Das Fatum aber ist in den Dingen / vnd wird denselbigen zugeschrieben“. Zitiert nach WICKE 2001, 320f.

406 PFAU 2008.

Uffenbach sowie des Gießener Theologieprofessors Johann Jacob Rambach sind wohl Einzelfälle.⁴⁰⁷

Bezüglich der Zeremonialmusiken ist die Identifizierung der Textdichter indessen nicht ohne Weiteres möglich. Ob Heinrich Walther Gerdes (1690-1742), der nach Lehms' Tod im Mai 1717 dessen Nachfolger wurde, als Verfasser von Graupners Kantaten in Frage kommt, ist nicht sicher, aber für die Kirchenmusiken doch nicht unwahrscheinlich. Gerdes, der in Hamburg Theologie studiert hatte, kam bereits 1716 nach Darmstadt und beeindruckte den Landgrafen durch seine Predigten in der Hofkirche, so dass er gleich nach Lehms' Tod dessen Stelle erhielt.⁴⁰⁸ Er gab den Jahrgang der Kirchenmusik-Texte für 1718 heraus; es ist jedoch nicht eindeutig zu ersehen, welche der darin enthaltenen Texte er selbst verfasst hat.⁴⁰⁹ Die bisherige Annahme, Gerdes habe auch die Gelegenheitskantaten während der Interimszeit zwischen Lehms' Tod und Lichtenbergs Übernahme des Dichteramts (s.u.) geschrieben, lässt sich nicht belegen. Nur eine einzige gesicherte Huldigungsschrift ist von ihm erhalten, ein Lobgedicht auf den „Helden des fürstlichen Hauses“ zum Neuen Jahr 1719, das aus 47 Strophen mit regelmäßigen, wenn auch teilweise unbeholfenen Alexandrinern besteht und sicher nicht vertont wurde:

„Das Bild eines vollkommenen Fürsten / in der Person des Durchlauchtigsten Fürsten und Herren / HERREN Ernst Ludwigs, Landgrafen zu Hessen [...] in einem Helden-Gedichte entworfen / und bey dem gesegneten Antritt des MDCCXIX.ten Heil-Jahres mit allerunterthänigstem Respect übergeben“.⁴¹⁰

Diese Ode, die mit seinem Namen unterschrieben ist, beweist immerhin, dass Gerdes überhaupt als Hofpoet tätig war und panegyrische Texte verfasste.

407 Von Uffenbach stammt der Text zu der Kantate *Schau hier die Rabenart* (GWV 1151/28b) aus dessen „Poetischer Versuch worinnen die Nachfolge Christi in Betrachtung seiner heilsamen Lehre und heiligen Lebens durch Sinnbilder erklärt, und zu einem harmonischen Kirchen-Jahrgange nach Anleitung aller Sonn- und Fest-täglichen Evangelien entworfen wird“, Frankfurt 1726. Rambach hatte 1720 einen Textjahrgang für Kirchenkantaten veröffentlicht. Für die Kantate *Ach Herr Gott wie reich tröstest du* zum 21. Sonntag nach Trinitatis 1742 vertonte Graupner neben dem regulären Text von Lichtenberg einen Text aus der zweiten Auflage dieses Jahrgangs. Für diesen Sonntag sind also zwei Kirchenmusiken vorhanden, was eine Ausnahme im Gesamtwerk darstellt. Guido Erdmann ordnet dieses Phänomen plausibel dem Anlass der Abschiedspredigt des Hofdiakons Fresenius zu. Siehe PFAU 2014 und ERDMANN 2014.

408 BORELL 1962, 24-28. Es ist nicht klar, ob die Probepredigten mit der zu dieser Zeit neu zu besetzenden Stelle des Superintendenten zusammenhängen. Dieses Amt erhielt letztendlich Johann Henrich Gebhard.

409 PFAU 2010. Zumindest für die *Sieben Bußpsalmen*, die während der Passionszeit aufgeführt wurden, ist Lichtenberg als Verfasser belegt, siehe NEUBAUER 1743, 233.

410 Huldigungsschriften, ULB Darmstadt, 43 A 416/6. Obwohl nicht für eine musikalische Komposition vorgesehen, ermöglicht sie durch intertextuelle Analysen einige Aussagen über Gerdes' Stil und somit einen Vergleich mit den anonymen Kantatentexten der Jahre 1717 bis 1720. Marc-Roderich Pfau war dieser Beleg, dass Gerdes Gedichte für den Landgrafen verfasste, nicht bekannt, PFAU 2010, 119. Dennoch hielt Pfau Gerdes für den Verfasser zumindest eines Teils des Kirchenjahrgangs 1717/18. Vgl. auch SORG 2014.

Offen bleibt auch die Frage, welcher Autor oder welche Autoren für die Texte der Gelegenheits- und Festkantaten nach 1743 verantwortlich waren. Ob Lichtenberg nach seinem Ausscheiden zu Anlässen wie Geburtstagen und Trauerfällen Ausnahmen machte, ist nicht bekannt. Doch auch für manche Gelegenheiten vor dieser Zeit müssen andere Textdichter tätig geworden sein. Denn Lichtenberg konnte nicht zu allen Hoffesten Texte schreiben. Seine Gesundheit war oft angegriffen, und möglicherweise stammen weniger Casualpoesien von ihm als bisher angenommen (s.u.). In der Zeit nach Lichtenbergs Tod 1751, sicherlich auch schon in den Jahren zuvor, als er zum einen viele Dienstpflichten als Metropolitan und Superintendent wahrnehmen musste und zum andern oft kränklich war, war Graupner wahrscheinlich auf andere Texte für die Gelegenheitsmusiken angewiesen.

Die Suche nach weiteren potentiellen Textdichtern gestaltet sich äußerst schwierig durch das fast völlige Fehlen diplomatischer Quellen; mithin liefern stilkritische Untersuchungen der betreffenden Texte die einzigen Anhaltspunkte. Es gibt keinen Nachweis, dass Graupner selbst Kantatentexte schrieb.⁴¹¹ Die Texte der Huldigungsmusiken sind, mit Ausnahme des *Divertissements* 1717, sämtlich anonym überliefert. Einen Hinweis auf ihren Verfasser gibt lediglich der Lichtenberg-Biograph Ernst Friedrich Neubauer, der die von Lichtenberg verfassten Poesien auflistet (s.u.). Für die Zeit nach dessen Ausscheiden 1743 ist die Autorschaft nur einer Darmstädter Gelegenheitskantate belegt, nämlich für die von Vizekapellmeister Endler vertonte Kantate *Der Raritätenmann*, aufgeführt am 16. April 1747.

Der Text stammt von „einem Herrn Buchner, der als der Archivar Ludwig Gottlieb Buchner (1711-1779) zu identifizieren ist, weil er für Ludwig VIII. auch zu anderen Gelegenheiten Gedichte dieser Art verfasste“.⁴¹² Der Sohn des Chronisten und Archivrats Johann August Buchner war seit 1740 ebenfalls als Archivar tätig. Er scheint jedoch weder geistliche noch panegyrische Texte, sondern neben Glückwunschgedichten für seinen Freundeskreis bevorzugt politische Possen, Satiren und Spottge-

411 Laut Ernst Pasqué existierte noch im 19. Jahrhundert in Privatbesitz ein „Band von ungefähr 160 Seiten, 25 Parthien, Präludien, Overtüren etc. für das Klavier enthaltend, von Graupner selbst geschrieben [...] Diesen Kompositionen setzte Graupner einige Verse vor [...]“ PASQUÉ 1853/54, 710. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Graupner selbst auch Gedichte schrieb; es bleibt jedoch zweifelhaft, welcher Art diese Verse waren und ob sie von ihm selbst stammten.

412 PONS 2009, 262. An den satirischen Unterhaltungen zu Geburtstags- und Namenstagsfesten Ludwig VIII. schienen zwar Endler, Hertzberger und andere Mitglieder der Hofkapelle, nicht jedoch Graupner Anteil gehabt zu haben. Kuno Graf von Hardenberg schildert Buchner als engen Freund des Hofmalers Johann Christian Fiedler. Der Archivar pflegte sowohl die Musik als auch die Dichtkunst. Siehe HARDENBERG 1919. Über Graupners Verhältnis zu den beiden, die er sicher gekannt haben muss, ist nichts bekannt. Graupner und Lichtenberg scheinen kaum Berührungspunkte mit diesem Kreis gehabt zu haben. Fiedlers Bild *Darmstädter Gesellschaft im Freien*, das zu Anfang der 60er Jahre entstanden sein muss, zeigt vermutlich diesen Freundeskreis und die Musikerfamilie Schetky. Das Bild, das bisher von Kunsthistorikern viel früher datiert wurde, ist nach neueren Erkenntnissen erst nach Graupners Tod entstanden. Freundlicher Hinweis von Dr. Oswald Bill. Vgl. auch LUDWIG 1997, 56-59.

dichte verfasst zu haben, zu denen auch *Der Raritätenmann* zu zählen ist. Somit ist er zwar vermutlich der Autor von weiteren Geburtstagshuldigungen an Ludwig VIII., die nicht überliefert sind; hingegen ist es unwahrscheinlich, dass er der Autor von Graupners späten Gelegenheitskantaten ist.⁴¹³

Über den angeblichen Textdichter der kirchlichen Geburtstagskantaten der späteren Jahre, Johannes May (1724-1796), ist kaum etwas bekannt, vor allem nicht, ob er schon zu Graupners Lebzeiten mit seinen Kantatendichtungen begann und ob Graupner einige davon vertonte.⁴¹⁴ Weiterhin kommen aber noch verschiedene Bibliothekare, ferner Geistliche sowie Lehrer der Darmstädter Lateinschule, des sogenannten Pädagogiums, von denen – nicht vertonte – Huldigungsschriften vorhanden sind, möglicherweise als Dichter in Frage.⁴¹⁵ Insbesondere die 1738 von Georg Philipp Zahn für den Festgottesdienst im Pädagogium verfasste Kantate *Herr, bebe an zu segnen* weist sehr große Textähnlichkeiten mit den von Graupner vertonten anonymen Kantaten auf.⁴¹⁶ Zahns „Cantata“ besteht aus einem Dictum (1. Chronik 18, 27) und vier Rezitativ-Aria Paaren. Die Aufforderung „Ermuntert euch, Musen“, das Gotteslob „Treuer Gott, sey hoch gepriesen“, die Bitte um ein langes Leben und

-
- 413 Gedichte, gesammelte Devisen u.a. des Malers, Hofjunkers und Regierungsrats Christian Ludwig Freiherr von Löwenstern, der ebenfalls zum Freundeskreis von Fiedler und Buchner gehörte, sind erhalten in HStAD C 1 C 151, unter anderem „Verse über den von Ihro Durchl. dem H. Erb Prinzen verfertigten neuen Dragoner March. Anno 1733“ (fol. 92b-93). Dieses ziemlich rüde und keinesfalls „hoffähige“ Soldatenlied beweist, dass auch Löwenstern als Textdichter für Ludwig VIII. tätig war (und dass dieser u.a. einen nicht erhaltenen Dragonermarsch komponiert hatte).
- 414 NOACK 1967, 236. Ohne ihre Quelle zu nennen, schreibt Elisabeth Noack, allerdings bezüglich der Zeit nach Graupners Tod: „Für die Kantaten, deren Texte der Eberstädter Pfarrer Joh. May für je 1 Karolin anfertigte, verzeichneten die Rechnungen unter Enderles Namen jedesmal 6 Dukaten“. Zu May siehe auch MÜLLER 1929, 92 und 94.
- 415 Eine Durchsicht der gedruckten Huldigungsschriften in den Sammelbänden 43 A 415 und 416 in der ULB Darmstadt, die in diesem Rahmen nur pauschal möglich war, ergab einige Autoren, die in Darmstadt tätig waren, panegyrische Texte in deutscher Sprache und in Reimform vorgelegt haben und somit als Textdichter für Graupners Kantaten eventuell in Frage kämen: Johann Hagenbusch war Prorektor am Pädagog ab 1717, Bibliothekar ab 1723 und einer der Lehrer der Söhne Ludwigs VIII. ab 1726. Johann Philipp Jung (1677-1750) war Assistent unter Gerdes in der Bibliothek, 1736 erhielt er die Stelle des Hofbibliothekars. Außerdem fungierte er als Organist an der Hofkirche. Johann Martin Wénck (1704-1761) war 1746 als Lehrer nach Darmstadt gekommen; 1750 wurde er Bibliothekar und 1752 Rektor des Pädagogiums.
- 416 Georg Philipp Zahn (1683/84-1767) war 1738 „Illustr. Päd. Darmst. Collega und Chori Mus. Dir.“ und verfasste als solcher Huldigungsgedichte (und -musik?) zum Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs, ULB Darmstadt 43 A 416. Zwei weitere Exemplar des Textdrucks von *Herr, bebe an zu segnen*, eines davon in gold-buntes Schmuckpapier eingebunden, befinden sich in HStAD D4 337/1. Nach seinen Lebensdaten und nach seinen dienstlichen Tätigkeiten, soweit sie bekannt sind (er ging 1752 in den Ruhestand, siehe Hessische Biografie <<http://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/bio/id/2171>>, Abruf am 2.2.2013), scheint es durchaus möglich, dass Zahn sowohl die kirchlichen als auch die weltlichen Gelegenheitskantaten nach Lichtenbergs Ausscheiden verfasst haben könnte.

die Fürbitte in der Schlussarie „Bestrahe Sein Alter mit frohem Geschick“ gleichen in Form und Inhalt stark den Huldigungskantaten Graupners. Allerdings lässt sich derzeit aufgrund der wenigen Belege weder Zahn noch ein anderer in den Sammelbänden der Huldigungsschriften vertretener Autor sicher als Textdichter der Graupner-Kantaten identifizieren.

Dennoch tritt gegenwärtig, neben den bisher bekannten, noch ein weiterer Textdichter ins Blickfeld, der bisher in der Graupner-Forschung noch keine Beachtung gefunden hat: der Geheimrat Johann Jacob (von) Wieger (s.u.). Er kann aufgrund einiger neu interpretierter diplomatischer Quellen und einer – wenngleich im Rahmen dieser Studie nur punktuell möglichen – stilkritischen Analyse mit einiger Sicherheit als Autor etlicher Kantatentexte bestimmt werden.

3.4.1. Kantaten bis 1717: Der Hofpoet Georg Christian Lehms

Dass Georg Christian Lehms – neben dem *Divertissement* (1717) – noch andere Casualpoesien verfasst hat, ist verbürgt: Er schrieb 1716 eine von Georg Philipp Telemann vertonte Kantate zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen⁴¹⁷ sowie einige Darmstädter Huldigungsschriften, für die keine Musik vorhanden ist.⁴¹⁸ Aufgrund von philologischen Vergleichen mit diesen Texten sowie mit den bekannten Kirchenmusik-Jahrgängen kann angenommen werden, dass die anonym überlieferten Trauerkantaten zum Tod des Prinzen Franz Ernst 1716 (Kapitel 6.3.1) sowie die Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen zwischen 1713 und 1716 (Kapitel 7.1.2) Lehms zuzuordnen sind. Für diese Kantaten sind Textdrucke vorhanden, in denen – wie üblich – kein Verfasser genannt ist. Form und Stil entsprechen jedoch den Kantaten, die Lehms in seinen Darmstädter Jahrgängen schrieb.⁴¹⁹

Die früheste der Geburtstagskantaten *Singet fröhlich Gott* (1713), für die keine Musik erhalten ist, gehört der Gattung des Poetischen Oratoriums an, bei dem die Rezitative völlig fehlen.⁴²⁰ Ebenso wie die Sonntagskantaten zwischen 1714 bis 1716 weisen auch die Geburtstagskantaten dieser Jahre eine gemischte madrigalische Form auf, das heißt, sie enthalten meistens mehrere Dicta, von denen eines am Anfang steht,

417 *Deutschland grünt und blüht im Friede*. Serenata zur Feier der Geburt des Prinzen Leopold von Österreich. Frankfurt 1716 (siehe auch HIRSCHMANN 2002).

418 Ein Beispiel ist die, allerdings nicht in Reimform geschriebene, Trauerrede in der Gedenkschrift der Prinzessin Eleonora Dorothea von Vöhl. Siehe BINDEWALD 1714 (ULB Darmstadt, 43 A 1483).

419 Siehe auch PFAU 2010. Nach den teilweise unzureichend belegten biographischen Aufsätzen Winfried von Borells (BORELL 1964) und Elisabeth Noacks (NOACK 1970) gibt Marc-Roderich Pfau den bisher umfassendsten und verlässlichsten Überblick über Lehms als Kantatendichter.

420 Textdruck vorhanden in ULB Darmstadt, 43 A 416/5. In seinem Jahrgang 1711/12 verwendete Lehms ausschließlich diese von Erdmann Neumeister so genannte Form, in der „sich ein betender Dialog in Form eines Wechselspiels von Bibelvers und meditierender Arie“ entspinnt, PFAU 2010, 81. Im Jahre 1713 enthält der Kirchentext-Jahrgang zwar neben Poetischen Oratorien auch andere Gattungen, es ist jedoch durchaus möglich und wahrscheinlich, dass Lehms der Autor von *Singet fröhlich Gott* ist.

außerdem Rezitative, Da-capo- und nur gelegentlich zweistrophige Arien. Der Anteil der Chöre ist wesentlich höher als bei Graupners späteren Kantaten, Choralstrophen fehlen hingegen in den Geburtstagskantaten völlig. Häufig sind hier wie in Lehms' übrigen Texten Wortpaare aus semantisch ähnlichen Begriffen mit gleicher Silbenzahl zu finden: „Not und Pein“, „Fried' und Ruh“ oder „Lob und Dank“. Er verwendete unterschiedliche, jedoch immer recht schlichte und gut zu vertonende Reimschemata mit Paar- und Kreuzreimen.⁴²¹ Einfachheit war für ihn das Ideal einer von Herzen kommenden Poesie, wie er in der Vorrede seines Textjahrgangs *Ein neues Lied* von 1715/16 erklärt:

„Was unsere geistliche Poesie anbelanget, so suche[n] wir dieselben mit der möglichsten Einfalt auch gut einfältig aufzusetzen. Gott mus mit einheimischen, ich will sagen, mit Hertzens-Worten geehret werden“.⁴²²

Die genannten Stilmerkmale prägen auch die beiden Trauermusiken für den Prinzen Franz Ernst 1716 (vgl. Kapitel 6.3.1). Nicht nur formal, sondern auch sprachlich lassen die Texte dieser anonymen Kantaten folglich auf Lehms als Verfasser schließen. Typische Lexeme, Metaphern und Lautmalereien weisen auf Lehms' bekannte Sprach- und Bilderwelt hin, ebenso der von Lehms bevorzugte Topos „Anfechtung und Trost des Christen“.⁴²³

Als Hofbibliothekar und Hofpoet kam Lehms (1684-1717) im Jahre 1710 nach Darmstadt, zu einer Zeit, als Landgraf Ernst Ludwig eine ganze Reihe von Künstlern und Kulturschaffenden an den Hof holte, um seine ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Lehms hatte sich bereits während seiner Studienzeit in Leipzig als Poet und Romanautor, auch als Opernlibrettist, einen Namen gemacht.⁴²⁴ Winfried von Borell und, ihm folgend, andere Autoren, halten es für wahrscheinlich, dass Graupner und Lehms sich kannten, bevor sie in Darmstädter Dienste traten.⁴²⁵ Graupner hatte bereits einige weltliche Kantaten aus Lehms' Roman „Die unglück-

421 René Schmidt analysierte in seiner Dissertation die Reimschemata in allen vier Jahrgängen von Lehms und stellte fest, dass weitaus die meisten Da-capo-Arien das Reimschema ab.ccb (der Punkt bezeichnet das Ende der Devise) und die übrigen Arien Paarreime bevorzugen. SCHMIDT 1992, 346f.

422 LEHMS 1715, Vorrede o.p.

423 PFAU 2010, 120.

424 Vgl. MAUL 2011 und MAUL 2009.

425 BORELL 1964. Vgl. auch BILL 1987A, 194f. Marc-Roderich PFAU geht fast selbstverständlich von „ihrer gemeinsamen Zeit 1706 in Leipzig“ aus, die in einer Freundschaft mündete, „die dazu beitrug, dass Lehms nach einer Zwischenstation in Weißenfels (1710) schließlich zum Ende des Jahres 1710 eine gut bezahlte Anstellung als Hofpoet und Hofbibliothekar antreten konnte“, PFAU 2010, 75-76. Belegt sind indessen weder Graupners Rolle bei der Anstellung von Lehms noch dessen Anfangsgehalt.

selige Princeßin Michal“ vertont, die leider nicht erhalten sind.⁴²⁶ Graupner selbst beklagte in seiner Autobiographie⁴²⁷ den Verlust so gut wie aller seiner Bücher und Musikalien, die er in Leipzig zurückgelassen habe, als er 1706 nach Hamburg ging.

Ob der Landgraf sich aufgrund Lehms' dichterischen Fähigkeiten für ihn entschied und ob Graupners Empfehlung dabei eine Rolle spielte, ist nicht mehr eruierbar. Das Anstellungsdekret ist nicht erhalten, somit der genaue Zeitpunkt von Lehms' Dienstantritt nicht bekannt. Die Zusammenarbeit der beiden muss jedoch spätestens kurz nach Lehms' Ankunft begonnen haben. Denn es wurde bereits für das folgende Jahr ein Konzept zur Neugestaltung der Kirchenmusik an der Hofgemeinde erarbeitet. Ab Pfingsten 1711 vertonte Graupner regelmäßig Kantatentexte des neuen Hofbibliothekars. Bis zu seinem frühen Tod verfasste Lehms die Jahrgänge 1711/12 „Gottgefälliges Kirchenopffer“, 1712/13 „Das singende Lob Gottes“, 1714/15 „Davids Heiligthum“ und 1715/16 „Ein Neues Lied“. Für das Jahr 1714 waren die Texte in vier Folgen angekündigt, von denen aber nur die erste vorliegt. Lehms zeichnet diesmal nicht als Verfasser, dennoch ist seine Autorschaft wahrscheinlich.⁴²⁸ Es ist allerdings nicht klar, warum offenbar nur einer der vier vorgesehenen Teile gedruckt wurde.

Dass Lehms vom Landgrafen geschätzt wurde, beweist unter anderem seine Ernennung zum Fürstlichen Rat 1715, „was wegen seines jugendlichen Alters Aufsehen erregte“.⁴²⁹ Lehms rühmt die Zusammenarbeit mit den Kapellmeistern Graupner und Grünewald Lehms explizit in der Vorrede zu seinem zweiten gedruckten Jahr-

426 Michael Maul argumentiert, dass diese Vertonungen auch Reinhard Keiser zugeschrieben werden könnten, MAUL 2009, 125ff. Gegen diese Annahme spricht jedoch Lehms' eigene Aussage in der Vorrede zum zweiten Band seiner Romantetralogie „Der heldenmütige David“. Er habe den zweiten Teil „nach Art meiner Michal geschrieben [...] Im übrigen hoffe / die vielfach eingemischten Moralia werden nicht allen mißfallen / welches ich mir auch von den beygefüigten Cantaten / so in den ersten Theilen bey manchen Approbation gefunden / versprechen will. Die ersten hat der berühmte Hessen-Darmstädtische Capellmeister / Monsieur Graupner seiner galanten Composition gewürdiget [...]“. LEHMS 1710, Vorrede o.p. Als Lehms 1710 den zweiten Teil seiner Romantetralogie herausbrachte, war Graupner gerade erst zum Hessen-Darmstädtischen Kapellmeister ernannt worden. Die Kantaten des ersten Teils, der 1707 erschien, muss er folglich bereits in Leipzig oder in Hamburg geschrieben haben. Siehe auch PFAU 2010, 75f.

427 MATTHESON 1740.

428 Siehe Pfau 2010. Für das Kirchenjahr 1710/11 ist zwar kein Jahrgang erhalten, aber die Texte sind dennoch bekannt. Denn im darauffolgenden Jahrgang wurden sie als Texte für die Nachmittagsandachten abgedruckt. Für die Bibliographie der Kantatentextbücher von Lehms und Lichtenberg siehe GWV 2011, XI.

429 Deutsche Acta Eruditorum, 31. Theil. Leipzig 1715, 590, zitiert nach BORELL 1962, 21. Als weltmännisch und modisch auftretenden Herrn, der, obwohl nicht adlig, in jeder Hinsicht das Ideal eines „Galant Homme“ verkörperte, zeichnet Winfried Borell den jungen Hofbibliothekar: Er bot „[...] das Bild eines eleganten Kavaliere des Barock, dessen artige Manier bei den Damen seiner Umgebung gewiß Anklang gefunden hat. Trotzdem war Lehms [...] kein oberflächlicher Charakter“, BORELL 1962, 14. Borell nennt hierfür allerdings keine Quellen, so dass seine Charakterisierung wohl eher als unterhaltende denn als wissenschaftliche Biographie anzusehen ist.

gang „Das singende Lob Gottes“, in der er gleichzeitig eine Begründung und Rechtfertigung seiner Arbeit gibt:

„Mir hat Hochfürst. gnädigster Befehl auch Gelegenheit gegeben, jährlich die ersten Blumen zu den gewöhnlichen Kirchen-Opffern zu widmen; deßwegen ich aus unterthänigstem Respecte auff dieses Jahr gegenwärtigen Jahr-Gang nach dem Vermögen, so GOTT dargereicht, aufgesetzt, und wird solcher von denen Hochfürstlichen Herrn Capellmeisters durch ihre beliebige Composition erst recht zu dem Dienste des HErrn zu bereitet werden“.⁴³⁰

Im Vorwort des Jahrgangs 1715/16 berichtet Lehms von einer Verbreitung seiner Werke über Hessen-Darmstadt hinaus: „Wir dancken endlich auch Gott / daß unsere einfältige Lieder so wohl in Unserm Hoch-Fürstl. Zion / als auch bey Ausländern einen gnädigen und geneigten Beyfall gefunden [...]“.⁴³¹ In diesem Jahrgang wird auch zum ersten Mal die Tatsache erwähnt, dass am 26. Dezember eine Geburtstagskantate für den Landgrafen statt der regulären Kirchenkantate aufgeführt wurde: „St. Stephans-Tag. Weil auff diesen Tag das hohe Geburths-Fest Sr. Hoch-Fürstl. Durchlaucht unsers gnädigsten lieben Landes-Vaters einfällt, wird ein besonderer Zeit [recte: Text] musiciret“.⁴³²

Lehms starb am 15. Mai 1717 im Alter von nur 32 Jahren. Aus seinem Todesjahr sind lediglich vier (bzw. fünf⁴³³) Kantaten vorhanden, die gegen Ende des Jahres entstanden sind und nicht zum Kirchenjahr 1716/17 gehören. Denn die Kantaten zum ersten und dritten Advent müssen bereits dem nächsten Kirchenjahr zugeordnet werden; eine Festmusik zur Zweihundertjahrfeier des Reformationsfestes im Oktober und die Gratulationskantaten zum Geburtstag des Landgrafen fallen nicht unter die gewöhnliche sonntägliche Kirchenmusik. Da diese Kantaten alle nach Lehms‘ Tod entstanden sind, scheidet er als deren Autor aus.

Es lässt sich nach heutiger Quellenlage nicht feststellen, warum für das Kirchenjahr 1716/17 weder Texte noch Musik überliefert sind. Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass der gesamte Jahrgang aus unbekanntem Gründen verloren gegangen ist; da jedoch weder Graupners Musiken noch gedruckte Textbüchlein vorhanden sind, ist es ungewiss, ob beides jemals existiert hat. Ob die bereits einsetzende Krankheit Lehms‘, ob Bauarbeiten an Schloss und Kirche nach dem großen Brand von 1715 oder aber sonstige Gründe vorlagen, bleibt Spekulationen vorbehalten. Laut Friedrich Noack „scheint die Kirchenmusik in diesem Jahr geruht zu

430 LEHMS 1712, Vorrede o.p.

431 LEHMS 1715, Vorrede o.p. Leider gibt es darüber hinaus keinen Hinweis, ob auch Graupners Vertonungen der Lehms‘chen Dichtungen anderswo bekannt geworden sind.

432 LEHMS 1715, 8.

433 Neben den in Friedrich Noacks Verzeichnis für dieses Jahr genannten vier Kantaten kann die Geburtstagskantate *Stein und Stahl* mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Dezember 1717 datiert werden, siehe Kapitel 7.1.4.1.

haben“.⁴³⁴ Möglicherweise war Graupner 1717 von der Kirchenmusik dispensiert und hatte nur die Fest- und Huldigungsmusik zu komponieren. Im folgenden Jahr veröffentlichte er seine „8 Partien auf das Clavier“ (GWV 101-108), die sicherlich viel Zeit kosteten, auch weil er eigenhändig den Kupferstich besorgte. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass er 1717 vorwiegend Instrumentalmusik schrieb.⁴³⁵

Lehms arbeitete während seiner letzten beiden Lebensjahre an einer Chronik Hessens, die der Landgraf offenbar dringend wünschte, um den Anspruch seines Hauses auf Brabant aus der Geschichte zu legitimieren und festzuschreiben.⁴³⁶ Neben seinem Dienst für den Darmstädter Landgrafen verfasste Lehms mehrere Romane, sowie das Lexikon *Teutschlands galante Poetinnen*.⁴³⁷ Die Arbeit an einer *Historie des heutigen Säculi* in fünf Perioden, die 1716-17 erschien, und die Vorarbeiten zu der geplanten *Hessischen Chronik* (s.o.) könnten ebenfalls ein Grund sein, warum für das Jahr 1716/17 keine Kirchenkantaten vorhanden sind.⁴³⁸ Des Weiteren plante Lehms

434 NOACK 1926, 7f. Ernst Pasqué, der allerdings mehrfach Irrtümern unterlag bei seinen Aufzählungen von Graupners Werken, listete für das Jahr 1717 sogar nur drei Werke auf und stellte für das Jahrzehnt bis 1719 pauschal fest: „In diesen Jahren wurde nicht an allen Sonn- und Festtagen Kirchenmusik aufgeführt, weil damals die Opern im Gange waren und fast alle Zeit und Kräfte in Anspruch nahmen“, PASQUÉ 1853/54, 710. Rätselhaft ist nur, dass zwischen 1715 und 1718 keine einzige Oper außer dem *Divertissement* belegt ist, siehe PEGAH 2011. Marc-Roderich Pfau erwägt auch die Möglichkeit, dass der Jahrgang, ebenso wie der von 1714/15, dem auch viele Kantaten fehlen, verliehen und nicht zurückgegeben wurde. Am plausibelsten ist vielleicht die Vermutung, dass 1716/17 der Jahrgang eines anderen Komponisten, evtl. Telemann, aufgeführt wurde. Vgl. PFAU 2010, 116ff.

435 Christoph Großpietsch hält das Vorhandensein von Instrumentalstücken zu jener Zeit für sehr wahrscheinlich: „Auch aus der Tatsache, dass der Kapellmeister bereits von 1709 an in Darmstadt tätig war und von Anfang an Werke zu komponieren hatte, folgt, daß es höchstwahrscheinlich von 1709 bis 1729 außer den Kantaten und Bühnenwerken nicht nur Suiten für Tasteninstrumente gegeben haben wird, sondern auch für den Hof bestimmte instrumentale Ensemblemusik (vergleichbar GWV 424). Sichere Erkenntnisse über einen mutmaßlich verlorenen Quellenbestand an Instrumentalwerken gibt es aber nicht“. GROBPIETSCH 2005, XVII.

436 Weder Lehms noch sein Nachfolger Gerdes konnten diese Chronik fertigstellen. Erst 1724 legte der Archivrat Johann August Buchner das Werk vor, das er noch bis zum Jahr 1731 vervollständigte, HStAD C 1 C 32. Ein Vorläufer-Band (HStAD C 1 C 31) enthält verschiedene wichtige Ereignisse in Hessen-Darmstadt. Diese Chronik diene der politischen Rechtfertigung von territorialen Ansprüchen des Hauses Hessen: „Schema oder Series Derer im Fürstenthum Heßen nach und nach gewesenenen Regenten, welche biß hierher diese Lande, theils alß Könige und Hertzoge, theils aber alß Landgrafen und Fürsten regiret und beseßen haben [...] Aus verschiedenen bewehrten Auctoribus und andern im Fürstlich Heßen-Darbstattischen Archiv befindlichen Documentis colligiret und in diese Ordnung gebracht von Johann August Buchnern, derzeit Fürstlich Heßen Darbstattischen Archiv-Rath Anno 1724“.

437 Georg Christian LEHMS: *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/ ausgefertiget Von Georg Christian Lehms. Erstausgabe Leipzig 1715.

438 Vgl. BORELL 1962, 22f.

eine *Untersuchung der berühmtesten Componisten Teutschlands*, die er jedoch nicht mehr realisieren konnte. Sein letztes Werk ist das von Graupner vertonte *Divertissement zur Hochzeit des Erbprinzen 1717* (siehe Kapitel 5.1.1).

3.4.2. Mehrere Jahrzehnte Kantatentexte von Johann Conrad Lichtenberg: 1718-1743 (1754)

Johann Conrad Lichtenberg war unbestritten der wichtigste – und zwischen 1719 und 1754 fast der einzige – Textdichter von Graupners Kirchenkantaten. Die bisherige Annahme, er habe auch die Gelegenheitskantaten während dieser Zeit verfasst, bedarf jedoch einer kritischen Prüfung. Als der Gießener Theologieprofessor Ernst Friedrich Neubauer im Jahr 1743 ein Lexikon, eine „Nachricht von den itztlebenden Evangelisch-Lutherischen und Reformirten Theologen in und um Deutschland [...]“ verfasste, konnte er für den Artikel über den Pfarrer Johann Conrad Lichtenberg auf dessen persönlich übermittelte Auskünfte zurückgreifen.⁴³⁹ Das verbürgt einerseits Authentizität und Glaubwürdigkeit der Angaben. Andererseits könnten die privaten Erinnerungen zum Teil nicht mehr vollständig präsent, vielleicht aber auch aus bestimmten Gründen bewusst selektiert oder einseitig verzerrt gewesen sein (siehe Kapitel 7.1.5).

Die „Cantaten über die sieben Bußsalmen“, die „durch eine besondere und unvermuthete Veranlassung [...] von Hrn. D. Gerdes [...] in den Jahrgang An[no]. 1718. eingerückt, und an Fasten Sonntagen musiciret“ wurden, sind wahrscheinlich die ersten Texte Lichtenbergs, die Graupner vertonte. Neubauer schildert, wie es dazu kam, dass Lichtenberg schließlich viele Jahre lang die Texte zur Kirchenmusik in Darmstadt verfasste:

„Diese geringe Arbeit [die Bußsalmen 1718] veranlaßte einige Gönner und Freunde, ihn zu Verfertigung eines Jahrgangs zu bereden, denen er willfahrte. Da nun Hr. Gerdes nach England gieng, und sich niemand zu dergleichen Arbeit finden wollte, gleichwohl aber jeden Sonntag etwas neues aufzuführen gewöhnlich war; so wurde bemeldeter Jahrgang mit Vorwissen und gnädigstem Consens Sr. Hochfürstl. Durchlaucht Auf das 1719te Jahr gedruckt; und von der Zeit an, hat er vermög erhaltenen Hochfürstlich Decrets und einiger Besoldung alle Texte zur Kirchenmusik in der Hochfürstlich Schloßkirche bis hierher verfertigt. Sie sind iedes Jahr auf Fürstliche Kosten zu Darmstadt, doch nie über 130 Exemplarien, gedruckt worden“.⁴⁴⁰

Auf Neubauers Biographie fußt die These, dass Lichtenberg neben den Kirchenmusiken auch die meisten Texte zu den übrigen Kantaten Graupners geschrieben habe:

„Weiter sind alle Texte zur Kirchen- und Tafelmusik an dem hohen Geburtsfest Ihero Hochfürstl. Durchl. zu Darmstadt; desgleichen bey den Fürstl. Leichenbegängnissen, der Durchl. Frau Gemahlinn des itztregierenden Herrn Landgrafens Anno 1726. sodenn

439 NEUBAUER 1743.

440 NEUBAUER 1743, 233-236, ebenda die folgenden Zitate. Biographische Angaben finden sich auch bei STRIEDER 1788, DENEKE 1944 und SCHMIDT 1990.

deren Frau Mutter, der Durchl. Gemahlinn des letztverstorbenen Hrn. Grafens zu Hanau Anno 1731. auch bey der Beysetzung und Leichenpredigt des Durchl. Fürsten und Herrn, Herrn Ernst Ludwigs, Landgrafens zu Hessen, höchstsel. Andenkens Anno 1739. nicht weniger Anno 1730. bey dem Iubilæo exhibitæ Aug. Confess. von ihm verfertigt worden”.

Auftragsarbeiten für Funeralschriften nahm Lichtenberg offenbar häufig an.⁴⁴¹ In Bezug auf Vertonungen durch Graupner sind in diesem Zusammenhang die Trauerkantaten für den Kanzler Wilhelm Ludwig von Maskowsky zu nennen (Kapitel 6.2.2):

„Bey verschiedenen Adelischen und hoher Minister Leichenbegängnissen, verfertigte er [Lichtenberg] im Namen eines Hochfürstl. Consistorii verschiedene Trauergedichte. Was in der dem Hrn. Canzler von Maskowsky gehaltenen Leichenrede, unter dem Namen der Adel. Frau Wittwe und Familie stehet, ist gleichfalls seine Arbeit. Anderer Leichengedichte nicht zu gedenken”.

Lichtenbergs erster Kirchen-Jahrgang enthält Kantaten von Neujahr bis Sonntag nach Weihnachten 1719. Aus Neubauers Angaben geht nicht sicher hervor, ob Lichtenberg mit der Casualpoesie für den Hof ebenfalls ab Januar 1719 begonnen hat. Die Formulierung „alle Texte zur Kirchen- und Tafelmusik an dem hohen Geburtstfest Ihro Hochfürstl. Durchl”. impliziert, dass auch nach Ernst Ludwigs Tod die Geburtstagskantaten von Lichtenberg geschrieben wurden, nun für Ludwig VIII. – zumindest bis 1743, dem Jahr des Erscheinens von Neubauers Lexikon. Bis zu jenem Jahr schrieb Lichtenberg nachweislich für die Kirchenmusik vollständige Jahrgänge, denen er jeweils einen Leitgedanken zugrunde legte.⁴⁴² Danach sah er sich nicht mehr in der Lage dazu. Bereits am 7. April 1742 klagte er:

„Das Poetische Feuer verlöschet bey zunehmenden Jahren, und wie ich sonst des Tages 6. bis 8. ja einmal 12. Stücke in einem Tage verfertigen können, so kommt es itzo selten auf 4. Cantaten, deswegen ich auch kürzlich die Arbeit depreciret, kann aber davon nicht los werden“.⁴⁴³

441 Einige dieser Epicedia sind erhalten, z.B. in ULB Darmstadt, Gü 723.

442 Lichtenbergs Jahrgänge enthalten ca. 62 bis 65 Kantaten. Die Titel drücken jeweils ein Motto aus, z.B. „Ermunternde Stimmen aus Zion“ (1722) oder „Paradoxa Orthodoxa“ (1736). Die Textbücher in Darmstadt gingen alle durch Kriegseinwirkung verloren; es fanden sich jedoch in neuerer Zeit andernorts, beispielsweise in Greifswald, einige Exemplare. Zur Bibliographie der Kantatentexte siehe GWV 2011, XI-XX. Auch Johann Samuel Endler hat zumindest zwei von Lichtenbergs Kantaten vertont, als im Jahr 1729 Vizekapellmeister Grünewald längere Zeit krank war: *Ihr Lieben, glaubet nicht einem jeglichen Geist*, Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis 1729 und *Da die Zeit erfüllet war*, Kantate zum 3. Weihnachtstag 1729. Nach Grünewalds Tod 1739 übernahm Endler diese Aufgabe aber nicht auf Dauer.

443 Brief Lichtenbergs an Neubauer vom 7. April 1742. Siehe NEUBAUER 1743, 235. Mit den „4. Cantaten“ täglich sind sicherlich vier Sätze, das heißt vier Arien oder Rezitative gemeint, wohl kaum vier vollständige Kantaten. Es ist auch hier zu berücksichtigen, dass der Terminus nicht im heutigen Sinne verwendet wurde (vgl. Kapitel 3.3.3).

Der Landgraf suchte jedoch keinen neuen Textdichter, Graupner vertonte vielmehr von da an Texte aus Lichtenbergs älteren Jahrgängen, was er im Kopftitel der Partitur mit „ad 17..“ kennzeichnete. Aber zu besonderen Gelegenheiten scheint Lichtenberg auch nach 1743 noch Texte verfasst zu haben. Die Trauerkantate zum Tod des Prinzen Johann Friedrich Carl 1746 (Kapitel 6.3.2) weist alle Stilmerkmale auf, die von Lichtenbergs früheren Trauerkantaten bekannt sind.

Hingegen unterscheiden sich die kirchlichen Geburtstagskantaten ab 1740 deutlich von denen bis 1738, und es hat sehr wohl den Anschein, dass für sie ein anderer Verfasser verantwortlich war. Denn nicht zwischen 1743 und 1744 (Lichtenbergs Ausscheiden), sondern bereits zwischen 1738 und 1740 (Regierungsantritt des neuen Landgrafen) ist ein Wechsel des Stils in den Kantatentexten zu beobachten. Liest man Neubauers Angaben genau, so fällt auf, dass der Zusatz „zu Darmstadt“ möglicherweise bedeutet, dass Ludwig VIII., der nach der Regierungsübernahme zunächst im Jagdschloss Wolfsgarten, später im Jagdschloss Kranichstein wohnte, seinen Geburtstag meist nicht in Darmstadt feierte und deshalb vielleicht dort auch keine Kantate von Lichtenberg brauchte. Zumindest gilt dies für die Tafelmusiken im Darmstädter Schloss (oder im ehemaligen Opernhaus), von denen nur eine von Graupner vorhanden ist.⁴⁴⁴ Doch gab es zwischen 1740 und 1754 regelmäßig von Graupner komponierte und von der Hofkapelle (in der Schlosskirche?) aufgeführte Kantaten für den Geburtstagsgottesdienst des Landgrafen. Auch über diese Zeit hinaus sind kirchliche Geburtstagskantaten aufgeführt worden, wie einige Textdrucke belegen, die stilistisch den vorhergehenden gleichen, für die indes keine Musik überliefert ist.⁴⁴⁵ Die Frage, wer die Texte zu diesen Kantaten schrieb und wer sie nach Graupners Ausscheiden vertonte, muss somit offenbleiben (siehe auch Kapitel 7.2). Ebenso muss Neubauers Angabe bezüglich der weltlichen Geburtstagskantaten in Frage gestellt werden (s.u.).

Johann Conrad Lichtenberg, der Vater des berühmten Naturwissenschaftlers und Aphoristikers Georg Christoph Lichtenberg, war Graupners Schwager; er war seit 1717 mit der jüngsten Schwester seiner Frau verheiratet.⁴⁴⁶ Er arbeitete ab 1716 als Gemeindepfarrer und ab 1733 als Metropolitan im Odenwald, ab 1745 als Stadtpfarrer und ab 1750 schließlich als Superintendent in Darmstadt. Ein Jahr vor seinem Tode erreichte er somit „die höchste Stelle im Lande, wohin ihn sein Stand

444 *Großer Tag, du Tag der Freuden*. Zum 60. Geburtstag 1751 könnte eine größere Feier, in diesem Fall vermutlich in Darmstadt, stattgefunden haben. Vgl. Kapitel 7.2.1.

445 HStAD D 4 410/4. Laut Elisabeth Noack ist der Eberstädter Pfarrer Johannes May der Textdichter der 1766 und 1768 von Enderle und der 1760 von Endler vertonten Geburtstagskantaten. Ob Mays Texte auch Vorlagen für Graupners Vertonungen waren, ist nicht festzustellen. NOACK 1967, 236 und 249.

446 Graupners Gemahlin Sophie Elisabeth sowie ihre Schwestern Henrica Catharina und Anna Margarethe waren Töchter des ehemaligen Prinzenenerziehers und nachmaligen Pfarrers zu Bischofsheim Johann Peter Eckhard, der bereits 1702 verstorben war, und Enkelinnen des Darmstädter Superintendenten Mettenius.

führen konnte“.⁴⁴⁷ Während der Zusammenarbeit mit Graupner zwischen 1719 und 1743 wohnte Lichtenberg also nicht in der Residenzstadt. Gerade bei den Trauerkantaten, die naturgemäß unter hohem Zeitdruck geschrieben werden mussten, mochte sich die räumliche Distanz erschwerend auswirken.⁴⁴⁸

Lichtenberg betätigte sich neben seiner seelsorgerischen Arbeit in vielen Bereichen. Er war nicht nur der Verfasser mehrerer theologischer Schriften, sondern versuchte sich auch als Naturwissenschaftler und Astronom; es wird berichtet, dass er seiner Gemeinde manchmal „von den Sternen predigte“. Andere Schriften Lichtenbergs beweisen, dass er nicht ausschließlich für den Landgrafen als Textdichter tätig war. Er besorgte die Redaktion eines Kantatenjahrgangs des Grafen Friedrich Carl von Erbach, verfasste ein Danklied auf den Badischen Frieden, eine Fibel für den Unterricht des Erbprinzen (Ludwig IX.) und einige theologische Abhandlungen. Als Architekt entwarf und realisierte er mehrere Kirchen-Neubauten sowie ein Waisenhaus.⁴⁴⁹ Erstaunlicherweise fand die baumeisterliche Tätigkeit Lichtenbergs weder bei Neubauer noch in der 1788 erschienenen und (auf Neubauers Lexikon fußenden) „Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte“ von Friedrich Wilhelm Strieder⁴⁵⁰ Erwähnung. Die beiden Biographen schien ausschließlich die theologische und die poetische Seite des Pfarrers zu interessieren. Vielleicht hielt auch Lichtenberg selbst seine architektonische Arbeit für nicht erwähnenswert, oder er wollte sie aus unbekanntenen Gründen nicht im Theologenlexikon veröffentlicht sehen.

Auch musikalisch war Lichtenberg gründlich ausgebildet. Neubauer schreibt:

„Er wurde gleich zu Anfang des 1704ten Jahres in das dasige [Darmstädter] Pädagogium geschickt; dabey mußte er sich nach dem Willen des Vaters in der Vocal- und Instrumental-Musik üben, welches ihm endlich bey der Verfertigung so vieler Texte zur Musik nicht schädlich gewesen“.⁴⁵¹

Ein freundschaftlich-verwandschaftlicher Kontakt der Familien Graupner und Lichtenberg ist unter anderem durch die gegenseitige Übernahme von Patenschaften bei mehreren Kindern belegt.⁴⁵² Hingegen gibt es keine Zeugnisse, auf welche Weise sich die Zusammenarbeit von Komponist und Textdichter gestaltete. Es wäre –

447 Georg Christoph Lichtenberg, zitiert nach DENEKE 1944, 10.

448 Lichtenbergs Dienstorte Neunkirchen und Ober-Ramstadt liegen etwa 30 bzw. 12 km von Darmstadt entfernt, was jeweils Wegstrecken von mehreren Stunden bedeutete.

449 SCHMIDT 1990.

450 STRIEDER 1788. Strieder verwendete offensichtlich die von Neubauer verfasste Biographie.

451 NEUBAUER 1743, 228.

452 Graupners Sohn Christoph und sein Schwiegersohn Johann Georg Wachter waren zum Beispiel 1742 Taufpaten bei Lichtenbergs jüngstem Sohn Georg Christoph, der später als Göttinger Professor zur Berühmtheit gelangen sollte. Auch mit der Familie des Pfarrers Zickwolf aus Zwingenberg, der die dritte Schwester Eckhard geheiratet hatte, war Graupner befreundet. Siehe KÖHLER 1992.

nicht zuletzt im Hinblick auf die Huldigungsmusik – interessant zu wissen, ob die beiden religiöse und politische Überzeugungen sowie Ansichten über den gemeinsamen Arbeitgeber, den Landgrafen, teilten.

Lichtenbergs erster Jahrgang 1719 weist noch verschiedene Gattungen auf. Im Jahrgang 1719/20, dessen Kantaten zwischen dem 1. Advent und Sonntag nach Weihnachten sich mit dem vorigen Jahrgang überschneiden, verwendete Lichtenberg weder Dicta noch Choralstrophen. Beides erscheint ab dem 1. Advent 1720, also dem Beginn des neuen Jahrganges, regelmäßig, wenn auch nicht in jeder Kantate.⁴⁵³ Obwohl die Jahrgänge nicht nur inhaltlich, sondern auch formal besonderen, von Jahr zu Jahr wechselnden Prinzipien folgten, bevorzugte er ab 1721 einen typischen Aufbau, von dem die Huldigungskantaten nicht nur im Umfang, sondern oft auch in der formalen Gestaltung abweichen (siehe Kapitel 7.1.3).

Für die meisten seiner Arien bevorzugte Lichtenberg (wie bereits Lehms) die Da-capo-Form und das Reimschema abccb.ab oder die erweiterte Form a(+x)bcc(+x)b.ab. Auch die Form der von einem oder mehreren Rezitativen unterbrochenen Da-capo-Arie kommt häufig vor. Graupner komponierte die Arien meist in strenger Form, nur gelegentlich Dal Segno. Durchkomponierte Arien und Strophenformen sind selten. Rezitative sind immer gereimt und variieren in Anzahl und Länge der Zeilen, der Versmaße und Reimschemata. Lichtenberg bevorzugte in den Kirchenkantaten Jamben und Trochäen. Die Tatsache, dass in den weltlichen Geburtstagskantaten häufig auch Daktylen vorkommen, ist eines von mehreren Indizien dafür, dass diese Kantaten von einem anderen Autor stammen könnten (s.u.).

3.4.3. Auf „hochfürstlich gnädigsten Befehl“: Texte von Johann Jacob (von) Wieger

Bisher wurde der Prinzenerzieher und Geheimrat Johann Jacob (von) Wieger (1683-1762) im Zusammenhang mit Graupner lediglich als Adressat zweier Geburtstagskantaten wahrgenommen. Tatsächlich schrieb Graupner aber sogar drei Glückwunschkantaten für Wieger, nämlich in den aufeinanderfolgenden Jahren 1747, 1748 und 1749 (siehe Kapitel 7.3). Der Regierungsbeamte gehört somit zu den wenigen Personen, für die Graupner neben der landgräflichen Familie nachweislich Musik komponierte. Bedeutsam ist darüber hinaus aber vor allem Wiegerts Tätigkeit als mutmaßlicher Textdichter von Huldigungsmusik im Auftrag des Landgrafen.⁴⁵⁴

Johann Jacob Wieger stammte aus Straßburg. Er hatte in Gießen Jura studiert und wurde 1707 während des Jubiläums der Universität promoviert. Am 31. Dezember 1706 bestellte Ernst Ludwig ihn zum Erzieher seiner beiden jüngeren Söhne. Später ernannte er ihn zum Gießener Professor, dann zum Geheimen Rat und

453 Choräle sind bei Lehms und den übrigen Textdichtern der frühen Kirchenkantaten viel seltener zu finden als bei Lichtenberg.

454 Vgl. SORG 2014. Hier finden sich ausführlichere Angaben zu Wiegerts Biographie sowie weitere Belege seiner poetischen Gelegenheitsarbeiten.

Gesandten.⁴⁵⁵ Tatsächlich blieb Wieger bis zu seinem Tod 1762 im Dienst des Landgrafen. Er betreute zunächst in Gießen die beiden jüngeren Söhne Ernst Ludwigs, ab 1724 in Darmstadt und im Elsass die drei Söhne Ludwigs VIII. Als Hofmeister der mutterlosen fürstlichen Kinder war er nach dem Landgrafen der Hauptverantwortliche für deren Erziehung. Daneben übernahm Wieger zunehmend innen- und außenpolitische Funktionen am Hof.⁴⁵⁶ Deshalb wurde das Erziehungsamt für die Söhne Ludwigs VIII. ab 1735 auf Meinhard Planta von Wildenburg übertragen. Wieger hingegen scheint im Geheimratskollegium

„von 1727 bis ungefähr 1742/43 die wichtigste Rolle gespielt zu haben. [...] Nach dem Tod Maskowskys betraute der Erbprinz Wieger mit der Bearbeitung der [Hanauer] Erbangelegenheiten. Damit übernahm der vormalige Erzieher, zu dem der Erbprinz und der Landgraf ein vertrautes Verhältnis hatten, die Leitung der Geschäfte für die Beziehungen zu Frankreich“.⁴⁵⁷

Neben seiner politischen Arbeit scheint Wieger besonders dem Erbprinzen über viele Jahre hinweg bei verschiedenen Gelegenheiten zu Diensten gewesen zu sein, indem er ihm seine poetischen Fähigkeiten für persönliche Anlässe zur Verfügung stellte. Wieger trat als Autor in den Hintergrund; das machte es möglich, dass der Erbprinz persönlich als Urheber erschien. Als fürstlicher Auftraggeber hatte er das Recht dazu, da ein untergebener Dichter – selbst wenn es sich um einen hohen Regierungsbeamten handelte – ebenso wie ein untergebener Komponist oder Maler seine künstlerischen Produkte zum Ruhm des Fürsten selbstverständlich zur Verfügung stellen musste.⁴⁵⁸

Wieger war schon während seiner Studentenzeit als begabter Dichter aufgefallen, was auch im Gutachten der Gießener Juristen-Fakultät, das Landgraf Ernst Ludwig 1706 vor der Einstellung Wiegers angefordert hatte, zum Ausdruck kam: „[...] macht ein gutes Epigramma, und ist in Poesi qua Latina qua Germanica wohl geübt. So versteht derselbe auch ziemlich die Exercitia und Music [...]“.⁴⁵⁹ Diese Qualifikationen waren es wohl, die Wieger nicht nur im Unterricht der Prinzen zugute kamen, sondern ihm auch eine gewisse Rolle als „nebenamtlicher Hofpoet“ sicherten.

455 Wieger erhielt 1709 in Gießen eine Professur für Moral und 1714 eine außerordentliche Professur für Rechte. 1715 wurde er zum Regierungsrat, 1730 zum Minister ernannt. 1742 wurde er in den Adelsstand erhoben. Zu Wiegers politischer Tätigkeit siehe PELIZAEUS 2001, passim, auch LEHSTEN 2003. Zu den biographischen Daten und zum Dienstverhältnis siehe HStAD R 21 C 1 und HStAD D 4 381/1. Vgl. auch STRIEDER 1819, 44f und PEETZ 1731, 470.

456 Wieger war Mitglied des Konsistoriums und als solcher unter anderem ein Förderer und Mitinitiator der „35er Societät“, einer Gesellschaft zur Witwen- und Hinterbliebenenversorgung sowie der „Proselyten-Anstalt“, die Glaubens-Konvertiten in Hessen-Darmstadt unterstützte. Siehe DIEHL 1925.

457 PELIZAEUS 2001, 45.

458 Beispiele für Wiegers Casualpoesien, die er für den Landgrafen anfertigte, sind abgedruckt in SORG 2014.

459 HStAD D 4 381/1, Erziehung der landgräflichen Kinder.

Anlässlich der Jubiläumsfeier der Universität zu Gießen 1707 hatte Wieger als Doktorand eine Serenata geschrieben:

„Freuden- und Wunsch Erschallen / Wordurch Dem Durchlauchtigsten Fürsten und HERRN / Herrn Ludwigen / Landgraffen und Erb-Printzen zu Hessen [...] Als Ihre Hochfl. Durchlauchtigkeit Zu immerwährendem Gedächtnuß und höchsten Ehren-Ruhm Ihrer geliebtesten LUDOVICIANÆ, Deroselben mit glorwürdigsten Solennitäten celebrirtem ersterem JUBILÆO In hoher Person beyzuwohnen Gnädigst beliebten / Ihre unterthänigste Devotion in einer geringen SERENADE Demüthigst beweisen sollen Sämtliche daselbst Studierende. GIESSEN / Gedruckt bey Johann Reinhard Vulpio / Univ. Buchdr.“⁴⁶⁰

In diesem Textdruck als dem mutmaßlich ersten erhaltenen Beleg für einen Kantatentext Wiegers sind bereits auffallend viele Stilparameter zu beobachten, die auch die späteren einschlägigen Texte kennzeichnen:

- Wie in den folgenden Jahren in Darmstadt zeichnet Wieger nicht mit seinem Namen, vielmehr macht er sich zum Stellvertreter für „Sämtliche daselbst Studierende“.
- In einer antiken Szenerie tritt als übergeordnete Instanz ein „Chorus“ auf, der die „güldenen Zeiten“ preist und einen Dankopfer-Altar anzünden will. „Mars“ weist auf den in ganz Europa wütenden Krieg⁴⁶¹ hin und missgönnt „Hassia“ das Freudenfest. „Phoebus“, der allegorisch für die Universität steht, besänftigt den Kriegsgott, indem er auf die Heldentaten der Catten⁴⁶² hinweist und vor allem den anwesenden Erbprinzen Ludwig herausstellt.
- Wörtlich (!) gleichen die Anfangsverse eines Rezitativs denen des „Mars“ in der Hochzeitskantate 1720 (siehe Kapitel 5.3.1):

Und sollen wir noch kriegten / So sey dies unser Streit /
Wer unsers Helden Siegen / Die beste Cron bereit.

Es spricht manches dafür, dass nicht Heinrich Walther Gerdes, sondern Wieger der Autor der Jubiläumskantaten zum Reformationsfest 1717 sowie der Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen 1717 bis 1719 war. Im Jahr 1717 verfasste er nachweis-

460 HStAD E 6 B 17/1, Jubiläum der Universität Gießen. Der Textdruck ist in diesem Konvolut mehrfach vorhanden. Obwohl Wieger im Text nicht als Verfasser genannt ist, scheint seine Autorschaft klar zu sein für Karl Dotter in seinem Aufsatz über das Jubiläum, siehe DOTTER 1928, 166f: „Am Abend brachten die Studenten den anwesenden Fürstlichkeiten, Gesandten und Deputierten eine feine Nachtmusik. Die Arie zur Serenade hatte Herr Wieger komponiert. Der Text zu derselben ist noch vorhanden. Ein Chorus ‚Erhebe die Stimmen, ermuntre die Seelen‘ beginnt dieselbe und wechselt mit den allegorischen Gestalten des Mars, der Hassia und Phoebus ab“. In den Akten (HStAD E 6 B 17/1) ist Wieger aufgeführt unter den Empfängern von Medaillen, die an die Beteiligten des Jubiläums als Belohnung verteilt wurden (u.a. Musiker aus Hanau, Frankfurt und Darmstadt).

461 Spanischer Erbfolgekrieg 1701-1714. Der am 13. September 1705 bei Barcelona gefallene Prinz Georg von Hessen-Darmstadt wird nicht erwähnt.

462 Auch Chatten, Bezeichnung für den germanischen Volksstamm der Hessen.

lich Kantatentexte zur Heimführung der Erbprinzessin.⁴⁶³ Der Landgraf beauftragte Wieger, der 1715 zum fürstlichen Rat ernannt worden und daher vermutlich von Gießen nach Darmstadt umgezogen war, also schon zu Lehms' Lebzeiten mit dem Verfassen der benötigten Casualpoesien. Nach Lehms' Tod, als Gerdes und später Lichtenberg für die regulären Kirchenkantaten zuständig waren, könnte Wieger diese Aufgabe auch weiterhin zugefallen sein. Denn stilkritische Untersuchungen ergeben eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass Wieger die Texte zu folgenden Huldigungsmusiken geschrieben haben könnte:

- die Tafelmusik zur Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte (Kapitel 5.2)
- die Tafelmusik zur Hochzeit des Prinzen Georg Wilhelm (Kapitel 5.3)
- die weltlichen Kantaten zum Geburtstag Ernst Ludwigs, zumindest die der 1720er Jahre (Kapitel 7.1.4.2)
- die weltliche Kantate zum 60. Geburtstag Ludwigs VIII. (Kapitel 7.2.1)
- beide Festmusiken zum 50jährigen Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs (Kapitel 8.3)
- zwei Glückwunschkantaten für Prinzessin Louise (Kapitel 9.4).

Fraglich ist die Zuordnung im Fall der in den 1720er und 1730er Jahren entstandenen weltlichen Geburtstagskantaten für Ernst Ludwig. Denn Ernst Friedrich Neubauer assertiert, gestützt auf die persönlichen Angaben Johann Conrad Lichtenbergs, dass dieser sämtliche Tafelmusiken zum Geburtstag des Landgrafen verfasst habe.⁴⁶⁴ Aber viele Eigenheiten der betreffenden Texte lassen an dieser Behauptung zweifeln, zumal sich weitere Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten mit Wiegers Heimführungskantate sowie mit den späten Huldigungskantaten (1749-1754) nachweisen lassen, die schon aufgrund ihres Entstehungsdatums kaum von Lichtenberg stammen können. In sämtlichen erhaltenen Textdrucken der weltlichen Huldigungskantaten erscheint „Sein Printz“ als der Verfasser. Für ein Glückwunschedicht zum 50jährigen Regierungsjubiläum seines Vaters engagierte Ludwig VIII. nachweislich Wieger, und deutliche Hinweise auf ein analoges Vorgehen gibt es bei weiteren Gelegenheiten.⁴⁶⁵ Die Wahrscheinlichkeit, dass Wieger die Glückwunschkantaten im Auftrag und im Namen des Erbprinzen schrieb, ist somit hoch.

463 In der Chronik des Archivrats Buchner ist Wieger als Verfasser der Tafelmusik genannt, HStAD C 1 C 32. Siehe auch Kapitel 5.1.2.

464 NEUBAUER 1743, 233-236, ebenda das folgende Zitat. Lichtenberg gab jedoch nicht genau die Jahre an, in denen er Texte zu Geburtstagskantaten schrieb. Siehe auch Kapitel 3.4.2.

465 Die Urschrift eines Gedichtes in Wiegers Handschrift sowie die zugehörige Notiz Ludwigs VIII. ist erhalten, HStAD 336/5. Siehe SORG 2014.

4. Der Musiker im Dienst fürstlicher Imagepolitik

4.1. Entscheidung für Darmstadt

Zwei autobiographische Schriften sowie eine nach seinem Tod in einer Darmstädter Zeitschrift erschienene anonyme Biographie sind die einzigen erhaltenen Zeitzeugnisse, die einige Auskünfte über Graupners Leben geben.⁴⁶⁶ Für sein 1740 erschienenes Komponistenlexikon „Grundlage einer Ehrenpforte“ bat Johann Mattheson alle ihm wichtig erscheinenden Tonkünstler der Zeit um eine Lebensbeschreibung. Graupner gibt darin eine recht ausführliche Beschreibung seiner Schulzeit, seines Werdegangs und seines Weges nach Hamburg. Die vielen Jahre hingegen, die er in Darmstadt verbrachte, werden pauschal und knapp als arbeitsreich bezeichnet.⁴⁶⁷ Die folgende lapidare Darstellung ist einer der wenigen authentischen Kommentare Graupners zu seiner Arbeit:

„Itzund habe das Glück und die Gnade, so lange es Gott gefällt, des nunmehr regierenden Herrn Landgrafens Hochfürstlicher Durchlauchtigkeit, als Capellmeister, zu dienen, wobey mir die gantze Arbeit allein zugewachsen, nachdem der gute Grünewald vor einem halben Jahre verstorben ist“.⁴⁶⁸

Wie fast alle Musiker seiner Zeit in vergleichbaren Positionen war Graupner bürgerlichen Standes. Er stammte aus einer zwar „wenig bemittelten“,⁴⁶⁹ dennoch offenbar nicht ganz unvermögenden Handwerkerfamilie (Hofschneider und Tuchmacher), die erfolgreich danach strebte, ihren Söhnen durch akademische Bildung einen höheren sozialen Status zu ermöglichen.⁴⁷⁰ Ein Onkel mütterlicherseits war Generalmajor und Geheimrat des Zaren, auch sind mehrere Absolventen der Thomasschule aus der mütterlichen Verwandtschaft belegt.⁴⁷¹ So war es nicht ungewöhnlich, dass auch Christoph Graupner, der zudem schon früh Musikunterricht erhalten hatte, auf diese Schule geschickt wurde. Dass er sein anschließendes Jurastudium in Leipzig abbrach, stand seiner musikalischen Karriere nicht im Wege. Ein gewisses gesell-

466 Siehe BILL 1999, BILL 2004, KRAMER 2005, BILL 2010A. Flankierende Dokumente sind zudem abgedruckt in BILL 1987A.

467 Zu dieser Autobiographie, vor allem zu dem Ungleichgewicht in Graupners Schilderungen, siehe KRAMER 2005.

468 Mattheson 1740, 412ff. Zehn Jahre später machte Graupner in einem Brief an einen möglichen Verwandten einige Angaben zu seiner Person. Aber auch hier berichtete er nicht viel mehr über seine Arbeit, als dass sie schwer sei: „[...] in dieser Bedienung stehe ich nunmehr durch gottes Seegen in das 41te Jahr, und befinde mich in einem Alter von 67. Jahren, Gottlob noch bey solchen Leibes und Gemüths Kräfften, daß ich meinen an sich zwar schwehren Dienst, nach wie vor, ohne jemandes Beyhülfe, zu versehen, wohl vermögend bin“. Entwurf eines Briefes an den „Premier Facteur des Minières de Sa Majesté le Roi d'Angleterre a Clausthal“ (vermutlich Martin Friedrich Graubner). Zitiert nach Bill 1987a, 84. Vgl. auch Bill 2010a.

469 So der anonyme Biograph von 1781, siehe BILL 2004.

470 Die Tuchmacher gehörten zur angesehensten Handwerkerinnung und waren ratsfähig. HARDENBERG 1919, 9.

471 LINDNER 1968.

schaftliches Ansehen erwarb er auch durch seine Heirat und die Verwandtschaft mit dem Pfarrer, Metropolitan und späteren Superintendenten Johann Conrad Lichtenberg. Demnach gehörte die Familie Graupner zu den sozial Höherstehenden innerhalb der Darmstädter Bürgerschaft. Denn „die Darmstädter Geistlichkeit, [...] wenn auch bürgerlichen Standes, stand dem Hof und der Beamtschaft näher als beispielsweise den Zünften und Gewerbetreibenden“.⁴⁷²

Die soziale Stellung Graupners in der Hierarchie der Hofgesellschaft war auch Gegenstand des Anstellungsvertrags: „[...] auch Er, Unßer Vice-Capell Meister, seinen Rang immediate nach Unßerm Renth Cammer Secretario, Sahlfelden, haben, und dabey maintainirt werden solle“.⁴⁷³ Die entsprechenden Verhältnisse an anderen deutschen Höfen stellten sich sehr unterschiedlich dar; und ein Vergleich zeigt, dass die Musiker in Darmstadt, die zum größten Teil den Kammerdienern gleichgestellt waren (s.u.), eine relativ hohe Wertschätzung genossen.⁴⁷⁴

Graupners Anfangsgehalt war vergleichsweise hoch. Er erhielt bereits als Vizekapellmeister 500 Gulden, während sein Vorgänger Briegel nur 300 Gulden bezog.⁴⁷⁵ Die endgültige Anstellung als Hofkapellmeister 1711 bedeutete hingegen keine Gehaltserhöhung. Dazu kamen jedoch Naturalien, die im Anstellungsdekret von 1710⁴⁷⁶ genau aufgelistet werden: mehrere Sorten Getreide, Holz und Wein, so dass sich eine Gesamtsumme von 750 Gulden ergibt. Außerdem hatte er das Recht, an der Hoftafel zu speisen, ein Privileg, das nur drei Musikern zugestanden wurde.⁴⁷⁷ Die Sängerin Johanna Elisabeth Döbricht (Hesse)⁴⁷⁸ war ihm in der Gehaltsaufstellung von 1719 finanziell gleichgestellt, ebenso sein Stellvertreter Grünewald, der

472 ENGELS 2011, 19.

473 Zit. nach BILL 1987, 109. Zu Sahlfeld siehe NOACK 1967, 173 und 187.

474 „In der Reihe der Hofbeamten war das Ansehen zumindest des Kapellmeisters für damalige Verhältnisse im allgemeinen nicht gering, obgleich er niemals mit italienischen Primadonnen und Kastraten wetteifern konnte. In Köthen entsprach Johann Sebastian Bachs Stellung sogar geldlich jener des Hofmarschalls, des zweithöchsten Beamten des anhaltinischen Ländchens. In der Rangordnung des Hofes von Halle-Weißenfels nahm der Kapellmeister den dritten Platz ein, gleichgestellt den Amtmännern und Hofsekretären. 1765 wurde Georg Benda als Hofkapellmeister in Gotha, in den 10. Rang der dortigen Hofordnung befördert, dagegen erschien der Kapellmeister in der Schweriner Hofordnung von 1704 erst im 15. Rang hinter dem herzoglichen Kammerdiener im 13. und dem Kammerdiener der Herzogin im 14. Rang, aber immerhin in einer Reihe mit den Kammerdienern der Prinzen und noch vor dem Kantor im 16. und den Hoftrompetern samt Paukern sowie den sonstigen Hofmusikanten im 18. Rang“. PETZOLDT 1971, 66. Vgl. auch RIEPE 2003, 42ff.

475 Besoldungsliste laut NOACK 1967, 126f.

476 Von den Anstellungsdekreten aus den Jahren 1709 bis 1712 sind nur Konzepte oder Abschriften und auch diese nur teilweise erhalten. Vgl. BILL 1987A, 107-113.

477 HStAD D 8 15/6. Vgl. auch KRAMER 2011B, 338.

478 Die Sopranistin, die Graupner bereits aus Leipzig kannte, heiratete in Darmstadt den Gambisten, Konzertmeister und Kriegsrat Ernst Christian Hesse.

lediglich zu Anfang eine geringere Weinsorte erhielt.⁴⁷⁹ Telemann verdiente als Frankfurter Kirchenmusikdirektor zwischen 1712 und 1721 jährlich 350 Gulden. Es spricht für den Sachverstand des Landgrafen, dass er die Leistung seiner Hofkapellmeister höher achtete und besser bezahlte als die der modischen Sängerinnen, Kastraten und Virtuosen, die in Darmstadt, anders als an anderen Höfen, höchstens das gleiche, niemals aber ein höheres Gehalt als Graupner bezogen.⁴⁸⁰

Die Besoldung als Cembalist in Hamburg wird vermutlich deutlich geringer gewesen sein. Aber Graupner führte nicht diesen, sondern zwei andere Gründe für seine Lebensentscheidung an. Der eine Grund betraf nicht näher erklärte äußere Umstände in Hamburg: „Ich sehnte mich aber hernach von dieser mühsamen Beschäftigung bald weg: nicht der Arbeit halber, die ich gerne that; sondern wegen andrer dabey vorfallenden Verdrießlichkeiten“. Graupner betont, dass er seine Arbeit gerne tat. Fleiß und Pflichtbewusstsein sind Eigenschaften, die er mit Sicherheit besaß. Sein umfangreiches Werk, die vielen Abschriften anderer Werke, auch die meist sorgfältige, akribische Schreibweise in seinen Manuskripten geben davon Zeugnis. Die nicht näher ausgeführten „Verdrießlichkeiten“ haben Biographen wie Ernst Pasqué und Wilibald Nagel Anlass für Spekulationen gegeben, die sich jedoch derzeit nicht durch Quellen belegen lassen.⁴⁸¹

Im Rahmen der Metaphorik der barocken Erzähltradition zu verstehen ist der zweite Grund, den Graupner anführte, um seine Entscheidung für Darmstadt zu erklären.⁴⁸² Er stellt seine Entscheidung, nach Darmstadt zu gehen, als Folge einer „göttlichen Fügung“ dar, die in diesem Fall sogar eine abergläubische Note hat:

„Und da ich sonsten nicht gar viel von den meisten Träumen halte, träumte mir doch zu dieser Zeit, auf eine sehr merckwürdige Art, als ich einen gantz großen, und hellen Stern von oben herunter auf mich zukehren sähe, und mich über dessen sonderbare Schönheit verwunderte. Es waren noch viele andre Umstände bey demselben Traum, die alle nach der Hand eingetroffen haben [...]. Als ich nach dem das Hochfürstliche Wappen zu Ge-

479 In der Akte „Weinverbrauch“ aus dem Jahr 1733, die als einzige dieser Art erhalten zu sein scheint, ist häufig „Abends Beyde Herrn Capellenmeister“ eingetragen. Demnach haben Graupner und Grünewald zu diesem Zeitpunkt die gleiche Menge und Sorte Wein erhalten, holten diesen oft gemeinsam ab (oder schickten einen Boten) und erschienen auch zumindest dem Kellerschreiber als gleichrangig. HStAD D 4 349/11.

480 Zum Vergleich: Innerhalb des Darmstädter Hofstaates, der 1709 aus 262 Personen bestand, betrug die Spitzengehälter, das heißt die der Minister und Geheimräte sowie der adlige Stallmeister und die Kammerjunker zwischen 900 Gulden (Hofmarschall) und 2061 Gulden (erster Geheimrat und ranghöchster Beamter). Der berühmte Baumeister Remy de la Fosse bezog 500 Gulden, ebensoviel der französische Tanzmeister. Die Hofgeistlichen, die Leibärzte und die Kammerdiener verdienten zwischen 200 und 300 Gulden; sie standen somit auf etwa der gleichen Stufe wie die meisten Instrumentalisten der Hofkapelle. Siehe ECKHARDT 1968 und 1973. Zu der oft als ungerecht empfundenen Situation der besser gestellten italienischen Musiker in deutschen Fürstentümern siehe RIEPE 2012.

481 Siehe PASQUÉ 1853/54, 638f und NAGEL 1908/09, 575.

482 Vgl. DAHLHAUS 1983.

sicht bekam, so sahe ich darin meinen mir im Traum erschienenen schönen Stern, welchen ich also nicht anders deuten konnte, als auf meinen gar gnädigsten Herrn selbst, dem ich bey 30. Jahr zu dienen die Ehre gehabt habe”.

Graupner selbst nennt diesen Traum „merkwürdig“, also nach damaligem Sprachgebrauch eher „würdig, gemerkt zu werden“, als „eigenartig“ oder „seltsam“, wie es dem heutigen Gebrauch entspräche. Im doppelten Wortsinn ist die Traumsymbolik tatsächlich merkwürdig, ebenso die Tatsache, dass Graupner sie in diesem Kontext verwendet. Das Bild des Sterns als Wegweiser mit seinen impliziten biblischen Konnotationen⁴⁸³ gibt Aufschluss über die mit der neuen Stelle verbundenen hohen Erwartungen Graupners. Selbst im Rückblick, dreißig Jahre später, war es Graupner noch wichtig, dies zu erzählen. Man wird wohl vermuten dürfen, dass zwischen Ernst Ludwig und Graupner, über das rein professionelle Abkommen hinaus, damals ein gutes Einverständnis geherrscht haben muss. Der 41jährige Fürst mit seiner Musik- und Theaterbegeisterung sowie seiner in Hamburg zur Schau gestellten Großzügigkeit (siehe Kapitel 2.3.2) mag dem 26jährigen als ein idealer väterlicher Mäzen erschienen sein.

Umgekehrt war der Landgraf sicher von Graupners bezeugtermaßen virtuosem Cembalospiele beeindruckt, vielleicht auch von seinen Opern. Es ist nicht bekannt, ob ihm Graupner bereits 1706 und 1708 bei seinen Besuchen in Hamburg aufgefallen war. Nach heutiger Quellenlage lässt sich nicht rekonstruieren, welche Aufführungen von Graupners Hamburger Opern er besucht hat.⁴⁸⁴ Ernst Ludwig muss aber gezielt nach jungen, neuen Kräften für seine Darmstädter Pläne gesucht haben, denn er engagierte im Zuge der Reisen dieser Jahre nicht nur Graupner als Nachfolger für den alten Kapellmeister Briegel, sondern auch mehrere Sänger und Instrumentalisten sowie in Hannover den Architekten Remy de la Fosse für seine geplanten Neubauten.

Demgegenüber hatten sich im Jahr 1740, als Graupner seine Biographie für Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“ schrieb, die Verhältnisse grundlegend geändert. Kurz zuvor waren Vizekapellmeister Grünewald und Landgraf Ernst Ludwig verstorben. Der neue regierende Landgraf, Ludwig VIII., ordnete nicht nur eine

483 Ursula Kramer erkennt in diesem Bild „Anklänge an die biblische Geschichte vom Stern, der nach Bethlehem führt [...] Und der Landgraf wird zum Stellvertreter Christi: er ‚erlöst‘ den jungen Graupner aus ‚misslichen Umständen‘ in Hamburg und nimmt ihn mit nach Darmstadt“. Kramer 2005, 37.

484 An der Gänsemarktoper wurden von Graupner folgende Opern aufgeführt: *Dido, Königin von Carthago* (1707), *Il fido amico, oder: Der getreue Freund Hercules und Theseus* (1708), *L'amore ammalato, die krankende Liebe, oder: Antiochus und Stratonica* (1708), *Bellerophon, oder: Das in die Peußische Krone verwandelte Wagen-Gestirn* (1708), *Der Fall des grossen Richters in Israel, Simson, oder: Die abgekühlte Liebes-Rache der Debora* (1709). Daneben komponierte er Teile zu Opern Reinhard Keisers. Siehe DRAUSCHKE 2011, 125f.

Umorganisation der Hofkapelle an, sondern vor allem auch eine Reduzierung der Gehälter.⁴⁸⁵ Graupner war überlastet und desillusioniert:

„Ich bin also mit Geschäften dermaassen überhäuffet, daß ich fast gar nichts anders verrichten kann, und nur immer sorgen muß, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öftters andre Vorfälle dazwischen kommen“.⁴⁸⁶

Bis zu seiner Erblindung 1754 erfüllte Graupner weiterhin seine Dienstpflichten; bis zu seinem Tod 1760 blieb er erster Kapellmeister. Im Jahre 1723 hätte Graupner jedoch beinahe seine lebenslange Loyalität für die Landgrafen aufgegeben, als er sich um die vakante Stelle des Kantors an St. Thomas in Leipzig bewarb.

4.1.1. Die gescheiterte Bewerbung um das Thomaskantorat

Die Anfangszeit von Graupners Anstellung ab 1709 war eine Phase künstlerischen Aufbruchs. Aber bereits kurze Zeit später, erst recht in den Jahren nach der Schließung des Theaters, kam es zunehmend zu Beschwerden der Musiker, die vergeblich auf ihre Bezahlung warteten. Einige wanderten ab, andere wurden entlassen.⁴⁸⁷ Auch muss es auf Graupner einen beängstigenden Eindruck gemacht haben, dass sein Vorgänger Wolfgang Carl Briegel sein letztes Lebensjahr im Elend zubrachte. Wie Geheimrat Kameytsky in einem Brief an Ernst Ludwig darlegt, soll dies einer der Gründe für seine Bewerbung nach Leipzig gewesen sein: „[...] mann hörte ja wie es andern erginge, und wie Jedermann lamentirte, item er hätte gesehen wie mann dem alten Prügel [Briegel] im alter die gage genommen, u. Ihn hunger leyden lassen [...]“.⁴⁸⁸ Neben der Enttäuschung über das gescheiterte Opernprojekt und der wegen häufiger Abwesenheit des Fürsten wenig abwechslungsreichen Hofkultur mögen das für Graupner die Beweggründe gewesen sein, das Amt des Kantors an St. Thomas in Leipzig, das mit Johann Kuhnaus Tod 1722 vakant geworden war, anzustreben. Ohne seine Absicht in Darmstadt offenzulegen⁴⁸⁹ reiste Graupner im Januar 1723 nach Leipzig und bewarb sich mit zwei Kantaten: *Lobet den Herrn alle*

485 Graupners Gehalt allerdings blieb gleich; Ludwig VIII. hielt sich an die 1723 zusammen mit seinem Vater unterschriebenen Vereinbarungen, s.u.

486 MATTHESON 1740, 413.

487 Als „entloffen“ erscheinen in den Akten 1710 der Fagottist Klug und der Musiker Jean Mahut, ferner vermutlich der Violinist und Sänger Fischer 1717. Auch der Altkastrat Campioli wechselte 1720 ohne Erlaubnis des Landgrafen nach Braunschweig-Wolfenbüttel, und der Geiger Peter Ludwig Rosetter verschwand 1722. Zum Fall des Musikers Johann Michael Böhm siehe NOACK 1967, 173, vgl. auch BIERMANN 1987.

488 HStAD D 4 359/1. Briegel hatte nach seinem Ausscheiden im Januar 1711 bis zu seinem Tod im November 1712 offenbar kein Gehalt mehr bezogen.

489 Er wolle nach Mainz fahren, gab er gegenüber seinen Kollegen vor (siehe Brief des Johann Michael Böhm HStAD D 4 356/24); später hieß es, er habe Verwandte in Leipzig besuchen wollen.

Heiden (GWV 1113/23b) und *Aus der Tiefen rufen wir* (GWV 1113/23a), beide zum 2. Sonntag nach Epiphania, der im Jahre 1723 auf den 17. Januar fiel.⁴⁹⁰

Nach dem Willen des Leipziger Ratskollegiums sollte er die Stelle tatsächlich erhalten. Der Rat schrieb ein Ersuchen an Landgraf Ernst Ludwig mit der Bitte, den Kapellmeister freizugeben. Dieser war jedoch keineswegs einverstanden. Er weigerte sich, Graupner „in Gnaden“ zu entlassen, gleichzeitig erhöhte er sein Gehalt ganz beträchtlich von 500 auf 900 Gulden. Auch machte er weitere Zugeständnisse, die die Bezahlung seiner Schulden und die Absicherung von Graupners Familie auf Lebenszeit betrafen.⁴⁹¹ Vor allem aber die Unterschrift des Erbprinzen, die zusammen mit der seines Vaters dem neuen Vertrag auch für die gesamte absehbare Zukunft Gültigkeit verlieh, mochte Graupner überzeugt haben, dass eine bessere Stelle anderswo nicht zu erreichen war.

Die Frage, inwieweit Graupner gezwungen war, in Darmstadt zu bleiben, oder inwieweit er diesen Entschluss aus freien Stücken in Anbetracht der neu gebotenen Vorteile fasste, ist nicht einfach zu beantworten. Eine Deutung der Vorgänge und der dahinterstehenden menschlichen Motive ist kaum möglich, ohne sämtliche gesellschaftliche Regeln und Konventionen der Zeit in Betracht zu ziehen, was umfassende soziologische Studien nicht nur zum Verhältnis des Fürsten zu seinen Untergebenen, differenziert nach deren Rang, sondern auch zum Verhältnis der Fürsten untereinander sowie zu freien Reichsstädten wie Leipzig erfordern würde. Wieviel Entscheidungsfreiheit hatte ein abhängig Beschäftigter, welchen Zwängen und Notwendigkeiten musste er sich fügen? Die allzu spärlichen diplomatischen Quellen dürfen nicht dazu verleiten, psychologische Schlussfolgerungen aus heutiger Sicht zu ziehen. Statt dessen sollen, im Sinne „dichter Beschreibungen“, vergleichbare Geschehnisse am Darmstädter Hof, die teilweise wesentlich besser dokumentiert sind, ein Licht werfen auf Ernst Ludwigs Art, mit derartigen Problemen an seinem Hof umzugehen.

Das Entlassungsgesuch, das Graupner dem Landgrafen Ende Januar zusammen mit dem Schreiben des Leipziger Magistrats eingereicht hatte, hatte Ernst Ludwig in der für ihn typischen Weise zunächst unbeantwortet gelassen. Graupner musste also die Leipziger erst einmal hinhalten und schrieb am 7. Februar noch ganz optimistisch:

„Es wird zwar meine Veränderung von hier von meiner gnädigsten Herrschafft gar ungerne gesehen, habe aber dennoch Hofnung mit aller Ehre und Güte wegzukommen, da zumahl auch noch nichts ungnädiges verspühret. Es haben sich zwar einige meines Decretes, davon Ew. Excellenz schon Meldung gethan, erkundiget und gemeynet, ich seye

490 Der Vorgang wird geschildert und mit Abdruck der Quellen belegt: BILL 1987A, 122-148. Vgl. auch BILL 2010, 61-74.

491 Trotz seines guten Gehaltes auf Lebenszeit hinterließ Graupner kein Vermögen. Die vier ihn überlebenden Kinder bzw. deren Hinterbliebene führten zwischen 1762 und 1784 einen Prozess gegeneinander um das Haus, das Inventar und die Musikalien, siehe HStAD G 25 D 1349.

ad dies vitae verbunden, haben aber aus solchen gantz das Gegentheil und meine völlige Freyheit ersehen“.⁴⁹²

Sein Anstellungsdekret von 1711 beinhaltete also keineswegs eine lebenslange Verpflichtung, und Graupner hätte wohl auch gegen den Willen des Landgrafen kündigen können. Gleichwohl hatte er es für ratsam erachtet, diese Tatsache auch durch Dritte (einen Juristen?) bestätigen zu lassen. Allerdings hätte eine Entlassung „in Ungnaden“ nicht nur ihn, sondern auch den Rat zu Leipzig in eine peinliche Situation gebracht. Die Leipziger hätten ihm die versprochene Stelle Ernst Ludwig zuliebe, der zudem drohte, seine Beziehungen zu August dem Starken in die Waagschale zu werfen, letztlich womöglich doch nicht zugesprochen. Diese Befürchtung, die sicherlich mit ausschlaggebend für die Entscheidung war, kommt in Graupners Abschiedsbrief nach Leipzig zum Ausdruck, wenn er erklärt:

„[...] ich möchte nun solches [die Gehaltszulage] annehmen oder nicht, so würden Ihr. Hochfürstl. Durchl. [Ernst Ludwig] es dennoch zu machen wissen, daß ich müste hier verbleiben, und wolten wenn ich meine Resolution nicht änderte, selbst an den Magistrat zu Leipzig und an Ih. May. den König [von Polen, Kurfürst von Sachsen] meinetwegen schreiben“.⁴⁹³

In einer persönlichen Unterredung mit dem Landgrafen, die es in dieser Form wohl nur selten gab, da in der Regel Geheimrat Kameytsky der Ansprechpartner für alle Dienstangelegenheiten war, ließ Graupner sich überzeugen, in Darmstadt zu bleiben. In die Laufakte, die ihm wie üblich über die täglichen Vorkommnisse berichtete, schrieb Ernst Ludwig eine Randnotiz zu Kameytskys Information: „Der Graupner bleibet, und ist die Sache mit ihm leidlich ausgemachet“.⁴⁹⁴ Ernst Ludwig war also wohl froh, den Verlust durch Verhandlung abgewendet zu haben, auch wenn der Preis, den er dafür zu zahlen hatte, nicht gering war. Um die finanziellen Zusagen einhalten zu können, musste er einen weiteren Kredit bei einem Frankfurter Juden aufnehmen, wofür sich Geheimrat Kameytsky in der folgenden Zeit zu kümmern hatte.⁴⁹⁵

492 Zitiert nach BILL 1987A, 134.

493 Brief Christoph Graupners vom 22. März 1723 an den Leipziger Bürgermeister Lange. Zitiert nach BILL 1987, 141.

494 HStAD D 4 359/1. Das Adjektiv „leidlich“, das im Mittelhochdeutschen noch im Sinn von „widerwärtig, leidvoll oder zum Leid dienend“ gebraucht worden war, bedeutete in der frühen Neuzeit: „tolerabilis, was zu leiden, das heißt zu ertragen oder hinzunehmen ist“. Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (Bd. 12, Sp. 677 bis 680): „[...] bezeichnet leidlich, das was nicht entschieden hervorragend oder angenehm, aber auch nicht verwerflich oder unangenehm ist, erträglich, mittelmäßig, ziemlich, mäßig u. ähnl“. Dass das Adjektiv im hessischen Sprachgebrauch in diesem Sinne verwendet wurde, zeigt zum Beispiel ein Edikt von 1661, dass „[...] dem neu ankommenden Einzugsbürger die Zunft- und Gemeindegebühr leidlich angesetzt werden soll“, HStAD R1 A 39/11.

495 HStAD D 4 359/1.

Graupner war nicht der einzige, der um diese Zeit versuchte, den Hof zu verlassen.⁴⁹⁶ Erst ein halbes Jahr zuvor hatte Geheimrat Kameytsky ebenfalls seine Arbeit aufkündigen wollen. Das heißt, einer der ranghöchsten Beamten wollte sich ebenfalls nicht länger mit den unbefriedigenden Verhältnissen abfinden.⁴⁹⁷ Dieser Vorgang ist in mancher Hinsicht vergleichbar, aber die Auseinandersetzung zwischen Dienstherr und Kündigungswilligem ist hier durch die erhaltene Korrespondenz gut dokumentiert. Während Ernst Ludwig offenbar nur eine einzige mündliche Unterredung benötigte, um Graupner zu überzeugen, blieb Kameytsky zunächst fest bei seinem Entschluss. Obwohl beide sich in Darmstadt aufhielten und Kameytsky zu den Privilegierten gehörte, die jederzeit persönlichen Umgang mit dem Landgrafen pflegten, zogen sie in diesem heiklen Fall die schriftliche Kommunikation vor, die sich über mehr als zwei Monate entspann.⁴⁹⁸

Kameytskys Entlassungsgesuch, das er auf 35 Seiten ausführlich begründete, wurde vom Landgrafen kaum ernst genommen. Kurz und lapidar entgegnete Ernst Ludwig nur, er könne Kameytsky nicht entbehren, er habe sich an ihn gewöhnt. Erst nach zahlreichen Briefen, die Ernst Ludwig immer spät und sehr knapp beantwortete, gab Kameytsky schließlich nach und erklärte sich bereit, es noch ein Jahr lang versuchen zu wollen. Die Bedingungen, die er allerdings stellte, nehmen sieben Seiten ein:

„Ich habe zwar nichts mehr gewünscht und verlangt, alß daß Ew. Hochf. Dhlt. mir, mein so flehentliches unterth[änigstes] bitten wegen meiner suchenden dimission endlich accordiren mögten, nachdeme aber Ew. Hochf. Dhlt. so starck in mich tringen, die remedur aller nunmehrö gänztlich hervorbrechenden Confusionen noch auff ein eintziges Jahr borniren und daß innerhalb eines Jahres alle meine Gravamina cessiren sollte, bey Gott, bey dero fürstl. Parole und mit so vielen theuren Worten versichern, so habe endlich die resolution, die mich, wie Gott dem Allerhöchsten beandt, sehr schwehr ankombt, gefast, auff gewisse hier beygefügte Conditiones, es noch ein Jahr vom Ersten October dieses Jahrs biß ende 7br. 1723. zu rechnen, zu probiren, wann nehmlich Ew. Hochf. Dhlt. mir diese Conditiones accordiren [...]“.

496 Der Violinist Johann Jacob Kress wollte im gleichen Jahr wie Graupner den Hof verlassen und nach Würzburg wechseln. Auch ihn überzeugte Ernst Ludwig zu bleiben, indem er sein Gehalt erhöhte und ihn zum Konzertmeister ernannte. NOACK 1967, 181f.

497 Dies war kein Einzelfall. Bereits 1692 wollten Hofprediger Bilefeld und 1693 Hofmeister von Miltitz sich verändern. Beide ließen sich jedoch von Ernst Ludwig bewegen, in seinen Diensten zu bleiben, siehe HStAD D4 356/15. Kanzler Maskowsky entschloss sich ebenfalls, auf die ihm angebotene Stelle eines kaiserlichen Hofrats zu verzichten. Familiäre Gründe haben „als eine bewegende Neben-Ursach concurriret, daß er die erst vor kurtzer Zeit wieder sich zu seinem faveur geregte occasion obalegirt seines schon in Anno 1719 erhaltenen Expectantz-Decreti zu der würrcklichen Reichs-Hofsraths-Stelle zu gelangen / abermahl aus den Händen gehen lassen / hingegen bey seinem jetzigen gnädigsten Herrn / welcher ohne das in seine Dimission nicht einwilligen wollen / und ihn damalen aller beständigen Hochfürstl. Hulden und Gnaden so mündlich als schriftlich versichert / in Diensten verblieben [...]“. Personalia Maskowskys, S. 14. In: BERCHELMAN 1732.

498 HStAD D 4 359/1. Zu Kameytskys Entlassungsgesuch siehe auch KNÖPP 1971.

Es ist ungewiss, was geschehen wäre, wenn Kameytsky sich gegen den Willen Ernst Ludwigs auf sein Gut zurückgezogen hätte.⁴⁹⁹ Seine Bedingungen wurden ihm zwar zugestanden, letztlich aber kaum oder gar nicht erfüllt; Kameytsky blieb dennoch bis zu seinem Lebensende 1726 im Dienst.

Weder Graupner noch Kameytsky oder den übrigen Veränderungswilligen war es gelungen, sich vom Darmstädter Hof zu lösen. Offenkundig verfügte Ernst Ludwig, neben der Autorität seines Standes, über die Fähigkeit, seiner Umgebung durch suggestive Kraft, Beharrlichkeit und Durchsetzungsvermögen seinen Willen aufzuzwingen. Sowohl Kameytsky als auch Graupner – und vermutlich weitere Untergebene Ernst Ludwigs – dienten ihm zwar nicht unkritisch und nicht ohne zu versuchen, im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten gegen Missstände anzugehen. Aber dennoch blieb die Loyalität letztlich immer gewahrt gegenüber einem Dienstherrn, der es verstand, diese Loyalität einzufordern.

4.2. Dienstverhältnisse zwischen Loyalität und Frustration

Zwar war auch ein absolutistischer Herrscher in seiner Machtausübung abhängig, zum Beispiel von der Geldbewilligung durch die Stände. Aber es gab für die Untergebenen wenig Möglichkeiten, Kritik an den Herrschenden zu üben.⁵⁰⁰ Aktenkonvolute geben davon Zeugnis, dass Untertanen regelmäßig schriftlich Beschwerden an die Kanzlei richteten; es lag jedoch allein im Ermessen des Landgrafen, das Anliegen zu „resolvieren“. Die Landgrafen Ernst Ludwig, Ludwig

499 Kameytsky hatte das Rittergut Rückingen bei Hanau zum Lehen, das ihm nicht nur Einkünfte brachte, sondern ihm und seiner Familie auch als Wohn- und Stammsitz sowie als Rückzugsmöglichkeit diente.

500 Die seit dem Mittelalter verbreitete Rolle des „Hofnarren“ als Kritiker eines Regenten wurde im 18. Jahrhundert kaum noch als zeitgemäß empfunden und war zu Graupners Zeit für einen Kapellmeister oder Hofpoeten ebenso unangemessen wie volkstümliche Arten von Kritik in Form von pikaresker Literatur oder Karikatur. Es ist nicht bekannt, ob Musiker-Romane wie die von Wolfgang Caspar Printz (siehe PRINTZ 1690 und 1691), Johann Beer (BEER 1682, 1697, 1719) oder Johann Kuhnau (KUHNAU 1700) in Darmstadt rezipiert wurden. Mit ihrem oft derben Humor, in dem Fäkalien eine große Rolle spielen, waren sie zu ihrer Entstehungszeit sicher einerseits gesuchte Lektüre, andererseits aber auf keinen Fall hoffähig. Sie sind aus heutiger Sicht jedoch aufschlussreich im Hinblick auf die sozialen Hintergründe und den Status der Berufsmusiker. Gerade in der satirischen Erzählmanier verstecken sich manche sozialkritischen Auffassungen der Protagonisten, die sich als Regimekritik seitens der Autoren lesen lassen. Vgl. ROSE 2009.

VIII. und Ludwig IX. gingen dabei sehr unterschiedlich vor.⁵⁰¹ Selbst nach der Mitte des Jahrhunderts, als literarische Hofkritik sich in Romanen und besonders in den „Moralischen Wochenschriften“ immer mehr verbreitete,⁵⁰² war ein absolutistische Herrscher – auch in seiner „aufgeklärten“ Form – noch immer geneigt, sich gegen jegliche Kritik durchzusetzen. In seiner „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft“ schreibt Julius Bernhard von Rohr:

„Diejenigen, die andern Gesetze vorschreiben, können nicht wohl vertragen, wenn ihnen andere Lebens-Regeln vorschreiben, noch weniger aber leiden, wenn man über ihre Handlungen criticirt. Sie wollen gelobet, bewundert und nachgeahmet, aber nicht erinnert werden“.⁵⁰³

Rohrs Beobachtung zeigt, dass es solche Kritik sehr wohl gegeben hat. Auch am Darmstädter Hof kamen Fälle von offener Herrscherkritik nicht selten vor; und es scheint, als habe Landgraf Ernst Ludwig eine liberalere und gelassener (oder gleichgültigere?) Einstellung vertreten als später sein Sohn oder sein Enkel. Zumindest hochgestellte Personen aus seinem Umfeld zeigten ihm mehrfach sehr deutlich ihren Unmut, ohne dass Ernst Ludwig sich auf eine Konfrontation eingelassen oder gar Sanktionen verhängt hätte. Oberhofprediger Philipp Bindewald durfte es wagen, den „unmoralischen“ Lebenswandel und die mangelnde Frömmigkeit Ernst Ludwigs zu rügen, die er mit den ökonomischen Schwierigkeiten des Landes und seiner Bewohner in kausale Verbindung brachte.⁵⁰⁴ Ähnliche Argumente hatte bereits Ernst Ludwigs Mutter, Landgräfin Elisabeth Dorothea, 1687 in einer Liste zusammengestellt: „Waß mir an dem Ernst Ludewig mißfällt“.⁵⁰⁵ Geheimrat Kameytsky und Kanzler Wilhelm Ludwig Maskowsky, die wohl die Hauptlasten der innenpolitischen Probleme zu tragen hatten, machten dem Landgrafen immer wieder ernste Vorhaltungen (s.o.).

Angehörige der Familie, der Regierung oder ein persönlicher Seelsorger konnten natürlich eine andere Stellung beanspruchen als die Mitglieder der Hofkapelle, was

501 Der Staatsrechtler Friedrich Carl von Moser, der Hessen-Darmstadt in den Jahren 1752 bis 1754 beim Oberrheinischen Kreis vertrat, geriet durch seine absolutismuskritischen Schriften bei Ludwig VIII. in „Ungnade“ und wurde entlassen. Sein Sohn Ludwig IX., der schon als „aufgeklärter“ Fürst galt, hat Moser zu Beginn seiner Regierungszeit nicht nur wieder eingestellt, sondern ihn sogar zum ersten Minister ernannt. Obwohl es Moser gelang, die prekäre Finanzsituation des Landes endlich in befriedigender Weise zu sanieren, überwarf sich der Landgraf mit ihm und verwies ihn des Landes wegen „Untreue und Eigenmächtigkeit“. Zu Moser siehe Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) Band 22, Leipzig 1885, 764–783. Auch der Dichter Matthias Claudius, der 1777 Redakteur der „Hessen-Darmstädtischen privilegirten Land-Zeitung“ war, konnte sich mit den hierarchischen Verhältnissen in Darmstadt nicht arrangieren und verließ die Stadt schon nach einem Jahr.

502 KIESEL 1979, passim.

503 ROHR 1728, 23.

504 Vgl. BILL 2011A, 111.

505 HStAD D 4 259/4. Siehe auch MAAB 2011, 35f. Das Verhältnis Ernst Ludwigs zu seiner Mutter, die auf dem Witwensitz in Butzbach lebte, war völlig zerrüttet.

auch ihrer Kritik oder ihren Beschwerden einen größeren Stellenwert verlieh. Doch versuchten auch die Musiker mehrfach, mit Bittbriefen und Gesuchen Lösungen für offensichtliche Missstände zu erreichen. Zumeist betraf dies nicht ausgezahlte Gehälter. Wenn die Eingaben nichts nützten, was wohl die Regel war, verließen einige auch ohne Erlaubnis den Hof, unter Zurücklassung der Schulden, die sie notgedrungen hatten machen müssen. In den Akten wurden sie als „entloffen“ vermerkt. Die Reaktionen Ernst Ludwigs, wie auch später die seines Sohnes, waren immer ähnlich, soweit es sich aus den Quellen erschließen lässt. Beide Landgrafen ignorierten weitgehend alle Beschwerden, ließen die entsprechenden Schriftstücke archivieren und wandten sich anderen Dingen zu. Diese Taktik wurde sogar einmal von Kanzler Maskowsky empfohlen. Er riet Ernst Ludwig, der sich zu dem Zeitpunkt auf Reisen befand, 1721 in einem Brief:

„wollte in Concreto [...] diesen vielleicht ohnstatthaften Gedanken Deroselben zu Höchsterlauchter Überlegung hierdurch anheim geben, ob Dieselbe sich nicht eine Liste dero gesambten Diener vorlegen, die nöthigsten und besten dann auß mittelst einer heimlichen ordre an die Cassiers richtig bezahlen, die überigen aber ipso facto zur gedult [...] unter der Hand anweisen lassen wolle [...]“.⁵⁰⁶

Wie die betroffenen Menschen mit den zum Teil unerträglichen Bedingungen umgingen, ist kaum dokumentiert. Außer den erwähnten Eingaben und Bittgesuchen gibt es keine authentischen Zeugnisse. Doch zeigt das Schicksal des Flöten- und Oboenvirtuosen Johann Michael Böhm, dass einzelne Musiker es wagten, nicht nur „wie andere aufzupurren“, also ihrem Unmut mündlich Luft zu machen, sondern auch gegen den Willen Ernst Ludwigs die Stelle zu wechseln.⁵⁰⁷

Anders lag der Fall eines Musikers, der sich zu Anfang der Regierungszeit Ludwigs VIII. nicht den Regeln des Hofes fügen wollte. Der erst im Januar 1742 eingestellte Trompeter Adolph Friederich Schneider stand bereits ein halbes Jahr später wegen mehrerer Insubordinationen vor einer Untersuchungskommission des Hofmarschallamtes.⁵⁰⁸ Trompeten und Pauken sollten wie üblich von der „Althane“ (dem Paukergang im Schlosshof) erklingen bei der Ankunft des Herzogs von Zweibrücken. Schneider war nicht zu diesem Dienst erschienen, obwohl der Oberhof-trompeter Johann Valentin Burckhardt zweimal seinen Sohn nach ihm geschickt hatte. Er ließ sich beim ersten Mal verleugnen, beim zweiten Mal sagte er dem Jungen, er müsse erst zu Mittag essen. Als er später an diesem Tag zur Tafelmusik endlich erschien, wollte er eigene Aufzüge spielen lassen, „weilen mit denen schon auf-

506 HStAD D 4 361/1, zitiert nach BILL 2011A, 115. Dass diese Verfahrensweise wirklich angewendet wurde, zeigt eine „Specificatio, was die fürst. Bedienten biß den letzten Xris [Dezember] 1720 an Besoldung noch zu fordern haben“, HStAD E14 A 3/1. Vgl. auch BIERMANN 1987, 50.

507 Der Vorgang ist dokumentiert in HStAD D 4 356/24. Vgl. auch BIERMANN 1987, 52f.

508 HStAD D 8 264/7. Vgl. auch NOACK 1967, 225.

gelegt gewesenem Stücke keine Ehre zu erlangen“.⁵⁰⁹ Die anderen Trompeter weigerten sich, worauf Schneider wutentbrannt wegeilte, weil er sich „über seine Cameraden dergestalt geärgert, daß ihme grün und gelb vor den Augen worden, mithin dahero Er nicht im Stand gewesen wäre, blasen und seine Dienste behörig verrichten zu können“. Es kam im November 1742 zu einer Vernehmung aller Beteiligten und schließlich zur Entlassung Schneiders durch den Landgrafen. Auch Graupner musste eine schriftliche Stellungnahme abgeben: Beim Hubertusfest am 2. November 1742 habe Schneider die Anweisung des Kapellmeisters Graupner, sich näher zu ihm zu stellen, damit er ihn besser hören könne, nicht befolgt und sich absichtlich noch weiter entfernt aufgestellt; das zeige, „daß mit ihme übel fortzukommen seye“. Auch habe er „keinen Aufsatz auf die Trompete setzen wollen, sondern vorgegeben, solches seye bey denen Trompetern keine Manier“.

Wenngleich die erhaltenen Akten den Eindruck vermitteln, dass Schneider im Unrecht war und zudem in cholerischer und rücksichtsloser Weise agierte, zeigt der Fall, dass hier ein Musiker selbstbewusst genug war, sich nicht nur den Anweisungen seiner Vorgesetzten zu widersetzen, sondern auch auf seiner Dienstauffassung sowie auf der Aufführung seiner eigenen Kompositionen zu bestehen, weil er von deren musikalischen Qualitäten überzeugt war. Schneider forderte während des Prozesses seine Entlassung und seine rückständige Besoldung bis zum 29. April 1743. Am Ende erhielt er einen Verweis und musste auf das Geld verzichten; er entschuldigte sich aber für seine Versäumnisse und wurde daher „gnädigst“ entlassen.

Bemerkenswert ist Graupners Aussage, Schneider sei ein „unruhiger Mensch, der der fürstl. Livrée aus übermäßigem Hochmuth sich geschamet“. Zum einen lässt sich daraus ersehen, dass nach Graupners Überzeugung das Tragen der fürstlichen Livrée, also das höfische Dienstverhältnis, Demut erforderte, zum andern war offensichtlich seiner Meinung nach die Einhaltung der Arbeitsdisziplin wichtiger als die musikalische Qualität. Es ist kein Kommentar Graupners überliefert zu Schneiders Vorwurf, „Diejenigen Aufzüge, welche er [Schneider] gern blasen mögen, könnten die älteren nicht mitblasen“, aber auch keiner zu Burckhardts Schilderung, wie die verbliebenen Musiker sich nach dem Eklat besonders tüchtig angestrengt hätten, um mit der reduzierten Besetzung „dennoch Ehre einzulegen“. Falls Graupner in factu den musikalischen Argumenten Schneiders hätte Recht geben mögen, war dessen „eigensinnige Aufführung und Anmaßliche Entschuldigung von gar schlechter Erheblichkeit“ doch so schwerwiegend, dass er sich nicht für den vielleicht ausgezeichneten Trompeter einsetzen wollte.

509 Es ist keine Musik von Graupner anlässlich des Besuches vorhanden. Offensichtlich bestand die besagte Tafelmusik bei solchen Gelegenheiten aus „Aufzügen“ der Pauken-Trompeten Gruppe, die zumindest teilweise von dieser selbst geschrieben waren. Vgl. Kapitel 3.1.1. Das Beispiel zeigt, dass die Trompeter offenbar nicht nur standardisierte und nichtschriftlich überlieferte Signale spielten, sondern auch schriftlich niedergelegte Kompositionen.

Andere Musiker blieben trotz widriger Verhältnisse und wirtschaftlicher Not. Exemplarisch sei hier ein Brief des Vizekapellmeisters Grünewald vollständig wiedergegeben.⁵¹⁰ Der Brief ist undatiert, muss aber 1728 entstanden sein, weil Grünewald zum einen Graupners Leipziger Bewerbung als vor ungefähr fünf Jahren angibt, zum anderen seine schwere Krankheit erwähnt.⁵¹¹

„Durchlauchtigster Fürst, gnädigster Fürst und Herr,

Weilen Euer Hochfürst. Durchlaucht ohnlängst gegen den Capellmeister Graupner gedacht, daß Sie so wohl wegen der Ursach als avanti meiner Forderung Sich nicht recht erinnern könnten; so habe (obwohl es bereits vergangenen Sommer vor meiner schweren Kranckheit vermittelst einer Repplique durch Dero Cammerdiener Engel schon geschehen,) solches hiermit noch einmahl umständlich melden sollen. Als vor ohngefehr bald 5 Jahren, der Hochfürstlich geheimbde Rath von Kameysky dem Capellmeister bey vorgewesener Vocation nach Leipzig von Euer Hochfürstlich Durchlaucht in seinem Hause, da ich, weil es eben Donnerstag, auch zugegen war, die gnädigste Versicherung brachte, daß Sie nebst der Zulage der Besoldung und andere douceurs, auch deßen Schulden übernehmen und bezahlen wolten; brachte er zugleich auch mir die gnädigste Ordre, die meinigen zu specificiren, weil sie mir gleichfalls solten bezahlet werden, so ich auch voller freuden gethan, und deren Belauff sich damahls auf 1000 fl. erstreckte. Als nun der Capellmeister Graupner anfang zu seiner perception zugelingen; vermeinte ich nicht anders, als mir würde gleiches Glück wiederfahren: fand und erfuhr aber mit großer Bestürzung und Gemüths-Kränckung, daß meiner vergeßen wäre. Die darauß mir zuwachsende Noth obligirte mich, durch verschiedene Suppliquen successive Euer Hochfürstlich Durchlaucht anzugehen, wiewohl sonder gewünschten Effect, biß endlich vor ohngefehr 2 ½ Jahren, der Hochfürstlich geheimbde Rath Euer Hochfürstlich Durchlaucht inliegende Supplique in meinem Nahmen unterthänigst überreichte, solche auch mit Dero schriftl. gnädigsten Resolution, daß das Versprechen mit nechstem solte erfüllet werden, nach verlauff einiger Zeit wieder zuschickte. Es ist zuvor das Quantum in dieser Supplique auß einiger Ursachen nicht specificiret; dan aber, weil der Hochfürstlich geheimbde Rath nicht mehr zugegen,⁵¹² mit Gott bezeugen (wird auch dem Capellmeister Graupner sonder Zweifel etwas davon wißend seyn) daß bey allen darauf folgenden Versicherungen und Vertröstungen, es bey denen 1000 fl. geblieben. Weilen nun unterthänigst verhoffe, daß meine Forderung legitim; So ersuche Euer Hochfürstlich Durchlaucht demüthigst, nach so langem Warten Sich doch endlich meiner zu erbarmen, und in mei-

510 HStA D 4 357/4. Briefe anderer Musiker ähnlichen Inhalts zitiert BIERMANN 1887, passim. Siehe auch BILL 1987A und NOACK 1967, 182. Allerdings waren solche Bitt- und Bettelbriefe an allen Höfen gang und gäbe und oft genug darauf ausgelegt, ein Höchstmaß an Mitleid zu erzeugen. Siehe AHRENS 2009, 75ff.

511 Die nicht weiter spezifizierete Krankheit ist dokumentiert in einem Brief Graupners vom Dezember 1727, siehe BILL 1987A, 188. Aus Graupners Kantaten ist ersichtlich, dass er von September 1727 bis März 1728 ohne Grünewalds Bass und sicher auch ohne dessen Hilfe beim Komponieren der sonntäglichen Kirchenmusik auskommen musste.

512 Geheimrat Kameysky verstarb 1726.

ner Bedrängung mir zu helfen. Ich stehe natürlicher Weise in unvermeidlicher Gefahr, mein Häußgen zu verlieren, weshalb alsdenn ich armer Mann mit meinem Weib und vielen Kindern unter kommen, nothdürfftiglich zuwohnen, wann nicht einen fast unverantwortlichen und beygestellten Umständen fast unerschwinglichen Haußzinß bezahlen wolte. Nun, ich erwarte in Furcht und Hoffnung, was Euer Hochfürstlich Durchlaucht wegen meines künftigen Wohl- oder Übelseyns vor gnädige resolution nehmen werden, und verharre

Euer Hochfürstlich Durchlaucht unterthänigster Diener, Gottfried Grünewald“.

Dass das Gesuch keinen Erfolg hatte, bezeugen zwei weitere Briefe entsprechenden Inhalts. Es ist offensichtlich, dass Ernst Ludwig tatsächlich die von Maskowsky vorgeschlagene Taktik verfolgte und seine Zusagen an wenige, ihm unverzichtbar erscheinende Untergebene (zum Beispiel Graupner) weitgehend einhielt, andere dagegen immer wieder vertröstete und am Ende überhaupt nicht bezahlte. Bezeichnend ist der erste Satz des Briefes, aus dem hervorgeht, dass Graupner mit Ernst Ludwig über die Situation seines Freundes gesprochen haben muss, wobei der Landgraf sich angeblich „nicht recht erinnern konnte“. Erst am 20. Juni 1735 erhielt Grünewald endlich 1000 Gulden als „eine gnädigste Douceur“ mit der Begründung, dass er zwar anderweitige Engagements angeboten bekommen habe, diese aber aus „unterthänigster gegen Uns hegender Devotion“ abgelehnt habe.⁵¹³ Es ist nicht bekannt, welche Stelle Grünewald in Aussicht gehabt haben könnte. Jedenfalls blieb er bis zu seinem Tod 1739 im Dienst des Landgrafen.⁵¹⁴

4.3. Werkimmanente Obrigkeitkritik?

Neben der offiziellen Beziehung, die naturgemäß von Gehorsam, Pflichterfüllung, Ehrerbietung und Devotion geprägt war, ist die Frage von Interesse, ob Graupners persönliche Einstellung – aufgrund seiner vielen negativen Erfahrungen – divergierte und wie sich dies unter Umständen in seinen Kompositionen zeigt. Auch wenn heutige Maßstäbe nicht auf die Situation des 18. Jahrhunderts anzuwenden sind, war die Panegyrik als ein überkommener und zu seiner Zeit nicht hinterfragter Teil seiner Pflichten völlig unangemessen, wenn man den Kontext der „calamitösen Zeiten, die ein Land oder eine Residentz drücken“⁵¹⁵ zugrunde legt. Zum Beispiel wird in der Kantate *Schallt, tönende Pauken* (vgl. Kapitel 8.3.1) zum 50jährigen Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs behauptet:

513 HStAD D 8 15/6.

514 Aus einer Petition der Kinder Grünewalds aus dem Jahr 1747 geht hervor, dass diese aus Darmstadt weggezogen waren und in Armut lebten. Sie baten, von der Erbschaftssteuer befreit zu werden, da „wegen ihrer miserablen Umständen, und daß einem Kind an der elterlichen Verlassenschaft nach Abzug der vielen vorhandenen Schulden in allem nicht einmal 100 fl. zu guth verbleiben [...]“. Dem Gesuch wurde stattgegeben, HStAD D 8 15/7.

515 ROHR 1733, 734.

Des theur'sten Fürstens Vater-Hand
 Hat, nach dem Beyspiel grosser Ahnen,
 Bisher den treuen Unterthanen,
 Nur lauter Wohlfahrt zugewand.
 Ja! Seiner Klugheit unerschöpfte Krafft
 Hat stets, zu unserm Wohlergehen,
 Den besten Fortgang vorgesehen,
 Und immer That und Rath geschafft.

Indessen genossen die Untertanen von ihrem Landesvater keineswegs „nur lauter Wohlfahrt“; und Ernst Ludwig hat es während seiner gesamten Regierungszeit ständig an „That und Rath“ fehlen lassen. Dieser Widerspruch, der auch zur damaligen Zeit allen Beteiligten bewusst gewesen sein muss, konnte sich selbstverständlich nicht offen und direkt in den Musikstücken widerspiegeln. Immer stand die repräsentative Funktion der panegyrischen Texte, die mit dem Rechtsakt der Huldigung einherging, innerhalb des absolutistischen Zeichensystems unangefochten im Vordergrund.

Ob die Musik Prozesse „der Aufrichtung von Herrschaft usw. bestätigend mitvollzieht oder aber ihnen entgegenwirkt – funktional ein alles entscheidender Unterschied –, hängt davon ab, wie Menschen in ihr selbst sich zueinander stellen: gleichrangig oder subordiniert, [...] und welche Werte, Visionen, Utopien sie kommunizieren“.⁵¹⁶ Die vordergründig zutreffende, jedoch eindimensionale kulturhistorische Betrachtung der politischen Funktion von Huldigungsmusik könnte ergänzt werden durch die Suche nach persönlichen „Werten, Visionen, Utopien“, die die Künstler neben ihrem offiziellen Dienstverständnis vertraten. Denn es ist wahrscheinlich, dass sich Einflüsse, Spuren und Abdrücke der äußeren Verhältnisse in den einzelnen Kunstwerken nachweisen lassen. Wenn, wie in Graupners Fall, diplomatische Quellen wie Briefe, Tagebücher u.ä., die über persönliche Werte und Einstellung Aufschluss geben könnten, fast völlig fehlen, muss versucht werden, aus überlieferten Dokumenten des Umfeldes, zum Beispiel aus der dienstlichen Korrespondenz, aus vorhandenen Leichenpredigten anderer Angehöriger des Hofstaates oder Berichten durchreisender Besucher Rückschlüsse zu ziehen.

Für die Historiographie muss selbstverständlich die Situation des 18. Jahrhunderts und die Werteskala der damals Lebenden die maßgebliche Folie bilden, auf der sämtliche ideologischen und ideologiekritischen Äußerungen zu betrachten sind. In diesem Zusammenhang ist es wichtig festzuhalten, dass Widersprüche von Schein und Wirklichkeit in der Zeremonialkultur nicht ungewöhnlich waren. Vier Jahre nach Ernst Ludwigs Jubiläum beispielsweise konnte der luxuriöse Pomp der Kaiserkrönung Karls VII. (1742) nicht die Tatsache kaschieren, dass der frisch gekrönte Monarch sich in einer verzweifelten Lage befand, weil er gerade seine Residenzstadt

516 KADEN 1997, Sp. 1619.

München an die Habsburger verlor und die Stadt Frankfurt um Asyl bitten musste. Er selbst war sich der Diskrepanz wohl bewusst. In seinem Tagebuch schrieb er:

„Meine Krönung ist gestern vor sich gegangen mit einer Pracht und einem Jubel ohnegleichen, aber ich sah mich zu gleicher Zeit [...] Krank, ohne Land, ohne Geld [...] Alles ist darüber einig, dass keine Krönung jemals herrlicher und glänzender war als die meine, der Luxus und die Verschwendung, die sich an allem und jedem kundgaben, überstiegen alle Vorstellungen [...]“⁵¹⁷

Der bereits von der Aufklärung geprägte Berichterstatter Johann Michael Loen befand „sich erklärtermaßen im Zwiespalt von Bewunderung und Ablehnung. Bei aller Faszination am Festgeschehen äußerte er immer wieder grundsätzliche Kritik am zeremoniellen System und beschrieb Fehlleistungen, die die würdevollen Selbstdarstellungen ins genaue Gegenteil verkehren“.⁵¹⁸ In die Reihe der von Loen geschilderten Pannen, die während der Krönungsfeier vorkamen, passt auch, dass Ludwig VIII. zu dem Anlass nicht nur den Um- bzw. Neubau seines Darmstädter Hofes auf der Frankfurter Zeil geplant hatte, sondern dort auch ein glanzvolles Feuerwerk veranstalten wollte. Beides kam aus verschiedenen Gründen nicht zustande.⁵¹⁹ Die offiziellen Festbeschreibungen, auch die weit verbreiteten Kupferstiche, hielten jedoch ausschließlich den Glanz einer vorbildlichen Krönungszeremonie fest.

Dass kritische Inhalte auch während des Absolutismus Gegenstand der Künste, insbesondere des Theaters, waren, steht außer Frage. Abschreckende Verhaltensweisen wurden den Menschen bereits im Jesuitentheater vor Augen gestellt – hier freilich in katholisch-missionarischer Absicht –, um sie

„gleichsam mit solch heßlichen Farben [darzustellen,] dass sich andere daran spiegeln, und vor dergleichen hüten lernten. Man hätte aus der Erfahrung, daß eine so lebendige Vorstellung und in Schertz beschene Bestrafung der Laster, den Leuten oft weit mehr zu Herten gieng, als eine vorgeschriebene Morale [...]“⁵²⁰

Aber auch in Opernlibretti gab es immanente Warnungen an die Herrschenden.⁵²¹ Sebastian Werr führt als Beispiel die 1687 am Münchner Hof aufgeführte „Niobe“

517 Zit. nach WERR 2010, 260.

518 WERR 2010, 262.

519 Das alte Stadtpalais genügte angesichts der Krönung – und angesichts des Beispiels des Fürsten von Thurn und Taxis – offenbar nicht mehr dem Repräsentationsbedürfnis. Der Stadtrat legte dem Landgrafen jedoch Schwierigkeiten in den Weg, weil er nichteinheimische Maurer beschäftigte. Als Ludwig einsah, dass der Bau vor der Krönung nicht fertigwerden konnte, stellte er die gesamten Arbeiten für die nächsten zwölf Jahre ein. Siehe WOLFF/JUNG 1898.

520 ROHR 1733, 813f.

521 In Hamburg hatte Graupner die teilweise politisch gewagten Libretti der republikanisch gesinnten hanseatischen Trägerschaft kennengelernt, die den dort ebenso gepflegten Fürstenhuldigungen gegenüberstanden (siehe Kapitel 2.3.2). Zu politischen Intentionen bestimmter Festmusiken vgl. auch PIETSCHMANN 2012, 47.

an (Musik von Agostino Steffani), deren Inhalt „schwerlich zur Verherrlichung eines Fürsten taugte“.⁵²² Durch Hochmut und Missachtung der Götter und der Priester bringt das Königspaar Niobe und Amphione Unheil und Tod über seine Familie. Die didaktische Wirkung zielte auf das in den Fürstenspiegeln propagierte Ideal eines tugendsamen, frommen und bescheidenen Herrschers. Doch konnte in einer solchen Oper die intendierte Kritik keinesfalls durch eine direkte Gleichsetzung der Protagonisten mit dem Fürstenpaar geäußert werden, sondern höchstens durch einige absichtsvolle Parallelen von Bühnenhandlung und Realität und vielleicht darüber hinaus noch durch eine allgemein formulierte Warnung vor dem dargestellten Laster.

Viel weniger hätten Graupner und seine Textdichter dem Landgrafen ihre Kritik unmittelbar vor Augen führen können. Zudem war die Form der Oper, die sicherlich mehr Freiheit in Bezug auf Auswahl und Gestaltung des Inhalts erlaubte, nach 1719 in Darmstadt nicht mehr verfügbar. Das Kantatenschaffen in seiner jahrzehntelangen Routine bot wenig Möglichkeiten, die eigenen Werte denen des Landgrafen gegenüberzustellen. Gleichwohl fanden Graupner und seine Textdichter Wege, mit den Widersprüchen umzugehen. In der Annahme, dass die Künstler – neben Resignation und stiller Pflichterfüllung – Strategien entwickelt haben mussten, Botschaften zu kommunizieren, die über das vordergründige Herrscherlob hinausgingen, lassen sich, unter Zugrundelegung der zeitgenössischen Werteskala, einige Beobachtungen anhand der betreffenden Kantaten festhalten:

- Herrscherlob als Anmahnung eines stilisierten Idealbildes,
- Betonung der religiösen Ebene,
- musikalische Stilmittel als Kommunikation kritischer Inhalte.

4.3.1. Herrscherlob als Anmahnung eines fürstlichen Idealbildes

In den Huldigungskantaten gingen die Textdichter Georg Christian Lehms und Johann Conrad Lichtenberg niemals auf das unmittelbare Tagesgeschehen ein. In einigen Texten, die vermutlich von Johann Jacob Wieger stammen, gibt es hingegen durchaus solche Bezüge. Für den Regierungsbeamten, der selbst für die Politik des Landes mit verantwortlich war, mochte die Thematik naheliegend sein, die der Bibliothekar Lehms und der Pfarrer Lichtenberg aussparten und durch floskelhafte Herrschaftseembleme ersetzten. Weder bei Lehms noch bei Lichtenberg finden sich je Anspielungen auf eine konkrete politische Situation. In Romanen wie „Die in den vorigen Stand versetzte Assilie [= Silesia, Schlesien]“ oder „Die gestillten Schmerzen der zeithero krank gewesen, nunmehr aber zu ihrer vorigen Gesundheit gelangten Anxiosa [= Saxonia, Sachsen] oder das zeithero gedrückte doch wieder

erquickte Sachsen“⁵²³ schrieb Lehms in seiner Leipziger Zeit politische Satiren, nicht jedoch in Darmstadt. Schlüsselromane oder mit Allusionen aufgeladene Libretti, wie sie sich beispielsweise aus dem Umfeld des bayrischen Kurfürsten Max Emanuels erhalten haben,⁵²⁴ sind in Darmstadt nicht bekannt.

Fürbitten und Gebete für den Landgrafen und seine Familie sind immer sehr allgemein formuliert, selbst die zeitnahen Geburten und Todesfälle werden – wenn überhaupt – höchstens andeutungsweise thematisiert. In der Textsorte der Huldigungskantate finden das Kriegsgeschehen, die Friedensschlüsse, die Ordensverleihungen, die Ernennung zum Kreisobersten, aber auch innenpolitische Ereignisse keinen Niederschlag. Aber wenn auch das Auslassen der negativen Begebenheiten in einer Glückwunschkantate verständlich ist, so verwundert doch, dass selbst Erfolge und freudige Ereignisse nicht genannt werden.

Natürlich gab es zu den großen offiziellen Anlässen wie Jubiläen, Hochzeiten und Todesfällen eigens dafür komponierte Kantaten. Die Vorkommnisse innerhalb eines Lebensjahres des Landgrafen fanden jedoch keinen Niederschlag in Glückwunschkantaten zum Geburtstag oder zum Neuen Jahr. Statt dessen gleichen sich diese Kantaten inhaltlich von Jahr zu Jahr, ohne nennenswerte Veränderung, mit immer gleichen Topoi und Floskeln. „Pflicht“ und „Opfer“ verkörpern die schuldige Freuden- und Ehrenbezeugung, die nicht als aufrichtige Gefühle im heutigen Sinne zu verstehen sind. Vielmehr war die Huldigung „ein Rechtsakt, eine eidliche Versicherung der Treue und des Gehorsams, welche die Unterthanen ihren Territorial- oder Landes-Herrn abstaten“⁵²⁵

Zudem musste der Textdichter bestrebt sein, die Glückwunscharmina, obwohl immer anlassbezogen, auf eine Ebene des Beispielhaften und Ewig-Gültigen hinaufzuheben.⁵²⁶ Die Verwendung von Metaphern, Emblemen und Symbolen, also Sinnbildern wie „Fürstensonne“ und „Flor“, „Zeder“, „Sprossen“, „David und Salomon“ für den Regenten und den Erbprinzen, erschien „erhabener“ und damit dem Anlass angemessener als die Erwähnung historischer Fakten. Freilich implizierte das idealisierte Fürstenlob immer eine mahnende Komponente. Das Herrscherethos in der Tradition der Fürstenspiegel bedeutete auch eine Forderung an den Fürsten. Diesem oblag es, dem vorgezeichneten Idealbild, das zunächst unterstellt wird, möglichst ähnlich zu werden. Indem nun in den Kantaten dem huldreichen

523 Georg Christian LEHMS: Die gestillten Schmetzen der zeithero krank gewesenen, nunmehr aber zu ihrer vorigen Gesundheit gelangten Anxiosa oder das zeithero gedrückte doch wieder erquickte Sachsen. Leipzig 1707. Ders.: Die Ihrer Freyheit zeithero Beraubt-gewesene nunmehr aber durch den unüberwindlichen Sophie und Löwenmüthigen Claruso in den vorigen Stand versetzte Assilie oder das sich durch Ihre wiedererlangte Religions-Freyheit erholende Schlesien, durch die Feder Pallidors. Gedruckt im Jahr 1708.

524 Siehe BETZWIESER 2012.

525 Zedler 1735, Bd. 13, Sp. 717f, zitiert nach WERR 2010, 227.

526 Vgl. SCHEITLER 2006, 40.

Landesvater überschwänglich gedankt wird für seine Fürsorge und Gnade, das heißt, indem diese Eigenschaften in einem guten Herrscher vorausgesetzt werden, werden ebendiese Attribute auch unterschwellig angemahnt. Wenn der Landgraf als Garant des Friedens, des Wohlstandes und der „wahren“ Religion gepriesen wird, ist dies sicherlich auch als Beschwörung zu verstehen.

4.3.2. Betonung der religiösen Ebene

Wohl war der Fürst auch das Oberhaupt der Kirche in seinem Land. Aber ein Theologe, in erster Linie natürlich der Oberhofprediger als sein persönlicher Seelsorger, durfte als „Hirte“ und als Ausleger des göttlichen Wortes auftreten und als solcher die Einhaltung der biblischen Richtlinien, auch vom regierenden Landgrafen, einfordern. Die Hofprediger Johann Christoph von Bielefeld und Philipp Bindewald taten ebendies in offener Form, wie aus ihren Briefen an Ernst Ludwig hervorgeht.⁵²⁷ Einige Informationen bezüglich der in Darmstadt üblichen religiösen Usancen gibt die gedruckte Abschiedspredigt des Johann Philipp Fresenius (1705-1761), der zwischen 1736 und 1742 Diakon bei der Hofgemeinde war. Er thematisierte seine Rolle als Lehrer der Gemeinde und damit auch des Landgrafen in seiner Abschiedspredigt, bevor er als Universitäts- und Stadtpfarrer nach Gießen ging. Wie der Apostel Paulus bei seinem Abschied von Ephesus habe er es als seine Pflicht angesehen, die Sünder zu warnen, damit Gott nicht ihn als zuständigen Seelsorger für deren Verderben verantwortlich mache „und ihr Blut von ihm fordere“. Daher rechtfertigt er seine Arbeit:

„Was meinen öffentlichen Vortrag des göttlichen Worts anlangt, so hat Gott Gnade gegeben, euch beständig in die Ordnung hinzuweisen, daß ihr unter dem Gefühl eures Sünden-Elendes, in tiefer Armuth des Geistes, und mit lebendigem Glauben euch zu dem einzigen Sünden-Tilger Jesu Christo nahen, und euer Gewissen gegen alle Anklagen und Schrecken des Gesetzes allein in seinem Versöhnungs-Blute stillen [...] sollet“.⁵²⁸

Dass er mit seinen Bekehrungsversuchen nicht immer erfolgreich war und dass es wohl auch zu Konflikten gekommen sein mag, deutet Fresenius zumindest an:

„[...] daher habe ich aus allen Kräften diese beyde Götzen [die sündliche Menschen-Furcht und Menschen-Gefälligkeit] zu zerstören gesucht, aber ich habe leider bey den meisten meinen Zweck nicht erhalten können. Ich habe getrachtet, die Wahrheit ohne Ansehen der Person zu verkündigen, doch nur aus Liebe zu den Sündern [...] Gott hat mir Mut gegeben, öffentliche Aergernisse und Bedruckungen zum öftern getrost zu bestrafen, und die Zorn-Gerichte des Allmächtigen zu verkündigen, welche darauf zu erfolgen pflegen. Manche haben sich zwar widersetzt; aber es war theils um die Abwen-

527 HStAD D 4 356/15 und 356/16.

528 FRESENIUS 1742, 44. Dr. Carl Ehrig-Eggert sei herzlich gedankt für den Hinweis auf diese gedruckte Predigt. Vgl. auch EHRIG-EGGERT 2012.

„dung der göttlichen Gerichte, theils aber auch darum zu thun, daß ich bey meinem Abschied einmal sagen könnte: Ich bin rein von aller Blut“.⁵²⁹

Johann Conrad Lichtenberg vertrat in seinen Kantatentexten augenscheinlich die gleiche Auffassung von seiner seelsorgerischen Pflicht wie Fresenius. Durch seine Rolle als Textdichter sämtlicher Kirchenmusik-Jahrgänge ab 1719 nahm er eine Position ein, die in gewisser Weise der eines Hofpredigers entsprach. Denn durch diese Texte hatte er die Möglichkeit, „christliches Verhalten“ der Hofgemeinde – und damit auch dem Landgrafen – als Norm vor Augen zu stellen und gleichzeitig anzumahnen:

Der weise Rat der Frommen
Ist auf der Bösen Heil bedacht.
Sie kommen
Von Gott gesandt, die Irrenden zu lehren.
Ihr Wort heißt sie zu Jesu kehren,
Doch niemand nimmts in acht [...].⁵³⁰

Über den theologischen Standort Lichtenbergs, der aus einem pietistisch geprägten Elternhaus stammte,⁵³¹ schreibt Markus Matthias:

„Johann Conrad hatte in Gießen vor allem bei Johann Heinrich May (1653-1719) studiert, dann in Jena bei dem zwischen Orthodoxie und Pietismus vermittelnden Johann Franz Buddeus (1660-1727). Er selbst gehört nach den wenigen Zeugnissen, die wir über ihn haben, wie Pfaff zu den ‚Übergangstheologen‘. Kirchentreu und die traditionelle Lehre bewahrend und in der Praxis vor allem am religiösen Leben und Erleben interessiert, ist diese Generation von den Entdeckungen und dem siegreichen Fortschritt der menschlichen Vernunft fasziniert. Johann Conrad, der ‚polytechnische Pastor‘ und spätere Superintendent der Diözese Darmstadt, ist nicht weniger religiös als sein Vorfahre oder seine pietistische Zeitgenossen. Seine Religiosität ist aber getragen von der Überzeugung, daß die menschliche Vernunft eine gute Gabe Gottes sei, die der Mensch um seiner auch gegenwärtigen Glückseligkeit willen ausgiebig gebrauchen solle“.⁵³²

Falls man annehmen kann, dass Graupner diese Einstellung im Großen und Ganzen teilte, lohnt es sich zu untersuchen, inwieweit die theologischen Überzeugungen in

529 Ebenda, 45f, 47f.

530 Aus der – nicht von Graupner vertonten – Kantate zum 2. Weihnachtsfeiertag 1732.

531 Die Einstellung des Vaters ist deutlich zu erkennen in „Das Hausbuch des Amtsverwesers J.P. Lichtenberg 1660-1689“ Nachdruck nach W. Diehl. In: WEBER 1992.

532 MATTHIAS 1992, 79f. Eine ähnliche These formulieren Veronika Surau-Ott und Konrad Ott als Ergebnis der Analyse einer Predigt Lichtenbergs. Sie stellen fest, „daß Lichtenberg einerseits kein orthodoxer Lutheraner mehr war, der dogmatisierte Theologie und Frömmigkeit intellektualistisch identifizierte und andererseits noch kein Pietist, der allein auf die Erweckung des Herzens gesetzt hätte. Seine Position oszilliert zwischen beiden feindlichen Standpunkten mit der Absicht, zu einer vermittelnden Synthese zu gelangen“. SURAU-OTT/OTT 1992, 92. Vgl. auch EHRIG-EGGERT 2012.

den Kantaten einen musikalischen Niederschlag gefunden haben. Die Allmacht Gottes als höchste Instanz kommt in allen Kantaten ständig zum Ausdruck. Aber auch die Stellung des Fürsten unterhalb dieser Instanz wird immer wieder deutlich gemacht; als Beispiel sei hier das Rezitativ Nr. 2 aus der Geburtstagskantate *Herr, du bist Gott* des Jahres 1743 angeführt (vgl. Kapitel 7.2.2). Zwar bittet das Volk um „seines Fürsten Wohlergehen“, aber der „Herrscher jener Höhen“ wird adressiert als das eindeutige „Oberhaupt selbst der Regenten“:

Herr! Hoherhabner GOTT!
 Du Ober-Haupt selbst der Regenten!
 Du bist allein der starcke Zebaoth,
 In dessen Allmachts-Händen
 Der Länder Wohl und auch ihr Unfall steht.
 [...]

Einen Hinweis darauf, dass nicht nur Lichtenberg, sondern auch Graupner den oft leichtfertigen Lebenswandel der Landgrafen moralisch verurteilte, gibt zum Beispiel die Auswahl der Dicta in den Weihnachtskantaten. René Schmidt stellte in seiner Dissertation fest, dass Graupner gerade in den späten Kantaten, also nachdem Lichtenberg keine neuen Jahrgänge mehr schrieb, oft aus den alten solche Texte auswählte, deren zugrundeliegende Perikopen gar nicht für den Tag der neuen Aufführung passten. Statt dessen wählte er bevorzugt Bibelstellen, die die Androhung von Gottes Strafgericht thematisieren, z.B. in der Kantate zum Stephanustag 1748: „Sehet darauf, dass niemand Gottes Gnade versäume, dass nicht etwa eine bittere Wurzel aufwachse und Unfriede anrichte, und viele durch dieselbe verunreiniget werden“ (Hebr. 12, 15).⁵³³

Die Zeremonialmusik bot immer auch Diskursen über Tugenden, Herrscherrolle und Politik einen Raum:

„Der Endzweck unserer musicalischen Arbeit ist, nächst GOTTes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer. Habe ich nun etwa bey einem Fürstlichen Hofe zu thun, so gibt mir der Zustand desselben schon gute Gelegenheit, auf etwas zu sinnen, das mit dem daselbst herrschenden Geschmacke übereinkomme, dessen reife Erwegung viele Empfindungen hervorlocken kann: zumahl, da auch die Noth selbst für eine Mutter derselben gerechnet wird“.⁵³⁴

Es gibt auf der inhaltlichen Ebene keinen Unterschied zwischen der Huldigung an Landgraf Ernst Ludwig und der an Ludwig VIII.⁵³⁵ In allen Glückwunschkantaten

533 Siehe SCHMIDT 1992, 245ff. Im Rahmen dieser Studie können ausschließlich Aussagen über die Huldigungsmusiken gemacht werden; ob sich bei Einbeziehung aller übrigen Kantaten ein differenzierteres oder gar ein abweichendes Bild ergäbe, muss vorläufig dahingestellt bleiben.

534 MATTHESON 1739, 129.

535 Die Geburtstagskantaten für Ludwig VIII. stammen möglicherweise nicht von Lichtenberg. Zu den Unterschieden auf der formalen und stilistischen Ebene siehe Kapitel 7.2.2.

wird Gott zu Beginn inbrünstig gedankt für seine Güte. Die Auswahl des Dictums erfolgte fast immer unter dem Gesichtspunkt des Gotteslobs, darauf folgt – in der Regel in einem Rezitativ und einer Arie – das Dankgebet. Dabei kam es Lichtenberg insbesondere auf den Aspekt der Demut an, was in den weiteren Rezitativ-Arien-Paaren zum Ausdruck gebracht wird. Immer wieder betont der Textdichter, dass alle Wohltaten unverdiente Gnadenbezeugungen seien, die Gott den Gläubigen gewährt. „Unwürdig“ und „ohne Verdienst“ seien die Bittenden, deren Gebet Gott dennoch erhört. Das Tenor-Rezitativ Nr. 4 aus der Kantate *Danket Gott mit Jauchzen* (Geburtstag 26.12.1727) kann hierfür paradigmatisch stehen:

Zwar, Vater, unsre Missetat
Ist keiner Huld, nein, deines Eifers wert.
Ja, doch es hat dein gnädig Schonen noch kein Ziel.
Du häufst vielmehr noch deine Gaben.
Es ist, wir wissen's wohl, sehr viel,
Was unser Wunsch begehrt,
Was wir von dir erhalten haben.

Es geht nicht um konkrete „Missetaten“, sondern um die im Zeichensystem der Christologie a priori vorausgesetzte Erbsünde, der alle Menschen, der Fürst ebenso wie seine Untertanen, unterliegen. Die Betonung dieser für Lichtenberg grundlegenden Tatsache ist Gegenstand fast sämtlicher Rezitative der Glückwunschkantaten. Die Demut als eine wahrhaft christliche Haltung musste auch in den Festkantaten betont werden, in deren Kontext die Aspekte der Buße und der notwendigen Abkehr von der Sünde nicht recht passen wollten. Lichtenberg hielt es offenkundig für seine Aufgabe, die Zuhörer, also vor allem den Landgrafen und die Hofgemeinde, immer wieder an ihre Sündhaftigkeit, die Notwendigkeit der Reue und der Umkehr und an das ansonsten zu erwartende Strafgericht Gottes zu erinnern.⁵³⁶ Da eine solche „Drohung“ nicht gut Gegenstand einer Glückwunschkantate sein konnte, betonte er hier besonders den Aspekt der unverdienten Gnade. Selbst in den weltlichen Kantaten ist die Demutsgeste in stilisierter Form als „Opfer“, „Pflicht- und Dankaltar“, „Weihrauch“ etc. präsent. Zwar ist es in erster Linie das Volk, das zur Demut aufgefordert wird, doch wird der Fürst als „Empfänger von Gottes Wohltaten“ implizit in eine Reihe mit allen – sündigen – Menschen gestellt.

Das Wohlergehen des Herrschers wird zum einen als Dankgebet, zum andern als Wunsch und Bitte thematisiert, wobei „Wohlstand und Segen“ des Fürsten als die Erfüllung des sehnlichsten Wunsches seiner Untertanen hingestellt werden, die dafür zuvor – immer erfolgreich – zu Gott gefleht hatten. Die Zeile „Gottlob, der Wunsch hat eingetroffen“ kommt in fast jeder Geburtstagskantate vor und suggeriert, dass Gott gerade dieses Gebet bevorzugt erhöre. Daher wird die Bitte

536 Gerade am „II. heiligen Christ-Tage“ ist nach der lutherischen Agenda das Thema „Gottesgericht“ vorgesehen; und Lichtenberg schrieb dazu Kantaten in seinen Jahrgängen, ungeachtet der Tatsache, dass sie in Darmstadt nicht im Geburtstagsgottesdienst aufgeführt werden konnten.

jedes Jahr aufs Neue ausgesprochen, gleichzeitig mit dem Dank für ihre Erfüllung während des verflossenen Jahres. Untrennbar damit verbunden ist jedes Mal die Demutsäußerung, dass die Gnade ganz unverdient sei. Als eines von vielen Beispielen sei hier ein Rezitativ aus der Geburtstagskantate *Der Herr hat Großes an uns getan* aus dem Jahr 1725 angeführt:

7. Rezitativ Tenor "Ganz unverdient ist uns dein Name nah"

Tenor

Bc

Ganz un - ver - dient ist uns dein Na - me nah, dein

3
Mund spricht: Ja! Wenn wir das Wohl für un - ser Haupt, für un - ser Haupt be - geh - ren.

6
Drum steigt aufs Neu der Weih - Rauch uns - rer Wün - sche auf. Dein All - machts - wort wird sie da - hin ge -

10
wäh - ren, dass Dei - ner Gna - den - strö - me Lauf ob ihm ohn - un - ter - bro - chen sei.

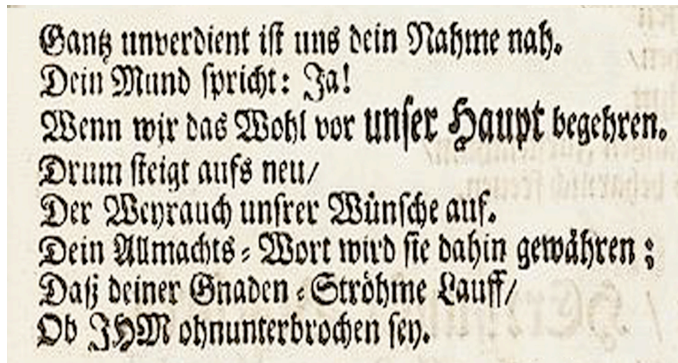
Zunächst sind es die Untertanen, kollektiv als „uns“ apostrophiert, die Gottes Güte unverdientermaßen genießen. Dann wird jedoch in dem Wunsch nach „Wohl für unser Haupt“ deutlich, dass dieses Wohl von Gottes „Allmachtswort“ und den „Gnadenströmen“ abhängt, der Fürst mithin nicht das Recht hat, sich darüber zu erheben. Auch als „Gesalbter des Herrn“ ist ein Landgraf den göttlichen Gesetzen unterworfen; Lichtenberg betont diese Tatsache in jeder Kantate mehrfach.⁵³⁷

4.3.3. Musikalische Stilmittel als Kommunikation kritischer Inhalte

Wenn der Theologe Lichtenberg in seinen Texten mit Hilfe der christlichen Demut eine religiös fundierte Distanz zu der weltlichen Fürstenherrschaft herstellte, so ist zu fragen, ob Graupner entsprechende musikalische Ausdrucksformen für ein kritisch konnotiertes Kommunikationssystem nutzte. Tatsächlich lassen sich viele von Graupners musikalischen Ausdrucksmitteln in diesem Sinne deuten. Das oben angeführte Rezitativ aus der Geburtstagskantate des Jahres 1725 kann wieder als Beispiel dienen, diesmal für einen von Graupner unterlegten „Subtext“, mit dem er eine ei-

⁵³⁷ Ulrich Neuhaus sei herzlich gedankt, der sämtliche Notenbeispiele der vorliegenden Studie von den Autographen transkribiert hat.

gene Position versteckt artikuliert. Die zweimalige Vertonung der Worte „für unser Haupt“ in Takt 4 und 5 mit Sequenzierung entspricht der Hervorhebung im Textdruck:



Nicht das Wohl der Untertanen, sondern das des Fürsten ist Gegenstand der Gebete. „Unser Haupt“ ist das Wichtigste, was durch die größeren Lettern im Druck – wie immer, wenn von dem Fürsten die Rede ist – deutlich gemacht wird. Die Repetition per gradus ist die angemessene musikalische Figur für diese Hervorhebung, wenn man sie auch weniger in einem Rezitativ als vielmehr in einer Arie erwarten würde, wo der betreffende Affekt ausgemalt werden soll. Aber Graupner setzt erstens eine rhythmische Diminution, die aus der Steigerung eine Verkleinerung macht, und zweitens den Ton *gis*⁴, den Tritonus, auf das zweite „Haupt“, gegen das *d* im Bass. Der *Saltus duriusculus* gibt dem Wort eine schmerzliche Bedeutung. Allerdings war die Dissonanz schon fast nicht mehr hörbar, weil der übergebundene Basston bereits verklang. Somit wird den Zuhörern keine „kritische“ Stelle aufgefallen sein; vordergründig war lediglich der durch das Zeremoniell vorgegebene „Weyrauch unserer Wünsche“ nach dem „Wohl vor unser Haupt“ zu hören. Aber „Gottes Lob“ (hier in der letzten Zeile des Rezitativs Nr. 4 der oben genannten Kantate) ist im Gegensatz dazu in strahlendem Dur und mit einer Koloratur verziert vertont:

12

Bass

schre-cken. Soll uns dies nicht zu Got - - - - - tes Lob er - we-cken?

Bc

Durch die differenzierte musikalische Ausdeutung der Textstellen macht Graupner den Unterschied zwischen Gotteslob und Fürstenlob deutlich. Auch wenn die Obrigkeit von Gott eingesetzt ist, was die gehorsame Dienstleistung quasi zum Gottes-Dienst macht, ist letztlich der christliche Gott die allerhöchste Instanz, der auch ein Fürst untertan sein muss.

In der Musiksprache der Zeit war der Ausdruck von Affekten eines der markantesten Stilmittel; und für Graupner war eine emotionale, aber auch „psychologisch“, d.h. typologisch charakterisierende Wortausdeutung mit musikalisch-rhetorischen Figuren, Hypotyposis und Pathopoëia, eine Selbstverständlichkeit. Die Notwendigkeit der „genauen Einrichtung“, das heißt der musikalischen Interpretation jeder einzelnen semantischen Einheit stellte er noch im Vorwort zu seinem 1728 herausgegebenen Choralbuch heraus, um das Prinzip, das in einer affektausmalenden Arie auf der Hand lag, auch für den Choral zu fordern. Denn der Gesang habe einen

„desto tiefern Eindruck in die Gemüther, wo mit wohl bedachten und ausgesuchten Expressiones der Sinn und Nachdruck des Textes durch die Music gleichsam lebendig vorgestellt wird; und ist dieses bey jeder Composition, da ein gewisser Text und Worte vorgeschrieben sind das vornehmste. Denn so lange als in der Distinction: Punctum, Comma, Semicomma, Colon, Interrogation, Exclamatio, Parenthesis, und so fort, nicht einerley sind, so lange folgt, daß jedwedes von diesen auch in der Music seine eigene Expressiones haben muss. Auch ist sonderlich in acht zu nehmen, jedem Wort seine gebührliche und erforderliche Emphasin zu geben [...]“.⁵³⁸

Einerseits war also die „stimmige“ Komposition des Textgehalts eine unbedingte Forderung. Wenn Graupner dann andererseits nicht selten gegen den offensichtlichen Wortsinn komponierte – wenn er beispielsweise Dissonanzen setzte bei Worten wie „Freude und Glückseligkeit“ – kann dies kein Zufall sein. Bei aller Professionalität und „pflichtschuldiger Devotion“ kamen hier möglicherweise die „Gemüthskränkungen“, die die Mitglieder der Hofkapelle in der Realität erlebten (s.o.) und die sicherlich immer hinter der vordergründigen Huldigung eines angeblich so „beglückten Hessen“ standen, in der Musik zum Ausdruck. Wenn man die Autorinstanz des huldigenden Volkes mit dem Textdichter und dem Komponisten, aber auch mit den ausführenden Musikern gleichsetzt, so muss die Musik als ein Zeichensystem verstanden werden, das eine Kommunikation auf mehreren Ebenen ermöglichte. Während die gleichbleibende Routine der jährlichen Glückwunschkantaten eine „heile Welt“ suggerierte, fand Graupner musikalische Möglichkeiten, einen Subtext mit einfließen zu lassen, der vielleicht nur ihm selbst und seinen Mitarbeitern verständlich war. Sehr viele Stellen in den Huldigungsmusiken, insbesondere in den Geburtstagskantaten für Ernst Ludwig, können als solche Subtexte interpretiert werden. Neben dem oben genannten Beispiel lässt sich dies anhand der der Geburtstagskantate des Jahres 1720 *Preise Jerusalem, den Herrn* verdeutlichen.

Das Bass-Rezitativ Nr. 3 ist ein Dankgebet. Hessen freut sich und dankt Gott für seinen Fürsten. Doch stand das Land zu der Zeit keineswegs, wie der Text besagt, „in hohem Wohl, in schönster Blüte“; das Gegenteil war der Fall. Die Harmoniefolge geht innerhalb weniger Takte durch die meisten, selbst entlegene,

538 Christoph Graupner: Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral Buch, Vorwort. Darmstadt 1728.

Kreuztonarten (e-Moll – A-Dur – Fis-Dur – h-Moll – a-Moll – D-Dur – G-Dur – e-Moll – G-Dur – C-Dur); das ist keineswegs ungewöhnlich im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts. Für den Landgrafen und die übrigen Zuhörer wird der Höreindruck ein ganz „normaler“ gewesen sein. Es ist vielmehr die Art, wie Graupner die Durchgangsdissonanzen auf bestimmte Worte legt und ihnen damit einen „Subton“ gibt, der sich als kritischer Kommentar zum Text lesen lässt.

3. Rezitativ (Bass) Wir stehen hier

Bass

Wir ste-hen hier, o Gott, mit Freu-dig-keit vor dir. Durch dei-ne Huld, durch dei-ne Va-ter-gü-te, die uns so

Bc

6/4 7[#]/5 5/3 6 6

5

man-ches Denk-mal setzt, steht un-ser Fürst, sein Haus, sein Land noch itzt in ho-hem Wohl, in schön-ster Blü-te.

6 3 6 4

9

Wir sind es zwar nicht wert, doch mehrst du uns-rer Wohl - fahrt Stüt-zen. Der Bot-schaft Zi-ons fro-her

6 6 1 6/4 2 1

13

Ton er-freut bei dei-nem Schutz noch man-chen blö-den Geist. Wir sehn, wie wir be - gehrt, auf un-serm Für-sten-

6 1 6 6

17

thron, o Glück, das un-ver-gleich-lich heißt, itzt Va-ter, Sohn und En-kel sit-zen.

6 1 6 6

Ausgerechnet bei dem Wort „Freudigkeit“ (Takt 2) stehen die dissonanten Töne fis und dis gegen das liegende e im Bass, wobei die Harmoniefolge a-Moll – H⁷ – e-Moll eine ganz normale ist. In Takt 7-8 wird Spannung erzeugt durch ein cis[♯] auf dem Wort „Wohl“, ein ais auf dem Wort „schönster“ innerhalb der Fortschreitung von e-Moll nach h-Moll. In Takt 9 ist das aufgelöste c[♯] auf dem Wort „nicht“ ungewöhnlich, es nimmt die Terz des folgenden a-Moll-Akkords vorweg und klingt

innerhalb des Dominant-Septimen-Akkords gewagt. Die Aussage „Wir sind es zwar nicht wert“ wird durch den dissonanten Klang sehr bildlich, die Verneinung wird pointiert. Die Septime im Dominant-Sept-Akkord in Takt 11 liegt im Bass, was dem Wort „Wohlfahrt“ einen dramatisch zwiespältigen, nach Auflösung verlangenden Akzent verleiht. Nach der zweifachen Anabasis steht in Takt 14 bei dem Wort „manchen“ anstatt des im C-Dur-Akkord erwarteten e' ein punktiertes d' der Singstimme gegen das c im Continuo; auch hier wird die Textaussage dadurch eindrucksvoll unterstrichen: „Der Botschaft Zions froher Ton erfreut bei deinem Schutz noch manchen blöden Geist“. Das heißt, selbst ein unverständiger Zweifler wird durch Gottes Fürsorge vom „Wohl“ des Landes in der Person des Fürsten und seiner Familie überzeugt. Die Ambivalenz, die in dem Wort „manchen“ steckt, kommt in der Sekundreibung zum Ausdruck. Anspielungen auf die katastrophale Finanzsituation des Landgrafen in jenem Jahr, da er nicht nur seinem Kapellmeister Graupner mehr als ein Jahresgehalt schuldete, lassen sich aus dem Kantatentext herauslesen. In der Bassarie Nr. 10 heißt es:

Du hohe Quelle edler Gaben,
Lass uns, wie wir geflehet haben,
Den Reichtum deiner Schätze sehn.
Ach falle, höchst erwünschter Regen,
So Haupt und jedem Glied zum Segen,
Ja, lass im Überfluss
Auf Hessens Zion einen Guss
Zur Fördrung unsers Heils geschehn.

Vordergründig ein Gebet um göttlichen, das heißt seelischen Reichtum, lässt sich der Text auch wörtlich auffassen, das heißt als Gebet um einen ganz materiellen, höchst erwünschten Geld-Regen, der nicht nur dem Landgrafen, sondern auch seinen Bedienten zugute kommen sollte, die auf ihre Bezahlung hofften. Eine Viola d'amore oder ein Fagott sind die Soloinstrumente, die in schnellen Sechzehntelbewegungen und wiederholten Triolengruppen den Regen bildlich darstellen. Es ist gerade kein „Goldregen“ dargestellt, den man sich gut mit Trompeten und Pauken vorstellen könnte. Die ursprünglich in der Besetzungsliste vorgesehenen zwei Oboen sind auf dem Umschlagtitelblatt mit Bleistift (in Graupners Handschrift) durchgestrichen und ersetzt worden durch „Violon d'Amore“ sowie „Fagotto“.⁵³⁹

539 In der Partitur ist wie üblich das Soloinstrument, das im Violinschlüssel klingend notiert ist, nicht spezifiziert. Es steht zu vermuten, dass Graupner ursprünglich hier eine Oboe einsetzen wollte. Einzelstimmen dieser Arie sind sowohl für die Viola d'amore als auch für ein Fagott (letzteres offenbar nachträglich von Graupner selbst hinzugefügt) vorhanden, so dass alternativ das eine oder das andere Instrument die Arie spielen konnte. Dass Graupner die Oboen aus pragmatischen Gründen ersetzen musste, ist nicht wahrscheinlich. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass einzelne Instrumente nicht zur Verfügung gewesen wären, zumal erst einen Monat zuvor die Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte mit einer stark besetzten Tafelmusik gefeiert worden war.

Offenbar entschied sich der Komponist letztendlich bewusst für die dunklere Klangfarbe. „Überall da, wo man in einer Huldigungsmusik bei diesem Text prächtige Klänge und fanfareartige Musik in Dur erwartet, schreibt Graupner nach unten sich wendende Bewegungen und düstere Harmonien in Moll und schrägen Akkorden. Mutig!“⁵⁴⁰

4.4. Zusammenfassung: Die Hofmusik zwischen „höchster Gnade“ und Desinteresse der Landgrafen

Eine standesgemäße Hofhaltung, die sich an den führenden Höfen Wien, München, Dresden und Versailles orientierte, war für einen kleinen Reichsstand wie Hessen-Darmstadt ein unerreichbares Ideal. Dennoch lassen sich zumindest zeitweise enorme Anstrengungen der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. konstatieren, ihre Zeremonialkultur dem Ideal anzunähern. Für Ernst Ludwig bedeutete das die Inangriffnahme weitreichender Bauvorhaben, den Aufbau von Musikkultur und Theater, für Ludwig VIII. hingegen eher die bildende Kunst, Kunsthandwerk – und für beide die repräsentative Jagd. Außen- und innenpolitische, aber auch familiäre Schwierigkeiten und persönliche Überforderung⁵⁴¹ führten zu einer zunehmenden Divergenz zwischen Anspruch und Realität. Hinzu kam eine allgemeine Abwertung des Zeremoniell- und Solennitätswesen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, die sich gerade am Beispiel Darmstadts deutlich beobachten lässt.⁵⁴²

Hier stellt sich die Frage, inwieweit Christoph Graupner an dieser Entwicklung teilhatte und ob er seine Arbeit als loyaler Diener bis zum Ende unhinterfragt ausführte, nachdem sein einziger „Ausbruchsversuch“ 1723 gescheitert war. Das sicherlich hoch komplexe und teilweise auch widersprüchliche Beziehungsgeflecht des Kapellmeisters zu den Landgrafen einerseits, zum übrigen Hofstaat und vor allem zur Geistlichkeit andererseits kann durch die wenigen Quellen nicht ausreichend beleuchtet werden. Dennoch lassen sich anhand der Zeremonialmusiken innerhalb ihrer Determinanten und Rahmenbedingungen Tendenzen aufzeigen, die Graupners musikalische Arbeit in diesem Kontext näher erklären.

Die deutlich abnehmende Zahl der Huldigungsmusiken im Lauf von Graupners Dienstzeit ist ein Indiz für die veränderte Prioritätensetzung am Hof. Nach dem Tode Ernst Ludwigs 1739 trat Graupner mit „seinem“ Teil der Hofmusik mehr in den Hintergrund. Er bewältigte im letzten Jahrzehnt seines Wirkens in Darmstadt

540 MAX 2011, 103. Hermann Max sei herzlich gedankt, der seine Transkription des Rezitativs Nr. 3 zur Verfügung stellte, sowie für die Diskussion anlässlich seiner Aufführung der Kantate am 25. September 2010.

541 Vgl. auch PONS 2009, passim.

542 Auch für die Hofmusik in Gotha konstatiert Christian Ahrens, ebenso wie Karla Neschke für Sondershausen eine „Hofhaltung, in der das ‚gewöhnliche‘ Musizieren schon seit dem frühen 18. Jahrhundert mehr und mehr zurückgedrängt, die Hofkapelle erheblich verkleinert und deren Konzerte weitgehend abgelöst wurden durch Darbietungen der Militärmusiker“. Karla Neschke, zit. nach AHRENS 2009, 134f.

einerseits ein ungeheures Arbeitspensum. Andererseits hat es den Anschein, als ob er sich vom aktuellen Geschehen am Hof weitgehend zurückzog, indem er zwar pflichtschuldig die Kirchenmusik besorgte, jedoch Vizekapellmeister Endler in der Regel die Unterhaltungsmusik in Kranichstein und den anderen Jagdresidenzen überließ. Die 112 Sinfonien, die er in diesem Zeitraum schrieb, konnten kaum für Aufführungen vor dem Landgrafen gedacht sein. Es scheint vielmehr, als habe Graupner sich mit den Sinfonien in gewissem Sinn von seinem Arbeitgeber emanzipieren wollen, indem er ein Werk schuf, das – anders als die Kantaten und die frühe Instrumentalmusik – einen dauerhaften künstlerischen Anspruch erheben sollte. Ohne einen romantischen Solipsismus im Schopenhauerschen Sinne vorwegzunehmen, scheint Graupner, der offenkundig weder an der Jagdleidenschaft noch an der Verehrung Maria Theresias und den damit verbundenen Modeerscheinungen unter Ludwig VIII. einen Anteil hatte,⁵⁴³ eine eigene musikalische Welt geschaffen zu haben, die er, so gut es ging, in seine Dienstpflichten einfügte. Auch die Kontakte, die Graupner nach Frankfurt, zur Gesellschaft Frauenstein und zu Johann Friedrich von Uffenbach⁵⁴⁴ unterhielt, sprechen für eine solche Emanzipation, mit der der Komponist sich, ohne seine Pflichten zu verletzen oder auch nur zu vernachlässigen, von den allzu oft frustrierenden Arbeitsbedingungen des landgräflichen Dienstes distanzieren wollte.

Konnte er die Kirchenmusik immer noch als „allein zur Ehre Gottes“ erfüllte Pflicht ansehen, was selbstredend den höchsten Sorgfalts- und Qualitätsanspruch bedeutete, so war dies im Fall der Huldigungsmusik nach etwa 1720 nur noch bedingt der Fall. Besonders die Geburtstagskantaten für den regierenden Landgrafen, die Graupner während seiner gesamten Darmstädter Zeit jährlich zu schreiben hatte, lassen daher in unterschiedlichem Ausmaß Zeichen erkennen, die im Rahmen der höfischen Rituale eine „verdichtete Kommunikation“ herstellten. Ohne die Grundlagen der in der Figurenlehre festgelegten zeitüblichen musikalischen Symbolik und Affektabbildung zu verlassen, hat sich Graupner an etlichen Stellen sehr individuelle Ausgestaltungen des Textes erlaubt. Erwartungsbrüche im Bereich der verwendeten musikalischen Figuren, in Satztechnik, Harmonik und Instrumentation legen überraschende Interpretationen nahe. Hauptsächlich Rezitative, aber auch Arien erhalten dadurch einen Subtext, der mitunter die vordergründige Huldigung konterkariert und eine kritische Reflexion der höfischen Verhältnisse innerhalb des damaligen Systems von ethischen, vor allem aber von religiösen Normen, Symbolen und Werten markiert.

543 PONS 2009, passim.

544 Siehe BILL 1987A, 186-193.

ZWEITER TEIL: REALISIERUNGEN

5. „Des Fürstlichen Hauses hertzliche Freude“: Hochzeitsmusik in Darmstadt

Sechs Prinzen und Prinzessinnen von Hessen-Darmstadt (drei Kinder Ernst Ludwigs und drei Kinder Ludwigs VIII.) wurden während Graupners Dienstzeit am Darmstädter Hof „priesterlich copuliret“, jedoch schrieb Graupner – soweit es sich nach heutiger Quellenlage sagen lässt – nicht zu jeder dieser Hochzeiten Musik. In das erste Jahrzehnt seiner Tätigkeit fielen die Hochzeitsfeiern von Prinzessin Dorothea Sophia (1710), Erbprinz Ludwig VIII. (1717) und Prinzessin Friederike Charlotte (1720). Anhand der Festmusiken zu diesen drei Anlässen lässt sich bereits ein deutlicher Rückschritt beobachten, was Größe und Aufwand der musikalischen Darbietungen betrifft: Von einer Oper im Jahre 1710 über ein vermutlich nicht zustande gekommenes Divertissement 1717 bis zu einer einfachen Tafelmusik 1720 reicht das Spektrum. Noch klarer zeichnet sich diese Beobachtung ab, wenn man den Zeitraum weiter fasst und die prunkvollen Hochzeitsfeiern des 17. Jahrhunderts mit den recht klein dimensionierten Kantaten gegen Mitte des 18. Jahrhunderts vergleicht.⁵⁴⁵ Im Zusammenhang mit der Hochzeit der Prinzessin Dorothea Sophia wurde vermutlich Graupners erste Darmstädter Oper *Berenice und Lucilla* aufgeführt.⁵⁴⁶ Die Handlung, eine unerwiderte „falsche“ Liebe, die am Ende doch von der tugendhaften „wahren“ Liebe besiegt wird, ist zu allgemein und zu gängig,

545 Vgl. Kapitel 3.2.2. Die wohl aufwendigste Feier, die Heimführung der Mutter Ernst Ludwigs, wurde sogar in Johann Christian Lünigs *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum aufgenommen*. „Beschreibung der solennen Heimführung, so Landgraf Ludwig der Sechste zu Hessen-Darmstadt, mit seiner neuen Frau Gemahlin, Printzeßin Elisabeth Dorothea von Sachsen-Gotha, am 20. Februar. 1667. in die Hochfürstl. Residentz Darmstadt gehalten“. LÜNIG 1720, 500-505. Ludwig VI. ließ ein großes historisches Drama aufführen: „Glückwünschendes Schauspiel, so auß denen Geschichten deß theuren Fürsten [...] und dessen Gemahlin [...] zusammengetragen“, außerdem ein Ballett: „Bewillkommender und glückwünschender Freudentanz“. Die Verlobung der Prinzessin Magdalena Sibylla mit dem Herzog von Württemberg (1673) wurde mit einem „Triumphirenden Siegespiel der wahren Liebe“ gefeiert, die Vermählung der Prinzessin Sophia Louisa mit Albert Ernst von Oettingen (1688) mit dem szenischen Ballett „L’enchantement de Medée“ und Ernst Ludwigs eigene Hochzeit (1687) mit der aus Paris mitgebrachten „Acis et Galathée“ von Lully. Siehe auch KAISER 1951.

546 Die Vermählung von Ernst Ludwigs ältester Tochter Dorothea Sophia fand im zweiten Jahr von Graupners Amtszeit statt: „Darmstadt im hochfürstlichen Audienzgemach 13. Februar 1710 mit Johann Friedrich Grafen zu Hohenlohe etc“., HStAD D 4 384/3. Der 28. Februar, der 7. und der 14. März als Aufführungstermine der Oper (HStAD D 12 H 20/1) fielen in die Karnevalszeit. Rashid-S. Pegah (PEGAH 2011, 211ff) belegt noch mögliche frühere Aufführungstermine (Rechnungen zwischen dem 19. Dezember 1709 und dem 24. Februar 1710, HStAD D 8 17/2), was auf einen Zusammenhang mit der fürstlichen Hochzeit hindeutet. Pegah erwähnt allerdings weder diesen Zusammenhang noch zieht er den naheliegenden Schluss, dass es sich auch bei der Ende 1709 aufgeführten ersten Oper schon um *Berenice und Lucilla* gehandelt haben könnte.

um sie auf die spezielle Darmstädter Hochzeit beziehen zu können. Ob zu diesem Werk, das Graupner aus Hamburg mitbrachte und das Teile seiner älteren Opern enthält,⁵⁴⁷ noch ein anlassbezogener Prolog geschrieben wurde, ist nicht ersichtlich, da kein Exemplar in Darmstadt überliefert wurde. In den erhaltenen Akten wird keine weitere Solennität zu dieser Hochzeit erwähnt. Die Oper besaß jedoch einen großen Stellenwert; die Vorbereitungen und die Proben waren wiederholt Thema der Korrespondenz Ernst Ludwigs mit seinem Geheimrat Kameytsky.⁵⁴⁸ Da – wie üblich – mehrere Tage für die Feierlichkeiten anberaumt waren, die zudem in die Karnevalszeit fielen, kann man vermutlich davon ausgehen, dass weitere „Lustbarkeiten“ wie Jagden, Wirtschaften und Maskeraden ursprünglich geplant waren, dann aber möglicherweise wegen der Hoftrauer um Landgräfin Elisabeth Dorothea ausfallen mussten (vgl. Kapitel 6.2.1).

Eine Oper als Hochzeitsmusik war eigentlich nur an großen Höfen üblich⁵⁴⁹ und daher ein für Darmstädter Verhältnisse außerordentlich ehrgeiziges Projekt, das allerdings im 17. Jahrhundert Vorbilder hatte.⁵⁵⁰ Zur Hochzeit der beiden anderen Kinder Ernst Ludwigs komponierte Graupner spezielle Hochzeitsmusiken (s.u.). In der nächsten Generation, zur Vermählung des Prinzen Georg Wilhelm, des zweiten Sohnes Ludwigs VIII., im Jahr 1748 schrieb Graupner nur noch eine weltliche Kantate.⁵⁵¹ Es ist weder Musik erhalten zur Hochzeit des Erbprinzen Ludwig IX. (1741) noch zu der seiner Schwester, Prinzessin Karoline Luise (1751).

Im Verzeichnis Friedrich Noacks, das bisher als vorläufiges Werkverzeichnis fungierte, herrscht hinsichtlich der Hochzeitsmusiken einige Verwirrung. Das *Divertissement*, das Graupner 1717 zur Feier der Heimführung der neuen Erbprinzessin schrieb, steht nicht in Noacks chronologischem Verzeichnis der Kantaten. Zu Recht wurde es an dieser Stelle von Noack nicht berücksichtigt, denn es handelt sich nicht um eine Kantate, sondern um Theatermusik. Dennoch wurde das Stück später unter der Bezeichnung *Prologo* (so die Überschrift auf der ersten Partiturseite) und der Signatur Mus.ms. 416/23 unter den „weltlichen“ Kantaten katalogisiert.⁵⁵² Diese falsche Einordnung führte dazu, dass Hansjörg Drauschke noch 2011 annahm, die Musik sei

547 KRAMER 2011D.

548 HStAD D 4 359/1.

549 Hochzeitsopern am Wiener Kaiserhof und am Münchner Hof beschreiben RODE-BREYMANN (2010) und WERR (2008).

550 KAISER 1951, *passim*. Allerdings lässt Hermann Kaiser, der die Oper des 19. und 20. Jahrhunderts vor Augen hatte, die theatrale Festmusik nicht gelten als „Oper in unserem Sinne, sondern [sie ist] im Entwicklungsgange des uns bekannten höfischen Festspiels eigentlich nur eine neue Form, die sich die zeitgemäßen Ausdrucksmittel von Rezitativ und Arie sowie die neue Kulissenbühne zu nutzen macht“. Ebenda, 56.

551 Möglicherweise ging die Kirchenkantate zu diesem Anlass verloren, s.u.

552 Fritz Kaiser, der die Darmstädter Musikbibliothek in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts leitete, ordnete die Musik-Handschriften unter der Signaturgruppe Mus.ms.

verschollen.⁵⁵³ Oswald Bill, der in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts Graupners Kantaten für RISM katalogisierte, verzeichnete das Stück unter dem Textanfang „*Ihr schlummert, ihr schlafet*“. In diesem zentralen Katalog steht es unter der Gattungsbezeichnung Prologe (Bühnenwerk), Kantaten, Hochzeitsmusik.⁵⁵⁴ Tatsächlich handelt es sich um ein – allerdings unvollständiges – musikalisches Theaterstück, ein Divertissement nach Art einer französischen Ballettoper (s.u.).⁵⁵⁵

Auch die Musik zur Vermählung von Prinzessin Friederike Charlotte im Jahr 1720 ist eine dramatische Komposition, der Form nach eine Serenata. Sie war nicht für das Theater vorgesehen; auf dem Titelblatt des gedruckten Textbuches ist als Ausführungsrahmen eine „*Tafel-Music*“ genannt.⁵⁵⁶ Daher verzeichnete Noack sie unter den weltlichen Kantaten, entsprechend dem Textanfang „*Auf fördert, ihr Lüfte*“. Zu beiden Hochzeiten der Kinder Ernst Ludwigs wurden nicht nur die Textbücher zu Graupners Musik, sondern auch andere Gratulationsschriften gedruckt. Viele dieser Drucke sind erhalten.⁵⁵⁷ Hingegen gibt es weder zum Divertissement von 1717, noch zur Hochzeitsmusik von Prinzessin Friederike Charlotte autographes Aufführungsmaterial. Die Hochzeitsmusik anlässlich der Vermählung von Prinz Georg Wilhelm 1748 ordnete Noack ebenfalls unter die weltlichen Kantaten ein, in diesem Fall zu Recht. Denn *Bei Pauken und Trompeten Schallen* hat tatsächlich die Form einer gemischten Kantate. Zwar ist kein gedrucktes Textbuch erhalten, aber das vorhandene Aufführungsmaterial lässt es als sicher erscheinen, dass das Werk aufgeführt wurde.

Über die Gründe, warum zu den übrigen Hochzeiten der landgräflichen Familie keine Musik erhalten ist, lässt sich nur spekulieren. Die morganatische zweite Eheschließung Ernst Ludwigs 1727 stieß in seiner Familie und Umgebung auf soviel Widerstand, dass sie in aller Heimlichkeit vollzogen wurde. Hier wurde auf die üblichen „solennen Feierlichkeiten“ gänzlich verzichtet. Die Vermählung des Erbprinzen Ludwig IX. fand 1741 in Zweibrücken statt. Das Paar lebte zunächst in Buchsweiler, in Pirmasens und in Prenzlau;⁵⁵⁸ das könnte erklären, weshalb für die Heimführung seiner Frau Caroline keine Musik vorhanden ist. Zudem hatte Ludwig

553 DRAUSCHKE 2011, 127. Auch Elisabeth Noack und, ihr folgend, weitere Autoren glaubten, die Musik sei verloren. NOACK 1967, 183.

554 <http://opac.rism.info/search?documentid-450005715>, Abruf am 01.07.2011.

555 Vgl. auch SORG 2011.

556 Textbuch vorhanden in ULB Darmstadt, 43 A 415/13.

557 HStAD D 4 390/1 bis 390/4, und HStAD C 1 C, 31 XII. Ebenfalls in: ULB Darmstadt 43 A 415. In den Sammlungen befinden sich Huldigungen in Versform, Predigten, Ahnentafeln, Serenaden, Glückwunschgedichte u.a.

558 Buchsweiler gehörte zur „Hanauer Erbschaft“, die Ludwig IX. von seinem Großvater mütterlicherseits übernahm, schon bevor er die Regentschaft in Hessen-Darmstadt antrat. In Prenzlau stand der Erbprinz einige Jahre lang in preußischen Militärdiensten. Pirmasens war sein bevorzugter Residenzort, auch nachdem er die Regierung angetreten hatte.

IX., dessen Verhältnis zu seinem Vater zeitlebens gespannt war, diesen mit seiner Heirat überrascht. Der Vater schrieb:

„Euer Liebden werden aber selbst zu ermessen geruhen, dass bei einem andern Gemüt, welches etwa sensibler sein möchte als das meinige nicht ist, es außer Zweifel einige Befremdung erwirkt haben würde, dass ich als Vater von dem concertierten Plan, diese Heirat zu vollziehen, ehedem nicht erfahren, als da alles schon verabredet und vollendet gewesen. Jedoch die zärtliche Zuneigung, mit welcher ich Deiner Liebden Frau Gemahlin als meiner nunmehrigen herzlich geliebten Frau Schwiegertochter im innersten Grunde meines Herzens zugetan bin, hat alle diese Considerationen bei mir supprimiert“.⁵⁵⁹

Caroline Louise, die Tochter Ludwigs VIII., heiratete am 28.1.1751 den badischen Markgrafen Carl Friedrich. Bereits fünf Jahre vorher kam der zukünftige Bräutigam für mehrere Tage nach Darmstadt, um die Verhandlungen und die Verlobung vorzubereiten. Man bewirtete den Gast, wie es bei fürstlichen Besuchen üblich war, mit Banketten im roten und im weißen Saal, hielt Assemblée und Abendtafel im Opernhaus mit anschließendem Ball. Die zweifelsohne zu diesem Anlass aufgeführte Musik ist allerdings in den Protokollen nicht näher bezeichnet.⁵⁶⁰ Es ist auch nicht bekannt, warum zu dem Hochzeitszeremoniell, das am 28. Januar 1751 in Darmstadt stattfand, keine Musik überliefert ist.

5.1. Die Hochzeit des Erbprinzen Ludwig VIII. (1717)⁵⁶¹

Erbprinz Ludwig, der spätere Landgraf Ludwig VIII., vermählte sich mit Charlotte Christine, dem einzigen Kind des Grafen Johann Reinhard III. von Hanau.⁵⁶² Dynastisches Kalkül bei der Brautwahl ist hier offensichtlich; die Grafschaft Hanau-Lichtenberg musste nun mit größter Wahrscheinlichkeit Hessen-Darmstadt zufallen. Der Fall trat 1736 ein; Charlotte Christines Sohn aus dieser Ehe, der spätere Ludwig IX., erbte nach dem Tod Johann Reinhard III. die Grafschaft, die das Hessen-Darmstädtische Herrschaftsgebiet deutlich erweiterte.⁵⁶³

559 zit. nach GUNZERT 1978, 50.

560 HStAD D 8 226/4. Vgl. auch BILL 2011A, 118.

561 Teile dieses Kapitels erschienen, in leicht veränderter Form, bereits in den Mitteilungen der CGG: SORG 2011.

562 Gräfin Charlotte Christine Magdalene Johanna von Hanau-Lichtenberg, die einzige Tochter des letzten Hanauer Grafen Johann Reinhard III. und der Markgräfin Dorothea Friederike von Brandenburg-Ansbach, war Alleinerbin der Grafschaft Hanau-Lichtenberg und daher eine umworbene Partie.

563 Dennoch kam es zu einem Erbstreit mit dem Haus Hessen-Kassel um einen Teil der Gebiete. Ausführlich dazu: PELIZAEUS 2001.

Die Hochzeit fand am 5. April 1717, dem Geburtstag des Bräutigams, auf Schloss Philippsruh bei Hanau statt und wurde dort gebührend gefeiert.⁵⁶⁴ Die Heimführung der neuen Erbprinzessin in die Residenzstadt Darmstadt war ein Fest, das von Mittwoch, den 28. April bis weit in den Mai hinein dauerte. Das Protokoll der Feierlichkeiten und die erhaltenen Rechnungen geben einen Eindruck von dem Aufwand des bis in die kleinsten Details geplanten Zeremoniells.⁵⁶⁵ In der nach dem Tode Ludwigs VIII. aufgesetzten Personalia Schrift, die sein Leben für die Nachwelt festhalten sollte, wird berichtet, dass

„seine hochfürstliche Durchlaucht sich [...] auf beederseits Hochfürstlich- und Hochgräflicher Eltern Consens in eine Christ-Fürstliche Eheverbindung einliessen, und Diese darauf am 5. April. An. 1717. eben auf Dero Hohen Geburths-Tage, und im 26. Jahre Dero Alters, zu größtem Vergnügen des ganzen Landes, auf dem Gräflichen Schloß zu Philipps-Ruh bey Hanau, durch Priesterliche Copulation wirklich vollzogen, sofort auch nach gehaltenem Beylager zu einer pompeusen Heimführung die ohnverweilte Veranstaltung gemacht, und darauf am 28. April. ersagten Jahres bewerkstelliget, und durch einen überaus prächtigen und besonders wohl eingerichteten Einzug, Lösung der Canonen, Paradirung der sämtlichen Militz nebst der Infanterie und hiesigen ganzen Burgerschaft, durch die errichtete und mit wohl ausgesonnenen Sinnbildern und Emblematisbus gezielte Ehrenpforten, angestellte Illuminationen und Feuerwerke, verordnete Heimführungs- und Dankpredigten, Absingung des Te Deum laudamus, aufgeführte treffliche Musiquen und sonstige zum Lustre des Hochfürstlichen Hauses veranstaltete Freudensbezeugungen auf das herrlichste solennisiret wurde“.⁵⁶⁶

5.1.1. Das Divertissement zur Heimführungsfeier⁵⁶⁷

<i>Divertissement</i>	
Prologo	
1. Aria: Ihr schlummert, ihr schlafet...	B (Neptun), 2 fl, vl unis, vla, bc
2. Rec: Auf, ermuntert euch, lasst eure Ströme...	B (Neptun), bc
Entrée der drei Flüsse und der Tritonen	
3. Rec: Ach, wie vergnügt mich doch der Tag...	S (Juno), S (Venus), bc

564 Protokolle der Vermählung in HStAM Best. 4c, Hessen-Darmstadt 591 und HStAD C 1 C 31 und 32. Demnach gab es „pompöse und herrliche divertissements, Illuminationen, Feuerwerk und Lustschießen“. Musikalische Unterhaltungen werden nicht erwähnt, sie mögen jedoch als selbstverständlicher Bestandteil des Festes angesehen worden sein. Die Bezeichnung „divertissement“ ist in diesem Zusammenhang nicht als musikalische Gattung, sondern im Sinne allgemeiner „Unterhaltung“ zu verstehen (s.u.).

565 HStAD D 4 389/4 und 390/1-4 und HStAD C 1 C 31 XII und HStAD C 1 C 32.

566 HStAD D 4 391/8, Personalia Ludwigs VIII.

567 Alle Tabellen in dieser Studie verwenden Abkürzungen nach RISM (<http://opac.rism.info/index.php?id=4>), siehe auch Anhang, Kapitel 13. Die Nummerierung der Sätze (in der Quelle nicht nummeriert) ist fortlaufend, auch wenn manche Sätze (Da capo) inhaltlich mit vorhergehenden zusammengehören und manche Rezitative als „Einschübe“ innerhalb größerer Einheiten zu verstehen sind.

4. Aria: Triumphiert, ihr Fürstenherzen...	S (Juno), 2 vl, vla, bc
5. Rec: Ich sehe wohl, ihr stimmtet...	B (Neptun), S (Juno), S (Venus), bc
6. Aria: Lacht und tanzet...	S (Venus), 2 vl, vla, bc
Entrée von der Juno und Venus Suite	
7. Rec: Durchlauchtigst hohes Paar...	B (Neptun), S (Juno), S (Venus), bc
8. Terzett: So lebt beglückt...	B (Neptun), S (Juno), S (Venus), vl unis, vla, bc
Entrée	
1. Auftritt	
1. Aria: Lass dein Weinen...	S (Darmstadt), vl+ob unis, bc
2. Aria: Lass mich Weinen...	B (Philippsruh), ob, bc
3. Rec: Charlotte wird dir zwar entrissen...	S (Darmstadt), B (Philippsruh), bc
4. Nr. 2 Da capo	
5. Rec: Ich bitte, fasse dich...	S (Darmstadt), bc
6. Nr. 1 Da capo	
7. Rec: Ich finde keinen Trost in meiner Pein...	B (Philippsruh), S (Darmstadt), ob, bc
8. Aria: Ach was Ruh, was sagest du...	B (Philippsruh), vl+ob unis, vla, bc
9. Rec: Du musst den Schmerz nur überwinden...	S (Darmstadt), B (Philippsruh), bc
10. Nr. 8 Da capo	
2. Auftritt	
1. Rec: Wie so betrübt bei dieser frohen Zeit...	A (Hymen), B (Philippsruh), bc
2. Aria: Zerteile die Nebel...	A (Hymen), 2vl+2fl+2ob, vla, bc
3. Rec: Ach, wollt man mir Charlotten...	B (Philippsruh), S (Darmstadt), A (Hymen), bc
4. Arioso: Dich lacht das süße Schicksal an...	B (Philippsruh), bc
5. Rec: So willst du denn auf deiner Meinung...	S (Darmstadt), B (Philippsruh), bc
3. Auftritt	
1. Rec: So will ich mich ins Mittel schlagen...	T (Verhängnis), bc
2. Aria: Die Macht der unerforschten Macht...	T (Verhängnis), 2 vl, vla, bc
3. Rec: Ich habe mich nun endlich überwunden...	B (Philippsruh), bc
4. Aria: Die Schmerzen im Herzen sind völlig...	B (Philippsruh), 2vl, vla, bc
Entrée von allerhand vergnügten Personen	
5. Rec: Gottlob, dass wir den Schatz besitzen...	S (Darmstadt), bc
6. Aria: Ach, was fällt uns nun für Segen...	S (Darmstadt), vla d'amore, bc
7. Rec: So lass uns gleichen Teil an diesem...	B (Philippsruh), S (Darmstadt), bc
8. Duett: Teures Paar, lass dir dies Lallen...	B (Philippsruh), S (Darmstadt), 2 vl, vla, bc
9. Rec: Der Himmel lasse dich auf allen Wegen...	B (Philippsruh), S (Darmstadt), A (Hymen), bc
10. Aria + Coro: Auf stimmtet mit innigster...	S (Darmstadt), SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
Entrée der Hessen und der Hanauer	
4. Auftritt	
1. Rec: Ich mische mich annoch in eurer aller...	S (Fruchtbarkeit), bc
2. Aria: Der Himmel breite Ludwigs Samen...	S (Fruchtbarkeit), 2 vl, vla, bc
3. Coro: Wir wünschen und hoffen...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Für die Heimführungsfeier komponierte Christoph Graupner ein *Divertissement*. Die Bezeichnung „Divertissement“ ist seit ihrem Ursprung in Frankreich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet worden.⁵⁶⁸ Am Hof Louis XIV entwickelte sich in diesem Kontext eine musikalische Gattung, die mit dem „Ballet de cour“ und der „Comédie-Ballet“ zusammenhing und in der Tanz und Ballett eine besondere Rolle spielten. Hier meinte „Divertissement“ meistens ein getanztes und gesungenes Intermedium innerhalb eines Theaterstückes. Aber auch eigenständige Bühnenstücke wurden als „Divertissements“, besonders zu festlichen Anlässen, aufgeführt. Oft wurde ein Prolog vorangestellt, der das Thema auf einer mythologischen Ebene einführte und dabei klarstellte, dass die Herrscher, für die das Stück geschrieben war, auf ebendieser Götterebene eine hochrangige Rolle spielten. Um ein solches Divertissement nach französischem Vorbild⁵⁶⁹ handelt es sich bei der Darmstädter Hochzeitsmusik von 1717.⁵⁷⁰

Ob dieses allerdings mit den oben zitierten „trefflichen Musiquen“ gemeint war, ist zweifelhaft. Die Chronik des Archivrats Buchner nennt nur die Kirchen- und Tafelmusik, die Geheimrat Wieger verfasst hat (s.u.). Neben diesen beiden, für jedes fürstliche Fest üblichen musikalischen Aufführungen, die am Hauptfeiertag, dem Tag nach dem Einzug, stattfanden, sollte aber noch – an einem der ersten Maitage – ein größeres Werk aufgeführt werden, eben die im Textdruck mit „Divertissement“ bezeichnete Ballettope.

Der Text stammt von Georg Christian Lehms, dem wohl bedeutendste Librettist der Leipziger Oper der Jahre 1708 bis 1710. „Seine Dichtungen beherrschten das Opernhaus, die Neukirche und die Collegia musica“.⁵⁷¹ So war es wohl selbstverständlich, dass er als Darmstädter Hofbibliothekar und -poet auch die Textgrundlage für das Theaterstück schrieb, das bei der Heimführung der Erbprinzessin aufgeführt werden sollte. Bisher ist dieses Divertissement, das Lehms' letztes Werk

568 Vgl. SCHNEIDER 1995. Ursprünglich ein vorwiegend juristischer Terminus (divertir - détourner de ses occupations), wurde er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein für höfische Unterhaltung (Serenaden, Bälle, Komödien, Opern, aber auch Wasserspiele, Jagden, Feuerwerk u.a.) gebraucht.

569 Beispiele für diese Gattung sind Comédies-Ballets und Divertissements von Molière/Lully und Molière/Charpentier. Mehrere dieser Stücke waren im Repertoire der französischen Schauspieltruppe, die zu ebendieser Zeit am Darmstädter Theater angestellt war. Vgl. PEGAH 2011, 219f und SORG 2011.

570 Ein ähnlich konzipiertes Werk war bereits 1688 in Darmstadt aufgeführt worden zur Vermählung von Ernst Ludwigs Schwester Sophia Louisa mit dem Fürsten zu Oettingen. *L'enchantement de Medée* war ein „Sing-Ballett nach französischer Art, in welchem die Handlung sozusagen opernmäßig durch Arie und Chor und daneben zugleich auch tänzerisch dargestellt wurde“. KAISER 1951, 83.

571 MAUL 2009, 758.

werden sollte, gleichzeitig der einzige Beleg für seine Autorschaft eines theatralen Werks in Darmstadt.⁵⁷²

Das Textbuch ist erhalten.⁵⁷³ Es wurde in über 600 Exemplaren in der Druckerei von Caspar Klug gedruckt, aber erst 1719 bezahlt.⁵⁷⁴ Über „diejenigen Operabüchlein, so Divertissement genannt, solche H. Rath Lehms seel. einbinden lassen“ ist eine unbezahlte Rechnung von 1719 erhalten, aus der hervorgeht, dass „25 stück in sauber Goldpapier auff dem schnitt verguldt à 2 batz[en]., 100 stück in Goldpapier à 3 Kr[euze], 50 stück in türkisch papier a 1 ½ Kr[euze] und 450 stück gefaltzet à 2 alb[us]“ gebunden wurden. Die hohe Auflage lässt darauf schließen, dass der Aufführung dieses Divertissements in der ursprünglichen Planung ein bedeutender Stellenwert zugemessen wurde. Da es üblich war, Textdrucke mit den Festberichten auch an andere Höfe zu verschicken – diesem Zweck diente die kostbare Einbindung – kann aus der Auflagenzahl jedoch nicht auf die Zahl der unmittelbaren Gäste bzw. Zuschauer geschlossen werden. Die große Zahl der billigen, gefalteten Ausgaben zu 2 Albus weist darauf hin, dass die Texte auch in der Bevölkerung verbreitet wurden, die sich auf diese Weise für wenig Geld einen kleinen Teil des fürstlichen Vergnügens kaufen konnte. Die Verzögerung der Bezahlung könnte mit dem notorischen Geldmangel der Rentkammer zu tun haben; oder aber es drückt sich hier – wie in vielen ähnlichen Fällen – eine Geringschätzung der Arbeit von Untergebenen aus. Deren Entlohnung sah man oft als VERNACHLÄSSIGBAR an. Vielleicht hatte Lehms auch – wie nicht unüblich – den Druck auf eigene Kosten in Auftrag gegeben, und durch seinen Tod blieb die Rechnung offen. Möglicherweise gibt die verspätete Bezahlung jedoch auch einen Hinweis darauf, dass das Divertissement zwar geplant war, letztendlich aber gar nicht aufgeführt wurde.

572 Ob Lehms die Libretti zu Graupners frühen Darmstädter Opern verfasste, ist nach heutigem Kenntnisstand nicht sicher.

573 Vorhanden in ULB Darmstadt, Sign. 43 1229. Das Textbuch ist Teil einer Sammlung, die zunächst eine Gratulationsschrift in lateinischer Sprache enthält, die nichts mit der Musik zu tun hat. Es war üblich, Gratulationen und Huldigungen unterschiedlicher Herkunft in einem Buch der Casualpoesie für einen bestimmten Anlass zu vereinen. Lehms hat außerdem noch eine weitere Huldigungsschrift zu derselben Hochzeit verfasst: „Die heilige Solennität Der zwischen dem Durchlaucht Erb-Printzen [...] und der Durchlauchtigst-Hochgebohrnen Gräfin [...] Vermählung Adorirte In nachfolgender devotesten Poesie Der Zu Endes unterschriebene unterthänigst-treuehorsamste Knecht [...] Georg Christian Lehms“, ULB Darmstadt 62 A 417. Die Angabe „April“ auf dem Titelblatt lässt darauf schließen, dass dieses – wohl nicht vertonte – Gratulationsgedicht vielleicht schon für die in Hanau stattfindende Vermählungsfeier intendiert war.

574 HStAD E 14 A 2/6, Schulden und offene Rechnungen. Zeugen bescheinigten die Rechtmäßigkeit der Forderungen, zum Beispiel: „Das obgelmelte Stücke auf gnädigsten Hochfürstl. Befehl gedruckt worden, solches weiß mich annoch zu erinnern, thue es auch auf begehren hirmit Attestiren. Darmstatt am 27ten Febr 1719. Dorothea Elisabeth Jungin“.

Die Autorschaft Lehms' erschien sowohl Friedrich Noack als auch späteren Autoren zweifelhaft.⁵⁷⁵ Sie ist jedoch eindeutig nachweisbar; Lehms unterschrieb nämlich im gedruckten Textbuch „Unterthänigste Zuschrifft an das Neuvermählte Hoch-Fürstliche Paar“⁵⁷⁶ die Vorrede als Verfasser: „[...] werde ich hoffentlich nicht zu verdencken seyn / daß bey unserer allgemeinen Hessischen Freude gegenwärtiges Divertissement Ew. Ew. Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. unterthänigst überreiche und zueigne“. Vor allem aber unterstreicht Lehms am Schluss der Vorrede nochmals seine persönliche Autorschaft:

„Ew. Ew. Hochfürstl. Hochfürstl. Durchl. Durchl. haben nur die hohe Gnade vor mich und disavouiren die gute Intention nicht / von der ich mich in meinem getreuen Hertzen überzeugt befinde / daß solche nicht habe aussetzen können / und lassen sich denjenigen zu beständiger Hochfürstl. Huld und gnädigstem Andencken recommendiret seyn / der diese Glückseligkeit allen andern in der Welt vorziehet / sich mit dem unverbrüchlichsten Respect und der tieffsten Ergebenheit zu nennen Durchlauchtigster Erb-Prinz/ Gnädigster Fürst und Herr. Durchlauchtigste Erb-Prinzessin/ Gnädigste Fürstin und Frau. Ewr. Ewr. Hochf. Hochf. Durchl. Durchl. unterthänigst treu-gehorsamsten Knecht Georg Christian Lehms“.

Diese Schlussformel nimmt allein fast eine Seite der insgesamt vier Seiten langen Vorrede ein. Gleich mehrmals verbeugt sich Lehms hier verbal vor seinem „gnädigsten Fürsten und Herrn“, empfiehlt sich mit allen regel- und stülgerechten Höflichkeitsfloskeln wie „mit dem unverbrüchlichsten Respect und der tieffsten Ergebenheit“ als ein „unterthänigst treu-gehorsamster Knecht“. Formvollendet, elegant und nicht ohne poetischen Anspruch erweist sich Lehms als Beherrscher des galanten Schreibstils, der schriftlich sein „Compliment“ und seinen „Respect“ ablegte.⁵⁷⁷ Die verbale Selbsterniedrigung des Schreibers, der seine Arbeit als „gering“ oder „schlecht“ [= schlicht] präsentieren und von sich selbst in der dritten Person Singular sprechen musste, entsprach natürlich der Erwartung und stellte – wie in allen üblichen Schlussfloskeln von Briefen – eine Distanzierung her, die den Rangunterschied betonte. Doch scheint Lehms hier innerhalb des gegebenen Rahmens die formelhafte Pflichterfüllung noch zu übertreffen. Er spricht nicht nur von der „guten Absicht seines getreuen Herzens“, die ihn bei seiner Arbeit angetrieben habe, sondern auch, dass er „die Glückseligkeit, seinem Herrn zu dienen“, allen andern Freuden der Welt vorziehe. So viel Ergebenheit, in einem einzigen Satz mit vielen

575 PFAU 2010, 76. Aber: Für KAISER (1951), MCCREDIE (1987), auch für DRAUSCHKE (2011) und MAUL (2011) war Lehms' Autorschaft klar.

576 ULB Darmstadt, 43 1229. Alle folgenden Textzitate stammen aus dieser Ausgabe. Ein zweites erhaltenes Exemplar hat die Signatur 43 1230.

577 Die Textgattung des Briefstellers gab seit dem 17. Jahrhundert Regeln und Muster vor, wie Briefe an Personen gemäß deren Stand korrekt zu formulieren waren. Als Begründer des Komplimentierstils für den deutschen Sprachraum gilt Christian Weise, der viele Regeln aus dem Französischen übernahm und seine Schriften über Epistolographie in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts veröffentlichte. Siehe NICKISCH 1991 und BEETZ 1990.

Nebensätzen ausgedrückt, wirkt hyperbolisch und entbehrt womöglich nicht einer ironischen Komponente.⁵⁷⁸ Lehms bedient sich mit derart geschliffener Eloquenz und scheinbarer Selbstverständlichkeit der höfisch-höflichen Formelsprache, dass man nicht umhin kann, hinter der überdeutlich dargebotenen Zuvorkommenheit eine gewisse Skepsis, wenn nicht gar eine versteckte kritische und spöttische Haltung des klugen Untertanen zu vermuten.⁵⁷⁹ Nach dem Verständnis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gehörte eine *Simulatio* und *Dissimulatio*, also die Kunst der klugen Verstellung, zum Repertoire jedes Höflings.⁵⁸⁰

Lehms zeigt in dieser Vorrede nicht nur großes rhetorisches Geschick und sprachliche Raffinesse, sondern auch Humor. Er verwendet die Daten der Hochzeit und der Heimführung für ein geschicktes Zahlenspiel und verknüpft sie mit den persönlichen Daten des Prinzen und der landgräflichen Familie:

„Der Wunsch aller Getreuen im Lande ist nunmehr erfüllet / und sowohl der 5.te als 26.te Tag des Monat Aprilis hat uns mit der allerkräftigsten Consolation aufgerichtet. Beydes sind merckwürdige Tage gewesen. Denn der eine hat uns Eur. Hochfürstlich Durchlaucht als unsers gnädigsten Erb-Printzens hohen Geburts-Tag / und der zweyte die gesegneten Jahre Dero blühenden Alters zu gleicher Zeit vor die Augen geleyet [.]“

578 Die ironische Brechung des vordergründig Gesagten durch Übertreibung wird in der Barockliteratur allgemein unter dem Oberbegriff der Satire subsumiert. Während aber die barocken Satiren, etwa in Form von pikaresken Romanen, mit ihrem höhnischen, mithin aggressiven Grundton höfische Verhaltensweisen der Lächerlichkeit preisgeben (z.B. Johann Michael Moscherosch: *Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald*, Straßburg 1646), ist die Haltung von Lehms eher als unpolemisch, distanziert und fast „liebervoll spöttisch“ zu charakterisieren. Daher soll hier die Bezeichnung „galante Ironie“ gewählt werden, die keinesfalls mit der romantischen Ironie des späten 18. Jahrhunderts gleichzusetzen ist. Der Begriff „Ironie“ erscheint bereits in der Antike (in der Rhetorik *Περὶ τρόπων* des Tryphon von Alexandrien) als eine „Redeweise, die einen Sachverhalt durch ihr Gegenteil ausdrückt in Verbindung mit einer ausdrucksvollen Betonung oder Haltung“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim RITTER, Karlfried GRÜNDER, Gottfried GABRIEL, Bd 4. Darmstadt 2007, 578f.

579 Laut Borell, der dies jedoch kaum wissenschaftlich belegt, neigte Lehms wohl auch bei anderen Gelegenheiten dazu, als Verfasser von Lobreden „etwas zu dick aufzutragen“. Vgl. BORELL 1964, 95f. Es wäre sicherlich eine philologische Untersuchung wert zu prüfen, inwieweit Lehms mit den Stilmitteln der (galanten) Ironie in seinem Lexikon „*Teutschlands Galante Poetinnen*“ (Leipzig 1715) gearbeitet hat. Es muss ihm wohl bewusst gewesen sein, dass er dort neben den tatsächlich „*geistreichen und gelehrten*“ auch mediokre Dichterinnen porträtiert hat, die aus opportunen Gründen Aufnahme in das Lexikon fanden und die er vielleicht mit verstecktem Spott porträtierte. Im Rahmen dieser Studie kann dieser Frage aber ebenso wenig nachgegangen werden wie der, ob sich in Lehms' Romanen und anderen Schriften Ansätze einer satirischen oder ironischen Erzählweise finden, wie sie Herbert Singer für den Roman des frühen Rokoko ausmachte: SINGER 1963, 153.

580 Wie seine handelnden Personen sollte auch der Librettist die Kunst der Selbstdisziplin beherrschen, aber auch „sich zumindest passiv zu verstellen, d.h. nicht alles Wissen auf den Tisch zu legen, oder sogar, je nach Theorie, aktiv durch Lügen politisch klug zu handeln“. JAHN 2012, 37.

Neben den „merkwürdigen“, das heißt bemerkenswerten Tagen spielt auch die Zahl 17 eine Rolle, da die Braut im Jahr 1700 geboren wurde und also in diesem Jahr 17 Jahre alt wurde. Der Geburtstag am 2. Mai fiel ebenfalls in die Zeit der Feierlichkeiten. Weiterhin nimmt Lehms Bezug auf den Taufnamen Charlotte, den sie nach Ludwigs Mutter, der 1705 verstorbenen Landgräfin Charlotte Dorothea, erhalten hatte, die eine ihrer Taufpatinnen war. Laut Lehms ließ sich daraus schon ein gutes Omen für die zukünftige Landesmutter ablesen.⁵⁸¹

Die Topoi, deren Lehms sich sowohl für die Vorrede als auch für das Divertissement bedient, sind keineswegs besonders originell oder einzigartig. In vielen anderen Huldigungsschriften und -reden sowie in der bildlichen Darstellung in Feuerwerk und Ehrenpforten⁵⁸², die im Zusammenhang mit dieser Hochzeit stehen, finden sich ebendiese Motive, das heißt Embleme, sprachliche Spielereien mit Zahlen und Daten, mit Sternzeichen und Symbolen. Auch die „Wiederkehr der Landesmutter Charlotte“, die Vereinigung der Grenzflüsse Main und Rhein und nicht zuletzt Anspielungen und gute Wünsche bezüglich der Fruchtbarkeit dieser Ehe kommen an vielen Stellen der überlieferten Glückwunsch-Carmina vor. Allerdings erweist sich Lehms, dessen Beherrschung des galanten Stils in zahlreichen Romanen und anderen Texten bereits in seiner Leipziger Studentenzeit zutage getreten war, als überlegener Meister der geschliffenen Sprache.⁵⁸³ Eine „galante“ Verspieltheit tritt an die Stelle des in den höfisch-historischen Gattungen üblichen Pathos.⁵⁸⁴ Diese Verspieltheit prägt auch die Handlung des kleinen Bühnenstücks, das ansonsten eher dem französischen Opernstil verpflichtet ist.

Das Libretto besteht aus zwei Teilen, überschrieben mit *Prologo* und *Divertissement*. Bühnenwirksame Szenen zeigen das Wirken schicksalhafter Mächte, Allegorien und Götterscheinungen. Der Prolog spielt auf einer allegorischen Götter-Ebene, auf der Neptun, Juno und Venus die Angelegenheit der Darmstädtisch-Hanauischen Vermählung diskutieren. Im zweiten Teil, dem Divertissement, streiten die personifizierten Orte Darmstadt und Philippsruh in „eine[r] lustigen Gegend mit allerhand anmuthigen Situationen“, begleitet von wiederum drei Götterfiguren sowie einem

581 Lehms erwähnt nicht, dass auch Charlotte Christines Mutter, die Gräfin Dorothea Friederike, ihrerseits eine der zahlreichen Taufpatinnen Ludwigs VIII. war. Siehe KNETSCH 1928, 318. Durch die gegenseitige Übernahme von Patenschaften bei der Taufe versuchten die Fürstenhäuser, schon frühzeitig Allianzen, Heiraten und Protektionen ihrer Kinder in die Wege zu leiten. Übrigens bestand auch ein entferntes Verwandtschaftsverhältnis: Ludwigs VIII. Mutter Dorothea Charlotte war die Tante der Gräfin Dorothea Friederike, geb. von Brandenburg-Ansbach.

582 Sowohl am Neuen Tor als auch in der Nähe des Schlosses wurden große Ehrenpforten aus Holz errichtet, durch die das Fürstliche Paar einziehen sollte. Inschriften, Allegorien und Bilder, die alle Huldigungen darstellten, zierten diese Pforten, Trompeter und Pauker waren oben auf einer Plattform postiert. Eine ausführliche Beschreibung findet sich in HStAD D 4 390/1 und ein Kupferstich in HStAD C 1 C Nr.31 XII, Lit.N.

583 Vgl. MAUL 2009, passim.

584 Vgl. beispielsweise die Hochzeits- und Gelegenheitsopern am Wiener Hof: RODE-BREY-MANN 2010.

Chor der Hessen und einem Chor der Hanauer. Am Schluss steht die Einigung und die Aussicht auf eine glückliche Zukunft.

Zu Beginn des Prologo fordert Neptun (Bass⁵⁸⁵) die drei schlummernden Flüsse Main, Rhein und Lahn auf, den Freudentag nicht zu verschlafen, an dem die Grenzen des hessischen Landes, die sie bilden, durch die günstige Heirat gefestigt werden. Die drei Flüsse treten als stumme Personen auf. Das Bühnenbild ist im Textbuch beschrieben: „Ein angenehmer Prospect mit einem stillen Wasserflusse. Neptunus steigt in Begleitung vieler Tritons aus dem Wasser / an dessen Ufer der Mayn/ der Rhein und die Lahne schlaffend liegen“. Bereits hier wird klar, dass der Aufführungsrahmen eine recht aufwendige Ausstattung an Personen, Kostümen, Bühnenbildern und -maschinerie erforderte und vermutlich für das landgräfliche Theater vorgesehen war. Juno und Venus (Sopran 1 und 2) treten „in ihren Maschinen“ auf, preisen im Duett die Vorzüge der Braut und drücken gleichzeitig schon die Hoffnung auf Nachwuchs aus: „Der Himmel segne dies Vermählen. Und lass es Hessen nicht an lieben Prinzen fehlen“. Im weiteren Verlauf des Prologs wird dieser Wunsch immer deutlicher und am Ende schließlich allumfassend. Neptun, Venus und Juno mitsamt ihrem Gefolge singen:

So lebt beglückt, so lebt vergnügt,
Bis wir dereinst das Glück genießen,
Ein Ebenbild von Euch zu küssen.

Der Hauptteil „Divertissement“ besteht aus vier Auftritten. Auch hier gibt es genaue szenische Anweisungen mit Beschreibungen des Bühnenbilds und der Verwandlungen. Im ersten Auftritt („Eine lustige Gegend mit allerhand anmuthigen Situationen“) stehen sich die Verkörperungen von Darmstadt (Sopran) und Philippsruh (Bass) gegenüber. Während Philippsruh den Verlust seiner Prinzessin beklagt, freut sich Darmstadt und versucht, den anderen zu trösten und mit Argumenten von den Vorteilen der Heirat zu überzeugen. Philippsruh aber beharrt auf seiner klagenden Haltung, auch wenn im zweiten Auftritt der Hochzeitsgott Hymen (Alt) Darmstadt zu Hilfe kommt. Erst als im dritten Auftritt schließlich das Verhängnis (Tenor) auftritt („Das Verhängnis in der völligen Glorie mit denen so genannten Genies“), gibt sich Philippsruh zufrieden. Das Verhängnis, die in diesem Fall keineswegs negativ konnotierte Schicksalsmacht, hat nämlich auch für Philippsruh eine große Zukunft vorausgesagt:

Die Macht der unerforschten Macht⁵⁸⁶
Hat, liebstes Philippsruh, mit Dir
Noch etwas Wundergroßes für.
Die Schönheit Deiner hohen Pracht

585 Die Besetzung der Rollen ist nicht im Textbuch festgelegt, sondern stammt offensichtlich von Graupner. Lehms kennzeichnete lediglich die drei Flüsse als „stumme Personen“.

586 „Verhängnis“ und „unerforschte Macht“ sind im neostoizistischen Sinn zu verstehen als göttliche Vorsehung. Siehe OESTREICH 1989.

Wird einst ein solches Schicksal sehn,
Das bis anher noch nicht geschehn.

Diese Anspielung wird wenig später konkretisiert:

GOTT lob! daß wir den Schatz besitzen,
Der uns dereinst beschützen
Und dieses Haus gantz segensvoll
Den Sternen gleich vermehren soll.

Mit Charlottes – möglichst zahlreichen – Nachkommen soll also auch Philippsruh zu Ruhm gelangen. Allerdings ist es nicht der unmittelbare Machtgewinn, die politische, territoriale, wirtschaftliche und militärische Bedeutung der Hanauer Erbschaft für Hessen, die Philippsruh und somit dem Grafen Johann Reinhard III. als Trost vor Augen geführt wird. Allein der Fortbestand des Fürstenhauses, die Fortpflanzung, wird als das höchste Ziel dargestellt, und die Prinzessin Charlotte als das beste Mittel hierzu:

GOTT lob! daß wir Allhier
Mit Augen sehn und selbst erfahren,
Was man in dreißig Jahren
Zu Darmstadt nicht gesehen hat.
Ach! unsre Fürstin lebt,
Da wir dies Glück geniessen,
Dich, teure Fürstin, hier in Demut zu begrüßen.
Charlotte lebt, GOTT lob! sie lebt,
Weil uns ihr Geist
In Dir vor unsern Augen schwebt.

Die Hochzeit knapp dreißig Jahre vorher, auf die hier angespielt wird, war die von Landgraf Ernst Ludwig mit Charlotte Dorothea, deren Geist, vor allem aber deren Fruchtbarkeit hier beschworen wird. Als wäre das nicht genug, wird der gleiche Gedanke anschließend nochmals von allen Mitwirkenden, zusätzlich von den beiden die Landesbewohner und die Untertanen repräsentierenden Chören der Hessen und der Hanauer aufgegriffen.

Im vierten Auftritt kommt die Fruchtbarkeit (Sopran) dazu und schließt sich dem Wunsch nach Kindersegen an. Als Quintessenz des gesamten Stücks stimmen schließlich sämtliche Mitwirkenden ein:

Endlich wird sich's nach Vergnügen
Glücklich fügen,
Wenn die Zeit verflossen ist.
Wir wünschen und hoffen – GOTT laß es geschehen –
Bald Erben von Hessens Charlotten zu sehen.

Mit diesem kurzen, wiederholten Chorstück endet Graupners Musik. Das Textbuch allerdings sieht noch weitere abwechselnde Rezitative, Tutti und Ensemblestücke sowie je eine Arie von Hymen und Darmstadt vor. In diesen beiden Arien geben Hymen stellvertretend für Ludwig und Darmstadt stellvertretend für Charlotte eine Liebeserklärung ab, in der sie sich ihrer Liebe und Treue versichern. Dass nun Hymen die Stimme des Prinzen und Darmstadt die Stimme der Prinzessin übernimmt, bedeutet eine Vertauschung der Rollen. Darmstadt, das bisher den Standpunkt des Bräutigams vertrat, singt nun: „Dir / mein Prinz / mein ander Leben / Bleib ich bis in Tod ergeben“. Philippsruh und die anderen Mitwirkenden ergänzen dies mit guten Wünschen und Fürbitten. Ganz zum Schluss wird dann noch einmal der Wunsch nach Kindersegen ausgesprochen und in einer Aria à Tutti in den entscheidenden dynastischen Zusammenhang gestellt:

So wolle der Himmel dem Löwen und Schwan⁵⁸⁷
 Ein ewiges glückliches Lieben vergönnen.
 Er fülle die Herzen mit Fruchtbarkeit an
 Und segne die Väter und ihre Provinzen
 Mit Englischen [= engelhaften] Enkeln,
 Mit würdigen Prinzen,
 Damit man dies einstens bestätigen kann,
 Dass Darmstadt und Hanau recht glücklich zu nennen.
 So wolle der Himmel dem Löwen und Schwan
 Ein ewiges glückliches Lieben vergönnen.

Es ist nur die – unvollständige – Partitur erhalten, ohne Umschlagtitel und ohne Aufführungsmaterial. Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite lautet lediglich „Prologo“, ohne Datum oder sonstige Angaben. Die Instrumentalbesetzung sieht neben der üblichen Streicher- und Basso continuo-Besetzung eine Viola d’amore vor, die an exponierter Stelle (s.u.) eine Sopran-Arie begleitet. Oboen und Flöten sind besetzt im ersten und zweiten Auftritt, zum Teil mit den Violinen *colla parte*. Je zwei Pauken und Trompeten kommen erst im vierten Auftritt hinzu.

Dass lediglich eine kurze Unterhaltungsmusik beabsichtigt war, könnte man aus der Tatsache schließen, dass es weder ein instrumentales Einleitungsstück noch Balletteinlagen gibt. Allerdings ist bei näherem Hinsehen ganz offenkundig, dass beides sehr wohl für die Aufführung geplant war und nur nicht in der Partitur erscheint.⁵⁸⁸ Es ist durchaus denkbar, dass an anderer Stelle notierte Tänze – möglicherweise auch solche anderer Komponisten – die verschiedenen „Entrées“ der kollektiven Typen wie „Tritonen“ oder „Geniis“ ausgestalten sollten. Christoph Großpietsch

587 Löwe und Schwan sind die Wappentiere von Hessen-Darmstadt und Hanau-Lichtenberg.

588 Auch andernorts war diese Vorgehensweise üblich. In den Geburtstags- und Namenstagsopern des Habsburgischen Kaiserpaares waren seit dem 17. Jahrhundert Balletteinlagen gebräuchlich. Die instrumentale Tanzmusik wurde getrennt von der vokalen Partitur aufbewahrt. Siehe RODE-BREYMANN 2010, 393.

vermutet dramatische Aufführungsanlässe für einige von Graupners Ouverturesuiten, auch das Vorhandensein von Musik für Ballett und Theater, die vernichtet worden sein könnte, nachdem sie in spätere Werke eingeflossen war.⁵⁸⁹ Geheimrat Kameytsky schrieb drei Wochen vor dem Fest an den sich auf einem Jagdschloss aufhaltenden Landgrafen: „[...] den tanzm[eister] von Giese[n] habe auff Verlangen des Riban auch bestellen lassen, weil der La Planta in einem gewießen Ballett nicht tanzen will.“⁵⁹⁰ Falls damit das *Divertissement* gemeint ist, wäre dies ein deutlicher Hinweis darauf, dass in dem Stück getanzt wurde und ein Tanzmeister erforderlich war (vgl. auch Kapitel 2.3.1).

Der Anteil der französischen Komödiantentruppe an der Heimführungsfeier ist weder aus den Festbeschreibungen noch aus den Textdrucken ersichtlich. Es scheint ausgeschlossen, dass diese Gruppe, die fest am Hof angestellt war, bei der Gestaltung der Feier ausgespart wurde. Daher liegt der Gedanke nahe, dass die Komödianten Rollen im *Divertissement* übernehmen sollten. Denkbar wäre natürlich auch, dass das *Divertissement* als Intermedium innerhalb eines französischen Schauspiels intendiert war; dagegen spricht aber der vorhandene Textdruck mit der Vorrede, der das *Divertissement* als eigenständiges Stück identifiziert. In der Inventarliste, die 1719 über alle im Opernhaus vorhandenen Gegenstände erstellt wurde, sind Kleider und Requisiten aufgelistet, die sich – obwohl für mehrere Opern verwendbar – dem *Divertissement* zuordnen lassen. Es gibt Kostüme für Tritonen und andere Figuren, die hier vorkommen, außerdem „sechs Stück Silberzindeln, so einen Fluss representieren“.⁵⁹¹

Auffallend ist, dass in Graupners Partitur der Anfang des zweiten Teils nicht mit der Überschrift „*Divertissement*“ gekennzeichnet ist wie im Textbuch. Stattdessen steht „*Entree*“ am Schluss des Prologo. Soll hier nicht nur der Auftritt von neuen Personen, sondern auch ein Zwischenspiel, möglicherweise in Form eines Balletts, angezeigt werden? Dafür spricht, dass noch an vier weiteren Stellen der Vermerk „*Entrée*“ steht, an denen nicht unbedingt ein Szenenwechsel oder neuer Auftritt, wohl aber eine Zäsur angebracht ist, die durchaus mit einer Tanzeinlage einhergehen könnte. *Entrees*, also höchstwahrscheinlich Balletteinlagen, notierte Graupner an fünf Stellen, und zwar dreimal im Prologo und zweimal im dritten Auftritt (siehe Tabelle).

589 GROBPIETSCH 1996, 82 und GROBPIETSCH 2011, 373f.

590 HStAD D 4 359/1.

591 HStAD D 8 15/4. Mit Silberzindeln waren wohl dünne glitzernde Stoffbahnen gemeint: „...zindelaffet ist die allerschlechteste, leichteste und dünnste art von taffet, so auch von etlichen wegen seiner leichte und durchsichtigkeit schetter-taffet benennet wird“. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 31, Sp. 1386 bis 1387. Flüsse, nicht nur als Requisiten, sondern auch als personifizierte Rollen, gibt es auch zum Beispiel in Graupners 1719 aufgeführter Oper *Adone*, vgl. Kapitel 8.2.

DIVERTISSEMENT,
¹⁰
 bey höchst glücklich erfolgter Heimführung
 Durchlauchtigsten Erb-Prinzen und Herren/
H E R R N
L U D W I G S
 Landgrafen und Erb-Prinzen zu Hessen / Fürstens zu Hersfeld/
 Grafens zu Eschenbojen / Dies / Ziegenhain / Nidda / Schaumburg/
 Jülich und Sickingen zc.
 mit der gleichfalls
 Durchlauchtigsten Erb-Prinzeßin und Frauen/
F R A U E N
Charlotte Christina Magdalena
Johanna,
 Landgräfin und Erb-Prinzeßin zu Hessen zc. Gebornen Gräfin
 zu Hanau / Rhienel und Zweibrücken / Frauen zu Münsenberg/
 Wächterberg und Dörflein zc.
 in der
 Fürstlichen Residenz Darmstadt
 auf dem daselbst
 befindlichen THEATRO
 den May 1717.
 unterthänigst aufgeführt worden.

Darmstadt / gedruckt in der Hochf. Hoff-Buchdruckerey.

Im Libretto spezifiziert Lehms die beteiligten Personen, also die mutmaßlichen Tänzer. Am Schluss des gesamten Stücks hat Lehms noch einmal mehrere Entrées vorgesehen. Graupner hat diese Stelle jedoch allem Anschein nach nicht mehr vertont. Im ersten und im zweiten Auftritt gibt es keine Entrées. Graupner und Lehms könnten eine Ballettoper nach französischer Manier geplant haben, in deren Rahmen die Teile Prologo und Divertissement sehr wohl passen würden. Das wäre allerdings ein abendfüllendes Theaterstück geworden. Das Ereignis hätte wohl an einem der ersten Maitage im landgräflichen Theater stattfinden sollen, wie das Titelblatt des gedruckten Librettos ausweist (s. Abb). Bei der Drucklegung schien das genaue Datum noch nicht terminiert gewesen zu sein;

allerdings stand schon fest, dass das Divertissement nicht im April, sondern an einem der ersten Maitage aufgeführt werden sollte.⁵⁹²

Graupners Vertonung zeigt den für das erste Jahrzehnt seines Wirkens in Darmstadt typischen Stil: Wechsel von Da-capo-Arien und knappen Rezitativen, vielfältige Instrumentation mit subtilen Klangnuancen, virtuose Gesangspartien mit kontrastreichen Motiven, die den affektiven Gehalt plastisch ausdeuten. Das theatrale Werk weist außerdem einige der stilistischen Parameter auf, die Graupner als Opernkomponisten auszeichnen. Die Bühnenwirksamkeit der Szenen, die Effekte, die Spannungsmomente kommen aus der Handlung, und die musikalische Gestaltung ist immer dem Text entsprechend. Die Arienfolge und die kurzen Rezitative zeigen Vielfalt und Kontraste. Bei dem Thema „Hochzeit“ bzw. „Heimführung“ gibt es zwar keine Intrige und keinen Konflikt, aber eine Spannung ergibt sich aus der Differenz zwischen Darmstadt und Philippsruh. Hier zeigen sich Emotionalität, Affekte, das heißt ein Widerstreit der Gefühle, die Graupner für die Komposition nutzte.

592 Oft wurde bei der Drucklegung von Texten zu musikalischen Aufführungen auf dem Titelblatt das genaue Datum zunächst offengelassen. Die Angaben wurden dann handschriftlich eingetragen.

Humor und galante Ironie⁵⁹³

Über Graupners Einstellung zu humoristischen Darstellungen im Allgemeinen oder seine eventuelle Beteiligung an den Darmstädter Komödien und Karnevalsmusiken ist nichts bekannt.⁵⁹⁴ In seinen Hamburger Opern jedoch vertonte er zum Beispiel in *Antiochus und Stratonica* die komische Figur des Negrodorus, dessen Arien und Rezitative an vielen Stellen den Zeitgeschmack parodieren.⁵⁹⁵ In die Handlung des *Divertissements* ist aber keine entsprechende humoristische Szene, Hanswurst-Figur oder „lustiges Gegenpaar“ integriert. Für eine Einbeziehung des dritten Standes bot die fürstliche Hochzeit keinen Anlass. Statt dessen wird der subtile Humor von Lehms' Dichtung durch Graupner in der Musik widergespiegelt. Übertreibung und Erwartungsbrechung in mehrfacher Hinsicht sind die dabei verwendeten Stilmittel.⁵⁹⁶

Ein leidendes Individuum ist für die opernhafte Dramatik eigentlich unverzichtbar. Allerdings lässt sich das bei diesem Thema, das ohne Handlung im eigentlichen Sinne auskommen muss, und einem rundweg positiv erlebten Freudenfest schwierig realisieren. Lehms hatte daher den – von Graupner entsprechend vertonten – Einfall: Charlotte Christines heimatliches Schloss Philippsruh⁵⁹⁷ übernimmt die „tragische“ Rolle, indem es den Verlust der auswärtig verheirateten Prinzessin beweint.

593 Ironie als dramatisches Stilmittel ist hier als eine „galante“ Ausdrucksform zu verstehen, die sich als Übertreibung, „augenzwinkernde“ Darstellung des Gegenteils, Interferenzen zwischen verschiedenen, doch gleichzeitig gezeigten Affekten u.ä. darstellt. Siehe BEHLER 1981.

594 „In dem Wunsch, auf komische Szenen zu verzichten, begegneten sich Ernst Ludwig und Graupner, der an humoristischen Zutaten niemals Gefallen fand“, urteilte Elisabeth Noack (NOACK 1967, 177). Auch Friedrich Noack spricht von einer „ernsten und hohen, allerdings einseitigen Kunstauffassung des Fürsten, der komische Szenen in den in Darmstadt aufgeführten Opern nicht zuließ“, NOACK 1927, 205. Doch nicht nur die Komödien, die Ernst Ludwig offenkundig sehr schätzte, sondern auch seine Sammlung von Gedichten belegen den teilweise recht derben Humor des Landgrafen. HStAD D4 343/1.

595 MCCREDIE 1987, 292.

596 Musikalische Komik im Barockzeitalter ist noch kaum erforscht und ihre Betrachtung beschränkte sich bisher auf harmlose Scherze und Burlesken, die auf programmatischen und textgebundenen Effekten beruhen, beispielsweise in Werken François Couperins, Johann Sebastian Bachs, Georg Philipp Telemanns u.a. Der ideengeschichtliche Kluft zwischen dem Lachen einerseits und der *Ars musica* als Abbild der göttlichen Weltordnung andererseits steht jedoch eine beträchtliche Anzahl an nachweisbaren Ausdruckstypen des Musikalisch-Komischen in allen Epochen gegenüber. Siehe STILLE 1990. Die strikte Trennung von Musik und Gelächter in den Hofmannstraktaten des 16. Jahrhunderts wirkte sich einerseits auf die Kunstauffassung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein aus, andererseits lassen sich Ausprägungen musikalischer Komik in Genres wie Canzonette, Frottola, Madrigal oder Chanson bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Siehe PIETSCHMANN 2010.

597 Erst vor wenigen Jahren hatte Graf Johann Reinhard III. das von seinem Bruder 1701 nach dem Vorbild des Lustschlosses Clagny bei Paris begonnene Schloss fertigstellen lassen. Das am Main gelegene Philippsruh (Namensgeber war der 1712 noch während der Bauzeit verstorbene Graf Philipp Reinhard) wurde von Charlottes Eltern neben dem Hanauer Stadtschloss und der elsässischen Residenz Buchsweiler als Wohnsitz, vor allem aber als Jagdschloss genutzt.

Wie bedeutsam die Auseinandersetzung ist, zeigt schon ihre Länge. Über den ersten Auftritt hinaus, in dem die Protagonisten ausführlich und mehrfach wiederholt ihre Standpunkte besingen, ohne dass sich ein Fortschritt ergibt, spinnt sich die Situation auch über den ganzen zweiten Auftritt hinweg fort, in dem der Hochzeitsgott Hymen (Alt) „in den Wolcken“ hinzukommt.

Dennoch sind die beiden nicht gar zu weit voneinander entfernt. Niemand im Publikum käme auf den Gedanken, die übertrieben wirkenden Klagen als wirkliche Tragik misszuverstehen. Der Zuhörer wird eher schmunzeln über den betrubten „Braubater“. Graupner erreicht dies mit besonderen Stilmitteln. Die musikalischen Motive „Darmstadts“

Sopran

Lass__ dein Wei - nen, lass__ dein Kla - gen,

und „Philippsruhs“

Oboe

Bass

Bc

Lass mich wei-nen, lass mich kla-gen,

stehen miteinander in Beziehung: „Lass dein Weinen“ im $\frac{3}{8}$ Takt beginnt mit einem Dreierschritt aufwärts, ebenso wie „Lass mich Weinen“, hier aber in breiteren Notenwerten, ohne Punktierung, im 4/4 Takt und in Moll. Das tänzerische, punktierte Motiv Darmstadts wird in den Oboen und Violinen der zweiten Arie zum „Schluchzen“, mit dem die Oboe die Singstimme unterbricht. Das B-Dur Darmstadts steht dem parallelen g-Moll Philippsruhs gegenüber. Beide werden in ihren Arien von Violinen und Oboe begleitet. In der Arie Darmstadts spielen die Instrumente unisono; nach der Klagearie Philippsruhs, in der die Oboe solistisch mit der Singstimme konzertiert, kommen zum Schluss des ersten Auftritts wieder beide in der kurzen Arie „Ach was Ruh“, diesmal in der Nachbartonart d-Moll, zum Einsatz.

Die Wahl gerade dieser Tonarten kann – neben der Nachbarschaft im Quintenzirkel – als ein bewusst eingesetztes Stilmittel angesehen werden. Nach Johann Matthesons Charakteristik⁵⁹⁸ ist g-Moll „fast der allerschöneste Thon, weil er nicht nur [...] ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet [...]“. Der Charakter von d-Moll dagegen „enthält etwas devotes, ruhiges [...] dannenhero derselbe in Kirchen-

598 MATTHESON 1713, 236-252.

Sachen die Andacht [...] zu befoerdern capable sey“. Graupner war sicher mit Matthesons Theorie, die die älteren, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Tonartencharakteristiken zusammenfasst und erweitert, vertraut und teilte vermutlich seine Einschätzung.⁵⁹⁹ Demnach besäße die Klage Philippsruhs zwar „eine ziemliche Ernsthaftigkeit“, wäre aber gleichzeitig munter, lieblich und voller Anmut. Von allen Tonartenbeschreibungen Matthesons trifft diese am besten auf die Haltung zu, die Graupner hier vermitteln will.⁶⁰⁰ Ironisch gebrochen wird die Situation durch die andächtige, devote, an anderer Stelle oftmals religiös konnotierte Ruhe, die in der d-Moll-Arie thematisiert und negiert wird.

Die Leiden Philippsruhs werden überdies ad absurdum geführt durch das Bühnenbild, das „eine lustige Gegend mit allerhand anmuthigen Situationen“ zeigt. Als ein humoristisches Element kann auch die Hartnäckigkeit gesehen werden, mit der Philippsruh immer wieder auf seine Klage zurückkommt. Trotzig verweigert er sich, will sich partout nicht trösten lassen. Musikalisch wird das Weinen Philippsruhs durch Motive ausgemalt, mit denen sich Singstimme und Oboe ergänzen. Mit einem langgezogenen Klage-ton der Oboe beginnt die Arie „Lass mich weinen, lass mich klagen“. Schluchzen, Seufzen und Schmerzen werden in chromatischen Motiven ausgemalt.

Im zweiten Auftritt, der wesentlich kürzer als die übrigen ist, singt Hymen (Alt) seine einzige Arie „Zerteile den Nebel der traurigen Sorgen“. Gerade in dieser Arie arbeitet Graupner mit vielen tonmalerischen Motiven. Das Wort „zertrenne“ wird in einem Sechzehntellauf über 14 Takte hinweg gesungen, während Violinen, Flöten und Oboen mit Achtelnoten jeweils auf der ersten betonten Taktzeit den Lauf „zertrennen“. Diese Arie, die mit „schmeichelnden Winden und gelinde murmelnden Strömen“ ein Schäfer-Idyll evoziert, verlängert den Spannungsbogen und zögert die Lösung noch einmal hinaus. Die „Wende“ tritt ein in der dritten Szene, mit dem Auftritt des „Verhängnisses“ (Tenor). Auch äußerlich den „Deus ex machina“ darstellend, kommt das Schicksal „in der völligen Glorie“ auf den Plan. Es wird begleitet von den „sogenannten Geniis“, den Geistern, die ähnlich wie vorher die Flüsse, die Szene als (tanzende?) Statisten bereichern. Selbst wenn der Aufwand nicht vergleichbar ist mit der Bühnenmaschinerie, den Requisiten und Kostümen, die in den größeren Opern zu Graupners Hamburger oder zu Lehms' Leipziger Zeit eingesetzt

599 Graupner stand nicht nur während seiner Hamburger Zeit 1706-1709 nachweislich mit Mattheson in engerem Kontakt. Dass dieser Kontakt fortwährte, beweisen mehrere Erwähnungen Graupners in Matthesons musiktheoretischen Schriften, von denen sich mehrere in Graupners Nachlass befinden haben sollen (HStAD D 12 27/55). Mattheson selbst berief sich auf Graupners Urteil in „Plus ultra, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art. Zweeter Vorrath dazu“. Hamburg 1755, 323. Vgl. BILL 1987A, 204-211.

600 Für die Tonart g-Moll schien Graupner eine besondere Vorliebe zu haben. Friedrich Noack stellte für die Kirchenmusiken fest: „So enthalten beispielsweise die Jahrgänge 1728, 1729, 1732, 1733, 1747 in g-Moll je fünf, 1738 und 1745 sogar je sechs Kantaten, also durchschnittlich hier jede fünfte bis sechste Kantate“. NOACK 1916, 77.

wurden, kann man sich vorstellen, welche glanz- und wirkungsvollen Effekte bei diesem Auftritt zur Freude des Darmstädter Publikums ausgespielt werden sollten.

Lediglich der kurze Hinweis auf die göttliche Vorsehung in einem Rezitativ und der folgenden Arie „Die Macht der unerforschten Macht“ sind jetzt nötig, um eine vollständige Meinungsänderung bei Philippsruh zu bewirken. Die Arie erscheint als französische Ouverture, als gravitatischer Tanzsatz im 4/4 Takt mit punktiertem Rhythmus. Diese Form, normalerweise der Einleitungssatz einer Suite,⁶⁰¹ signalisiert die neue Entwicklung des Verlaufs. Im Gegensatz zu Friedrich Noacks Auffassung, der vom großen Ernst der gemessenen Tanzsätze in Graupners weltlichen Kantaten spricht,⁶⁰² muss hier die ausgesprochen komische Wirkung des Auftritts des „Verhängnisses“, gerade durch die feierliche Tanzform, konstatiert werden. Erstaunlich schnell ist Philippsruh jetzt überzeugt; in einem denkbar kurzen Rezitativ von lediglich vier Takten bekundet er lakonisch:

Bass

Ich ha - be mich nun end - lich ü - ber - wun - den, nach - dem ich die - sen Trost in mei - ner Brust em - pfun - den.

BC

Mit der darauf folgenden Arie „Die Schmerzen im Herzen sind völlig dahin“ ist der „Konflikt“ beendet, und es bleiben nurmehr die Huldigung und die guten Wünsche. In der virtuosen G-Dur Arie „Ach was fällt uns doch für Segen“ konzertiert der Sopran mit einer solistischen Viola d’amore. Dieses Instrument, das Landgraf Ernst Ludwig vermutlich besonders schätzte, wurde von Graupner oft an herausragenden Stellen eingesetzt.⁶⁰³ Über viele Takte hinweg markieren die Koloraturen in Sechzehntel-Läufen die Worte „Segen und Wohlfahrt“. Echo-Effekte sind innerhalb dieser Läufe vom Komponisten genau vorgeschrieben. Dabei fällt auf, dass Graupner auch „umgekehrte Echos“ verwendet, das heißt die Pianostelle vor der Fortestelle setzt. Dass Graupner eine bestimmte Absicht dabei verfolgte, ist mit Sicherheit anzunehmen. In seinen letzten Jahren legte Graupner zunehmend alle Dynamikzeichen sowie die Verzierungen in der Partitur schon fest; in den 1710er Jahren ist dies hingegen noch eine Seltenheit. Friedrich Noack spricht von

601 Zur Form der Ensemblesuite im allgemeinen und zu Graupners Ouvertüresuiten im besonderen siehe GROBPIETSCH 1994, 39-54.

602 NOACK 1916, 146: „War schon bisher in den weltlichen Kantaten der große Ernst, mit dem Graupner zu Werke geht, auffallend – denn wirklich lustige oder irgendwie das Komische berührende Sätze waren nirgends zu finden, und auch in den wenigen sich an Tanzformen anschließenden Stücken waren es gewöhnlich gemessene, feierliche Tänze, die als Vorbild dienten – [...]“.

603 1714 erscheint in Graupners Werk erstmals eine Viola d’amore, in der Kantate *Schicket euch in die Zeit* am 10. Sonntag nach Trinitatis. In den folgenden Jahren spielte das Instrument, ausgehend von Darmstadt, in Deutschland eine bedeutende Rolle, siehe BERCK 2008. Berck berücksichtigte in seinen Ausführungen jedoch nicht die wesentlich weiter zurückreichende italienische Tradition des Instruments. Siehe auch GROBPIETSCH 1994, 86f.

„originellen dynamischen Effekten [...], welche von den allgemeinen Regeln abwichen, so daß genaue Zeichen beigeschrieben werden mußten. Dies ist in besonderem Maße bei Graupner der Fall. Wenn wir auch in der Mehrzahl seiner Werke nur wenig dynamische Zeichen finden, er sich also meistens nicht von der allgemeinen Regel entfernt, so sind doch Stücke durchaus nicht selten, in denen der Stärkegrad jedes Taktes, bei manchen fast jedes Tones genau angegeben ist“.⁶⁰⁴

Die Echos in der „falschen“ Reihenfolge, ebenso wie der aufstrebende rhythmische Seufzer

The image shows a musical score snippet for three instruments: Viola d'amore, Sopran, and Bc. The Viola d'amore part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Sopran part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes the vocal line 'Ach,'. The Bc part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score shows two measures of music for each instrument.

zu Anfang, wirken wie eine subversive „Gegenströmung“, die die Textaussage konterkariert. Der „Segen“ und die „Wohlfahrt“ hatten wohl mehrschichtige Konnotationen. Die Untertanen, das Land Hessen, das zu der Zeit schon am Rande des Staatsbankrotts stand und dessen Landstände wohl oder übel erhebliche Geldmittel zur Hochzeit des Erbprinzen bewilligen mussten,⁶⁰⁵ mochten bei aller Freude über die vorteilhafte Heirat auch die Last spüren, die damit verbunden war. Widersprüchliche Empfindungen lassen sich gerade in dieser Arie als Subtext herauslesen.

5.1.2. Der Aufführungskontext: ein Zeremoniell mit Störfällen

Es sind mehr als drei Seiten des Textbuchs, also der weitaus größere Teil des vierten Auftritts, die in der Komposition fehlen. Die Stelle, an der die Partitur abbricht, wirft Fragen auf. Wollte Graupner mit Absicht bereits hier das Ende setzen? Die formale und semantische Geschlossenheit wäre durchaus gegeben, denn mit dem Chor, der als Echo das Arioso des Sopran repetiert, ist ein klanglich einleuchtender Abschluss hörbar. Die Tonart D-Dur und die Besetzung mit den erst an dieser Stelle zum Orchester hinzukommenden Trompeten und Pauken unterstreichen dies. Auch die Textaussage „Wir wünschen und hoffen, Gott laß es geschehen, bald Erben von Hessens Charlotten zu sehen“ fasst ja die Quintessenz des gesamten Stückes gut zusammen.

Die letzte – erhaltene – Seite des Autographs legt allerdings eine andere Vermutung nahe. Graupner hat das Ende einer Partitur immer deutlich gekennzeichnet. Nach dem Doppelstrich am Ende des letzten Stücks schrieb er in der Regel ein eigenes Schlusszeichen, einen mehr oder weniger dreieckigen oder spitz zulaufenden Tintenschnörkel aus vielen, kleiner werdenden Auf- und Abstrichen. Bei den meisten

604 NOACK 1916, 62f.

605 MURK 2002.

der geistlichen Werke steht außerdem danach „Soli Deo Gloria“, bei den meisten weltlichen das Wort „Fine“ oder „Fini“. Im Fall des *Divertissements* jedoch endet die Partiturseite mit einem gewöhnlichen Doppelstrich am Schluss des Chores. Das lässt darauf schließen, dass die Komposition auf einer folgenden Seite ganz normal weiterging bzw. weitergehen sollte. Nur dass eben dieses folgende Blatt – und auch alle weiteren – fehlen. Somit waren vielleicht auch die ausgeschriebenen Stimmen vorhanden und sind mitsamt den letzten Partiturseiten verloren gegangen.

Was aber könnte der Grund sein, falls Graupner nicht das ganze Textbuch vertont hat? Stand er, wie so oft, unter Zeitdruck? Tatsächlich finden sich in der Handschrift Flüchtigkeitsfehler, auch Anzeichen von oberflächlicher, schneller und wenig sorgfältiger Ausführung in Noten- und Textschrift.⁶⁰⁶ Die erhaltene autographe Partitur macht insgesamt den Eindruck eines bloßen Entwurfs. Nicht ausgeführte Takte bzw. ganze Passagen, fehlende Vorzeichen und Verzierungen, versehentliche Vertauschungen der Stimmen innerhalb einer Akkolade, Irrtümer bezüglich Notenwerten und Pausen – all das lässt nicht nur auf Zeitdruck, sondern auch auf die Vorläufigkeit der Komposition schließen. Es ist auch denkbar, dass das gedruckte Libretto Graupner für die Komposition noch nicht zur Verfügung stand. Möglicherweise hatte er vorab einen handschriftlichen Text von Lehms erhalten, in dem die Überschrift des zweiten Teils „*Divertissement*“ noch fehlte. Zudem enthält die Komposition eine Textzeile, die im gedruckten Textbuch nicht vorkommt.⁶⁰⁷ Spielte die Tuberkuloseerkrankung eine Rolle, der der Textdichter Lehms nur wenige Tage später, am 15. Mai 1717, erlag? Gab es noch eine zweite Ausführung, eine „Reinschrift“ ohne Fehler, mit vollständigem Schluss sowie Aufführungsmaterial? Der Verbleib dieses Dokuments gäbe dann die gleichen Rätsel auf wie der so vieler anderer Bühnenwerke Graupners.

Eine andere mögliche Erklärung für den fehlenden Schluss wäre eine Umdisposition des Hofzeremoniells bezüglich der Hochzeitsfeierlichkeiten. Erfolgte ein „gnädigster Befehl“ des Landgrafen, das *Divertissement* zu kürzen? Oder erfuhr Graupner kurz vor Vollendung seiner Komposition, dass das Stück gar nicht zur Aufführung kommen sollte, und war die Beendigung der Arbeit somit überflüssig geworden?

Die Braut konnte nämlich umständehalber bei den meisten der Feierlichkeiten wohl gar nicht dabei sein: „Bei der Heimführung war die Hauptperson, die junge Landgräfin, nicht zugegen, sie war Tags zuvor in Franckfurt an den Röteln oder sogenannten

606 Die bereits von Mattheson und dann 1781 von seinem unbekanntem Biographen gerühmte Sorgfalt Graupners beim Schreiben seiner Partituren (siehe BILL 2004) trifft keineswegs immer zu. Die meisten der hier untersuchten Kantaten-Handschriften weisen Flüchtigkeitsfehler, auch Streichungen und Verbesserungen auf, zum Teil sogar in erheblichem Maße. Der Verdacht, dass Graupner bei den Gelegenheitskantaten flüchtiger arbeitete (arbeiten musste) als sonst, liegt nahe, konnte in diesem Rahmen jedoch nicht valide nachgeprüft werden.

607 Prolog, Rezitativ Nr. 5, Neptun: „Wir müssen eilen und unsre Freude teilen“.

Morbilli erkrankt⁶⁰⁸. Es fällt auf, dass in den offiziellen Akten die Krankheit nicht erwähnt wird. Der „Hochfürstlich Hessen-Darmbstattische Archiv-Rath“ Johann August Buchner verfasste, offensichtlich kurz nach dem Ereignis, einen Bericht für die Hessische Chronik,⁶⁰⁹ eine

„Umbständliche Beschreibung/ Wie der Durchleuchtigste Fürst und Herr/ Herr Ernst Ludwig/ Landgraf zu Heßen [...] den auch Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Ludwigen/ Landgrafen und Erbprinzen zu Heßen etc. nachdem mit der Durchleuchtigsten Fürstin und Frauen/ Frauen Charlotten Christinen Magdalenen Johannen [...] im Jahr 1717 glücklich vollzogenen Beylager/ den 28. Aprilis besagten Jahres/ in Dero Fürstlichen Residenz Darmbstatt/ hochfürstlich heimführen laßen“.

Dieser Bericht ist in drei Versionen überliefert, die in einigen Details voneinander abweichen:

- 1717 schrieb Buchner den ersten handschriftlichen Bericht. Es ist der amtliche Bericht, für den regierenden Landgrafen Ernst Ludwig „Auf gnädigste Verordnung und Befehl aufgesetzt und entworfen“. Bezeichnenderweise wird gleich in der Überschrift nicht etwa der Bräutigam, sondern Ernst Ludwig als der Verantwortliche des Ganzen genannt.
- Die gedruckte Fassung, die mutmaßlich kurze Zeit später entstand und noch im selben Jahr veröffentlicht wurde, übernimmt die meisten Inhalte und Formulierungen wörtlich. Allerdings nahm offenkundig entweder der Landgraf selbst oder einer seiner Räte einige Zensur-Streichungen vor. Die Erkrankung Charlotte Christines wird in der Handschrift zweimal in einem Nebensatz erwähnt, in der Druckfassung dagegen überhaupt nicht.
- In seiner sieben Jahre später verfassten Chronik, in der Buchner vielleicht auf die ursprüngliche Fassung zurückgriff, erscheint die erste Formulierung wieder: „[...] begaben sich allerseits hohe anwesende Herrschafften, außer der durchleuchtigsten Erbprinzeßin / welche ihr zugestoßener Unpäßlichkeit halben sich in dero Gemach auffhalten mußten [...] in den großen Mitlern Saal [...]“.

Es ist aber neben Buchners „Umbständlicher Beschreibung“ noch ein weiteres Dokument erhalten, das die Heimführung schildert:

„Curieuse Relation der solennen und höchst-vergnügten Heimführung Des Durchlaucht Fürstens und Herrn, Hn. Ludwig, Land-Grafen und Erb-Printz zu Hessen [...] Durchlaucht Fürstin und Frau, Frau Charlotta Christina Magdalena Johanna [...] Von Franck-

608 Handschriftlicher Lebenslauf der Landgräfin im Hanauer Regierungsarchiv A 46, 6 1/2 im Hessischen Staatsarchiv Marburg, zitiert nach KNETSCH 1928, 318.

609 HStAD C 1 C 31 (Vorläufer-Band) und HStAD C 1 C 32 (Endfassung) der handschriftlichen Chronik, die allerdings nie vollendet wurde.

furth in die Hoch-Fürstlich Residenz Darmstadt den 28. April 1717. genau beschrieben. Darmstadt / gedruckt Anno 1717".⁶¹⁰

Dieses gedruckte Heftchen in kleinerem, quadratischen Format trägt den handschriftlichen Vermerk: „Dieses ist ein falsches Exemplar und nachgehens confisciret worden“. Das Format, die Formulierungen und die Verzierungen im Druck weisen auf ein Beispiel der damaligen Boulevardpresse hin, das für ein nicht-offizielles Publikum, vielleicht die neugierige Bürger- und Beamtschaft bzw. deren Damen gedacht war. Das Heft ist augenscheinlich ohne Erlaubnis des Landgrafen gedruckt worden. Der Bericht weicht in einigen Punkten von dem offiziellen ab, was der Grund für die amtliche Beschlagnahme gewesen sein mag.⁶¹¹ Hier heißt es beim Empfang an der Stadtgrenze im Griesheimer Wald:

„Alle Hochfürstliche und Hochgräfliche Persohnen stiegen bey der Empfangung aus ihren Wägen, ausgenommen Ihro Durchlaucht die Fürstin von Hanau mit der Durchlaucht Erb-Prinzessin, wegen der letzteren unversehens überfallenen kleinen Unpäßlichkeit, welche unterdessen alleine nach Darmstadt zufuhren, und also die vornehmste Person dieser angestellten Solennität denen begierigen Augen entrissen wurde".⁶¹²

Offensichtlich wollte man von fürstlicher Seite nicht, dass die Erkrankung der Braut bekannt würde. Ob das allerdings einen Einfluss auf den Ablauf der Feierlichkeiten hatte, ist fraglich. Wenn es stimmt, dass die Erkrankung erst am Tag vorher auftrat, wäre dies viel zu kurzfristig gewesen, um am lange geplanten Zeremoniell noch etwas zu ändern. Es scheint aber doch zu einer Verzögerung gekommen zu sein, wie aus einem Brief Ludwigs VIII. an seinen Vater hervorgeht. Am 26. April war die Hochzeitsgesellschaft von Hanau zunächst nach Frankfurt gekommen und blieb dort zwei Tage. Der Landgraf steuerte von Darmstadt aus das Geschehen, und der Sohn berichtete ihm in einem Billet:

„J'ay executté les Ordres de Votre Altesse Serenissime, et j'ay fait Ses excuses au Marggrave D'Anspach et au Comte de Hanau au Sujet du rétardelement de l'entrée de mon Epouse. [...] et tous les autres en paroissent point du tout fachés Sur tout depuis que mon Epouse est fortement incommodée d'un Rhume tant du Cervau que de la Poitrine [...]".⁶¹³

610 Die „Curieuse Relation“ wurde der Chronik beigelegt: HStAD C 1 C 31 XII, Lit. M, fol. 716-719.

611 Buchner berichtet: „Nachdeme sich auch ein gantz unbekandter Mensch unterfangen, eine Courieuse Relation, über diesen solennen Heimführungs Actum zu Papier zu bringen und gar, alß wann es zu Darmstatt gedruckt worden :/ da es doch zu Franckfurth geschehen :/ hin und wieder distribuiren laßen, welches aber grundfalsch, und der genuinen gar ungleich, ja hin und wieder vitios ist, wie die Anlage sub lit. M. mit mehrerem besaget, Alß hat man sich darüber zu Frankfurth bey dasigem Magistrat beschweren und solch confisciren laßen“. Ebenda, fol. 640.

612 Ebenda, fol. 717.

613 HStAD D 4 351/9.

Die Planung wurde in einem, in mehrfacher Ausfertigung vorhandenen, handschriftlichen Dokument festgehalten:

„Kurtz verfaßte Beschreibung/ wie der Durchlechtigste Fürst und Herr, Herr Ernst Ludwig/ Landgraf zu Heßen etc den durchlechtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Ludwig/ Landgrafen und Erb-Printzen zu Heßen, nach dem, mit der durchlechtigsten Fürstin und Frauen, Frauen Charlotten Christinen Magdalenen Johann, Landgräfin und Erb-Printzeßin zu Heßen, geborener Gräfin zu Hanau, im Jahr 1717 glücklich vollzogenen Beylager, den 28ten April, in dero Residenz Darmstatt, Hochfürstlich heimführen wollen“.⁶¹⁴

In dieser Beschreibung, eigentlich eine Dienstanweisung und ein Verlaufsplan für alle Anwesenden und Mitwirkenden, ist das exakte Vorgehen bei dem festlichen Geschehen festgelegt: die Bereitstellung einer Begrüßungskommission an der Landesgrenze, die Abordnung mehrerer Militärregimenter mit Kanonen, eine Parade durch die Bruderschaften und Schützenkompanien zu Darmstadt, die ganz konkreten Anweisungen, wo sich die berittenen Garde und die Soldaten zu Fuß, die Stadtbevölkerung, die Kutschen, die Gäste, die Dienerschaft zu den festgelegten Zeitpunkten einzufinden hatten. Einen zentralen Raum nimmt der Plan des Feuerwerks ein, nämlich dessen genau festgelegter Ablauf mit Zeichnungen der leuchtenden Motive. Archiviert ist sogar eine Ermittlung wegen des zu hohen Verbrauchs an Nägeln zum Bau der Feuerwerksgestelle.

Am 28. April war der Einzug vorgesehen, am Tag darauf vormittags der Heimführungsgottesdienst und nachmittags bis abends ein Festmahl mit Unterhaltungseinlagen. Damit war das Fest aber noch keineswegs zu Ende:

„Freytags als den 30. Aprilis liese der hiesige Stadt-Rath auf seine Kosten/ aus einer auf dem hiesigen Marckt-Platz aufgerichteten mit Tannen verbundenen Machine, weiß und rothen Wein unter Zuschauen allerseits hohen Herrschaften und Zulauff vieles Volcks springen/ welcher Wein geloffen aus dem Munde zweyer Löwen/ zweyer Schwanen/ und zweyer Adler mit verschiedenen Divisen gezieret [...]. Gegen Abend wurde zu einem ansehnlichem Feuerwerk/ vor der breiten Allee, gegen die Stadt zu/ die Veranstaltung gemacht [...]“.⁶¹⁵

Vom 1. bis 7. Mai fanden weitere Veranstaltungen statt, zum Beispiel eine „Illumination in der breiten Allee“ und ein „Nacht-Schiessen auf dem Burger-Schiessplatz“. Anschließend reisten die meisten Gäste ab, teilweise schon vor dem offiziellen Ende der Festivitäten. Prinzessin Charlotte Christine kurierte währenddessen ihre Krankheit aus. Erst am Samstag, den

„23t. May besuchten Ihre Hochfürstl. Durchl. die Erb Printzeßin nach ausgestandener Unpäßlichkeit zum erstenmahl wiederum den Gottes Dienst in der Schloß Capelle, bey

614 HStAD D 4 390/3. Eine weitere, in Einzelheiten ergänzte und geänderte Abschrift befindet sich ebenda, außerdem in HStAD C 1 C, 31 XII.

615 HStAD D 4 390/3.

dem Gebrauch des Heylligen]. Abendmahls. Dienstags den 25t. May. wurde mit Abbrechung der in der Neuen Vorstatt aufgerichtet gewesenen Ehren Pforte der Anfang gemacht, und in einigen Tagen damit continuiret, biß alles abgebrochen und nach und nach weggeschafft worden“.⁶¹⁶

Eine Theaterraufführung wird weder in der Chronik noch in anderen Dokumenten erwähnt. Über die musikalischen Ereignisse während der Feierlichkeiten findet sich in den Akten insgesamt sehr wenig. Im Aufstellungsplan des Zuges ist selbstverständlich festgelegt, wo und wann sich die Trompeter und Pauker von Hanau und die Trompeter und Pauker von Darmstadt einzufinden und zu spielen hatten.⁶¹⁷ Es fällt auf, dass die Hofkapelle überhaupt nicht genannt wird. Auch im Verzeichnis der verteilten Geschenke⁶¹⁸ sind nur die Pauker und Trompeter aufgeführt, keine anderen Musiker, und das, obwohl alle anderen Hofangestellten von den hohen Beamten bis hin zu den Kammerdienern, Gärtnern, Kutschern und Mägden bedacht wurden. Dabei ist aber zu bedenken, dass nur die außergewöhnlichen Posten in der Liste verzeichnet wurden, während alle übrigen, die als selbstverständlich galten, nicht in Erscheinung zu treten brauchten.

Dass die Hofkapelle am Heimführungsfest beteiligt war, kann dennoch als sicher gelten, und zwar sowohl beim Heimführungsgottesdienst als auch bei dem folgenden Festbankett. Erhalten sind, außer dem Divertissement, zwei anonyme Textdrucke, nämlich eine „Kirchen-Music“: *Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken* sowie eine „Tafel-Music“: *Musicalische Bewillkommungs-Freude*, beide ausdrücklich bestimmt für die Aufführung durch die Hofkapelle: „[...] deß zweyten Tags in einer Tafel-Music von der Fürstlichen Hoff-Capell unterthänigst bezeiget [...]“.⁶¹⁹ Kompositionen zu diesen Libretti gibt es allerdings nicht mehr.

Bei dem Text zur Kirchenmusik handelt es sich um eine Kantate mit dem Dictum aus Psalm 115 „Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken“. Auf dem Titelblatt des Textheftes, das den Kirchenbesuchern ausgeteilt wurde, wird die Kantate als „bey der auf Hoch Fürstlichen gnädigsten Befehl verordneten Solennen Heimführungs-Predigt [...] den 29. April 1717. in der Hoch-Fürstlichen Schloß-Capelle gehalten worden“ ausgewiesen. Damit kann nur der Gottesdienst in der Schlosskirche gemeint sein, den der Oberhofprediger Philipp Bindewald hielt. Für den gleichzeitig stattfindenden Gottesdienst in der Stadtkirche ist keine Kantate erhalten, obwohl der Ablauf des Gottesdienstes ansonsten identisch war. Ernst Ludwig selbst

616 HStAD C 1 C 32, Bl. 722.

617 HStAD D 4 389/4. Die Aufgaben der Trompeter und Pauker werden explizit beschrieben, obwohl sie der üblichen Vorgehensweise bei größeren Festen entsprachen. Vgl. auch KRAMER 2011, 96. Vielleicht erforderte die Beteiligung der „auswärtigen“ Militärmusiker aus Hanau und Gießen eine spezielle Dienstanweisung.

618 HStAD D 4 390/3 und 391/1.

619 HStAD D 4 390/4. Das Libretto der Tafelmusik befindet sich darüber hinaus auch in HStAD C 1 C 31 XII, Lit. C.

verordnete am 21. April, also eine Woche vor dem Fest, diesen Ablauf in gleichlautenden schriftlichen Anweisungen sowohl an Bindewald als auch an den Superintendenten Gebhard, der in der Stadtkirche predigte.⁶²⁰ Neben den Bibeltexten für Predigt und Gebet legte er genau fest, welche Glocken geläutet werden sollten und verordnete auch, dass „vor der Predigt das Lied: *Nun dancket all und bringet Ehr*, nach geschlossener Predigt aber, das *Te Deum laudamus*⁶²¹ abgesungen“ werden solle. Von einer „*Kirchen-Music*“ ist in dieser Anweisung nicht die Rede.⁶²² Buchner schreibt aber in seinem Bericht, der sich auf die Hofkirche bezieht, dass nachdem das Lied „Nun dancket all und bringet Ehr abgesungen/ so dann eine schöne Music/ nach dem zuvor der (sub Lit. B) anliegende Text in der Kirche denen Anwesenden ausgeheilet worden/ gehalten“.

Während des Festbanketts kamen sowohl eine Instrumentalmusik als auch eine „Vocal Music“ (höchstwahrscheinlich die *Musikalische Bewillkommungs-Freude*) zur Aufführung, wobei nicht gesagt ist, ob die Kantate szenisch dargeboten wurde. In der Chronik von 1724 nennt Buchner als deren Autor den Geheimrat Johann Jacob Wieger (siehe Kapitel 3.4.3), und zwar offenbar sowohl für den Text als auch für die Musik:

„[...] unter wehrender Taffel wurde eine herliche und schöne Vocal und Instrumental Music praesentiret und abgesungen, nach einem gedruckten und umbgetheilten Aufsatz, welche beide Carmina und Musiquen der Regierungs Rath Herr Wieger aufgesetzt hatte [...]“.⁶²³

Ursprünglich waren also wohl Musiken mehrerer Autoren für die Heimführung vorgesehen, wobei nicht sicher ist, zu welchem Zeitpunkt das *Divertissement* hätte aufgeführt werden sollen. Klar ist jedoch, dass alle Musiken vom Landgrafen in Auftrag gegeben worden waren. Wahrscheinlich sollten Wieger und der andere Komponist die Unterhaltungsmusik während des Festmahls besorgen, während Lehms und Graupner für ein größeres theatrales Werk und dessen Aufführung im Opernhaus an einem der folgenden Tage verantwortlich waren.

620 HStAD D 4 389/4.

621 Der bis ins 6. Jahrhundert belegte Lobgesang hatte im Mittelalter Bedeutung erhalten bei Gelegenheiten wie Papstwahl und Königskrönungen. Das wandelte sich zu einer Verwendung bei politischen Ritualen als "de facto akklamatorische Zustimmung. Diese sich verselbständigende Funktion als Huldigungsgesang führt zu politischem und militärischem Mißbrauch quer durch die Konfessionen [...] und] wird herrschaftslegitimierend verstanden. Ab dem Barock dient das *Te deum* für höfisches und staatliches Zeremoniell [...]“. Siehe GERHARDS/LURZ 1993.

622 Die Beschreibung in der Buchnerschen Chronik stimmt mit der Anweisung Ernst Ludwigs überein, siehe HStAD C 1 C 32. Vermutlich war die Mitwirkung der Musiker des Pädagogium bei der Stadtkirchenmusik so selbstverständlich, dass sie nicht erwähnt werden musste.

623 HStAD C 1 C 32. Möglicherweise meinte Buchner aber mit dem zweiten „Carmen“ den Text für die vormittägliche Kirchenmusik. Da keine Musik von Graupner für diese beiden Wiegertexte vorhanden ist, liegt die Vermutung nahe, dass evtl. Vizekapellmeister Grünewald für deren Vertonung zuständig war, falls nicht der Geheimrat wirklich selbst komponierte. Vgl. auch SORG 2011 und SORG 2014.

Graupner nutzte für die Besetzung des *Divertissements* sicherlich alle zu der Zeit in Darmstadt verfügbaren Sänger und Instrumentalisten sowie auswärtige Gastmusiker.⁶²⁴ Nun ist es allerdings möglich, dass zwei der wichtigsten Solisten zu der Zeit gar nicht verfügbar waren. Grünewald könnte zu der Zeit auf Konzertreisen und vielleicht gar nicht in Darmstadt gewesen sein, wie Elisabeth Noack schreibt.⁶²⁵ Einen weiteren Hinweis gibt die Korrespondenz des Landgrafen Ernst Ludwig. Auf Empfehlung des Geheimrats Kameytsky versuchte dieser, die Sopranistin Christiana Elisabeth Ernst, die Schwägerin Johanna Elisabeth Hesses, von dem mit ihm befreundeten Markgrafen Georg Wilhelm zu Brandenburg-Culmbach-Bayreuth „auszuleihen“: „[...] die Schwägerin vom Heß heist Ernstin, und müste bestellt werd[en], daß Sie p[er] posta herunter kom[m]e“.⁶²⁶ Der Markgraf musste zu seinem Bedauern das Ansinnen abschlagen, da er die Sängerin selbst benötigte.⁶²⁷ Der Vorschlag Kameytskys datiert vom 12. April, die Antwort des Markgrafen vom 16. April. Ernst Ludwig muss also in höchster Eile versucht haben, eine Sopranistin ersatzweise zu verpflichten, die in der Lage gewesen wäre, eine schwierige Partie in so kurzer Zeit einzustudieren und zu singen. Das könnte bedeuten, dass entweder Frau Hesse oder Frau Schober kurzfristig ausgefallen und die Aufführung des *Divertissements* somit in Frage gestellt war. Ob Ernst Ludwig dem Vorschlag seines Freundes folgte und noch den Versuch machte, die Frau des Ansbacher Kapelldirektors Georg Heinrich Bümler anzufordern, die „auch eine sehr schöne Stimme“ habe, ist nicht bekannt. Möglicherweise scheiterte auch dieser letzte Versuch, so dass das *Divertissement* aus dem Protokoll gestrichen werden musste.

624 NOACK 1967, 178. Siehe auch PEGAH 2011, 223.

625 NOACK 1967, 194. Leider nennt sie keine Quelle, so ist nicht bekannt, um welche Zeiträume es sich genau handelte. Laut Noack wurden fast alle Werke des Vizekapellmeisters Grünewald auf seinen Wunsch hin nach seinem Tod verbrannt. Daher kann man auch daraus keine Schlüsse bezüglich der Ereignisse am Hof ziehen. Es muss offenbleiben, ob Grünewald der vorgesehene Bassist für das *Divertissement* war.

626 HStAD D 4 359/1, Korrespondenz mit Geheimrat Kameytsky. Vgl. auch PEGAH 2011, 223.

627 HStAD D 4 355/1, Korrespondenz Ernst Ludwigs mit fürstlichen Personen.

5.2. Die Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte (1720)

Friederike Charlotte (1698-1777), die jüngste Tochter Ernst Ludwigs aus erster Ehe, sollte, indem sie Maximilian, den zweitjüngsten Sohn des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel heiratete, die Vereinigung der beiden seit 1567 (wegen der Erbregelung Philipps des Großmütigen) getrennten hessischen Fürstenhäuser zumindest theoretisch ermöglichen. Seit der Trennung war es das erste Mal, dass es zu einer Heirat zwischen den Familien kam. Hessen-Kassel war wirtschaftlich in einer wesentlich besseren Lage als Hessen-Darmstadt. Landgraf Karl hatte ein großes Heer aufgebaut und im Spanischen Erbfolgekrieg gewinnbringend eingesetzt. Sein Macht- und Standesbewusstsein gründete sich größtenteils auf seine Truppen, die ihm europaweit militärisches und politisches Ansehen verschafften. Er verlieh seine Soldaten auch gegen Subsidiengelder⁶²⁸ an fremde Mächte und beteiligte sich häufig selbst als Feldherr an vielen Kriegsschauplätzen. Wie Ernst Ludwig auch, aber in noch größerem Stil, holte Karl aus Frankreich vertriebene Hugenotten und Waldenser nach Hessen, die die Bevölkerungsverluste des Dreißigjährigen Krieges ausgleichen und für wirtschaftlichen Aufschwung sorgen sollten.

Im Herbst 1719, als erste Sondierungen bezüglich einer Verbindung anstanden, waren die Erbprinzen beider Häuser noch kinderlos. Somit sollte die Heirat – und die erhoffte Nachkommenschaft – von Friederike Charlotte und Maximilian zur Sicherung der dynastischen Interessen beider Linien beitragen.⁶²⁹ Generalfeldmarschall Johann Rudolf von Pretlack handelte im Auftrag Ernst Ludwigs den Ehevertrag aus, der unter anderem auch auf eine militärische Zusammenarbeit der beiden Landgrafschaften abzielte. Neben den üblichen finanziellen Regelungen, bei denen Ernst Ludwig dafür sorgte, dass seine Tochter und ihr Ehemann mit dem Kasseler Erbprinzenpaar weitgehend gleichgestellt waren, wurde größter Wert darauf gelegt, dass die Ausübung der lutherisch-orthodoxen Religion der Prinzessin gewährleistet und ihr zu diesem Zweck ein eigener Hofprediger aus Darmstadt mitgegeben wurde.⁶³⁰

Vergeblich hatte Ernst Ludwigs Bruder Heinrich, der von Kassel nichts Gutes erwartete, noch im April 1720 versucht, eine bessere Partie für seine Nichte zu vermitteln. Er schrieb an Geheimrat Kameytsky:

628 Die Versuche, die Ernst Ludwig in dieser Hinsicht unternahm, auch die erhoffte Zusammenarbeit mit Landgraf Karl, waren letztlich wenig erfolgreich.

629 Die dynastischen Beweggründe Ernst Ludwigs und die Hoffnung auf die Hessen-Kasseler Erbfolge erwiesen sich wenig später als obsolet. Denn beide Erbprinzen bekamen Söhne: der spätere Darmstädter Landgraf Ludwig IX. wurde am 15. Dezember 1719, der spätere Kasseler Landgraf Friedrich II. am 14. August 1720 geboren. Daraufhin ließ Ernst Ludwigs Enthusiasmus für die Verbindung merklich nach. Siehe MAAß 2009, 42.

630 HStAD D 4 387/1. Der Geistliche Johann Valentin Merckel sollte Ernst Ludwig unter anderem auch über alle Vorkommnisse in Kassel Bericht erstatten.

„Breslau. d[en]. 29.t[en] April[is]. 1720.

[...] Die ursach daß dieses schreibe, ist umb nachricht zu geben, wie der König in dänemarck intention gehabt, seinen Chron Printzen mit unserer Princess Charlotte zu verheurathen [...] jedoch aber durch den Graf Maltzhan mir solches bekandt mach[en] lassen, und wie ihm leid seye hören zu müssen, daß mit dem Printz Max von Cassel, die heurath schon seine richtigkeit haben solte, indeme die meriten dieser Princessin bey ihnen wohl bekandt, [...] judicire ich also unter uns geredt, daß Sie zu Cassel von der intention des Königs in dänemark schon müssen gewust habe[n], und umb uns solche nicht zu gön[n]en, oder vorzukom[m]en, ist die andere mariage proponirt word[en], vielleicht etwan seine eigne tochter vorzuschlage[n], oder da etwan solches schon geschehen, und nicht angenom[m]en word[en], par revange dies mit unserer Princessse zu hintertreib[en], enfin mir komt es gantz so vor, dann ja sonst wohl bekandt war, daß kein anderer pretendent umb sie da war, daß der Landgraf deshalben so eylen solte, enfin wann ich ihm unrecht thue, so ists mir hertzlich leyd, allein komt es mir völlig so vor, weilen ohne das das interesse von Cassel, mit uns keine intime freundschaft hegen kan, ich schreibe hier en amy und im vertrauen, und hoffe ich, Sie werden darum auch dieses menagir[en], dann ich mir niemand ger[n] zu feind mach[en] mag, werd[en] aber auch daraus erken[n]en, wie Sehr ich alzeit vor das avantage der meinig[en] und unsers hauses portirt bin, darumb ich auch wünschete, daß diese alliance mit dänemark noch könnte zum stand gebracht werd[en], welches kein geringes appojo vor uns wäre, zumahle[n] anitzo da Cassel einen König von Schwed[en] in seiner familie hat [...]; Jch hoffe indeß der H[err]. Geheime rath werde diesen brief sonst niemand zeigen oder seine contenta jemand anderst wissen lasse[n], als allein Meine[n] H[errn]: Brudern, an welchen ich auch schreibe, und welchem jedoch dieses also mus beygebracht werd[en], damit Er nicht meine, ich wolle sein thun und lass[en] critisir[en], dann Er mit seinen Kinde[rn] zu thun hat was Er will, allein meine gute intention, macht mich mehr red[en] als ich soll [...].⁶³¹

Auch die Prinzessin selbst war zu diesem Zeitpunkt der Verbindung abgeneigt und wollte den zukünftigen Bräutigam nicht sehen: Am 7. Juli 1720 schickte sie eine Staffette nach Bad Ems, wo Ernst Ludwig sich zur Kur aufhielt, und bat um Erlaubnis, sich aus Darmstadt entfernen zu dürfen, um den Kasselern aus dem Weg zu gehen, die nach Darmstadt kommen wollten:

„Votre Altesse ne prendra pas a mauvaise part, que je luy envoie cette Estaffette mais la raison est que je craint que les Casseliche seront en peux de tems icy, cest ainsy que je la prie encore une foie tres humblement, de me permettre que josse partir pour les eviter et V.A. pourra aussi prendre ces mesures, mais ainsy quand Personne n'est icy ils ne peuvent pas venir, et sa peut eviter beaucoup de Chagrin, ainsy je prie V.A. instament de me

le permettre et sy elle veut avoire la Grace de me faire demain la reponse, je pourroit daport parler apres demain [...]“.⁶³²

Aus ihren Briefen geht hervor, dass Friederike Charlotte zu der Zeit möglicherweise an einer entstellenden Krankheit oder vielleicht an den Folgen eines Sturzes litt, so dass sie verständlicherweise Angst hatte, einem potentiellen Bräutigam gegenüberzutreten. Sie fuhr zu ihrer Schwester Dorothea Sophia, verheiratete Gräfin von Hohenlohe-Öhringen, wo sie bis Anfang September blieb. Die Heiratspläne, die nicht nur den Kasseler Prinzen, sondern auch den Kronprinzen von Dänemark sowie den Prinzen von Weißenfels in Betracht zogen, waren Thema der Korrespondenz zwischen Tochter und Vater sowie zwischen den Geheimräten in Darmstadt. Am 26. Juli schrieb Friederike Charlotte an ihren Vater:

„[...] V.A. scaura pourtant par Mons. de Kametsky ce quon a fait dire de Weissenfels, je nait rien a dire mais ce doit etre un joly Prince, et cela nest pas sy loin que lautre, jay veu le Portrait du Prince Royale, et je ne puis rien dire sy non que cest le Veritable portrait de Monsieur blessé [...]“.

Noch Anfang Oktober wehrte sich Friederike Charlotte, schrieb ihrem Vater, sie sei noch zu krank, um ans Heiraten zu denken und wolle ihr Leben lieber ganz Gott weihen.⁶³³ Zuletzt fiel aber die Entscheidung doch für Maximilian von Hessen-Kassel. Ludwig VIII. schrieb seinem Vater über die Genesung und den Gesinnungswandel seiner Schwester:

„Ma Soeur [...] – je lay trouvé tres bien[,] l’oeuil est tout ouvert et tout aussy grand et beau que lautre le bras et le piet est libre[,] desorte que cela va de mieux en mieux; de temp â temps Elle a des petits evanouissements encor mais point de turée; Elle m’a promis de voir le prince quand il viendra et de l’écouter même[,] Elle n’est pas plus Contraire [...]“.⁶³⁴

Ernst Ludwig, der im Jagdschloss Kleudenburg in Nordhessen weilte, teilte im September 1720 Geheimrat Kameytsky mit,

„[...] daß der Printz [Max] bereits 19 brieffe an meine tochter geschrieben undt keine antwort erhalten[,] Er wirdt nun selbst nach Darmstadt kommen[,] Er weiß alles was mann vorher gesagt[,] Er will aber zeigen daß alles falsch... ich habe Ihme gestern gesagt daß nunmehr alles soweit geschafft seye undt gäbe ihme nun albo mein volliges Jaworth [...] undt mir ist er ein sehr werther Schwieger Sohn, wann Er nun nechster tagen selbst auf Darmstadt kombt wirdt alles besser gehen[,] Er weiß sonst alles was mann meiner

632 HStAD D 4 352/1. Ebenda das folgende Zitat. Allerdings hatte Friederike Charlotte in einem undatierten, wohl Anfang des Jahres 1720 an Kameytsky geschickten Brief bezüglich der geplanten Verbindung geäußert, dass sie „sobaltt aber von mir depentirte ich nicht darwider währ [...], denn auf was will ich wartten, man wird nicht jünger noch schöner, und wenn ich nur vergnügt bin, das geht über alles [...]“. HStAD D4 386/1. Vgl. auch MAA8 2009, 42ff.

633 HStAD D 4 359/1.

634 HStAD D 4 351/9.

Tochter von ihm vorgesagt, undt noch declariret wann sie schon blindt und lahm wer wolte Er sie dennoch haben [...]“.⁶³⁵

Da Ernst Ludwig immer noch auf der Kleudenburg war, berichtete Kameytsky ihm am 7.10.1720 von dem Verlobungstreffen: Als Prinz Max nach Darmstadt kam,

„finge der Princessin Charlotte Dhlt. das hertz dergestalt an, zu schlagen, daß Sie drey-mahl ohnmächtig wurde [... Aber] der erste Anspruch war von beeden seiten extraordinair freundlich, und nachdeme des Erbprinzen Dhlt. sich nach einer guten halben stund mit in den Discurs melirt, machten Sie Recht de bonne grace, daß der Princessin Dhlt. dem Printzen, welcher sich vor dem bett auff die Knie gelegt, das Jawort und die hand gegeben [... Die Prinzessin,] welche dann sowohl gegen höchstgedachten ErbPrintzen alß auch gegen meine frau, die allezeit dabey gewesen, declarirt, daß Ihr der Printz sehr wohl gefalle [... und sie] gantz geneigt wären, den Ring mit des Printz Maxens Dhlt. zu befestigung dero Versprechung zu wechseln“.

Zum Schluss gratuliert Kameytsky, „dann es ein hübscher braver und sehr qualificirter Printz ist, welcher Ew. Hochf. Dhlt und der gantzen welt approbation meritirt [...]“.⁶³⁵ Die Trauung fand wenige Wochen später in Darmstadt statt. Das Procedere und die anschließenden Festivitäten wurden in einer Ceremonial-Akte am 21. November 1720, also eine Woche vorher festgelegt:

„Nachricht, Welcher gestalt das fürstl. Beylager zwischen des Printz Maximilian hochfürstl. Durchl. und der Prinzeßin Friderica Charlotta hochfürstl. Durchl. auf donnerstag, den 28. dieses in der fürstl. Residenz Darmstatt, in aller Stille vollzogen werden soll.

An frembden wird sich niemand dabey finden, als Ihre Durchl. die fürstin und der Herr Graf von Hanau. Die Trauung selbst geschieht des Abends auf die Stunde, welche Ihre Hochfürstl. Durchl. benennen werden, folgender gestalt: Wann alles parat, gehen des Erbprinzen Durchl. nebst dem mehrsten Theil der Cavaliers in des Printz Maximilians Durchl. Zimmer und führen denselben in das Churfürstl. Gemach [...]

9. Der Hof Marschall gehet mit dem Marschall Staab vorher, sowohl bey Abholung des Printzen als der Printzeßin Durchl. Durchl. auf den gängen gehen die Pages mit fackeln, und in den Zimmern die Cammer Junckern, so die Aufwartung haben, mit lichtern vor biß an das Audienzgemach.

10. Der Hof Marschall bleibt mit dem Staab vor dem Eingang ins Audienzgemach stehen, die Thüren bleiben währender Trauung ofen, es soll aber Niemand weder von Dames noch Cavaliers in das Zimmer, wo die Trauung geschieht, eintreten. [...]

12. Im rothen großen Saal wirdt des Abends öffentlich gespeißt, und mit Paucken zum Eßen geschlagen, währender Tafell ist Instrumental music und nach dem fürstl. braut und bräutigam in dero Gemächer gebracht, wird dieser Abend damit beschloßen.

13. Den Freytag als dem 29.ten wirdt der Princessin Durchl. kurtz vor dem Mittag Eßen, der Verzicht abgenommen, in beyseyn Serenissimi, des Printzen Max und Erbprinzen

635 HStAD D 4 359/1. Ebenda die folgenden Zitate.

Durchl. Durchl. so dann Herrn von Einsiedel und sämtl. geheimbde Rätthe.⁶³⁶ Mittags speißen im Pfaltzgräfl. Vorgemach sämtliche fürstl. Herrschafften beysammen. Auff den Nachmittag werden alle Dames frauen und fräulein aus der Statt invitiret, welche sich bey der Princessin gegen vier uhr einfinden, umb fünf uhr ist im Weißen Saal Assemblée darauf wirdt im rothen Saal gespeißt, die Dames sämbl. bleiben bey dem Eßen, dabey vocal und Instrumental Music, und nach der Tafell ein Ball gehalten wirdt. Wormit biß auf fernere Verordnung, diese festivitaet geschlossen seyn soll“.⁶³⁷

Ernst Ludwig ließ sich die Hochzeit seiner Tochter etwas kosten. Neben dem üblichen Heiratsgut von 20.000 Gulden, das durch Steuern aufgebracht werden musste, schenkte er ihr noch 4.000 Gulden sowie Möbel, Schmuck, Kleider und Ausstattungsgegenstände im Wert von insgesamt etwa 15.000 Gulden. Deshalb verwundert es, dass die Hochzeit „in aller Stille“ stattfand, ohne geladene Gäste. Lediglich der Vater der Braut und ihr Bruder, Erbprinz Ludwig VIII. mit seiner Frau und deren Eltern, waren anwesend. Möglicherweise war die noch nicht ganz überstandene Krankheit Friederike Charlottes der Grund dafür.⁶³⁸

Weder am Donnerstag noch am Freitag als den beiden vorgesehenen Festtagen fand ein Gottesdienst statt, was gegen alle Darmstädter Gepflogenheiten war. Die Aufzeichnungen hierüber könnten verloren gegangen sein; jedoch ist eine andere Erklärung wahrscheinlicher: Die Tatsache, dass der Bräutigam der reformierten Konfession angehörte, mag den Landgrafen bewogen haben, auf einen Festgottesdienst in diesem Fall ganz zu verzichten, um Schwierigkeiten aus dem Weg zu gehen. So erklärt sich auch, dass keine Kirchenkantate zu dieser Hochzeit vorhanden ist. Die musikalische Umrahmung beschränkte sich am ersten Tag auf Instrumentalmusik während der Tafel. Am zweiten Tag war das Festmahl aufwendiger ausgerichtet, mit vorher stattfindender Assemblée, an der die adligen Darmstädter Damen teilnahmen, und anschließendem Ball. Bei der während des Banketts aufgeführten Vokal- und Instrumentalmusik handelte es sich sicher um Graupners Kantate *Auf fördert, ihr Lüfte, der Herzen Froblocken*.

Die zahlreichen Komödien, die Ernst Ludwig zwischen Mitte Oktober und Anfang Dezember in seinem Tagebuch eintrug, könnten ebenfalls noch mit der Hochzeit zusammenhängen. Am 6. Dezember 1720 notierte er: „dernière comédie“, nachdem in der Zeit zuvor alle zwei bis drei Tage eine Komödie aufgeführt worden war. Prinz und Prinzessin Max waren zu dieser Zeit noch in Darmstadt; sie fuhren erst am 17. Dezember heim nach Kassel, wobei ein Zug von zehn Karossen, begleitet von Pau-

636 Bei ihrer Verheiratung mussten alle Prinzessinnen eine förmliche Verzichtserklärung unterschreiben, die Erbfolge ihrer Herkunftsdynastie betreffend.

637 HStAD D 8 220/2 und D 8 220/3. „Ceremoniel verschiedener hier bey Hoff gehaltenen Festins“.

638 Dass niemand von der Familie des Bräutigams anwesend war, ist wohl nicht ungewöhnlich. Auch zu der Trauung Prinz Georg Wilhelms 1748 (s.u.) fuhren weder sein Vater noch andere Verwandte nach Heidesheim.

ken und Trompeten, das Brautpaar aus der Stadt geleitete.⁶³⁹ Möglicherweise verschob Ernst Ludwig die Entlassung der französischen Schauspieler mit Vorbedacht auf die Zeit nach der Heirat seiner Töchter. Eine letzte Operaufführung zu diesem Anlass schien jedoch nicht in Frage zu kommen; die Schließung der Oper im Frühjahr 1719 war endgültig (vgl. Kapitel 8.2).

In den Ceremonial-Akten sind noch mehrere Bälle – allerdings zu anderen Zeitpunkten – im „opera hauß“ aufgeführt mit Gästelisten, die immer etwa 30 Personen umfassten.⁶⁴⁰ Teilweise sind Sitzordnungen erhalten. Nach diesen Plänen waren Prinz und Prinzessin Max am 28. Juni und am 1. Juli 1720 [gemeint ist sicher 1721] in Darmstadt, ebenso am 7. Dezember 1721 und bei weiteren Gelegenheiten, die nicht datiert sind. Vermutlich wurde das Theatergebäude nach der Aufgabe der Oper und der Entlassung der französischen Komödianten hauptsächlich als Fest- und Ballhaus genutzt, während die Hochzeit im „großen rothen Saal“ des Schlosses gefeiert wurde. Offenbar sollten auch in Kassel noch Feierlichkeiten stattfinden, wie es bei der Heimführung einer Prinzessin allgemein üblich war. Erbprinz Ludwig, der mit seiner Schwester und ihrem Ehemann nach Kassel gereist war, schrieb jedoch enttäuscht:

„[...] je recois jus'quicy toutes les marques de bontés et bien des honnetetés du Landgrave neanmoins je Crois que La veritable Saison des plaisirs ne Commencera qu'en trois ou quatres Semaines, presentement le Ceremoniel regne au lieux des divertissements quils ne Sont que fort maigres [...]“.⁶⁴¹

Friederike Charlotte berichtete ihrem Vater am 21. Dezember 1720 aus Kassel, sie sei sehr herzlich aufgenommen worden von ihrem Schwiegervater, Landgraf Karl, und ihrer Schwägerin Wilhelmine. Die angestrebte Versöhnung der beiden Häuser gelang jedoch nicht auf Dauer.⁶⁴²

639 MAAB 2009, 46.

640 HStAD D 8 220/2 und D 8 220/3. „Ceremoniel verschiedener hier bey Hoff gehaltenen Festins“.

641 HStAD D 4 351/9.

642 Friederike Charlotte konnte sich mit ihrer launischen, verschwenderischen Art nicht das Wohlwollen der Familie erhalten. Das junge Ehepaar verstrickte sich in immense Schulden, musste nach wenigen Jahren sein Palais in Kassel aufgeben und sich mit dem Gut Jesberg begnügen, das Maximilian von seinem Vater erhalten hatte. Von den acht Kindern des Paares überlebten nur vier Töchter das Säuglingsalter. Ernst Ludwig griff seiner Tochter immer wieder unter die Arme, solange er lebte. Sowohl zu ihr als auch zu seinem Schwiegersohn hatte er dem Anschein nach ein sehr gutes Verhältnis; beide waren oft bei ihm in Darmstadt, in Frankfurt und in verschiedenen Jagdhäusern zu Gast. Anfang der 1730er Jahre scheint jedoch das Verhältnis der Eheleute untereinander zunehmend unter den Kasseler Zwistigkeiten gelitten zu haben; unter anderem waren Friederike Charlottes zahlreiche Reisen immer wieder Anlass für Konflikte. Maximilian verstarb 1753. Zwei Jahre später übersiedelte Friederike Charlotte ganz zu ihrem Bruder, der ihr offensichtlich sehr zugetan war, nach Darmstadt. Von dessen Kindern und der übrigen Familie wurde sie dort wohl oder übel geduldet. Siehe MAAB 2009.

5.2.1. Ein „musicalischer Freuden-Zuruff“

Auf fördert, ihr Lüfte, der Herzen Froblocken

Serenata für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, Oboe, Diskantgambe, Altgambe, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Auf Fördert, ihr Lüfte...	SSATB, 2 clno, 2 timp, fl unis, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Wer darf sich Mavors Schätzen...	B (Mars), bc
3. Coro Nr. 1 Da capo (Takt 62-128)	
4. Rec: O nein, der Mut der tapfren Hessen...	B (Mars), bc
5. Aria: Nein, o nein, die tapfren Hesse...	B (Mars), 2 vl, vla, bc
6. Rec: Sei, strenger Kriegesgott, zufrieden...	S (Liebe), bc
7. Aria: Die Helden sind mein Eigentum...	S (Liebe), 2 vl, vla, bc
8. Aria Nr. 5 Da capo	
9. Rec: Besänft'ge, Mavors, deinen Grimm...	S (Liebe), bc
10. Aria: Wenn dir in Zeug und Waffen...	S (Liebe), 2 vl, vla, bc
11. Rec: Europa kennt kein Fürstenhaus...	S (Liebe), bc
12. Aria: Mars, folge gutem Rat und kröne jede Tat...	S (Liebe), 2 vl, vla, bc
13. Rec: Dein sanfter Geist entwaffnet mich...	B (Mars), bc
14. Aria: Rein und tugendvolle Liebe...	B (Mars), fl unis, 2 vl, vla, bc
15. Rec: Triumph, die Liebe sieget doch...	S (Liebe), bc
16. Duett: Stelle deine Missgunst ein...	S (Liebe), B (Mars), 2 vl, vla, bc
17. Rec: Doch sollen wir noch kriegen...	B (Mars), bc
18. Duett: Ich stärke seine Rechte...	S (Liebe), B (Mars), 2 vl, vla, bc
19. Rec: Der Held, dem nun mein Reich gefällt...	S (Liebe), bc
20. Aria: Süße Kinder meiner Flammen...	S (Liebe), ob, bc
21. Rec: Ich nehm nunmehr an meinen Freuden ab...	B (Mars), bc
22. Aria: Eure Tugend will ich lohnen...	B (Mars), diskant gambe, alt gambe, bc
23. Duett: Blüh ewig, blüh in Glück und Ruhm...	S (Liebe), B (Mars), 2 vl, vla, bc
24. Coro: Lacht, edle Herzen...	SSATB, 2 clno, 2 timp, fl unis, 2 vl, vla, bc

Graupner schrieb zu dieser Hochzeit eine Tafelmusik, eine allegorische Kantate mit nur zwei Gesangs-Solisten (Sopran und Bass).⁶⁴³ Diese war allerdings mit 24 Sätzen sehr umfangreich und erweckt allein durch die beiden auftretenden Personen Mars und Amor den Anschein einer „Minioper“. Kurz nach der Schließung des Opernbetriebs wurde hier offensichtlich noch einmal die Gelegenheit ergriffen, in bescheide-

643 Anscheinend waren zu diesem Zeitpunkt keine guten Alt- und Tenorstimmen verfügbar. Auch in den Kirchenkantaten sind nämlich zwischen dem 22. Sonntag nach Trinitatis und dem Ende des Jahres 1720 fast ausschließlich Sopran und Bass solistisch besetzt. Zwar wäre theoretisch der Tenor Konstantin Knöchel einsetzbar gewesen; der Tenor G. Avianus scheint jedoch mehrere Jahre pausiert zu haben, während der Altkastrat Antonio Campioli den Hof um 1720 ohne Erlaubnis verlassen hatte. Siehe BIERMANN 1987. Auch in der Geburtstagskantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* (26. Dezember 1720) setzte Graupner keine solistischen Alt- und Tenorstimmen ein.

nem Rahmen ein kleines Musiktheaterstück, in Form einer einzigen Szene, aufzuführen. Der Titel nennt Datum und Anlass:

Musicalischer Freuden-Zuruff | welcher bei der höchstbeglückten Vermählung | des | Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn | Maximilian | Landgrafen zu Hessen | Fürsten zu Herßfeld | Grafen zu Catzenelnbogen | Dietz | Ziegenhain | Nidda | und Schaumburg. | Ihro Kayserl. Majestät General-Feld-Marschall-Lieutenants und Obristen über ein Regiment zu Fuß | und | der Durchleuchtigsten Fürstin | Friderica Charlotta | gebohrerener | Landgräfin zu Hessen [...] auf gnädigsten Befehl aufgesetzt und von der Fürstlich Hof-Capell in der Hoch-Fürstlichen Residentz Darmstadt den 28. Novembris im Jahr 1720 Bey einer Tafel-Music abgesungen worden. Gedruckt bey Caspar Klug | Fürstlich Hessian. Hof- und Cantzley-Buchdrucker.

In Form eines allegorischen Spiels auf mythologischer Götter-Ebene thematisiert die Serenata sowohl die Geschichte der verwandten Häuser Hessen-Kassel und Hessen-Darmstadt, die militärischen Karrieren ihrer Mitglieder als auch die 1720 herrschende politische Situation. Spannungen und Rivalitäten, die das Verhältnis der beiden Fürstentümer seit jeher geprägt hatten, werden dabei tunlichst verschwiegen bzw. subtil auf eine humoristische Ebene gebracht, als „Streit“ zwischen dem Kriegsgott Mars und der „Liebe“ als seiner Widersacherin. Bass und Sopran bestreiten im Wechsel die in Gesprächsform sich abspielende Szene, eingerahmt von Eingangs- und Schlusschor, die fünfstimmig (mit jeweils zwei Sopranen), in strahlendem D-Dur, mit Trompeten und Pauken die Festlichkeit des Anlasses betonen.

Die 24 Sätze sind formal abwechslungsreich vertont: Extrem kurze Seccorezitative kommen ebenso vor wie überlange. Da-capo-Arien überwiegen, außerdem gibt es drei Duette und ein kurzes Tanzlied (Nr. 10). *Auf, fördert, ihr Lüfte* ist eine der wenigen Kantaten Graupners, die kaum einen Bezug zur Religion haben. Erst ganz zum Schluss wird der „Segen des Himmels“ lediglich in einem kurzen Nebensatz im B-Teil des Chores erwähnt: „Wo Lieb‘ und Tugend sich verbinden, muss sich des Himmels Segen finden“. Dies und die ausführliche Thematisierung von Krieg und Soldatentum, die nirgendwo sonst in Graupners Œuvre auftauchen, machen es unwahrscheinlich, dass Lichtenberg den Text verfasst hat, der in allen seinen Kantaten, gleich ob weltlich oder kirchlich, ausführliche Gebete, Fürbitten und Segenswünsche einfließen ließ. Vielmehr verweisen Form und Inhalt sehr deutlich auf Johann Jacob Wieger als den mutmaßlichen Textautor (siehe Kapitel 3.4.3).

Der Eingangschor „Auf fördert, ihr Lüfte, der Herzen Frohlocken“ bietet Graupner Gelegenheit, instrumental und lautmalerisch den Text mit vielfältigen Klangfarben und Motiven abwechslungsreich auszugestalten; die im Text genannten Trompeten, Pauken, Glocken und Flöten erscheinen nicht nur in Graupners Instrumentation als wirkliche Instrumente, sondern auch hypotypotisch in lautmalerischen Streicher-Motiven. Unterbrochen wird das „Frohlocken“ von zwei Rezitativen und einer Arie des Mars, der den Bräutigam, „der edlen Catten Heldenblum“, als seinen Anhänger behalten will und immer wieder den kriegerischen Mut der Hessen in Vergangenheit

und Gegenwart rühmt. Prinz Maximilian von Hessen-Kassel war kaiserlicher Generalfeldmarschall-Lieutenant und Obrist über ein Regiment zu Fuß. Mit diesem Regiment hatte er gerade einen dreijährigen Einsatz gegen die Türken und die Spanier im Mittelmeerraum absolviert.⁶⁴⁴ Für ihn als nachgeborenen Sohn war eine militärische Laufbahn adäquat. Deshalb kann die Allegorie der Liebe (Sopran) auch behaupten, der einunddreißigjährige Maximilian diene Mars schon seit dreißig Jahren. Da er sich mit seiner Heirat nun dennoch „der Liebe ergibt“, muss diese den Kriegsgott beschwichtigen. Sie tut das mit dem Argument (Aria Nr. 7):

Die Helden sind mein Eigentum,
ich bin die Quell von ihrem Ruhm.
Aus Lieb entspringt ihr Götter Blut,
durch Liebe wächst ihr tapfrer Mut.
Wann Lieb und Treu sich nicht gesellten,
so hätt die Welt nicht einen Helden.

In drei Rezitativen und drei Arien, unterbrochen und hinausgezögert von der Wiederholung der vorhergehenden Arie „Nein, o nein“ des Mars, weist die „Liebe“ auf die jahrhundertelange Tradition der Hessen hin, die sich von Philipp dem Großmütigen (1504-1567) bis hin zu Maximilians Vater Karl (1654-1730) durch Tapferkeit ausgezeichnet haben:

[...] Philipps Trefflichkeit
Bis auf den großen Karl, das Wunder unsrer Zeit [...]
Europa kennt kein Fürstenhaus,
Das deinen Lorbeer Strauß,
Das deinen Pracht
So herrlich als wie Hessen macht.

Bei der Aufzählung der lebenden und verstorbenen Prinzen in dem außergewöhnlich langen Rezitativ Nr. 11 „Europa kennt kein Fürstenhaus“ wird nicht zwischen der Kasseler und der Darmstädter Linie unterschieden, sondern die „Liebe“ mischt diese, als sei die Einheit der Familie selbstredend: „[...] Friederich der König⁶⁴⁵ [...] Held in Spanien, Prinz Georgen⁶⁴⁶ [...] Hast du den Friederich der Hessen Und deine Grausamkeit bei Lißnova⁶⁴⁷ vergessen? [...] Philipp⁶⁴⁸ [...]“

644 Siehe MAAß 2009, 44f.

645 Friedrich (1676-1751), der älteste überlebende Sohn Landgraf Karls, war durch seine Heirat König von Schweden geworden und überließ seinem Bruder Wilhelm VIII. (1682-1760) die Herrschaft in Kassel.

646 Prinz Georg (1669-1705), der Bruder Ernst Ludwigs, war im Spanischen Erbfolgekrieg erfolgreich, bevor er 1705 bei Barcelona starb (vgl. Kapitel 2.2).

647 Prinz Friedrich (1677-1708), auch ein Bruder Ernst Ludwigs, starb 1708 an seiner Verwundung nach einer siegreichen Schlacht gegen die Schweden in Lesno in Littauen.

648 Prinz Philipp (1671-1736) war ebenfalls ein jüngerer Bruder Ernst Ludwigs. Er war kaiserlicher Feldmarschall in Wien und Gouverneur von Mantua.

Wilhelm⁶⁴⁹ [...] Henrich⁶⁵⁰ [...]“. Selbst die beiden jüngeren Söhne Ernst Ludwigs, die einen militärischen Rang bekleidet hatten, obwohl sie bereits mit 20 bzw. mit 14 Jahren verstorben waren, werden als mutige Helden erwähnt:

Ließ Ernst Ludwigs Tugend
Den Mut von seinen Wunder-Söhnen
Nicht von der zarten Jugend
Zu deinem Dienst gewöhnen?

Eine virtuose Arie „Mars, folge gutem Rat“, ganz in der üblichen Manier der Figur des Amor in der zeitgenössischen Oper, überzeugt schließlich den Kriegsgott, der nun der Verbindung beipflichtet und in einer von zwei Flöten unisono begleiteten F-Dur-Arie zugibt: „Nach so vielen Heldentaten kann ihm [Maximilian] dein Triumph nicht schaden“. Es ist bezeichnend, dass erst an dieser Stelle (Aria Nr. 14) weitere Instrumente zu der üblichen Streicherbesetzung hinzutreten. Abgesehen von den Trompeten und Pauken der Ecksätze, ist der „Streit“-Teil der Kantate lediglich mit zwei Violinen, Viola und Basso continuo besetzt; im zweiten Teil hingegen, in dem die „Versöhnung von Liebe und Krieg“ gefeiert wird, überrascht Graupner durch ungewöhnliche Instrumentation: In der Sopran-Arie Nr. 20 ist es eine Oboe, in der Bass-Arie Nr. 22 sind es eine Diskant- und eine Altgambe, die jeweils ohne Streicherbegleitung mit der Singstimme konzertieren.

Das nur vier Takte umfassende Rezitativ der „Liebe“ (Nr. 15) lässt sich nicht nur auf die augenblickliche Situation des Brautpaares, sondern ebenso auf die Situation ihrer beiden Fürstentümer beziehen:

Die Liebe

Tri-umph, die Lieb be sie - get doch Zorn, Zank, Zeit, und Ma-vors Joch.

Bc

Die Liebe soll nun den Sieg davontragen über Zorn, Zank, Zeit, und Mavors (= Mars) Joch, die die gegenseitigen Beziehungen während der letzten zweihundert Jahre erschwert hatten. Das Wort „Neid“, das zusätzlich im gedruckten Text steht, hat Graupner ausgelassen, ob mit Absicht, lässt sich nicht feststellen. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass der Textdichter damit eine Anspielung auf den „Sieg“ des Darmstädter Erbprinzen im Auge hatte, dem es vor nunmehr vier Jahren – die Verlobung war 1716 – gelungen war, die Erbtöchter des Grafen von Hanau für sich zu gewinnen. Auch Wilhelm von Hessen-Kassel hatte nämlich um Charlotte Christine

649 Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel war der ältere Bruder des Bräutigams.

650 Prinz Heinrich (1674–1741) war der jüngere Bruder Ernst Ludwigs, der sich gegen die Heirat seiner Nichte mit dem Kasseler Prinzen ausgesprochen hatte (s.o.). Als kaiserlicher General war er Befehlshaber von Lerida im Spanischen Erbfolgekrieg.

geworben und war, vor allem wohl aus religiös-konfessionellen Gründen, abgewiesen worden.⁶⁵¹ Prinz Heinrich hatte in seinem oben zitierten Brief ebenfalls vom Neid der Kasseler gesprochen, die den Darmstädtern angeblich die vorteilhafte Heirat mit dem dänischen Thronfolger nicht gönnen wollten (s.o.).

Wie im *Divertissement* von 1717 stellt Graupner die „Lösung“ sehr kurz und knapp dar. Dem triumphierenden Ausruf der „Liebe“ folgt ein kurzes Duett der Kontrahenten, in dem „sich Ruhm und Lieb‘ verbinden“. Doch ist hier noch nicht das Ende erreicht, sondern „Mars“ fordert ein weiteres – und letztes – Mal zum Wettstreit auf: „Doch sollen wir noch kriegern, so sei dies unser Streit: Wer unsers Helden Siegen die beste Kron bereit“.⁶⁵² Worauf das hinausführt, ist der etwas umständlich – und nicht ohne Prüderie – verschlüsselte Wunsch nach fürstlichem Nachwuchs. Keinesfalls so direkt und unmittelbar wie 1717 in Lehms‘ Text,⁶⁵³ sondern als Ergebnis des „vereinten Götterblutes“ und der vereinten Tugenden des Paares wird dieses zukünftige Ereignis angedeutet. Während bisher nur der „Held“ Maximilian und die männlichen Familienmitglieder im Fokus des Textes standen, kommt hier, im Rezitativ Nr. 19, erstmals die Rede auf Friederike Charlotte:

Es wird ihm eine Braut | Aus gleichem Blut der Götter angetraut.
Ihr Herze fühlt der Tugend Brand, | Der Sitten Glanz trotz Diamant,
Der Honig fließt in ihrer Red‘. | In ihrer Miene geht
In den beliebtesten Streit | Der Franzen Lieblichkeit
Mit deutscher Majestät. | Was Mildigkeit, was Mut,
Verspricht nicht dies vereinte Götterblut?

Panegyrische Floskeln dienen als angebliche Attribute der Prinzessin, die sie ihren Kindern vererben soll: „der Tugend Brand“, „der Sitten Glanz“. Die Süße ihrer Rede und ihrer Miene wird hervorgehoben, wobei die Postulierung eines Widerstreites zwischen „franz[ösischer] Lieblichkeit“ und „deutscher Majestät“ nicht nur als Politikum aufgefasst werden kann, sondern womöglich auch eine versteckte Anspielung auf den Charakter Friederike Charlottes enthält, die am Hof für ihren Hochmut, ihre Verschwendungssucht und Launenhaftigkeit bekannt war, worin sie nach Meinung des Textdichters den Damen am französischen Hof gleichen mochte.⁶⁵⁴ Möglicherweise ist auch diese Schilderung der Prinzessin ein Hinweis darauf, dass Ge-

651 Siehe PELIZAEUS 2001. Im Jahr 1736 zeigte sich, dass der Streit keineswegs ausgestanden war, als Wilhelm nach dem Tod des Grafen von Hanau nicht vor militärischen Interventionen im zu Hanau-Münzenberg gehörigen Amt Babenhausen zurückschreckte.

652 Der Vers ist eine wörtliche Übernahme aus der Serenata, die Johann Jacob Wieger 1707 zum Jubiläum der Universität Gießen geschrieben hatte. Siehe Kapitel 3.4.3.

653 Vgl. zum Beispiel die Arie Nr. 4 im *Divertissement*: „[...] Lebt und liebet, scherzt und küsset, bis ihr dieses Glück genießet, das euch noch anitzo fehlt“.

654 Siehe MAAB 2009, passim. Im Vorfeld der Heirat hatte Friederike Charlotte bezeichnenderweise an Geheimrat Kameytsky geschrieben: „Auch um Gotts Willen, mach Er dass ich 300 Gulden krieg, Ehe ich wech geh. Es ist nöthig, ich muss Ihn nur jetzt noch recht plagen, soll auch ein guts brautstück kriegern, wenn er sich wohl hält“. HStAD D 4 386/2.

heimrat Wieger der Textautor war. Als frankophiler Elsässer konnte er von französischer Lieblichkeit sprechen, aber auch die politischen Interferenzen zwischen Frankreich und Hessen-Darmstadt andeuten, mit denen er als Minister zu tun hatte.

In einem weiteren Rezitativ drückt Mars nochmals die Erwartung aus, dass „Ruhm und Tapferkeit auf viele Helden stammen“, sich also durch das Paar vererben sollen. In der Arie Nr. 22 werden die beiden Väter der Brautleute, die Landgrafen Ernst Ludwig und Karl, gepriesen als „greises Doppelreis“ und als „Hessens Salomonen“. Das ehrwürdige Alter des „Doppelreises“ wird besungen:

Bist du schon am Gipfel weiß
 Und mit Ehrensnee bedeckt,
 Blühst du doch durch deine Kinder
 Und kannst auch im fernen Winter
 Voller Segen frisch und schön
 Von den Jahren unbefleckt,
 Grün und unversehret stehn.

Diese Arie des Mars hat eine Sonderstellung innerhalb der Kantate durch die beiden Gamben, die den doppelten Zweig des Hauses Hessen symbolisieren und hörbar machen.⁶⁵⁵ Eine Diskant- und eine Altgambe begleiten die Singstimme anstelle der üblichen Streichergruppe. Die Gamben, die Graupner insgesamt sehr selten in seinem Werk einsetzte, repräsentieren hier den „alten“, französisch geprägten Musikstil und sollen somit symbolisch für die alte Generation der Väter stehen. Es folgt noch ein längeres Duett und der übliche Schlusschor mit guten Wünschen.

655 Dieses Instrument war in Darmstadt durch den international renommierten Virtuosen Ernst Christian Hesse vertreten, dessen Werdegang Ernst Ludwig sehr gefördert hatte. Graupner hingegen komponierte kaum für die Gambe, soweit bekannt ist. Ob Hesse vorwiegend eigene Kompositionen spielte, und welchen Part er innerhalb der Hofkapelle übernahm, als deren „Director“ er bis 1714 geführt wurde, ist noch nicht hinreichend erforscht.

5.3. Die Hochzeit des Prinzen Georg Wilhelm (1748)

Anders als für den zukünftigen Landesherrn waren Heirat und Gründung einer Familie für einen nachgeborenen Prinzen nicht selbstverständlich. Die Apanage galt im allgemeinen als nicht ausreichend dafür, so dass eine militärische Laufbahn als einzige Möglichkeit für eine standesgemäße Lebensführung angesehen wurde.⁶⁵⁶ Georg Wilhelm (1722-1782), der Lieblingssohn seines Vaters Ludwig VIII., ging zunächst (wie sein Bruder Ludwig IX.) für kurze Zeit in preußische Kriegsdienste, schwenkte dann aber in das habsburgische Lager um, womit er der politischen Ausrichtung seines Vaters entgegenkam. Die Heirat seines zweiten Sohnes war Ludwig so wichtig, dass er dessen Dotalgelder von zunächst 4.000 Gulden auf 20.000 Gulden nach der Heirat erhöhte.⁶⁵⁷ Dies und seine Einkünfte aus den militärischen Ämtern⁶⁵⁸ reichten offenbar aus, um eine Familie zu unterhalten und ein recht bequemes Leben zu führen. Auch hatte der Großvater mütterlicherseits des Prinzen, Graf Johann Reinhard III. von Hanau, in einer Klausel seines Testaments einen Geldbetrag von 6000 Gulden für den Fall bestimmt, dass Georg Wilhelm sich mit einer lutherischen Frau vermählte.⁶⁵⁹ Aber nicht nur der vorausschauende Johann Reinhard (gestorben 1736), sondern auch Landgraf Ludwig VIII. hielt die Heirat seines zweiten Sohnes aus dynastischen Gründen für wünschenswert. Denn das Erbprinzenpaar, das immerhin seit 1741 verheiratet war, hatte lange keinen männlichen Nachkommen.⁶⁶⁰ So wurde am 27. März 1747 eine „Resolution auf des Darmstädter Geheimen Raths votum vom 17. Februar 1747 die Vermählung des Printzen Georg Wilhelm Hochf. Durchl. betreffend und dazu nöthige Sustentation pp“ erlassen:

„... nachdem Wir als Vater und Landesfürst, in gewissenhafte Consideration gezogen, daß, nach dem frühzeitigen Absterben unsers dritten, nunmehr in Gott ruhenden Sohnes, des Printzen Johann Friedrich Carl Liebden, und da auch unsers freundlich geliebten Sohnes und Erb-Printzens Liebden, derzeit noch aus Dero Fürstlichen Ehe keinen männlichen Erben erzeuget haben, unsere Fürstliche Famille auff schwachen Füßen stehe, und dannenhero aus zärtlicher Landesfürstl: und väterlicher Vorsorge, vor deren Fortpflanzung und die Conservation der Evangelisch-Lutherischen Religion bey der spätesten Nachkommenschaft in Unseren Fürstlichen Landen, unserm zweyten Sohn, des

656 Eine geistliche Karriere war für nachgeborene Söhne der katholischen Fürstenhäuser eine Alternative; so wie auch in den protestantischen Häusern die unverheirateten Töchter die Möglichkeit hatten, „Stiftsdame“ zu werden.

657 HStAD D 4 419/2.

658 Zur Zeit seiner Hochzeit war Georg Wilhelm General-Major des oberrheinischen Kreises und Obrist über ein Hessen-Darmstädtisches Infanterie-Regiment.

659 HStAD D 4 419/2.

660 Der erste Sohn war 1742 tot geboren, es folgten 1746 Tochter Carolina und 1751 Tochter Friederika Louise. Mit acht Kindern, davon drei Söhne, sicherten Ludwig IX. und seine Frau Caroline aber schließlich eine direkte Erbfolge. Erbprinz Ludwig X., der spätere Großherzog Ludwig I., kam 1753 zur Welt.

Printzen Georg Wilhelm Liebden, freundväterlich angesonnen, sich Standesmäßig zu vermählen...⁶⁶¹

Es ist bemerkenswert, dass neben der Fortsetzung der männlichen Linie die Weiterführung der evangelisch-lutherischen Konfession in derselben unbedingt angestrebt werden sollte. Nachdem in den Generationen zuvor mehrere Familienmitglieder zum katholischen Glauben konvertiert waren, hielt Ludwig VIII., wie auch sein Schwiegervater, es für erforderlich, die evangelische Seite so weit wie möglich zu fördern und zu vermehren.⁶⁶²

Im Januar 1748 verlobte sich Prinz Georg Wilhelm mit Marie Louise Albertine von Leiningen, und Ludwig VIII. schickte seinen Kanzler als Bevollmächtigten nach Heidesheim, um die Konditionen des Ehevertrags auszuhandeln. Die Trauung fand am 15. März 1748, abends im Schloss Heidesheim in der Pfalz statt.⁶⁶³ Am 16. März wurde die Braut 19 Jahre alt; vermutlich fanden an diesem Tag Festivitäten statt. Ludwig VIII. war jedoch in Darmstadt geblieben, dies geht aus den Briefen hervor, in denen Georg ihm fast täglich Bericht erstattete.⁶⁶⁴ Das Paar blieb noch einige Wochen in Heidesheim; die Heimführung nach Darmstadt zog sich bis zum 30. oder 31. März hin. Im Residenzschloss mussten erst noch die Zimmer hergerichtet werden, außerdem schrieb Georg am 28. und am 29. März an seinen Vater, seine Gemahlin und er hätten vor der Reise noch eine Erkältung auskurieren müssen. Die Familie bekam im Laufe der Jahre acht⁶⁶⁵ Kinder und wohnte dann zeitweise in dem nach dem Prinzen benannten Prinz-Georgs-Palais neben dem fürstlichen Lustgarten sowie im Schloss Braunshardt wenige Kilometer nordwestlich von Darmstadt. „Prinz und Prinzessin George“ nahmen sowohl für den betagten Ludwig VIII. als auch später für den meist abwesenden Ludwig IX. viele Repräsentationspflichten wahr.⁶⁶⁶

Zu den Heimführungsfeierlichkeiten ist kein Protokoll überliefert. Dass ein Fest stattgefunden hat, ist lediglich daraus zu ersehen, dass eine Kantate von Graupner vorhanden ist: *Bey Paucken und Trompeten Schallen*. Das Datum des Heimführungsfestes und damit das Aufführungsdatum der Kantate sind unbekannt. Die Möglichkeit, dass sie am 16. März in Heidesheim aufgeführt wurde, ist nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Es ist kaum denkbar, dass die Musiker zur Hochzeit des Prinzen reisten, während der Landgraf zu Hause blieb, zumal er im

661 HStAD D 4 416/7.

662 Auch im Gratulationsschreiben des Geheimrats Riedesel wird dieser Punkt ausdrücklich betont. HStAD 416/9.

663 HStAD D 4 416/9.

664 HStAD D 4 402/3.

665 Rechnet man den im Alter von drei Wochen 1750 verstorbenen zweiten Sohn dazu, waren es neun Kinder. Vgl. auch Kapitel 9.2.

666 PONS/MAAB 2007, 53f. Der durchreisende Graf Ulrich von Lynar betitelte Prinzessin Louise als „Fürstin von Darmstadt“. Siehe NOACK 1908.

Text – wie auch „Hessen“ und „Darmstadt“ – direkt angesprochen wird. Graupner hat die Kantate weder mit Datum noch mit einem Kopftitel versehen; der Anlass geht ausschließlich aus dem Text hervor. Auf dem Umschlagtitel, der lediglich den Textanfang „Bey Paucken und Trompeten“ und eine alte Signatur enthält, ist mit Bleistift – offenbar wesentlich später – die Notiz hinzugefügt worden: „Gelegenheits Cantate zur Vermählung eines Prinzen Georg mit einer Louise“. Dem Schreiber waren augenscheinlich die genauen Verhältnisse des landgräflichen Hauses nicht bekannt.⁶⁶⁷

Zu der Musik ist kein gedruckter Text überliefert, man kann jedoch davon ausgehen, dass ein solcher vorhanden war. Die starke Besetzung lässt darauf schließen, dass das Werk in festlichem Rahmen, vielleicht im Kaisersaal des Schlosses, vielleicht aber auch im Theaterbau aufgeführt wurde. Die Partitur ist außergewöhnlich sorgfältig, sauber und fehlerfrei geschrieben. Entweder hatte Graupner für diesen Kompositionsauftrag ausreichend Zeit, oder es handelt sich um die Abschrift eines vorigen Entwurfs. Auffallend ist, dass keine Musik zu einem Heimführungsgottesdienst vorhanden ist. Zwar meinte Friedrich Noack zu dieser Hochzeitskantate: „Der Text, das Fehlen des Chorals und die Mitwirkung des Cembalo anstatt der Orgel sind die einzigen Punkte, in denen sie sich von kirchlichen Festmusiken unterscheidet“.⁶⁶⁸ Doch wäre es höchst verwunderlich, wenn es keine eigentliche Kirchenkantate zu diesem Anlass gegeben hätte; deren Verbleib ist jedoch ungeklärt.⁶⁶⁹

Das Fehlen einer Kirchenkantate, eines Textdrucks, vor allem aber jeglicher Protokolle zur Heimführungsfeier lassen vermuten, dass hier ganze Aktenkonvolute verloren gegangen sein müssen. Gestützt wird diese Vermutung durch ein versprengtes Blatt:

„Anno 1748 den 15ten März abends gegen 10 Uhr sind im Schloß zu Heidesheim ehel[ich]. copulirt worden.

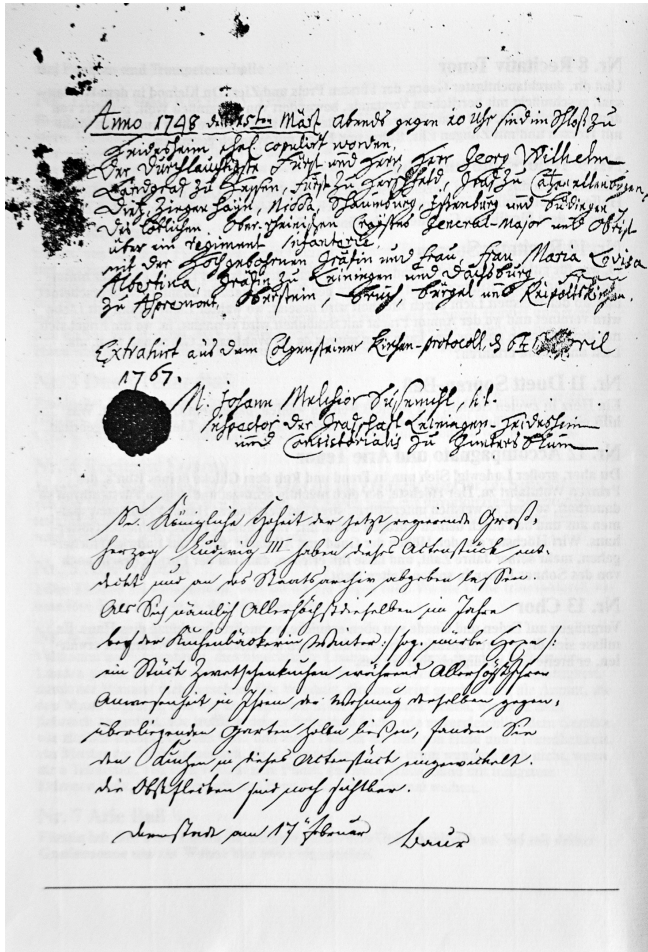
Der Durchlauchtigste Fürst und Herr, Herr Georg Wilhelm Landgraf zu Hessen, Fürst zu Herßfeld, Graf zu Catzenellenbogen, Dietz, Ziegenhayn, Nidda, Schaumburg, Ißenburg und Büdingen p[.] Des löblichen Ober-rheinischen Crayßes General-Major und Obrist über ein regiment Infanterie,

667 Des Weiteren steht oben „Mus 73008/17“. Diese alte Signatur ist von späterer Hand durchgestrichen und durch die heute noch gültige „[D-DS Mus.ms.] 416/17“ ersetzt worden. Diese Beschriftungen stammen alle aus dem 19. oder 20. Jahrhundert und lassen keine Rückschlüsse auf die Entstehungs- und Aufführungsumstände zu.

668 NOACK 1916, 146.

669 Friedrich Noack befand sich offenkundig im Irrtum, wenn er eine unvollständig erhaltene Kantate Wilhelm Gottfried Enderles (D-DS Mus.ms. 253) der Hochzeit Georgs und Louises zuordnete (siehe NOACK 1916). Anhand textlicher und musikalischer Stilmerkmale lässt sich das Entstehungsdatum 1748 für diese Kantate mit großer Sicherheit ausschließen (zumal Enderle in diesem Jahr in Diensten der Würzburger Hofkapelle stand und erst 1753 nach Darmstadt kam). Viel wahrscheinlicher ist es, dass Enderle die Kantate 1777 zur Hochzeit des Erbprinzen Ludwig X. mit seiner Cousine Louise Henriette Caroline, der Tochter Georgs und Louises, schrieb.

mit der Hochgebohrnen Gräfin und Frau, Frau Maria Louisa Albertina, Gräfin zu Leinigen und Dachsburg, Frau zu Ahremont, Oberstein, Broich, Bürgel und Rupoltskirchen. Extrahirt aus dem Colgensteiner Kirchen-protocoll, den 6ten April 1767. M. Johann Melchior Susemihl, ht. [?] Inspector der Grafschaft Leinigen-Heidesheim und Consistorialis zu Guntersblum".



Fast ein Jahrhundert später fand der Urenkel des damaligen Brautpaares das Dokument durch einen Zufall:

„[Sein]e Königliche Hoheit der jetzt regierende Großherzog Ludwig III haben dieses Actenstück entdeckt und an das Staatsarchiv abgeben lassen. Als sich nämlich Allerhöchstdieselben im Jahr [ca. 1850] bey der Kuchenbäckerin Winter :| sog- mürbe Hexe |: ein Stück Zwetschenkuchen während Allerhöchst Ihrer Anwesenheit in Ihrem der Wohnung derselben gegenüberliegenden Garten holen ließen, fanden Sie den Kuchen in dieses Actenstück eingewickelt. die Obstflecken sind noch sichtbar.

Darmstadt am 17^{ten} Februar
 Baur⁶⁷⁰

Es wird kaum jemals aufzuklären sein, warum 19 Jahre nach der Trauung eine Abschrift des Kirchenbuch-Eintrags angefertigt wurde, auf welche Weise das Aktenstück in die besagte Darmstädter Bäckerei gelangte – und welche Dokumente neben diesem noch als Einwickelpapier zweckentfremdet worden sind.

5.3.1. Eine Heimführung „Bey Pauken und Trompeten Schallen“

o.D. (März/April 1748) <i>Bei Pauken und Trompeten Schallen</i>	
Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Chalumeaux, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo (Cembalo)	
1. Coro: Bei Pauken und Trompeten Schallen...	SATB, 2 clno, 4 timp, 2 cor, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Beglücktes Hessen, sei erfreut...	T, bc
3. Nr. 1 Da capo	
4. Rec: Schau, was das teure Fürstenblut...	B, bc
5. Duett: Frohlocket, ihr Herzen...	TB, 2 cor, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Ja seht, die Liebe kommt...	S, bc
7. Aria: Edles Kleinod, sei willkommen...	S, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Vollkommne Fürstenblum...	B, bc
9. Aria: Fürstin, lass dies treue Lallen...	B, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Und dir, durchlauchtigster Georg...	T, bc
11. Coro: Der Himmel krön mit tausend Segen...	SATB, 2 clno, 4 timp, 2 cor, 2 vl, vla, bc
12. Rec: O was für güldne Zeit...	S, bc
13. Duett: Ein Herz in zweien Seelen...	SB, 2 chal, fag, 2 vl, vla, bc
14. Acc: Du aber, großer Ludewig,	T, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
15. Aria: Wirf, Höchster, aus den Höhen	T, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
16. Coro: Vergnügen auf Erden und Gnade von oben...	SATB, 2 clno, 4 timp, 2 cor, 2 vl, vla, bc

Die Kantate enthält neben dem Anfangs- und Schlusschor einen weiteren Chor in der Mitte, an der Stelle, wo das Fürstenlob durch Segenswünsche und Fürbitten abgelöst wird: „Der Himmel krön‘ mit tausend Segen“. Der erste, besonders umfangreiche Chor in der üblichen Tonart D-Dur ist homophon gesetzt und wird nach einem Tenor-Rezitativ wiederholt. Hier kommt die äußerst prachtvolle Besetzung mit den herrschaftlichen Instrumenten, vier Pauken und zwei Trompeten sowie in diesem Fall zusätzlich mit zwei Hörnern, zum Tragen. Ein vier Takte langes Paukensolo zu Beginn und wirkungsvolle Fanfaren der Trompeten und Hörner veranschaulichen den Text: „Bei Pauken und Trompeten Schallen lasst Brust und Herz in Freuden wallen, ein Glücksstern, Darmstadt, geht dir auf“. Graupner wendet ein ähnliches Verfahren an wie in den Eingangschören der Geburtstagskantaten mit vergleichbarem Text (vgl. Kapitel 7.1.4.2, ebenso die Kantate zum Regierungsjubiläum Kapitel 8.3), wenn er die Instrumente successive einsetzen lässt und damit einen crescendoähnlichen Effekt erreicht.

Alle drei Chöre sind sowohl mit zwei Trompeten als auch mit zwei Hörnern und mit vier Pauken besetzt. Gerade in seinem Spätwerk verwendete Graupner oft die Kombination von zwei Hörnern mit vier Pauken in den Eingangssätzen. Hier spielen die Hörner aber im gesamten Verlauf eine gewichtige Rolle. Mit Ausnahme des Liebesduetts Nr. 13, das von Chalumeaux und Fagott unterstützt wird, kommen in

allen Arien und Chören Hörner vor, wobei Instrumente in D, in F und in G eingesetzt werden.⁶⁷¹ Selbst in dem Accompagnato-Rezitativ Nr. 14 „Du aber, großer Ludewig“ sind es Hörner und Pauken, die neben den Streichern die Tenorstimme begleiten. Pathos und Majestät werden durch diese, in einem Rezitativ sehr ungewöhnliche, aber für die Charakterisierung dieses Landgrafen typische Besetzung ausgedrückt.⁶⁷²

14. Accompagnato Tenor "Du aber, großer Ludewig"

The musical score is for a tenor accompaniment. It is in common time (C) and G major. The instruments are: Corno 1 in G, Corno 2 in G, Timpani in GAHD, Violine 1, Violine 2, Viola, Tenor, and Bc (Bassoon). The tenor part has the lyrics: "Du a - ber, gro - ßer Lu - de - wig, sieh!". The score is marked with dynamics: *accomp. p*, *f*, *p*, and *f*. There are also trill markings (*tr*) in the violin parts.

Sordini in der Sopran-Arie Nr. 7 tragen zu einer ungewöhnlichen und für die Zuhörer sicher überraschenden Klangfarbe bei. Die Braut, hier als „edles Kleinod“ bezeichnet, wird mit einem zarten Orchesterklang der gedämpften Hörner und Streicher, die mit oktavierenden Flöten zusammengehen, willkommen heißen. Ein bei Graupner ungewöhnliches Mittel ist die Einfügung einer Vokalise „o-“. Die Sopranstimme steigert hiermit in einer Koloratur die Aussage am Ende des B-Teils: „da, da gehet alles gut“:

671 Die Hornisten mussten entweder mehrere Instrumente mit sich führen, oder aber Steckbögen verwenden, die die Länge des Rohrs veränderten und so eine neue Tonart ermöglichten. Es sind keine Instrumente oder Abbildungen aus der Zeit erhalten, die diesbezüglich Aufschluss geben könnten. Dass Aufsätze bei Blechblasinstrumenten gebräuchlich waren, geht aber aus einem Gutachten hervor, dass Graupner im Zusammenhang einer Ermittlung gegen den Hoftrompeter Schneider einreichte. HStAD D 8 264/7. Vgl. auch SORG 2013, 138ff.

672 Transponierende Instrumente wie Hörner und Trompeten sind grundsätzlich in der Partitur klingend notiert.

108 *con sordino* *da capo al fine*

Corno 1 in G
Corno 2 in G

Timpani in
GAHD

Flöte 1
Flöte 2

Violine 1
Violine 2

Viola

Sopran
spü-ret, o da, da, da ge-het al - - les gut.

BC
spü-ret, o da, da, da ge-het al - - les gut.

Im Rezitativ Nr. 4 nennt der Bass die politischen Gründe für die Heirat und stellt sie als Fürsorge des Fürsten für sein Land Hessen dar, das er hier direkt anspricht:

Schau, was das teure Fürstenblut,
Dein Prinz, zu deinem Trost aus treuer Vorsorg^e tut:
Er legt, so hart es hält, Schild, Helm und Waffen nieder
Und lässt den Helden Ruhm,
Sein schönes Eigentum,
Um nur dein Glücke zu bewahren,
Aus fürstlich-milder Treue fahren.

In Wirklichkeit verzichtete Prinz Georg keineswegs auf seine Soldatenkarriere. Er zog zwar das geruhsame Familien- und Landleben⁶⁷³ wohl tatsächlich dem aktiven Kriegsdienst vor, behielt aber einige militärische Ämter, die ihm neben Reputation auch Einkünfte sicherten.⁶⁷⁴

Im folgenden Tenor-Bass-Duett Nr. 5, in dem zwei Hörner in F die Streicher mit fröhlichen Hornsignalen ergänzen, kommen freudige Affekte zum Ausdruck. Graupner erzielt einen Kontrast zu diesem ersten Duett mit zwei Chalumeaux und

673 Auf seinem Sommersitz Braunshardt, circa 10 km von Darmstadt, betrieb Georg Wilhelm ein Hofgut mit Landwirtschaft.

674 Im Jahr der Hochzeit war der Österreichische Erbfolgekrieg (1740-1748) kurz vor seinem Ende. Die Konflikte zwischen Habsburg und Preußen, die in den drei Schlesischen Kriegen (1740-1763, mit Unterbrechungen) ausgefochten wurden, waren jedoch noch nicht ausgestanden. In der Korrespondenz mit seinem Vater ist mehrfach von Georgs Reisen in militärischen Angelegenheiten die Rede. Außerdem fuhr er im Auftrag Ludwigs VIII. zu Verhandlungen mit dem französischen König sowie zu einem Prozess nach Frankreich. HStAD D 4 402/3.

einem Fagott in dem Sopran-Bass-Duett Nr. 13 „Ein Herz in zweien Seelen“ mit ruhigen melodischen Linien, die kaum vom Cembalo gestützt werden:

Ein Herz in zweien Seelen,
 Wer so nicht weiß zu wählen,
 Der baut sein Glücke nicht.
 Was hilft ein Sitz auf Thronen,
 Was helfen Reich und Kronen,
 Wo es an Lieb und Ruh gebricht.

Mit einem Sept-Nonen-Akkord, der doppelt bei dem Wort „Glücke“ (Takt 52 und Takt 58) auf dem Grundton F gesetzt wird, erreicht Graupner in diesem Duett eine besondere Wirkung. Überraschend und aufrüttelnd klingt die Dissonanz im Kontrast zu der lieblichen Melodie und malt das Unglück drastisch aus, das aus einer falschen Wahl des Ehepartners entstände. Verstärkt wird die Aussage durch die Repetition und Herausstellung des Wortes „nicht“. Bekräftigt wird die Aussage später noch einmal in der Wiederholung der Zeile ab Takt 107, wo die gleiche Dissonanz auf dem B-Dur-Akkord steht. Die üblichen Fürbitten beschließen die Kantate in einer Tenor-Arie „Wirf, Höchster, aus den Höhen“, wiederum mit Hörnern und Pauken, ebenfalls im Schlusschor, der die gleiche Besetzung wie der Eingangschor aufweist.

49

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Fagott

Violine I + 2

Viola

Sopran

Bass

Bc

der bau - - et sein Glü - - cke nicht,

der bau - - et sein Glü - - cke nicht,

The musical score is for a duet between Soprano and Bass. It features a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score includes parts for two Chalumeaus, a Bassoon, Violins I and II, Viola, and Cembalo. The vocal lines are: Soprano: "der bau - - et sein Glü - - cke nicht," and Bass: "der bau - - et sein Glü - - cke nicht,". The instrumental parts include trills and sustained notes, with a prominent dissonant chord (Sept-Nonen-Akkord) on the word "Glücke".

55

nicht, der bau - et sein Glü - - cke nicht.
 nicht, der bau - et sein Glü - - cke nicht.

6. „Das hochbetrübte Fürsten-Hauß“: Trauermusik in Darmstadt

In einem 1699 begonnenen und bis 1715 geführten Kanzleibericht⁶⁷⁵ protokollierte ein Hofbeamter in Ich-Form, welche Arbeiten er bei Todesfällen am Hof ausgeführt und bezahlt hat. Das außerordentliche Läuten der Glocken und die Trauerlieder des Glockenspiels, die dem Glockenisten vergütet wurden, die Anfertigung von schwarzem Trauerflor und schwarzen Tüchern für Kleider, Möbel und Tapeten, spezielle Lichter und Fackeln, Schreinerarbeiten für den Sarg und für das Castrum dolorum, das Gerüst, auf dem der Leichnam aufgebahrt wurde, sind in dem Bericht spezifiziert. Neben Todesfällen von Hofchargen und einigen zu Besuch weilenden Gästen, sowie Maßnahmen erfordernden auswärtigen Trauerfällen wie der Tod Kaiser Leopolds (1705), sind in dieser Akte folgende Sterbefälle der landgräflichen Familie dokumentiert: 1705 Landgräfin Dorothea Charlotte, 1707 Prinz Carl Wilhelm, 1709/10 Landgräfin Elisabeth Dorothea, Juni 1715 das Herz des Prinzen Georg.⁶⁷⁶ Die Aufstellung der von Handwerkern geleisteten Arbeiten gibt einen Einblick, auf welche Weise die fürstlichen Sterbefälle während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gehandhabt wurden.

Die eigentliche Beisetzung geschah normalerweise in einem kurzem Zeremoniell an einem Abend kurz nach dem Ableben. Die Trauerfeier hingegen fand am darauf folgenden Tag, oft auch als Gedächtnisgottesdienst mehrere Wochen später, sowohl in der Darmstädter Stadtkirche als auch in anderen Kirchen des Landes statt. Während der Ablauf bei allen Zeremonien gleich war, gab es Unterschiede bei der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes.⁶⁷⁷ Eine Beteiligung der Hofkapelle wird – zumindest im Zusammenhang mit den geleisteten Arbeiten – in keinem Fall direkt genannt, möglicherweise weil dies nicht in den Zuständigkeitsbereich des Kanzlisten

675 HStAD D 8 223/7: „Trauer Begebenheiten“. Die folgenden Ausführungen und Zitate fußen auf diesem Dokument.

676 Zwei jüngere Brüder des regierenden Landgrafen Ernst Ludwig, Prinz Georg (1669-1705) und Prinz Friedrich (1677-1708) starben im Ausland (vgl. Kapitel 2.2), und nur ihre Herzen wurden – Jahre später – in silbernen Urnen nach Darmstadt in die Fürstengruft überführt. Prinz Georg war Offizier in österreichischen Diensten und starb im Spanischen Erbfolgekrieg vor Barcelona. Prinz Friedrich war russischer General und fiel im selben Krieg in Tschaussy. Bezüglich der beiden Urnen gibt es widersprüchliche Angaben: Margret Lemberg ordnet eine davon dem in Wien begrabenen Prinzen Philipp (1671-1736) zu, LEMBERG 2010, 153f. Laut Julius Bernhard von Rohr kam das Herz des Prinzen Georg aufgrund widriger Umstände beim Transport überhaupt nicht in Darmstadt an, siehe ROHR 1733, 280.

677 Bei hochgestellten, jedoch nicht-fürstlichen Personen, die dem Hofstaat angehörten, war der Ablauf der Trauerfeier ähnlich: der Sarg wurde in einer Prozession zur Kirche gebracht, vor und meistens auch nach der Predigt „eine Vocal Music gehalten“. Im Fall des Todes der „Hofmeisterin Kameitzki“ (Anna Catharina Kameytsky von Elstibor, geb. Schilling, war die Mutter des Geheimrats Christian Eberhard Kameytsky) 1699 wurde die Musik vom Kantor der Stadtkirche sowie Knaben des Pädagog besorgt. Auch bei dem Sekretarius Buchner (1708) „haben die Studiosi Musiciret“. Die Kosten für die Beerdigung von Hofchargen übernahm die Rentkammer.

fiel oder weil die Trauermusik nicht eigens vergütet wurde. Die Aufführung je einer Kantate vor und nach der Leichenpredigt scheint eine in Darmstadt übliche Gepflogenheit gewesen zu sein, die seitens der Verwaltung keiner besonderen Erwähnung bedurfte und die Graupner zu seiner Zeit selbstverständlich fortführte. Auch das Glockenspiel wurde gemäß dem Anlass eingesetzt:

„Bey Anwesenheit fremder hoher Herrschafften war es [das Glockenspiel] auch iederzeit a part [= außer den normalen Zeiten] zu hören, wo bey nebst denen Liedern auch ander Sachen könten gebraucht werden. Deßgleichen auch bey erfolgten hohen Trauer-Fällen, doch nur mit dazu geschicklichen Liedern“.⁶⁷⁸

Einen erheblichen Missklang muss der Brauch, Trauerlieder auf dem Glockenspiel während des Läutens der Kirchenglocken zu spielen, verursacht haben. In der „Wochentlichen Sambstags-Zeitung und Dienstags-Zeitung“ vom 21. Nov. 1705 wurde das so ausgedrückt:

„Darmstadt / den 20. Nov. Es ist nicht allein wegen der seeligst-verstorbenen Frau Landgräfin / bißhero von 11. biß 12. Uhr mit allen Glocken dieser Stadt geläutet worden / sondern der Fürstlich Glocken-Director Breithaupt spielt unter währendem Geläut auf dem Glocken-Werck allerley Todten- und Trauer-Lieder / welches wegen der Variationum der Thon / eine recht durchtringliche Bewegung bey denen Unterthanen verursacht“.⁶⁷⁹

Die „recht durchtringliche Bewegung bey denen Unterthanen“ infolge der „Variationum der Thon“ kann man sich nur als störende Interferenzen der obertonreichen Harmonien, zumal bei erheblicher Lautstärke, vorstellen. Daher wurde das Glockenspiel in späteren Jahren nicht mehr gleichzeitig mit dem Geläut gespielt.

Für die Beisetzung des Prinzen Carl Wilhelm und des Herzens von Prinz Georg wird im Kanzleibericht keine Musik angeführt. Auch bei der Beerdigung von Landgräfin Dorothea Charlotte, der Gemahlin Ernst Ludwigs, die am 24. November 1705 in der Gruft beigesetzt wurde, nachdem sie am 15. November verstorben war, erwähnt der Bericht keine Kantate. Aber die Formulierung

„[...] darauf ein Choral gesungen oder Musiciret, wann mein Stündtlein vorhanden, nach endigung dießes hat H. Inspector Clauder die Sermon gethan welcher ½ Stundt gewehret, darauf den Seegen halb gesprochen, fing man wieder an zu Musiciren, Nun last uns den leib begraben [...]“

lässt darauf schließen, dass Instrumente neben der Orgel beteiligt gewesen sein könnten. Drei Wochen später, am 14. Dezember 1705, fand der Gedächtnisgottesdienst für die Fürstin statt, bei dem in der Stadtkirche „In zweyen Trauer-Musiquen“ vor und nach der Predigt musiziert wurde. Das gedruckte Textheft ist erhalten, Autoren von Text und Musik sind jedoch nicht bekannt. Dass am selben Tag Gedäch-

678 Zitiert nach BILL 1987A, 158.

679 HStAD D 8 223/7.

nisfeiern auch außerhalb Darmstadts begangen wurden, beweist handschriftlich erhaltenes Noten-Material für zwei Trauermusiken des „Collegio Musico zu Alßfeldt“.⁶⁸⁰ Für die Öffentlichkeit wurde dieser Trauerfall in ganz besonderer Weise herausgestellt, indem hier wieder die in früheren Jahrhunderten gebräuchliche Aufbahrung praktiziert wurde, die Ludwig VI. ausdrücklich abgelehnt hatte.⁶⁸¹ Die in Darmstadt erscheinende „Wochentliche Sambstags-Zeitung und Dienstags-Zeitung“ vom 21. Nov. 1705 berichtete:

„Anbey ist einige Tage hero gnädigst erlaubt worden / daß alle Menschen auch der aller geringste und ärmste / die höchst-seeligste Frau Landgräfin auf Dero Parade-Bette / welches in einem Trauer-Gemach / unter einem schwarzen Baldachin gestellet ist / sehen dörrffen / umb dasselbe stehen 10. massiv silberne hohe Cheridons / und brennen auf jedem 5. grosse Wachs-Lichter / wobey einige Cavaliers / Fräulein / Cammer-Bedientinen / Pagen und Laquayen im Trauer-Habit ihre Aufwartung, so Tags als Nachts zu verrichten haben. Bißhero ist in hiesiger Stadt-Kirche das Hochf. Begräbniß viel Stunden lang offen gewesen / und hat jedermann in dasselbe gehen / und die darinn stehende sehr viele Fürstlich Leichen / nebst denen schöne Inscriptionen sehen dörrffen“.⁶⁸²

Die Sepulkralkultur als Repraesentatio Majestatis wurde anlässlich des Todes der vierundvierzigjährigen Landgräfin vor allem für die Untertanen und die Einwohner von Darmstadt wieder belebt. Diese sollten es als großes Privileg empfinden, dass „auch der aller geringste und ärmste“ mit „gnädigster Erlaubnis“ die fürstliche Leiche betrachten und sogar die normalerweise verschlossene Fürstengruft unter der Stadtkirche besichtigen durfte. Der Tod seiner Gattin muss Landgraf Ernst Ludwig hart getroffen haben; Ausdruck seines Schmerzes ist nicht nur ein selbst verfasstes Trauergedicht, sondern auch der Aufwand und die Anzahl der Gedächtnisfeiern, die ungleich größer waren als beim Tod seiner Mutter vier Jahre später (s.u.).⁶⁸³

Landestrauer wurde immer sofort nach dem Tod eines fürstlichen Familienmitgliedes angeordnet und dauerte je nach Rang ein Vierteljahr (Tod eines jüngeren Prin-

680 HStAD D 4 373/1.

681 Etwa fünfzig Jahre bevor Graupner die erste Trauerkantate in Darmstadt schreiben musste, hatte Ludwig VI. anlässlich des Todes seiner ersten Gemahlin 1665 eine neue Verordnung bezüglich der fürstlichen Begräbnisse erlassen. Sie zielte auf eine grundlegende Änderung des Hofzeremoniells, die nicht nur für seine eigene, sondern auch für künftige Beisetzungen in seinem Haus intendiert war und die den bisher üblichen Pomp ablehnten: „Verordnung/ Wie es nach meinem/ Landgraff Ludwigs zu Hessen/ in Gottes Handen stehenden Todt/ mit den benöthigten Begräbnüß-Anstalten und sonst/ gehalten werden soll. Nachdem albereits von geraumer Zeit hero es mit denen allzu prächtigen Conducten und Begräbnüß Anstalten in einen solchen Mißbrauch gerathen, daß dergleichen Actus mehr einem Kostbarn, jedoch unnöthigen und überflüssigen Gepräng, als einigen traurigen Bezeugungen, gleich gehalten und darvor angesehen werden könnten! [...]“. Zitiert nach MEISE 2002, 299.

682 HStAD D 8 223/7.

683 Möglicherweise plagte den Landgrafen auch sein schlechtes Gewissen. Er befand sich während der Krankheit seiner Gemahlin auf der Jagd und versäumte es, an ihr Sterbelager zu kommen. HStAD D 4 372/2.

zen) bis zu einem ganzen Jahr (Tod des regierenden Landgrafen oder seiner Gemahlin⁶⁸⁴). Während dieser Zeit galt eine besondere Kleiderordnung, wobei alle sechs Wochen die vorgeschriebenen Kleidungsstücke und Traueraccessoires modifiziert wurden. Überdies war alle Musik „außer denen Orgeln in denen Kirchen, alle weltliche Freude und Saitenspiel, auch Tänzle und andere dergleichen Lustbarkeiten“⁶⁸⁵ bei Strafe verboten. Wenn auswärtig lebende Verwandte oder Mitglieder der Kaiserfamilie starben, galt diese Regelung ebenso. Während der ersten Wochen der Landestrauer wurde das Läuten aller Kirchenglocken vormittags eine ganze Stunde lang nicht nur in Darmstadt, sondern im ganzen Fürstentum angeordnet. Von der Landestrauer unterschied sich die Kammertrauer, die nur bei bestimmten Todesfällen und nicht für alle Angehörige des Hofstaates galt.

Die Hofkapelle war insofern betroffen, als während der Trauerzeit im Schloss keine Tafel- oder sonstige Unterhaltungsmusik stattfand. Auch das sonntägliche Pauken und Blasen zur Tafel fiel aus. Es blieben aber die wöchentlichen Kirchenkantaten aufzuführen.⁶⁸⁶ Die Hofmusiker waren also in jedem Fall beschäftigt; ihr Verdienst war außerdem unabhängig von der Zahl und der Art der Aufführungen. An anderen Höfen gingen manche Hofmusiker während solcher Trauerzeiten auf Konzertreisen.⁶⁸⁷ Für Stadtmusikanten und Kunstpfeifer, erst recht für freischaffende Bierfiedler, bedeuteten angeordnete Landestrauerzeiten eine große Härte, weil jegliche Verdienstmöglichkeit ausfiel.⁶⁸⁸ Ein Schreiben zweier Musiker aus Nidda und Gießen an den Landgrafen Ludwig VIII. vom September 1740 macht dies deutlich:

„Euer Hochfürstlich Durchlaucht geruhen Ihre underthänigst vortragen zu laßen, wasmaß durch das höchstseelige Absterben dero in Gott ruhenden H. Vatters Hochfürstlich Durchlaucht denen sambtl. Stadt Musicis publicirt worden, ein ganzes Jahr mit Kirchweyhe, Hochzeit und allen andern Musicen einzuhalten. Nachdem nun in etlichen Wochen dießes Trauer Jahr zu Ende gehet, wir beyde auch schon Musicanten Gesellen von frembden Orthen her bestellet haben; so haben wir mit Euer Hochfürstlich Durchlaucht Gnädigsten Erlaubnüß in tiefster Soumission um weitere Gnädigste Verhaltungs

684 Im Fall der Landgräfin Dorothea Charlotte dauerte die Trauer sogar teilweise länger: „1705. den 15.ten Novembr. seyend der Frau Landgräffin Hochfürstlich Durchlaucht höchstseel. verstorben, und umb selbe Zeit Kirchen und Gemächer schwartz bekleidet worden. 1706. den 29.ten Octobris ist das schwartze tuche in denen Drey Vorgemächern wieder abgenommen worden. 1706 den 12.ten Decembr. ist das schwartze tuch aus der Hoff Capelle und Stadt Kirche, und den 27.te Decembr. 1706. aus dem fürstliche]n Audienz-Gemach abgethan, und den 1.ten January 1707. die Völlige Trauer abgelegt worden“. HStAD D 4 373/1.

685 HStAD D 4 340/6.

686 In Darmstadt fiel die Kirchenmusik während der Trauerzeit nicht aus, wie es an vielen Höfen üblich war. Ein Dekret Ludwigs VI. besagte, dass „auch bey den Trauer-Fällen dennoch die Kirchen-Music nicht ausgesetzt werden“ solle (s.o.). Siehe auch GROBPIETSCH 2008, 9.

687 PETZOLD 1971.

688 Zu Berufsbeschreibungen und Standesunterschieden der Berufsmusiker siehe SALMEN 1971.

Befehle anfragen sollen wie lange mit oberührten Musicen annoch einzuhalten seye, Die wir baldigt Gnädigste Erhörung uns getrösten und in tieffster veneration beharren [...]“⁶⁸⁹

Als ein typisches Beispiel, wie eine Fürstliche Trauerzeremonie zu Graupners Zeit durchgeführt wurde, sei hier ausschnittweise eine Anordnung der Hofverwaltung anlässlich des Todes von Prinz Johann Friedrich Carl 1746 (vgl. Kapitel 6.3.2) wiedergegeben, die einen Eindruck von der Größenordnung des Aktes gibt. Auch noch in der Mitte des Jahrhunderts folgte das Ritual in den wesentlichen Punkten dem gleichen Schema, das für alle Trauerfälle im betrachteten Zeitraum gültig war:

„[...] 1. Haben sich Abends gegen 6. Uhr die gnädigst verordnete Cavalliers, Pagen, Laquayen und Trabanten in behörigen Trauer-Kleydern in dem Schloß-Bau einzufinden und respective in denen Zimmern und Vor Platz aufzuhalten. [...]

7. Ist zu gleicher Zeit der Fürstliche Trauer Wagen in den so genannten Holtz-Hof zu bringen, und daselbsten parat zu halten. So dann 8. Gegen halb 7. Uhr mit der grosen Glocke in der hiesigen Stadt Kirche das erstere Zeichen zu geben.

9. Wann alles fertig und angeordnet, soll gegen 7. Uhr das kleine Kirchen-Glöcklein bey Hof gezogen, und darauff so wohl in der Stadt Kirche mit allen Glocken, als auch auff allen Thürmen geläutet, und das Glockenspiel zu spielen angefangen werden. [...]

11. Hiernechst wird die Fürstliche Leiche durch das neue Schloß-Thor in folgender Ordnung an die Stadt-Kirche gebracht, als: a.) Gehen 2. Trabanten, die Partisanen unter sich kehrend. b.) 6. Fürstliche Laquayen mit langen trauer Mänteln einztele Fackeln tragend. c.) folget der H. Hof-Marschall [...] mit dem überzogenen Marschall-Staab, immediate vor der fürstlichen Leiche. d.) Hierauff kombt die Fürstliche Leiche auff dem mit einer langen schwartzen Deck behängten und 6. Pferden bespannten Trauer-Wagen, woran die Pferde durch 6. Hof-Juncker [...] geführet werden. e.) Bey der fürstlichen Leiche gehen auff jeder Seite 2. Cammer-Juncker, welche die 4. Enden von der über die Leiche ausgebreiteten Sammeten Decke tragen [...] Nebst denenselben gehen auf beyden Seiten die 12. Cavalliers, so die Leichen Träger sind. g.) Acht der ältesten Pages, mit Creutzweiß gebundenen Fackeln, gehen auff beyden Seiten, neben dem fürstlichen Trauer Wagen. Desgleichen h.) 10. biß 12. Trabanten, mit ihren Partisanen, die Spitzen zur Erden kehrend, neben den Trauer-Wagen auff beyden Seiten.

12. Wann die Fürstliche Leiche bey der Stadt-Kirche anlangt, wird solche an dem Kirch Hof Thor von obbenannten 12. Cavalliers vom Trauer Wagen abgehoben, und in voriger Ordnung neben der teutschen Schul vorbey, durch die Thür unter dem Glocken-Thurm, in die Kirche getragen, und im Chor am gewöhnlichen Ort niedergesetzt, die Fackeln aber durch das kleine Thürgen hinaus gebracht und ausgethan, statt derer hingegen umb die Leiche herum auff jeder Seite 8. Wachß-Lichter auf queridons und silberne Leuchter gestellet.

13. So gleich bey dem Eintritt in die Kirche wird mit gedämpffter Orgel zu præludiren angefangen, und damit so wohl, als dem Geläut so lang continuiret, biß die Fürstliche Leiche niedergesetzt ist.

14. Wird ein Sterb-Lied zu singen angefangen, und nach dessen Endigung, von der Hof-Capell eine Trauer Music gehalten, so dann hierauff von dem Älteren Herrn Hof-Prediger Berchelman ein kurtze Leich-Sermon gehalten, auch solche mit einem absonderlichen auff diesen hohen Trauer-Fall gerichteten Gebät geschlossen.

15. Darauff wird abermahlen, wie vorhin, mit gedämpffter Orgel præludirt, mittlerweile aber jeder derer Pagen 2. Leuchter mit denen Wachß-Lichtern in die Hand nimbt, und, wann die Leiche zur Grufft gebracht wird, auff jeder Seiten deren 4. nebenhergehen. Die hierzu benahmten Herrn Cavalliers hingegen, wiederum zur fürstlichen Leiche treten, und solche nächst an die Grufft bringen, woselbst die Sammete Leichen-Decke sagte gehoben, und so lang in der Höhe gehalten wird, biß unter derselben die hierzu bestellte Leuthe den Sarg von der Baare Loß, und zur Senckung in die Grufft fertig gemacht haben.

16. Wann solches geschehen, so wird nach gegebenem Zeichen abermahls mit allen Glocken zu läuten angefangen, und zugleich das Lied: Nun laßt uns den Leib begraben etc. angestimmt.

17. Wann nun mittlerweile die Fürstliche Leiche in die Grufft gebracht ist; So wird an deren Platz der hierzu parat seyende Spriegel unter die mit dem fürstlichen Wappen ausgestellte Leichen Decke gestellt. 18. Und so dieses vollzogen, der Seegen von dem Altar gesprochen, sofort hiermit selbiger Actus beschloßen, es begiebt sich auch hernachmahls der H. Hof-Marschall mit allen bey dem Conduct gewesenenen Hhln Cavalliers und übrigen Bedienten, in voriger Ordnung, in das Fürstliche Schloß zurück, der Trauer Wagen aber wird erst vorhero abgeführt. Sonsten, soll noch

19. In der Stadt-Kirche der Fürstliche Stuhl auswendig, sambt der Cantzel, so dann die Cavalliers-Bühne, und, wo die Fürstliche Rätthe stehen, ebenfalls schwarz behänget, des andern Tags aber wieder abgethan, 20. Eine Cron von Jubelen verfertigt, und auff dem Sarg auff einem schwarz sammeten Küssen liegend festgemacht, bey deren Loßmachung in der Kirche von dem Sarg aber, von dem Licht Cammerer in Begleitung etlichen Grenadiers wieder in das Fürstliche Schloß gebracht, ferner

21. Degen und Spohren unter der Crone auff dem Sarg angehefftet, So dann

22. Das hiesige Regiment von der Schloß Brücke an, biß an die Stadt-Kirche in Parade gestellt, auch das Spiel gedämpfft, gerühret werden, darbey jedoch das Regiment, so bald die Leiche zur Kirch gebracht worden, wieder in der Stille abmarchiret, die Schloß-Wache aber stehen bleibt. Übrigens soll

23. Durch das Fürstliche Marschall-Ambt die Cammer-Trauer auff Ein Viertel Jahr angeordnet werden".⁶⁹⁰

In diesem Fall wurde offenkundig nur eine einzige Trauerfeier, mit nur einer Kantate (s. Punkt 14) durchgeführt. In der Regel aber waren die wirkliche Beisetzung des Toten und der Zeitpunkt der offiziellen Trauerzeremonie bzw. -zeremonien nicht identisch. Das Einbalsamieren und Zur-Schau-Stellen der Leiche war nicht mehr üblich und wurde nur noch in Ausnahmefällen praktiziert, daher wurde meist schon kurz nach dem Ableben der Sarg in die Gruft gesenkt, im Rahmen einer kurzfristig anberaumten „stillen“ oder aber „öffentlichen“ Beisetzung, die immer bei Dunkelheit, am späten Abend oder in der Nacht stattfand.⁶⁹¹ Wenn diese erste Zeremonie öffentlich war, musste auch für sie in aller Eile ein feierlicher Rahmen geschaffen werden, vor allem schwarze Textilien für Dekorationen und Kleider und besondere Leuchter für die Räume im Schloss und in der Kirche. Mehrmals bestattete man jedoch den Leichnam zunächst „in der Stille“ und veranstaltete eine öffentliche Beisetzung wenig später mit einer großen Prozession, in der ein prächtig geschmückter, allerdings leerer Sarg vom Schloss zur Stadtkirche überführt wurde.

Die Haupt-Trauerfeier, der Gedächtnisgottesdienst mit in der Regel zwei Kantaten, fand dann einige Wochen später statt, was allen Beteiligten Zeit gab, die entsprechenden Vorbereitungen zu treffen. Anstatt des Sarges wurde dabei ein „Spiegel“ aufgestellt und mit den fürstlichen Insignien geschmückt, ein Substitut für den bereits bestatteten Leichnam. Ort der Feier(n) war immer die Darmstädter Stadtkirche, unter der sich die Fürstengruft befindet.⁶⁹² Zu diesem Gedächtnisgottesdienst wurde verordnet, dass der Tag „[...] in denen sämtlichen fürstlichen Landen, mit Einstellung alles Handels und Wandels, von denen Unterthanen mit gebührender Andacht schuldigst gehalten werden soll“.

Die Leichenpredigt stand im Mittelpunkt der Zeremonie; in den Akten wird diese Feier daher meist einfach als „Leich-Predigt“ bezeichnet. Vor und nach der Predigt wurde eine Kantate aufgeführt, bis auf eine Ausnahme: Für die Beisetzung des Prinzen Johann Friedrich Carl 1746 war nur eine Kantate vorgesehen. Um die verschiedenen Zeremonien, deren musikalische Ausgestaltung nicht immer gleich war, zu unterscheiden, sollen hier die Bezeichnungen übernommen werden, die in den Quellen am häufigsten Verwendung finden: „Beisetzung“ für die erste Feier, während der die Leiche wirklich in der Gruft beigesetzt wurde, und „Leichenpredigt“ für den später gehaltenen Gedächtnisgottesdienst.

Die Darmstädter Trauerkantaten dienten nicht dem Fürstenlob. Dafür waren Leichenpredigt, Personalia und andere Funeralschriften bestimmt: Der Glaube, die Tugend, die hohe Abstammung und die persönlichen Leistungen des oder der Verstor-

691 Die Aufzählung und Spezifikation der verschiedenen Leuchter, Fackeln und Kerzen nimmt in den Verwaltungsakten einen großen Raum ein. Nicht nur das Schloss, der Schloßhof und die Kirche, sondern auch die Straßen der Stadt, durch die die Prozession führte, mussten illuminiert werden.

692 Gräfin Dorothea Friederike wurde in ihrer heimischen Kirche, der evangelisch lutherischen Kirche zu Hanau bestattet, s.u.

benen wurden darin geschildert. Im Unterschied dazu wird in den Kantaten der glückliche Status der nun selig bei Gott weilenden Toten dem Leid und der Trauer der Hinterbliebenen entgegengesetzt. Trost ergibt sich aus Bibeltexten und Chorälen, die die Seligkeit eines christlichen Todes fokussieren.

6.1. Graupners Trauermusiken⁶⁹³

† 24.08.1709 Landgräfin Elisabeth Dorothea	
<i>Strenges Kind der Ewigkeit So ist's o Schmerz Selig sind die Toten</i>	<i>Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen</i>
Stadtkirche Darmstadt Beisetzung 10. Januar 1710, Leichenpredigt 13. Januar 1710	2. Februar, Mariae Reinigung 1710, kein direkter Zusammenhang mit dem Trauerfall belegt.
Textdruck, Anonymus: Trauer- Cantaten Welche Bey der den 10. Januarii 1710. zu Darm- stadt geschehenen Beysetzung [...] und der Den 13. ejusdem darauf gehaltenen Gedächtnus- Predigt Abgesungen worden. Musik (von Graupner?) nicht erhalten.	Textdichter unbekannt, kein Textdruck vorhanden. 1. Coro, Dictum: Wir wandeln SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc im Glauben... 2. Arioso: O Simeon... S, 2 ob, fag /vc, 2 vl, vla, bc 3. Choral: Mit Fried und Freud SATB, 2 vl, vla, bc ich fahr dahin... 4. Aria: Lös auf das Band... S, 2 vla, 2 fag, bc 5. Choral: Komm o Tod, du SSATB, 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc Schlafes Bruder... 6. Aria: Ihr Sterbeglocken, S, 2 fl, fag, 2 vl, vla, bc läutet... 7. Arioso: Meine Seele müsse B, bc sterben... 8. Coro: O Ende, wieviel ist an SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc dir...
† 08. 01.1716 Prinz Franz Ernst	
<i>Das hoch betrübte Fürstenhaus</i>	<i>Der Herr hat's gegeben</i>
Stadtkirche Darmstadt, Leichenpredigt 16. Januar, vor der Predigt	Stadtkirche Darmstadt, Leichenpredigt 16. Januar, nach der Predigt
Textdruck: Georg Christian Lehms (?): Trauer-CANTATEN welche bey der zu letzten Ehren Des Weyland Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn / HERRN Frantz Ernsts [...] in der Fürstlichen Residentz Darmstadt den 16. Jan. 1716 gehaltenen Gedächtnuß-Predigt vor und nach derselben abgesungen worden.	
1. Acc+Coro, Dictum: Das hochbetrübte... B+SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc	1. Coro, Dictum: Der Herr hat's gegeben... SSATB, 2 vl, vla, bc

693 Die farbig unterlegten Spalten beinhalten Kantaten, die nicht für die spezielle Trauerfeier ausgewiesen sind, sondern nur mittelbar, nämlich zeitlich und thematisch mit dem Todesfall in Zusammenhang stehen. Da diese Kantaten nicht nur das Gesamtbild des jeweiligen Trauerfalls vervollständigen, sondern auch einige wesentliche Aspekte des Hofzeremoniells ergänzen, sind sie hier mit aufgeführt (s.u.).

2. Rec: Wen geht dies Klaglied an... S, bc	2. Acc: Gott hat uns auch den teuren... S, 2 vl, vla, bc
3. Aria: Unser Prinz ist hingerissen... S, 2 vl, vla, bc	3. Duett: Er schläft, er ruht... SB, 2 ob, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Der teure Prinz, soll der... B, bc	4. Rec: Gott tröste den Gesalbten... B, bc
5. Coro: Wir tragen Leid um dich... SSATB, 2 vl, vla, bc	5. Coro: Wir weinen, ach... SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc
6. Coro, Dictum: Wir haben dich ziehen lassen... SSATB, 2 vl, vla, bc	

† 01.07.1726 Erbprinzessin Charlotte Christine		
<i>Unsers Herzens Freude hat ein Ende</i>	<i>Ach meines Jammers und Herzzeids</i>	<i>Ich habe Lust abzuschneiden</i>
Stadtkirche Darmstadt, Beisetzung 11.07.1726	Leichenpredigt 30.07.1726, vor der Predigt	Leichenpredigt 30.07.1726, nach der Predigt
Textdruck: J. C. Lichtenberg: Trauer- und Trost-Gedächtnus	J. C. Lichtenberg: Darmstadts schuldigstes Thränen- und Liebes-Opfer	
1. Coro, Dictum: Unsres Herzens SSATB, 2 vl, vla, bc	1. Coro, Dictum: Ach meines SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc	1. Coro, Dictum: Ich habe Lust SATB, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Ach, schmerzenvoller ... T, 2 vl, vla, bc	2. Acc: Ach schweres... T, 2 vl, vla, bc	2. Acc: So hast du denn... T, 2 vl, vla, bc
3. Coro, Dictum: Darum... SSATB, 2 vl, vla, bc	3. Aria: Die Hand des Herrn... T, 2 ob, 2 vl, vla, bc	3. Aria: Charlotte stirbt... T, 2 vl/2 fl unis, vla, bc
4. Aria: Charlotte geht zur Ruh... B, 2 vl, vla, bc	4. Rec: Herr, starker Gott... B, bc	4. Acc: Verklärter Geist... B, 2 vl, vla, bc
5. Acc: Hochteures... B, 2 vl, vla, bc	5. Coro, Dict.: Die Gerechten... SSATB, 2 vl, vla, bc	5. Aria: Sprich... B, fl, vla d'am, 2 vl, vla, bc
6. Aria: Nr. 4 Da capo	6. Aria: Sanfte Wohnung... B, fl, vl unis, vla, bc	6. Acc: Du aber... T, 2 vl, vla, bc
7. Acc: Der Tränen... S, 2 vl, vla, bc	7. Acc: Höchstselige... B, 2 vl, vla, bc	7. Choral: O wie soll... SATB, 2 fl, 2 ob, 2 vl, vla, bc
8. Aria: Erfreue dich... S, fl, 2 vl unis, vla, bc	8. Aria: Nr. 6 Da capo	
10. Rec: Streut Palmen... T, bc	9. Rec: Ach Fürstin... T, bc	
11. Choral: Ach, ich habe... SATB, 2 vl, vla, bc	10. Aria: Was Gottes... A, 2 ob, vl unis, vla, bc	
	11. Acc: Höchstsel'ger... B, 2 vl, vla, bc	
	12. Choral: Christus, der ist... SATB, 2 vl, vla, bc	

† 13.03.1731 Gräfin Dorothea Friederike von Hanau		
<i>Der Tod seiner Heiligen ist wertgebalten</i>	<i>Herr wenn ich nur dich habe</i>	<i>Selig sind die Toten</i>
Beisetzung 25.04.1731 in der ev. Kirche Hanau	Leichenpredigt 26.04.1731 „Ad funeralia“ vor der Predigt	Leichenpredigt 26.04.1731 nach der Predigt

Textdruck: Lichtenberg: Die wunderbahre doch seelige Wege	J. C. Lichtenberg: Der freudige Sterbens-Muth Einer Himmlisch-gesinnten Seele	
1. Coro, Dictum: Der Tod... SATB, 2 vl, vla, bc	1. Coro: Herr, wenn ich nur... SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc	1. Coro: Selig sind... SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc+Secco: Doch Herr... S, T, A, B, 2 vl, vla, bc	2. Acc: So hat, Höchstselige... B, 2 vl, vla, bc	2. Aria: Ein schönes Ende krönt mein Leben... B, vl unis, vla, bc
3. Aria: Beweine, Hanau, deine Krone... S, 2 vl, vla, bc	3. Aria: Lass mich ziehen... B, 2 vl, vla, bc	3. Acc+Arioso: Es sterben Christi Glieder nicht... T, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Ach, schmerzenvoller... S, bc	4. Acc: Es ist hier alles... A, 2 vl, vla, bc	4. Choral: Ich bin ein Glied... SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
5. Acc: Betrübtes Hanau... S, A, T, B, 2 vl, vla, bc	5. Coro: Aber das ist meine Freude... SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc	5. Acc: Ja, Seligste... S+SATB, 2 vl, vla, bc
6. Aria: Nr. 3 Da capo	6. Rec+Acc: So ist die Wahl erwünscht getroffen... S, 2 vl, vla, bc	6. Aria: Vergnüge dich... S, 2 vl, vla, bc
7. Coro, Dictum: Ich werde nicht sterben... SATB, 2 vl, vla, bc	7. Aria: Mein Herr... S, fl, 2 vl, vla, bc	7. Acc+Arioso: Es strahlt dein Glanz... A, T, B, SATB, 2 vl, vla, bc
8. Acc: Ja, Seligste, du lebst... B, 2 vl, vla, bc	8. Rec: So war dir, Seligste... T, bc	8. Choral: Weil du vom Tod erstanden bist... Nr. 4 Da capo
9. Aria: So ruhe sanft... B, 2 vl, vla, bc	9. Choral: Nicht nach Welt... SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc	
10. Rec: Und wenn itzt... T, bc		
11. Choral: Fürth in ist... SATB, 2 vl, vla, bc		

† 19. 12. 1731 Kanzler Wilhelm Ludwig Maskowsky	
<i>Führe meine Seele aus dem Kerker</i>	<i>Freu dich sehr, o meine Seele</i>
Leichenpredigt 10. Januar 1732, vor der Predigt	nach der Predigt
Textdruck: J. C. Lichtenberg: Die seeligste Freyheit der Gerechten in der Ruhe des Todes	
1. Coro, Dictum: Führe... SATB, 2 vl, vla, bc	keine Musik vorhanden
2. Acc: O eitles Leben... B, 2 vl, vla, bc	
3. Aria: Der Glaube lacht... B, vl unis, vla, bc	
4. Coro: Der Gerechten... SATB, 2 vl, vla, bc	
5. Rec+Acc: Höchstseliger... S, 2 vl, vla, bc	
6. Aria: Die Tränen... S, fl, vl unis, vla, bc	
7. Rec+Acc: So stillt auch hier... T, A, 2 vl, vla, bc	
8. Choral: Darum lasst fahren... SATB, 2 fl, 2 vl, vla, bc	

† 12.09.1739 Landgraf Ernst Ludwig			
<i>Deine Toten werden leben</i>	<i>Lasset uns unser Herz samt den Händen</i>	<i>Wir wissen, so unser irdisch Haus</i>	<i>Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch</i>
13.09.1739 Reguläre Sonntagskantate 16 p. Tr.	18.09.1739 Öffentliche Beisetzung Stadtkirche Darmstadt	07.10.1739 Leichenpredigt Stadtkirche Darmstadt	07.10.1739 Leichenpredigt Stadtkirche Darmstadt
J. C. Lichtenberg, Jahrgang 1738/39	J. C. Lichtenberg, Textdruck 1739 und Handschrift 1768	J. C. Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten	
1. Acc: Deine Toten werden... T, 2 vl, vla, bc 2. Rec: Was zweifelst du... B, bc 3. Aria: Der Tod soll mich... B, 2 vl, vla, bc 4. Rec: Was weinen wir... S, bc 5. Aria: Alles muss vergehen... S, 2 vl, vla, bc 6. Rec: So legt euch denn... T, bc 7. Choral: Wenn du die Toten... SATB, 2 vl, vla, bc	1. Coro: Lasset uns... SATB, 3 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc 2. Acc: Bestürztes Vaterland... B, 2 vl, vla, bc 3. Aria: Fürst und Vater... B, vl ¹ , vl ² , 2 vl, vla, bc 4. Acc: Höchstselger... S, 2 vl, vla, bc 5. Aria: Großer Herrscher... S, fl/ob/vl unis, vl, vla, bc 6. Acc: So warst du denn vergnügt... A, T, 2 vl, vla, bc 7. Choral: Weil du vom Tod erstanden bist... SATB, 3 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc	1. Coro: Wir wissen... SATB, 3 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc 2. Acc: Wo aber... B, 2 vl, vla, bc 3. Aria: Fleuch in den Schatten... B, ob, fag, vl unis, vla, bc 4. Acc: Wir tragen billig... S, 2 vl, vla, bc 5. Aria: Brich nur... S, fl/ob/vl unis, fag, 2 vla d'amore, vl, vla, bc 6. Acc: Dies war, höchstselger... T, 2 vl, vla, bc 7. Choral: Valet will ich dir geben... SATB, 3 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc	1. Coro: Gott, deine... SATB, 3 ob, fag, 2 cor, clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc 2. Acc: Tritt her... B, 2 vl, vla, bc 3. Duett: Gott ist hoch... AB, 3 ob, fag, 2 vl, vla, bc 4. Acc: Wir müssen... S, 2 vl, vla, bc 5. Aria: Gott ist treu... S, ob, 2 vl, vla, bc 6. Acc: Dich aber... T, 2 vl, vla, bc 7. Choral: Christus, der ist mein Leben... SATB, 3 ob, fag, 2 cor, clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

† 17.10.1768 Landgraf Ludwig VIII. Wiederaufführung der drei Kantaten von 1739		
<i>Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben (s.o.)</i>	<i>Wir wissen, so unser irdisch Haus (s.o.)</i>	<i>Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch (s.o.)</i>
04.11.1768 Öffentliche Beisetzung Stadtkirche Darmstadt	14.11.1768 Leichenpredigt Stadtkirche Darmstadt	14.11.1768 Leichenpredigt Stadtkirche Darmstadt

† 26.01.1746 Prinz Johann Friedrich Carl	
<i>Der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen</i>	
Beisetzung, Leichenpredigt am 28. (29.?) Januar, Stadtkirche Darmstadt, vor der Predigt	
Textdruck: J. C. Lichtenberg (?)	
1. Coro, Dictum: Der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen...	SATB, 2 vl, vla, bc
2. Acc: O Jammertag...	B, 2 vl, vla, bc
3. Aria: Ach, wie hart sind wir getroffen...	B, 2 vl, vla, bc
4. Acc: Ach Prinz, in welches Leid...	S, 2 vl, vla, bc
5. Aria: Der Tod bringt kein Verderben...	S, 2 vl, vla, bc
6. Acc: Höchstseliger, dein Glück ist ungemein...	T, 2 vl, vla, bc
7. Choral: Christus, der ist mein Leben...	SATB, 2 vl, vla, bc

Kantaten von Graupner für Trauerzeremonien sind erstmals im Januar 1716 anlässlich der Beisetzung des Prinzen Franz Ernst belegt. Von da an musste der Hofkomponist offenbar bei fürstlichen Todesfällen regelmäßig Kantaten komponieren, die vor und nach der Predigt aufgeführt und deren Texte den Anwesenden in gedruckter Form zur Verfügung gestellt wurden. Textdrucke sind für alle Trauermusiken erhalten, außer für die beiden Kantaten zur Leichenpredigt des Landgrafen Ernst Ludwig (und Ludwig VIII.).

Für Beisetzungsfeiern während Graupners Dienstzeit sind insgesamt 13 Kantaten vorhanden. Ob es für alle übrigen Trauerfälle am Hof keine Musik gab, lässt sich anhand der Quellenlage nicht eindeutig feststellen. Keine Musik ist erhalten für die Beerdigungen der beiden Cousins Ernst Ludwigs, Eleonora Dorothea und Magdalena Sibylla von Vöhl, die am Darmstädter Hof lebten und dort 1714 bzw. 1720 starben. In der gedruckten Funeralschrift zum Tod Eleonora Dorotheas befindet sich unter anderem eine Trauerrede von Georg Christian Lehms, jedoch kein Text für eine Kantate.⁶⁹⁴ Für keines der im Säuglings- oder Kleinkindalter verstorbenen Kinder gab es Musik zur Beisetzung.

Im Fall der Prinzessin Louisa Augusta Magdalena, der zweitjüngsten Tochter Ludwigs VIII., die 1742 im Alter von 17 Jahren starb, ist eine Akte vorhanden, die das Vorgehen etwas erhellt.⁶⁹⁵ Es gibt darin einen „Unzielsetzlichen Antrag“ eines Geheimrats vom 10. Juli 1739, der eine Verfahrensweise vorschlägt, nach der im Fall des Todes der Prinzessin vorgegangen werden sollte. Offenbar war das Mädchen, das an der „Auszehrung“ litt, bereits drei Jahre vor seinem Tod so krank, dass man sein Ableben befürchten musste und die Trauerfeierlichkeiten vorsorglich vorbereitete. Weitere, fast gleichlautende Anträge wurden am 4. April 1741 und am 4. Oktober 1741 zu den Akten genommen. In diesen Anträgen, die ganz im Konjunktiv gehalten sind, wird die übliche Aufbahrung der Leiche, Prozession, Glockengeläut und eine kurze Beisetzungs predigt vorgeschlagen. Das Präludieren mit gedämpfter

694 ULB Darmstadt, 43 A 1483.

695 HStAD D 4 503/3, ebenda das folgende Zitat.

Orgel und das Singen zweier Lieder wird erwähnt; doch im letzten Absatz wird die Frage, ob es darüber hinaus Musik geben solle, dem Landgrafen anheim gestellt:

„Ob auch bey dieser fürstl. Leichen-Bestattung eine Trauer-Musique gehalten werden soll, solches wie alles übrige dependiret von gnädigster hoher Verordnung lediglich, wird also über vorstehenden Antrag, Serenissimi Hochfürstl. Durchlt. gnädigster hoher Befehl, Submissesst erwartet“.

Als der Todesfall am 13. Mai 1742 eintrat, hat der Landgraf offenbar entschieden, keine Kantate aufzuführen, zumindest ist keine Musik von Graupner zu diesem Anlass erhalten.⁶⁹⁶ Es bleibt also festzustellen, dass sowohl unter Ernst Ludwig als auch unter Ludwig VIII. die feierlichen Trauermusiken den höchstrangigen Personen vorbehalten waren.

Je nachdem, welche Regelung für die Beisetzung(en) angewendet wurde, musste Graupner bis zu drei Kantaten schreiben:

- „stille“ Beisetzung: keine Musik,
- „öffentliche“ Beisetzung: eine kurze Kantate vor der Predigt,
- Leichenpredigt: je eine Kantate vor und nach der Predigt.

Der Textautor sämtlicher Trauerkantaten zwischen 1726 und 1739 war Johann Conrad Lichtenberg, und auch für die Kantate von 1746 ist seine Autorschaft wahrscheinlich (siehe Kapitel 3.4.2). Lichtenbergs bevorzugte Grundstruktur der gemischten Kantate verwendete er auch für die Trauermusiken, so dass sich sieben bis zehn Sätze ergeben:

- ein Dictum am Anfang (Chor),
- mehrere Rezitative und Arien in solistischer Besetzung (mit einer Ausnahme, s.u.),
- ein weiteres Dictum oder eine Choralstrophe in der Mitte (außer bei den Kantaten für den Landgrafen),
- eine Choralbearbeitung (Chor) am Schluss.

Wie immer hat Graupner die Arien und Rezitative den zu der Zeit verfügbaren Solisten zugeordnet. Nur einmal singen Alt und Bass ein Duett (in der Kantate *Gott deine Gerechtigkeit ist hoch*). Bibeltexte und Choräle werden vom Chor ausgeführt, in einigen Fällen mit einer konzertierenden Solostimme. Fast alle Rezitative sind *accompagnato* vertont, und zwar immer mit sehr bildhaften Textausdeutungen und

696 Lediglich eine gedruckte Ode in französischer Sprache ist auf unsere Zeit gekommen, was immerhin beweist, dass, wie üblich, Funeralschriften angefertigt wurden: „ODE A LA GLOIRE DE FEU SON ALTESSE SERENISSIME MADAME LA PRINCESSE LOUISE AUGUSTE [...] Qui, après une longue maladie, qu'Elle a soufferte avec une résignation sans exemple, a rendu son ame à Dieu au commencement de sa dix huitieme année, le 13. May 1742. entre dix & onze heures du soir Que Consacre & dédie avec les sentimens de la plus parfaite reconnaissance GERARD, HIACINTHE, FRANCOIS ADAM, Informateur François de la Cour, & de l'illustre College de Darmstadt“. ULB Darmstadt, 43 A 1470.

affektbetonten Stilmitteln. Manchmal stehen einzelne Secco-Zeilen im Kontrast dazu. Unter anderem dadurch unterscheiden sich die Trauerkantaten von den Geburtstagskantaten, in denen die Secco-Rezitative überwiegen. Zudem hat Graupner in den Trauermusiken besonders oft die Rezitative auf mehrere Solisten aufgeteilt; sie gehen manchmal in ein akkordisches Soloquartett über (zum Beispiel in *Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten* und in *Selig sind die Toten*).

Auch auf der inhaltlichen Ebene ist ein gewisses Muster erkennbar, nach dem Lichtenberg die Trauermusiken konzipiert hat. Wenn eine Kantate für die abendliche Beisetzung vorhanden ist, ist diese in der Regel kürzer als die folgenden und behandelt vorwiegend das persönliche Leid des Fürstenhauses. Der oder die Verstorbene und die Umstände der Familien- und Landesverhältnisse werden namentlich angesprochen. Auf die Feststellung, dass der oder die Tote nun glücklich bei Gott sei, folgen ein Gebet und ein Choral, der Trost und Glaubenszuversicht zum Inhalt hat. Bei den aus zwei abgeschlossenen Teilen bestehenden Kantaten für die Leichenpredigt setzt die erste den Schwerpunkt auf die Trauer der Hinterbliebenen, während die zweite den oder die Verstorbene glücklich preist, da die Seele ihr höchstes Ziel nunmehr erreicht habe und himmlische Freuden genieße. Die Beisetzungskantate ist nicht nur meist kürzer, sondern auch geringer besetzt als die folgende – oder die beiden folgenden – Kantaten zur Leichenpredigt.

Die Kantaten zur Beerdigung des Prinzen Franz Ernst, die bereits 1716 geschrieben wurden, was Lichtenberg als Textdichter ausschließt, folgen nicht diesem Schema. Hier steht das Dictum der ersten Kantate nicht zu Anfang, sondern der Chor setzt erst nach einer solistischen Einleitung des Basses damit ein. Drei Chören stehen drei Rezitative und nur eine Soloarie gegenüber. Die zweite Kantate beginnt mit einem Dictum und schließt mit einem Chor „Wir weinen noch um dich“. Choräle gibt es in beiden Kantaten nicht.

Alle Trauerkantaten zeichnen sich durch umfangreiche Chorsätze aus. Sie beginnen mit einem großen Chor über ein Bibelwort und enden mit einer Choralbearbeitung oder, im Fall der beiden Kantaten von 1716, mit einem motettischen Chor. Die musikalischen Mittel, die Graupner für die Trauerkantaten verwendete, entsprechen denen seiner sonntäglichen Kirchenkantaten, die ja häufig den Tod, bzw. die Todessehnsucht thematisieren. Jedoch sind diese kompositorischen Charakteristika hier noch erheblich gesteigert, nicht zuletzt durch die aufwendigere Besetzung, in der fast immer Holzbläser eine markante Rolle spielen. Für den Landgrafen Ernst Ludwig sowie für Gräfin Dorothea Friederike von Hanau verwendete Graupner zusätzlich die herrschaftlichen Trompeten, Hörner und Pauken. Was Friedrich Noack⁶⁹⁷ für die Grundstimmung dieser Kantaten allgemein feststellt, trifft indessen höchstens auf die Trauerkantaten für Ernst Ludwig zu:

697 NOACK 1916, 50.

„Hier kommt sein feiner Sinn für die Auswahl der Instrumente sehr zur Geltung, besonders wenn es sich um düstere Stimmungen und tiefe dunkle Klangfarben handelt, die er sehr liebt. So finden sich öfter zwei Violetten im Altschlüssel, mit denen dann und wann auch zwei Bassoni (Fagotte) in der tieferen Oktave mitspielen. Später erreicht er besonders mit den tiefen Chalumeaux eigenartige Wirkungen. Aber trotz dieser oft bemerkbaren Vorliebe für den tiefen Klang glückt ihm der Ausdruck des Traurigen und Wehmutsvollen am wenigsten [...]“.

Drei Chalumeaux sind nur für die Kantaten zur Beerdigung Ernst Ludwigs eingesetzt.⁶⁹⁸ Der „Ausdruck des Traurigen und Wehmutsvollen“ ist jedoch in allen Trauerkantaten außerordentlich deutlich, was eine stark emotionale Wirkung evoziert. Der Ausruf „Ach“, der der häufigste Affektausdruck ist, wird immer durch einen vollen Akkord und meist mit langem Notenwert dargestellt. Oft wird die Wirkung noch gesteigert durch eine nachfolgende Pause. Generalpausen, Echos und abfallende Tonfolgen kennzeichnen die Affekte Schmerz und Verzweiflung. Chromatik und Dissonanzen prägen die melodischen Motive und die Harmonik. Viele unerwartete Wendungen überraschen in den abwechslungsreich gestalteten *Accompagnato*-Rezitativen; chromatische Läufe und Koloraturen sowie große Melodie-sprünge fallen in den Arien auf. Moll-Tonarten überwiegen keineswegs, Graupner erreicht gerade auch in Dur-Tonarten eine ernste und feierliche Wirkung.

6.1.1. Exkurs: Aufführungsorte der frühen Kantaten Graupners

Es fällt auf, dass die *Basso continuo*-Stimmen der Trauermusiken teilweise transponierend notiert sind. Diese Tatsache lässt Schlüsse auf den Aufführungsort und die dortigen Bedingungen zu, insbesondere auf die Orgel. Über die Trauerkantaten hinaus gibt die Frage der Transposition aber auch Aufschluss und bietet neue Erkenntnisse in Bezug auf die Aufführungsorte von Graupners Kirchenkantaten.⁶⁹⁹

Die Violonestimme ist niemals transponierend ausgeschrieben. Da diese Stimme aber manchmal Bezifferungen enthält, ist es wahrscheinlich, dass sie auch mit einem Continuoinstrument wie Cembalo oder Theorbe besetzt war, während eine transponierte bezifferte Stimme durch ein Instrument mit feststehender Stimmung – eine Orgel – ausgeführt worden sein muss.

Die Stadtkirche war offenbar mit einer Orgel ausgestattet, die, wie viele Orgeln aus dem 17. Jahrhundert, zwei bis drei Halbtöne höher stand als die Kammerton-Stimmung (die jedoch keineswegs einheitlich war). Vermutlich handelte es sich bei der Differenz der Stimmung der Stadtkirchenorgel zum Kammerton um einen Zwi-

698 Eine deutliche Häufung der Verwendung von Chalumeaux ist in Graupners Kantaten in den Jahren 1737 (9 Kantaten), 1739 (12 Kantaten) und 1740 (13 Kantaten) festzustellen, während in den übrigen Jahren 1734 bis 1753 nur wenige Kantaten diese Besetzung aufweisen. LAWSON 1981, 94.

699 Vgl. auch BILL 2012.

schenwert zwischen den Intervallen große Sekund und kleine Terz. Denn Graupner, bzw. sein Kopist, schrieb die Orgel-Stimme in einigen Fällen zwei, in anderen Fällen drei Halbtöne tiefer aus. Der Grund dafür könnte sein, dass die jeweils resultierende Tonart auf der nicht temperierten Orgel zu weit von der Ausgangstonart weg führte und daher ziemlich unrein klang.

1710	<i>Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen</i>	Eine bc Stimme nicht transponiert, eine zweite zwei Halbtöne tiefer
1716	<i>Das hoch betübte Fürstenhaus</i>	Eine bc Stimme ohne Bezifferung und eine zweite zwei Halbtöne tiefer
1716	<i>Der Herr hat's gegeben</i>	Eine bc Stimme drei Halbtöne tiefer
1726	<i>Unsers Herzens Freude hat ein Ende</i>	Eine bc Stimme nicht transponiert, eine zweite drei Halbtöne tiefer
1726	<i>Ach meines Jammers Herzeleids</i>	Kein Aufführungsmaterial vorhanden
1726	<i>Ich habe Lust abzuschneiden</i>	Eine bc Stimme drei Halbtöne tiefer
1731	<i>Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten</i>	Kein Aufführungsmaterial vorhanden
1731	<i>Herr wenn ich nur dich habe</i>	Eine bc Stimme zwei Halbtöne tiefer, eine bezifferte Violone-St. nicht transponiert
1731	<i>Selig sind die Toten</i>	Eine bc Stimme zwei Halbtöne tiefer, eine bezifferte Violone-St. nicht transponiert
1732	<i>Führe meine Seele aus dem Kerker</i>	Kein Aufführungsmaterial vorhanden
1732	<i>Freu dich sehr, o meine Seele</i>	Keine Musik vorhanden
1739	<i>Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben</i>	Eine bc Stimme nicht transponiert, eine zweite zwei Halbtöne tiefer
1739	<i>Wir wissen, so unser irdisch Haus</i>	Kein Aufführungsmaterial vorhanden
1739	<i>Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch</i>	Organo nicht transponiert, Continuo zwei Halbtöne tiefer
1746	<i>Der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen</i>	Kein Aufführungsmaterial vorhanden

Friedrich Noack irrte in mehrfacher Hinsicht, wenn er die transponierten Continuo-Stimmen in den Kirchenkantaten folgendermaßen interpretierte:

„Die Orgel der Schloßkirche stand im Chorton, also einen Ganzton tiefer [sic!] als die Orchesterinstrumente. Daher sind die Continuo-Stimmen der frühen Kantaten, besonders die aus dem Jahrgang 1709 fast regelmäßig um einen Ton transponiert; gelegentlich kommt auch eine Transposition um eine kleine Terz vor, die dann wohl zur Bequemlichkeit der Sänger vorgenommen wurde in Fällen, in welchen nur Streichinstrumente begleiteten. Später kommen transponierte Orgelstimmen nur noch ausnahmsweise vor. Der

Orgelspieler (vielleicht begleitete Graupner selbst) transponierte anscheinend vom Blatt?⁷⁰⁰

Gleich bei Graupners erster erhaltener Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis 1709⁷⁰¹ gibt es drei Basso continuo-Stimmen, von denen eine gar nicht, eine um zwei und die dritte um drei Halbtöne transponiert ist. Die folgenden Sonntagskantaten bis Januar/Februar 1710 sehen im Stimmenmaterial neunmal keine Transposition vor, dagegen siebenmal zwei Continuo-Stimmen, von denen eine transponiert, und zwar in drei Fällen um zwei und in vier Fällen um drei Halbtöne. In allen Kantaten, in denen eine Continuo-Stimme um eine kleine Terz tiefer ausgeschrieben ist, sind neben Streich- auch Blasinstrumente besetzt.⁷⁰²

In den späteren Jahren gibt es tatsächlich nur selten⁷⁰³ Transpositionen für die Continuo-Stimme, auffallenderweise aber immer (!) bei den Trauerkantaten.⁷⁰⁴ Man kann sicher annehmen, dass auch bei den fünf Trauerkantaten, denen kein Aufführungsmaterial (mehr?) beiliegt, die gleichen Rahmenbedingungen vorlagen. Wie anhand der Kanzleiberichte eindeutig zu belegen ist, fanden die Aufführungen dieser Kantaten in der Stadtkirche und nicht in der Schlosskirche statt (s.o.). Die Schlosskirche war bereits einige Jahre zuvor renoviert worden. Im Jahr 1711 erhielt sie eine neue

700 NOACK 1916, 31. Die Terminologie „Chorton“ war nicht einheitlich, lokal und zeitlich oft sogar widersprüchlich, siehe HAYNES 1998. Erst im 19. Jh. erfolgte eine wissenschaftliche Aufarbeitung der verschiedenen Stimmungen. Einer der ersten Artikel dazu ist „Chorton oder Orgelton“ in der *Encyclopedie der gesammelten musikalischen Wissenschaften* von Gustav SCHILLING: „[...] Ganz alte Orgeln sind in den Cornet-Ton gestimmt und eine kleine Terz höher, als der alte Cammertone. Der gewöhnliche Chor- oder Orgelton unterschied sich vom Cammertone um einen ganzen Ton, so daß die Orgel in C-Dur gespielt werden mußte, wenn die Instrumente D-Dur vortrugen. [...] Allein da dieser tiefe Cammertone anfangs nicht überall gleich war oder nicht lange blieb, mußte das Transponieren auf den Orgeln bald unbequem, ja störend werden. Dennoch wollte man im 18ten Jahr. von der hohen Orgelstimmung nicht weichen, zum Theil auch darum, weil dabei weniger Zinn für die Orgelpfeifen gebraucht und also erspart wurde. [...]“. SCHILLING 1835, 233f.

701 Noack hielt eine Kantate, die er auf Ostern 1709 datierte, für die früheste. Nach neueren Erkenntnissen muss diese Kantate (GWV 1127/16) jedoch dem Sonntag Judica des Jahres 1716 zugeordnet werden. Vgl. PFAU 2010, 116.

702 Bei zwei Kantaten dieses Zeitraumes ist kein Aufführungsmaterial erhalten, so dass sie keine Schlussfolgerungen in Hinsicht auf die Continuo-Instrumente erlauben. Auch für das Jahr 1710 lässt sich kaum eine Aussage treffen, da lediglich vier Kantaten vorliegen.

703 Neben den Trauerkantaten gibt es weitere Ausnahmen, zum Beispiel die Kantaten *Gott führt die Seinen wunderbar* zum 4. Sonntag nach Epiphania 1724 und *Seid fröhlich in Hoffnung* zum Sonntag Reminiscere desselben Jahres, in der die Organo-Stimmen zwei Halbtöne tiefer notiert sind. Es scheint immer wieder, allerdings sehr selten, Anlässe gegeben zu haben, die eine Aufführung in der Stadtkirche erforderlich machten. Dr. Oswald Bill sei herzlich gedankt für den Hinweis auf diese beiden Ausnahmen. Auch die beiden Bewerbungskantaten (2. Sonntag nach Epiphania 1723), die in der Leipziger Thomaskirche aufgeführt wurden, haben transponierte Bc-Stimmen.

704 Gräfin Dorothea Friederike von Hanau wurde in der evangelisch-lutherischen Kirche in Hanau bestattet (s.u.). Auch die dortige Orgel stand wohl zwei Halbtöne höher als der Kamerton, denn in diesem Abstand sind Graupners Continuo-Stimmen transponiert.

Orgel: Landgraf Ernst Ludwig ließ „in Anno 1705. dero Hoff Capell erweitern und renoviren, auch in 1711. eine Orgel darin aufrichten [...]“.⁷⁰⁵

Die neue Orgel muss bereits 1709 geplant gewesen sein, denn Ernst Ludwig versprach das alte Instrument der Gemeinde Zwingenberg, von wo es noch in diesem Jahr abgeholt wurde.⁷⁰⁶ Der Bau der neuen Orgel ist dokumentiert in erhaltenen Vertragsentwürfen und Rechnungen des Orgelbauers Christian Vater aus Hannover.⁷⁰⁷ Vater schloss den Kontrakt im September 1710 und erhielt von da an bis zum 14. November 1711 Kostgeld für sich und seine beiden Gesellen. Es ist anzunehmen, dass während der Zeit des Orgelbaus die Schlosskirche nur sehr eingeschränkt oder überhaupt nicht für Gottesdienste nutzbar war, so dass diese entweder in der Stadtkirche oder aber in einem Raum des Schlosses stattfinden mussten.⁷⁰⁸

Wenn die neue Schlosskirchenorgel nun in dem – in Darmstadt gebräuchlichen – Kammerton stand, ergäbe sich logisch der Schluss, dass Graupner vom Zeitpunkt der Fertigstellung an für die Sonntagskantaten keine transponierten Continuo-Stimmen mehr brauchte. Tatsächlich finden sich die letzten transponierten Bassstimmen am 8. Sonntag nach Trinitatis, also im Juli 1711.⁷⁰⁹ Die Orgel wurde im Herbst dieses Jahres fertig, wie aus der Rechenkopie vom 16. November 1711 ersichtlich ist.⁷¹⁰ Von diesem Zeitpunkt an wurde lediglich die Trauermusik noch in der Stadtkirche aufgeführt, da sich dort die Fürstengruft befindet. Die Kantaten zu allen anderen Sonntagsgottesdiensten erklangen mit größter Wahrscheinlichkeit von nun an in der Schlosskirche.

Allerdings haben nicht sämtliche Kantaten vor der Inbetriebnahme der neuen Orgel tiefer notierte Basso continuo-Stimmen, was darauf schließen lässt, dass die Gottesdienste in diesen frühen Jahren nicht grundsätzlich in der Stadtkirche gehalten wurden. Graupner scheint die alte Schlosskirchenorgel bis zu ihrem Abtransport im Jahr 1709 kaum mehr benutzt zu haben. Er musste also auf andere Continuo-Instrumente zurückgreifen. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass in einer der Kirchen – oder in beiden – ein Cembalo oder ein Orgelpositiv zur Verfügung standen, Instrumente,

705 HStAD D 4 340/7. Aber auch in der Stadtkirche wurden in den Jahren 1709/1710 Umbauarbeiten vorgenommen, die die Musiker tangierten: „Waren unter der Orgel vorher die stühl weggebrochen allwo die Choral Music gehalten die sonst auf der orgel gehalten ward jezo ward aber vor zu hoch befunden also auch bey der Leich Predig“. Vgl. Kapitel 6.2.1.

706 MÜLLER 1915. Vgl. auch BALZ 1969 und BILL 2012.

707 HStAD E 14 A 85/2. Vgl. auch BALZ 1981A.

708 Zu ebendieser Zeit wurde auch das Theater umgebaut, für das Vater ebenfalls „ein groß schwarz Operninstrument“ lieferte. Graupner hatte daher an seinen beiden wichtigsten Arbeitsplätzen mit Behinderungen durch Bauarbeiten zu kämpfen.

709 *Ereifer dich, gerechter Himmel* (vorgesehene Nummer im GWV 1149/11).

710 Bis in den November dauerten die Arbeiten nachweislich an: „Dem blaßbalgen Tretter Georg Michael Götz sind vom 30. Marty biß den 16. Novembris beydes inclusiivi in 33 wochen jede à 2 fl. veraccordirt [...]“. HStAD E 14 A 85/2.

die er manchmal allein, manchmal auch zusätzlich zur Orgel eingesetzt hat.⁷¹¹ Das würde erklären, dass in vielen Fällen sowohl eine transponierte als auch eine nicht transponierte Stimme vorhanden ist. Auch lassen sich Eintragungen im Aufführungsmaterial nachweisen, wo in einer Continuo-Stimme bei einzelnen Sätzen „senza Cembalo“ steht, folglich ein Cembalo die übrigen Sätze mitspielt.⁷¹²

Für die Nachmittagsandachten, die oft eine kleinere Besetzung und nur eine oder zwei Solo-Singstimmen aufwies, konnte Graupner vermutlich ein Cembalo in einem Saal des Schlosses verwenden. Gleich mehrere neue Tasteninstrumente lieferte der Orgelbauer Vater zusätzlich zu der neuen Orgel während seines Aufenthaltes 1710/11.⁷¹³ Da aber in einigen Fällen auch die Nachmittagskantaten eine große Besetzung oder sowohl die Vormittags- als auch die Nachmittags-Kantaten für denselben Sonntag transponierende Continuo-Stimmen haben, lässt sich keine feste Regel für die Aufführungsgpflogenheiten ableiten.

6.2. Trauermusiken außerhalb des regulären Hofzeremoniells

6.2.1. Ein Sonderfall: die Beisetzung der Landgräfin Elisabeth Dorothea (1640-1709)

Musik von Graupner zum Tode der Landgräfin Elisabeth Dorothea, die bald nach seinem Dienstantritt verstarb, ist nicht belegt. Dennoch könnte die frühe Kantate *Wir wandeln im Glauben* möglicherweise (auch) zum Gedächtnis dieser Landgräfin intendiert gewesen sein. Der Leichnam Elisabeth Dorotheas, der Mutter Ernst Ludwigs, die auf ihrem Witwensitz Butzbach am 24. August 1709 verstorben war, wurde erst am 10. Januar 1710 nach Darmstadt überführt und in der Stadtkirche beigesetzt. Sie war 16 Wochen lang in der Butzbacher Hofkirche in einer mit Sand zugeschütteten und hinter einem schwarzen Vorhang verborgenen Ecke hinter dem Altar vorläufig begraben, „da man immer auf kalt trucken Wetter gewartet“.⁷¹⁴ Mehrmals musste der Termin, der zunächst auf den Dezember festgesetzt war, verschoben werden. Begründet wurde die vorläufige Bestattung mit der Ansteckungs-

711 Weitere Continuo-Instrumente wie Theorbe oder das von Gottfried Grünewald in Darmstadt eingeführte Pantaleon sind nicht belegt, aber wohl möglich. Friedrich Noack war der Auffassung, dass Graupner das Cembalo nur für weltliche Kantaten verwendete. Denn in Akten und Rechnungen der Zeit werde nie ein Cembalo für die Kirche erwähnt. Nur bei einer Kantate (*Erfreue uns wieder*, 1724) sei die gleichzeitige Verwendung von Orgel und einem weiteren Tasteninstrument nachweisbar. NOACK 1916, 29f. Noack hat jedoch offensichtlich zahlreiche weitere Hinweise auf ein Cembalo oder anderes Tasteninstrument in der Kirche übersehen.

712 Ein Beispiel hierfür ist die Kantate *Wir wandeln im Glauben* (s.u.), bei der für die Sopran-Arie „Ihr Sterbeglocken läutet“ die erste Continuo-Stimme „Senza Cembalo“ ohne Bezifferung geschrieben ist, und die zweite folglich „Aria tacet“ vermerkt.

713 Die Bezahlung des Orgelbauers durch die Rentkammer gestaltete sich als schwierig. Durch die zusätzlich gelieferten Instrumente war die Summe weit höher als veranschlagt. Es war nicht genug Geld vorhanden, so dass Ernst Ludwig versuchte, auf andere Ressourcen seiner Eigentümer zurückzugreifen. Siehe HStAD D 4 359/1, Korrespondenz mit Geheimrat Kameytsky.

714 HStAD D 8 223/7, „Trauerbegebenheiten“ und HStAD D 4 259/5-7.

gefahr während des Transports, denn die Landgräfin war an der „rothen Ruhr“ verstorben, einer Seuche, die im Sommer 1709 in Butzbach grassierte.

„War der hochfürstliche Rath von Schwartz auf Butzbach geschickt und alda alles helffen versiglen. Nachdeme die seel. Fürstin bey die 12 tag im gemach gelegen hatte were Sie mit dem Sarck in die Kirch gestelt in Sand und ward in Sarck ein Lufft loch worauf eine Röhre gemacht die oben zum Kirchfenster hinaus gieng, wegen des todten geruchs, die selbe hat in dieser Kirch im Sand gestanden bey 16 Wochen da man immer auf kalt trucken Wetter gewartet biß endlich Sie ab geholt und Freytags den 10. Jan. 1710 Abends solche bey zusetzen veranstaltet [...]“.⁷¹⁵

Ernst Ludwig hatte sich über die Wünsche und den letzten Willen seiner Mutter hinweggesetzt, indem er weder an ihr Krankenlager reiste noch ihre expliziten Anweisungen bezüglich des Begräbnisses befolgte.⁷¹⁶ Statt dessen schickte er seinen Bevollmächtigten Baron Ernst von Schwartz nach Butzbach, um sofort nach dem Eintritt des Todes, mit dem er bereits seit einiger Zeit rechnete, Schloss und Besitztümer, „sonderlich aber die Correspondenzen und die Pretiosen“, zu versiegeln. Außerdem erließ er Ordre an den Obristen von Wrede, sich mit Soldaten in der Nachbarschaft bereitzuhalten, um nötigenfalls das Schloss mit Gewalt zu besetzen.⁷¹⁷

Elisabeth Dorothea hatte genaueste Anordnungen hinterlassen, welche Feiern in der Schloss- und in der Stadtkirche zu Butzbach gehalten werden sollten, wie der Transport nach Darmstadt feierlich zu gestalten sei und wie die Beisetzungs- und Gedächtnisgottesdienste in Darmstadt veranstaltet werden sollten. Sie hatte Bibeltexte und Lieder ausgesucht sowie jeweils vor und nach der Predigt „eine hübsche trauer Music“ sowohl in Butzbach als auch in Darmstadt angeordnet. Ernst Ludwig ignorierte alle diese Wünsche. Dass bei der Trauerfeier in Darmstadt jedoch Musik aufgeführt worden sein muss, geht indessen aus dem bereits mehrfach erwähnten Kanzleibericht hervor:

„Waren unter der Orgel vorhero die stühl weggebrochen allwo die Choral Music gehalten die sonsten auf der orgel gehalten ward[,] jezo ward aber vor zu hoch befunden also auch bey der Leich Predig. Muste ich denen 2 Sängern und dem Heeß und andern vor-

715 HStAD D 8 223/7.

716 Auch wegen der Seuche war es nicht möglich, die Wünsche der Verstorbenen zu berücksichtigen, wie Geheimrat Kameytsky an Ernst Ludwig am 26. August 1709 schrieb: „[...] da nach außweiß Ihre [der Landgräfin] Disposition noch allerhand ceremonien in Butzbach anzustellen seynd, welches bey dermaligem betrübten Zustand bemeldter Stadt ohnmöglich zu bewerkstelligen [...]“.⁷¹⁵ HStAD D 4 359/1.

717 Welche Übergriffe möglicher Kollateralerben, etwa von Hessen-Homburg oder von Hessen-Kassel, er befürchtete, ist nicht klar. Jedenfalls war diese vorsorgliche Maßnahme wohl keine Seltenheit und durchaus angebracht, wie die überfallartige Inbesitznahme verschiedener Ländereien durch Hessen-Kasselische Truppen wenige Stunden nach dem Tod des Grafen von Hanau 1736 beweist. Siehe PELIZAEUS 2001.

nehmsten alß der keyserin und schoberin welche gesungen 6 Wachs Lichtern mit Meßingen Leuchtern geben auf gnädigsten Befehl“.⁷¹⁸

Leider ist – wie meistens – auch in dieser Quelle nicht angegeben, um welche Musik es sich genau handelte. Da Graupner zu dem Zeitpunkt im Januar 1710 bereits in Darmstadt tätig war, wäre es durchaus möglich, dass diese, anscheinend verlorene, Musik von ihm stammte, sofern nicht Ernst Christian Hesse (der „Heeß“) oder der noch amtierende Kapellmeister Wolfgang Carl Briegel der Autor war. „Doch wird Briegel sich an den Trauerfeiern beim Tode seiner geliebten Schülerin und Herrin [...] zweifellos beteiligt haben“, spekulierte Elisabeth Noack.⁷¹⁹ Obwohl es kein Indiz dafür gibt, hielt sie es trotz ihrer Vermutung für wahrscheinlich, dass Graupner die Kantaten vertont hatte, die nur als Textdruck erhalten sind:

„Trauer-Cantaten/ Welche Bey der den 10. Januarii 1710. zu Darmstadt geschehenen Beysetzung / Des Verblichenen Hochfürstl. Leichnams / Der weyland Durchleuchtigsten Fürstin und Frauen Frauen Elisabetha Dorothea [...] Und der Den 13. ejusdem darauf gehaltenen Gedächtnus-Predigt Abgesungen worden. Darmstadt / Gedruckt in der Hoch-Fürstl. Hof Buchdruckerey“.⁷²⁰

Dieses gebundene Textheft enthält drei Kantaten. Bereits aus dem Titelblatt geht hervor, dass außer der Beisetzung am 10. Januar auch ein Gedächtnisgottesdienst am 13. Januar stattgefunden hat, und zwar an beiden Terminen mit musikalischen Aufführungen von „*Trauer-Cantaten*“. Mit „Vor der Beysetzung“ ist die kurze Kantate *Strenges Kind der Ewigkeit* überschrieben, die aus drei Arien und zwei Rezitativen besteht. Am 13. Januar folgten dann „Vor der Predigt“ *So ists, o Schmerz, des Himmels Schluss* und „Nach der Predigt“ *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*.⁷²¹ Wie auch bei den Trauermusiken der späteren Jahre sind die beiden Kantaten zur Leichenpredigt umfangreicher als die erste zur Beisetzung; sie enthalten neben Arien und Rezitativen auch Chöre sowie den Choral *Drum Welt, ich tu dich lassen*. Der Text des Dicitums „Selig sind die Toten“ (Offenbarung des Johannes 13, 14) lag in der Vertonung Briegels als fünfstimmige Motette bereits vor.⁷²² Es ist durchaus möglich, dass diese Komposition zu Anfang der dritten Kantate erklingen ist, wie Elisabeth Noack vermutete: „Am 13. Januar aber wurde nach der Gedächtnisrede vom Chor ‚Selig

718 HStAD D 8 223/7.

719 NOACK 1963, 110. Als unwissenschaftlich müssen aus heutiger Sicht Elisabeth Noacks in keiner Weise belegbare Mutmaßungen über die Emotionen und persönliche Haltungen der Komponisten gelten.

720 ULB Darmstadt, 43 A 410.

721 Graupner vertonte den Bibeltext „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“ im Jahr 1731 als Eingangschor zu der Leichenpredigt der Gräfin Dorothea Friederike (s.u.).

722 Briegels Spätwerk war im Jahr zuvor gedruckt worden: *Letzter Schwanen-Gesang/* Bestehend in zwanzig Trauer-Gesängen mit 4. und 5. Stimmen / Nebst einem GENERAL-Baß ad placitum. Bey Christlichen Leichen-Begängnissen zu gebrauchen / Auff vielfältiges Ersuchen zusammen getragen / componiert und herausgegeben [...] Giessen, Druckts und verlegt Henning Müller, im Jahr Christi 1709.

sind die Toten‘ gesungen, sicher in der Komposition Briegels, die als Nr. 18 des ‚Schwanengesangs‘ damals erst kürzlich erschienen war“.⁷²³ Das wäre dann wirklich ein „Gemeinschaftswerk“ des alten und des neuen Kapellmeisters gewesen, falls Graupner die übrigen sechs Sätze der Kantate geschrieben hat.⁷²⁴

Es ist bemerkenswert, dass die beiden Primadonnen, die „vornehmsten“ Sopranistinnen Margaretha Susanna Kayser und Anna Maria Schober, die beide im Herbst 1709 von der Hamburger Gänsemarktoper nach Darmstadt verpflichtet worden waren,⁷²⁵ in der Kanzleiakte namentlich erwähnt werden (s.o.). Der Bassist Gottfried Grünewald gehörte in diesem Winter ebenfalls zu den auswärtigen Gastsängern; er hatte zu der Zeit eine Stelle in Weißenfels inne und übernahm 1711 die Vizekapellmeisterstelle in Darmstadt. Der zweite erwähnte Sänger könnte ein italienischer Kastrat gewesen sein, der die Altstimme sang. Denn allen erhaltenen Kantaten jenes Winters liegt neben den in deutscher Schrift ausgeführten Stimmen eine Altstimme in lateinischer phonetisierender Schrift bei.⁷²⁶

Hier ist also der Nachweis gegeben, dass die für die Oper engagierten auswärtigen Künstler auch zu anderen Anlässen eingesetzt wurden. In Graupners Kompositionen des betreffenden Zeitraums schlägt sich das sichtbar nieder. Von Weihnachten 1709 bis Februar 1710 zeichnen sich alle drei erhaltenen Kantaten durch ungewöhnlich große Besetzung, zahlreiches, oft mehrfach ausgeschriebenes Aufführungsmaterial, besonders virtuose Partien und festlichen Charakter aus.⁷²⁷

Wir wandeln im Glauben: Eine anlassgebundene Kantate?

Nachdem Graupner in seinem ersten Darmstädter Jahr von Juli bis Dezember schon 19 Kantaten geschrieben hatte, sind für das gesamte Jahr 1710 lediglich vier erhalten. Eine davon, die Kantate zum Fest Mariae Reinigung am 2. Februar (Lichtmess) *Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen* steht möglicherweise noch im Zusammenhang mit der Beisetzung der Landgräfin, die kurz zuvor, am 10. Januar, stattgefunden hatte. Anders als bei den übrigen Trauerkantaten ist diese Anlassge-

723 NOACK 1963, 110.

724 Über das Verhältnis Graupners zu seinem Vorgänger liegen keine Quellen vor. Daher muss es als bloße Spekulation gewertet werden, wenn Elisabeth Noack schreibt: „Es hat einen eigenen Reiz, sich hier ein Zusammenwirken der zwei Komponisten zu denken, des Vertreters einer alten, großen Musikepoche und des der damaligen aufstrebenden Moderne, beide durch ihr ungemein fleißiges Wirken für die musikalische Entwicklung ihres Jahrhunderts vorbildliche Künstler und Komponisten [...]“. Ebenda.

725 KAISER 1951, 94ff.

726 Vgl. ERDMANN 2005, passim. Diese besonderen Altstimmen sind auf anderem Papier und in anderer Handschrift geschrieben, wurden also vielleicht von einem fremden Kopisten hinzugefügt.

727 Selbst die Solokantate *Nimm mein Herz zum Geschenk*, zu Epiphania für Sopran und Streicher, hat mehrfach ausgeschriebene (insgesamt 20) Stimmen. Zu der dritten Kantate *Hosianna, sei willkommen* zum zweiten Weihnachtstag siehe Kapitel 7.1.1.

bundenheit der Musik nicht evident. Denn es gibt im Text keinen Hinweis auf die verstorbene Landgräfin oder die Trauer des fürstlichen Hauses; vielmehr handelt es sich wie bei jeder anderen regulären Kantate um eine Vertonung des in der Liturgie verorteten Bibeltexes und seiner dichterischen Bearbeitung. Weder auf dem Umschlagtitel noch im Kopftitel gibt es Hinweise für eine besondere Verwendung der Kantate. Graupner vermerkte lediglich „M[ense] Jan[uarii]“ als Entstehungsdatum auf der ersten Partiturseite. Gleichwohl lässt sich die explizite Schwerpunktsetzung der Todesthematik durch den Dichter und den Komponisten als Rücksichtnahme auf die Trauerzeit interpretieren.

Das Fest der Reinigung Marias und der Darstellung des Kindes im Tempel vierzig Tage nach der Geburt fiel im Jahr 1710 auf einen Sonntag. Obgleich der Kantatentext der regulären Perikopenlesung folgt, geht es in dieser Kantate ausschließlich um das Thema Tod.⁷²⁸ Auch äußerlich war zu jener Zeit in Darmstadt die Trauer überall präsent. Schloss- und Kirchenräume waren mit schwarzen Tüchern verhängt, die Trauerglocken läuteten täglich, die Angehörigen des Hofes trugen Trauerkleider.

Die Festkantate *Wir wandeln im Glauben* ragt durch ihren Umfang aus den normalen Sonntagskantaten weit heraus. Sie enthält acht sehr groß angelegte Sätze und eine Besetzung mit zwei Sopranen, Alt, Tenor, Bass, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten, Streicher und Basso continuo. Doppelt oder dreifaches Aufführungsmaterial, insgesamt zehn Vokal- und 14 Instrumental-Stimmen sind vorhanden für Solo- und Ripieno-Sänger sowie für die Instrumentalisten. Dass die großen Chorstücke nicht nur solistisch besetzt waren, ergibt sich aus der Partitur, außerdem aus den Ripieno-Stimmen. Somit gehört diese Kantate zu den am aufwendigsten besetzten von allen über 1400 Kirchenmusiken Graupners.

Einige Hinweise im Aufführungsmaterial lassen auf eine mehrmalige Aufführung oder aber auf kurzfristige Änderungen der Besetzung schließen. So ist nur eine Fagott-Stimme vorhanden, obwohl zwei Fagotte vorgesehen waren. Statt dessen wurden Flöten-Stimmen offenbar später hinzugefügt. Die beiden Flöten-Stimmen sind im französischen Violine-Schlüssel, also nicht für Traversieren, sondern für Blockflöten geschrieben. Sie sind zwei Halbtöne höher transponiert; es müssen also Block-

728 Die Darstellung des Kindes im Tempel und die „Reinigung“ der Mutter werden übergangen. Statt dessen wird ein Aspekt des Bibelabschnitts fokussiert, der nicht zwingend im Mittelpunkt stehen müsste, nämlich der Ausspruch des Simeon: „Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden fahren [...]“ (Lukas 2, 29-32). Allerdings ist diese Schwerpunktsetzung nicht ungewöhnlich, sondern in vielen barocken Vertonungen des Textes zu beobachten, vgl. zum Beispiel Johann Sebastian Bachs zum gleichen Fest geschriebene Kantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde*, BWV 83.

flöten in Gebrauch gewesen sein, die eine solch tiefe Stimmung hatten.⁷²⁹ Eine der beiden Basso continuo-Stimmen ist um zwei Halbtöne nach unten transponiert. Daher ist anzunehmen, dass die Stadtkirche der Aufführungsort war und dass neben der Orgel ein weiteres Continuo-Instrument eingesetzt wurde (vgl. Kapitel 6.1.3). Auch die Größe des Orchesters und des Chores weist auf einen Raum hin, der wesentlich größer als die Schlosskirche gewesen sein muss. Es ist möglich, dass mit Hilfe der Musiker, die für die Oper 1709/10 angeworben worden waren, hier noch einmal eine aufwendige und repräsentative Gedächtnisfeier gehalten werden sollte. Anschließend hielt der Landgraf es nämlich für erforderlich, die Trauerzeit zu unterbrechen, weil Karnevals- und Hochzeitsfeierlichkeiten anstanden.

Es scheint auch denkbar, dass Graupner die Kantate ursprünglich für die Trauerfeier komponiert hatte. Vielleicht weil sie dort nicht gebraucht wurde, führte man sie zum nächsten Anlass auf. Die ausführliche Ausarbeitung des Todesgedankens legt nahe, dass der unbekannte Textdichter eine Beisetzung im Auge hatte. Nicht eine Auftragsdichtung zu diesem konkreten Todesfall, sondern ein allgemeiner Beerdigungstext ist die Grundlage der Kantate. Es ist nicht bekannt, wann und nach welchen Gesichtspunkten Graupner diesen Text ausgewählt hatte. Anders als in späteren Jahren war zu jenem Zeitpunkt noch kein gedruckter Kantatenjahrgang für das gesamte Kirchenjahr vorhanden. Der Darmstädter Trauerfall wird mit keinem Wort in Rezitativen oder Arien erwähnt; auch die in den übrigen Trauermusiken zu beobachtende direkte Ansprache der Verstorbenen und der Hinterbliebenen fehlt hier. Der Text geht jedoch andererseits überhaupt nicht auf die Darstellung des Jesusknaben ein, die im Lukasevangelium im Vordergrund steht, sondern thematisiert stattdessen die freudige Aussicht des Gläubigen, nach dem Sterben eine bessere Zukunft im Himmel zu erlangen. Über die Aussage der Bibelstelle, die lediglich Simeons Genugtuung ausdrückt, den Heiland zu seinen Lebzeiten noch gesehen zu haben, geht die Interpretation des Kantatentextes damit weit hinaus.

Es ist also wohl denkbar, dass Graupner gerade diese Textauslegung für den Festgottesdienst so kurz nach der Beisetzung für angemessen hielt. Der zeittypische Topos der Todessehnsucht war zudem für ihn ein immer wiederkehrender Aspekt, der sich durch sein gesamtes Œuvre hindurchzieht. Bereits in seiner Hamburger Oper *Dido, Königin von Karthago* (1707) hat die Sterbeszene der Dido eine herausragende Stellung durch die ergreifende As-Dur-Arie „Komm doch, komm, gewünschter Tod“. Und auch gleich in der ersten Darmstädter Sonntagskantate, die zum 7. Sonntag nach Trinitatis am 14. Juli 1709 aufgeführt wurde, ist die Todessehnsucht die beherrschende Idee: *Süßer Tod, komm und ende meine Not*. In unzähligen Sonntagskan-

729 Um einen Ton erhöhte Blockflötenstimmen gibt es mehrfach in Graupners Werk. In Inventarverzeichnissen von 1753 (HStAD D 4 396/5) und 1768 (HStAD D 4 396/8) sind Instrumente aufgeführt mit Elfenbein- und Schildpattverzierungen, die dem Instrumentenbauer Johann Heitz zugeschrieben werden und die bis heute erhalten sind (Hessisches Landesmuseum Darmstadt KG 67 122a). Sie haben eine klingende Länge von 450 mm. Siehe KIRNBAUER/KRICKEBERG 1987.

taten im Lauf der Jahre griff sein späterer Textdichter Lichtenberg diesen Leitgedanken immer wieder auf, was dafür spricht, dass beide eine diesbezügliche Vorliebe teilten.

Graupner hat mit *Wir wandeln im Glauben* keineswegs schmerzvolle Klagen oder verzweifelte Trostlosigkeit als Affekte vertont. Die Haupttonart F-Dur, die Verwendung der obligaten Holzblasinstrumente in lebhaften melodischen Linien, die Gesangskoloraturen bewirken einen festlichen Klangcharakter. Freude und Zuversicht angesichts des Todes werden ausgedrückt in einer Sopran-Arie:

Lös auf das Band der Seelen,	Der jüngste Tag bleibt lange,
Mich länger nicht zu quälen,	Mir Kreatur wird bange,
O Tod, bei Gott zu sein.	Drum gib den Leib der Gruft.
Ich bin des Lebens müde,	Ich bin schon in Gedanken
Bei einem Sterbeliede	An denen Himmels Schranken,
Dringt sich mehr Anmut ein.	Ach lass, o Tod, mir Luft.

Der Tod bedeutet das Ende aller irdischen Plagen. Landgräfin Elisabeth Dorothea, die das Land vor der Volljährigkeit ihres Sohnes zehn Jahre lang regiert hatte, hatte von ihrem Witwensitz aus die politische Entwicklung mit Sorge und Unmut verfolgt. Sie war mit der Regierung Ernst Ludwigs oft nicht einverstanden, was zu erheblichen Spannungen zwischen Mutter und Sohn geführt hatte.⁷³⁰ Inwieweit Graupner diese Situation durchschaute, ist nicht bekannt. Mit Sicherheit muss ihm aufgefallen sein, dass Ernst Ludwig, der in jenem Sommer allerdings kaum in Darmstadt war, sich geweigert hatte, seine Mutter an ihrem Totenbett zu besuchen. Auch die lang hinausgeschobene Überführung nach Darmstadt, die mehrmalige Verschiebung des Termins und vor allem die Unterbrechung der Staatstrauer (s.u.) standen wohl kaum im Einklang mit einer aufrichtigen Trauer oder auch nur mit einem ehrenvollen Andenken. Vielleicht hatte Graupner daher die tröstlichen Aspekte des Todes, die der Text herausstellt, insbesondere auf die verstorbene Landgräfin, die er allerdings nicht persönlich gekannt hatte, applizieren wollen, beispielsweise in der Choralstrophe:

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder,
 Komm und führe mich nur fort.
 Löse meines Schifflens Ruder,
 Führe mich an sichren Port.
 Es mag, wer da will, dich scheuen,
 Du kannst mich vielmehr erfreuen,
 Denn durch dich ich komm herein
 Zu dem schönsten Jesulein.⁷³¹

730 Vgl. MAAB 2011.

731 Aus dem Kirchenlied „Du, o schönes Weltgebäude“ von Johann Franck.

Unterbrechung der Landestrauer

So gelang es Graupner, eine Festkantate mit der Trauer um die ehemalige Landesmutter zu verbinden (und vielleicht sowohl sein eigenes als auch Ernst Ludwigs Gewissen ein wenig zu beruhigen). Kurz darauf wurde nämlich die Landestrauer vorübergehend aufgehoben. Denn am 13. Februar 1710 fand die Hochzeit von Ernst Ludwigs ältester Tochter Dorothea Sophia mit dem Grafen Johann Friedrich zu Hohenlohe statt, die während des Karnevals unter anderem mit der Aufführung von Graupners Oper *Berenice und Lucilla* am 28. Februar gefeiert wurde (vgl. Kapitel 5). Auch am 7. und am 14. März wurde die Oper aufgeführt. Da die hierfür benötigten zusätzlich engagierten Sänger bereits am Hof anwesend waren (s.o.), erklärt sich deren Einsatz bei den Trauerfeiern am 10. und 13. Januar, ebenso bei der Kantate *Wir wandeln im Glauben*.

Der bereits mehrfach zitierte Kanzleibericht gibt ein nüchternes Protokoll der sicherlich prekären und peinlichen Vorgänge:

„Montags d. 10ten Febr. 1710 nach vergangenen 4 Wochen weniger 8 tag, ward der Spriegel in der statt kirch wieder weggethan weilen eben das beylager vorhandten war[,] welches schon lang gewehret hatte und kein fortgang gewinnen wolte, wie dan auch donnerstags den 13ten Febr. 1710 befohlen war allen Hofdienern die trauer abzulegen weilen die Copulation dießen abendt geschehen soll, worauf Sambstags den 15ten Dito die schwarze Kleider wieder angelegt wurden“.⁷³²

Die Trauer wurde danach noch einige Male unterbrochen. So wurden die Gemächer der Prinzessin von Vöhl im Juli renoviert, während sie sich in Ems zur Kur aufhielt, ebenso wurde in anderen Räumen die schwarze Tapiserie entfernt. Auch Festmahle (mit Musik?) gab es im Juli, als der Fürst von Öttingen⁷³³ zu Besuch war. Lapidar endet das Kapitel, das im Kanzleibericht mit „Butzbacher Trauerfall“ überschrieben ist:

„Sonntags den 24. Aug. 1710 wurde die trauer von der seel. Frau Mutter ganz abgelegt weilen es nun ein Jahr und die selbe auf den 24.ten Aug. 1709 soll gestorben seyn, und wen die alte abgiengen, Neue Livrée angelegt, man baugte [paukte] und Trompete[te] auch wieder zur taffel, Sontags“.

Beim Vergleich der unpersönlichen, gleichgültigen Formulierungen desselben Kanzleischreibers mit den ehrerbietigen, betroffenen Worten im Bericht über die Trauerbegebenheiten beim Tod von Landgräfin Dorothea Charlotte vier Jahre zuvor frap-piert die große Diskrepanz. Der „Butzbacher Trauerfall“ kam offensichtlich dem gesamten Hof äußerst ungelegen, was auch für Graupner zutreffen mag. Dieser war seit einigen Monaten in Darmstadt und wohl vor allem mit Opernplänen beschäf-

732 HStAD D 8 223/7, ebenda das folgende Zitat.

733 Albrecht Ernst II. Fürst zu Öttingen war seit dem 11. Oktober 1688 mit Ernst Ludwigs Schwester Sophia Louisa verheiratet. Der „Butzbacher Trauerfall“ betraf also seine Schwiegermutter.

tigt. Nach Hermann Kaiser⁷³⁴ fand bereits im Herbst 1709 die Aufführung einer – nicht namentlich genannten – Oper statt, was durch Rechnungen belegt ist. Der Kanzleibericht erwähnt jedoch hierfür keine Unterbrechung der Staatstrauer. Dies und der Umstand, dass das Todesdatum der Kanzlei nicht ganz selbstverständlich bekannt war („die selbe auf den 24.ten August 1709 soll gestorben seyn“) legt die Vermutung nahe, dass Ernst Ludwig, der zwar die Landestrauer wie üblich sofort im August angeordnet hatte, diese in der Residenzstadt selbst, ebenso wie die Beisetzung, bis zum Winter hinauszögern wollte. Auch der veröffentlichte Lebenslauf der Landgräfin ist auf den 30. Dezember (ursprünglich November, also ebenfalls verschoben) datiert und erst am 13. Januar 1710 verlesen worden.

Wahrscheinlich war die Hochzeit – mitsamt der Oper – ursprünglich für den Herbst 1709 geplant gewesen und hatte sich um mehrere Monate hinausgezögert, wie sich aus dem Kanzleibericht herauslesen lässt. Merkwürdig ist auch, dass die üblichen „Notificationen“, das heißt die Benachrichtigungen der verwandten Fürstenhäuser und die daraufhin eintreffenden Gratulationsschreiben nicht über die Heirat, sondern über die Verlobung im September 1709 ausgestellt wurden.⁷³⁵ Offenbar wollte oder konnte Ernst Ludwig den Termin der eigentlichen Hochzeit vorerst nicht bekanntgeben. Freilich ergaben sich auch im Februar noch Kollisionen der Hofinteressen wegen der zeitlichen Nähe von Trauerfeier und Vermählung. Opernpläne und Hochzeitspläne hatten für Ernst Ludwig jedenfalls Priorität. Vielleicht wollte er mit musikalisch aufwendigen Trauer- und Gedächtnisfeiern, wozu auch die Kantate *Wir wandeln im Glauben* gezählt werden kann, der Konvention zumindest ein wenig genüge tun, außerdem seine Verwandten oder auch die Geistlichkeit beschwichtigen, denn gerade diese mochten die Aussetzung der Staatstrauer als Affront auffassen, ganz abgesehen davon, dass sie den Opernbetrieb insgesamt ablehnten.

6.2.2. Ein weiterer Sonderfall: Die Beisetzung des Kanzlers Wilhelm Ludwig von Maskowsky (1675-1731)

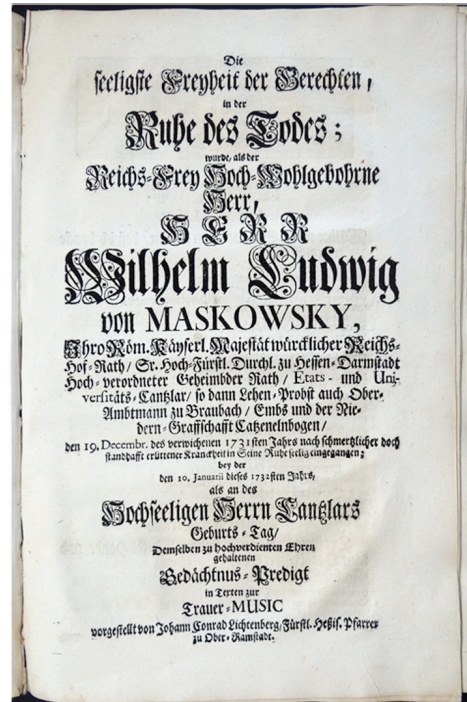
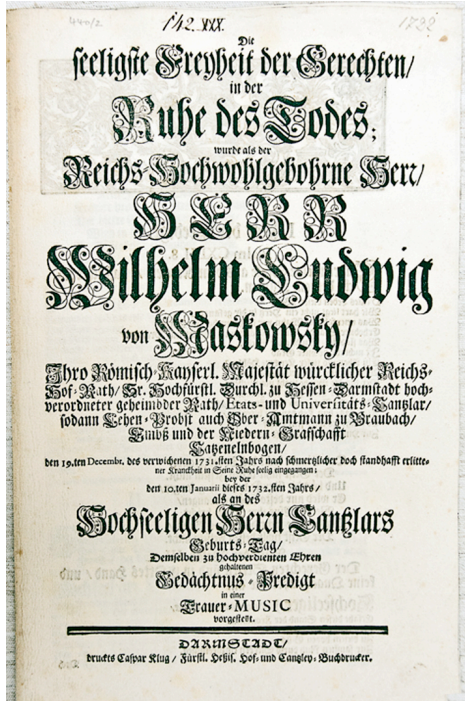
Ebenfalls eine Sonderstellung unter den Beisetzungskantaten nimmt die Kantate *Führe meine Seele aus dem Kerker* ein, da sie als einzige Trauerkantate nicht für ein Mitglied der fürstlichen Familie geschrieben ist. Es gibt einen gedruckten Text zur Leichenpredigt, die am Geburtstag des Kanzlers, drei Wochen nach seinem Tod, stattfand. Er sieht je eine Kantate vor und nach der Predigt vor. Musik ist jedoch nur für die erste Kantate erhalten. Das Aufführungsmaterial fehlt, ebenso der Umschlagtitel des Autographs. Neubauer gibt in seiner Lichtenberg-Biographie an, dass dieser die Gedichte in der Funeralschrift, die zum Ehrengedächtnis des Verstorbenen veröffentlicht wurde, im Namen der Witwe und der Familie geschrieben habe.⁷³⁶

734 KAISER 1951, 94ff.

735 HStAD D 4 384/3.

736 NEUBAUER 1743, 236.

Die Funeralschrift enthält zwei Predigten des Hofpredigers Friedrich Wilhelm Berchelman, den Lebenslauf des Kanzlers, den Text der beiden Kantaten, die Epicedia von Kollegen und die der Familienangehörigen, die Lichtenberg verfasst hat.⁷³⁷ Aber auch das Titelblatt des Kantatentextes weist Lichtenberg als Textautor aus, im Gegensatz zu dem Textdruck, der der Kantate beiliegt und der vermutlich während der Gedächtnisfeier ausgeteilt wurde.⁷³⁸ Die Titelblätter, die mit Ausnahme dieses Details fast identisch sind, beweisen, dass die Texte zweimal gedruckt wurden:



Von Graupner liegt die Komposition einer der beiden vorgesehenen Kantaten vor. Da für Beerdigungen von Hofchargen normalerweise die Lehrer und Schüler des Pädagog engagiert wurden,⁷³⁹ stellt sich die Frage, ob Ernst Ludwig mit dieser Ausnahme bezweckte, ein politisches Zeichen zu setzen. Möglicherweise wollte Ernst Ludwig seinem Kanzler, dem er viel verdankte, noch eine letzte besondere Gunst

737 Stadtarchiv Darmstadt, ST C 442/50. Ein weiteres Exemplar ist erhalten in einem umfangreichen Konvolut mit Funeralschriften, ULB Darmstadt, Gü 723. Hochverdientes Ehren-Denckmahl [...], hg. von Friedrich Wilhelm Berchelman, Hoch-Fürstl. Hof-Predigern und des Hochlöblichen Consistorii Assessore. Franckfurth / Gedruckt mit Andreäischen Schriften, 1732. (BERCHELMANN 1732).

738 D-DS Mus.ms. 440/02 und Stadtarchiv Darmstadt, ST C 442/50.

739 Siehe z.B. die „Singordnung“ von 1721, NOACK 1967, 201-206.

erweisen, indem er ihn „mit fürstlichen Ehren“ bestatten ließ. Es scheint, dass Maskowsky sich der ganz besonderen Protektion des Landgrafen erfreute, der seinen Kanzler gegen Anfeindung innerhalb der Hofbeamtenschaft in Schutz nehmen musste.⁷⁴⁰ Dies geht hervor aus einem Schreiben des Landgrafen an den „Rath und Hoffmarschall [...] Philipp Ernst von Bobenhausen“:

„Edler, lieber Getreuer! Euch kann nicht ohnverborgen seyn, waßgestalten Wir Unsern Geheimbden Rath von Maskowsky, in gnädigster Erwägung derer Uns und Unserem fürstl. Hauß die Zeit über geleisteter guter ersprießlichen Diensten, bereits vor zwey Jahr zu Unserem würcklichen Canzlar, mit dem von sothaner Charge dependirenden Rang und all-übrigen prærogativen, gnädigst declarirt und ernannt haben, so, daß Er anderen Unseren würckliche-Adelichen Geheimbden Räthen gleich gehalten werden soll; Nachdem aber dießes, dem Vernehmen nach, gegen Unsere Intention bißhero in allen Stücken so genau nicht observirt worden seyn mag: So laßen Wir Euch solches hierdurch ohnverhalten, mit dem gnädigsten Befehl, daß Ihr in Zukunfft hierauff Achtung habt und dahin sehet, daß bey all- und jeder vorfallenden Solennitäten bey Hoff, wann Unseren Adelichen Geheimbden Räthen darzu angesaget wird, bey besagtem Unßerem Canzlar ein gleiches beobachtet, mithin Derselbe Jenen ohne Distinction überall gleich tractirt werde [...]

Kleudenburg den 14. Septembris 1722. Ernst Ludwig?⁷⁴¹

Mit der Bestattung unter Mitwirkung der Hofkapelle ging der Landgraf allerdings noch einen großen Schritt über jenen Befehl hinaus, da – soweit bekannt ist – keinem anderen Geheimrat diese Ehre zuteil wurde. Maskowsky war 1675 in Göppingen geboren und hatte zunächst in Württembergischen Diensten gestanden. Aufgrund geschickter diplomatischer Erfolge war er von Kaiser Joseph geadelt und zum Reichshofrat erklärt worden. 1709 war er nach Darmstadt gekommen, im folgenden Jahr zum „Wircklichen Geheimen Rath“ und 1720 zum Kanzler ernannt worden. 1714 vertrat er Darmstadt auf dem Friedenskongress von Rastatt. Er stand als Geheimrat ab 1716 an vierter, ab 1728 an zweiter Stelle der Hofhierarchie. Bei seinem Tod hatte er den Vorsitz als „Oberster Geheimbder Rath“ inne.⁷⁴²

740 Bereits 1720 hatte Cammerpräsident Görtz sich über Maskowskys Ernennung zum Kanzler beschwert, da dieser kein wirklicher Adliger sei. Ernst Ludwig antwortete, er könne sich keinen weiteren Adligen im Geheimratskollegium leisten. Siehe HStAD D 4 357/4. Brief Ernst Ludwigs vom 5. Juli 1720. Im übrigen war Maskowsky sehr wohl von adliger Abstammung. Zwar war sein Vater kein Adliger, jedoch dessen Mutter Hedwig von Wittich sowie auch die Großmutter mütterlicherseits, eine geborene Kielmann von Kielmannseck. Siehe Personalialia, Stadtarchiv Darmstadt ST C 442/50 und BERCHELMANN 1732. Maskowsky hatte nicht nur den Adelsbrief vom Kaiser erhalten, sondern auch mehrere Orden und Ehrenbriefe u.a. des Königs von England, von Schweden und Dänemark. Möglicherweise erweckte das den Neid der Darmstädter Kollegen.

741 HStAD D 8 220/3. Siehe auch ECKHARDT 1973.

742 HStAD R 21 C 1. Die Daten in dieser Kartei widersprechen sich allerdings teilweise. Vgl. auch PELIZAEUS 2001, 261 und LEHSTEN 2003, 347. Ausführliche und offenbar verlässliche Angaben zum Lebenslauf finden sich in BERCHELMANN 1732.

Als Ernst Ludwig, der sich zu dem Zeitpunkt in Jägerthal befand, von der Krankheit des Kanzlers Nachricht erhielt, schrieb er am 3. November 1731 an seinen Sohn: „[...] que le chancelleur est si mal de l'hydropsie, au nom de Dieu faites en sorte qu'il se serve de remede du Baron [...] qui a gueri le cocher du comte de hanau appellé Asmus, comme vous scavés".⁷⁴³ Leider hat das Mittel, das den Kutscher Asmus des Grafen von Hanau geheilt hatte, im Falle Maskowskys offenkundig nicht geholfen. Denn der Kanzler starb am 19. Dezember nach „schmerzlicher doch standhaft erlittener Kranckheit“ in Darmstadt und wurde am 22. Dezember „in dessen Begräbniß-Grufft in hiesiger Hoch-Fürstl. Residentz Stadt-Kirchen standesmäßig gebracht und beygesetzt“.⁷⁴⁴

Die Kantate *Führe meine Seele aus dem Kerker* erfordert neben vier Singstimmen und der üblichen Streicherbesetzung zwei Flöten und ist damit weniger reichhaltig besetzt als die Trauerkantaten für fürstliche Familienmitglieder. Mit den Flöten verwendet Graupner aber auch hier Holzbläser als „Trauerinstrumente“. Der Text Johann Conrad Lichtenbergs stellt die Leistung Maskowskys heraus: „Was wird nicht Deinem Hauß/ dem Staat/ dem gantzen Land/ In Dir zur Grufft getragen?“ Die schwere Aufgabe, die er für das Land Hessen-Darmstadt zu erfüllen hatte, wird gewürdigt: „O Seeligster! wie musst Du so vergnügt/ Fürm Thron des Lammes stehn! Hier musstest Du nur Lasten tragen/ Dort will Dir stets das Licht erwünschter Ruhe tagen“. Während der Kanzler nun bei Gott die verdiente Ruhe genießt, wird in der zweiten Kantate, die lediglich als Textdruck erhalten ist, der Wunsch nach einem Nachfolger⁷⁴⁵ geäußert, nicht ohne die Rolle des regierenden Fürsten hervorzuheben:

Du aber/ Hüter Israel!
 Laß einen andern Daniel
 Das Ruder unsers Staats
 in reiner Weißheit lencken.
 Ja! ja! du wirst ihn schencken.
 Die Hoffnung zweiffelt nicht
 So lange unser Fürsten-Licht
 Ob Darmstadts Gräntzen strahlend steht
 So muß uns aller Wunsch gelingen.

743 HStAD D 4 399/3.

744 BERCHELMANN 1732, o.p.

745 Erster Geheimer Rat wurde nach Maskowskys Tod Hermann Riedesel zu Eisenbach (1682-1745), der allerdings als Burggraf der Reichsburg Friedberg fast ständig dort ansässig war und selten an den Sitzungen der Regierungskanzlei in Darmstadt teilnahm. Auch dessen Nachfolger, der besondere Vertraute Ludwigs VIII., August Friedrich von Minnigerode (1687-1747), „nahm nicht gerade häufig an den Beratungen seiner Kollegen teil, so daß schon damals die Leitung der Geschäfte weitgehend in [Johann Matthias von] Schwartzenaus (1693-1778) Händen lag“. ECKHARDT 1973, 659.

6.3. Der Tod zweier junger Prinzen

6.3.1. Die Beisetzung des Prinzen Franz Ernst (1695-1716)

Erst zwanzigjährig, starb der dritte Sohn Ernst Ludwigs, Prinz Franz Ernst, nach kurzer Krankheit (Blattern) am 8. Januar 1716. Bereits 1707 war der zweite Sohn, der vierzehnjährige Carl Wilhelm, in Gießen, wo er in der Obhut seines Erziehers gelebt hatte,⁷⁴⁶ einem „Schlagfluss bei den Röteln“ erlegen, so dass nun Erbprinz Ludwig (VIII.) der einzige männliche Nachkomme des Hauses Hessen-Darmstadt war. Wie für jüngere Söhne üblich, hatte Franz Ernst eine akademische Stellung als Rektor der Universität Gießen innegehabt.⁷⁴⁷ Nach dem Tod seines Bruders Carl Wilhelm war außerdem dessen militärischer Rang als Obrist des Hessen-Darmstädtischen Kreisregiments auf ihn übertragen worden.

Graupner schrieb zwei Trauermusiken, die die Leichenpredigt einrahmten. Der Kantatentext, dessen Autor nicht genannt ist, stammt vermutlich von Georg Christian Lehms. Darauf lassen Stil und Form der Dichtung schließen (vgl. Kapitel 3.4.). Erst drei Monate zuvor hatte Lehms dem Prinzen Franz Ernst seinen Kantatentextjahrgang *Ein Neues Lied*⁷⁴⁸ gewidmet. Die beiden Kantaten wurden jeweils vor bzw. nach der Predigt aufgeführt. Das Datum der Leichenpredigt lag nur acht Tage nach dem Todesdatum; als Aufführungsort ist die Fürstliche Residenz genannt. Dass damit die Stadtkirche gemeint war, ergibt sich aus der üblichen Gestaltung des Zeremoniells.⁷⁴⁹ Die stille Beisetzung in der Gruft fand schon am 9. Januar 1716 statt, ohne dass dabei eine Kantate aufgeführt wurde. Für die zweite, aufwendigere Trauerfeier am 16. Januar wurde der „Spiegel“ nochmals geschmückt und die Stadtkirche mit schwarzen Tüchern ausgeschlagen. Soldaten, Militärmusik (Trommeln und Oboen), Kutschen für die Fürstliche Familie, Trauerkleider für viele Hofbediente wurden angeordnet. Die kurze Zeitspanne von nur einer Woche machte eiliges Arbeiten erforderlich, zunächst für den Textdichter, dann für Graupner.

746 Beim Tod der Mutter 1705 blieben fünf Kinder im Alter von 7 bis 14 Jahren zurück. Landgraf Ernst Ludwig befand sich danach sehr viel auf Reisen und vertraute die Kinder Verwandten und Erziehern an. Vgl. MAAß 2011. Für die Erziehung der beiden jüngeren Prinzen war Johann Jacob Wieger zuständig, siehe Kapitel 3.4.3.

747 Für die Trauerfeier, die an der Universität Gießen stattfand, sind zwei Arien erhalten, die ein gewisser Magister Buff komponierte und dirigierte. HStAD D 4 383/6, Bericht des Jurastudenten Christian Gottlieb Passer.

748 *Ein Neues Lied* / So dem Herren Dieses gantze M.D.CC.XVIte Jahr hindurch In dem Hoch-Fürstlich Hesß. Darmbstädtischen Zion/ soll Musiciret werden; Gedichtet Und Auffgesetzt Von Georg Christian Lehms. Darmstadt gedruckt/ in der Hoch-Fürstl: Hoffbuchdruckerey/ bey Gottfried Haußmann/ Hochfürstlich Cantzelisten.

749 Ein Bericht über die Trauerfeierlichkeiten befindet sich in HStAD D 4 383/6.

Das hoch betrübt Fürstenhaus

Im Kopftitel auf der ersten Partiturseite schrieb Graupner nicht INI [= In Nomine Jesu], wie sonst üblich, sondern nur die Datierung. Auf dem Umschlagtitel ist der Anlass vermerkt:

In mortem Princ[ipis]: Francis: Ern[esti]: | Land G[raf]. Hass[iae]. | ant: Conc[ionem].⁷⁵⁰
| A[nn]o. 1716 | M[ense]: Jan[uarii].

Der erste Coro wird – ausnahmsweise – von einem kurzen rezitativen Bass-Solo eingeleitet, was die Wirkung des Choreinsatzes steigert:

Violine 1 + 2
Viola

Bass

Bc

Das hoch-be-trüb-te Fürs-ten-haus, ein düst-rer Glok-ken-klang, ein trä-

nen vol-ler Angst-ge-sang, ja, Darm-stadt bricht von sich selbst in die-ses Klag- lied aus:

Dann folgt das Dictum aus Baruch 4, 20 „Ich habe mein Freudenkleid ausgezogen und das Trauerkleid angezogen“, bevor der Chor mit den langen, vollen Akkorden „Ach, ach“ und dem fugierten Motiv „Ach meines Jammers und Herzeleids“ in Klage ausbricht. Die sechs Sätze handeln alle von Schmerz und Trauer. Auch die Oboen klagen mit düsteren melodischen Figuren. Im Unterschied zu den späteren Trauerkantaten (Lichtenbergs) gibt es weder in dieser noch in der folgenden Kantate einen Choral. Die Schlussfuge „Wir haben dich ziehen lassen mit Klagen und Weinen“, auch ein Dictum aus Baruch 4, 23, beginnt mit dem solistischen Bass, dann kommen nach und nach, beginnend mit den tiefen Lagen, die anderen Singstimmen und die Streichinstrumente dazu. Die Fuge endet zwar mit der tröstlichen Aussage „Gott wird dich uns wiedergeben mit Wonne und Freude ewiglich“, das zweite Thema gleicht melodisch und harmonisch jedoch sehr dem ersten und bleibt auch am Schluss in e-Moll.

Der Eingangschor der zweiten Kantate *Der Herr hats gegeben* beginnt fünfstimmig mit dem Dictum Hiob 1, 21, was mit der einstimmigen Einleitung der ersten Kantate

750 Die Kantate wurde vor der Predigt aufgeführt. Dr. Bernhard Schmitt sei herzlich gedankt für die Klärung des Begriffs concio (=Trauerrede).

kontrastiert. Auch in dieser Kantate überwiegen die Affekte Trauer und Schmerz. Jedoch wechselt die Haupttonart in das parallele G-Dur. Trost klingt an in dem Duett zwischen Sopran und Bass „Er schläft, er ruht, er liegt im Segen und ist vergnügt, dass er als wie ein Held gesiegt“. Das Sterben des jungen Prinzen wird hier mit einem militärischen Sieg gleichgesetzt. Graupner verzichtet darauf, in Melodie oder Rhythmus militärische Klänge zu zitieren. In einem Rezitativ „Gott tröste den Gesalbten“ formuliert der Bass die Bitte an Gott, dass er den Vater des Toten und die übrigen Nachkommen noch lange leben lasse. Der motettische Schlusschor drückt die Ruhe mit langen Notenwerten im Einklang aus, erneuert dennoch nochmals die Klage: „Wir weinen, ach, wir weinen noch um dich“. Obwohl beide Kantaten in sich abgeschlossen sind, wird der textliche und musikalische Zusammenhang deutlich.

6.3.2. Die Beisetzung des Prinzen Johann Friederich Carl (1726-1746)

Ebenfalls nur 20 Jahre alt wurde Prinz Johann Friederich Carl (1726-1746), das jüngste der sechs Kinder Ludwigs VIII. Er starb am 26. Januar 1746, „nach rühmlichst ausgestandener auszehrender Kranckheit“. Auch dieser Prinz hatte einen militärischen Rang inne; er war „Oberst über ein Regiment Curassiers zu Pferd, wie auch Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischer Oberster über die Fürstliche Garde Dragons“. Somit war das Begräbnis nicht nur ein Staatsakt, sondern auch ein das Militär in besonderer Weise tangierendes Ereignis.

Die dreißig Jahre auseinander liegenden Todesfälle weisen viele Gemeinsamkeiten auf; daher bestimmte auch die offizielle Anordnung bezüglich der höfischen Maßnahmen, dass genauso verfahren werden solle wie damals (1716) beim Tod des Prinzen Franz Ernst:

„Mit Verfertigung derer Sterb Kleyder, auch Beschlagung des Sargs, oder Todten-Lade, so dann deßen Überziehung mit schwarzem Tuch oder Sammet, wird es, wie bey dem hochseel: Printz Frantz Ernst gehalten, worüber in Ermanglung anderer Nachrichten, die Officianten selbiger Zeit, in denen Incumbenz dergleichen läufft, allenfalls vernommen werden können, und vielleicht auch aus denen Rechnungen zu ersehen ist“.⁷⁵¹

Doch im Gegensatz zu allen übrigen Trauerfeiern hat Graupner hier nur eine Kantate komponiert: *Der Tod ist zu unsern Fenstern hereingefallen*. Vielleicht ist die Kürze der Zeit – die Beisetzung fand bereits zwei, bzw. nach der handschriftlichen Korrektur des Datums auf dem Textdruck, drei Tage nach dem Tod statt – dafür verantwortlich. Ob noch ein späterer Gedächtnisgottesdienst vorgesehen war, für den gegebenenfalls zwei weitere Kantaten erforderlich gewesen wären, ist nicht bekannt.

Das siebensätzliche Formschema gleicht dem der Kantaten zum Tod Ernst Ludwigs, die Graupner sieben Jahre zuvor geschrieben hatte. Die recht sparsame Besetzung

751 HStAD D 4 500/2. Reglement Wie es mit Beysetzung des hochseel: verstorbenen Printzen Johann Friederich Carl'n verblichenen Leichnam gehalten werden soll.

mit vier Gesangsstimmen, den normalen Streichern und Basso continuo mag der Zeitknappheit geschuldet sein. Dem Bass kommt die Rolle zu, im Rezitativ Nr. 2 den großen Schmerz über den Verlust auszudrücken:

O Jammertag! Wie hart hat, Hessen, dich
 Des Höchsten Rath und Hand geschlagen!
 Dein Printz, Dein theurster Friederich
 Liegt tot, ach! welch ein Schlag! [...]
 Der Schlag ist hart, ach! der Verlust ist groß.

In der folgenden Bass-Arie Nr. 3 „Ach wie hart sind wir getroffen“ sind die für Graupner typischen kompositorischen Mittel, die Affektdarstellungen und die Lautmalereien, besonders deutlich ausgeprägt. Viele Tonwiederholungen bei den Worten „wie hart sind wir getroffen“ veranschaulichen die Unabänderlichkeit und die Starre des Todes. Die Textstelle „Unsere Freude, unser Hoffen ändert sich in Angst und Not“ wird in einem langen Passus duriusculus nach oben geführt, zunächst in der Singstimme von g bis c' (Takt 25-27). Die erste Violine nimmt diese Linie auf und führt sie dann weiter, von g⁴ bis g⁶ (Takt 32-36):

The image shows a musical score for a Bass-Arie, measures 24 to 36. The score is written for five parts: Violine 1, Violine 2, Viola, Bass, and Bc. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Bass part includes the lyrics: "in - dert sich in Angst, in Angst_und Not." The score features dynamic markings such as *f* and *ff*. The piece concludes with a *Fine* marking.

Die Textstelle „Ein Großer ist gefallen“ lässt eine Katabasis erwarten, und hier geht die Bassstimme zweimal in einem extremen Sprung über eine Duodezime nach unten, gefolgt von der Deklamation auf einem Ton: „Unser Friederich ist tot“. Während Chor und Bass als kollektives Wir (= Hessen) auftreten, sprechen Sopran und Tenor als unbestimmtes lyrisches Ich den Prinzen direkt an. Das Sopran-Accompagnato Nr. 4 thematisiert die militärische Laufbahn des Prinzen, ohne dass Graupner hier Motive aus der Militärmusik anklingen ließe: „Wir sahen Dich mit Freuden | In angeerbter Tapferkeit | Die Helden Bahn beschreiten [...]“. Im Kontrast dazu erscheint dann der Trost, der das Leben bei Gott als die letztlich bessere „Karriere“ hinstellt:

Doch nein, des Allerhöchsten Rat [...]

Beraubt dich Deiner Krone nicht.

Es hat sein unerforschliches Geschicke

Dir größte Ehre zudedacht:

Den Palmenschmuck in jenen Höhen,

Wo wahre Freude lacht.

In der anschließenden G-Dur Arie wird Lebensfreude und Zuversicht in bewegten, lebhaften melodischen Linien und Sechzehntelbewegungen ausgedrückt: „Der Tod bringt kein Verderben. Wenn Gottes Kinder sterben, so fängt ihr Leben an“.

Erstaunliche Widersprüche zwischen Text und Vertonung zeigen sich in dem darauf folgenden Tenor-Accompagnato, in dem es um die Bestätigung geht: „Du hast den letzten Feind bezwungen“. Die Ambivalenz dieses „Sieges“, der mit dem schmerzlichen Verlust eines jungen Lebens erkaufte wird, kommt zum Ausdruck in einem Oktavsprung nach unten bei dem Wort „sieghaft“ und in einem Sextsprung, ebenfalls als Katabasis, bei dem Wort „vergnügt“. Auch der Schlussteil des Rezitativs, die Seco-Vertonung der letzten sechseinhalb Takte nach dem vorherigen Accompagnato, drückt durch das Verstummen der Streicher eine Betroffenheit und Resignation aus, die im Widerspruch zu der angeblichen Seligkeit des Todes steht. So wird zwar der Prinz glücklich gepriesen, der nun den „letzten Feind sieghaft bezwungen“ habe; die Zurückgebliebenen aber „nimmt herbe Wehmut ein“. Sie müssen jedoch „den himmlischen Gewinn [...] in Glaubens-Stille ehren“.⁷⁵² Die Kantate schließt mit einem der für Trauerfeiern am häufigsten verwendeten Choräle „Christus der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn“.⁷⁵³

752 Für Lichtenberg, der selbst so viele Kinder durch den Tod verlor (von den 17 Kindern der Familie erreichten nur fünf das Erwachsenenalter), war die „Glaubens-Stille“ wohl die einzige Möglichkeit, solche Schicksalsschläge zu ertragen.

753 Auch in den Trauerkantaten *Ach meines Jammers Herzleid* 1726 und *Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch* 1739 vertonte Graupner diese Choralstrophe.

6.4. Der Tod zweier Fürstinnen

6.4.1. Die Beisetzung der Erbprinzessin Charlotte Christine (1700-1726)

Die 26jährige Gemahlin des Erbprinzen Ludwig VIII. verstarb „nach einer ausgestandenen vierteljährigen schweren Krankheit“ am 1. Juli 1726. Sie hatte zwischen Dezember 1719 und Mai 1726 sechs Kinder geboren. Während der letzten Schwangerschaft hatte sie bereits mit gravierenden gesundheitlichen Problemen zu kämpfen, so dass für die Entbindung das Schlimmste befürchtet worden war und die „Herren Medici keinen gar guten Success bey der bevorstehenden Niederkunfft præsaigten“. ⁷⁵⁴ Zwar brachte sie dennoch am 7. Mai 1726 einen gesunden Prinzen zur Welt, ⁷⁵⁵ erholte sich jedoch nicht von dieser letzten Geburt. Noch am Todestag ließ Landgraf Ernst Ludwig die Landestrauer anordnen, die in diesem Falle ein halbes Jahr dauern sollte:

„Den 1.ten July 1726 seynd der Frau Erb-Printzessin Hochfürstlich Durchlaucht höchst-seeligst verschieden, mithin so gleich im gantzen Fürstenthum alle weltliche Freude, und Saiten Spiel, auch Tãntz und andere dergleichen Lustbarkeiten eingestellt worden. [...] Unterm 22.ten January 1727. wurde dieße Verordnung hinwieder Völlig aufgehoben“. ⁷⁵⁶

Zehn Tage nach ihrem Tod wurde Charlotte Christine beigesetzt, wobei die Kantate *Unsers Herzens Freude hat ein Ende* aufgeführt wurde. Dem Manuskript liegt kein Text bei. Der Textdruck ist aber erhalten in einer Sammlung mit Funeralpoesien, die u.a. die Texte der drei Trauermusiken enthält. ⁷⁵⁷

Der fünfstimmige Eingangschor dieser Beisetzungskantate behandelt die Verse 15 und 16 aus den Klagelieder Jeremiae, Kapitel 5: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende“. Die musikalischen Mittel sind denen sehr ähnlich, die Graupner zehn Jahre zuvor für die Trauermusik zur Beerdigung des Prinzen Franz Ernst verwendet hatte: Wirkungsvolle Generalpausen, lange getragene Melodietöne, abfallende Linien und die Tonart g-Moll betonen das Unvermeidliche des Verlusts. Das alttestamentliche Dictum schließt mit der Selbstanklage: „O weh, dass wir so gesündigt haben!“ Der Tod der Prinzessin wird mithin als Gericht Gottes interpretiert, ohne dass die angebliche „Sünde“, die hier bestraft wird, konkret benannt würde. Das kollektive „Wir“ schließt alle Menschen als Sünder ein. Doch wird diese „Strafe Gottes“ von Lichtenberg im folgenden Tenor-Rezitativ Nr. 2 auf die aktuelle Situation bezogen:

Ach, schmerzenvoller Schluss!
Charlotte, Darmstadts Fürsten-Wonne,
Charlotte, ach! ist tot. O welche No!
Und Hessen muss,

Den Untergang der allerteuersten Sonne
Nur allzu früh ersehnt.
Vom Herrn ist es geschehn,
Sein strenger Zorn macht solche Finsternus.

754 HStAD C 1 C 32, Bl. 723.

755 Johann Friederich Carl (1726 – 1746).

756 HStAD D 4 500/2.

757 ULB Darmstadt 43 A 434.

Der Topos der „Ersünde“ und der verdienten Strafe kommt in Lichtenbergs Dichtungen außerordentlich häufig vor. Zwar wird ihm nach dem Neuen Testament die Liebe Gottes und die Erlösung durch Christus gegenübergestellt, dennoch ist das „Strafgericht“ für Lichtenberg ein bevorzugtes Thema in seinen „musikalischen Predigten“. Es ist gut möglich, dass er damit seine theologische Position nutzte, um seine religiösen und moralischen Bedenken gegenüber der Lebensweise des Landgrafen und seiner Familie zum Ausdruck zu bringen und diese unterschwellig zu kritisieren (siehe auch Kapitel 4.3).

Die offizielle Trauerfeier am 30. Juli erforderte zwei Kantaten, eine vor und eine nach der Predigt. Graupners Manuskript der Kantate *Ach meines Jammers und Herzeleids* fehlen der Umschlagtitel sowie das Aufführungsmaterial; beides ist indes für *Ich habe Lust abzuschneiden* erhalten. Der Eingangsschor nimmt die alttestamentliche Klage der Beisetzungskantate noch einmal auf (Jeremia 10, 19), was Graupner mit ganz ähnlichen musikalischen Mitteln, der identischen Tonart und dem akkordischen Ausruf „Ach“ mit folgender Generalpause betont. Zu der ersten Besetzung kommen zwei Oboen, die die Violinen verstärken und eine „klagende“ Klangfarbe hinzufügen:

1. Chor "Ach meines Jammers"

Violine/Oboe 1 + 2
colla parte

Viola

Sopran 1 + 2

Alt

Tenor

Bass

Ce

In der Klage vor der Predigt wird der Verlust betrauert. In dem zweiten Dictum vollzieht sich der Übergang vom Schmerz zu einer hoffnungsvollen Perspektive: „Und die richtig vor sich gewandelt haben, kommen zum Frieden und ruhen in ihren Kammern“ (Jesaja 57, 2). Die Bassarie „Sanfte Wohnung frommer Herzen“ thematisiert mit ruhigen Flöten- und Violinenlinien in sanft wiegendem Duktus des 6/4 Taktes nochmals den Affekt der Wehmut. Bevor die Devise wieder aufgenommen wird, ist ein Accompagnatorezitativ eingefügt, in dem Graupner den starken Kontrast zwischen der Freude der „Höchstseligen“ und der Trauer der Hinterbliebenen mit eindrücklichen Affektausdeutungen auskomponiert, wobei er die musikalischen Mittel jedes Mal verändert:

Violine 1
Violine 2
Viola
Bass
Bc

Du lebst ver-gnügt, sie ängst - - gen sich, du

5

lachtst, sie füh-ren bitt-re Kla - - - - gen,

9

du freust dich, sie kön-nen nur von Trau-ren, von Trau-ren sa-gen. Du

13

Arie 6a ca capo bis Fine

prangst, sie bau-en noch dies her-be Trä-nen-tal.

Gegenüber dem gedruckten Text ersetzte Graupner in der Arie das Wort „Trauer-See“ durch „Trauer-Nacht“, obwohl dadurch das Reimschema verletzt wird. Im Rezitativ kürzte er die Zeile „Du prangst im schönen Himmelssaal“, offensichtlich aus musikalischen Gründen: Der erste, „freudige“ Teil einer Zeile ist jedesmal ungefähr einen, der zweite, „klagende“ ist immer etwa drei Takte lang. Der zweistrophige Schlusschoral schließt mit dem Ausspruch in Ich-Form: „Mit Freud fahr ich von dannen zu Christ, dem Bruder mein“, mit dem die Verstorbene selbst die Hinterbliebenen tröstet. Nach der Predigt (im Rezitativ Nr. 2) folgt darauf die Antwort: „So hast du denn, Höchstseelige, das beste Teil erwählt“. Die letzte Kantate thematisiert das „neue Leben“ der Verstorbenen, das wiederum in Ich-Form (Dictum Phil. 1, 23) mit einem fugierten Thema beginnt.

Charlottes Rolle als Mutter bedeutete die Sicherung der Zukunft des fürstlichen Hauses, was bereits bei ihrer Hochzeit entsprechend herausgestellt worden war (vgl. Kapitel 5.1). Auch in der Trauerkantate nach der Predigt wird dieser Aspekt nochmals besonders betont:

Der Dich uns allzufrüh entnommen,
 Beraubt uns Deines Trostes nicht.
 Dein Mutter-Segen muss
 Auf Deine Sprossen reichlich kommen,
 Davon Dein Volk sich tausend Guts verspricht.
 Durch Sie verewigt sich Dein Ruhm
 Zum Trost dem ganzen Fürstentum.

Obwohl Charlotte auch die „Hanauer Erbschaft“ in die Ehe gebracht hatte, der eine große politische Bedeutung zukam, hing ihre Wertschätzung und Geltung im Land vorwiegend davon ab, dass sie ihre Rolle als Mutter möglichst vieler Nachkommen erfüllt hatte. In neun Ehejahren hatte sie drei Söhne und drei Töchter geboren, ohne Rücksicht auf ihre eigene Gesundheit, die von Anfang an schwächlich gewesen sein muss.⁷⁵⁸ Vor allem die Söhne, die den Fortbestand der Dynastie sicherten, legitimierten in der höfischen Gesellschaft den Status einer Fürstin.⁷⁵⁹ Insofern konnte Charlotte als „unseres Herzens Freude“ und als „Fürstenwonne“ apostrophiert werden. Ihr Verlust mag – zumindest offiziell – schmerzlich empfunden worden sein; sie hatte jedoch ihre wichtigste Aufgabe erfüllt.⁷⁶⁰ Daher galt das Hauptaugenmerk der Zukunft, und Gottes Segen wurde erbeten für die Zukunft des Fürstenhauses, das heißt für den regierenden Landgrafen und seine männlichen Nachkommen. Das

758 In der Korrespondenz Ludwigs VIII. mit seinen Schwiegereltern ist immer wieder vom schlechten Gesundheitszustand seiner Gemahlin die Rede. Bereits während der Verlobungszeit war Charlotte mehrmals krank. HStAD D 4 402/8.

759 Zur Bedeutung der Mutterschaft für den Status einer Fürstin siehe KOLLBACH 2009, vor allem 148ff.

760 Dass Ernst Ludwig, der seine Schwiegertochter nicht mochte, über ihren Tod nicht unglücklich war, geht aus seiner Korrespondenz mit Geheimrat Kameysky hervor. HStAD D 4 359/1.

Gebet in der Bass-Arie „Segne unsre Fürstensonne, segne unsern Göttersohn. Lass zur allgemeinen Wonne Deines Segens holden Schein seiner Zweigen Krone sein [...]“ bezog sich auf die lebende Familie, während der Verstorbenen selbst nun die Rolle zukam, bei Gott als Fürsprecherin ihrer Hinterbliebenen zu fungieren: „Dein Beten wird in allen Dingen zu deines Hauses Wohl, zu unserm Heil gelingen“.

6.4.2. Die Beisetzung der Gräfin Dorothea Friederike (1676-1731)

Fünf Jahre nach dem Tod ihrer Tochter verstarb in Hanau die Gräfin Dorothea Friederike, die Schwiegermutter des Erbprinzen Ludwig VIII. Dass sie ein schlichtes Begräbnis gewünscht hatte, geht aus der Akte hervor, in der ein „ohnmaßgeblicher“ Entwurf eines Hofbeamten archiviert ist.⁷⁶¹ Hier wird für die Beisetzungsfest in der evangelisch-lutherischen Stadtkirche zu Hanau ein Vorschlag gemacht, der einerseits den Wunsch der Verstorbenen berücksichtigen, andererseits aber doch für eine standesgemäße Zeremonie Sorge tragen sollte:

„Nachdeme die Weyl. Durchläuchtigste Fürstin und Frau, Frau Dorothea Friderica, Marggräfin zu Brandenburg tot. tit. Bey Ihrem Leben aus trücklich verordnet, daß dero Beysetzung und Leich Begängnüß ohne sonderbahren Pomp angestellt werden solle, alß wird ohnmaßgeblich davor gehalten, daß zuzufolge diesen von der höchstseel. Fürstin geäußerten Christlöbl. Intention mit Abschneidung alles ohnnöthigen geprängs der leichen Conduit gleichwohlen standts mäßig folgender gestalt eingerichtet werden könne [...]“

Es folgt die Aufstellung der Prozession, die in jedem Fall als unverzichtbar galt. Aber auch eine musikalische Einrahmung der Predigt mit zwei, wenn auch kurzen, Musikstücken hielt der zuständige Beamte für notwendig:

„[...] So baldten der Leichen waagen vor die Kirch thür kombt, wäre ein Sterb-Lied zu singen, darauff aber eine gantz kurtze trauer Music worzu die nöthige Musicanten ohnmaßgebl. von Darmstatt oder F[rank]furth in Zeiten zu beschreiben wären und nach derselben Endigung von dem H. Superintendenten Müller ein gleichfallß kurtz gefasste trauer-rede vor dem Altar zu halten und der Seegen zu Sprechen hierauf werde nochmahls musiciret, und gienge so fort die gantze procession in vor angeregter Ordnung, außer daß der trauer wagen, die gabel träger und trabanten weg bleiben biß in den inneren Hoff des Schloßes wieder zurück, allwo mann sich Separierte, und jeder sich nach Hauß verfügte“.

Dass tatsächlich die Darmstädter Hofkapelle für die Trauerfeier verpflichtet wurde, beweisen drei erhaltene Kantaten Graupners. Da, ebenso wie in Darmstadt gebräuchlich, über die eigentliche Beisetzung hinaus eine Leichenpredigt stattfand,

761 HStAD D7 19/5. Tod und Hinterlassenschaft Friederike Dorotheens, der Gemahlin Johann Reinholds III. Auch die folgenden Zitate stammen aus diesem Konvolut.

ergibt sich die Anzahl drei.⁷⁶² Es wurde also nicht, wie vorgeschlagen, die Predigt der Beisetzungsfeier von zwei Kantaten eingerahmt, sondern nur die des Gottesdienstes am folgenden Tag. Die Reinschrift derselben Akte auf weißem Papier belegt, dass der im Entwurf skizzierte Ablauf leicht abgeändert wurde:

„Nachdeme gnädigst belibet worden, daß den 25. dieses lauffenden Monaths die solenne Beystellung [...] und tags darauff die Leichenpredigt gehalten werden solle, alß hat man dazu folgendes veranstaltet. [...] So balden der Leichen waagen vor die Kirch thür kommet, wird ein Sterb-Lied gesungen, darauff aber eine gantz kurtze trauer Music wozu die Heßen Darmbstättische Musicanten beschrieben worden, und nach derselben Endigung von dem H. Superintenden Müller ein gleichfallß kurtz gefasste trauer-rede vor dem Altar gehalten und der Seegen gesprochen, sofort gehet die gantze procession in vor angeroger Ordnung [...]“

Es schien von Bedeutung zu sein, das Bestattungsritual kurz zu halten. Daher wurde wohl auf die im Entwurf vorgeschlagene Kantate nach der Trauerrede verzichtet. Zudem war der hinterbliebene Graf nur beim Gottesdienst am nächsten Tag, nicht aber bei der Beisetzung anwesend, wie eine Notiz am Rand der Akte vermerkt: „Illustr[issimus]. haben sich endtl[ich]. dahin disponieren laßen, daß Sie dem Beisetzungs actu in selbst eigener Persohn nicht beywohnen wollen“.

Die Kantate *Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten* entspricht der Forderung nach Kürze und Schlichtheit. Sie ist lediglich mit vier Sängern, Streichern und Basso continuo besetzt. Das Aufführungsmaterial ist nicht mehr vorhanden. Hingegen wurde wohl dem Gottesdienst, der sämtlichen Kirchen des Landes für den 26. April, einen Donnerstag, verordnet wurde, große Bedeutung beigemessen. In Hanau sind an diesem Tag zwei Kantaten, in der gewohnten Weise vor und nach der Predigt, aufgeführt worden, die Graupner auf dem Umschlagtitel „Ad funeralia Principis Serenissimae / ac Dominae, Dominae Dorotheae Fridericae / Conjugis Comitissae illust.“ deklarierte, die Kantaten *Herr wenn ich nur dich habe* und *Selig sind die Toten*.

Es sind vier Textdrucke erhalten,⁷⁶³ von denen offenbar zwei in Hanau und zwei in Buchweiler gebraucht wurden. Anhand dieser neuen Quellenfunde lassen sich nicht

762 Ebenda: „Gnädigster Herrschafft bliebe anbey zu dero hohen disposition anheim gestellet, ob dieselbe diesem trauer actu gleichfalls, wann die procession völlig in der Kirchen seyn wird, sie gantz in der stille in einiger mit 2. pferden bespannten Kutschen sich nach der Kirche bringen laßen, und so bald der Seegen gesprochen worden, wieder zurück nach Hauß fahren könte, der Spriegel und Fürsten hut bleiben biß (10.) den folgenden tag in der Kirche allwo wie in denen anderen so teutschen alß frantzösischen und Niederländl. Kirchen in beyden Städten Hanau und auff dem gantzen Land eine ordentl. Leich Predigt gehalten [...] vor dem Altar stehen, und wären daher nach geschloßenen thüren diese ins gesambt, durch genugsame Mannschafft die gantze nacht hindurch wohl zu verwahren. (11.) des anderen Morgens um 9. Uhr führen in zweyen mit 6. pferden bespannten trauer Kutschen, und zwar in der ersteren Unseres gnädigsten Herrens hochgräffl. Gndn. allein [...] in die Evangl. Lutherische Kirche und folgte [...] nach geendigter Leichenpredigt [...] wieder ins Schloß [...]“.

763 Die vier Textdrucke, die bisher als verloren galten, befinden sich in HStAD D7 19/5.

nur bezüglich der musikalischen Darbietungen bei den Trauerfeiern, sondern auch bezüglich Graupners und Lichtenbergs Arbeitsweise Schlüsse ziehen. Die beiden in etwas kleinerem Format gedruckten Texthefte, deren Druckort nicht genannt ist, waren mit großer Wahrscheinlichkeit für Hanau bestimmt. Die beiden großformatigen Texthefte sind in Straßburg gedruckt worden und wurden wohl in Buchweiler gebraucht. Da die elsässischen Besitzungen nicht nur politisch von größter Bedeutung waren, sondern das Schloss in Buchweiler auch ein häufiger und bevorzugter Aufenthaltsort des Grafenpaares war, wurde eine fast identische Vorgehensweise für das „drobige“ Zeremoniell verordnet: „[...] Wird die anlage außweißén, auf was Art Illustrissimi Hochgräfl. Gndn. die drobige trauer regulirt haben“.⁷⁶⁴

Bemerkenswert ist, dass auch im Elsass drei Kantaten benötigt wurden. Die Kantatentexte von Hanau und von Buchweiler sind nicht ganz identisch, und auch die Titelblätter unterscheiden sich in einigen Details: Nicht wie in Hanau am 25., sondern hier nur am 26. April sollten „in der alten Kirchen“ eine Beisetzung bzw. eine Leichenpredigt stattfinden und die drei Kantaten aufgeführt werden. Anstelle des Sargs stellte man einen Spriegel, eine Attrappe, auf.

Textdichter der drei Kantaten ist Johann Conrad Lichtenberg. Nicht nur bezeugt Ernst Friedrich Neubauer diese Autorschaft explizit,⁷⁶⁵ sondern es ist auch ein Brief von Artopoeus an Berckheim erhalten, der Lichtenbergs Dichtung abgesehen von der Hanauer Trauerfeier (in der Vertonung durch Graupner) noch zur Komposition durch einen „Advocaten Schmidt“ in Buchweiler bestimmt:

„Auff gnädigsten Befehl Illustrissimi Hochgräfl. Gndn. schließe Ew. Freyh. Excellenz die unvergleichliche poesie gehorsamst an, welche von einem Darmstätischen Pfarrherrn Hr. Lichtenberger componirt worden, und bey solenner Leichenbegängnüß der höchstseel. Fürstin Hochfürstlich Durchlaucht sowohl als deß folgendes Tags bey der trauerpredigt abgesungen werden soll. Es hat Hr. Advocat Schmidt umb deren communication gebetten, damit er die zu Buchsweyler zu haltende trauermusic darauf componieren könne. Weilen nun deren überschickung zu spät gefallen wäre, wann mann sie biß auff nächstkünftige post verspahrt hätte, so haben Illustrissimi Hochgräfl. Gndn. gndst belibt, daß solche durch eine eigene estaffette absenden solle. Ich zweifle aber eines theils gar sehr, daß diese poësie wegen bekandter schlechtbestellter music zu Buchsweyler werde können exequirt werden, andern theils beförchte ich auch, daß nach dem zu der Lei-

764 HStAD D7 19/5. Brief des Hanauer Beamten Artopoeus an den Regierungsdirektor Freiherr Baron de Berckheim in Buchweiler. Der Todesfall machte eine eilige Korrespondenz zwischen den Ministern in Hanau und in Buchweiler erforderlich (zum Teil mit „eigener Estaffette“), nicht nur um die Trauerfeiern zu koordinieren, Bibeltext, Musik und Ablauf von Prozession und Zeremonie festzusetzen, sondern auch um die Testamentseröffnung sowie die Inventarisierung des Nachlasses und nicht zuletzt die Kosten dieser Maßnahmen zu regeln. Bereits am 10. März muss man mit dem Tod der Gräfin gerechnet haben, den Artopoeus dem Elsässer Kollegen diplomatisch ankündigte, indem er den Befehl nach Buchweiler übermittelte, in allen Kirchen des Landes für die Genesung der schwer Erkrankten beten zu lassen.

765 NEUBAUER 1743, 235.

chenpredigt die angesetzten engen terminus die Zeit die musicalische Composition zu elaboriren demnach zu kurz fallen werde, da zumahlen die Hrn. Musici zu Buchsweyler, wann sie anderst nicht mit schanden bestehen wollen, sie einige Tag vorher werden probiren müßen. Weilen inzwischen diese poësie erst dießen morgen von Darmstatt hieherkommen, so hat dieselbe nicht ehender abgeschickt werden können. Ew. Freyh. Excellenz werden demnach hierunter diejenige verfügung zu thun geruhen, welche die am convenabelsten zu seyn erachten werden. Hanau, d. 12. April 1731“.⁷⁶⁶

Es ist nicht überliefert, ob und wie die Buchsweiler Musiker ihre Aufgabe schließlich gemeistert haben. Auch die Vertonung des Advocaten Schmidt – falls es sie gab – ist nicht erhalten. Aber neben den gedruckten Texten gibt es einen handschriftlichen Text für alle drei Kantaten, und zwar eine sehr sorgfältig und auf gutem Papier ausgeführte Abschrift: „*Trauer-Music so bey dem Solennen Leichenbegängniß der höchstseel. Fürstin zu Buchsweiler abgesungen worden*“.⁷⁶⁷ Bei dieser Handschrift könnte es sich um die nach Buchsweiler geschickten Texte Lichtenbergs handeln, von denen in Artopoeus' Brief die Rede ist. Für die beiden Buchsweiler Trauerfeiern, bei denen die Kompositionen Schmidts zur Aufführung kommen sollten, wurden die Texte dann in Straßburg zum Druck gegeben.

Die Straßburger Drucke sind inhaltlich mit der Handschrift völlig identisch, während die Hanauer Drucke an einer Stelle leicht abweichen. Anhand dieser Abweichung lässt sich zeigen, dass Graupner zunächst nicht nach dem gedruckten Text, sondern nach Lichtenbergs handschriftlichem Manuskript arbeitete. In der Handschrift – und im Straßburger Druck – heißt es in der Kantate *Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten* nach der Arie Nr. 3 „Beweine, Hanau, deine Krone, ach, deine Mutter lebt nicht mehr“ in einem Rezitativ: „Doch nein! Sie lebt, ihr nun erblaßner[sic!] Geist hat sich zum Land der Seligkeit [...]“. In der endgültigen – der Hanauer – Fassung hat Graupner einen vermutlich von Lichtenberg (auf Wunsch des hinterbliebenen Grafen?) an der Stelle nachträglich eingefügten Bibeltext „Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen“ (Psalm 118, 17) in einem Chor vertont. Das machte eine kleine Textänderung im folgenden Accompagnato-Rezitativ (Nr. 8) nötig:



766 HStAD D7 19/5.

767 Ebenda.

Aus „Doch Nein, Sie lebt Ihr nun entlaßner Geist hat sich zum Land der Seelig [...]“ wird: „Ja, seeligste du lebst dein [...]“. Das lyrische Ich, das die Verstorbene direkt anspricht, gibt hiermit die Bestätigung des Psalmverses aus der Perspektive des hinterbliebenen Landes. Es war Graupner offenbar wichtig, diesen nachträglichen Zusatz zu vertonen. Denn der eingefügte Chor – Graupner hat die Stelle mit NB gekennzeichnet – steht auf einem separaten Blatt, einem Skizzenblatt, dessen Rückseite leer ist und das in der untersten Zeile die Melodie des Schlusschorals Nr. 11 enthält.

Als regierender Fürstin stand der Gräfin von Hanau eine Bestattung mit Pauken und Trompeten zu. Graupner besetzte diese Instrumente bei Trauermusik ansonsten nur für Landgraf Ernst Ludwig. Bei der Leichenpredigt, die nur einen Tag später stattfand, wurden die beiden Kantaten *Herr wenn ich nur dich habe* und *Selig sind die Toten* aufgeführt.⁷⁶⁸ Deren Zusammengehörigkeit ist auch dadurch evident, dass der Choral der ersteren am Ende der zweiten wiederholt wird.

6.5. Der Tod zweier Landgrafen

6.5.1. Die Beisetzung Landgraf Ernst Ludwigs (1667-1739)

Ernst Ludwig starb am 12. September 1739 im Forsthaus seines im Umbau befindlichen Jagdschlusses Jägersburg.⁷⁶⁹ Obrist Ernst Friedrich von Rieppur war anwesend und schrieb am 16. September einen Bericht an den Oberjägermeister, in dem er die letzten Tage und Stunden des Landgrafen schilderte.⁷⁷⁰ Etwa eine Woche lang hatte der Landgraf an einer Infektionskrankheit mit Erbrechen, Durchfall und Schwächeanfällen gelitten, bevor er ihr erlag.

Die Kantate *Deine Toten werden leben* wurde am 13. September, also gerade einen Tag nach dem Tod des Landgrafen aufgeführt. Es muss als Zufall gewertet werden, dass der Text für den Trauerfall prädestiniert erscheint. Graupner hatte die Kantate als reguläre Kirchenmusik für den 16. Sonntag nach Trinitatis geschrieben, nach dem

768 Friedrich Noack hielt irrtümlicherweise die erste Kantate zur Beisetzung für die mittlere der drei. Die Textdrucke, die den Aufführungsmodus beinhalten, waren ihm nicht bekannt. Da kein Aufführungsmaterial für *Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten* erhalten ist, war er im Zweifel, ob diese Kantate aufgeführt worden sei, zumal sie durch viele Korrekturen ein etwas skizzenhaftes Aussehen habe. Der eingefügte Chor gefiel ihm als „ein merkwürdiges Stück für Altsolo mit einfach vierstimmigem Chor in g-Moll [...]“. Es wird nämlich hier die Verstorbene selbst redend eingeführt; gleichsam aus dem Grabe heraus tröstet sie die Trauernden: „Ich werde nicht sterben, sondern leben“. Die Antwort in Du-Form erschien auch Noack, der ja die erste Lösung nicht kannte, als gelungen: „Das unmittelbar anschließende Baßrezitativ antwortet darauf: Ja, Selige, du lebst“. Noack 1916, 97.

769 Der Neubau des unter Ludwig V. erstellten Jagdschlusses zwischen Einhausen und Groß-Rohrheim im hessischen Ried, den Ernst Ludwig kurz vor seinem Tod in Angriff nahm, wurde wenig später wieder abgerissen. Vgl. SIEBERT o. J., 20.

770 HStAD D 4 340/5.

Text in Lichtenbergs Jahrgang 1738/39, der seit fast einem Jahr feststand.⁷⁷¹ Da Ernst Ludwig sich seit einigen Wochen im etwa dreißig Kilometer entfernten Jägersburg aufhielt und nur wenige Tage krank war, kann ausgeschlossen werden, dass man in Darmstadt mit seinem Ableben rechnete und Graupner mit Vorbedacht diesen Text gewählt hatte. Doch war die Nachricht vom Tod des Landgrafen zum Zeitpunkt der Aufführung im Schloss bereits eingetroffen. Ernst Ludwig war am Samstag Nachmittag um 5 Uhr verstorben, und Oberst Rieppur hatte sofort einen Boten nach Darmstadt geschickt, der im Laufe des Abends angekommen sein musste. Dort war die Krankheit Ernst Ludwigs allerdings bekannt. Erbprinz Ludwig war wenige Tage zuvor in Jägersburg gewesen, und seine Schwester Prinzessin Max, die sich ebenfalls dort aufhielt, hatte einige Tage zuvor nach dem Leibarzt geschickt sowie eine spezielle Arznei aus der Hofapotheke kommen lassen.⁷⁷²

Über die nun einsetzenden Verwaltungs- und Traueraktivitäten geben die Kanzleiakten Auskunft:

„Sonntags, den 13ten Septembr. Morgens frühe um 6. Uhr ist mit der in hiesiger Statt Kirche sich befindenden großen Sophien-Glocke, und sonst allen andern in der Statt befindlichen Glocken eine Stund lang geläutet, mithin der gantzen Statt und dem Land der höchst betrübteste Todesfall kundtgemacht [...]“⁷⁷³

In einer zweitägigen Prozession, die mehr als 50 Personen, mehrere Kutschen, Reiter, Soldaten und Trompeter umfasste, wurde der Leichnam vom 14. bis 15. September nach Darmstadt gebracht, mit Stationen in den Jagdhäusern Bickenbach und Bessungen, die auf dem Weg lagen. Der Sarg kam um 10 Uhr abends in Darmstadt an und wurde durch 12 Cavalliers empfangen und sofort in die Gruft gebracht. Stadt und Kirche waren feierlich beleuchtet; die Kirchentüren waren „mit Wacht besetzt, umb das starcke Gedräng derer Leuthen und Zulauffs in die Kirche, zu verhindern“. Es fand jedoch zu diesem Zeitpunkt noch keine Zeremonie statt, sondern „als nun der Fürstliche Leichnam, vorbeschriebener maßen, in der Stille, in die Fürstliche Grufft beygesetzt war, so ginge ein jeder, ohne eine ordentliche Prozession zu halten, mit betrübtestem Hertzen seines Weges“.

Danach wurde die „öffentliche Beysetzung“ vorbereitet. Im gelben Gemach wurde ein Paradebett mit schwarzem Baldachin aufgestellt, auf dem allerdings nicht die Leiche selbst, sondern nur ein prächtig geschmückter Sarg zwei Tage lang öffentlich gezeigt wurde: „Das Parade-Bett dorffte jedermann sehen. [...] Daraufff wurde die

771 Zur Kirchen-Music In der Hoch-Fürstlichen Schloß-Capelle Zu Darmstadt gewiedmete Poetische Texte auf das 1739.te Jahr. Darmstadt, gedruckt bey Gottfried Heinrich Eylau, Fürstlich Heßis. Hof- und Cantzley-Buchdrucker. ULB Darmstadt, 2008 A 0163.

772 Berichte über Ernst Ludwigs Krankheit und Sterben befinden sich in HStAD D 4 340/5. Dieselbe Archivalie enthält auch einen Bericht des Leibarztes Dr. Johann Caspar Metzger, der vermutete, dass Ernst Ludwig bei einer anderen medizinischen Behandlung hätte gerettet werden können.

773 HStAD D 4 342/2.

öffentliche Beisetzung vorgenommen und folgendermaßen es darbey gehalten nehmlich freytags, den 18ten Sept. 1739 Abends um 6. Uhr [...]“. Wie jede fürstlichen Beisetzung bestand auch diese aus einer Prozession, die naturgemäß in diesem Fall besonders aufwendig war, und der anschließenden Feier in der Stadtkirche.

Hierfür war die Kantate *Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott* intendiert. Von den drei Kantaten, die Graupner für die Trauerfeierlichkeiten schrieb, ist nur für diese ein gedruckter Text erhalten.⁷⁷⁴ Zwei weitere Kantaten waren bei der Leichenpredigt am 7. Oktober vorgesehen: *Wir wissen, so unser irdisch Haus und Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch*. Alle drei Kantaten tragen Spuren, die darauf hindeuten, dass sie 29 Jahre später beim Tod Ludwigs VIII. wieder aufgeführt wurden (s.u.).

Da die drei Kantaten, selbst die äußerst kurzfristig entstandene erste, sehr aufwendig besetzt sind, erstaunt die Einschätzung Friedrich Noacks:

„Es entstanden im Monat September 1739 für die Trauerfeierlichkeiten drei Kantaten, die an Ausdehnung jedoch gewöhnliche Kirchenmusiken nicht übertreffen. Auch musikalisch sind sie nicht instande, besonders zu fesseln, denn obgleich sie durchaus sorgfältig gearbeitet und fein instrumentiert sind, und obwohl auch die Trauer um den Landgrafen ihren angemessenen Ausdruck in ihnen findet, erhebt sich doch Graupner hier nirgends zu höherem Fluge“.⁷⁷⁵

Wie ein „höherer Flug“ Graupners nach Noacks Meinung ausgesehen hätte, wird nicht klar. Ohne Zweifel haben die drei Kantaten, für die wohl alle verfügbaren Sänger und Instrumentalisten aufgeboten wurden, ihre repräsentative Wirkung voll erfüllt. Mit jeweils sieben Sätzen gehören sie tatsächlich zu den kürzeren Trauerkantaten, ihnen fehlt der bei den anderen Trauerkantaten vorhandene Chorsatz in der Mitte. Der formale Aufbau der drei Kantaten ist offenbar bewusst analog konzipiert: Chor (Dictum) – Bass Rezitativ – Bass Arie (bzw. Duett mit Alt) – Sopran Rezitativ und Arie – Tenor Rezitativ (einmal mit Alt) – Choral.

Weder Tenor noch Alt scheinen zu der Zeit in der Lage gewesen zu sein, größere solistische Aufgaben zu übernehmen, so dass Graupner dem Bassisten (vermutlich Hertzberger) und der Sopranistin (Frau Schetky oder deren Tochter) die anspruchsvolleren Partien zuordnete.

774 Auch dieser Textdruck galt bisher als verschollen. Er befindet sich in einem Konvolut mit Trauer- und Beileidsgedichten: HStAD D 4 342/4. Durch diesen Fund ist es nun möglich, den Auführungsanlass der drei Kantaten zur Beisetzung bzw. Leichenpredigt zu bestimmen. Außer dem Kantatentext *Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben* ist in der Archivalie auch eine lateinische Trauerrede des Pädagog-Rektors Johann Friedrich Mickelius enthalten und ein gedrucktes Trauergedicht, bei dem „Die Fürstliche Regierung und Consistorium zu Darmstadt“ verantwortlich zeichnet. Es ist mit handschriftlichen Notizen und vielen Verbesserungen versehen, die zeigen, dass der Verfasser nicht mit der Redaktion vor der Drucklegung einverstanden war: „hos ego versiculos feci JJB [?]. Dieses Gedicht ist in Darmstadt durch beliebige Ändr. und Auslaßung vieler Stellen, ganz verstümmelt, entkräftet und also zugerichtet worden, daß ich es nicht mehr kenne. Dieses Exemplar wird nach dem Manuskript folgendermaßen wieder verbessert“.

775 NOACK 1916, 99f.

Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott

Der Textdruck enthält nur diese eine Kantate, und das Titelblatt weist aus, dass sie für die öffentliche Beisetzung gedacht war: „[...] Am (...) besagten Monaths Sept. in die Hochfürstl. Grufft zu Darmstadt Mit Christ-Fürstlichen Ceremonien zur Ruhe gebracht wurde“. Das Datum, der 18. September, stand offenbar bei der Drucklegung noch nicht fest; wie üblich, wurde es für eine spätere handschriftliche Eintragung offengelassen. Da die öffentliche Beisetzung sechs Tage nach dem Tod des Landgrafen angesetzt wurde, blieb sowohl dem Textdichter Lichtenberg als auch Graupner sehr wenig Zeit für ihre Arbeit. Dazu kam, dass der Bassist und zweite Kapellmeister Grünewald krank war; er starb am 19. Dezember.⁷⁷⁶ Seit August hatte Graupner dessen Anteil an den erforderlichen Kantatenkompositionen übernommen, daher kann man davon ausgehen, dass Grünewald für die Trauerkantaten auch nicht zur Verfügung stand. Kurz nach der öffentlichen Beisetzung machte Ludwig VIII. Anstalten, die Leichenpredigt zu organisieren. „An die Regierung hier und zu Gießen 22. Sept“. erging eine schriftliche Anweisung:

„Nachdem nun, nach bereits unter Vergießung vieler tausend Tränen, beschehene Beysetzung des verblichenen fürstlichen Leichnams, unsere Schuldigkeit erfordert das gloriwürdige Gedächtnis Hochseelig. gedachten unseres Herrn Vatters, und den Höchstverdienten Nachruhm ihro Christfürstl. Lebens, Regierung und Sterbens, durch eine im gantzen Land zu haltende Trauer- und Leichen Predigt verehren und feierlich begehen zu laßen, wozu wir den 7ten Tag des nechst. künftigen Monaths Octobris bereits gnädigst bestimmt haben, so ist unser gnädigster befehl daß ihr solches denen sambtl. beamten unserer hiesigen Ober Graffschafft, unsers Oberfürstenthums, zu dem Ende bekannt machet, damit sowohl sie selbst, als der Eingeseßene eines jeden Ampts solchen betrübten Gedächtnis-Tag, in gebührender devotion mit Einstellung Handels und Wandels, und anderen unanständigen Wesens begehen, bey dem Gottesdienst und Leich Predigt in Trauer- oder sonsten andern erbaren Kleidung sich einfinden, und in einer stillen Trauer-Andacht die Güte des Höchsten, eine gnädige Abwendung schwehren Leid- und Trauerfälle inbrünstig mit anrufen mögen“.⁷⁷⁷

Anders als in seiner Familie üblich, hatte Ernst Ludwig offenbar zu seinen Lebzeiten keinen Text für seine Leichenpredigt festgelegt. Wie schon zum Regierungsjubiläum im Jahr zuvor reichte Hofprediger Berchelmann schriftlich Vorschläge ein, von denen Ludwig VIII. auswählen sollte. Er entschied sich für die Verse „Mein Mund soll verkündigen ...“ aus Psalm 71 und „Wir wissen aber, so unser irdisch Haus [...], der andere Spruch aus der zweyten Epistel an die Corinth. cap. 5, v.1 et 2[,] aber im Eingang der Predigt berichtet“. Der zweite Text hatte laut Berchelmann eine besondere Bedeutung für Ernst Ludwig:

776 NOACK 1916, 100. Elisabeth Noack nahm irrtümlich als Todesdatum den 20. Dezember an: NOACK 1967, 217.

777 HStAD D 4 342/2, ebenda die folgenden Zitate.

„Von diesem Spruch ist zu merken, daß ihn einst, und zwar noch vor kurzem, der höchstseeligste Herr Landgraff in einem Traum soll hergesaget haben, da Ihnen geträumet, daß Sie in ein alt Hauß geführt würden, das einfallen wolte, wie mir solches der hochfürstl. Cammer-Meister Herr Baron von Wallbrunn erzehlet hat“.

Es ist nicht überliefert, ob Lichtenberg und Graupner diese Erzählung kannten. Anders als bei den Predigttexten und den Liedern, die immer vom Landgrafen selbst festgelegt wurden, schien es für die Kantatentexte keine Vorschriften zu geben. Zumindest sind keine schriftlichen Anweisungen an Lichtenberg erhalten. Es ist aber doch anzunehmen, dass Lichtenberg sich mit dem Hofprediger absprechen musste, damit die Kantate zur Predigt passte. Wie für die gesamte Kirchenmusik, so galt auch für die Trauerkantaten, dass die Kantate vor der Predigt deren Text bereits einführen und musikalisch auslegen sollte.

Wie die erste Kantate, so beginnt auch *Wir wissen, so unser irdisch Haus* mit einem großen Chor, der von Trompeten, Pauken und Chalumeaux eingeleitet und begleitet wird. Der Schlusschoral ist ebenso besetzt. Die Metapher des einstürzenden Hauses scheint besonders passend für den Landgrafen, der viele Bauvorhaben realisieren wollte und dabei so oft scheiterte.⁷⁷⁸ Im übertragenen Sinn liegt nahe, das Bild ebenso auf die „einstürzende“ Ökonomie des Landes anzuwenden. Graupner malte musikalisch sowohl das „zerbrochene“ Haus als auch das „von Gott erbaute“; ersteres mit dissonanten Intervallen und Harmonien sowie „auseinanderbrechenden“ Stimmen des zuvor homophonen Satzes:

Clarino 1 in C
Clarino 2 in C

Timpani

Chalumeau 1

Chalumeau 2
Chalumeau 3

Violine 1
Violine 2

Viola

Sopran
so un-ser ir-disch Haus die-ser Hüt-ten, die-ser Hüt-ten zer-bro-chen ist, zer-bro-chen ist,

Alt
so un-ser ir-disch Haus die-ser Hüt-ten, die-ser Hüt-ten zer-bro-chen ist, zer-bro-chen ist,

Tenor
so un-ser ir-disch Haus die-ser Hüt-ten, die-ser Hüt-ten zer-bro-chen ist, zer-bro-chen ist,

Bass
so un-ser ir-disch Haus die-ser Hüt-ten, die-ser Hüt-ten zer-bro-chen ist, zer-bro-chen ist,

Bc

778 Nicht nur das bei Louis Remy de la Fosse 1715 in Auftrag gegebene Residenzschloss, sondern auch der Orangeriebau in Bessungen wurden nie vollendet. Tatsächlich gebaut wurden hingegen mehrere Jagdschlösser.

Die dritte Trauerkantate, *Gott deine Gerechtigkeit ist hoch*, thematisiert bereits den neuen Landgrafen, den „Gott dem Land zum Trost geschickt hatte“.⁷⁷⁹ Dass der Regierungsantritt des neuen mit dem Ableben des alten Landgrafen einherging, war eine Selbstverständlichkeit. Das geht auch aus den Briefen hervor, die die Abgesandten anderer Fürsten im Laufe der folgenden Wochen nach Darmstadt brachten. Es war nicht üblich, dass Verwandte oder Freunde zur Beisetzung oder Leichenpredigt anreisten. Statt dessen wurden Abgesandte geschickt, deren Empfang und Bewirtung ein eigenes Zeremoniell erforderte. Sie überbrachten die offiziellen Beileidsschreiben, die immer auch schon Gratulationen zum Regierungsantritt enthielten. Anders als bei einem König oder Kaiser, deren Regierung mit einer Krönungsfeier begann, gab es für die Landgrafen Hessen-Darmstadts offenbar keine Solennitäten zu diesem Anlass.⁷⁸⁰

6.5.2. Die Beisetzung Landgraf Ludwigs VIII. (1691-1768)

Landgraf Ludwig VIII. starb am 17. Oktober 1768, also mehr als acht Jahre nach Graupner. Dennoch ist dieser Todesfall hier von Interesse, denn ganz offensichtlich führte die Hofkapelle zu diesem Anlass alle drei Kantaten erneut auf, die Graupner 1739 für die Beisetzung Ernst Ludwigs geschrieben hatte.⁷⁸¹ Bei den Trauerfeierlichkeiten für Ludwig VIII. wurden nicht nur die vorhandenen Kantaten wieder verwendet, sondern es wurde bezüglich sämtlicher Trauerregelungen auf die älteren Zeremonielle zurückgegriffen. Eine Dienstanweisung, die Regierungsrat Miltenberger im Namen Ludwig IX. verschickte, besagt, dass „wir gnädigst resolviret haben, daß es mit der jetzigen Trauer eben so gehalten werden solle, wie es in ao. 1739 nach höchstseeligem Absterben unseres in Gott ruhenden Herrn Großvatters Herrn Landgrafen Ernst Ludwigs Gnaden reguliret geweßen [...]“.⁷⁸²

Und in einer Dienstanweisung, die Landgräfin Caroline unter anderen an die Räte Wachter und Graupner⁷⁸³ schicken ließ, steht:

779 Daher zählte Friedrich Noack sie nicht zu den Trauerkantaten, sondern nannte den Regierungsantritt Ludwigs VIII. als Anlass, NOACK 1926. Es gab jedoch keine spezielle Feier zum Regierungsantritt, für die eine Kantate aufgeführt worden wäre. In den Personalien Ludwigs VIII. steht darüber: „[...] Also haben sich auch Höchst Dieselbe bey dem in Anno 1739. am 12. september erfolgten Höchstbetrübten Ableben Dero in GOTT ruhenden Herrn Vaters, des obhöchstgedachten Weyl. Durchlauchtigsten Fürsten und Herrns, Herrn Ernst Ludwigen [...] nicht weniger in Christ-Fürstlicher Gelassenheit zu fassen gewust, und die durch diesen Höchsten Sterbfall auf Dieselbe devolvirte Landes-Regierung, obschon mit bekümmertem Herzen, dennoch mit standhaftem Muth und willigst übernommen“. HStAD D 4 391/8.

780 Im 17. Jahrhundert wurde die vorgezogene Volljährigkeit Ludwigs VII. gefeiert, einige Jahre später ebenso diejenige Ernst Ludwigs, damit er die Interimsregierung seiner Mutter ablösen konnte.

781 Dr. Bernhard Schmitt, der mich zuerst auf die Textänderungen in den Autographen aufmerksam machte, sei herzlich gedankt.

782 HStAD D 4 391/8. Auch die folgenden Zitate stammen aus diesem Konvolut.

783 Bei den fürstlichen Kammer-Räten Johann Georg Wachter und Johann Christoph Graupner handelte es sich um den Schwiegersohn und um den zweiten Sohn Graupners.

„Actum Darmstatt 20. Octobris 1768: [...] daß Ihre hochfürstl. Durchlaucht die jetzige Frau Landgräffin [...] darauff den gnädigsten Befehl dahin zu ertheilen geruhet hatten, daß es in Ansetzung der Trauer durchaus wie bey dem höchstseeligen Absterben des Herrn Landgraffen Ernst Ludwig hochfürstl. Durchl. gehalten [...]“

Man benötigte auch für die Beerdigung Ludwigs VIII. drei Kantaten, und zwar eine am 4. und zwei am 14. November 1768, wie aus den Akten hervorgeht. Die Trauerzeremonie für Ludwig VIII. ist zunächst dokumentiert in einem „Ceremoniel der Stillen Beysetzung“, in dem der „Leichnam in weißen Atlas gekleidet und in einem mit weißem Atlas ausgelegten Eichensarg am 20. October nachts um 11 Uhr in einer Procession vom Weißen Saal des Schlosses bis zur Gruft“ geführt wurde. Dabei wurden keine Glocken geläutet; es gab weder Orgelmusik noch Gesang oder sonstige Trauermusik.

Nach dieser stillen Beisetzung wurde die öffentliche Beisetzung vorbereitet: „Der Parade Sarg wurde an die Stelle des beygesetzten Leichnams gesetzt und die Fürstlich Leib Garde behielt bis zum öffentlichen Leichen Begängnis, welches den 4. Nov. [...] geschahe, die Wache in und vor dem gelben Gemach, [...]“. Das Paradebett mit Baldachin, das im besonders kostbar möblierten und oft zu Repräsentationszwecken benutzten „gelben Gemach“ aufgestellt wurde, bestand aus schwarzem Samt mit goldenen Borden und dem in Gold gestickten Wappen. Fürstenhut, Regimentsstab und Orden hatten darauf ihren Platz, kostbare Leuchter wurden zu allen Seiten aufgestellt. Die Bewachung durch Kammerjunker, Hofjunker, Pagen und die Fürstliche Leibgarde, alle in genauestens vorgeschriebenen Trauerkleidern⁷⁸⁴, war in einem eigenen Dienstplan geregelt. Dieses aufwendige und kunstvolle Arrangement, das von Ludwigs Schwiegertochter, der Landgräfin Caroline,⁷⁸⁵ angeordnet worden war, sollte nicht nur den Hofangehörigen, sondern auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden: „Vor der öffentlichen Beysetzung wird das Parade-Bett 2. Tage lang jedermann zu gewissen Stunden des Tages, da als dann die Lichter angezündet werden, zu sehen erlaubt“.

Die öffentliche Beisetzung war am 4. November und folgte dem in Darmstadt üblichen Ritual, das eine Kantate vor der Predigt vorsah:

„[...] Von der Fürstlich Hof-Capelle wird hierauf eine Trauer-Musique aufgeführt und nach deren Endigung von dem ersten Hofprediger eine kurze Sermon welche mit einem besonders abgefaßten Gebett beschloßen wird, abgehalten, und wie beym Eintritt in die Kirche mit gedämpfter Orgel wiederum präludirt, [...] und das Lied: Nun laßt uns den Leib etc bey gedämpfter Orgel und Instrumenten abgesungen“.

784 Sogar Stoffmuster, die den Verwaltungsakten beiliegen, sind erhalten: HStAD D 4 391/8.

785 Caroline Henriette von Pfalz-Zweibrücken (1721-1774) übernahm in umsichtiger Weise nicht nur die häuslichen Angelegenheiten, sondern auch einige Regierungsgeschäfte, während ihr Gemahl Ludwig IX. in preußischen Militärdiensten war bzw. sich in seiner Garnisonsstadt Pirmasens aufhielt. Siehe WOLF 1991.

Die Personalia wurden erst nach dem 8. November gedruckt. Landgräfin Caroline hielt offenbar noch mehrere Berichtigungen für nötig, „damit die übrigen sämtlichen Statt und Land Geistlichen solche demnächst gleichermaßen ableßen können“. Verlesen wurde der gedruckte Text in einem Gedächtnisgottesdienst am 14. November, Montag morgens um 9 Uhr. Caroline legte die Bibeltexte, die Ludwig VIII. angeblich selbst gewählt hatte, und die Lieder fest. Ihrem Mann, der sich in Pirmasens befand und der also bei der Leichenpredigt nicht anwesend war, berichtete sie in einem Brief⁷⁸⁶: „Morgendts nach glockenschlag 7. Uhr wurde das erste Zeichen mit der großen Glocke gegeben [...]“. Es folgt eine Beschreibung der Prozession zur Kirche, die bis viertel nach 9 dauerte. Nach dem ersten Lied „wurde eine Trauer Music auffgeführt, ein Lied gesungen, die wohl ausgearbeitete und bei nahe 1. Stunde gedauerte Predigt gehalten, wieder ein Lied gesungen. Es wurde abermahlen eine Trauer Music und zu Läuten angefangen, binnen welcher die Prozession in vorheriger Ordnung [...]“ sich zurück ins Schloss begab.

Dass die Predigttexte „Herr, gedenke nicht der Sünden meiner Jugend“ und „Herr, wenn ich nur dich habe“⁷⁸⁷ nicht mit den Kantatentexten abgestimmt war, schien niemanden zu stören. Offensichtlich kam es Caroline nur darauf an, dass die äußere Form erfüllt wurde, also dass die Hofkapelle einfach an den üblichen Stellen des Protokolls spielte. Der Inhalt der Kantaten war nicht von Belang, solange der Text notdürftig dem aktuellen Anlass angepasst werden konnte, indem der Name „Ernst Ludwig“ durch „Ludwig“ ersetzt wurde. Die Landestrauer dauerte nur sechs Monate, und die meisten der dabei zu beachtenden Vorschriften betrafen, neben dem üblichen Tanz- und Musizierverbot, die Kleiderordnungen der Hofmitglieder.

6.5.2.1. Wiederverwendung der Trauermusik

Textdrucke zur Trauermusik sind aus dem Jahr 1768 nicht erhalten; es muss sie aber gegeben haben. Ohne die Quelle genau anzugeben, erwähnt Elisabeth Noack eine Kantate des Tenoristen Johann Gottlieb Portmann. Portmann, der 1765 aus Dresden gekommen war, betätigte sich also auch als Komponist.⁷⁸⁸ Dennoch verwendete Kirchenmusikdirektor Hertzberger die fast dreißig Jahre alten Kantaten Graupners sowohl für die Beisetzung als auch für die Leichenpredigt in der Stadtkirche. Nach Graupners (1760) und Endlers (1762) Tod blieb die Stelle des Hofkapellmeisters lange vakant. Wilhelm Gottfried Enderle und vor allem Georg Baltasar Hertzberger, die 1768 die Hofkapelle gemeinsam leiteten, führten Graupners

786 HStAD D 4 392/1. *Extractus protocollis den 14ten Novembris 1768*. Schreiben an Landgraf Ludwig IX.

787 Psalm 25, 7 und Psalm 73, 25-28.

788 „Laut Zeitungsnotiz vom Nov. 1768 konnten ‚die Trauer-Music und Trauer carmina nach und nach, wie sie herausgekommen‘ in der Druckerei Wittich erworben werden. Im Pädagogium führte man eine ‚Cantate zur Trauermusic auf den höchstseligen Landgrafen Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt‘ von Portmann auf, deren Text der damalige Rektor J. Chr. Stockhausen verfaßt hatte“. NOACK 1967, 267.

Kirchenkantaten noch einige Jahre lang jeden Sonntag auf.⁷⁸⁹ So verwundert es nicht, dass sie auch die Trauerkantaten aus dem Jahr 1739 bei der Beerdigung Ludwigs VIII. wieder verwendeten. Obwohl Portmann offenbar eine Trauermusik für die Aufführung im Pädagogium schrieb, griff man für das höfische Zeremoniell auf die nun über fünfzigjährige Tradition zurück, die Graupners Musik begründet hatte.

Zur öffentlichen Beisetzung wurde die Kantate *Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott* wieder aufgeführt. Im unteren linken Teil des Deckblattes wurde von anderer als Graupners Hand – offenbar später – der Vermerk hinzugefügt: „Mort: Ser: 1768“, darunter „39“. Für diese Kantate ist ein handschriftlicher Text⁷⁹⁰ erhalten, der sich in einigen Details von dem Text in Graupners Autograph unterscheidet. In dem ersten Rezitativ (Bass) steht „Dein Ludwig“ an Stelle des „Ernst Ludwig“ im ursprünglichen Text. Es ist dies die einzige Textstelle in dieser Kantate, die den Namen des Fürsten wörtlich nennt. Weitere kleine Textänderungen bewirken nur eine andere Silbenverteilung und sind für die Semantik unwesentlich.

Der Partitur der Kantate *Wir wissen, so unser irdisch Haus* liegt leider kein Aufführungsmaterial bei, jedoch finden sich in der Partitur deutliche Hinweise auf eine Wiederaufführung in Form von nachträglich eingetragenen Textänderungen, die dem späteren Anlass Rechnung tragen: Am Schluss des Bass-Rezitativs Nr. 2

[...] Ja, Darmstadt, ja, du hast
Gerechte Ursach, weh zu klagen,
Da ein so streng und unverhoffter Streich
In deines Fürsten Wohnung schlägt,
Und macht, o Schmerz! Ernst Ludwigs Purpur bleich

sind die Worte „Ernst Ludwigs Purpur bleich“ unterstrichen und mit den Worten „den Purpur Ludwigs bleich“ überschrieben:



789 Entsprechende Eintragungen finden sich in mehreren Autographen. Ein anderes Beispiel für eine Wiederaufführung nach Graupners Tod ist die Kantate zu Epiphania 1737 *Wo ist der neugeborene König der Juden*. Auf einer Chalumeau-Stimme ist als weiteres Datum der 6. Januar 1765 vermerkt.

790 HStAD D 4 391/8.

In der folgenden Arie ist ebenfalls das Wort „Ernst“ unterstrichen. Aus „Ernst Ludwigs Geist ist hingegangen“ wird „da Ludwigs Geist ist hingegangen“.

Auch die Kantate *Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch* wurde bei der Leichenpredigt nochmals aufgeführt. Zwar wurden hier in der Partitur keine Änderungen vorgenommen; die Sänger und Sängerinnen verwendeten aber Aufführungsmaterial mit dem neuen, angepassten Text. Diese Einzelstimmen müssen also erst im Jahr 1768 dazugekommen sein. Leider sind gerade die beiden Stimmen (Sopran und Bass) nicht erhalten, in denen die meisten Textstellen mit dem Namen „Ernst Ludwig“ vorkommen und die folglich geändert werden mussten. In der vorhandenen Tenorstimme jedoch sind die Worte, die in der Partitur „Ernst Ludwig“ lauten, durch „dich Ludwig“ ersetzt.

Ein weiterer Beleg für eine Wiederaufführung ist die Tatsache, dass das gesamte erhaltene Aufführungsmaterial auf Papier in einem anderen, geringfügig größeren, Format geschrieben ist. Auch lässt die Schrift auf einen späteren Entstehungszeitpunkt schließen. Wasserzeichen, soweit erkennbar, gehören in der Partitur zu einer Form, die von Dezember 1737 bis Dezember 1744 verwendet wurde.⁷⁹¹ Im Stimmennmaterial ist hingegen einige Male ein Zeichen sichtbar, das offenbar zu Graupners Lebzeiten noch gar nicht vorkam. Vermutlich war das ursprüngliche Aufführungsmaterial im Jahr 1768 nicht mehr vorhanden, so dass die Stimmen neu ausgeschrieben werden mussten. Die notwendigen Textänderungen wurden nicht in die Partitur eingetragen, sondern lediglich in den Stimmen berücksichtigt. Der Nachfolger Ludwigs VIII. hieß ebenfalls Ludwig (IX.). Die Textstellen, die sich auf den Regierungsantritt des neuen Landgrafen beziehen, mussten also nicht geändert werden, weil sie von vornherein passten.

Die Frage, wer 1768 die Sopran- und die Basspartie gesungen hat, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der Hofkapelle in diesem Jahr. Die Verfügbarkeit der vier notwendigen solistischen Sänger hatte sich gegenüber 1739 stark verändert. Für Bass und Sopran ist kein Aufführungsmaterial vorhanden, und in der Aufstellung der Kanzlei, welche Mitglieder der Hofkapelle Trauerkleider erhalten haben,⁷⁹² fehlen ebenfalls dieser Sänger und diese Sängerin. Nur der „Tenoriste Portmann“ und der „Altiste Hamberger“ als reguläre Mitglieder sind mit Trauerkleidung ausgestattet worden. Es ist jedoch nicht vorstellbar, dass die Kantate ohne Bass und Sopran gesungen wurde. In der Kantate *Lasset uns unser Herz* sind sowohl die Canto- als auch die Basso-Stimme vorhanden. Hertzberger, der als Bassist angestellt war und seit

791 Die Einordnung der Wasserzeichen auf Graupners Manuskripten beruht auf einem vorläufigen Verzeichnis, das von der ULB Darmstadt in den 1990er Jahren angelegt wurde. Es ist nicht vollständig und bedarf weiterer Untersuchungen.

792 HStAD D 4 391/8. Während in einer ersten „Designation derer Persohnen, welche Kleider und Mäntel zur Trauer bekommen“ noch die beiden Sopranistinnen Schetky und Lepri aufgeführt waren, fehlen in der Akte „Rectificirte Exemplaria wegen der Trauer“ diese beiden. Allerdings wird in einer weiteren Akte aufgeführt, dass „eine Hoff Cantatrice bey der Musique [...] Drap de Dames zu Kleidung nebst allem Zugehör bekommen“ habe. Dies lässt den Schluss zu, dass nur eine Sopranistin verfügbar war.

1767 zusätzlich den Titel eines Secretarius führte, fungierte notgedrungen auch als Leiter der Kirchenmusik.⁷⁹³ Er erscheint in der Kleiderliste als „Secretarius und Bassiste“. Vermutlich sang er nach wie vor alle Basspartien. Falls er in der dritten Kantate aus der Partitur sang, muss er die Textänderungen auswendig gewusst haben. Das ist erstaunlich, zumal diese Änderungen in der Kantate *Wir wissen, so unser irdisch Haus* in der Partitur eingetragen wurden. Als Sopranistin war seit 1765 die italienische Sängerin Maria Dionisia Lepri angestellt. Die alte Sopranistin Elisabeth Schetky starb kurz nach der Leichenfeier des Landgrafen (am 12. Januar 1769); es ist unwahrscheinlich, dass sie im November noch singen konnte. Ob Frau Lepri, die zu der Zeit übrigens mit 800 Gulden am besten von allen Hofkapellmitgliedern bezahlt wurde, die Sopranpartie sang und ob sie vielleicht eigenes Aufführungsmaterial mit Aussprachehilfen erhielt, das sie dann nicht zurückgab, ist ungewiss, kann aber aufgrund der Quellenlage vermutet werden. Bereits zwei Jahre zuvor, am 15. Februar 1766 hatte Hertzberger eine Beschwerde eingereicht; er müsse „selbst bald Bass, bald Tenor oder Sopran (!) übernehmen und öfters die Soli singen. Die Sängerin Schetky lasse nach, die Lepri könne schlecht deutsch. So scheint es demnach selbst nach der Anstellung der Lepri kümmerlich zugegangen zu sein“.⁷⁹⁴

Grundlegend geändert hatte sich die Situation in Bezug auf die Stimmen Alt und Tenor, denen Graupner 1739 nur kleinere Partien zugewiesen hatte. Beim Tode Ludwigs VIII. waren mit Hamberger und Portmann zwei tüchtige Sänger dieser Stimmlagen zur Verfügung. Dennoch schien Hertzberger nicht in der Lage gewesen zu sein, die Trauerkantaten daraufhin umzuschreiben, geschweige denn neu zu komponieren. Er arbeitete, wie auch bei der sonntäglichen Kirchenmusik, die er regelmäßig zu besorgen hatte, mit dem vorhandenen Material, das er notdürftig anpasste. Das bedeutet, dass er selbst die Basspartie und Frau Lepri die Sopranpartie singen mussten, während Portmann und Hamberger die kleineren und weniger anspruchsvollen Partien übernahmen. Die von Portmann komponierte Trauermusik (s.o.) schien für das höfische Zeremoniell in der Stadtkirche nicht in Frage zu kommen. Ob es Hertzbergers Entscheidung war oder ob Landgräfin Caroline wünschte, Graupners Musik nochmals aufzuführen, muss offen bleiben. Es hat den Anschein, dass Graupners Name acht Jahre nach seinem Tod noch genug Geltung besaß, um eine höfische Zeremonie auszus schmücken, selbst wenn weder Inhalt, das heißt der fehlende Bezug zum Predigttext, noch Besetzung der betreffenden Kantaten dem neuen Anlass gerecht werden konnten. Die Gleichgültigkeit des „Soldaten-Landgrafen“ Ludwig IX., der kaum in Darmstadt war, und die deutliche Hinwendung seiner Gemahlin zu einem neuen Musikgeschmack führten indessen wenig später, ganz abgesehen von den jetzt wieder neu eingeleiteten Sparmaßnahmen, zum Verfall der Hofmusik und dem Ende der „Ära Graupner“.

793 Seit 1761 versah er außerdem das Amt des Kantors in Stadtkirche und Pädagog. NOACK 1967, 256f.

794 NOACK 1967, 265.

7. „Unterthänigstes Freuden-Opffer“: Kantaten zu Geburtstagen

Obwohl Geburtstage und Namenstage der meisten, wenn nicht aller, fürstlichen Familienmitglieder mit Glückwuschgedichten und kleinen Theaterstücken, vermutlich auch mit Tanz- und Instrumentalmusik, begangen wurden, hatte der Hofkapellmeister vor allem die Glückwuschkantaten zum Geburtstag des jeweils regierenden Landgrafen zu komponieren. Das ist ersichtlich aus der Tatsache, dass von Graupner keine Kantate für Ludwig VIII. vor dessen Regierungsantritt erhalten ist. Die letzte Geburtstagskantate für Ernst Ludwig schrieb Graupner zum 26. Dezember 1738. Der Landgraf starb am 12. September des folgenden Jahres. Im Jahre 1739 gibt es folglich keine Geburtstagskantate. Denn sein Nachfolger Ludwig VIII. feierte seinen Geburtstag im April, so dass Graupners erste Kantate zu diesem Anlass aus dem Jahr 1740 stammt.

Während für die Geburtstage der übrigen fürstlichen Familienmitglieder keine Musik von Graupner bekannt ist, gibt es Glückwuschkantaten für eine weitere Person, die dem Hof nur als Angestellter angehörte. Anders als bisher angenommen, sind nicht zwei, sondern sogar drei Glückwuschkantaten für den hohen Regierungsbeamten und zeitweiligen Erzieher der Prinzen, den Geheimrat Johann Jacob (von) Wieger, bestimmt, und zwar für die drei aufeinanderfolgenden Jahre 1747 bis 1749. Die Kantate *Erwache, mein Gemüte* galt bisher als eine der Geburtstagskantaten für Landgraf Ernst Ludwig und wurde auf das Jahr 1730 datiert. Diese Einordnung beruht auf irrtümlichen Annahmen (siehe Kapitel 7.3).

Eine weitere Ausnahme machte Graupner – in wessen Auftrag ist nicht ersichtlich – für die Prinzessin Louise (Marie Louise Albertine), die Schwiegertochter Ludwigs VIII. Die Duettkantate *Erwünschter Tag* ist jedoch eine Glückwuschkantate, die nicht nur zum Geburtstag der Prinzessin, mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahr 1749, geschrieben wurde, sondern gleichzeitig die guten Wünsche zum Hochzeitstag und zur bevorstehenden Geburt eines erhofften Prinzen thematisiert (siehe Kapitel 9.2).

Für den jeweiligen Regenten aber schrieb Graupner jährlich Geburtstagskantaten, wobei es variiert, ob eine oder zwei Kantaten vorhanden sind. 37 Kantaten sind für Ernst Ludwig, 16 für Ludwig VIII. (bis zu Graupners Erblindung 1754) erhalten. Auch Instrumentalwerke wie Ouverturesuiten und Sinfonien wurden vermutlich an den Geburtstagen, ebenso wie an anderen Festtagen, aufgeführt. Da Graupners Instrumentalwerke jedoch undatiert sind, lassen sie sich kaum einem Anlass zuordnen. Die datierten Sinfonien von Johann Samuel Endler aber belegen, dass der Geburtstag des Landgrafen – neben dem Neujahrstag und dem Ludwigstag am 25. August – einer der regelmäßigen Anlässe auch für Instrumentalmusik, insbesondere Sinfonien, war. Daneben gibt es einen weiteren Hinweis auf instrumentale Aufführungen zu Geburtstagen: Eine Ouvertüre (GWV 424) liegt der Glückwuschkantate zum Geburtstag des Landgrafen am 26. Dezember 1726 bei.

Es ist nicht überliefert, inwieweit die Geburtstagsfeiern öffentlich waren, ob Gratulanten aus der Bürgerschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt zugelassen oder ob Gäste eingeladen waren. Die bis ins zwanzigste Jahrhundert gepflegte Tradition, dass der „Ludwigstag“ auch für die hessische Bevölkerung ein Festtag war, an dem beispielsweise die Kinder schulfrei hatten, galt nur für den Namenstag am 25. August. Für diesen Tag ist jedoch keine einzige Kantate von Graupner bekannt. Mehrtägige, gar mehrwöchige Geburtstagsfeiern mit auswärtigen Gästen, wie sie beispielsweise am kursächsischen Hof zu Dresden und nach dessen Vorbild auch in Weißenfels⁷⁹⁵ vorkamen, gab es in Darmstadt offenbar nicht.

7.1. Der Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig

Ernst Ludwigs Geburtstag fiel seit der Kalenderreform im Jahr 1700 auf den zweiten Weihnachtstag am 26. Dezember; vor der Jahrhundertwende war das Datum nach dem julianischen Kalender mit dem 15. Dezember angegeben. Eine ganze Reihe erhaltener gedruckter Huldigungsschriften belegt, dass der Tag seit jeher innerhalb der Familie mit Gedichten, auch mit kleinen Theaterstücken gefeiert wurde. Die Prinzen und Prinzessinnen trugen Glückwünsche vor, spielten und tanzten in kleinen Balletten und Bühnenstücken. Dabei kamen einerseits eigene, vielleicht im Unterricht angefertigte „Poesien“ zum Vortrag. Andererseits wurden auch Gratulationscarmina im Namen der Prinzessinnen oder Prinzen von anderen Autoren, vermutlich den Lehrern(?), geschrieben und manchmal auch gedruckt. Ein Beispiel dafür ist eine gereimte Huldigung aus dem Jahr 1690, ein „Schäfer-Gedicht“, dessen Titelblatt die damals nicht einmal zwei Jahre alte älteste Tochter Ernst Ludwigs, Dorothea Sophia (1689-1723), als Autorin ausweist:

„Wem solt nicht das Schäffer-Leben Auch im Winter Freude geben? Auff des Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Ernst Ludwigs/ Landgraffen zu Hessen [...] Als Ihres Gnädigsten und Hertzgeliebten Herrn Vatters Hoherfreuliches Geburths-Fest/ Welches zu Darmstadt den 15ten Decembris MDCXC. Frohlockend begangen wurde/ wolte das Mit Kindlicher Freude erfülete Hertz in einem demüthigen Glückwunsch eröffnen Die Früh vom Schlauff erweckte Schäfferin D. L. Z. H. etc. [Dorothea Landgräfin zu Hessen] Darmstadt/ Gedruckt/ bey Sebastian Gribel/ Fürstlich Buchdruckern“.⁷⁹⁶

795 REIMER 1991, 154. Vgl. auch BLAUT 2008. Eine genauere Schilderung des typischen Ablaufs einer festlichen Geburtstagszeremonie liegt vor von dem in vieler Hinsicht mit Darmstadt vergleichbaren Hof zu Meiningen. Zum Geburtstag des Prinzen Karl Friedrich von Sachsen-Meiningen am 18. Juli 1712 wurden die Musiker folgendermaßen instruiert: „Montags früh 4 Uhr Intrada mit Trompeten und Pauken, Montag früh 7 Uhr von der ganzen Kapelle die gewöhnliche Morgenmusik, Montag ½ 10 Uhr Gottesdienst: bei dem Te deum Trompeten und Pauken, 3 Kanonensalven, bei der Tafelmusik ist unanständiges Stimmen zu unterlassen, zu Anfang ist eine Ouverture zu spielen, der Text der Kantate ist Serenissimo zu übergeben, nach der Kantate lassen sich Pauken und Trompeten wieder hören, bei der Abendtafel starke Instrumentalmusik mit Trompeten und Pauken, die Musik zum nachfolgenden Ball ist stark zu besetzen“. Zitiert nach HENZE-DÖHRING 2009, 15.

796 ULB Darmstadt, 43 A 415/4.

Außerdem sind zahlreiche Huldigungen, zum Teil in lateinischer Sprache, von Mitgliedern des Hofstaates, von Professoren und Geistlichen aus Darmstadt und anderen Städten des Landes für verschiedene Jahre erhalten.⁷⁹⁷ Neben Graupner verfassten auch andere Komponisten Huldigungsmusiken zum Geburtstag des Landgrafen. Überliefert sind davon lediglich die Texte, beispielsweise für das Jahr 1724: „Solemnia Gratulationis [...]“, verfasst von „Johann Wilhelm, comite in Erpach, domino in Breuberg“.⁷⁹⁸ Bei dieser Geburtstagshuldigung seines Freundes, des Grafen von Erbach, war offensichtlich eine musikalische Aufführung in der Kirche vorgesehen: „Arien, welche abgesungen vor der Oration [...] Nach der Oration“. Diesen Arien folgen zwei lateinische Huldigungstexte. Die lateinische Sprache und die Angabe des Druckorts Gießen lässt darauf schließen, dass die Feier wohl im Zusammenhang mit der dortigen Universität stattfand. Von Graupner existieren gleichwohl auch zwei Kantaten für dieses Jahr. Also wurde der Geburtstag in Darmstadt sicherlich ebenfalls gefeiert.

Dass eine „Assemblée“, also ein festlicher Empfang des Hofstaates, ein „Festin“ oder eine „Gala“ am zweiten Weihnachtstag stattfand, war offenbar selbstverständlich, wie aus einigen Tagebucheintragungen Ernst Ludwigs hervorgeht, der in den Jahren 1718 bis 1724 zwar seinen Geburtstag mit keinem Wort erwähnte, jedoch akribisch festhielt, ob und wann er bei solchen Gelegenheiten seine Geliebte gesehen hat.⁷⁹⁹

Dass Feiern innerhalb der Familie üblich waren, geht aus einem Brief von Ernst Ludwigs Tochter Friederike Charlotte hervor, die am 27. Dezember 1729 aus Kassel schrieb, dass es selbst dort ein Fest zu Ehren des abwesenden Vaters gegeben hatte:

„Moy, qui ne sort pas encore,⁸⁰⁰ me suit pourtant donnée l'honneur d'avoir une petite Compagnie a Soupée hyer dans ma Chambre, ou nous avons prise la libertée de celebrer le jour de Naissance de V[otre]. A[ltesse]., ayant etée tous habillée en Galla, buvant a la Santé de V[otre]. A[ltesse]. en grande rassabum et au Son d'un fanfara, la Compagniee a etée la presitente, la Generalle Böeneb.[Boyneburg] et luy et la fillie, et deux Cavalliers de Gotha, Mons. Nimche, et Mons. Bechelheim, Maxe, moy et mes deux freulles [Fräulein, d. h. Hofdamen] toute la Compagniee ma priée dassurer V[otre]. A[ltesse]. de leurs profond Respect [...]“.⁸⁰¹

797 ULB Darmstadt, 43 A 415 und 43 A 416. In diesen Sammlungen sind Huldigungen verschiedener Geistlicher, Gelehrter, Lehrer, Studenten, Akzessisten u.a. überliefert, neben einer ganzen Reihe Textdrucke für die geistlichen und weltlichen Glückwunschkantaten der Hofkapelle.

798 ULB Darmstadt, 43 A 415/19.

799 ULB Darmstadt, Hs 1585. Das persönliche Kürzel „vulapet“ [= *vu la petite*] schrieb Ernst Ludwig häufig an den Rand der Seiten. Es ist ein typisches Charakteristikum der Handschrift Ernst Ludwigs, Wörter ohne Zwischenraum zusammenzuschreiben.

800 Sie hatte im Oktober 1729 eine Totgeburt erlitten.

801 HStAD D 4 352/1, Korrespondenz Ernst Ludwigs mit seiner Tochter Friederike Charlotte.

Es gibt Hinweise, dass Ernst Ludwig es in seinen letzten Lebensjahren vorzog, die letzten Dezembertage und den Jahreswechsel nicht in Darmstadt zu verbringen. Anhand seiner Brief-Tagebücher sowie anhand seiner Korrespondenz⁸⁰² lassen sich die Aufenthaltsorte am 26. Dezember für manche Jahre belegen:

- bis 1717 keine Belege, vermutlich Darmstadt
- 1718-1722 Darmstadt, wie aus dem Diarium zu ersehen
- 1723 Butzbach
- 1724 Darmstadt
- 1725-1727 fraglich
- 1728-1738 immer Mönchbruch, Homburg, Butzbach.

Im Jahr 1723 scheint Ernst Ludwig zum ersten Mal beschlossen zu haben, zum Jahresende zu verreisen. Aus den Briefen der Gräfin von Seyboldsdorff, mit der er 1723 ein Verhältnis begann und die er 1727 „zur linken Hand“ ehelichte, geht hervor, dass er spätestens ab dem Jahr 1728 regelmäßig gegen Mitte Dezember meist über Frankfurt und Mönchbruch nach Butzbach und Homburg reiste, wohl um die Feiertage mit seinem Bruder Heinrich und Freunden auf der Jagd zu verbringen. Er kehrte erst im Januar zurück. Wie schon bei seinen früheren Reisen hielt er es kaum für nötig, seiner Umgebung von seinen Plänen Kenntnis zu geben. Der Hofjunker Grep von Freudenstein schrieb am 3.12.1725 an seinen Cousin, der als Adjutant in Prinz Heinrichs Diensten in Butzbach stand:

„Je pris hier l'occasion de parler et de sonder à S.A.S. Mgr. le Landgrave s'il passeroit les fêtes icy, il me repondit en souriant, que jusques à present il ne le savoit pas autrement, et je remarquai en lui que S.A. Mgr. le Prince Henry lui fera un plaisir de le venir voir“.⁸⁰³

Auch in der Korrespondenz mit Geheimrat Wieger kommt mehrfach zum Ausdruck, dass Regierungsangelegenheiten noch Anfang Dezember erledigt werden sollten, weil die Beamten schon halb mit der Abreise des Landgrafen rechneten.

Die Frage, ob Graupners Glückwunschkantaten in Darmstadt aufgeführt wurden, auch wenn der Landgraf nicht anwesend war, ist kaum zu klären. Die Tatsache, dass für die meisten Kantaten Stimmenmaterial vorhanden ist, für einige jedoch nicht, gibt keinen Hinweis. Denn manchmal ist für denselben Tag eine Kantate mit und eine Kantate ohne Einzelstimmen erhalten. Obwohl keine Belege dafür bekannt sind, darf die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, dass die Hofkapelle auch an Orten wie Mönchbruch, Homburg oder Butzbach eingesetzt worden sein könnte. Allerdings erwähnt Ernst Ludwig den Geburtstag in seinem letzten Tagebuch (1734-1739) kein einziges Mal. Während im Diarium der Jahre 1718 bis 1724

802 Im Hinblick auf diese Frage wurden ausgewertet: ULB Darmstadt, Hs 1585, HStAD D 4 351/9, HStAD D 4 353/1, HStAD D 4 367/1, HStAD D 4 370/4, HStAD D 4 377/3 .

803 HStAD D 4 299/5, Grep de Freudenstein an seinen Cousin Baron von Forstner in Butzbach. Die Formulierung „en souriant“ lässt vermuten, dass Ernst Ludwig bewusst und mit Absicht seine Umgebung im Unklaren lassen wollte.

mehrmals von „festin“ oder „assemblée“ am 26. Dezember die Rede ist, steht ab 1735 „Noël“ als einzige Anmerkung unter diesem Datum. Das legt den Schluss nahe, dass die Glückwunschnusiken, die Graupner pflichtschuldig alljährlich komponierte, für den Landgrafen in seinen letzten Lebensjahren kaum noch eine Rolle spielten. Dieses Desinteresse könnte eine Erklärung dafür sein, dass die drei letzten erhaltenen weltlichen Geburtstagskantaten weitgehend voneinander abgeschrieben sind (Kapitel 7.1.5).

Aus dem Vorhandensein von Kirchenkantaten für alle Geburtstage des Landgrafen folgt, dass der Gottesdienst in Darmstadt wohl grundsätzlich am Anfang jedes Geburtstagsfestes stand und die fürstliche Familie sowie die Hofgemeinde daran teilnahmen. Die Tatsache, dass weltliche Kantaten für einige Jahre vorhanden sind, während sie für andere Jahre fehlen, führt zu der Vermutung, dass sich die Form der Feier mit den Gewohnheiten des Landgrafen veränderte. Friedrich Noack glaubte, vor 1720 seien gewöhnlich theatrale Werke am Geburtstag aufgeführt worden⁸⁰⁴ und nennt als Beispiel *Apollo in Tempe*, ein „Divertimento a 4 Voci da Camera Per il giorno Della Nascita Dell’ Altezza Serenissima DI ERNESTO LODOVICO Landgravius D’Hassia“⁸⁰⁵ von (angeblich) Ernst Christian Hesse, dessen Aufführung er für die Zeit vor 1720 für wahrscheinlich hielt. Obwohl das Aufführungsmaterial Hesse als Autor nennt, stammt dieses Stück jedoch vermutlich aus einer anderen Quelle. Rashid-S. Pegah identifizierte als Kopisten der Partitur den fahrenden Operndirektor Antonio Peruzzi, der vom Sommer 1731 bis Sommer 1732 in Frankfurt tätig, dort auch zeitweise inhaftiert war, weil er seine Schulden nicht bezahlen konnte.⁸⁰⁶ Die von Peruzzi aus Italien angeworbene, aber nicht bezahlte Sängerfamilie Negri wandte sich im März 1732 schriftlich an Ernst Ludwig und bat um juristischen Beistand gegen Peruzzi.⁸⁰⁷ Zwar stellten Antonio Negri und seine Töchter keine finanziellen Forderungen an den Landgrafen, doch liegt dem Brief eine genaue Aufstellung der ihnen zustehenden Gelder bei. Das legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der „Opera, für die [sie] bishero alle Mühen und Strapazen ausstehen müssen“, um *Apollo in Tempe* handelte, die für (und im Auftrag von?) Ernst Ludwig aufgeführt wurde.

Das recht gering, fast kammermusikalisch besetzte Stück beruht laut Pegah ursprünglich auf einer Serenata, die von Giovanni Porta auf einen Text von Domenico Lalli geschrieben und zu Ehren des sächsischen Kurprinzen 1712 in Venedig uraufgeführt wurde. Nach mehreren Änderungen, Hinzufügungen und Streichungen verschiedener Bearbeiter an verschiedenen Orten stellte Peruzzi – wie Pegah vermutet – im Jahr 1731 eine Kopie für eine Aufführung anlässlich des Geburtstags Ernst Ludwigs her. Ob die Aufführung durch Peruzzis Operntruppe in Frankfurt oder in

804 NOACK 1916, 53.

805 D-DS Mus.ms. 1174.

806 PEGAH 2012.

807 HStAD D 4 361/2.

Darmstadt stattfand, ist ungewiss. Es gibt bisher auch keine Erklärung dafür, warum der Kopist des Aufführungsmaterials, der nicht mit Peruzzi identisch ist, als Autor Hesse angibt. Der Inhalt erinnert an den Prolog zur Hamburger Oper (siehe Kapitel 2.3.2). Auch hier berät sich Apollo mit seinem Gefolge, wie man dem Fürsten am besten Ehre erweise. Weil das Stück bereits von Anfang an als Huldigung für einen Fürsten konzipiert war, war es Peruzzi ein Leichtes, die entsprechenden Textänderungen vorzunehmen und an den Darmstädter Landgrafen anzupassen. Da für das Jahr 1731 keine weltliche Kantate von Graupner erhalten ist und Ernst Ludwig sich offensichtlich Ende Dezember nicht in Darmstadt aufhielt,⁸⁰⁸ ist es durchaus wahrscheinlich, dass in jenem Jahr *Apollo in Tempe* in Frankfurt (evtl. auch im nahen Mönchbruch, Butzbach oder Homburg) zur Aufführung kam.

Eine anonyme, undatierte Handschrift ist überliefert vom Text einer kleinen „Serenata“, die dem Geburtstag Ernst Ludwigs 1717 oder 1718 zugeordnet werden kann.⁸⁰⁹ Die Rolle des Ascanius, in der antiken Mythologie der Sohn des Fürsten Aeneas, entspricht dem Fürstenson Ludwig VIII. Ihm steht in einer kleineren Rolle Urania gegenüber, die Muse der Sternenkunde, sowie ein Chor der Musen. Der Aufforderung des Protagonisten „Komt, ihr Musen, steht mir bey [...]“ folgt der Antwortchor „Ja, wir Musen stehn dir bey [...]“, eine Echotechnik, die ebenso wie weitere Ausdrucksparameter, Embleme und andere Textelemente (Purpur, Fürstensonne, Liebespflicht, donnernde Pauken und muntere Trompeten etc.) auf Johann Jacob Wiegler als Verfasser hinweist. Auch der Blickwinkel des gratulierenden Sohnes spricht für diese Annahme (vgl. auch Kapitel 7.1.4.2). Wenn die Musen den Wunsch äußern: „Das Erbtheil deines Götter-Saamens [möge] nimmermehr vergehn“, fügt Urania hinzu: „Vielleicht erscheint auch bald die Zeit[,] daß wir ein neues Licht erblicken“. Diese Textzeile ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Serenata in den Jahren zwischen der Eheschließung des Erbprinzen 1717 und der Geburt des ersten Kindes im Dezember 1719 entstanden sein muss. Somit ist es höchst unwahrscheinlich, dass Graupner die – verschollene – Musik zu dieser Glückwunschkantate schrieb. Denn im Jahr 1717 wurde vermutlich seine Kantate „Stein und Stahl“ (s.u.) aufgeführt, während die Weihnachtszeit 1718 so sehr von den anliegenden Opernproben bestimmt war (siehe Kapitel 8.2), dass Graupner wohl kaum neben der geistlichen noch eine weltliche Kantate schreiben konnte.

808 Es sind zwei Briefe mit Geburtstags- und Neujahrsglückwünschen erhalten, die sein Sohn Ludwig VIII. ihm aus Darmstadt schrieb; der Aufenthaltsort Ernst Ludwig geht jedoch nicht daraus hervor, HStAD D 4 351/9. Die Gräfin von Seyboldsdorff schrieb am 22.12.1731 nach Frankfurt, HStAD D 4 353/9.

809 HStAD D 4 347/5.

7.1.1. Graupners Geburtstagskantaten für Landgraf Ernst Ludwig

1713 *Singet fröhlich Gott*

- | | |
|--|----------------------|
| 1. Dictum: Singet fröhlich Gott... | |
| 2. Aria: Unser teurer Ernst lebt noch... | |
| 3. Dictum: Der Herr wird dich segnen aus Zion... | Musik nicht erhalten |
| 4. Aria: Herr, lass den Gesalbten leben... | |
| 5. Dictum: Der Herr segne dich je mehr und mehr... | |

Textdruck: vermutlich Lehms.

1714 *Lobet ihr Völker*

Kantate für 3 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Lobet, lobet... | SSATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Aria und Coro: Wir rühmen Gott... | S ¹ , SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 3. Rec + Acc: Sein Angesicht... | B, 2 vl, vla, bc |
| 4. Coro, Dictum: Der Herr sei dein Gut... | SSSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 5. Rec: Gott lasse dich und auch den teuren... | B, bc |
| 6. Aria: Gott kann uns hier nichts Bessres geben... | S ² , 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 7. Coro, Dictum: Nun Herr, hebe an zu segnen... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 8. Aria: So segne dich... | B, 2 vl, vla, bc |
| 9. Coro, Dictum: Was du Herr segnest... | SS(S)ATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 10. Aria: Nr. 6 Da capo | |
| 11. Coro, Dictum: Gott sei dir gnädig... | SSATB, ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Textdruck: vermutlich Lehms.

Die Partitur ist unvollständig erhalten: Blatt 4 und 5 fehlen.

1715 *Nun merke ich, dass der Herr seinem Gesalbten hilft*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Hörner, 2 Clarinen, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Lobet, lobet... | SSATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Aria und Coro: Wir rühmen Gott... | S ¹ , SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 3. Rec + Acc: Sein Angesicht... | B, 2 vl, vla, bc |
| 4. Coro, Dictum: Der Herr sei dein Gut... | SSSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 5. Rec: Gott lasse dich und auch den teuren... | B, bc |
| 6. Aria: Gott kann uns hier nichts Bessres geben... | S ² , 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 7. Coro, Dictum: Nun Herr, hebe an zu segnen... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 8. Aria: So segne dich... | B, 2 vl, vla, bc |
| 9. Coro, Dictum: Was du Herr segnest... | SS(S)ATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 10. Aria: Nr. 6 Da capo | |
| 11. Coro, Dictum: Gott sei dir gnädig... | SSATB, ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: vermutlich Lehms, Textdruck nicht erhalten.

Die Arie Nr. 3 ist eine Wiederholung der Arie Nr. 6 aus der Glückwunschkantate des vorigen Jahres.

1716 *Groß sind die Werke des Herrn*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe, 2 Clarinen, Pauken, 2 Oboen, Fagott, Violetten(?), 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Groß sind die Werke... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Ja wohl hat Gott ein Wunder... | B1, bc |
| 3. Aria: Herr der Fürsten... | B1, ob, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Wie freuet sich doch unser Fürst... | S, bc |
| 5. Aria: Überschütte den Gesalbten... | S, 2 ob, fag, vl unisono, bc |
| 6. Rec: Des halben Lebens Saeculum... | B1, bc |
| 7. Aria+Coro: Ach lass doch unser Sonnenlicht... | AT, SS, BA, SSATB, 2 vl+ob, vla, bc |
| 8. Rec: Lass deine Gnade wie ein Meer... | B1, bc |
| 9. Acc+Coro, Dictum: Ich habe einst geschworen... | B2, SSATBB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: vermutlich Lehms.

Aria Nr. 5: Die Schlüsselung der Violinen im Sopranschlüssel weist auf die Verwendung von Violetten hin: „V unis. e Fagotto ott. bassa“.

o.D. [1717] *Stein und Stahl*

Serenata für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Oboen, Oboe d'amore, Blockflöte, Viola, Viola d'amore, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|---|
| 1. Aria: Stein und Stahl... | B (Zeit?), 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Es weiset meiner Schlangen Bild... | B (Zeit?), bc |
| 3. Aria: Jahr und Zeiten, Tag und Stunden... | B (Zeit?), ob d'amore, bc |
| 4. Rec: Ja ich, die ich der Zeiten Quell... | T (Ewigkeit), bc |
| 5. Arioso: Wenn sonst alles muss vergehn... | T (Ewigkeit), 2 clno, 2 timp, 2vl/ob, vla, bc |
| 6. Aria: Gottlob Ernst Ludwig lebet noch... | S (Gerücht), 2 vl, vla, bc |
| 7. Rec: Welch Jubelschall ertönt... | A (Rhein), B (Hessen), bc |
| 8. Aria Nr. 6 Da capo | |
| 9. Rec: O welche Freud, o welch Vergnügen... | A (Rhein), B (Hessen), bc |
| 10. Aria: Meine sprudelnden Kristallen... | A (Rhein), vlta+oktav. blockfl, vla, bc |
| 11. Rec: Wohlan da Zeit und Ewigkeit... | B (Hessen), bc |
| 12. Aria: Gott kann uns hier nichts Bessres geben... | B (Hessen), fl, vla d'amore, bc |
| 13. Rec: Auf dann, und lass annoch... | S (Gerücht), bc |
| 14. Coro: Lange lebe und regiere... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl/2 ob, vla, bc |

Textdichter unbekannt, Textdruck nicht erhalten.

1717 *Herr unser Gott, groß sind deine Wunder*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Oboe, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Viola d'amore, Basso continuo

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Herr, unser Gott... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Da jetzt die ganze Christenheit... | B, bc |
| 3. Aria: Wir preisen ... | A, ob, vl unisono, bc |
| 4. Rec: Ja teurer Fürst... | B, bc |
| 5. Aria: Gott wolle unsern David... | B, ob d'amore, vla d'amore, bc |
| 6. Coro, Dictum: Der Herr erhöre dich in der Not... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Textdichter unbekannt (Gerdes oder Wieger?), Textdruck nicht erhalten.

1718 *Lobet, ihr Knechte des Herrn*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, Oboe, Fagott, 2 Violinen, Viola, Viola d'amore, Basso continuo

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Lobet, ihr Knechte... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Duett: Wo Fürstenlichter heiter prangen... | A, T, 2 fl, 2 vl, vla, bc |
| 3. Rec: Frohlocke, hocheufreutes Land... | B, bc |
| 4. Aria: Süße Lust beglückter Zeiten... | B, ob, 2 vl, vla, bc |
| 5. Rec: Es müsse unverrücktes Wohl, Durchl. ... | S, bc |
| 6. Aria: Lass, Gott, lass alles wohl geraten... | S, vla d'amore, bc |
| 7. Rec: Ja unsre teure Landessonne... | T, bc |
| 8. Coro: Es lebe der teure Gesalbte... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Textdichter unbekannt, Umschlagtitel und Aufführungsmaterial fehlen.

1719 *Jauchzet Gott alle Lande*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Oboen(?), Flöten(?), 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Jauchzet Gott alle Lande... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Recht billig sind wir froh mit Loben... | S, bc |
| 3. Aria: Hessens Zion sieht mit Freuden... | S, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: wie lieblich sind doch nicht die Blicke... | B, bc |
| 5. Coro: Jauchzet frohlocket... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Durchlauchstes Haupt... | S, bc |
| 7. Duett: Eilet eilet... | ST, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Es müsse lang nach unserm Tod... | T, bc |
| 9. Coro: Nr.5 Da capo | |
| 10. Rec: Der Herr, der dir so manches Glück... | B, bc |
| 11. Aria: Höre, Vater, unser Flehen... | B, 2 vl (Blasinstr.?), bc (+fag?) |
| 12. Rec: Ja, Vater, wehre allem Wehe... | B, bc |
| 13. Coro, Dictum: Ich will deines Namens gedenken | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Textdichter: Lichtenberg [?]

Umschlagtitel und Aufführungsmaterial fehlen, daher lässt sich nur vermuten, dass die beiden Soloinstrumente in Nr. 11 Oboen oder Flöten sein könnten.

Nach dem Schlusschor wird die Amen-Fuge aus Nr. 1 wiederholt.

1720 *Preise, Jerusalem, den Herrn*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violetten, Viola, Viola d'amore, Basso continuo

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Preise Jerusalem... | SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Duett: Großer König... | SA, 2 vl, vla, bc |
| 3. Rec: Wir stehen hier, o Gott, mit Freudigkeit... | B, bc |
| 4. Aria: Werter Tag... | S, 2 vlta/2 fag, bc |
| 5. Rec: Wie lieblich ists nicht anzusehen... | S, bc |
| 6. Aria: Höchstes Licht... | S, 2 vlta/2 fag, bc |

7. Rec: Gott ließ uns in so vielen Jahren...	S, bc
8. Aria: Nr. 4 Da capo	
9. Rec: Durchlachtigster, die starke Hand...	B, bc
10. Aria: Du hohe Quelle edler Gaben...	B, vla d'amore/fag, 2 vl, vla, bc
11. Rec: Bei dir, o Gott, steht unser Wohl...	B, bc
12. Coro: Kröne, Beherrscher...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg.

1721 *Danket Gott, frohlocket mit Händen*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Blockflöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violetten, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Danket Gott...	SSATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Der Anblick unsres Glücks...	B, bc
3. Coro: Es müsse dir Höchster...	T, SATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Vermöchte nur die Armut unsrer Kraft...	B, bc
5. Coro Nr. 3 Da capo	
6. Rec: Seht, unser Fürstenbaum samt seiner...	B, bc
7. Aria: Strahlt, ihr holden Gnadenblicke ...	B, 2 vlta mit okt. blockfl, vla (vlta), bc
8. Rec: Ja ja, es müsse dir, unsrer Grenzen Zier...	S, bc
9. Aria: Sende, Höchster, deinen Segen...	S, 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc
9. Rec: Es müsse deiner Jahre Zahl...	B, bc
9. Coro, Dictum: Der Herr segne dich aus Zion...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg.

Violetten sind in die Violinstimmen integriert; Flöten und Oboen in den gleichen Stimmen notiert. Da die Flöten in Nr. 6 die Violetten oktavierern und im frz. Violinschlüssel notiert sind, handelt es sich vermutlich um Blockflöten.

Die Fagottstimme ist mit der Violonestimme kombiniert. Continuo: „Violone ou Fagott“.

1721 *Sammelt euch, getreue Catten*

Weltliche Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violetten, Viola, Basso continuo

1. Coro: Sammelt euch getreue Catten...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Wenn Darmstadt heut zurücke denkt...	B, bc
3. Aria: Der Himmel spielt mit Freudenstrahlen...	B, 2 cor, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Durchlachtigster, da deines Purpurs...	S, bc
5. Aria: Auf der Untertanen Flehen...	S, ob, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Des Himmels unumschränkte Macht...	B, bc
7. Coro: Es müsse Darmstadts Fürstensonne...	SSATB, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Ja ja, dein teures Lebenslicht...	B, bc
9. Coro Nr. 7 Da capo bis Takt 28	
10. Rec: Der Herr, der alle Zeiten schafft...	B, bc
11. Aria: Wo der Alten Kronen blühen...	B, 2 clno, 2 fl, 3 vla, bc

12. Rec: Mein Vater! Deines Purpurs Macht...	S, bc
13. Coro: Vergnüge dich, Darmstadt...	SSATB, 2 ob, 2 vl, vla, bc
14. Rec: Durchlauchtigster, lass deinen Catten...	S, bc
15. Aria: Gattet euch, ihr Segensquellen...	S, fl unisono, 2 vl, vla, bc
16. Rec: Durchlauchtigster Vater!...	B, bc
17. Aria: Segensworten hoher Häupter...	B, 2 ob, 2 vl, vla, bc
18. Rec: So wird forthin noch manches...	S, bc
19. Coro: Es lebe Ernst Ludwig im Flor...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger. Gereimtes Titelblatt des Textdrucks („Sein Printz“).
Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen.

1722 Lobsinget dem Herrn

Kantate für 2 Soprane, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Blockflöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Lobsinget...	SSTB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Kommt, kommt, preist Gottes Gütigkeit...	B, bc
3. Coro: Gelobet...	SSTB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
4. Aria: Gottes holde Liebeskerzen...	B, 2 ob, vl unisono, vla, bc
5. Rec: Durchlauchtigster, dein ganzes Land...	S, bc
6. Aria: Es müsse solcher Trost...	S, 2 blockfl+vl unisono, bc
7. Rec: Das hohe Glück...	S, bc
8. Aria: Bei so erwünschten Segensproben...	S, bc
9. Rec: Das macht, dass Hessen freudig tönet...	S, bc
10. Aria: Nr.6 Da capo	
11. Rec: Die unumschränkte Macht...	B, bc
12. Aria: Starker Herrscher jener Höhen...	B, ob, 2 vl, vla, bc
13. Rec: Gewähre, Herr, was Hessen...	S, bc
14. Coro: Erfülle doch, Höchster...	SSTB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg.

Der Umschlagtitel fehlt, 17 Einzelstimmen sind vorhanden.

1722 Jauchze Darmstadt

Weltliche Kantate für 2 Soprane, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Blockflöten, 2 Oboen, 2 Violetten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Jauchze Darmstadt, sei voll Wonne...	SSTB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Erwünschter Tag! Vor allen frohen Tagen...	B, bc
3. Aria: Darmstadt prangt in seinem Glücke...	B, 2 vl, vla, bc
4. Rec: So ehrt der Deinen Schar...	S ¹ , bc
5. Aria: Du schöner Segen aus der Höhe...	S ¹ , fl/vlta ottava bassa, vla, bc
6. Rec: Es zeigt der Himmel sich bereits geneigt...	S ¹ , bc
7. Aria: Nr. 5 Da capo	
8. Rec: Duchlauchtigster! Dies Glücke...	B, bc

9. Arioso: Neue Fürstensterne...	S ¹ , 2 vl, vla, bc
10. Rec: Der neue Fürstenglanz schreckt...	T, bc
11. Coro: Kläre, teurer Fürstenhimmel...	SSTB, 2 vl, vla, bc
12. Rec: Des höchsten Schicksals frohe...	S ¹ , bc
13. Aria: Strahlet, ihr Sterne des Glückes...	S ¹ , 2 ob, vl unis, vla, bc
14. Rec: Der höchste Schluss, der unsre...	B, bc
15. Aria: Lebe! Teures Haupt der Catten...	B, 2 cor, 2 vl, vla, bc
16. Rec: Durchlachtigster! Kein strenger...	T, bc
17. Coro: Alles muss erwünscht geraten...	SSTB, 2 vl, vla, bc
18. Rec: Dies frohe Wohl muss ewig währen...	S ¹ , bc
19. Aria: Segne, Vater, deine Reiser...	S ¹ , 2 vl, vla, bc
20. Rec: So muss dein Ruhm verewigt stehen...	B, bc
21. Coro: Lebe! Durchlauchstes Haupt...	SSTB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger. Gereimtes Titelblatt des Textdrucks („Sein Printz“).

1723 Auf, lobet Gottes großen Namen

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Auf lobet Gottes großen Namen...	SSATB, 2 clno, 2 timp, fag, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr Zebaoth, dein Volk verehret heute...	S, bc
3. Aria: Kommt, kommt, getreue Untertanen...	S, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Herr, starker Hort, dein Volk steht jetzt...	B, bc
5. Aria: Sprosst, ihr hohen Segenzweige...	B, 2 cor, 2 vl, vla, bc
6. Rec: So ringet Herz und Mund, durchlauchster...	B, bc
7. Aria Nr. 5 Da capo	
8. Rec: Des großen Herrschers treue Hand...	S, bc
9. Aria: Teurer Fürst, dein...	S, fag?, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Der höchste Vater setze dich, Durchl. ...	B, bc
11. Coro: Lebe, lebe...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

Stimmenmaterial fehlt, daher sind die Instrumente nicht eindeutig bestimmbar. Die Verwendung von Fagott, Hörnern und Clarinen ist entsprechend den andern Glückwunschkantaten wahrscheinlich.

1723 Frohlocke Darmstadt, sei erfreut

Serenata für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Blockflöten, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Frohlocke Darmstadt, sei erfreut...	SATB, 2 clno, 2 timp, fag, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Erkenne, hocheffreutes Land...	B (Zeit), bc
3. Coro Nr. 1 Da capo	
4. Aria: Hohe löbliche Regenten...	T (Vorsehung), 2 vl unisono, vla, bc
5. Rec: Mir bist du, wertees Land, verpflichtet...	T (Vorsehung), B (Gehorsam), S (Liebe), bc
6. Aria a 2: Steigt, ihr Flammen, in die Höh...	B (Gehorsam), S (Liebe), 2 blockfl, 2 vl, vla, bc
7. Rec: Die süße Harmonie...	T (Vorsehung), B (Gehorsam), S (Liebe), bc

8. Aria Nr. 6 Da capo Steigt ihr Flammen	
9. Rec: So muss mein Ruhm...	A (Zeit) [sic!], bc
10. Aria: Fallt ihr hohe Segensgaben...	A (Zeit), bc
11. Rec: Ja ja beglückte Zeit...	B (Gehorsam), bc
12. Aria: Es steige, es leuchte zur lieblichen...	B (Gehorsam), 2 cor, 2 vl, vla, bc
13. Rec: Das treue Herz, das dieses fleht...	B (Gehorsam), S (Liebe), bc
14. Aria: Es müssen tausend Gnadenproben...	S (Liebe), 2 vl, vla, bc
15. Rec: Sprich, holder Himmel, ja...	A (Zeit), T (Vorsehung), S (Liebe), B (Gehorsam), bc
16. Aria: Spielt ihr zarte Liebesflammen...	T (Vorsehung), 2 vl, vla, bc
17. Rec: Kein Unglücksfall soll sich erkühnen...	T (Vorsehung), A (Zeit), B (Gehorsam), bc
18. Aria: Freuet euch getreue Catten...	B (Gehorsam), 2 vl, vla, bc
19. Rec: Es beugte sich ein jeder Untertan...	B (Gehorsam), S (Liebe), bc
20. Aria: Gönnne deinen Fürstensprossen...	S (Liebe), 2 cor con sordini, 2 vl, vla, bc
21. Rec: Die Treue zweifelt nicht...	B (Gehorsam), T (Vorsehung), A (Zeit), bc
22. Coro: Es lebe Ernst Ludwig gesegnet...	SSATB, 2 clno, 2 timp, fag, 2 vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger. Gereimtes Titelblatt des Textdrucks („Sein Printz“).

Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen.

„Die Zeit“ ist im ersten Rezitativ Bass, später Alt.

1724 *Gelobet sei der Herr*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, Oboe, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Gelobet sei der Herr...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Erkenne dies, erfreutes Land...	T, bc
3. Aria: Herr und Vater in der Höhe...	T, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Es brennt das Herz vom Trieb...	S, bc
5. Aria: Gehe, Herr, mit Heil und Segen...	S, ob, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Herr Zebaoth, es ist allein...	S, bc
7. Coro: Drum flehen wir...	SATB, 2 vl, vla, bc
8. Aria: Nr. 5 Da capo	
9. Rec: Durchlachtigster, dein frohes Fest...	B, bc
10. Aria: Es müssen alle Segensgaben...	B, cor di selva, 2 vl, vla, bc
11. Rec: Der Gott, der alles herrlich schickt...	B, bc
12. Coro: Es lebe...	SSATB, 2 cor, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg

Nr. 1 ist musikalisch nahezu identisch mit dem ersten Satz aus der Bewerbungskantate *Lobet den Herrn, alle Heiden*, die Graupner zum 2. Sonntag nach Epiphania 1723 für seine Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig schrieb.

1724 Auf Darmstadt, lass ein Jauchzen hören

Serenata für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Auf Darmstadt! Lass ein Jauchzen...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2vl, vla, bc
2. Rec: Komm wertest Hessen...	T (Glück), B (Hoffnung), bc
3. Aria: Froher Tag! Da Wunsch und Hoffen...	S ² (Hessen), 2 vl, vl, bc
4. Rec: Die angenehme Lust...	S ¹ (Liebe), B (Hoffnung), T (Glück), bc
5. Aria: Entfernet euch ihr Unglücks-Schatten...	T (Glück), 2vl, vla, bc
6. Rec: So wird mein Wohlstand...	S ² (Hessen), S ¹ (Liebe), B (Hoffnung), bc
7. Aria: Es müsse bis zu'n Sternen-Achsen...	S ¹ (Liebe), 2 cor, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Der Himmel sagt schon ja...	S ¹ (Liebe), B (Hoffnung), T (Glück), S ² (Hessen), bc
9. Aria: Zarter Herzen reines Schreien...	B (Hoffnung), 2 vl, vla, bc
10. Rec: Der Grund ist fest...	B (Hoffnung), T (Glück), bc
11. Aria: Nr. 9 Da capo	
12. Rec: Ja ja! Er ist bedacht...	T (Glück), A (Hessen), bc
13. Aria: Lebe, teuerstes Haupt...	A (Hessen), 2vl, vla, bc
14. Rec: So wird mein Dankaltar...	S ² (Liebe), A (Hessen), T (Glück), bc
15. Aria: Strahlet beständig...	T (Glück), 2vl, vla, bc
16. Rec: So mehrt sich meine Lieblichkeit...	B (Hoffnung), bc
17. Aria: Blaset, weht, beglückte Winde...	B (Hoffnung), 2vl, vla, bc
18. Rec: Sei wertest Hessen, sei erfreut...	T (Glück), S ² (Liebe), bc
19. Aria: Scherzt und spielt, ihr Segenstrahlen...	S ² (Liebe), 2vl, vla, bc
20. Rec: Die Hoffnung zeigt mir schon...	A (Hessen), S ² (Liebe), bc
21. Coro: Lebe, Durchlauchtigster...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger. Gereimtes Titelblatt des Textdrucks („Sein Printz“).

Es gibt keine solistische Altstimme, nur als Ripieno-Stimme im Eingangs- und im Schlusschor ist ein Alt erforderlich.

In der Partitur ist „Hessen“ ab Nr. 12 im Altschlüssel notiert.

In Nr. 20 änderte Graupner die Besetzung, „Hessen“ erscheint statt der im Textdruck vorgesehenen „Hoffnung“.

1725 Der Herr hat Großes an uns getan

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Blockflöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Der Herr hat Großes...	SATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Bis hierher hat des Höchsten Güte...	B, bc
3. Aria: Gütiger Vater und König dort oben...	B, 3 ob, fag, vl unisono, vla, bc
4. Rec: Ja Vater, deine Gnadenhand...	B, bc
5. Aria Nr. 3 Da capo	
6. Coro: Wir danken dir, Gott...	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 cor, 2 timp, 2 vl, vla, bc+fag

7. Rec: Ganz unverdient ist uns dein Name nah...	T, bc
8. Aria: Ermüdet nicht...	T, 2 vl, vla, bc+fag
9. Rec: Durchlachtigster, so wallet unsre Brust...	S, bc
10. Aria: Brennt, ihr Herzen, flammt in Liebe...	S, (2) blockfl, 2 vl, vla, bc+fag
11. Rec: Herr, groß von Macht...	B, bc
12. Coro: Amen...	SATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc+fag

Text: Lichtenberg.

1725 Tönet ihr Pauken

Serenata für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Blockflöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Tönet ihr Pauken! Erschallt...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 cor, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Was für ein Jubelschall...	S (Glückseligkeit), T (Darmstadt), T (Segen), B (Schicksal), bc
3. Aria: Alles Heil aus Edens Auen...	S, 2 fl, 2 vl, vla con sordino, bc
4. Rec: Ich opfre mein Vermögen...	S, T (Darmstadt), T (Segen), B (Schicksal), bc
5. Aria: Lasst, ihr Quellen alles Guten...	B (Schicksal), fag, vl unisono, vla, bc
6. Rec: Es wird geschehn...	T (Darmstadt), T (Segen), bc
7. Arioso: Meiner Fülle reiche Kron...	T (Segen), 2vl/2 ob, vla, bc
8. Rec: Wie schön wird ihm die Krone stehn...	S (Glückseligkeit), T (Darmstadt), B (Schicksal), bc
9. Aria: Du schönes Wohnhaus meiner Schätze...	S (Glückseligkeit), 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Mein Glanz strahlt schon...	S, T (Darmstadt), T (Segen), B (Schicksal), bc
11. Arioso: Lacht, ihr Segens Seltenheiten...	T (Darmstadt), 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc
12. Rec: Ja ja, Ernst Ludwigs Fürstenlicht...	T (Segen), B (Schicksal), bc
13. Aria: Darmstadts teure Fürstensonne...	B (Schicksal), 2 cor, 2 ob, 2 vl, vla, bc
14. Rec: Mein Volk steht hoch erfreut...	S (Glückseligkeit), T (Darmstadt), T (Segen), bc
15. Arioso: Alle Schätze meiner Ströme...	T (Segen), 2 vl, vla, bc
16. Rec: So muss mein Wohlergehen blühen...	S (Glückseligkeit), T (Darmstadt), B (Schicksal), bc
17. Coro: Es lebe der teuerste Vater des Landes...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 cor, 2 vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger. Gereimtes Titelblatt des Textdrucks („Sein Printz“).

Bei der zweiten Violone-Stimme ist nachträglich zugefügt: „o Fagott“.

1726 Frohlocket, lasst frohe Lieder hören

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Frohlockt, lasst frohe Lieder...	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr, Herr, wir loben dich...	B, bc
3. Coro: Gelobet sei der Herr...	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
4. Aria: Kann dir, Herr, ein schwaches Lallen...	T, 2 fl, 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc

5. Rec: Herr Zebaoth, die Hoffnung...	B, bc
6. Aria: Mehre, Vater...	B, fl unisono, vl unisono, vla, bc
7. Rec: Durchlauchtigster, trifft ob dir ein...	T, bc
8. Coro, Dictum: Der Herr erhöre dich in der Not...	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
9. Aria: Kommt, kommt, edle Schätze...	S, 2 fl, 2 ob, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Herr, großer Herrscher hier und droben...	S, bc
11. Coro: Segne, Herr...	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

Die Continuostimme ist mit „Organo“ bezeichnet.

1726 *Bey Pauken und Trompeten Ton*

Serenata für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Bei Pauken und Trompeten Ton...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Auf, Hessen, traure weiter nicht...	T (Freude), bc
3. Nr. 1 Da capo	
4. Rec: Was für ein frohes Lustgetön...	A (Hessen), T (Freude), B (Anmut), S (Himmel), bc
5. Aria: Klärt euch auf, ihr Freudenhöhen...	S, 2 ob, 2 vl, vla, bc+fag
6. Rec: Mein Volk verehrt den hohen Schluss...	A (Hessen), T (Freude), B (Anmut), bc
7. Aria: Steigt ihr edle Lebensquellen...	B, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Mein Rat sagt ja, Ernst Ludwig soll...	S (Himmel), T (Freude), B (Anmut), bc
9. Aria: Brennet und flammt...	T (Freude), 2 cor, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Der Himmel billigt meine Lust...	A (Hessen), bc
11. Acc: Alles muss zur Freude glücken...	A (Hessen), 2 vl, vla, bc
12. Rec: Dies kann ich ferner freudig hoffen...	A (Hessen), B (Anmut), S (Himmel), bc
13. Aria: Segen, Freude, Glück und Leben...	S (Himmel), 2 fl, 2 vl, vla, bc
14. Rec: Wie wunderschön wird solcher Schmuck..	B (Anmut), A (Hessen), S (Himmel), bc
15. Aria: Wachset, prangt, ihr teure Reiser...	B (Anmut), 2 vl, vla, bc
16. Rec: O seltnes Glück...	A (Hessen), S (Himmel), bc
17. Aria: Strahle, teurste Landessonne...	A (Hessen), 2 fl, 2vl con sordino, vla, bc
18. Rec: So wird man überall in Hessen...	T (Freude), bc
19. Acc: Teurer Fürsten Wohlergehen...	T (Freude), 2 vl, vla, bc
20. Rec: Es soll kein Fall Ernst Ludwigs...	S (Himmel), B (Anmut), A (Hessen), bc
21. Coro: Es lebe Ernst Ludwig im Segen...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: vermutlich Wieger, Textdruck nicht erhalten.

Die Continuostimme ist mit „Cembalo“ überschrieben.

In der Oboenstimme ist die Traversflöte, aber auch Violine notiert.

Im Anhang liegt die unvollständige Partitur der Ouverture D-Dur, GWV 432 nebst 10 Stimmen bei.

Eine Violoncello-Stimme enthält nur die Ouverture.

Graupner selbst schrieb irrtümlich den falschen Titel „Bei Pauken und Trompeten Schall“ auf den Umschlagtitel.

1727 Danket mit Jauchzen dem Herrscher der Höben

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, 2 Clarinen, Pauken, Flöte, 3 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|--|
| 1. Coro: Danket mit Jauchzen... | SAT, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc+fag |
| 2. Rec: Es preist dich, Herr, das ganze... | S, bc |
| 3. Coro: Nr.1 Da capo | |
| 4. Rec: Zwar, Vater, unsre Missetat... | T, bc |
| 5. Aria: Herr der Herrscher... | T, 3 ob, fag, 2 vl, vla, bc |
| 6. Coro, Dictum: Gelobet sei Gott... | SAT, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc+fag |
| 7. Rec: Nimm, großer Gott... | A, bc+fag |
| 8. Aria: Strömt herab... | A, fag, 2 vl, vla, bc |
| 9. Acc: Ja ja, es müsse dich, durchlauchstes... | S, 2 vl, vla, bc |
| 10. Aria: Schalle, schalle... | S, 3 ob, fag, 2 vl, vla, +sordini, bc |
| 11. Rec: Verherrliche, Herr, unsres Fürsten Haus... | S, bc |
| 12. Choral: Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit... | SAT, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 13. Amen aus Nr. 6 Da capo | |

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

1727 Schallt ihr Stimmen

Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Coro: Schallt, ihr Stimmen, scherzt, ihr Saiten... | SAT, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Komm, Darmstadt, lass diese Stunden... | S, bc |
| 3. Aria: Wo des Himmels Auge wachet... | S, fl, 2 vl, vla, bc+ fag |
| 4. Rec: Durchlechtigster, der Himmel macht... | T, bc |
| 5. Aria: Strahlt, ihr holden Gnadenblicke... | T, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Es freuen sich, Durchlechtigster... | A, bc |
| 7. Aria: Du sanfter... | A, ob/fl unisono, vl sordino, vla, bc |
| 8. Rec: Durchlechtigster, ja der Wunsch... | S, bc |
| 9. Aria: Auf der Liebe zartes Flehen... | S, (ob, fl?) fag, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Und trifft der Wunsch der Deinen ein... | T, bc |
| 11. Duett: Von dem Himmel ist's geschehen... | AT, Blockflöte, 2 vl, vla, bc |
| 12. Rec: Wie kann er deinen Wunsch versagen... | A, bc |
| 13. Duett Nr. 11 Da capo | |
| 14. Rec: O seltnes Glück... | S, bc |
| 15. Aria: Wertes Echo, lass dich hören... | S, 2 vl, vla, bc |
| 16. Rec: Erwünschtes Wort... | T, bc |
| 17. Coro: Vivat Ernst Ludwig | SAT, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: vermutlich Wieger, Textdruck nicht erhalten.

1728 Kommet herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, (2) Flöten, 2 Oboen, (Fagott), 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Kommet herzu... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Herr, großer Gott, du lässest deine Güte... | T, bc |
| 3. Duett: Es danken dir, Herrscher... | AT, 2 vl, vla, bc (+fag?) |
| 4. Rec: Wir freuen uns vor dir... | B, bc |
| 5. Aria: Wache, großer Herr, dort oben... | B, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Lass, großer Gott... | S, bc |
| 7. Aria: Öffne deine Segenshände... | S, fl/ob unisono, vl unisono+sordini, vla, bc |
| 8. Rec: Lass, Vater, unsers Fürsten Thron... | T,A,B, bc |
| 9. Coro: Lebe, durchlauchstes Haupt... | SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: Lichtenberg

Umschlagtitel und Aufführungsmaterial fehlen.

Die Bassfiguren in Nr. 3 lassen die Mitwirkung eines Fagotts vermuten.

1728 Lass Darmstadt unter vollen Chören

Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro: Lass, Darmstadt, unter vollen Chören... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Recht billig tönt ein froher Jubelchor... | B, bc |
| 3. Aria: Hoher Häupter Wohlergehen... | B, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Durchlauchster Fürst, es sieht dich heut... | S, bc |
| 5. Aria: Darmstadt prangt in seinem Hoffen... | S, 2vl, vla, bc+fag |
| 6. Rec: Durchlauchtigster, es ringt die Liebe... | T, bc |
| 7. Aria: Brennt und steigt, ihr Opferflammen... | T, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: So muss, Durchlauchtigster, dein hoher... | T, bc |
| 9. Aria: Was des Himmels Eden heget... | A, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Drum stell dein Prinz, dein eigner Sohn... | A, bc |
| 11. Aria Nr. 9 Da capo | |
| 12. Rec: Wie freudig wird nicht Hessen stehn... | B, bc |
| 13. Aria: Komm, Lebenstau auf Edens Feldern... | B, 2 vl, vla, bc |
| 14. Rec: Durchlauchster Vater, ja dein holdes... | S, bc |
| 15. Aria: Streue, teuerste Vatersonne... | S, 2 ob/2 fl unis., 2 vl unis. con sord., vla, bc |
| 16. Rec: Die Herzen bleiben dir geweiht... | S, bc |
| 17. Coro: Vivat Ernst Ludwig, er lebe erfreut... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 ob, 2 vl, vla, bc |

Text: vermutlich Wieger, Textdruck nicht erhalten.

1729 Kommet, frohlocket mit Danken und Loben

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Flöte, Fagott, Solo-Violine, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Kommet, frohlocket mit... | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Erkenne, wertees Land... | B, bc |

3. Coro Nr.1 Da capo	
4. Aria: Großer Herrscher in der Höhe...	B, fag, 2 vl, vla, bc
5. Coro: Nun, unser Gott...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Durchlauchster Fürst...	T, bc
7. Duett: Brennt und flammt, ihr Andachtskerzen...	AT, fag, 2 vl, vla, bc
8. Acc+Rec: Durchlauchtigster, die Deinen...	S, 2 vl, vla, bc
9. Aria: Segne, Vater...	S, fl, vl, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Lass dir, o Herr, den reinen Wunsch...	B, bc
11. Choral: Beschirm die Policeyen...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg

Obwohl solistisch eingesetzt, werden Flöte, Fagott und Solo-Violine im Umschlagtitel nicht genannt.

1730 *Singet fröhlich Gotte*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Flauto d'amore, Oboe d'amore, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Singet fröhlich Gotte...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Herr Zebaoth, wer ist dir gleich...	B, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
3. Aria: Groß ist der Herr...	B, ob d'amore, 2 vl, vla, bc
4. Acc: Und, großer Gott, es kommt von deiner...	T, 2 vl, vla, bc
5. Duett: Was wir sehen...	AT, 2 vl, vla, bc
6. Acc: Herr Gott, sehr groß und reich...	B, 2 vl, vla, bc
7. Aria: Droben ist der Rat beschlossen...	B, fl d'amore, ob d'amore, 2 vl, vla, bc+fag
8. Rec: So wird noch manches Freudenlied...	A,T,B, bc
9. Coro: Segne, unsterblicher König...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg

Der Sopran ist nur im Chor eingesetzt. In Nr. 7 ergibt sich die Verwendung eines Fagotts im bc aus den Umspielungen, die in der Partitur und in einer Violone-Stimme notiert sind.

a.D. (1730) *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe*

Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Flauto d'amore, Oboe d'amore, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Es wallen die Herzen in freudigem Triebe...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Die Liebe findet leicht Gehör...	T, bc
3. Aria: Was die Liebe will beginnen...	T, 2 vl, vla, bc
4. Rec+Acc: Es baut die Liebe Ehrenpforten...	B, 2 vl, vla, bc
5. Aria: Fest und lieblich sind die Bande...	B, fl d'amore, ob d'amore, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Die Treue bringt auch ihre Schätze...	T, bc
7. Aria: Ein treues Herz bringt edle Gaben...	T, 2 vl, vla, bc
8. Acc: Die Liebe lacht in ihrem Tempel...	A, 2 vl, vla, bc
9. Arioso: Ob die Grazien sich gatten...	A, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Kein Unbestand entheiligt den Altar...	B, bc
11. Aria: Die Hoffnung schiff mit vollen Segeln...	B, 2 vl, vla, fag, bc
12. Rec: Der Hoffnung freudiges Geschicke...	T, bc

13. Coro: Durchlauchster Fürst, dein Prinz...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
14. Rec: Ihr aufgetriebnes Herz umschließt...	B, bc
15. Duett: Unvergesslich sind die Stunden...	TB, fl d'amore, ob d'amore, 2 vl, vla, bc
16. Rec: Die Liebe denkt mit Freuden dran...	B, bc
17. Coro: Es lebe Ernst Ludwig voll Segen...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg (Wieger?), Textdruck nicht erhalten.

Umschlagtitel und Aufführungsmaterial fehlen.

Kein Solo-Sopran, aber die Tenor-Arie Nr. 7 liegt in einer für Sopran umgearbeiteten Form der Partitur bei.

1731 *Der Herr ist ihre Stärke*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Der Herr ist ihre Stärke...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Der Herr ist frommer Fürsten Stärke...	B, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
3. Aria: Ein frommer Fürst ist eine Gnadengabe...	B, fl/ob unisono, vl unisono, vla, bc
4. Acc: Herr, großer Gott, zu deinem Preis...	T, 2 vl, vla, bc
5. Coro, Dictum: Gelobet sei der Herr...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
6. Duett: Gottes Huld lässt sich's gefallen...	AT, vl unisono, vla, bc
7. Acc: Herr, du Haupt der Potentaten...	S, 2 vl, vla, bc
8. Aria: Segne unsers Fürsten Tage...	S, 2 fl, 2 vl con sordino, 2 vl, vla, bc
9. Rec: Lass unter seinem Schutz...	B, bc
10. Coro: Gönnne, du Quelle...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg.

1732 *Ich Weisheit wohne bei der Witze*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, 3 Bässe, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Ich, Weisheit, wohne bei...	BBB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Der hohe Stand durchlauchtigster...	A,T, 2 vl, vla, bc
3. Duett: Schön und herrlich...	AT, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Auf, auf, ihr redlichen Gemüter...	B, bc
5. Coro, Dictum: Wir danken dir Gott...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Aria: Gott ist unsern Grenzen nahe...	B, 2 fl, vl unisono, vla, bc
7. Acc: Herr, großer Gott, lass deiner Gnaden...	S, 2 vl, vla, bc
8. Aria: Starker Schutzgott der Regenten...	S, 2 fl, 2 vl, vla, bc
9. Coro: Herr Zebaoth, lass ein beharrlich Glück...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
10. Coro, Dictum: O Herr, hilf, lass wohl gelingen...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg.

1733 *Gott, wir warten deiner Güte*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 3 Chalumeaux, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, Violetten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Gott, wir warten deiner Güte...	SATB, 3 chal(?), 3 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr Zebaoth, ein treues Volk...	TA, bc
3. Duett: Kommen reine Andachtsflammen...	AT, vl unisono, vla, bc
4. Rec: Wir preisen heute deinen Segen...	B, bc
5. Aria: Frommer Fürsten Wohlergehen...	B, fl unisono, vl unisono, vla, bc
6. Rec: Herr, der Fürsten Schutz und Hort...	S, bc
7. Aria: Erhöre, o Höchster, die Deinen...	S, 2 cor, vlta+oktavierende fl, vl ² , vla, bc
8. Rec: Zerstreue alle Unglückswetter...	B, bc
9. Coro: Herrscher des Himmels, gib Darmstadts...	SATB, 3 chal(?), 3 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg. Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen, daher sind die Instrumente nicht eindeutig bestimmbar. Klangbild und Satzstruktur im Eingangs- und im Schlusschor lassen auf drei Chalumeaux schließen, die anstatt der sonst üblichen zwei Clarinen verwendet werden.

1733 *Wallet ihr Hertzen in feuriger Liebe*

Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Wallet ihr Herzen in feuriger Liebe...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Der Himmel selbst streut Ehrenkronen...	B, bc
3. Coro Nr. 1 Da capo	
4. Rec: Komm, Hessen, komm zum Freudenfest...	T, bc
5. Duett: Unvergesslich sind die Stunden...	AT, 2 fl trav., 2 vl unisono, vla, bc
6. Rec: Die Ehrfurcht baut dir Ehrenpforten...	A, bc
7. Duett Nr. 5 Da capo	
8. Rec: Ja, teuerster Fürst, da sich auch heut...	S, bc
9. Aria: Ein Volk geht gern in Ehrfurchtsbanden...	S, vl+fl ottava alta, vla, bc
10. Rec: Gepriesnes Haupt, die Deinen stehen...	B, bc
11. Aria: Weiß die Gnade der Regenten...	B, 2 cor con sordino, 2 vl, vla, bc
12. Rec: Dein Volk, durchlauchster Fürst...	B, bc
13. Aria Nr. 11 Da capo	
14. Rec: die Liebe steht in Flammen...	S, bc
15. Duett: Wallt, ihr Quellen alles Guten...	S, B, 2 vl, vla, bc
16. Rec: Die Hoffnung spielt mit frohen Blicken...	A, T, B, bc
17. Coro Nr.1 Da capo	

Text: Lichtenberg (Wieger?), Textdruck nicht erhalten.

In Nr. 9 ist die Violine 1 im Altschlüssel notiert, was auf eine Violetta oder Altgambe hindeutet. Die Violine 2 geht größtenteils mit der Violine 1 oder mit der Sopranstimme colla parte.

Für das Duett Nr. 15 wurde später eine zusätzliche Alt- und Tenorstimme (von Graupner selbst) geschrieben, somit ergibt sich ein Chor. Eine zusätzliche Bassstimme verstärkt nur den Chor Nr. 1.

Entlehnungen aus der Kantate *Es wallen die Hertzen in freudigem Triebe*.

1734 Gelobet sei Gott der Herr

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Chalumeaux, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1. Coro, Dictum: Gelobet sei Gott... | SATB, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Herr, großer Gott, ein dir ergebnes Land... | B, bc |
| 3. Aria: Frommer Fürsten Vatersorge... | B, 2 cor, 2 chal, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Drum freuen wir uns heut, o Gott... | T, bc |
| 5. Duett: Kommt, geht Gott mit Dank entgegen... | ST, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec:+Acc: Wir preisen dich mit frohem Mund... | S, 2 vl, vla, bc |
| 7. Aria: Teuerster Fürst, du Trost der Deinen... | S, 2 fl, 2 chal, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Ja, teuerstes Haupt, die hohe... | S, bc |
| 9. Aria Nr. 7 Da capo | |
| 10. Rec:+Duett: Es müsse alle Segenszier... | B,A, 2 vl, vla, bc |
| 11. Coro: Strahle, du Sonne des Friedens... | SSATB, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: Lichtenberg

1735 Bei Gott ist mein Heil

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Oboe(?), 2 Chalumeaux(?), 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|---|
| 1. Coro, Dictum: Bei Gott ist mein Heil... | SSATB, ob(?), 2 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Arioso+Rec: Der Herr ist meine Kraft... | T, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 3. Duett: Die Hoheit löblicher Regenten... | ST, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Hält ein geweihtes Haupt den Herrn für... | B, bc |
| 5. Aria: Fromme Fürsten sind die Quelle... | B, 2 chal, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Wir freuen uns, o Gott, mit Dank... | S, bc |
| 7. Aria: Herr Zebaoth, ach segne unsern Fürsten... | S, ob(?), vl unisono, vla, bc |
| 8. Acc: Herr, lass unser Haupt, sein Haus... | A, 2 vl, vla, bc |
| 9. Coro: Amen, gewähre Herr, unser Verlangen... | SSATB, 2 chal, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: Lichtenberg

Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen, daher sind die Instrumente nicht eindeutig. Der Klangaufbau in Nr. 1, 5 und 9 verlangt Instrumente, die eine Oktave höher klingen als notiert, vielleicht Chalumeaux. Der Tonumfang des Soloinstruments in Nr. 7 von d' bis a'' weist auf eine Oboe hin.

1736 Die auf den Herrn harren

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, 2 Chalumeaux, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|---|
| 1. Coro, Dictum: Die auf den Herrn harren... | SATB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Von Gottes Hand... | T, bc |
| 3. Duett: Auf Gott in reinem Glauben harren... | AT, vl unisono, vla, bc |
| 4. Rec: Herr Zebaoth, ein treues Volk preist... | B, bc |
| 5. Coro, Dictum: Der Herr hat Großes an uns... | SATB, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Nimm, großer Gott, für alle deine Güte... | S, bc |
| 7. Aria: Aus des Himmels reichen Höhen... | S, 2 chal, fag obl, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Verherrliche, o Gott, so unsers Fürsten... | B, bc |
| 9. Aria: Freue dich... | B, 2 fl, vl unisono, vla, bc |
| 10. Rec: Durchlauchtigster, der Himmel müsse... | T, bc |
| 11. Coro: Es lebe der teuerste Gesalbte... | SATB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

Traversflöten, obwohl im französischen Violinschlüssel notiert. Chalumeau 1 hat ein b-Vorzeichen, vermutlich ein Chalumeau in F.

1736 *Es wallen die Herzen entzündete Flammen*

Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Chalumeaux, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Coro: Es wallen die Herzen entzündete Flammen | SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Komm, Hessen, komm zum Freudenfest... | T, bc |
| 3. Duett: Unvergesslich sind die Stunden... | TT, 2 fl/2ob unis, vl unis, vla, bc |
| 4. Rec: Durchlauchster Fürst, da sich auch heut... | S, bc |
| 5. Aria: Ein Volk geht gern in Ehrfurchtsbanden... | S, vl+ fl ottava alta, vl, vla, bc |
| 6. Rec: Gepriesnes Haupt, die Deinen stehen... | B, bc |
| 7. Aria: Weiß die Gnade der Regenten... | B, 2 chal, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Dein Volk, durchlauchster Fürst... | A, B, bc |
| 9. Duett: Es steige, es leuchte zur lieblichen... | AB, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Der Himmel lacht mit holden Blicken... | S, bc |
| 11. Coro Nr. 1 Da capo | |

Text: Lichtenberg (Wieger?), Textdruck nicht erhalten.

Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen.

In Nr. 5 ist die Violine 1 im Altschlüssel notiert, was auf eine Violetta oder Altgambe hindeutet. Die Violine 2 geht größtenteils mit der Violine 1 oder mit der Sopranstimme *colla parte*.

Entlehnungen aus der Kantate *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe* und *Waltet ihr Herzen in feuriger Liebe*.

1737 *Danket dem Herrn aller Herren*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, (2) Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Chalumeaux, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|---|
| 1. Coro, Dictum: Danket dem Herrn... | S(S)ATB, 2 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Der große Gott, der Herrscher... | B, bc |
| 3. Aria: Gott, der große Herr der Herren... | B, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Erfreutes Land, dein seltnes Glück... | S, bc |
| 5. Aria: Kommt, getreue... | S, 2 chal, 2 vl, vla, bc+fag |
| 6. Coro, Dictum: Lobet den Herrn... | SSATB, 2 clno, 3 timp, fag, 2 vl, vla, bc |
| 7. Rec: Nimm an, Herr Zebaoth, für deine Güte... | B, bc |
| 8. Coro: Es müsse Ernst Ludwig sich täglich... | SSATB, 2 chal, fag, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 9. Rec: Durchlauchtigster, der Herr der Herrn... | B, bc |
| 10. Coral: Gib unserm Fürsten Glücke... | SATB, 2 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc+fag |

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

Die Basspartie ist auf zwei Sänger aufgeteilt.

1738 *Kommet herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken*

Kantate für Sopran, 2 Alt, 2 Tenor, 2 Bässe, 2 Clarinen, Pauken, 3 Chalumeaux, Fagott, 2 Solo-Violinen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Kommet herzu... | SATB, 3 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Acc: Herr, wir loben dich... | B, 2 vl, vla, bc |
| 3. Aria: Gott sei Dank, der unser Flehen... | B, 2 vl, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Wer sieht es nicht verwundernd an... | T, bc |
| 5. Coro, Dictum: Der Herr müsse hochgelobt... | SATB, 3 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 6. Aria: Herr, lass dir dies schwache Lallen... | S, vla d'amore, 2 vl, vla, bc |
| 7. Acc:+ Rec: Gott Zebaoth, du Schutzherr... | B, 2 vl, vla, bc |

8. Aria: Steigt, ihr Quellen...	B, 3 chal, fag, 4 timp, 2 vl, vla, bc
9. Acc: Hilf, Herr der Herren...	T, 2 vl, vla, bc
10. Coro: Amen...	SAATTBB, 3 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

Text: Lichtenberg, Textdruck nicht erhalten.

Die Basspartie ist auf zwei Sänger aufgeteilt. Die doppelten Alt- und Tenorstimmen wechseln im Schlusschor zwischen Solo und Tutti.

Für das Jahr 1713 existiert ein Textdruck für eine Glückwunschkantate der „sämtl. Hoch-Fürstl. Schloß-Capelle“ (s.u.). Die Musik, die Graupner möglicherweise dazu geschrieben hat, ist jedoch verschollen. Erst ab 1714 ist von Graupner für jedes Jahr zum 26. Dezember eine Gratulationskantate als Kirchenmusik,⁸¹⁰ ab 1721 darüber hinaus für die meisten Jahre auch eine weltliche Kantate vorhanden (siehe Tabelle, Kapitel 7.1). So ist es auch zu verstehen, dass Graupner erst nach dem Tode Ernst Ludwigs Kirchenmusik für den ersten Weihnachtstag schrieb. Denn wenn es seine Aufgabe war, jedes Jahr eine oder zwei umfangreiche Geburtstagskantaten zum zweiten Weihnachtstag zu schreiben, wird Vizekapellmeister Grünewald die Kirchenmusik am ersten und am dritten Feiertag übernommen haben.⁸¹¹

Es scheint, dass die Komposition von Musik zur Geburtstagsfeier des Landgrafen nicht von Anfang an zu Graupners Aufgaben gehörte. Im ersten Jahr seiner Anstellung in Darmstadt, vom Juli 1709 bis zum Februar 1710⁸¹² sind 21 Kantaten überliefert, davon eine für den zweiten Weihnachtstag: *Hosianna sei willkommen*. Hier gibt es im Text keinen Bezug zum Landgrafen bzw. dessen Geburtstag, sondern der Perikopentext des zweiten Weihnachtstages (Stephanus-Tag) wird thematisiert. Es handelt sich also nicht um eine Glückwunschkantate (s.u.). Ob eine andere Musik zu diesem Geburtstag gespielt wurde, ist nicht überliefert. Auch für 1712 ist keine Huldigungsmusik von Graupner erhalten. Die Regelung, dass Graupner grundsätzlich die Geburtstagsmusik für den regierenden Landgrafen komponieren musste, scheint sich erst mit dem Jahr 1713 oder 1714 manifestiert zu haben. Bis zu seiner Erblindung 1754 schrieb er von da an jedes Jahr immer mindestens eine geistliche Kantate für diesen Anlass, von 1721 bis 1728 je eine geistliche und eine weltliche Kantate. In späteren Jahren sind unregelmäßig eine bzw. zwei Kantaten vorhanden. Eine frühe weltliche Glückwunschkantate (*Stein und Stahl*) ist aufgrund verschiedener Indizien

810 Für die kirchlichen Geburtstagskantaten des Landgrafen Ernst Ludwig hat Oswald Bill im Rahmen des geplanten Graupner-Werke-Verzeichnisses eine Aufstellung mit Incipits und Anmerkungen vorbereitet, die er für diese Studie freundlicherweise zur Verfügung stellte.

811 Vgl. GWV 2011, IX. Zur Regierungszeit Ludwigs VIII. schrieb Graupner regelmäßig auch Kantaten für den zweiten Weihnachtstag, zumal Vizekapellmeister Grünewald 1739 verstorben war und Graupner somit alle Kantaten allein schreiben musste.

812 Nach dem 2. Februar 1710 scheint es eine Zäsur gegeben zu haben. Die nächste erhaltene Kantate ist auf den 4. Sonntag nach Trinitatis 1710 datiert. Laut Friedrich Noack waren für das Jahr 1710 außer den vier erhaltenen noch 22 weitere Kantaten vorhanden, die im Verzeichnis der Erben aufgeführt waren, später aber verloren gingen.

dem Jahr 1717 zuzuordnen (s.u.). Es ist bei der augenblicklichen Quellenlage nicht zu eruieren, ob grundsätzlich an jedem Geburtstag sowohl eine kirchliche als auch eine weltliche Kantate vorgesehen waren, oder ob Friedrich Noack Recht hatte mit seiner Vermutung, dass in den frühen Jahren vielleicht ein Bühnenwerk aufgeführt wurde.⁸¹³

Da der Geburtstag mit dem zweiten Weihnachtstag (Stephanustag) zusammenfiel, erübrigte sich – zumindest ab 1715 – die Perikope für diesen Tag; der (Vormittags-?) Gottesdienst hatte stattdessen den Geburtstag zum Thema, das heißt Dank, Huldigung und Fürbitte für den Fürsten. Der Textdichter Georg Christian Lehms berücksichtigte in seinen Jahrgängen 1710, 1711, 1712 und 1714 für den 26. Dezember trotzdem noch den Bibeltext des Tages.⁸¹⁴ Für die kirchlichen Geburtstagskantaten der Jahre 1713 und 1714 sind spezielle Textdrucke vorhanden, so dass man vermuten darf, es habe vielleicht außer dem regulären einen zusätzlichen „Geburtstagsgottesdienst“ gegeben. Es spricht einiges dafür, dass jedenfalls in manchen Jahren am 26. Dezember (mindestens) zwei Gottesdienste gehalten wurden, wahrscheinlich eine „Predigt“ am Vormittag und eine „Andacht“ am Nachmittag, wie es – zumindest für die frühen Jahre – jeden Sonn- und Feiertag üblich gewesen zu sein scheint. Drei Kantaten zum zweiten Weihnachtstag sind erhalten, die den vorgesehenen Bibeltext behandeln und überhaupt keinen Bezug auf die Person des Landgrafen oder seinen Geburtstag nehmen. Es ist also anzunehmen, dass mehrere Gottesdienste stattfanden, wobei im Geburtstagsgottesdienst die geistliche Glückwunschkantate aufgeführt wurde.⁸¹⁵

Im Jahrgangs-Textbuch 1715/16 heißt es für den zweiten Weihnachtstag erstmals: „Weil auff diesen Tag (St. Stephan-Tag) das hohe Geburtst-Fest S[eine]r. Hoch-Fürstl. Durchl. unsers gnädigsten lieben Landes-Vaters einfällt/ wird ein besonderer Zeit [recte: Text] musiciret“.⁸¹⁶ Wahrscheinlich stammt dieser besondere Text – es

813 NOACK 1916, 53.

814 1711/12 *Gottgefälliges Kirchenopffer*: Andacht auf den St. Stephans-Tag *Mein Gott betrübt ist meine Seele*. Nachmittags-Andacht: Auf den andern Weynachts-Feyertag *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet*. 1712/13 *Das singende Lob Gottes*: Auff den Stephans-Tag *Gottes Freund der Erde Feind*. 1714/15 *Davids Heilighum*. Stephans-Tag *Gott wird mein Fleisch und Blut*.

815 *Hosianna, sei willkommen* (1709), *Mein Gott, betrübt ist meine Seele* (1711) und *Ich bleibe Gott getreu* (1719). Siehe GWV 2011, 269-299. Nach Ernst Ludwigs Tod schrieb Graupner regelmäßig Kantaten zum zweiten Weihnachtstag 1739 bis 1750, mit Ausnahme des Jahres 1743. *Ich bleibe Gott getreu* ist eine Solo-Kantate für Sopran und Streicher; der Text ist dem regulären Kirchenmusik-Jahrgang von Johann Conrad Lichtenberg entnommen. Hier sind ausgeschriebene Stimmen vorhanden, während der groß besetzten Glückwunschkantate für denselben Tag (*Jauchzet Gott alle Lande*) sowohl Umschlagtitel als auch Aufführungsmaterial fehlen. In seinem Tagebuch notierte Ernst Ludwig zwei Kirchenbesuche an diesem Tag. Er habe zweimal seine Geliebte in der Kirche gesehen, schrieb er am 26. Dezember in seinem Diarium: Um 10 ½ [Uhr]: „vulapet [= vu la petite] à l'église“ und um 3 ¾: „revu lapet. encore à l'église et à la fête toutbien“. ULB Darmstadt, Hs 1585.

816 LEHMS 1715, 8.

handelt sich um die Kantate *Nun merke ich, dass der Herr seinem Gesalbten hilft* – gleichfalls von Lehms. Ebenso findet sich im Textdruck des Kantatenjahrgangs 1717/18 der Eintrag: „Am zweyten Heil[igen] Christ-Tage. Weil eben an diesem Tage Ihre Hoch-Fürstlichen Durchlaucht hoher Geburths-Tag ein fällt, so wird der Text zu solcher Music alsdann à parte gedruckt werden“.⁸¹⁷ Offenbar sollte auch nach Lehms' Tod die während seiner Dienstzeit eingeführte Gepflogenheit beibehalten werden, worauf sein Nachfolger Heinrich Walther Gerdes in seinem Textjahrgang hinwies. Ob aber Gerdes der Textdichter der Glückwunschkantaten der Jahre 1717 bis 1719 war, ist ungewiss. Betrachtet man die weiteren Textjahrgänge, die ab dem Jahr 1719 von Johann Conrad Lichtenberg stammen, so fällt auf, dass in der Regel sehr wohl Kantatentexte für den „II. Heil[igen]. Christ-Tage“ im üblichen liturgischen Rahmen vorgesehen waren, für die es aber keine Vertonungen von Graupner gibt. Möglicherweise ist Lichtenberg von einem zweiten Gottesdienst an diesem Tag ausgegangen, für dessen musikalische Gestaltung vermutlich Vizekapellmeister Grünewald zuständig war. Es ist jedoch auch möglich, dass ihm die Vollständigkeit des kirchlichen Zyklus wichtig war, obwohl er wusste, dass die Texte nicht vertont wurden. Die Texte zu den Glückwunschkantaten wurden, wie immer, gesondert gedruckt.⁸¹⁸ Da aber die Jahrgangsbücher nicht nur zum Mitlesen der Kirchenmusik, sondern auch zur Erbauung und häuslichen Andacht der Gemeinemitglieder gedacht waren, sollten alle kirchlichen Feiertage enthalten sein.

Die lutherische Agende zum Stephanustag⁸¹⁹ handelt von der Warnung an die verstockten Menschen, die das göttliche Heilsangebot nicht annehmen wollen (Mattäus 23 und Apostelgeschichte 7). Es ist von Gottes Rache die Rede und von der harten Strafe, die das „freche Volk“ treffen wird, wenn es Jesu Blutopfer nicht annimmt. Mit dem ungläubigen Volk waren sowohl die Sünder im Allgemeinen als auch die Juden im Besonderen gemeint, die sich nach christlicher Auffassung durch die Ablehnung Jesu als Messias und seine Kreuzigung den Zorn Gottes zugezogen haben sollen. Diese Thematik ist inhaltlich kaum vereinbar mit dem pflichtschuldigen Fürstenlob, das am Geburtstag im Vordergrund stehen musste, so dass den Theologen möglicherweise ein zusätzlicher Gottesdienst angebracht erschien.

Die meisten geistlichen Glückwunschkantaten haben neun bis elf Sätze, die weltlichen sind durchweg wesentlich umfangreicher. Friedrich Noack beurteilte die geistlichen Geburtstagskantaten pauschal als

817 GERDES 1717.

818 Die Textdrucke sind nicht alle erhalten. Sie befinden sich zum Teil beiliegend bei der Musikhandschrift, zum Teil in den Textsammlungen in der ULB Darmstadt, 43 A 415 und 43 A 416.

819 Stephanus gilt als der erste Märtyrer, der wegen seines christlichen Glaubens gesteinigt wurde. Er war ein Bußprediger in der Linie der jüdischen Gelehrten, die den Willen Gottes verkündigten, aber gerade deswegen vom Volk verachtet wurden. Er hielt seinen Anklägern vor, dass sie selbst sich Gottes Zorn zuzogen, weil sie wie ihre Väter den Fehler begingen, Jesus Christus zu verwerfen. Quelle: http://www.heiligenlexikon.de/Legenda_Aurea/Stephanus.htm. Abruf am 21.06.2012.

„weniger erfreulich als die sonstigen Kantaten. Wir begegnen fast stets dem allgemeinen Ausdruck der festlichen Freude, der sich in fanfarenartigen akkordischen Themen und möglichst virtuosem Aufputz meist mit großer Breite und ziemlichem Lärm kundtut und ihm keine Gelegenheit gibt, sein bestes Können zu zeigen, das auf dem Gebiet des sinnig Poetischen und Romantischen liegt“.⁸²⁰

Es ist sicher richtig, dass die festlichen Fanfarenklänge, die ja auch etwas Militärisches haben, mit „ziemlichem Lärm“, sehr plakativ und wenig differenziert daherkommen. Es war jedoch die Aufgabe und der Zweck dieser anlassbezogenen Musik, das Herrschertum mit Anklängen der Heraldik, der Stärke und der Macht zu präsentieren. Selbst in der Kirche wurde diese Macht demonstriert und dabei gleichzeitig als von Gott eingesetzt und gesegnet dargestellt. Geburtstagskantaten wurden nur einmal aufgeführt, sie mussten beim ersten Hören überzeugen. Ästhetische Feinessen oder musikalische Neuerungen waren hier nicht angebracht; die politische Funktion bestand in der Demonstration einer jährlichen Routine, die durchaus positiv, nämlich als Beständigkeit und Verlässlichkeit, empfunden wurde. Auch wenn Noack damit Recht hatte, dass alle diese Glückwunschkantaten beim Hören einen ähnlichen Eindruck hinterlassen, sind sie keinesfalls ohne musikalische Einfälle.⁸²¹ Vielmehr gelang es Graupner immer wieder, durch Abwechslung in der Instrumentation, durch kleinteilige, lautmalerische Motive, durch Taktwechsel an unerwarteten Stellen, durch unorthodoxe harmonische Wendungen etc. die Vertonung interessant zu gestalten und einzelne Textabschnitte besonders zu betonen.

Daneben war es naturgemäß gerade in den Festkantaten entscheidend, die virtuoson Qualitäten der Sänger und Instrumentalisten herauszustellen und diese mit Stolz dem Landgrafen zu präsentieren. Nicht nur der Reputation seines fürstlichen Arbeitgebers, vor dessen Hofstaat und vor dessen Gästen die Musik aufgeführt wurde, sondern auch seinen Musikkollegen war Graupner es schuldig, die Stärken der Hofkapelle angemessen ins Licht zu setzen. Während dieser Aspekt vor allem in den prächtigen Chören und in den virtuoson Arien zum Tragen kommt, hat Graupner in den Rezitativen minutiöse Textausdeutungen vorgenommen. Nicht selten ging er dabei über die musikalische Artikulation des im Text vorgegebenen Fürstenlobs hinaus, indem er mit Erwartungsbrüchen und unorthodoxen Effekten spielte. Fast immer jedoch sind diese Subtexte so unauffällig in die Komposition integriert, dass sie für Nichteingeweihte wohl kaum wahrnehmbar waren (vgl. auch Kapitel 4.3).

820 NOACK 1916, 52f.

821 Noack hielt nur drei der geistlichen Geburtstagskantaten für erwähnenswert: *Der Herr hat Großes an uns getan* (1725), *Danket dem Herrn aller Herrn* (1737) und *Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken* (1738). Das „festliche Gepräge [der übrigen ...] und ein Hinneigen zu weltlicher, besonders zur Opernmusik [... gehe] häufig genug auf Kosten des musikalischen Gehalts. [...] Natürlich spielen virtuose Koloraturen und Instrumentalsoli in diesen Werken eine große Rolle“. NOACK 1916, 94ff.

Für alle Festmusiken, die direkt mit regierenden fürstlichen Personen zu tun haben, ist die Besetzung mit Clarintrompeten und Pauken obligatorisch. Die herrschaftlichen Trompeten und Pauken spielen sowohl in den Glückwunschkantaten, die im Gottesdienst aufgeführt wurden, als auch bei den weltlichen, meist als „Taffel=Music“ bezeichneten, eine dominierende Rolle. Alle Kantaten bis auf eine beginnen und enden mit einem Chor, der mit Blechblasinstrumenten und mit Pauken besetzt ist. Als einzige der kirchlichen Geburtstagskantaten weist *Gott, wir warten deiner Güte* (1740) keine Blechbläserbesetzung auf (s. u.).

Neben den Clarinen setzte Graupner auch zunehmend Hörner ein. Zur Zeit Ernst Ludwigs wurden sieben Mal Hörner besetzt, zur Zeit Ludwigs VIII. 14 Mal, also in fast allen Geburtstagskantaten. In den Jahren 1743, 1744 und 1751 fehlen die Trompeten sogar ganz und werden durch zwei Hörner ersetzt, begleitet von vier Pauken. Seit dem Jahr 1732 verwendete Graupner oft mehr als zwei Pauken; er gestaltete gerade die Paukenstimme gern abwechslungsreich, mit Wirbeln, dynamischen Effekten, harmonischen und manchmal sogar quasi melodischen Funktionen. Der majestätische Blechbläserklang wurde auch mit den Hörnern erreicht, zumal deren Klang als viel neuer und moderner empfunden worden sein mochte als der der Trompeten. Im Gegensatz zu den seit Jahrhunderten gebräuchlichen Clarinen waren Hörner in der „Kunstmusik“ erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus Frankreich nach Deutschland gekommen, und für Graupner war ihre Verwendung innovativ. Dazu kommt, dass Landgraf Ludwig VIII. als Jagdliebhaber die Klangfarbe der Parforce-Hörner besonders geschätzt haben wird und Graupner diese Vorliebe berücksichtigte.⁸²²

Wie bei allen Festmusiken war eine große Besetzung zum Geburtstag angemessen. Graupner komponierte immer für die zu der jeweiligen Zeit verfügbaren Musiker, so dass sich im Lauf der Jahre eine variantenreiche Instrumentierung ergab, anhand der sich auch ein Bild vom jeweiligen Stand der Hofkapelle abzeichnet. Insbesondere die Arien boten Graupner Gelegenheit, nicht nur die Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger aufs Beste zu nutzen, sondern auch mit Instrumenten wie Block- und Traversflöten, Oboen und Chalumeaux, Oboe d’amore und Viola d’amore, Violetten u.a. besondere Klangfarben zu erzielen.⁸²³ Überraschungen wie beispielsweise eine obligate Fagott-Stimme im Secco-Rezitativ Nr. 7 in der Kantate *Danket mit*

822 Vgl. auch SORG 2013.

823 Sieben Geburtstagskantaten sind ohne Stimmenmaterial überliefert: 1718, 1719, 1722, 1723, 1728, 1733, 1735. Bei einigen weiteren fehlt der Umschlagtitel, oder das Aufführungsmaterial ist unvollständig (siehe die Anmerkungen in der obigen Tabelle). Die Besetzung muss daher aus der Partitur erschlossen werden, was nicht immer eindeutig möglich ist.

Jauchzen (1727, zum 60. Geburtstag) schuf Graupner jedoch nie als Selbstzweck, sondern immer mit speziellem Bezug zum Text.⁸²⁴

7.1.2. Die Kirchenkantaten zum Geburtstag bis 1719

Der früheste Textdruck einer Geburtstagskantate liegt für 1713 vor.⁸²⁵ Zu dieser Kantate „Singet fröhlich Gott“ ist aber keine Musik erhalten. Die Gestaltung des Textdruckes gleicht denen der folgenden Jahre; das Titelblatt weist „Die sämtl. Hoch-Fürstlich Schloß-Capelle“ als Ausführende aus; gedruckt wurde der Text in der „Hoch-Fürstl. Hoff-Buchdruckerey“, was 1713 mit dem Namen des Druckers Johann Levin Bachmann konkretisiert ist. Die Kantate enthält keine Rezitative. Sie ist vergleichsweise schlicht und ungewöhnlich kurz mit drei Psalmversen, die von je einer kurzen Arie in Da-capo-Form unterbrochen werden, die aus Glückwunsch- und Fürbittentexten besteht (Poetisches Oratorium).⁸²⁶ Ob es eine Vertonung von Graupner gegeben hat, die verloren gegangen ist, ist nicht auszumachen. Johann Conrad Lichtenberg verwendete das erste Dictum aus Psalm 81 siebzehn Jahre später für die Geburtstagskantate des Jahres 1730, schrieb jedoch eigene Dichtungen dazu.

Die folgenden drei Kantatentexte aus den Jahren 1714 bis 1716 gleichen sich in Form und Ausdruck, weisen auch Stilmerkmale auf, die sich in Georg Christian Lehms' Jahrgangstexten finden (vgl. Kapitel 3.4). Daher kann Lehms mit ziemlicher Sicherheit als Verfasser angenommen werden. Das Titelblatt des gedruckten Textes 1714 ist auffallend prächtig gestaltet mit teilweise goldenen Lettern, auch das Wort „Erb-Printz“ im Rezitativ Nr. 5 ist durch goldfarbenen Druck besonders hervorgehoben. Für 1715 und für 1717 sind keine Textdrucke erhalten; der Textdruck für 1716 weist das übliche Erscheinungsbild auf.

Lobet, ihr Völker (1714)

Die früheste Vertonung einer Geburtstagskantate durch Graupner ist *Lobet, ihr Völker*. Der Partitur fehlen zwei Blätter, die jedoch aus dem Aufführungsmaterial rekonstruierbar sind. Möglicherweise wurden die Blätter bereits im Jahr 1715 entnommen, dem Kopisten zur Verfügung gestellt und nicht zurückgelegt. Denn sie enthielten eine Arie, die im folgenden Jahr, in der ansonsten neu komponierten Glückwunschkantate, nochmals verwendet wurde (s.u.). Dort steht die Arie „Gott kann uns hier nichts Bessres geben“ nicht in der Partitur, sondern lediglich im Aufführungsmaterial, während Graupner in der Partitur in einer Notiz darauf

824 In diesem Rezitativ hat das Fagott – ungewöhnlich für ein Secco-Rezitativ – eine eigene, den Basso continuo verstärkende und ergänzende Stimme. Die Verbindung Fagott und Altstimme wird in der folgenden Arie auf ganz andere Weise fortgesetzt, indem beide konzertieren, um in tonmalerischen Läufen die strömenden „Gnadenflüsse“ und „Segensgüsse“ eindrücklich darzustellen.

825 ULB Darmstadt, 43 A 416/5.

826 PFAU 2010.

verwies (s.u.). Formal gleicht die Anlage der Kantate *Lobet, ihr Völker* derjenigen des Vorjahres mit mehreren Dicta, aber zwei der Arien sind jetzt durch Rezitative ergänzt. Im Gegensatz zu den späteren Glückwunschkantaten ist in dieser – sowie auch in der folgenden – der Chorpart besonders ausgeprägt. Sechs Chorsätze sind mit zwei oder drei Sopranen besetzt, wobei oft der erste Sopran solistisch mit dem übrigen Chor konzertiert. Kürzere homophone wechseln mit längeren fugierten Passagen ab.

Der Eingangschor ist außergewöhnlich umfangreich. Ein kurzes Instrumentalvorspiel der Clarinen und Pauken, Oboen und Streicher leitet ihn festlich ein. Der dritte Sopran ist nicht in der Partitur notiert. Es scheint, als sei er nachträglich hinzugefügt. Denn auch die Handschrift der 3. Sopranstimme im Stimmenmaterial unterscheidet sich von den anderen. Möglicherweise kam eine dritte Sopranistin kurzfristig zur Aufführung hinzu und Graupner musste sie noch berücksichtigen.

Der Gesalbte, von dem bereits im Dictum (Psalm 66, 8-9) die Rede ist, wird in der folgenden Sopran-Arie mit Chor spezifiziert: ursprünglich der auserwählte Messias, wird der Terminus jetzt auf den Landgrafen angewandt. Auch in diesem Fall tritt ein Solosopran dem fünfstimmigen Chor gegenüber. Eine weitere biblische Metapher verwendet der Bass im Rezitativ Nr. 3: „Sein Antlitz kommt mir als eines Engels für“, eine Aussage, die im *Accompagnato* mit Streichern ausgeschmückt wird. In Apostelgeschichte 6, 15 steht dieses Dictum für den heiligen Stephanus, dessen Gedächtnis am 26. Dezember gefeiert wurde. Hier ist demnach – ausnahmsweise – eine Verbindung des Geburtstags mit der offiziellen gottesdienstlichen Lesung des Tages gegeben. Der Begriff „Engel“ ist jedoch nicht nur religiös konnotiert, sondern hatte für Ernst Ludwig noch eine persönliche Bedeutung. Dass Lehms damit eine Anspielung auf den in der Familie gebräuchlichen Kosenamen des Landgrafen machen wollte, ist wohl denkbar. Ernst Ludwig wurde in Briefen von seiner Frau, seinen Schwestern und auch von seinen Mätressen oft „Engel“ genannt. Der fast liebevolle, mit Bewunderung gemischte Spott, mit dem nicht nur von Lehms, sondern von mehreren Dichtern⁸²⁷ immer wieder auf die graue, silberne, später dann weiße Lockenpracht des Landgrafen angespielt wird, wiewohl diese sicherlich von Perücken verstärkt wurde, passt ebenfalls in dieses Bild eines „erleuchteten“, „erhöhten“ und „engelsgleichen“, andererseits sehr menschlichen Herrschers.

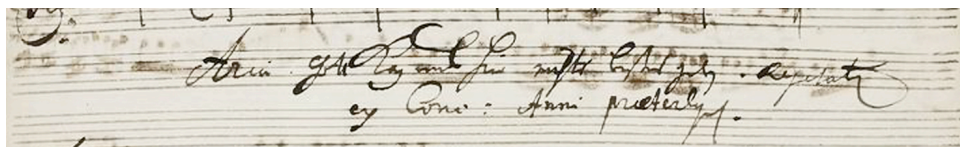
Ein sechsstimmiger Chor mit Sopran Solo vertont das Dictum aus 1. Chronik 17, 27 „Nun Herr, hebe an zu segnen das Haus deines Knechtes, dass es ewiglich sei vor dir“. Er steht nicht am Schluss, sondern wird noch ergänzt durch die Wiederholung der Sopran-Arie Nr. 6 „Gott kann uns hier nichts Bessres geben, als wenn er dich gesegnet lässt“. Die Bedeutung dieser Arie wird nicht nur durch die Wiederholung betont, sondern auch durch die Wiederaufnahme im folgenden Jahr (s.u.). Am Schluss steht eine weitere chorische Dictumvertonung: „Gott sei dir gnädig“.

827 ULB Darmstadt, 43 A 415 und 416, passim.

Nun merke ich, dass der Herr seinem Gesalbten hilft (1715)

Mit 15 Sätzen ist die Kantate des Jahres 1715 eine der umfangreichsten der geistlichen Geburtstagskantaten, allerdings sind einige Sätze sehr kurz. Auch hier gibt es sechs Chöre, jeweils mit zwei Sopranen, die teilweise unisono geführt sind. Die Dic-ta, sämtlich Psalmverse (Ps 20, 7; Ps 132, 10; Ps 128, 5), sind durchkomponiert und recht kurz. Alle Rezitative sind *accompagnato* vertont, teilweise mit ariosoähnlichen Stellen. Lediglich das letzte mit nur vier Takten wird *secco* begleitet und leitet kurz über zum Schlusschor.

Die Notiz „Repetatur ex Conc[erto]. Anni præter[iti]“ über der Sopran-Arie Nr. 3 „Gott kann uns hier nichts Bessres geben“ ist ungewöhnlich.



Es gibt zwar aus späteren Jahren noch mehrere Beispiele für solche Wiederaufnahmen (siehe Kapitel 7.1.5.1), sie werden jedoch nicht wie in dieser Kantate gekennzeichnet. Graupner hat die betreffenden Stücke später nie ganz wörtlich übernommen, sondern bezüglich Besetzung, Tonart, Textänderungen und -umstellungen immer etwas variiert. Hier aber schrieb ein Kopist die Arie des Vorjahres wörtlich ab. Lediglich marginale Artikulationszeichen, Bindebögen u.ä., wurden hinzugefügt. Da kein Textdruck erhalten ist, lässt sich nicht sagen, ob 1715 die Arie als aus dem Vorjahr bekannt bezeichnet wurde. Doch hat Lehms die Wiederholung offensichtlich beabsichtigt. Er nimmt im Textinhalt selbst explizit darauf Bezug, indem er das damalige Gebet als von Gott erhört erklärt:

- Aria: Gott kann uns hier nichts Bessres geben,
als wenn er dich gesegnet lässt.
- Acc.: So hieß der Wunsch, uns ist er ganz erfüllet,
denn du, du großer Ernst, stehst noch in hohem Segen [...]

Daher war die Übernahme der Arie wohl so vom Textdichter vorgesehen und nicht einer eventuell vom Zeitmangel verursachten Arbeitsökonomie geschuldet. Dass ein solcher Termindruck geherrscht haben muss, lässt sich auch aufgrund der zahlreichen Flüchtigkeitsfehler in der Partitur sowie der vielen Abschreibfehler in den Einzelstimmen vermuten. Der Chor Nr. 5, der als Schlusschor wieder aufgenommen wird, steht an exponierter Stelle:

Glück zu, du Gott geliebter Ernst,
Glück zu deinem Freudentage,
Wir sehn dich noch in hohem Segen
Nach unsren treusten Wünschen stehn,
Und auf den alten Himmelswegen

In deines Gottes Zion gehn,
Gott Lob, wir haben keine Klage.

Der Wunsch nach Beständigkeit und Verlässlichkeit „auf den alten Himmelswegen“ wird hier ausgedrückt. Angesichts des im Mai dieses Jahres ausgebrochenen verheerenden Brandes im Schloss verblüfft jedoch die Aussage „Wir haben keine Klage“. Eine Idealisierung der realen Verhältnisse war in den Huldigungskantaten unausweichlich; die profanen, wenn auch unübersehbaren Mängel durften niemals thematisiert werden. Selbst die Lebensgefahr, in der der an den Blattern erkrankte jüngere Sohn Ernst Ludwigs während dieser Tage gerade schwebte,⁸²⁸ wird nur angedeutet in der Bass-Arie Nr. 9 mit einer eher allgemein formulierten Fürbitte:

Gott lasse deinen Fürstenstamm
Mit Millionen Glücke blühen.
Und deiner frommen Elternsorge,
Der itzt auf deiner Seelen haft,
Der müsse sich mit seiner Kraft
Auch in das Herz der Prinzen legen.
Gott segne sie, Gott schütze sie
Und lasse sie nicht allzu früh
Aus unsern teuren Grenzen ziehn.

Nicht wie zu erwarten in einem Rezitativ, sondern in einer Da-capo-Arie bettet Graupner die berechtigte „Elternsorge“ ein – zwischen dem Wunsch nach millionenfachem Glück. Die für Graupner typische Kompositionsweise der Da-capo-Arie mit stark kontrastierendem Mittelteil lässt sich an diesem Beispiel gut zeigen: Im A-Teil konzertieren die Streicher in C-Dur mit der Bassstimme. Zahlreiche Sechzehntelläufe symbolisieren das „Millionen Glücke“ im Dreivierteltakt. Mehrmals wird die Aussage der ersten zwei Textzeilen wiederholt, so dass dieser Teil 65 Takte lang ist. Der B-Teil im Viervierteltakt, andante, in Moll, ist nur 16 Takte lang, obwohl der Text sieben Zeilen umfasst. Sorge und Angst werden hörbar in chromatischen Durchgängen und vor allem in den Einwüfen der Streicher, die die vormaligen diatonischen Sechzehntelläufe und die punktierten Triller des ersten Teils abwandeln zu kurzen chromatischen Motiven mit *Salti duriusculi*. Ein stets wiederkehrender Topos, der in so gut wie allen Glückwunschkantaten auftaucht, ist die Ausweitung der Segenswünsche auf die Nachkommen und damit auf die Erhaltung des Fürstenhauses:

Dein Same mehre sich als wie die Sterne,
Damit man einstens sagen kann:
So wohl hat Gott an seinem Ernst getan.

828 Prinz Franz Ernst starb wenige Tage später, am 8. Januar 1716, siehe Kapitel 6.3.1.

Groß sind die Werke des Herrn (1716)

Im Kirchenjahr 1716/17 sind keine wöchentlichen Kantaten für den Gottesdienst der Hofkirche überliefert (siehe Kapitel 3.4.1). Es sind lediglich Festmusiken vorhanden, davon eine zum Geburtstag des Landgrafen. Die Kantate *Groß sind die Werke des Herrn* ist mit neun Sätzen kürzer als die beiden vorigen und enthält nur drei Chöre. Eine zusätzliche solistische Bassstimme, zwei Sopranistinnen, die Blasinstrumente Oboe und Fagott sowie die Verwendung von Violetten, die in der Arie Nr. 5 das Fagott in der höheren Oktave verstärken,⁸²⁹ bereichern und diversifizieren die Klangfarben. „Das halbe Lebens-Saeculum“ (der 49. Geburtstag war der Eintritt in das 50. Lebensjahr) wird außer auf dem Titelblatt des Textdruckes, das erstaunlicherweise trotz dieses Anlasses viel weniger prächtig ausgestattet ist als dasjenige zwei Jahre zuvor, im Bass-Rezitativ Nr. 6 erwähnt; Graupner änderte den Text geringfügig: „Des halben Lebens saeculum [...]“. Es gibt keine Hinweise, dass dieser Geburtstag in besonderer Weise gefeiert worden wäre, ebenso wenig wie der eigentliche fünfzigste Geburtstag ein Jahr später.

Herr unser Gott, groß sind deine Wunder (1717)

Nach dem Tod des Hofdichters Georg Christian Lehms im Mai 1717 ergab sich eine Interimszeit von etwa zwei Jahren, bevor Johann Conrad Lichtenberg ab 1719 die Texte zu den Kantaten verfasste. Die Frage, ob Lehms' Nachfolger Heinrich Walther Gerdes oder Johann Jacob Wieger als Textautor der Geburtstagskantaten zu dieser Zeit in Frage kommen, lässt sich nach dem derzeitigen Quellenstand nicht sicher beantworten (vgl. Kapitel 3.4.3). Die äußere Form der betreffenden Kantaten unterscheidet sich durch die etwas geringere Anzahl der Sätze. Chöre gibt es nur am Anfang und am Schluss.⁸³⁰ Choralstrophen werden ebenso wenig verwendet wie in den frühen Geburtstagskantaten.

Die Kantate *Herr unser Gott, groß sind deine Wunder* ist eine von nur vier (fünf) Kantaten des Jahres 1717 (s.o.); sie entstand, nachdem am 1. Advent wieder ein regelmäßiger Kirchenmusik-Jahrgang begonnen hatte. Graupner schrieb auf dem Umschlagtitel unten die abgekürzte Notiz: „in honorem D.L.“. Wollte er damit des Textdichters Lehms, der ein halbes Jahr zuvor verstorben war, gedenken (Doctor Lehms)? Zwei Dicta, als Anfangs- und als Schlusschor vertont, rahmen ein Rezitativ-Aria Paar für Alt und eines für Bass ein. Es scheinen keine Solisten für Sopran und Tenor zu die-

829 Die Schlüsselung der Violinen im Sopranschlüssel weist auf die Verwendung von Violetten. Graupner schrieb „V unis. e Fagotto ott. bassa“.

830 In den beiden frühesten, aber auch in den späten Geburtstagskantaten gibt es viele Chorarien. In den Sonntagskantaten hingegen vertonte Graupner in seinem ersten Darmstädter Jahrzehnt selten Arien als Chöre, in seinen letzten Jahren sehr häufig. Vgl. NOACK 1916, 34.

ser Zeit verfügbar gewesen zu sein.⁸³¹ Weder ein Chor noch eine Arie werden wiederholt, und mit sechs Sätzen ist diese Kantate recht kurz; sie entspricht mit der Form „Chor – zwei Rezitativ-Aria Paare – Chor“ dem Standardgrundriss. Immerhin sind außer den üblichen Trompeten, Pauken und Streichern eine Oboe, eine Oboe d’amore und eine Viola d’amore beteiligt.⁸³² Der Text des Bass-Rezitativs Nr. 2 zieht zum ersten – und einzigen – Mal eine Verbindung zwischen Weihnachten als dem Geburtsfest Christi und dem Geburtstag des Landesherrn:

Da itzt die ganze Christenheit	Gedoppelt glücklich, fröhlich sein,
In heilger Andacht sich erfreut,	Weil ihm bekannt,
Dieweil der Heiland aller Welt	Dass auch um eben diese Zeit
Zu dieser frohen Zeit geboren,	Sein teurer Ernest Ludewig,
Drum man itzt sein Geburtsfest hält,	Den Gott zu seinem Fürsten hat erkoren,
Kann das getreue Hessenland	Zu seinem Heil und unschätzbaren Freud
Durch seines Gottes Gnadenschein	Beglückt an dieses Licht geboren [...].

Auch wird das 200jährige Jubiläum der Reformation, das im Oktober gefeiert worden war (siehe Kapitel 8.1.1), im Bass-Rezitativ Nr. 4 erwähnt und zu dem 50. Geburtstag in Beziehung gesetzt:

Ja, teurer Fürst, dich lässt des Höchsten Gnad^e
 Zum Denkmal seiner Wundertat
 Mit diesem frohen Jubeljahr
 Der evangel’schen Christenheit
 Zu deiner und der Deinen Freud
 Itzt unter tausendfachem Segen
 Zugleich ein Jubeljahr von deinem Alter
 Gesund und frisch zurücke legen.

Falls Heinrich Walther Gerdes die Texte zu den Reformationskantaten geschrieben hat, erscheint es plausibel, dass er hier darauf rekurriert. Jedoch spricht viel für die Vermutung, dass nicht Gerdes, sondern Wieger in beiden Fällen der Autor ist. Denn die sprachlichen Stilmittel in Rezitativen und Arien (lange Erklärungen und lange Sätze in den Rezitativen, wechselndes Versmaß, nicht immer jambisch, Akkumulation als häufige rhetorische Figur) gleichen denen in Wiegers übrigen Gedichten.

831 Während in den Kantaten zum Reformationsfest und zum 1. Advent 1717 noch vier Solisten besetzt sind, ist die Kantate zum 3. Advent eine Bass-Solokantate. Für die Weihnachtszeit ist außer der Geburtstagskantate gar keine Musik vorhanden. Anspruchsvolle Sopranpartien gibt es erst wieder am 2. Sonntag nach Epiphania 1718. Da insgesamt so wenige Kantaten aus dieser Zeit erhalten sind, kann man aber nur bedingt Schlüsse auf die Situation der Sänger ziehen.

832 Die Oboe d’amore ist in der Partitur im Sopranschlüssel, in der Einzel-Stimme im französischen Violinschlüssel transponierend notiert. Die Viola d’amore-Stimme ist in die Stimme der 1. Violine eingetragen. Graupner scheint oft Stimmen transponierend ausgeschrieben zu haben, um den Spielern die Lesbarkeit der gewohnten Griffe zu ermöglichen.

Auch das Dictum des Schlusschores „Der Herr erhöre dich in der Not“ aus Psalm 20 erscheint mehrfach in Wiegers Texten; der Geheimrat scheint dieses Bibelwort besonders geschätzt zu haben. Graupner vertonte es jedesmal neu, ohne auf seine vorigen Versionen zurückzugreifen.

Lobet, ihr Knechte des Herrn (1718)

Der Geburtstag 1718 fiel in eine Zeit, die ungewöhnlich turbulent und arbeitsreich für Graupner und die gesamte Hofkapelle gewesen sein muss, denn anlässlich des Besuches der Kurfürsten von Trier und der Pfalz standen die Proben für zwei Opernaufführungen an (vgl. Kapitel 8.2). Graupner schrieb im Dezember die jährliche Geburtstagskantate *Lobet, ihr Knechte des Herrn*. Der Text dazu wurde wie üblich gedruckt; Umschlagtitel und Aufführungsmaterial fehlen jedoch. Der Besuch der Kurfürsten im Februar 1719 bedeutete für die Musiker sicherlich, dass die alltäglichen Arbeiten hinter den Opernproben zurückstehen mussten. Ob man daraus schließen kann, dass die Geburtstagskantate gar nicht aufgeführt wurde, ist indessen fraglich. Zumindest steht fest, dass Ernst Ludwig in diesem Jahr, wie auch in den drei folgenden, seinen Geburtstag in Darmstadt verbrachte (s.o.).

Jauchzet Gott alle Lande (1719)

Ob die Kantate *Jauchzet Gott alle Lande* überhaupt aufgeführt werden konnte, ist nicht sicher. Denn sie erfordert zwei Sopranistinnen, und die Primadonna Johanna Elisabeth Hesse war indisponiert und nicht verfügbar.⁸³³ Die Kantate *Ich bleibe Gott getreu*, die ebenfalls für den 26. Dezember 1719 geschrieben wurde, ist eine Solokantate für Sopran, die keinen Glückwunsch für den Landgrafen enthält. Ob sie zusätzlich oder an Stelle der Festkantate aufgeführt wurde, wobei vielleicht die zweite Sopranistin Anna Maria Schober zum Einsatz kam, ist nicht festzustellen. Ungewöhnlich bei dieser Kantate ist, dass die Sopranstimme mit der Continuo-Basslinie unterlegt, außerdem mit zusätzlichen Verzierungen versehen ist. Das legt die Vermutung nahe, dass hier eine andere Sängerin als sonst auftrat und dass der Aufführungsrahmen von der üblichen Praxis abwich.

7.1.3. Die Kirchenkantaten zum Geburtstag ab 1720

Die Textdrucke, die der „Fürstlich Hessische Hof- und Cantzley-Buchdrucker“ Caspar Klug von 1718 bis 1735⁸³⁴ besorgte, weisen ein recht einheitlich gestaltetes Titelblatt auf. Das Datum wird nicht mehr wie bisher mit „15/26 Decemb“., also sowohl nach dem julianischen als auch nach dem gregorianischen Kalender angege-

833 Sie hätte für die kommende Karneval-Saison an den Hof des Markgrafen von Bayreuth „verschieden“ werden sollen, was aber um ein Jahr verschoben werden musste, HStAD D 8 15/6. Im folgenden Jahr hat Graupner die Sopranpartie der Geburtstagskantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* mit dem Vermerk „Scho“ gekennzeichnet, d.h. offensichtlich für die Sängerin Anna Maria Schober komponiert.

834 Für 1717 und von 1736 bis 1738 sind keine Textdrucke für Geburtstagskantaten erhalten.

ben, sondern von nun an immer: „Am Andern Heiligen Christ-Feyertage“. Erstaunlicherweise ist weder inhaltlich noch formal eine Zäsur festzustellen, als Johann Conrad Lichtenberg ab 1719 oder 1720 das Verfassen der Texte übernahm.⁸³⁵

Lichtenberg verwendete für die Huldigungsmusiken stets die gemischte madrigalische Form, die auch in seinen übrigen Kirchenkantaten vorherrscht. Sie sind gegenüber jenen etwas umfangreicher, sowohl innerhalb der einzelnen Sätze als auch um weitere Rezitativ-Aria Gruppen erweitert. Form und Inhalt der Geburtstagskantaten folgen beinahe immer dem gleichen Schema, das Lichtenberg bis zum Tode Ernst Ludwigs im Jahr 1739 nicht wesentlich veränderte:

- Am Anfang steht ein Dictum.⁸³⁶ Die Bibelstelle, oft ein oder mehrere Verse aus einem Psalm, hat in der Regel ein Gotteslob zum Thema. Ob der Landgraf selbst den Text bestimmte oder ob er dies dem Textdichter überließ, ist nicht bekannt.
- Rezitative und Arien adressieren abwechselnd das Volk (Hessen, Darmstadt), den Landgrafen selbst (Durchlauchtigster) und Gott. Die Autorperspektive wechselt zwischen der Wir- und der Du-Form. Dankgebete, Fürbitten, Bitten um Gottes Hilfe und Segenswünsche werden ausgedrückt. In diesen Gebeten geht es nicht nur um den Landgrafen selbst, sondern auch um seine Nachkommen, mithin um die Zukunft der Dynastie.
- Ein großer Chorsatz am Schluss der Kantate – als Dictum, als freie Dichtung, nur dreimal als Choralbearbeitung – enthält einen Glück- und Segenswunsch oder eine Fürbitte für den Fürsten, manchmal schließt sich eine Halleluja- oder Amen-Fuge an.⁸³⁷

Bis auf zwei Ausnahmen (1723 und 1727) steht bei jeder Geburtstagskantate ein Bibeltext am Anfang, den Graupner hier grundsätzlich als Chor vertonte, während im Lauf des Kirchenjahres viele Dicta am Beginn auch als solistische Ariosi oder Accompagnatorezitative erscheinen. Die liturgische Funktion der Sonntagskantate verlangte gerade beim Dictum im ersten Satz eine möglichst klare Textverständlichkeit und Schlichtheit. In den Festkantaten hingegen erzielte Graupner gleich zu Beginn einen prächtigen, herrschaftlichen Klang durch die volle Orchester- und Chorbesetzung. Die feierliche Akklamation der Blechbläser und Pauken musste am Anfang stehen. Der erste Satz der Kantate *Danket Gott, frohlocket mit Händen* (1721) ist jedoch ausnahmsweise eine Chorarie, die keine wörtliche Bibelstelle enthält, sondern

835 In seinem Jahrgang 1719/20 verwendet Lichtenberg keine Dicta; die Geburtstagskantate 1719 aber beginnt und endet mit einem Dictum. *Preise, Jerusalem, den Herrn* von 1720 (ein Dictum am Anfang) passt formal in den Jahrgang 1720/21. Möglicherweise begann Lichtenberg also erst im Jahr 1720 mit dem Schreiben der Glückwunschkantaten.

836 Nur die Kantaten der Jahre 1723 und 1727 machen hier eine Ausnahme (s.u.).

837 Der Schlusschor vertont 1719, 1721, 1732 ein Dictum, 1727, 1729 und 1737 eine Choralstrophe. Die übrigen, das heißt weitaus die meisten, Schlusschöre drücken einen Segenswunsch aus: „Es lebe Ernst Ludwig im Flor“ oder eine Fürbitte: „Kröne, Beherrscher der himmlischen Scharen, deinen Gesalbten mit Segen, mit Jahren“.

ein gereimtes Zitat aus Psalm 47, 2. Ein wörtliches Dictum „Der Herr segne dich aus Zion“ (Psalm 134, 3) wird erst in dem großformatigen und feierlichen Schlusschor vertont, der mit einer Amen-Fuge abschließt.⁸³⁸

Mehrere Rezitativ-Aria Gruppen, auch Duette und (evtl. solistisch besetzte) Chöre stehen in der Mitte jeder Kantate. Oft wird eine Da-capo-Arie oder ein Chor erweitert und „verlängert“, das heißt durch ein oder zwei unterbrechende Rezitative zwischen den Arienteilen ergänzt. Jeder Gedanke sollte möglichst ausführlich „erklärt“ und argumentativ weitergeführt werden. Graupner komponierte sehr häufig den Mittelteil der Arie als Kontrast zur Devise. Melodieführung, Instrumentierung und Paralleltonart betonen die Gegensätze. Er „malte“ gern in seinen Vertonungen einzelne Worte oder kurze Sinnzusammenhänge aus; dadurch gestaltete er nicht nur Affekte, sondern auch reflektierende oder meditative semantische Einheiten mit musikalischen Figuren. Abwechslung, punktuelle Genauigkeit und oft überraschende Wendungen sind dabei zu beobachten. Eine Geschlossenheit der Form, besonders bei umfangreichen Kantaten, erreichte er häufig durch Wiederholungen des Da-capo-Teils nach einem Rezitativ oder nach einem eingeschobenen Dictum-Chor.

Inhaltlich unterscheiden sich die Geburtstagskantaten Lichtenbergs kaum von denen anderer Textdichter. Er gebrauchte die gleichen panegyrischen Topoi, Embleme und Symbole, die bereits Lehms verwendet hatte. Bezüge zur tagesaktuellen Politik hat Lichtenberg niemals, Bezüge zur landgräflichen Familiensituation sehr selten im Text berücksichtigt (s.u.). Vielmehr war für ihn in jeder Kantate der religiöse Aspekt des Gotteslobs bedeutungsvoll, das immer am Anfang steht. Das Fürstenlob wird zum Gotteslob in Bezug gesetzt durch den Dank, den das Volk der „höchsten Macht“ abstattet, zum einen für die Einsetzung eines tugendhaften Herrschers, zum anderen für dessen Wohlergehen. Der Topos des Opfers und des Dankaltars erscheint außerordentlich häufig, sowohl in den geistlichen als auch in den weltlichen Glückwunschkantaten. Ausdrücke wie „unsre Fürstensonne“, „flammende Herzen“, „Segensquellen“, „Freudengetön“, „Nestors Jahre“, „Fürstensprossen“, „Zedernzweige“ kommen immer wieder vor, ebenso die Phrasen „Der Wunsch hat eingetroffen“, „Es müsse lang nach unserm Tod geschehen“, „Er lebe im Flor“. Personalisierte Allegorien und Dialogformen gibt es in den geistlichen Glückwunschkantaten nicht.

Obgleich natürlich sämtliche Huldigungsmusiken eine starke Besetzung erforderten, gibt es innerhalb der Geburtstagskantaten große Unterschiede. Als Gratulanten und Ausführende sind auf den Titelblättern der Textdrucke immer „die sämtliche Hoch-Fürstl. Schloß-Capelle“ genannt.⁸³⁹ Aber einerseits mochte die gesamte

838 Neben dem gedruckten Text ist für diese Kantate ein handschriftlicher Text in Reinschrift überliefert. Möglicherweise handelt es sich um die Handschrift Lichtenbergs, die vor der Drucklegung nach Darmstadt geschickt wurde. HStAD D 4 343/5, Sammlung von Anagrammen, Devisen und Widmungen des Landgrafen Ernst Ludwig.

839 Zu den Besetzungsstandards nach den Darmstädter Quellen siehe GROBPIETSCH 1994, 58-70.

Hofkapelle nicht immer zu dem Termin verfügbar gewesen sein. Andererseits waren manchmal Gastmusiker anwesend; ein runder Geburtstag oder hochrangige Gäste erforderten vielleicht einen besonderen Aufwand. Leider lässt die heutige Quellenlage keine Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis bei An- oder Abwesenheit des Landgrafen zu. Möglicherweise begleitete die Hofkapelle ihren Dienstherrn auf eines der Jagdschlösser. Gegen diese Annahme spricht jedoch, dass Ernst Ludwig ohne seine Familie und ohne den Hofstaat, die adligen Hofjunker und -damen, reiste und somit das übliche Publikum für die Huldigungsmusik fehlte.⁸⁴⁰ Zudem stimmt die Besetzung der Kirchenmusik und der weltlichen Kantate für denselben Tag fast immer überein; somit kann es als ziemlich sicher gelten, dass die Hofkapelle vormittags im Gottesdienst und nachmittags beim „Festin“ – wahrscheinlich in Darmstadt und oft auch in Abwesenheit des Landgrafen – auftrat.

Der Herr hat Großes an uns getan (1725)

Obwohl aus den erhaltenen diplomatischen Quellen kein besonderer Anlass – etwa ein Besuch hochrangiger auswärtiger Gäste oder etwas Vergleichbares – ersichtlich ist, ragt die Kantate *Der Herr hat Großes an uns getan* musikalisch unter den kirchlichen Glückwunschkantaten heraus. Sie ist überdurchschnittlich großformatig angelegt und enthält virtuose Gesangs- und Instrumentalpartien, die einen hohen Leistungsstand der Hofkapelle demonstrieren konnten.⁸⁴¹

Wie in mehreren Huldigungsmusiken verwendete Graupner auch in dieser Kantate, vor allem im Anfangs- und im Schlusschor, eine Technik der Steigerung, indem er immer mehr Instrumente allmählich hinzufügte. Im Eingangsschor, der das volle Orchester erfordert, wechseln homophone mit fugierten Passagen ab; es gibt Echo-Effekte mit Vorgaben der Solostimmen und antwortenden mehrstimmigen Phrasen. Bei den Worten „Des sind wir fröhlich“, vor allem aber in der Alleluja-Fuge treten nach und nach zum homophonen, piano singenden Chor, der anfangs nur schwach begleitet ist, die anderen Instrumente hinzu. Diese crescendo-ähnliche Wirkung mündet in ein „forte con tutti“. Damit korrespondiert eine ebensolche Steigerung im Schlusschor, in dem der Wunsch „Erhöre, Herr, unser Begehren“ mit einer großen Amen-Fuge unterstrichen wird.

Weitere Kantaten, die aufgrund ihres Umfangs und ihrer starken Besetzung auf größere Festaufführungen schließen lassen, sind *Gelobet sei Gott, der Herr* (1734) und *Die auf den Herrn harren* (1736) zum 70. Geburtstag, 23 ausgeschriebene Stimmen

840 Aus der Korrespondenz Ernst Ludwigs mit seiner morganatischen Gattin geht hervor, dass diese mit den Kindern die Weihnachtstage in Darmstadt verbrachte, ebenso wie der Erbprinz, die Geheimräte u.a., HStAD D 4 377/3.

841 Lediglich eine solistische Altstimme war – ebenso wenig wie in den vorangegangenen und im folgenden Jahr – augenscheinlich nicht zur Verfügung. Zwischen 1721 und 1727 kommen die Geburtstagskantaten ohne Alt-Solo aus. Der Altist Campioli verließ die Hofkapelle 1720. Die Altistin Giovanna Toeschi, Gattin des Violinisten Alessandro Toeschi, war zwischen 1719 und 1725 in Darmstadt, pausierte aber offenbar häufig wegen Mutterschaft. Siehe NOACK 1967, 207.

lassen eine außergewöhnlich große Aufführung im Jahr 1734 vermuten. Vielleicht waren Gastmusiker beteiligt, denn Graupner notierte einige Stimmen anders als gewohnt, nahm also vielleicht Rücksicht auf fremde Instrumentalisten.⁸⁴² Ernst Ludwig verbrachte jedoch 1734 die Weihnachtsfeiertage bei seinem Bruder in Butzbach,⁸⁴³ seine morganatische Familie verblieb in Darmstadt. Die Frage, wo und in welchem Rahmen diese auffällig großformatige Musik aufgeführt wurde, ist umso rätselhafter, als für dieses Jahr keine weltliche Kantate erhalten ist.

Aktuelle und familiäre Bezüge im Text

In *Preise, Jerusalem, den Herrn* 1720 bezieht sich das Gotteslob ganz besonders auf die junge Familie des Erbprinzen. Lichtenberg trägt hier der überragenden Bedeutung Rechnung, die die dynastische Erbfolge nicht nur für die landgräfliche Familie, sondern für das ganze Land hatte. Während im allgemeinen erst im letzten Teil der Geburtstagskantaten die Nachkommen und damit die Zukunftssicherung des Fürstenhauses formelhaft thematisiert werden, wird hier gleich im Rezitativ Nr. 3 der Bezug zur Gegenwart hergestellt:

Wir sehn, wie wir begehrt,
Auf unserm Fürstenthron
(O Glück, das unvergleichlich heißt)
Jetzt Vater, Sohn und Enkel sitzen.⁸⁴⁴

Der lang erhoffte Sohn des Erbprinzen Ludwig VIII., der spätere Ludwig IX., war am 15. Dezember 1719 zur Welt gekommen, kam aber in der Kantate des Vorjahres, die vielleicht schon vor dem Geburtstermin geschrieben worden war, noch nicht zur Sprache. Die Geburt der Tochter des Erbprinzenpaares (Charlotta Wilhelmina Friederika) am 8. Oktober 1720 wird nicht thematisiert.⁸⁴⁵ Aber auch die erst vor wenigen Wochen vollzogene Hochzeit der Prinzessin Friederike Charlotte (siehe Kapitel 5.2) findet keine Erwähnung.

„Vater, Sohn und Enkel“ werden ebenfalls in den Segenswünschen der Kantate *Lob-singet dem Herrn* 1722, als der zweite Prinz (Georg Wilhelm am 11. Juli 1722) geboren war, erneut genannt. Im Rezitativ Nr. 5 preist der Sopran das Land glücklich, „da ihm hierbei durch neue Fürstensprossen von seinem Wohl allstets der schönste Frühling lacht“. Die folgende Arie, in der der „Glanz“ mit ausgedehnten Soprankoloraturen sowie zwei konzertierenden Blockflöten ausgemalt wird, bestätigt die Aus-

842 Die offiziellen Hofakten verzeichnen 1734 mit 24 fest angestellten Musikern den niedrigsten Besetzungsstand der Hofkapelle. Siehe BIERMANN 1987, 32.

843 HStAD D 4 354/1 und 354/2, Korrespondenz Ernst Ludwigs mit der Gräfin von Seyboldsdorff.

844 Vgl. zu diesem Rezitativ Kapitel 4.3.3.

845 Zwar könnten beide Kinder mit dem Begriff „Enkel“ gemeint sein, ein Mädchen wäre aber wohl kaum als „auf dem Fürstenthron“ sitzend dargestellt worden. Die Prinzessin verstarb übrigens wenig später, am 26. Februar 1721.

sage, dass das Wohl des Fürstenhauses den Wohlstand Hessens bedinge und immer als eine Gnade Gottes angesehen werde. Doch selbst wenn Lichtenberg – wie hier – ausnahmsweise selektiv auf konkrete familiäre Ereignisse eingeht, nennt er in den Glückwunschkantaten niemals die Namen der betreffenden Familienmitglieder.⁸⁴⁶ Offenbar strebte er, wie vor ihm Lehms (s.o.), eine gewisse Allgemeingültigkeit des Textes an, obwohl diese Kantaten immer nur für einen einzigen Aufführungstermin geschrieben wurden. Den Zuhörern war ohnehin immer bewusst, wovon die Rede war.

Aktuelle Ereignisse wurden in den regulären Gottesdiensten sehr wohl genannt, sowohl in den Predigten als auch in den Fürbittgebeten, doch sollten diese offensichtlich in der Geburtstagsmusik keinen Platz haben. Alle Gebete in den Glückwunschkantaten sind auf das allgemeine Wohl des Fürstenhauses und somit der Landgrafschaft gerichtet. Obgleich es viele Verordnungen gab, die konkrete Anlässe als Gegenstände der Fürbitten in allen Kirchen des Landes zwingend vorschrieben, etwa Gebete um glückliche Schwangerschaften und Entbindungen der Erbprinzessin oder Dank für die Abwendung einer Pestepidemie (1722),⁸⁴⁷ werden in den Geburtstagskantaten jedes Jahr die gleichen, universal gültigen Topoi in einer stilisierenden und idealisierenden Weise behandelt.

Während Lichtenberg in seine Sonntagskantaten regelmäßig Strophen aus bekannten Kirchenliedern einfügte, ist dies in den Geburtstagskantaten nur dreimal der Fall, wobei es hier jedesmal um eine Fürbitte für die Regierung geht. Diese formelhafte Art, eine Kantate mit dem Wunsch nach Ruhe und Frieden im Lande zu beschließen, was natürlich von der guten Regimentsführung des Herrschers abhing, ist ansonsten vor allem aus den Neujahrskantaten bekannt. Es ist unklar, ob Lichtenberg gerade in den Jahren 1727, 1729 und 1737 eine spezielle Veranlassung sah, von seiner sonstigen Grundstruktur ohne Schlusschoral abzuweichen. Graupner jedenfalls vertonte diese Textvorlagen in allen drei Fällen mit besonderen musikalischen Mitteln; das zeigt, wie wichtig ihm dieses Gebet war.

1727 steht in *Danket mit Jauchzen dem Herrscher der Höben* zum ersten Mal eine Choralstrophe am Schluss einer Geburtstagskantate:⁸⁴⁸

Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Dass wir unter ihnen ein
Ruhig und stilles Leben führen mögen

846 In den weltlichen Geburtstagskantaten, die vermutlich Johann Jacob Wieger verfasste (siehe Kapitel 3.4.3) werden mehrmals die Namen der Kinder und Enkel genannt.

847 MÜLLER 1929, 76.

848 Der reimlose Text dieses alten Kirchenliedes wird Johann Walter, dem musikalischen Berater Martin Luthers, zugeschrieben. Die hier verwendete Strophe steht üblicherweise nach „Verleih uns Frieden gnädiglich“, das heißt nach Martin Luthers Übersetzung der altkirchlichen Antiphon „Da pacem, Domine“.

In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen, der Herr tue also, Amen.

Hier kommt es zu einer bemerkenswerten Textausdeutung, indem die Pauken und Trompeten entgegen der üblichen Erwartung eingesetzt werden. Das Volk betet für ein gutes Fürstenregiment, so „dass wir unter ihnen ein ruhig und stilles Leben führen mögen“. Ausgerechnet die Pauken spielen dazu im Pianissimo Sechzehntel-Tonwiederholungen, und auch die Clarinen lassen nur ganz leise Einwürfе hören:

The musical score is for the 'Amen' section. It features the following parts:

- Clarinato 1 in D: Starts with a forte (*f*) sixteenth-note pattern, then switches to piano (*pp*) sixteenth-note patterns.
- Clarinato 2 in D: Similar to Clarino 1, but with a different rhythmic pattern.
- Timpani: Plays a steady, rhythmic pattern of sixteenth notes.
- Violine/Oboe 1: Plays a melodic line with sixteenth-note patterns.
- Violine/Oboe 2: Plays a similar melodic line to Violino/Oboe 1.
- Viola: Plays a rhythmic pattern of sixteenth notes.
- Sopran: Sings the lyrics: "ein ge - ru - hig und stil - les Le - ben füh - ren mö - gen".
- Alt: Sings the lyrics: "ein ge - ru - hig und stil - les Le - ben füh - ren mö - gen".
- Tenor: Sings the lyrics: "ein ge - ru - hig und stil - les Le - ben füh - ren mö - gen".
- Bc: Plays a rhythmic pattern of sixteenth notes.

Die militärischen Herrscherinstrumente sollen hier so leise und „friedlich“ erklingen, dass nicht wie sonst der Ruhm und die kriegerische Stärke dargestellt werden, sondern vielmehr die Friedensliebe des Fürsten, die das Volk sich wünscht. Dass dieser Wunsch mitunter nicht erfüllt wird, dass unter Umständen Missklänge das ruhige und stille Leben beeinträchtigen können, verdeutlicht ein Dominantseptimenakkord, bei dem das dissonante c der Violinen und Oboen den ruhig liegenden D-Dur Akkord zwar nur kurz, aber mehrfach „stört“, weil die Septime an exponierter Stelle und ausgerechnet bei den Worten „ruhig“ und „still“ klingt (Takt 16 und 17).

Als Wiederholung aus dem Chor (Nr. 6) bekräftigt die Amen-Fuge am Schluss die Bitte der Untertanen, wobei Pauken und Trompeten erst in den letzten Takten wieder hinzutreten. Die Amen-Fuge aus dem vorigen Chor ist noch zusätzlich angefügt (Graupner schreibt lediglich „Amen Da Capo“), obwohl auch der eigentliche Schlusschoral mit einem achttaktigen „Amen, der Herr tue also, amen“ schließt.

Auch 1729 verwendete Lichtenberg eine Choralstrophe zum Schluss der Geburtstagskantate *Komet, frohlocket mit Danken und Loben*. Inhaltlich ist sie der vorigen vergleichbar:

Beschirm die Policeyen,	Die alten mit Verstand,
Bau unsers Fürsten Thron,	Mit Frömmigkeit die Jugend,
Dass er und wir gedeihen.	Mit Gottesfurcht und Tugend
Schmück als mit einer Kron	Das Volk im ganzen Land.

Auffällig sind die häufigen Taktwechsel, die eine sehr lebendige Diktion und an der Textgestalt orientierte Phrasierung bewirken. Es handelt sich um eine Strophe des Liedes „Zeuch ein zu deinen Toren“,⁸⁴⁹ auch hier mit einer textlich-musikalischen Erweiterung: „Amen, ja, in Jesu Namen spricht der Glaube Amen“. Diese Liedstrophe, ebenfalls eine gängige Fürbitte für die Ruhe und Ordnung im Land,⁸⁵⁰ wurde häufig gesungen, sie erscheint auch bei Graupner noch mehrmals in späteren Jahren. Er griff jedoch dabei nie auf seine früheren Vertonungen zurück, sondern komponierte die Strophe jedesmal neu, was ebenfalls als Hinweis gelten kann für die signifikante Wertschätzung, die er dem Thema zumaß. Die Bekräftigung „Amen“ beginnt 1729 mit zwei langen homophonen Akkorden, die überleiten zu dem fugierten „spricht der Glaube Amen“.

Der Schlusschoral in *Danket dem Herrn aller Herren* (1737) besteht aus zwei Strophen „Gib unserm Fürsten Glücke“ und „Nun Herr, du wirst erfüllen“, die aus dem Lied „Herr höre, Herr erhöere“ von Benjamin Schmolck (1672-1737) stammen. Erstaunlicherweise wählte Lichtenberg in diesem Falle ein Kirchenlied, das nicht im Darmstädter Gesangbuch steht. Vielleicht wollte er an den Dichter, der im Februar desselben Jahres verstorben war, erinnern.

Ich Weisheit wohne bei der Witze (1732)

Hier verwendete Graupner zum ersten Mal vier Pauken, was in den späteren Jahren für fast alle Festkantaten zur Regel wurde. Der Chorsatz ist im Eingangschor dreistimmig, hier mit drei Bässen. Das Accompagnato Nr. 2 ist aufgeteilt zwischen Tenor und Alt, ebenso wie die folgende Duett-Arie. Beide kommentieren das Eingangsdictum (Sprüche Salomonis 8, 12-16), in dem sich die Weisheit als größte Tugend eines Regenten darstellt. Könige, Ratsherren, Juristen verlassen sich auf Witz und Klugheit: „Ich, Weisheit, wohne bei der Witze, und ich weiß guten Rat zu geben. Durch mich regieren die Könige; und die Ratsherren setzen das Recht. Durch mich herrschen die Fürsten und alle Regenten auf Erden“. Außergewöhnlich ist die Vertonung durch die drei von kurzen akkordischen Einwüfen des Orchesters begleiteten Bassstimmen. Hier fehlen die hohen Singstimmen; das weist vielleicht

849 Johann Crüger, Text von Paul Gerhardt (vor 1648).

850 Der Begriff „Policey“ ist nicht gleichzusetzen mit dem heutigen Begriff „Polizei“, sondern umfasste damals alle Behörden und Instanzen, die für die öffentliche Ordnung sorgten.

schon auf die Vorläufigkeit und auf die Unzulänglichkeit der Textaussage hin, in der die Erwähnung Gottes als der übergeordneten Instanz noch fehlt. Dagegen steht nämlich die „Richtigstellung“ durch die ausgleichenden Mittelstimmen, das folgende Accompagnatorezitativ (Tenor und Alt):

Der hohe Stand durchlauchtigster Regenten
 Stammt nicht von kluger Witz und List verschmitzter Geister,
 Er ist kein Werk von Menschen Macht und Händen,
 Nein nein, der Herr, der sich die Weisheit nennt,
 Gott selbst, der ist der große Meister,
 Der Fürsten setzt, der ihren Thron bewährt [...].

Die übrigen Chöre (Nr. 5, Nr. 9 und Nr. 10) sind mit den üblichen Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass besetzt; das Instrumentarium besteht in allen Chören aus zwei Trompeten in C, vier Pauken (GACd), zwei Hörnern (Corno da Chasse) in G und F und den Streichern. Außergewöhnlich ist, dass den drei Bibelstellen, die wie immer chorisch vertont sind (Nr. 1, Nr. 5 und Nr. 10), ein weiterer Chor (Nr. 9) gegenübersteht mit einem Text, wie ihn Graupner in anderen Kantaten als Rezitativ behandelte. In diesem Fall aber wird die Bitte „Herr Zebaoth, lass ein beharrlich Glück Ernst Ludwigs Fürstenthron umziehen und seinem großen Göttersohn ein gleiches Teil zur Lust, zum Segen blühh [...]“ homophon und mit der vollständigen Besetzung, somit als vielstimmige Huldigung, vertont:

Clarino 1 in C
 Clarino 2 in C

Timpani in GACd

Corno de Chasse 1
 in G

Corno de Chasse 2
 in F

Violine 1
 Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Bc

Herr Ze - ba-oth, lass ein be - harr - lich Glück Ernst Lud - wigs Fürs - ten - thron um - zie - hen, und

Im Kontrast zu diesem ungewöhnlich stark besetzten *Accompagnato* steht ein sehr kurzes *Seccorezitativ* des Basses „Ja ja, es wird geschehn, dein Vatersinn wird unsern Wunsch erhören“. Es leitet über zum – wiederum vielstimmigen – Schlusschor „O Herr, hilf, lass alles wohl gelingen“ (Psalm 118, 25), der mit einer kurzen *Amen-Alleluja-Fuge* bekräftigt wird.

Kommet herzu, lasset uns dem Herrn frolocken (1738)

Die letzte Geburtstagskantate für Ernst Ludwig ist mit sieben Gesangssolisten besetzt.⁸⁵¹ Die Chöre sind dennoch – wie stets seit den 1730er Jahren – nur vierstimmig gesetzt. Die Basspartie ist auf zwei Sänger aufgeteilt, wie es seit der Anstellung Georg Balthasar Hertzbergers (1737) oft gehandhabt wurde. Aber diesmal wirken auch zwei Altstimmen und zwei Tenöre mit, die Graupner im Schlusschor abwechselnd mit den Tutti als Duette im Terzabstand einsetzte. Dem Gebet für die gute Regierung und damit für das Landeswohl werden in dieser Kantate gleich zwei Rezitative sowie der Schlusschor gewidmet. Der erste Bassist singt im Rezitativ (Nr. 7), das zunächst mit Streichern *accompagnato* vertont ist, die üblichen Fürbitten für den Fürsten und „sein durchlauchstes Haus“. Als *Secco* wird das Rezitativ dann aber weitergeführt, wenn von der Last der Regierungsarbeit die Rede ist:

Lass ihn doch ferner neue Kraft
Aus deiner Gnadenfülle nehmen,
Dass er die schwere Bürde
Von seiner Fürstenwürde
Wie schon geschehn,
Noch fünfzig Jahr im Segen trage
Und wir noch oft in diesem Tage
Fürm Dankaltar in froher Wonne stehn.

Die tiefere Klangfarbe, die durch den Wegfall der Streicher zum Tragen kommt, bewirkt eine neue Artikulationsart und dadurch eine Intensivierung des Gebets. Wie in einer Arie wird das Wort „froher“ am Schluss durch Koloraturen hervorgehoben. Graupner bedient sich auch in Rezitativen mehrfach dieser Kompositionstechnik (z.B. ähnlich im Rezitativ Nr. 3 in der Geburtstagskantate von 1718), die hier ebenso wie die Wendung von d-Moll nach C-Dur den Affekt der Freude betont:

The image shows a musical score for Bass and Cello/Double Bass. The Bass part is in a recitative style, with a melisma on the word 'froher' (fro - - - - -). The Cello/Double Bass part provides harmonic support with sustained notes and rests.

851 Auch die wenige Tage später entstandene Neujahrskantate (GWV 1109/39) sowie die Kantaten zum Palmsonntag (GWV 1125/39) und zum 1. Ostertag 1739 (GWV 1128/39) weisen diese Besetzung auf.

Nach einer virtuosen Bassarie „Steigt, ihr Quellen alles Guten“ wird ein Gebet mit gleichem Inhalt vom Tenor in einem, diesmal durchgehend *accompagnato* vertonten, Rezitativ wieder aufgenommen (Nr. 9), was eine weitere Intensivierung bewirkt:

[...] dass Kirch und Policey
in seinem Schatten sicher stehe
und unser werttes Vaterland
in segensvollem Stand
ob solchem Wohl vor dir, o Gott,
stets freudig sei.

Danach singt der Schlusschor in voller Besetzung die gleichen Worte zur Bekräftigung wie 1727 (s.o.): „Amen, ja, ja in Jesu Namen“. Hier wird der Chor dreimal von Soloduetten unterbrochen; sie sprechen jeweils Fürbitten aus, die von der volltönenden Affirmation „Amen“ des Chores bekräftigt werden.

7.1.3.1. Abwesenheit des Landgrafen

Im Jahr 1723 verbrachte Ernst Ludwig die Weihnachtsfeiertage in Butzbach, wo sein jüngerer Bruder Heinrich sich gerade dauerhaft niedergelassen hatte, eine Gewohnheit, die spätestens ab 1728 zur Regel werden sollte (s.o.). Ob die kirchlichen und die weltlichen Kantaten in diesen Jahren dennoch in Darmstadt oder womöglich in Butzbach aufgeführt wurden, ist ungewiss. Ebenso wie die Kantate *Lobsinget dem Herrn* (1722) ist *Auf, lobet Gottes großen Namen* (1723) ohne Stimmenmaterial überliefert. Daraus lässt sich jedoch nicht ableiten, dass eine Aufführung wegen Abwesenheit des Landgrafen nicht stattgefunden hatte. Denn Ernst Ludwig war im Dezember 1722 in Darmstadt, und Graupner schrieb die Kantate *Lobsinget dem Herrn*, kurz bevor er nach Leipzig fuhr, um sich auf die Stelle als Thomaskantor zu bewerben. Es könnte also sein, dass er in der Eile der (heimlichen) Reisevorbereitungen die Archivierung des Stimmenmaterials vergessen hatte. Hingegen ist kein Grund ersichtlich, warum von *Auf, lobet Gottes großen Namen* nur die Partitur erhalten ist. In vielen anderen Fällen, in denen Ernst Ludwig ganz sicher abwesend war, ist nämlich das vollständige Aufführungsmaterial vorhanden.

In einigen Kantaten gibt es aber musikalische Indizien, die darauf hindeuten, dass der Landgraf sie vielleicht gar nicht hören sollte. Die Kantate *Singet fröhlich Gotte* (1730) weist einige höchst ungewöhnliche musikalische Stilmittel auf. Zwischen 1716 und 1725 verwendete Graupner ausschließlich *Seccorezitative* in den Geburtstagskantaten. Davor und danach sind *Accompagnatorezitative* häufig, wobei die Begleitung ausschließlich aus der Streichergruppe besteht.⁸⁵² In *Singet fröhlich Gotte* dagegen wird der Bass im *Accompagnatorezitiv* Nr. 2 „Herr Zebaoth, wer ist dir gleich“ sogar von 2 Clarinen und zwei Pauken neben den Streichern begleitet. Diese

852 Sehr oft fungieren die akkordischen Klänge der Violinen und Viola nur als ein erweiterter Basso continuo, so dass es sich im Grunde um *Seccorezitative* mit Streichern handelt.

Instrumentalbesetzung entspricht dem Eingangschor, der mit zwei Takten solistischem Paukenwirbel beginnt und mit fanfarenartigen Motiven lauter „musikalische Ausrufezeichen“ setzt. Mit extrem vielen Tonwiederholungen, unveränderten, als Triolen gespielten C-Dur und G-Dur Akkorden und einem über viele Takte fortwährenden *Pianissimo* der Instrumente erzeugt Graupner ab Takt 19 dann einen „Klangteppich“, der an seine Ausführungen zur „Simplizität“ denken lässt, die er zwei Jahre zuvor im Vorwort seines Choralbuches veröffentlicht hatte.⁸⁵³ Aber die Musik klingt hier unbeweglich und starr. Der Text wird aus dem gleichförmig liegenden Klangteppich stark herausgehoben durch homophone Akkorde und skandierende Tonrepetitionen:

The image shows a musical score for measures 19 to 22. The instruments listed on the left are Clarino 1 in C, Clarino 2 in C, Timpani, Violine 1, Violine 2, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Bass, and Bc. The score is in 12/8 time and begins with a *pp* dynamic marking. The instrumental parts consist of dense, repetitive patterns of eighth notes and chords. The vocal parts (Sopran, Alt, Tenor, Bass) have lyrics: "Denn der Herr, der Herr ist ein gro - ber, gro - ber Gott, ist ein". The lyrics are repeated across the four vocal parts. The Bc part (Bassoon) plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Die Schlangenlinien als Vortragszeichen in der Paukenstimme stehen im Gegensatz zu den Staccatozeichen, verlangen also wohl eine weiche, möglichst verbundene Ausführung der Achtelnoten, vermutlich als Wirbel. Auch im folgenden Rezitativ setzen die Pauken spezielle Akzente. Insistierende Tonwiederholungen, harte Schläge sowie das wiederkehrende rhythmische Motiv, das für die von Gott eingesetzten Herrscher steht, wird in Kontrast gesetzt zu einer tänzerischen, *pianissimo* gespielten Streicherlinie aus punktierten Sechzehnteln, die das in Sicherheit ruhende Volk charakterisiert:

853 Siehe BILL 2011B.

15

Clarino 1
in C

Clarino 2
in C

Timpani

Violine 1

Violine 2

Viola

Bass

Be

Von dir al-
lein er-hält ein Land durch
sie, durch sie Schutz,
Recht und Ruh.

pp a tempo

Dass letztlich nur Gott, nicht etwa dem – abwesenden – Fürsten das Wohl des Landes zu verdanken sei, macht Graupner durch eine im Pianissimo beginnende und sich bis zum Forte steigernde Folge von Tonrepetitionen musikalisch deutlich. Sämtliche Instrumente spielen unisono und rhythmisch akzentuiert bei den Worten „Du setzest Könige, du setzest Fürsten ein, es stammt ihr Flor von deinem Segen [...]“. Zwar „lacht [dem Volk] solch Heil durch seinen Fürsten“, worauf das repetierende Bläsermotiv insistiert. Das Volk indessen dankt Gott mit den Worten „Herr, das tust du“ insbesondere für „Schutz, Recht und Ruh“, was Graupner durch die entsprechenden Einwürfe der Streichermelodie betont. Das Rezitativ leitet nicht zur Tonart der folgenden Arie (a-Moll) über, sondern der Bassist singt eindringlich auf einen lange stehenden a-Moll Akkord: „Das tust du“, dann folgen wie zu Anfang die Dreiklängsignale der Trompeten und Pauken, jetzt aber in C-Dur.

Sowohl der Eingangschor als auch das ihm folgende Rezitativ klingen sehr ungewöhnlich; sie scheinen die übliche Panegyrik zu überspitzen. Obwohl der Text sich inhaltlich nicht von Lichtenbergs übrigen Glückwunschkantaten unterscheidet, fällt Graupners Vertonung hier aus dem Rahmen. Die musikalischen Mittel wie Paukenschläge, der Einklang und die massiven Klangblöcke über weite Strecken, die punktierte Melodie der „Sorglosigkeit“, der unkonventionelle Schluss des Rezitativs – all das scheint nicht für eine normale Aufführung gedacht zu sein. Wie aus einem Glückwunschsreiben seines Sohnes hervorgeht, das Ludwig ihm aus Darmstadt schickte, war Ernst Ludwig an Weihnachten 1730 nicht in Darmstadt. Vielleicht wusste Graupner, dass seine Kantate nicht aufgeführt werden würde und erlaubte sich daher – zumindest in den Chören und in den Accompagnatorezitativen – einige außergewöhnliche Freiheiten.

Gott, wir warten deiner Güte (1733)

Dies ist die einzige Geburtstagskantate, in der weder im Eingangs- noch im Schlusschor Blechblasinstrumente auftreten. Dass keine Trompeter zur Verfügung standen, ist nicht wahrscheinlich, denn in der weltlichen Kantate für denselben Tag sind wie üblich zwei Clarinen besetzt. Da kein Stimmenmaterial erhalten ist, lassen sich die vorgesehenen Instrumente nicht in allen Fällen bestimmen. Jedoch legen die Satz-

struktur und das Klangbild die Vermutung nahe, dass Graupner hier drei Chalumeaux verwenden wollte. Friedrich Noack nannte 1734 als das erste Jahr, in dem Chalumeaux vorkommen; aber möglicherweise treten diese Instrumente bereits hier in der Glückwunschkantate vom Dezember 1733 auf.⁸⁵⁴ Möglicherweise war der Landgraf von den neuen Instrumenten so fasziniert, dass Graupner sie als seine musikalischen Insignien anstelle der Clarinen herausstellen wollte. In allen späteren Jahren gibt es aber wieder Blechbläser in den Ecksätzen. Graupner verwendete jedoch von nun an regelmäßig in den Geburtstagskantaten (mit zwei Ausnahmen bis zum Jahr 1748, danach nicht mehr) neben den Blechbläsern noch zwei oder drei Chalumeaux.⁸⁵⁵

Wahrscheinlicher ist indes die Deutung, dass Graupner, indem er auf den hellen durchdringenden Trompetenklang verzichtete, das Fehlen des Herrschers andeuten wollte. Im Zusammenspiel mit den Pauken bewirkten die tiefen Chalumeaux ein ganz neues und ungewohntes Klangbild in Darmstadt. In der Regel wählte Graupner pragmatisch die jeweils verfügbaren Instrumente, so dass sich daraus wohl Schlüsse ziehen lassen auf die Situation der Hofkapelle, weniger jedoch auf musikalische oder textausdeutende Absichten des Komponisten. Das schließt nicht aus, dass er alle Klangfarben sehr überlegt und dezidiert für semantische Zusammenhänge nutzte. Es wäre also immerhin möglich, dass das Fehlen der Clarinen, der Verzicht auf den hellen Fanfarenklang und die gewohnten Signalmotive, die Abwesenheit des Landgrafen symbolisieren sollte.

7.1.4. Weltliche Kantaten (Tafelmusiken) zum Geburtstag

Weitaus die meisten weltlichen Kantaten entstanden in den Jahren zwischen 1721 und 1728, als Graupner für jeden Geburtstag des Landgrafen sowohl eine kirchliche als auch eine weltliche Kantate vorlegte. Diese Geburtstagskantaten lassen sich ihrer Form nach in zwei Gruppen einteilen:

- In dialogischen Kantaten (Serenaten) treten allegorische Figuren mit verteilten Rollen auf. Zu dieser Gruppe zählt auch die früheste weltliche Geburtstagskantate *Stein und Stabl* (o.D. 1717), die jedoch inhaltlich nicht mit den späteren Kantaten zusammengehört. Auch Graupners späteste weltliche Glückwunschkantate

854 Als erste Kantate mit Chalumeau-Besetzung galt bisher *Seid barmherzig* zum 22. Sonntag nach Trinitatis 1734 (GWV 1163/34). LAWSON 1981, 94. Siehe auch NOACK 1916, 61. Neuere Forschungen lenken den Blick jedoch auf Bläsergruppen, die vermutlich größtenteils die Militär- und Jagdmusik und nur teilweise die Hofkapelle betrafen: Es scheint, dass Ernst Ludwig und sein Sohn zu Anfang der 1730er Jahre planten, eine neue „Hautboistenbande“ einzustellen bzw. die vorhandene Blasmusik neu zu organisieren, siehe PEGAH 2013. In dem Gutachten des Musikers Johannes Corzuneck ist zwar (noch) nicht von Chalumeaux die Rede, offenbar wurden diese Instrumente jedoch in der Folge der Neuorganisation angeschafft. Dass Ernst Ludwig die Chalumeaux sehr schätzte, kommt auch in einem Brief des Musikers und Kammersekretärs Johann Christoph Höflein vom 11. Juni 1738 zum Ausdruck, siehe PEGAH 2010, 55.

855 Graupner verwendete meist tiefe Chalumeaux in C und in F, die im Bassschlüssel notiert sind. Wenn ein drittes Chalumeau vorkommt, steht es in c und ist im Sopranschlüssel notiert.

Großer Tag (1751) zum sechzigsten Geburtstag Ludwigs VIII. ist eine Serenata (siehe Kapitel 7.2.1).

- Die übrigen weltlichen Geburtstagskantaten unterscheiden sich formal von den kirchlichen lediglich durch den größeren Umfang sowie das Fehlen der Bibelstellen und der Choralstrophen. Es treten keine Personen auf; jedoch sind sie dramatisch konzipiert und gleichen inhaltlich den dialogischen Kantaten. Sie gratulieren dem Landgrafen aus der Perspektive seines Sohnes, der gleichzeitig für das ganze hessische Volk spricht.

Auch wenn mögliche Verluste in Rechnung gestellt werden müssen, verdeutlicht die tabellarische Synopse der überlieferten Kantaten, dass sich Gruppierungen ausmachen lassen. Während die erste und die letzte singular und in großem Abstand von den übrigen entstanden, gab es zwischen 1721 und 1728 regelmäßig jedes Jahr eine Graupnersche Tafelmusik. Aus den 1730er Jahren sind lediglich drei Kantaten erhalten. Diese nehmen durch parodistische Verfahrensweisen eine Sonderstellung in Graupners Vokalwerk ein (s.u.).

	Serenaten mit allegorischen Rollen	Gemischte Kantaten für Soli, Chor und Orchester	Textdrucke
1717 (o.D.)	<i>Stein und Stahl</i>		nicht erhalten
1721		<i>Sammelt euch, getreue Catten</i>	
1722		<i>Jauchze, Darmstadt</i>	gereimte Titelblätter „Sein Printz“
1723	<i>Frohlocke, Darmstadt</i>		
1724	<i>Auf Darmstadt</i>		
1725	<i>Tönet, ihr Pauken</i>		
1726	<i>Bei Pauken und Trompeten Ton</i>		
1727		<i>Schallt, ihr Stimmen</i>	nicht erhalten
1728		<i>Lass, Darmstadt, unter vollen Chören</i>	
1730 (o.D.)		<i>Es wallen die Herzen in freudigem Triebe</i>	
1733		<i>Waltet, ihr Herzen</i>	nicht erhalten
1736		<i>Es wallen die Herzen entzündete Flammen</i>	
1751	<i>Großer Tag (zum Geburtstag Ludwigs VIII.)</i>		nicht erhalten

Es fällt auf, dass in mehreren aufeinanderfolgenden Jahren die gleiche Form – entweder die Serenata oder die Kantate ohne Rollen – bevorzugt wurde. Aber auch inhaltlich sind sich die so entstehenden Gruppen sehr ähnlich. Alle Textdrucke, soweit sie überliefert sind, haben ein gereimtes Titelblatt, das bereits auf eine Gemeinsamkeit sämtlicher weltlicher Glückwunschkantaten für Ernst Ludwig (bis auf *Stein und Stahl*) hinweist: „Sein Prinz“, das heißt Erbprinz Ludwig VIII. wird genannt als Initiator, Auftraggeber und sogar als Autor dieser Huldigungen für den Landgrafen (Das gleiche gilt für die Jubiläumskantate 1738, vgl. Kapitel 3.4.3). Nicht nur im Titel, sondern auch innerhalb der Kantatentexte ist die Autorperspektive die des Prinzen, der meistens in der dritten Person, manchmal auch in der Ich-Form auftritt, das hessische Volk zur schuldigen Huldigung aufruft, dem „Himmel“ für das Wohlergehen des Fürsten dankt und um weiteren Segen bittet sowie den Vater direkt anspricht: „Durchlauchtigster!“ Selbst in den Serenaten, in denen Allegorien der Liebe, der Pflicht, der Ehrfurcht etc. miteinander kommunizieren, ist die Autorinstanz „sein Prinz, sein erster Untertan“ immer präsent, besonders in den Rezitativen, in denen die allegorischen Figuren dessen Rolle als gratulierender Sohn aus verschiedenen Blickwinkeln präsentieren.

Die Besetzung stimmt in den meisten Fällen für die kirchliche und die weltliche Kantate desselben Tages überein, die Anzahl der Sätze ist aber bei den Kirchenkantaten geringer. Offenbar sollte der Gottesdienst nicht allzu lange dauern, wenngleich doch aufwendiger als an „gewöhnlichen“ Sonntagen, während die Unterhaltungen am Nachmittag oder Abend einen großen Raum einnehmen durften. Es ist gut möglich, dass zumindest die dialogischen Kantaten szenisch oder mit kostümierten Sängern und einigen Requisiten dargestellt wurden. In welchem Rahmen die Aufführungen stattfanden, lässt sich nur vermuten, da genaue Beschreibungen des Festablaufs fehlen. Es scheint üblich gewesen zu sein, dass an Feiertagen eine „Taffelmusick“ entweder während oder nach dem Festessen gespielt wurde. Die Tatsache, dass im Aufführungsmaterial einer dieser Kantaten (*Bei Pauken und Trompeten Ton* 1726) eine Ouvertüre anschließt, lässt den Schluss zu, dass Instrumental- d.h. vor allem Tanzmusik gewöhnlich den Kantaten folgte.⁸⁵⁶

7.1.4.1. Die früheste Tafelmusik: Stein und Stahl

Die erste datierte weltliche Geburtstagskantate stammt aus dem Jahr 1721. Ob es erst ab diesem Jahr üblich wurde, dass Graupner neben der vormittäglichen Kirchenmusik auch die Unterhaltungsmusik für den Nachmittag oder Abend zu besorgen hatte, oder ob seine frühen weltlichen Kantaten verloren gingen, ist nicht klar. Es ist jedoch eine undatierte Kantate erhalten, die mit Sicherheit vor 1720 entstand und die mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Jahr 1717 zuzuordnen ist: *Stein und Stahl*. Friedrich Noack vermutete, die Kantate, die ohne Kopftitel und Datum, auch ohne Umschlagtitel, aber mit 15 ausgeschriebenen Stimmen überliefert ist, müsse um das

856 Vgl. auch GROBPIETSCH 1994.

Jahr 1715 entstanden sein.⁸⁵⁷ Für Lehms als Textautor, also für ein Entstehungsdatum vor 1717 sprechen die hohe literarische Qualität des Textes, außerdem einige Formulierungen, die an Arien seiner Kantaten erinnern. Ein Beispiel ist der Beginn der Arie Nr. 12: „Gott kann uns hier nichts Bessres geben“. Bereits 1714 und 1715 begann eine Arie mit dieser Zeile, die folgenden Zeilen stimmen aber nicht überein. Natürlich ist es auch möglich, dass Lehms den Text früher fertiggestellt hatte, den Graupner erst 1717 vertonte. Oder ein anderer Dichter richtete sich beim Verfassen des Textes an Lehms‘ Vorbild aus.

Bei genauerer Analyse kann das Jahr 1717 als wahrscheinliches Entstehungsjahr angenommen werden:

- Die Verwendung der Oboe d’amore und der Viola d’amore auch in der auf den 26. Dezember 1717 datierten vormittäglichen Kirchenkantate spricht dafür, dass *Stein und Stahl* ebenfalls in jenem Jahr aufgeführt wurde. Beide Instrumente in derselben Kantate erscheinen nur zum Geburtstag des Jahres 1717. Die Oboe d’amore kam erst ab dem Jahr 1717 zum Einsatz; die Kantate *Wunderbar ist Gottes Güte* zum 3. Advent 1717 ist das früheste erhaltene Beispiel (Da aber der reguläre Kirchenjahrgang für das Jahr 1716/17 fehlt, lässt sich leider nicht feststellen, ob das Instrument bereits früher in der Hofkapelle vorhanden war).
- Der Landgraf wurde in diesem Jahr 50 Jahre alt, was eine größere Feier und somit eine Tafelmusik für den Nachmittag oder Abend wahrscheinlich macht.
- Auf der Handschrift sind Wasserzeichen zu erkennen, die zwischen Dezember 1717 und August 1718 häufig verwendet wurden, vereinzelt auch noch später. Somit erscheint es unwahrscheinlich, dass die Kantate vor Ende 1717 entstand. Zu berücksichtigen ist allerdings auch hier der fehlende Kirchenjahrgang 1716/1717.

Die Kantate unterscheidet sich erheblich von den späteren weltlichen Glückwunschkantaten. Mit nur 12 Sätzen, ausgesprochen kurzen Rezitativen und wenig ausgeschmückten Arien ist sie die kürzeste. Die Besetzung ist vielfältig; neben den üblichen Streichern und der Continuo-Gruppe verwendete Graupner wohl sämtliche zu der Zeit in Darmstadt vorhandene Instrumente. Es gibt keine dramatischen Elemente, sondern der Text sinniert „gelehrt“ und nachdenklich über das Alter und die Vergänglichkeit des Lebens. Ernst Ludwig wurde in jenem Jahr erst 50 Jahre alt, doch ist die Wahl und die Behandlung dieser Thematik zeittypisch. Georg Christian Lehms sprach bereits im Jahr 1716 in der kirchlichen Geburtstagskantate (Bass-Arie Nr. 3) ein mögliches nahes Lebensende an.⁸⁵⁸

857 NOACK 1916, 71. Er nennt keine Gründe für seine Annahme, könnte sich aber auf das Schriftbild und stilistische Merkmale beziehen, die für die 1710er Jahre typisch sind.

858 Ernst Ludwig war 1716 offenbar krank; er hielt sich im Frühjahr und Sommer einige Wochen zur Kur in Bad Ems auf (siehe Kapitel 9.1). Es kann nur vermutet werden, dass auch Lehms‘ persönliche Situation – er war unheilbar an Lungentuberkulose erkrankt – zu diesem Zeitpunkt das Thema Todesnähe nahelegte, was in seine Dichtung einfluss.

Herr der Fürsten, Herr der Götter,
 dir sei Lob und Dank gesagt,
 dass du deines Volkes Flehen
 wieder gnädig angesehen
 und uns unser hohes Haupt
 dieses Jahr noch nicht geraubt.

Auch in den folgenden Jahren, bis zum tatsächlichen Tod des Landgrafen 1739, wird in den Kantaten immer wieder das lange Leben des Regenten zum Gegenstand der Gebete gemacht. In *Stein und Stabl* ist es die Sopran-Arie „Gottlob, Ernst Ludwig lebet noch“, die Dankbarkeit ausdrückt, „dieweil sein Alter Jahr und Zeit durch Gottes Gnad‘ und Kraft besieget“.

Als einzige weltliche Geburtstagskantate hat *Stein und Stabl* keinen Eingangschor als festliche Akklamation mit Trompeten und Pauken. Diese kommen erst in dem Arioso „Wenn sonst alles muss vergehen“ (Nr. 5) hinzu, was wie ein kompositorischer Höhepunkt wirkt, wie ein Fazit nach vorangegangener Hinführung. Denn zu Beginn steht eine philosophische Betrachtung in zwei von Oboen begleiteten Bass-Arien, unterbrochen von einem Rezitativ, in denen „die Zeit“ als allegorische Figur die Flüchtigkeit des irdischen Lebens reflektiert. Das Bild der sich selbst verzehrenden und erneuernden Schlange Uroboros⁸⁵⁹ wird gebraucht, das antike Symbol für Zeit und Ewigkeit. Da aber das Symbol auch in der Emblematik der Alchemie vorkommt, könnte es sich hier um eine Anspielung auf Ernst Ludwigs Vorliebe für die „schwarze Kunst“ handeln.⁸⁶⁰ Der Landgraf wandte viel Zeit und beachtliche Mittel für die Suche nach dem „Stein der Weisen“ auf und hoffte auf diese Weise, Gold herstellen zu können.

Trotz der Unvermeidlichkeit des Werdens und Vergehens „pflegt das gütige Geschick noch oft die treuen Wünsche zu erhören und ihrer [der Fürsten] Jahre Zahl zu mehren“. Ernst Ludwig ist es vom Himmel vergönnt, dass er

Sein Alter immer höher bringet,
 Und doch trotz aller Macht der Zeit
 Zu seines Landes Glück und Freud
 Sich stets nach Adlers Art verjünet.⁸⁶¹

859 LURKER 1990.

860 „The uroboros-serpent is the true archetypal emblem of alchemy; it is portrayed in the form of a serpent devouring its own tail, and in this it resembles the alchemical dragon of later times which is the symbol for Mercurius and for the Prime Matter [...]“ HAEFFNER 1991, 254.

861 Die Metapher, die mehrmals in der Bibel vorkommt (z.B. Psalm 103, 5: Daß du wieder jung wirst wie ein Adler), wird in einem Bibel-Lexikon von 1783 so erklärt: „Die jungen Gold- oder Steinadler sehen anfänglich ganz weis aus; hierauf werden sie blaßgelb [...] Im hohen Alter werden sie wieder ganz weis, und scheinen also, den Federn nach zu urtheilen, wieder ganz jung zu werden. [...] Vom Verjüngen der Adler haben die Alten viel geträumt“. HEZEL 1783, 16f.

Die Oboe d'amore und eine ruhig fortschreitende Bassbewegung in der Continuo-Gruppe begleiten die Betrachtung, dass Ernst Ludwig nicht alt werde und seine „grauen Silberhaare“ zwar das Alter, aber keine Schwäche anzeigen. Die erste Rezi-tativ-Aria Gruppe des Basses ist nicht mit dem Namen der Rolle bezeichnet, dem Inhalt nach könnte „Die Zeit“ gemeint sein. Später verkörpert die Basstimme aber „Hessen“.

„Die Ewigkeit“ (Tenor) weist in einem kurzen Arioso, nun erst mit Trompeten und Pauken, darauf hin, dass das Fortbestehen des Stammhauses gesichert sei durch die Nachkommen, die „teure Zweigen“, die aus „Stamm und Wurzel“ immer höher wachsen. Es handelte sich hierbei um einen Wunsch für die Zukunft, da der Erbprinz zwar im Frühjahr 1717 eine Ehe einging, der erste Enkel aber erst im Dezember 1719 geboren wurde. Zudem war erst im Januar 1716 Prinz Franz Ernst, der jüngste Sohn Ernst Ludwigs, verstorben, und Ludwig VIII. war somit zu der Zeit der einzige männliche Erbe. In einem homophonen Schlusschor „Lange lebe und regiere unser Fürst Ernst Ludwig/ dass er bei des Alters Höhe Kindeskind sehe“ wird der Wunsch nach Enkeln und Nachkommen wieder mit Trompeten und Paukenschlägen bekräftigt.

7.1.4.2. „Sein Printz“ gratuliert dem Regenten: Die Tafelmusiken der 1720er Jahre

Die Kantaten *Sammelt euch, getreue Catten* (1721) und *Jauchze, Darmstadt* (1722) haben keine verteilten Rollen. Sie sind aus der Sicht des Sohnes geschrieben: Der Erbprinz spricht aus seiner Perspektive zunächst das Volk an, die „getreuen Catten“, die angeblich voller Freude auf die glückliche Zeit seit Ernst Ludwigs Geburt zurückschauen. Sodann adressiert der Autor den Landgrafen direkt, wobei er von sich selbst in der dritten Person spricht: „Noch mehr, Durchlachtigster Vater! nimmt Dein Prinz an Deiner Wohlfahrt teil“. Die Stelle des in den Kirchenkantaten obligatorischen Gebets an den christlichen Gott nimmt hier ein Flehen an „die Himmelsmacht“ ein:

Auf der Unterthanen Flehen
Um der Obern Wohlergehen
Sagt der Himmel gerne Ja!
Seine Macht
Sorgt und wacht
Dass Gesalbte sicher wohnen.
Ihren hohen Götter Thronen
Ist sein Schutz beständig nah.

Dass der jetzige glückliche Zustand andauern möge, ist sodann Gegenstand der Fürbitte:

Es müsse Darmstadts Fürstensonne
 Zum allgemeinen Trost / zur Wonne /
 An ihrem Himmel stille stehn.
 So lang die holden Strahlen glänzen,
 Wird Hessens höchst beglückten Grenzen
 Sein Wohlstandslicht nicht untergehn.

Zum Schluss wird wie üblich die fürstliche Familie einbezogen und der Segen des Landgrafen für den gerade ein Jahr alten Enkel (den späteren Ludwig IX.) erbeten. Erbprinzessin Charlotte und der kleine Ludwig werden mit Namen aufgeführt. Ludwig VIII. spricht hier in der Ich-Form:

Charlotte findet sich mit mir demütig ein.
 Wir stellen Dir das teuerste Liebespfand
 Den Schmuck, die Lust von Deinem Land,
 Den angenehmsten Prinzen hin,
 Vor diesen Benjamin
 Von Dir den Segen zu begehren.
 Dein Herz wird nicht entstehn,
 Mehr als wir flehn,
 Dem werten LUDWIG zu gewähren.

Jauchze, Darmstadt (1722) gleicht formal und inhaltlich der vorigen Kantate; textliche und musikalische Ausdrucksmittel sind ähnlich, ohne jedoch direkte Parodien aufzuweisen. In den Jahren 1723 bis 1726 wurden Serenaten aufgeführt. Die allegorischen Figuren repräsentieren die Untertanen (Hessen, Darmstadt) und deren Eigenschaften bzw. Tugenden im Verhältnis zu ihrem Fürsten: „Ehrfurcht“ und „Pflicht“ betonen die Schuldigkeit, „Liebe“ und „Treue“ die idealisierten Gefühle ihm gegenüber; „Glück“ oder „Glückseligkeit“ sind das Resultat der guten Beziehung. Das „Schicksal“, das „Gerücht“, der „Segen“ oder die „Hoffnung“ stehen für Wünsche in Bezug auf zukünftiges Wohlergehen.

Auch in den Serenaten ruft der Eingangsschor – genau wie in den nicht-dialogischen Kantaten – Darmstadt bzw. Hessen dazu auf, sich über den Geburtstag des Landesherrn zu freuen. Dabei fließt jedoch immer wieder ein, dass die Huldigung zu den Pflichten gehört, die die Untertanen ihrem Fürsten nach Gesetz und Recht schuldig sind. Dieses „Opfer“, diese Verpflichtung ist jedoch keine drückende Fron, sondern gereicht dem Land „zum Trost, zur Wonne“. „Das Glück“, „die Hoffnung“ und „die Liebe“ stehen „Hessen“ als Figuren gegenüber und preisen dessen günstiges Schicksal. Hessen muss bestätigen (*Kantate Auf Darmstadt, lass ein Jauchzen hören*, 1724, Arie Nr. 3):

Froher Tag! da Wunsch und Hoffen
 Eintroffen,
 Meine Lust ist ungemein.
 Meines Hauptes Wohlergehen
 Muß auch meinen Ruhm erhöhen. [...]

Auch die „Zweige“ und ihre „Früchte“ „stehn allbereits zu grosser Hoffnung da“. Charlotte wird wieder namentlich erwähnt, ihre Kinder (die Prinzen Ludwig und Georg Wilhelm) jetzt aber nur symbolisch als Joseph und Benjamin, die Lieblings-söhne des biblischen Stammvaters Jakob.

Seit 1724 der bisherige Tenor Konstantin Knöchel durch den neu hinzugekommenen Musiker Johann Christoph Höflein ergänzt wurde, schrieb Graupner mehrere Kantaten, die zwei anspruchsvolle Tenorpartien mit großem Umfang enthalten.⁸⁶² Auch die Geburtstagskantate *Tönet, ihr Pauken* (1725) erfordert zwei Tenöre. Hingegen wird die Altstimme, wie bereits im Jahr zuvor, nur im Chor eingesetzt. Ganz besondere virtuose Fähigkeiten sind aber, wie so oft, vom Bassisten (vermutlich Grünewald) gefordert, zum Beispiel in der Arie Nr. 13:

Darmstadts teure Fürstensonne
 Soll zu allgemeiner Wonne
 Unaufhörlich strahlend stehn.
 Von der allerhöchsten Macht
 Ist der frohe Spruch geschehn,
 Keine Nacht
 Soll die holden Strahlen schwärzen,
 Nein, es sollen treue Herzen
 Ihren Wunsch erfüllet sehn.

Die Stelle „unaufhörlich strahlend“ erstreckt sich zunächst über 16 Takte; zwei Hörner und zwei Oboen symbolisieren mit kurzen Einwüfen lineare „Strahlen“ auf den betonten Taktzeiten. Bei der dritten Wiederholung geht das „Strahlen“ sogar über 25 Takte (ab Takt 90), wobei allein ein Triller vier Takte lang andauert. Jetzt schweigen die Bläser, und die Streicher werfen „Sonnenstrahlen“ dazu, betont durch gegensätzliche forte-piano Akzentuierung:

862 Zum Beispiel *Gott führt die Seinen wunderbar* zum 4. Sonntag nach Epiphania 1724 und *Jesus sorget für die Frommen* zum Sonntag Laetare, März 1724.

The image displays three systems of a musical score, numbered 96, 96, and 106. Each system consists of five staves: a vocal line (Soprano), an Oboe line, a Violin line, a Bass line, and a Piano line. The key signature is D major (two sharps). The piano part is highly rhythmic, featuring numerous triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line shows a descending melodic line with syncopation. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f p* and *p*. The score concludes with the instruction *lend. stehn.* (lento, stehen).

Im Kontrast dazu steht im B-Teil die Phrase „Keine Nacht soll die holden Strahlen schwärzen“. Die Trübung wird durch eine synkopische Abwärtslinie in der Singstimme dargestellt; Oboen und Violinen im Einklang verstärken das abwehrende „nein, nein“:

152

Oboe 1

Oboe 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Bass

Bc

p

f

soll die hol - den Strah - len schwär zen, — nein, nein, nein, nein, nein.

Wenn im Rezitativ Nr. 8 und in der folgenden Arie von Hessen-Darmstadt als dem „Wohngebäude der Glückseligkeit“ die Rede ist, so mag damit auch eine Anspielung auf die ganz konkreten Bauten beabsichtigt gewesen sein, die in diesen Jahren von Ernst Ludwig errichtet wurden, nämlich unter anderem die Jagdschlösser Wolfsgarten (1723), Wiesenthal (1725) und Mönchbruch (um 1727), neben den Aufbauarbeiten am Residenzschloss und einigen neuen Straßenzügen in Darmstadt.

Aus dem Aufführungsmaterial der Kantate *Bei Pauken und Trompeten Ton* (1726) geht hervor, dass im Anschluss an den Schlusschor die Ouverture D-Dur für 2 Clarinen, Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso continuo (GWV 424) folgte. Falls Graupner sie für diesen Geburtstag nicht wiederverwendet hat, ist diese Ouverture somit eines der wenigen Instrumentalwerke Graupners, die genau datiert sind und deren Anlassbezug feststeht. Es ist daher nicht auszuschließen, dass auch nach (oder vor) anderen Glückwunschkantaten eine Ouverture oder eine vergleichbare Instrumentalmusik üblich war.⁸⁶³

Für die Jahre 1727 und 1728 liegen wieder nicht-dialogische Kantaten vor. Die Texte gleichen sich zum einen untereinander, zum anderen erinnern sie an die beiden 1721 und 1722 entstandenen Kantaten. Das Fehlen eines Basses in *Schallt, ihr Stimmen* (1727), ebenso wie in der kirchlichen Kantate desselben Tages, ist mit der Krankheit des Vizekapellmeisters und Bassisten Grünewald zu erklären (vgl. Kapitel 4.2). In der Arie Nr. 3 „Wo des Himmels Auge wachet“ vertonte Graupner daher die virtuoson Koloraturen für Sopran, diesmal begleitet von einer Blockflöte und einem Fagott. Das Wort „Strahlen“ ist ganz ähnlich komponiert wie 1725 (s.o.), hier mit Sechzehntelläufen der Singstimme, die von den Bläsern ergänzt wird, dazu kurzen Akkorden der Streicher, jedoch bei weitem nicht so lange ausgedehnt und so abwechslungsreich koloriert wie zwei Jahre zuvor.

863 Vgl. auch GROBPIETSCH 1994, 77-81.

7.1.4.3. „Es wallen die Herzen“: Die Tafelmusiken der 1730er Jahre

Es ist nicht bekannt, warum keine weltlichen Kantaten für die Jahre 1731, 1732, 1734, 1735, 1737 und 1738 vorhanden sind. Anhand seines Tagebuchs ist zu ersehen, dass Ernst Ludwig in den letzten Jahren seines Lebens die Weihnachtsfeiertage nicht in Darmstadt verbrachte (s.o.). Dennoch schrieb Graupner jedes Jahr eine Kirchenkantate und – mindestens, so weit bekannt – in den Jahren 1730 (o.D.), 1733 und 1736 je eine weltliche Kantate, bei denen er sein musikalisches Material ebenso nochmals verwendete wie der Textdichter seine Texte. Diese Gruppe weist so viele ähnliche oder sogar identische Merkmale auf, dass es sich ganz offensichtlich um Entlehnungen und Übernahmen sowohl auf der Text- als auch auf der Musikebene handelt (s.u.). Textdrucke sind nicht vorhanden. Umschlagtitel und Stimmenmaterial sind nur für die mittlere Kantate (*Wallet ihr Herzen in feuriger Liebe* 1733) erhalten.

Die Kantate *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe* ist nicht datiert, gleichwohl ist sie mit großer Sicherheit im Jahr 1730 entstanden und somit die erste der Gruppe. Bisher galt *Erwache, mein Gemüte* als die weltliche Kantate für den Geburtstag 1730. Diese Einordnung beruht jedoch auf einem Irrtum (siehe Kapitel 7.3). Hingegen spricht alles dafür, dass die undatierte Kantate *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe* dem Jahr 1730 zugeordnet werden muss.

Den deutlichsten Hinweis auf dieses Entstehungsjahr gibt die Verwendung eines Flauto d’amore. Dieses Instrument hat Graupner ausschließlich zwischen Neujahr und dem 26. Dezember 1730 eingesetzt.⁸⁶⁴ Auch die übrigen Instrumente, zwei Clarinen und Pauken für den Eingangs- und den Schlusschor, eine Oboe d’amore und ein Fagott, neben der normalen Streichergruppe und dem Continuo, sind identisch mit der Besetzung der Kirchenkantate (*Singet fröhlich Gotte*) desselben Datums. Eine Sopranstimme kommt nur in den Chören vor; die solistischen Partien teilen sich Alt, Tenor und Bass. Auch das ist ein Argument für die Datierung der Kantate auf den 26. Dezember 1730. Denn in der am 31. Dezember 1730 aufgeführten Kantate zum Sonntag nach Weihnachten (*Wie lieblich sind deine Wohnungen*, GWV 1108/30) fehlt ebenfalls der Solo-Sopran. Offenbar stand die Sopranistin zu jener Zeit nicht zur Verfügung.

Der einerseits ausführliche Kopftitel „In diem natal[is]: Serenissimi Principis D[omi]ni: Ernesti Ludovici Hass[iae]: Landgr[avii]:“, bei dem andererseits – vielleicht

864 Insgesamt erscheint dieses Instrument achtmal im Vokalwerk und zwar immer – wie hier in der Geburtstagskantate – zusammen mit der Oboe d’amore. Eine mögliche Erklärung für diese kurze und klar umrissene Zeitspanne wäre, dass ein Flötist mit seinem Instrument nur für dieses eine Jahr in der Hofkapelle beschäftigt wurde. Auch in der Bassarie „Droben ist der Rat beschloss, Darmstadts Haupt soll herrlich sein“ der kirchlichen Geburtstagskantate des Jahres 1730 spielen als Soloinstrumente ein Flauto d’amore und eine Oboe d’amore. In Joanna Cobb-Biermanns Aufstellung (BIERMANN 1987) finden diese Instrumente keine Erwähnung, obwohl sie im Nachlassverzeichnis Ludwigs VIII. aus dem Jahr 1769 aufgeführt sind, siehe HStAD D 4 366/8.

absichtlich – das Datum weggelassen wurde, vor allem aber die Tatsache, dass die Tenor-Arie Nr. 7 „Ein treues Herz bringt edle Gaben“ in einer umgearbeiteten Form als Sopran-Arie später der Partitur beigelegt wurde,⁸⁶⁵ legt die Vermutung nahe, dass die Kantate nicht nur zu ihrem Entstehungsanlass 1730, sondern vielleicht noch zu späteren Gelegenheiten aufgeführt werden sollte.

Ernst Ludwig hielt sich in jenem Jahr nachweislich am 26. Dezember nicht in Darmstadt auf (s.o.). Es ist zu vermuten, dass am Hof trotzdem ein Fest stattfand, zu dem die Hofkapelle die Kantate aufführte. Somit wäre es möglich, dass Graupner die Kantate zwar einerseits termingerecht und für die zu dem Zeitpunkt verfügbare Besetzung schrieb, dabei aber andererseits schon eine spätere Aufführung im Auge hatte. Zumindest die Arie „Ein treues Herz bringt edle Gaben“ könnte auch an einen anderen Anlass gebunden worden sein, etwa eine kammermusikalische Aufführung. Interessanterweise ist diese Arie in die Kantaten von 1733 und 1736 nicht wiederaufgenommen worden (s.u.). Das könnte darauf hindeuten, dass sie bereits anderweitig Verwendung gefunden hatte.

Der Inhalt der drei Kantaten entwirft die Szenerie einer Ehrenpforte, gleichzeitig eines griechisch-antiken Opferaltars, den „die Liebe“ den Grazien oder Charitinnen, den Göttinnen der Anmut, errichtet hat. Allegorien erscheinen diesmal nicht als personifizierte Rollen, sondern im erzählenden Text der Rezitative; sie treten untereinander in Beziehung als „die Liebe“ und ihr Gefolge, nämlich die Ehrfurcht, die Beständigkeit und die Hoffnung. In kurzen Seccorezitativen wird die Szene skizziert und die „Handlung“ beschrieben:

Nr. 2 Tenor: Die Liebe findet leicht Gehör,
Ihr Volk beherrscht die Charitinnen,
Sie kann sie leicht gewinnen,
Denn ihr Gebot vergnügt sie allzusehr.

Nr. 4 Bass: Es baut die Liebe Ehrenforten,
die Grazien gehen ihr zur Hand.

In der Umarbeitung der Tenor-Arie Nr. 7 „Ein treues Herz bringt edle Gaben“ für Sopran ist Graupner in der ersten Zeile ein Fehler unterlaufen. Statt „edle Gaben“, wie es im weiteren Verlauf richtig heißt, schreibt Graupner zu Anfang zweimal „eitle Gaben“.

865 Die Tenor-Arie Nr. 7 wurde zur Sopran-Arie umgearbeitet und erweitert, diese Arie ist der Partitur hinten beigelegt. Fragmente (ein Entwurf?) aus der Ouverture GWV 462 finden sich auf der letzten Seite dieser zusätzlichen Sopran-Arie. Offenbar wurde für die letzte Seite die Rückseite eines Skizzenpapiers verwendet. Der Anfang des 1. Satzes „Air I“, der Schluss aus „La Rimembranza“ und ein Teil aus dem Mittelteil des Menuetts aus der Ouverture GWV 462 lassen sich auf diesem Notizblatt identifizieren. Außerdem sind einige Takte aus der Sarabande der Partita GWV 141 skizziert. Siehe GWV 2005, 172. Freundlicher Hinweis von Dr. Oswald Bill.

Diese Fehlleistung, die die Textaussage ad absurdum führt, ist Graupner sicherlich nicht mit Absicht, sondern vielleicht unter Zeitdruck oder gedankenlos unterlaufen. Dennoch weist sie subliminal darauf hin, dass für den Komponisten nicht die „edlen Gaben“, sondern die eitlen, das heißt die nichtigen, inhaltsleeren Gaben die überkommenen panegyrischen Floskeln prägen und er sich der Oberflächlichkeit und Hohlheit des Zeremoniells wohl bewusst war.

Ein treues Herz bringt edle Gaben,
Ihr Gold hegt keine Schlacke nicht.
Ganz Orient in seinen Reichen
Besitzt kein Kleinod ihresgleichen,
Ihr Glanz erbleicht in keiner Nacht,
Kein Wechsel herrscht in ihrem Licht.

Vielleicht ist im Text auch eine kritische Anspielung auf Ernst Ludwigs Vorliebe für Alchemie und Goldmacherei enthalten:

Ein treues Herz bringt edle Gaben,
Ihr Gold hegt keine Schlacke nicht.
Ganz Orient in seinen Reichen
Besitzt kein Kleinod ihresgleichen,
Ihr Glanz erbleicht in keiner Nacht,
Kein Wechsel herrscht in ihrem Licht.

Das Gold eines treuen Herzens ist letztlich mehr wert als das materielle Gold, zumal beim Versuch seiner alchemistischen Produktion nur Schlacken entstehen.⁸⁶⁶

866 Freundlicher Hinweis von Dr. Bernhard Schmitt, der den Kantatentext transkribierte.

Die Frage nach dem Textdichter gibt im Fall dieser drei Kantaten besondere Rätsel auf. Für die weltlichen Kantaten der 1720er Jahre kann aufgrund deutlicher Indizien Johann Jacob von Wieger als Autor angenommen werden (vgl. Kapitel 3.4.3).⁸⁶⁷ Die drei Kantaten der 1730er Jahre hingegen – wenngleich sie etliche inhaltliche und formale Merkmale mit jenen gemeinsam haben – scheinen doch von Johann Conrad Lichtenberg zu stammen. Eine Anekdote zur Entstehung des Textes erzählte dieser seinem Biographen Ernst Friedrich Neubauer, der sie folgendermaßen wiedergibt:

„Etwas wohl nie erhörtes, und ihm noch itzo unbegreifliches, begegnete ihm dem 8 Decembr. 1730. des Nachmittags. Er [Lichtenberg] arbeitete an einem Text zur Tafelmusik auf das Geburtsfest Ihro Hochfürstl. Durchl. Er brachte davon beynahe drey Octavseiten ins reine. Dieses Papier legte er auf dem Tische etwas beyseit, um weiter zu arbeiten. Sogleich fieng solches an, als von Hitze getrieben, sich in die Höhe aufzukrümmen. Er drückte es mit der Hand nieder, und sahe zugleich auf die letzten Zeilen, die er gleich geschrieben hatte, und noch naß waren. Er ließ dieselben, und fand, daß sie ganz anders lauteten, als er diesen Augenblick geschrieben. Er nahm das Papier in die Hand, und fieng an alles übrige zu lesen. Er fand mit äußerstem Schrecken, daß alles anders und unvergleichlich besser gesetzt war, als seine Arbeit, ob gleich die meisten Reimworte beyhalten, zum theil aber versetzt waren. Er erzitterte und erblaßte für Erstaunen. Seine etwas an der Seite absitzende Eheliebste wurde solches gewahr, und vermuthete mit besonderm Schrecken eine etwa jähling zugestoßene Krankheit oder Unpäßlichkeit. Er entdeckte ihr die Sache. Sie redete ihm ernstlich zu, er sollte sich recht besinnen. Er las alles nochmals: allein ob es gleich sein Papier und seine Hand war, so war es doch in keiner Zeile seine Arbeit, wie das für Augen liegende Concept zeigte. Er legte das Papier hin, stund auf und betete unter ängstlichem Zittern, Gott möchte ihn erkennen lassen, was dieses wäre und bedeutete etc. Darauf nahm er das Papier wieder zur Hand, wollte es noch einmal lesen, fand aber mit neuem Schrecken und Verwunderung, daß alles wiederum zu seiner mit dem Concept einstimmigen Arbeit geworden, die es auch geblieben. Der große Schrecken verursachte, daß er sich alles Nachsinnens ohnerachtet, keines einzigen Ausdrucks von demjenigen, was er als geändert zweymal gelesen, recht besinnen konnte, das ihn sehr schmerzte. Er befand sich die ganze Nacht darauf ohne Schlaf nicht allerdings wohl, doch ohne weitem nachtheiligen Erfolg; so daß er des andern Tages die Arbeit vollenden konnte“.⁸⁶⁸

Die Nennung des Jahres 1730 lässt Lichtenbergs Autorschaft dieser Kantate und somit auch der beiden anderen dieser Gruppe als gesichert erscheinen.⁸⁶⁹ Was aber Friedrich Wilhelm Strieder 1787 in seiner *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und*

867 Siehe auch SORG 2014.

868 NEUBAUER 1743, 231f.

869 Zwar nennt Neubauer unter den Arbeiten Lichtenbergs „sämtliche Tafelmusiken“ zum Geburtstag des Landgrafen, er gibt jedoch keine genauen Jahreszahlen an. Somit könnte sich die Aussage auf die 1730er Jahre beschränken lassen.

*Schriftsteller Geschichte*⁸⁷⁰ am liebsten unterdrückt hätte, da er es als abergläubische Wundergeschichte empfunden haben mochte, gewinnt eine neue Bedeutungsebene, wenn man die drei Kantaten von 1730, 1733 und 1736 im Zusammenhang betrachtet. Die wundersame Begebenheit von der magischen Veränderung des Textes, die Lichtenberg seinem Biographen mehrere Jahre später erzählte, könnte als Rechtfertigung interpretiert werden für die zwei neuen Versionen, die er in den Jahren 1733 und 1736 vorlegte. Eine Überhöhung ins Übersinnliche würde die Parodie in variiert Form legitimieren, falls „die Nachwelt“ an den Wiederholungen Anstoß genommen hätte. Die neuen Fassungen würden dann als Versuch des Dichters gelten, die magische oder „göttliche“ Version so weit wie möglich wieder herzustellen. Eine solche Rechtfertigung war seinerzeit nicht nötig, weil der Landgraf, der zu seinem Geburtstag gar nicht anwesend war, die Übereinstimmungen wohl kaum bemerkt hätte. In Neubauers Theologen-Lexikon jedoch wollte Lichtenberg sicherlich ohne Makel dastehen und hielt deshalb die stilisierte und idealisierte Erklärung für nötig. Vielleicht ist die Erzählung auch so zu interpretieren, dass Lichtenberg andeuten wollte, eine „göttliche Fügung“ habe ihm schließlich die Fertigstellung der Tafelmusiken aus der Hand genommen (und er musste sie aus diesem Grund an Johann Jacob Wieger übergeben). Diese Fragen müssen nach heutigem Wissensstand offenbleiben.

7.1.5. Exkurs: Entlehnungen in Graupners Huldigungsmusiken

Der Vergleich der drei letzten erhaltenen weltlichen Geburtstagskantaten für Ernst Ludwig, die wesentlich mehr als nur den Textanfang „Es wallen die Herzen“ gemeinsam haben, ermöglicht einen Einblick in Graupners Arbeitsweise, die er ganz unverkennbar den Gegebenheiten am Hof und dem Verhalten des Landgrafen angepasst hat. Die Abwesenheit Ernst Ludwigs bei den Aufführungsterminen dieser drei Glückwunschkantaten war vermutlich der Grund, weshalb sowohl das textliche als auch das musikalische Material der früheren Versionen sehr weitgehend übernommen und wiederverwendet werden konnten. Allerdings entstand dennoch jedesmal eine neue Kantate, da Graupner nie einen Satz kopierte, ohne zumindest einige Änderungen vorzunehmen. Außerdem gelang es ihm durch geschickte Umstellungen, Auslassungen und Ergänzungen, jeder Kantate einen eigenen Charakter zu geben.

Neben den Sätzen, die jeder Kantate allein eigen sind, gibt es mehrere, die in zwei bzw. in allen drei Kantaten verarbeitet wurden. Mit Ausnahme des Eingangschores sind die Entlehnungen an andere Stellen innerhalb der Kantaten gerückt, was nur möglich war, weil der Inhalt keine bestimmte Reihenfolge erfordert. Das Bass-Rezi-

870 Siehe STRIEDER 1787. Auch der Sohn, Georg Christoph Lichtenberg, hielt es für unangemessen, die Geschichte weiter zu verbreiten: „Die Geschichte von dem Blatt ist mir bekannt und öfters erzählt worden. Ew. Wohlgeboren würden wohlthun, wenn sie die ganze Sache unterdrückten. Ich bin geneigt zu glauben, daß es eine ihm vielleicht unbewußte Anwendung von Schlummer gewesen ist. [...]“. Zit. nach PROMIES 1983, 37.

tativ „Gepriesnes Haupt“ stimmt in Text und Musik in den zwei letzten Kantaten sehr weitgehend überein, bei allen anderen Sätzen hat Graupner die musikalischen Parameter – wenn auch oft nur geringfügig – verändert. Die Besetzung wurde wie immer den jeweils verfügbaren Kräften angepasst.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Texten und in der Musik der drei Kantaten:

1730 (o.D.) <i>Es wallen die Herzen in freudigem Triebe</i>	1733 <i>Wallet ihr Herzen in freudiger Liebe</i>	1736 <i>Es wallen die Herzen entzündete Flammen</i>
Identische Besetzung aller drei Kantaten		
Nr. 1 Chor D-Dur, 153 Takte	Nr. 1 Chor C-Dur, 92 Takte	Nr. 1 Chor D-Dur, 149 Takte
Es wallen die Herzen in freudigem Triebe, sie ehren die süßen Befehle der Liebe, sie gebietet ihrem Chor, kommt, jauchzet: Es lebe Ernst Ludwig im Flor. Die Liebe hat ein Fest bestellt, ihr edles Volk tut sich zusammen, die Herzen stehn in hellen Flammen, die Ehrfurcht hat sich beigesellt die Treue prangt in güldnen Stücken, ihr Kleinod heißt Beständigkeit, die Hoffnung trägt ein Feierkleid, der Himmel strahlt mit holden Blicken, die Fama ruft: kommt stellt euch ein, dies Fest soll groß und herrlich sein.	Wallet ihr Herzen in feuriger Liebe, tönnet ihr Lippen aus freudigem Triebe, jauchzet: es lebe Ernst Ludwig im Flor. Traget die Opfer der Wünsche zusammen, mehret der Ehrfurcht entzündete Flammen, strahlt in gestärktem erfreulichem Chor. Vivat Ernst Ludwig, voll Segen und Wonne, seiner Glückseligkeit liebliche Sonne steige beständig zum Wunder empor.	Es wallen die Herzen entzündete Flammen, sie tragen die Opfer der Wünsche zusammen, sie jauchzen: es lebe Ernst Ludwig im Flor. Die feurigen Triebe der zartesten Liebe erregen die Lippen zum Freudengeschrei, sie singen in vollem Vergnügen mit bei: es lebe Ernst Ludwig im Flor. Sein Fürstenlust, Darmstadts erfreuliche Sonne die steige dem Lande zum Segen, zur Wonne bei munteren Kräften noch immer empor.
keine Entsprechung	Nr. 2 Rezitativ Nr. 3 (Chor Nr. 1 Da capo)	Nr. 3 keine Entsprechung
keine Entsprechung	Nr. 4 Rezitativ Tenor Text wird weitgehend 1736 übernommen. Musik wird teilweise 1736 übernommen, siehe Notenbeispiel.	Nr. 2 Rezitativ Tenor Text weitgehend identisch mit 1733. Musik zu Anfang identisch, ab Takt 6 leichte Abweichungen, ab Takt 13 abweichend. Siehe Notenbeispiel.

	<p>Komm, Hessen, komm zum Freudenfest, der Himmel gibt dir Gnadenblicke, der dich, o günstiges Geschicke, dein Fürstenhaupt im grauen Schmuck voll Kräfte sehen lässt, der Weisheit holder Pracht, der seinen Scheitel stets umlaubt, prangt heut, vereint mit seltnem Glücke, das ihm der Himmel zudedacht, da er sein Fürstenherz durch neue Kraft verjüngt, die wie vor sechsundsechzig Jahren, o Hessen, dir heute neue Wonne bringt, und diese soll den Wechsel nie erfahren.</p>	<p>Komm, Hessen, komm zum Freudenfest, der Himmel gibt dir Gnadenblicke, der dich, o günstiges Geschicke, dein hohes Fürstenhaupt in grauem Schmuck voll Kräfte stehen lässt. Der holde Pracht, der seinen Scheitel längst umlaubt, prangt heut, vereint mit seltnem Glücke, das ihm der Himmel zudedacht, da sich sein Fürstenherz durch seine Kraft verjüngt, die wie vor neunundsechzig Jahren o Hessen, dir heut neue Wonne bringt, und diese soll den Wechsel nie erfahren.</p>
keine Ent- sprechung	<p>Nr. 8 Rezitativ Sopran 11 Takte.</p>	<p>Nr. 4 Rezitativ Sopran Text gegenüber 1733 erweitert. 16 Takte.</p>
	<p>Ja, teuerster Fürst, da sich auch heut dein Fürsten Herz mit Recht, ob dem beglückten Lauf der hochgestiegenen Jahre freut, so sehnen sich der Herzen Triebe in ehrfurchtsvoller Liebe all ihr Vermögen dir, liebenswürdigster Gebieten, darzulegen.</p>	<p>Durchlauchster Fürst, da sich auch heut dein Fürstenherz mit Recht ob dem beglückten Lauf der hochgestiegenen Jahre freut, so bringt dein hohes Wohl, dein hoche- lauchter Geist, der sich annoch voll muntre Kräfte weist, dein Volk dich zu verehren auf. Es sehnen sich der Herzen Triebe in ehrfurchtsvoller Liebe all ihr Vermögen dir, liebenswürdigster Gebieten, darzulegen.</p>
keine Ent- sprechung	<p>Nr. 9 Aria Sopran Text und Besetzung identisch mit 1736. 338 Takte</p> <p>Ein Volk geht gern in Ehrfurchtsbanden, wenn ein Regent in seinem Lande in klugem sanftem Ernst regiert. Mit solchem Glück darf Hessen prangen, drum hat sein Haupt stets nach Verlangen die Herzen im Triumph geführt.</p>	<p>Nr. 5 Aria Sopran Text und Besetzung identisch mit 1733. Musik auf 270 Takte gekürzt (keine Wie- derholung und kürzere Einleitung)</p> <p>Ein Volk geht gern in Ehrfurchtsbanden, wenn ein Regent in seinem Lande in klugem sanftem Ernst regiert. Mit solchem Glück darf Hessen prangen, drum hat sein Haupt stets nach Verlangen die Herzen im Triumph geführt.</p>
keine Ent- sprechung	<p>Nr. 10 Rezitativ Bass Text identisch, Musik weitgehend identisch mit 1736</p>	<p>Nr. 6 Rezitativ Bass Text identisch, Musik weitgehend identisch mit 1733</p>

	<p>Gepriesnes Haupt, die Deinen stehen in froher Lust entzückt, da sie dich heut in deinem Purpur sehen, den deine Tugend mehr, als dich sein Pracht geschmückt, und dies vergnügt sie allzusehr, dass dir des Himmels hohe Hand die Lebenskraft wie deine Jahre mehret, die deinen hohen Stand noch mehr verehrungswürdig machen, ja, teuerstes Haupt, dein Volk verehret gedoppelt froh den Schmuck, der deinen Scheitel ziert, lass ihm nur deine Gnade lachen, so wird die Treu, die deiner Huld gebührt, in aller Herzen doppelt rein, und gar ihr Blut zu deinen Diensten sein.</p>	<p>Gepriesnes Haupt, die Deinen stehen in froher Lust entzückt, da sie dich heut in deinem Purpur sehen, den deine Tugend mehr, als dich sein Pracht geschmückt, und dies vergnügt sie allzusehr, dass dir des Himmels hohe Hand die Lebenskraft wie deine Jahre mehret, die deinen hohen Stand noch mehr verehrungswürdig machen, ja, teuerstes Haupt, dein Volk verehret gedoppelt froh den Schmuck, der deinen Scheitel ziert, lass ihm nur deine Gnade lachen, so wird die Treu, die deiner Huld gebührt, in aller Herzen doppelt rein, und gar ihr Blut zu deinen Diensten sein.</p>
keine Entsprechung	<p>Nr. 11 Aria Bass Text identisch mit 1736. 2 Hörner con sordino</p>	<p>Nr. 7 Aria Bass Text identisch mit 1733. 2 Bass-Chalumeaux, 4 Takte Einleitung, Streicher pizzicato im Schlussteil.</p>
	<p>Weiß die Gnade der Regenten sich die Herzen zuzuwenden, dann besteht ihr Götterthron. Alle Tat geht nach Wunsch gesegnet fort, auch der Rat hoher fürstlicher Gedanken, kommt durch Flut und enge Schranken rauer Klippen zu dem Port.</p>	<p>Weiß die Gnade der Regenten sich die Herzen zuzuwenden, dann besteht ihr Götterthron. Alle Tat geht nach Wunsch gesegnet fort, auch der Rat hoher fürstlicher Gedanken, kommt durch Flut und enge Schranken rauer Klippen zu dem Port.</p>
keine Entsprechung	<p>Nr. 12 Rezitativ Bass</p>	<p>Nr. 8 Rezitativ Alt</p>
	<p>Dein Volk, durchlauchster Fürst, wankt nicht in seiner Treue, dein Wohlsein ist sein Paradies, der teure Eid ist ihm noch täglich neue, den es vorlängst gebeugt vor deinem Thron erwies, die Friedensruh ist allzusüß, die ihm dein kluges Wachen macht.</p>	<p>Dein Volk, durchlauchster Fürst,wankt nicht in seiner Treue, dein Wohlsein ist sein Paradies, der teure Eid ist ihm noch täglich neue, den es vorlängst gebeugt vor deinem Thron erwies, die Friedensruh ist allzusüß, die ihm dein kluges Wachen macht.</p>
	<p>Nr. 13 (Aria Nr. 11 Da capo) Nr. 14 Sopran:</p>	<p>Bass:</p>

	Die Liebe steht in Flammen, sie eilt zum Andachtstempel hin, das Opfer, so sie dargebracht, will sich nun deinen Flor auf künftige Zeit bemühen, die Herzen fügen sich zusammen, dein Prinz, dein erster Untertan und seine Zweige gehn voran, dein Land folgt mit geflissnen Schritten Durchlauchtigster, dein Wohl inbrünstig auszubitten.	Drum stehn die Herzen heut in Andachts- flammen, sie sind bedacht, sich um dein Wohl auf ferne Zeiten hier in reinem Eifer zu bemühen. Ihr Wunsch fügt sich zusammen, dein Prinz, dein erster Untertan, und seine Zweigen gehn voran, dein Land folgt mit geflissnen Schritten Durchlauchtigster, dein Wohl inbrünstig auszubitten.
keine Entsprechung	Nr. 16 Rezitativ Nr. 17 (Chor Nr. 1 Da capo)	keine Entsprechung
keine Entsprechung	keine Entsprechung	Nr. 9 Duett Nr. 10 Rezitativ Nr. 11 (Chor Nr. 1 Da capo)
Nr. 15 Duett Text A-Teil identisch mit 1733 und 1736, eigener B-Teil Tenor/Bass, fl d'amore, ob d'a- more 96 Takte	Nr. 5 Duett Text A- und B-Teil identisch mit 1730 und 1736 Alt/Tenor, 2 fl 88 Takte	Nr. 3 Duett Text A- und B-Teil identisch mit 1733 Tenor/Tenor, 2 fl, 2 ob 88 Takte
Unvergesslich sind die Stunden, da die Post sich eingefunden, da man rief: Ernst Ludwig lebt. Teuerster Fürst, lass dirs gefal- len, dass die holden Grazien dein Geburtsfestin begehnen, dass so manche Wünsche schal- len, dass dein Volk in Wonne schwebt.	Unvergesslich sind die Stunden, da die Post sich eingefunden, da man rief: Ernst Ludwig lebt. Alle Wonne hat der Anfang dieser Sonne unserm Vaterland gebracht, und wir fürchten keine Nacht, da sie noch so hoch daroben schwebt.	Unvergesslich sind die Stunden, da die Post sich eingefunden, da man rief: Ernst Ludwig lebt. Alle Wonne hat der Anfang dieser Sonne unserm Vaterland gebracht, und wir fürchten keine Nacht, da sie noch so hoch daroben schwebt.
Nr. 16 Rezitativ und Nr. 17 Chor	keine Entsprechung	keine Entsprechung

Die erste Kantate *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe* ist ihrem Inhalt nach eigenständig. Denn die „Handlung“, in der die personifizierte Liebe mit ihrem Gefolge, den Grazien, ein Freudenfest bestellt, wird nicht in die beiden späteren Kantaten übernommen. Daher sind aus der ersten Kantate auch nur der Eingangschor und das Duett Nr. 15 entlehnt, hingegen finden sich in den Kantaten *Wallet ihr Herzen in freudiger Liebe* und *Es wallen die Herzen entzündete Flammen* zahlreiche Übereinstimmungen. Für die dritte Kantate sind gar nur zwei Sätze (Duett Nr. 9 und Rezitativ Nr. 10) neu geschrieben worden, die zusammen mit dem wiederholten Eingangschor am Schluss der Kantate stehen. Dafür fehlen drei Rezitative der Kantate von 1733 (Nr. 2, Nr. 6 und Nr. 16). Somit ist die dritte Kantate quasi eine kürzere, umgestellte und umgearbeitete Version der zweiten. Trotzdem ist die inhaltliche Gewichtung eine andere. Während in der zweiten Kantate „der Himmel“ die Instanz

des Fürstenlobs darstellt, so steht in der dritten vor allem das Volk der Hessen, das seinem Herrscher huldigt, im Mittelpunkt.

Gut zu sehen sind Graupners Übernahmen und Veränderungen an dem Tenor-Rezitativ „Komm Hessen“. Die beiden Textfassungen dieses Rezitativs weichen nur marginal voneinander ab; lediglich die wichtigste Aussage „vor sechsundsechzig Jahren“ bzw. drei Jahre später „vor neunundsechzig Jahren“ macht einen Unterschied. Die Musik ist zu Anfang identisch, ab Takt 6 entspricht die leichte Abweichung der Erweiterung des Textes, auch in Takt 8 folgt Graupner mit einer etwas unterschiedlichen Vertonung der Textänderung. Der Schluss, ab Takt 13, ist neu komponiert, und zwar nicht nur folgerichtig bei dem neuen Text, sondern auch bei der letzten Zeile, deren Text wieder mit dem des ersten Rezitativs übereinstimmt:

1733 *Wallet ihr Herzen in freudiger Liebe* Rezitativ Nr. 4

Tenor

Komm, Hes-sen, komm zum Freu-den-fest, der Him-mel gibt dir Gna-den-bli-cke, der dich, o

Bc

5

güns-ti-ges Ge-schi-cke, dein Fürs-ten-haupt im grau-en Schmuck voll Kräf-te se-hen lässt, der Weis-heit hol-der Pracht, derr sei-nen

9

Schei-tel stets um-laubt, prangt heut, ver-eint mit sel-t-nem Glü-cke, das ihm der Him-mel zu-ge-dacht, da der sein Fürs-ten-herz durch neu-e Kraft ver-

13

jüngt, die wie vor sechs-und-sech-zig Jah-ren, o Hes-sen, dir heu-te neu-e Won-ne bringt, und die-se soll den Wech-sel nie er-fah-ren.

1736 *Es wallen die Herzen entzündete Flammen* Rezitativ Nr. 2

Tenor

Komm Hes-sen, komm zum Freu-den-fest, der Him-mel gibt dir Gna-den-bli-cke, der dich, o güns-ti-ges Ge-schi-cke, dein

Bc

6

ho-hes Fürs-ten-haupt in grau-ern Schmuck voll Kräf-te ste-hen lässt.. Der hol-de Pracht, der sei-nen Schei-tel längst um-laubt prangr heut, ver-

10

eint mit selt-nem Glü-cke das ihm der Him-mel zu-ge-dacht, da sich sein Fürs-ten-herz durch sei-ne Kraft ver-

13

jüngt, die wie vor neun-und-sech-zg Jah-ren, o Hes-sen, dir heut neu-e Won-ne bringt, und die-se soll den Wech-sel nie er-fah-ren.

7.1.5.1. Weitere Entlehnungen in Graupners Vokalwerk

Bezüglich der Instrumentalwerke hat Christoph Großpietsch festgestellt, dass kaum Übernahmen aus Werken fremder Komponisten durch Graupner vorkommen, hingegen häufig systematische Umarbeitungen seiner eigenen Ouvertürensuiten in den später komponierten Sinfonien.⁸⁷¹ Über Borrowings in Graupners Vokalwerken ist bisher wenig bekannt, und man war angesichts der noch unzureichend erschlossenen Fülle des Materials auf Zufallsfunde angewiesen.⁸⁷² Auch im Rahmen der vorliegenden Studie kann der Befund nur ein vorläufiger sein.

Auf der Textebene finden sich zahlreiche Reminiszenzen. Erstens bei den Bibelzitate, zweitens bei Choralbearbeitungen und drittens bei den für Huldigungen typischen casualpoetischen Topoi kommen oft weitgehend identische Texte vor, die eine

871 GROBPIETSCH 2011.

872 Die Technik der Wiederverwendung bereits existierenden Materials war seit der Renaissance weit verbreitet, der Begriff „Parodie“ wurde jedoch erst seit dem 16. Jahrhundert mit Verwendung von Melodien, vor allem innerhalb der Komposition von Messen, assoziiert. In der Barockzeit bezeichnet der Terminus sowohl die Unterlegung eines neuen Textes (geistlich - weltlich) oder die nachträgliche Vertextung eines Instrumentalstücks als auch die parodierende Verspottung einer (Opern-)Vorlage. Teilweise wurden die Begriffe „Parodie“, „Canevas“ und „Kontrafaktur“ synonym gebraucht. Siehe TILMOUTH/SHERR 2001, HEYMANN 2006. In der neueren Forschung wird der Terminus „Borrowings“ bevorzugt (Mücke 2012), was mit „Entlehnungen“ gleichgesetzt werden kann.

kompositorische Behandlung als Parodie oder Kontrafaktur nahelegen könnten.⁸⁷³ Graupner hat jedoch – auch bei gleichen oder ähnlichen Textvorlagen – musikalisches Material aus früheren Jahren sehr selten wiederverwendet⁸⁷⁴. Selbst wenn der Textdichter ganz offensichtlich ein früheres Werk wieder aufgriff, wie es in der Geburtstagskantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* von 1750 der Fall ist (hier wurden einige

873 Da den frei gedichteten Arien und Rezitativen der Kantatentexte das System der klassischen Rhetorik zugrundeliegt, das bis weit ins 18. Jahrhundert hinein sowohl für die kirchliche als auch für die profane Poetik die theoretische Voraussetzung bildete, erscheinen in den Texten der Huldigungsmusiken naturgemäß wiederkehrende Topoi, die von allen Autoren verwendet wurden, manchmal sogar mit den gleichen oder ähnlichen Worten formuliert. Die Möglichkeiten einer musikalischen Topik als „Erfindungskunst“, wie sie Heinichen in seinem „General-Baß in der Composition“ (HEINICHEN 1728) und Mattheson im zweiten Teil seines „Vollkommenen Capellmeisters“ als Lehre von den „loci topici“ postulierten, korrespondierten mit der sprachlichen Semantik und standen als theoretische Basis im Hintergrund für jegliche Vorgehensweisen eines Komponisten, was vergleichbare, dennoch immer unterschiedliche Bearbeitungen einer Vorlage nach der Figurenlehre ermöglichte. Die musikalische „Invention“ folgte einerseits den Regeln der Kunst, andererseits galt bei der Vielfalt der „menschlichen Gemüths-Neigungen“: „Der zweite Erfindungs-Ort in der Reihe, nemlich locus descriptionis, gibt uns zu bemercken, daß er [...] die sicherste und wesentlichste Handleitung zur Invention darlege, indem hieher das unergündlich-genannte Meer von den menschlichen Gemüths-Neigungen gehöret, wenn diese in Noten beschrieben oder abgemahlet werden sollen; allein, eben wegen der Menge und Beschaffenheit solcher vielfältigen und vermischten Leidenschafften lassen sich von diesem Beschreibungs-Orte lange nicht so deutliche und besondere Regeln geben [...]“. MATTHESON 1739, 127. Zu den „loci topici“ in der musikalischen Rhetorik siehe auch FIEDLER 2011.

874 Die gleichen Bibelstellen und die gleichen Choralstrophen, die innerhalb des Zusammenhangs mit dem jeweiligen Perikoptext in Sonntagskantaten Verwendung fanden, erscheinen mehrfach in den Huldigungskantaten. Beispiele für Neuvertonungen gleicher Texte: Die Psalmverse „Der Herr erhöre dich in der Not“ (Psalm 20, 2-5) erscheinen in den Huldigungskantaten viermal, nämlich als Eingangschor der Kantate zum Regierungsjubiläum 1738 und der Geburtstagskantate 1753, ferner als Schlusschor in der Geburtstagskantate von 1717 und als Binnenchor in der Geburtstagskantate von 1726. „Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken“ (Psalm 95, 1-2) ist das Eingangsdictum in den Glückwunschkantaten 1728 und 1738. Als Schlusschoral erscheint mehrfach „Beschirm die Policeyen“, die zehnte Strophe des Kirchenliedes „Zeuch ein zu deinen Toren“ von Paul Gerhardt: in der Geburtstagskantate für Ernst Ludwig 1729, in der Geburtstagskantate für Ludwig VIII. 1740, in der Kantate zum Neuen Jahr 1745 (*Herr wie sind deine Werke so groß*, GWV 1109/45) und in der Geburtstagskantate für Ludwig VIII. 1748. In keinem dieser Beispiele gibt es musikalische Übereinstimmungen.

Texte aus der gleichnamigen Kantate von 1720 verarbeitet, vgl. Kapitel 7.2.2), komponierte Graupner in der Regel alles neu.⁸⁷⁵

Gewisse panegyrische Topoi und Phrasen, metaphorische und emblematische Elemente erscheinen in gleichartiger Form sehr häufig in den Kantatentexten. Zum Beispiel war der Topos „Pauken und Trompeten“ für festliche Kantaten sehr beliebt: Er wurde in den Geburtstagskantaten 1725, 1726, beim Jubiläum 1738 und bei der Hochzeit 1748 in den Eingangschören verwendet. Naturgemäß immer mit großer und festlicher Besetzung vertont, weisen alle diese Chöre sehr ähnliche musikalische Stilmittel auf, jedoch ohne dass Graupner seine früheren Kompositionen wiederverwendet hätte. Auch „Steigt (wallt, fließt), ihr Segensquellen“ ist in mehreren Arien vertont, und zwar in den Geburtstagskantaten der Jahre 1721, 1725, 1726, 1733 und 1738. Die Texte ähneln sich, sind jedoch nicht identisch, und Graupners Einfallsreichtum zeigt sich an der immer verschiedenartigen musikalischen Gestaltung.

Obwohl also die Neuvertonung auch bei übereinstimmenden oder analogen Texten der Regelfall war, gibt es sehr wohl Beispiele sowohl für Übernahmen früherer Musik als auch für Entlehnungen und Umarbeitungen in Graupners Vokalwerk. Zu unterscheiden sind die Fälle, in denen Graupner einzelne Arien oder Chorsätze aus früheren Kantaten fast ohne Modifikation nochmals verwendete, von den Fällen, in denen er auf ältere Werke rekurrierte, diese aber in mehrfacher Hinsicht umgestaltete und neu bearbeitete.

Kaum veränderte Übernahmen:

- Die Arie „Gott kann uns hier nichts Bessres geben“ aus der Geburtstagskantate von 1714 wird in der Geburtstagskantate von 1715 wiederaufgenommen.
- Der Eingangschor der Geburtstagskantate 1724 stammt aus einer der Bewerbungskantaten von 1723.
- Eine Choralbearbeitung des Liedes „Ein feste Burg“ aus der Reformationskantate von 1717 wird im Jahr 1718 sowie im Jahr 1730 nochmals verwendet.

Friedrich Noack, dem als direkte Übernahme nur die als solche gekennzeichnete Arie „Gott kann uns hier nichts Bessres geben“ (1714 und 1715, siehe Kapitel 7.1.2) bekannt war, hielt „Reminiszenzen an schon benutzte Themen oder auch möglicherweise solche an fremde Kompositionen bei der großen Menge seiner Werke

875 Graupner hat in etlichen Fällen sogar einen Text Lichtenbergs nach einigen Jahren völlig neu vertont, auch wenn bereits eine Komposition vorhanden war. Friedrich Noack vermutete im Fall der Kantate zum 1. Advent 1744 (Textjahrgang 1738), dass Graupner seine ältere Komposition vergessen hatte, da die erste Fassung der zweiten in vieler Hinsicht überlegen sei. Zwei weitere Kantaten des Jahres 1744 aus dem Textjahrgang 1739 hingegen erforderten eine Neufassung, da die Stimmenzusammenstellung nicht mehr brauchbar gewesen sei, „und es ist sehr charakteristisch für Graupner, daß er die alten Werke nicht umarbeitete, sondern ganz neue Musik zu denselben Texten schrieb auch bei Arien, die er ohne weiteres hätte übernehmen können; hier sind sich in beiden Fällen die zwei Fassungen ebenbürtig“. NOACK 1916, 25.

[für] nicht selten“.⁸⁷⁶ Oswald Bill entdeckte bereits vor einigen Jahren die Übereinstimmungen in der Bewerbungskantate *Lobet den Herrn alle Heiden* und der Geburtstagskantate des Jahres 1724 *Gelobet sei der Herr* (vgl. Kapitel 7.1.5.1), deren Anfangssätze musikalisch weitgehend identisch sind. In der Geburtstagskantate nahm Graupner den Eingangschor seiner Leipziger Bewerbungskantate aus dem vorigen Jahr und unterlegte ihn mit einem neuen Bibeltext. Offensichtlich wollte er seine für die Bewerbung geschriebene Musik wenigstens teilweise nochmals zu Gehör bringen. Der Text des Dictums (Psalm 117, 1-2) ist um Psalm 72, 18 erweitert. Die drei Posaunen, die in der Bewerbungskantate nicht in der Partitur notiert sind, aber ausgeschrieben Stimmen haben, kommen in der Geburtstagskantate nicht vor, da in Darmstadt keine Posaunen üblich und normalerweise keine Musiker mit diesem Instrument verfügbar waren.⁸⁷⁷

Geläufige Choralstrophen, die aus den bekannten Gesangbüchern stammen, erscheinen naturgemäß mehr als einmal in den Kirchenkantaten.⁸⁷⁸ Normalerweise vertonte Graupner sie jeweils neu, zum einen, weil die Forderung nach „neuer Musik“ dies notwendig machte, weil sich sein Stil im Laufe der Jahre naturgemäß entwickelte und veränderte, zum andern, weil er immer die zur betreffenden Zeit verfügbare Besetzung berücksichtigen musste. Eine bemerkenswerte Ausnahme machte er jedoch mit seiner Bearbeitung des Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“: Zwei Strophen dieses symbolträchtigen Liedes werden in der – annähernd – gleichen Vertonung 1717, 1718 und 1730 verwendet (siehe auch Kapitel 8.1).

Während die Anlässe, die konfessionellen Jubiläumsfeste, dies 1717 und 1730 rechtfertigen könnten, ist kein inhaltsbezogener Grund ersichtlich, warum ebendiese Choralaussetzung zu Epiphantias im Januar 1718 in eine Kantate aufgenommen wurde. Den Text bildet sowohl 1717 als auch 1718 die zweite Strophe: „Mit unsrer Macht ist nichts getan“. Da der Textdichter die Strophe nach nur einem Vierteljahr (Oktober 1717 bis Januar 1718) wieder verwendete, fand Graupner es vielleicht adäquat, auch seine Musik nochmals aufzuführen. Er hat offenbar für die Choralstrophe der Epiphantias-Kantate *Es sollen dir danken alle deine Werke* (GWV 1111/18) nur

876 Noack zeigt mit Hilfe von Notenbeispielen Ähnlichkeiten sowohl innerhalb Graupners Kantatenwerk als auch mit Händels Musik auf, jedoch beziehen sich diese Reminiszenzen auf wenige thematische Sequenzen, die auch zufällig entstanden sein können: „Denn gerade dies Thema entspricht besonders durch die gewöhnlich stark ausgenutzte Möglichkeit, es imitatorisch duettierend zu gebrauchen, so den Anschauungen und Liebhabereien jener Zeit, daß man sich sehr wohl denken kann, mehrere Komponisten seien nahezu gleichzeitig auf diesen Gedanken gekommen“. NOACK 1916, 56f. Alle hier aufgeführten Entlehnungen und Kontrafakturen hat Noack jedoch offenbar übersehen.

877 Die augenscheinlich als überholt geltenden Zinken und Posaunen kommen in Graupners Gesamtwerk fast überhaupt nicht vor, obwohl Telemann sie im benachbarten Frankfurt zu der Zeit noch regelmäßig verwendete. Nur in vier Kantaten, darunter die beiden Bewerbungskantaten für Leipzig, setzte Graupner jeweils drei Trombonen ein: GWV 1105/12, 1117/13, 1113/23a, 1113/23b.

878 Siehe auch Graupners 1728 veröffentlichtes *Neu vermehrtes Darmstädter Choralbuch*.

das Aufführungsmaterial aus der Reformationskantate kopieren lassen. Denn der Choral fehlt hier in der Partitur und ist nur durch das vorhandene Stimmenmaterial rekonstruierbar.⁸⁷⁹ Für das Jubiläum der Augsburger Konfession 1730 hingegen wurden Partitur und Einzelstimmen nach der Vorlage von 1717 mit sehr wenigen Änderungen erneut abgeschrieben, nun aber mit dem Text der vierten Strophe sowie der zusätzlichen Gloria-Patri-Strophe am Schluss unterlegt.⁸⁸⁰

Umarbeitungen früherer Werke:

- Die Choralaussetzung „Sei Lob und Preis mit Ehren“ in der Kantate zum Regierungsjubiläum 1738 ist eine Umarbeitung des Schlusschorals der Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* von 1730.
- Die Eingangssätze der drei Glückwunschkantaten zum Geburtstag des Geheimrats Wieger verarbeiten mehrfach ein bestimmtes wiederkehrendes Motiv (siehe Kapitel 7.3).
- „Wallende Herzen“ ist dreimal Thema in den Geburtstagskantaten der Jahre 1730, 1733 und 1736. Hier liegen ganz offensichtlich sehr weitgehende Entlehnungen vor, bis hin zu wörtlichen Übernahmen sowohl des Textes als auch der Vertonungen (s.o.).

Für die Kantaten zum Regierungsjubiläum 1738 musste ein anderer Autor beauftragt werden als vermutlich ursprünglich vorgesehen. Denn der normalerweise „zuständige“ Textdichter Lichtenberg war krankheitsbedingt verhindert.⁸⁸¹ Als nun die Kantate des vertretungsweise agierenden Textdichters, bei dem es sich wahrscheinlich um Johann Jacob Wieger handelte, zufällig die gleiche Choralstrophe enthielt wie eine der beiden Kantaten, die Lichtenberg 1730 zum Jubiläum der Augsburger Konfession verfasst hatte, schien Graupner den Entschluss gefasst zu haben, ausnahmsweise eine „Erinnerung“ an das ältere Werk einzuarbeiten. Graupner verwendete 1738 die acht Jahre alte Choralbearbeitung, modifizierte sie jedoch in wesentlichen Merkmalen. In beiden Kantaten handelt es sich um den Schlusschoral. Die Besetzung ist 1738 um zwei Chalumeaux erweitert, vier statt zwei Pauken begleiten die beiden Trompeten, die Tonart ist C-Dur gegenüber früher D-Dur. Der Anfang ist bis auf die Chalumeaux in allen Stimmen völlig identisch. Die Trompeten- und Paukenstimmen ändern sich ab Takt 9, die Violinen bereits ab Takt 4. Jedoch spielen gerade die Violinen sowohl im instrumentalen Anfangs- als auch in den Zwischenteilen immer wieder die gleichen Sechzehntelbewegungen, die schon 1730

879 Siehe auch GWV 2011, 463. Die letzte Partiturseite endet mit einem Bassrezitativ und einem normalen Doppelstrich. Es fehlen die Schlussfloskel und -zeichen.

880 Die doxologische Strophe „Preyß, ehr und lob dem höchsten Gott“ erscheint seit 1546 mit Abweichungen in verschiedenen Gesangbüchern, siehe Wackernagel 1964, 20. Graupner benutzte die im Darmstädter Gesangbuch gebräuchliche Form. Für die Identifizierung der Strophe sei Dr. Oswald Bill herzlich gedankt.

881 NEUBAUER 1743, 136. Vgl. auch Kapitel 3.4.2 und Kapitel 8.1.2.

erklangen. Die Aussetzung der Choralstrophe im vierstimmigen Chor ist in beiden Versionen identisch.

Für die Musikschaffenden der Zeit waren Entlehnungen und Kontrafakturen vielfach ein übliches Kunstmittel, das weder der Legitimierung noch der Erwähnung bedurfte.⁸⁸² Zum einen wollte ein Komponist besonders gelungene, beliebte Musikstücke so weit wie möglich verbreiten und seine Reputation dadurch fördern. Zum andern waren es pragmatische Gründe der effizienten Arbeitsbewältigung, die das Verfahren angezeigt sein ließen. In Graupners Fall wäre der zweite Aspekt sehr verständlich, weil das enorme Pensum, das er zu bewältigen hatte, eine möglichst ökonomische Arbeitsweise nötig machte. Dennoch waren es wohl immer außergewöhnliche Gründe, die ihn zur Wiederverwendung musikalischen Materials bewogen.⁸⁸³ Zudem hat er die älteren Werke – mit Ausnahme der oben aufgeführten Beispiele – nicht ganz wörtlich zitiert, sondern stets in Tonart, Besetzung, Form oder Verzierungen variiert, das Material erweitert und neu gestaltet. Es scheint, als habe er von vornherein den Eindruck vermeiden wollen, er habe sich die Arbeit leicht gemacht. Nicht nur am Darmstädter Hof wurde nämlich Wert darauf gelegt, dass ausschließlich „neue Musik“ des eigenen Hofkomponisten erklang.

Georg Philipp Telemann beklagte sich beispielsweise mehrmals in Briefen, dass er seine in Frankfurt aufgeführten Werke nicht gut in Eisenach, wohin er als „Komponist von Haus aus“ Musik zu liefern hatte, unterbringen könne, da man dort nur neue Sachen erwarte.⁸⁸⁴ Zwar wurden zumindest die Texte der Kirchenmusik innerhalb derselben Konfession oft weitergegeben und ausgetauscht. Wolfgang Carl Briegel hatte bereits Kirchenjahrgänge für mehrfache Nutzung geschrieben. Die bekannten Textdichter entwarfen solche Jahrgänge, die sich im deutschsprachigen Raum verbreiteten. Aber für einen Fürsten war es eine Frage der Reputation, jederzeit mit „eigener“ und neuer Musik aufwarten zu können. Der Herrscher betrachtete die Musik seines Hofkomponisten als sein Eigentum, das er höchstens einem anderen Fürsten zum Geschenk machen, niemals aber einfach durch Drucklegung und Veröffentlichung zum Gebrauch für jedermann verbreiten würde.⁸⁸⁵

882 Zahlreiche Beispiele für Borrowings sind aus der Bach- und Händelforschung inzwischen allgemein bekannt. Siehe MÜCKE 2012.

883 Valide Aussagen bezüglich Übereinstimmungen in den über 1400 Kantaten werden sich erst treffen lassen nach Fertigstellung des thematischen GWV. Aufgrund der dann vorliegenden Incipits sämtlicher Einzelsätze kann mit Hilfe einer Retriever-Software nach Entlehnungen, auch im Falle von Änderung der Takt- und Tonarten, gesucht werden. Siehe GROßPIETSCH 2011.

884 GROSSE/JUNG 1972.

885 Nach Graupners Tod führten seine Erben einen langjährigen Streit um ebendiese Frage, die juristisch letztlich nicht entschieden wurde. Der Prozess endete 1806 mit einem Vergleich. Siehe BILL 2005.

7.2. Der Geburtstag des Landgrafen Ludwig VIII.

Bitte/ Gebet und Dankfagung zu Gott/
 Welche
 Als Der
 Durchlauchtigste Fürst und Herr/
 S E R R
LUDWIG
 Landgraf zu Hessen/ Fürst zu Hersfeld/ Graf zu
 Caseneubogen, Diez, Ziegenham, Ridda, Schaumburg,
 Hsenburg und Büdingen zc. Der Römisch-Kaiserlichen auch
 zu Hungarn und Böhern Königl. Majestät bestellter General-Feld-Marchall und Obrister über ein Regiment Dragoner,
 Dero
 Vier und Sechzigstes Jahr
 Am 5ten April dieses 1754ten Jahrs
 In
 Hochfürstlich-Hohem Hofseyn
 Höchst erkeulich und gesegnet
 eintreten,
 vermittelt
 devotester Kirchen-MUSIC
 unter innigster Freuden-Bezeugung abstatten solte/
 Die sämmtliche Hoch-Fürstliche Schloß-CAPELLE.

adr/ gedruckt bey Gottfried Heinrich Solau, Fürstl. Hof- und Conslep-Zuchdrucker.

Der 5. April, der bis zur Kalenderreform im Jahr 1700 als Geburtstag des 1691 geborenen Prinzen gefeiert wurde, steht erstaunlicherweise auch nach der Jahrhundertwende als Geburtsdatum auf sämtlichen Titelblättern. Immer sind sowohl der 5. als auch der 16. April angegeben, mit einem Trennungsstrich untereinander geschrieben. Es scheint, dass Ludwig VIII. sein Leben lang den Termin manchmal nach dem julianischen, manchmal nach dem gregorianischen Kalender wahrgenommen hat. Auch anlässlich seiner Hochzeit, die nach dem gregorianischen Kalender am 5. April 1717 stattfand, wird dieser Tag als Geburtstag erwähnt (vgl. Kapitel 5.1). Für die ersten zwei Jahre seiner Ehe sind Glückwunschgedichte erhalten, die seine Gemahlin Charlotte Christine zum Geburtstag am 5. April (bzw. zum Namenstag am 25. August) drucken ließ.⁸⁸⁶ Der Geburtstag fiel in manchen Jahren auf einen der drei Osterfeiertage, so dass er wohl, wenn möglich, an einem solchen Feiertag begangen wurde. War das am 5. April der Fall, so wurde – meist – dieser Termin bevorzugt; war es der 16. April, so feierte man an jenem Datum oder am darauffolgenden Sonntag. Graupner schrieb mehrmals das Osterfest als Anlass neben dem

886 ULB Darmstadt, 43 A 427. Ob Charlotte Christine selbst als Autorin in Frage kommt, oder ob sie die Schriften nur in Auftrag gab, ist nicht festzustellen. Vgl. SORG 2014.

Geburtstag auf den Umschlagtitel.⁸⁸⁷ Im Jahr 1744 steht der Sonntag Jubilate (3. Sonntag nach Ostern) als Aufführungsdatum sowohl auf dem Kopf- als auch auf dem Umschlagtitel. Der 5. April war in diesem Jahr der Ostersonntag, trotzdem wurde die Kantate drei Wochen später, am 26. April, aufgeführt. Ebenso bezieht sich die Angabe „Misericord. Dn“ (2. Sonntag nach Ostern) auf den 20. April im Jahr 1749. Der 5. April fiel auf den Ostersonntag, dennoch zog man in diesem Fall den Sonntag, der auf den 16. April folgte, vor. Offenbar wurde die Geburtstagsfeier je nach den aktuellen Erfordernissen des Hofes auf einen passenden Tag verschoben.⁸⁸⁸

Im Lebenslauf Ludwigs VIII., der nach seinem Tod veröffentlicht wurde, steht über seine Art, den Tag zu feiern, dass

„Ihro Hochfürstl. Durchlaucht [...] auch die gegen Waysen alljährliche auf Dero Höchsten Geburths-Tag bezeigte Fürstliche Freygebigkeit, inmassen Sie denenselben alsdann jedesmal eben so viele Ducaten als Jahre Sie zurück gelegt hatten, verehreten, zur Gnüge [...] bewiesen“.⁸⁸⁹

Mehrere erhaltene gedruckte Glückwunschschriften belegen, dass Ludwig VIII. auch während seiner Zeit als Erbprinz den Tag festlich beging.⁸⁹⁰ Falls die Hofkapelle dabei eine musikalische Umrahmung beisteuerte, so ist kein Beleg darüber überliefert. Denn die 16 Glückwunschkantaten, die von Graupner erhalten sind, stammen alle aus den Jahren von Ludwigs Regentschaft, also zwischen 1740 und 1754, dem Jahr der Erblindung Graupners.

Alle diese Kantaten sind Kirchenmusiken, bis auf eine Ausnahme. Für den 60. Geburtstag 1751 gibt es neben der Kirchenkantate eine zweite, weltliche Kantate: *Großer Tag*. Das Wissen um weitere weltliche Geburtstagskantaten darüber hinaus legt die Vermutung nahe, dass Graupner sich die Aufgabe mit seinem Vizekapellmeister teilte. Während Graupner so gut wie immer die Kirchenkantate schrieb, war Johann Samuel Endler – schwerpunktmäßig in Kranichstein – vorwiegend für die weltliche und die Instrumentalmusik zuständig. Er komponierte 29 Sinfonien, die zum Teil auf den Neujahrstag, zum Teil auf den Geburtstag und zum Teil auf den Namens- tag des Landgrafen, den 25. August, datiert sind.

887 Auf den Anlass „Geburtstag“ weist jeweils die Angabe „In Diem Natales Principis Dn. Landgrafii Darmst“ oder „In Diem]. N[ativitatis]. S[erenissimi]“ hin.

888 Von Johann Christoph Bieler, Musikdirektor in Gießen und später in Darmstadt, sind einige Serenaten zum Geburtstag des Landgrafen erhalten, die er auf den 5. April (1756), den 16. April (1762, 1766, 1768), oder auch auf beide Termine (1765) datierte, D-DS Mus.ms. 106 a-e. Auch eine Serenata zum Geburtstag des neuen Landgrafen Ludwig IX. schrieb Bieler 1768 für die Hofkapelle in Darmstadt; Textdruck und Aufführungsmaterial sind überliefert, D-DS Mus.ms. 105.

889 Personalia, HStAD D 4 391/8.

890 ULB Darmstadt, 43 A 427.

Daneben schrieb er zum Geburtstag 1746 eine – nicht erhaltene – Kantate *Der Nachtwächter*, aufgeführt am 16. April 1746 in Schloss Wolfsgarten.⁸⁹¹ Die Kantate *Der Raritätenmann*, aufgeführt am 16. April 1747 (in Kranichstein?), ist hingegen als Autograph Endlers überliefert.⁸⁹² Das lässt den Schluss zu, dass Ludwig seinen Geburtstag wahrscheinlich oftmals in einer der Jagdresidenzen beging und sicherlich dort auch Musik aufführen ließ.⁸⁹³ Weltliche Kantaten wie *Der Nachtwächter* oder *Der Raritätenmann*, vermutlich auch weitere, nicht erhaltene, wurden dort zur Unterhaltung gespielt, während Graupner in bewährter Weise die „ernste“ Musik zum Gottesdienst lieferte. Es sind außerdem Textdrucke, auch Notenhandschriften zu kirchlichen Geburtstagskantaten aus späteren Jahren überliefert,⁸⁹⁴ was darauf schließen lässt, dass auch nach Graupners Ausscheiden die Tradition unverändert fortgeführt wurde. Ob die Geburtstagsgottesdienste immer in der Schlosskirche zu Darmstadt oder zeitweise auch auf einem Jagdschloss stattfanden, lässt sich nicht feststellen. Bezüglich der weltlichen Kantaten legt die Ausnahme zum 60. Geburtstag die Vermutung nahe, dass zu diesem Anlass eine größere „offizielle“ Feier anberaumt wurde, die – vielleicht im Residenzschloss – eine Festkantate vom ersten Hofkapellmeister Graupner erforderte. Es sind jedoch nach heutigem Kenntnisstand keine Unterlagen über eine solche Festivität erhalten.

891 NOACK 1967, 225.

892 Diese Kantaten wurden mit einiger Wahrscheinlichkeit szenisch aufgeführt. Der *Raritätenmann*, eine politische Satire, die gewollt tölpelhaft Ludwigs Parteigängerschaft für Kaiser Franz und Maria Theresia lobt und seine Gegner, Preußen sowie fast alle anderen europäischen Könige verunglimpft, ist die einzige erhaltene weltliche Kantate von Endler. D-DS Mus.ms 264. Vgl. auch PONS 2009, 262ff.

893 Allerdings berichtet Graf Ulrich zu Lynar, der sich während seiner Kavaliertour einige Tage in Darmstadt aufhielt, in seinem Reisebericht von einer großen Geburtstagsgala im Schloss zu Darmstadt, die am 16. April 1760, einem Mittwoch, stattgefunden habe. Lynar hatte den Landgrafen während seines Besuchs nicht zu Gesicht bekommen: „Der alte 70jährige Landgraf ist beständig auf seinem Lust- und Jagdschloß Kranichstein, und es kommt bei ihm kein Fremder noch Einheimischer vor, wenn er es nicht expreß verlangt“. Statt dessen traf er am Hof zu Darmstadt den Prinzen Georg und seine Familie sowie die Prinzessin Max und die Comtesse von Epstein, die auch ohne Ludwig VIII. eine Gala, ein Konzert und mehrere Fürstentafeln veranstalteten. NOACK 1908, 15-22.

894 Zwei in Schmuckpapier eingebundene anonyme Textdrucke aus den Jahren 1755 und 1763 befinden sich in HStAD D 4 410/4. Auch Kantaten von Johann Christoph Bieler (s.o.) sind zu diesem Anlass erhalten. Laut Friedrich Noack sind drei Geburtstagskantaten von Endler überliefert; heute befinden sich jedoch lediglich die handschriftlichen Partituren aus den Jahren 1766 und 1768 in Darmstadt (D-DS Mus.ms. 252 und 256). Es lässt sich auch nicht (mehr) belegen, dass Enderle jährlich Kantaten schrieb. „Festmusiken zu des Landgrafen Geburtstag schrieb nun, nachdem auch Kapellmeister Endler 1762 gestorben war, alljährlich Enderle. Drei davon sind erhalten und schließen sich im großen und ganzen an die Art Graupners an“. NOACK 1916, 154.

7.2.1. Geburtstagskantaten für Landgraf Ludwig VIII.

1740 *Herr, wir warten deiner Güte*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Oboe, 3 Chalumeaux, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo.

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Herr, wir warten deiner Güte... | SATB, 3 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Acc: Warf ein durchdringend harter Schlag... | T, 2 vl, vla, bc |
| 3. Coro, Dictum: Gott Zebaoth, tröste uns... | SATB, 3 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Was sehen wir, was hast du, o Gott ... | B, bc |
| 5. Aria: Fromme, löbliche Regenten... | B, 3 chal, 2 vl, vla, bc |
| 6. Rec: Herr, wir preisen dich, wir räuchern dir... | S, bc |
| 7. Aria: Herr und Gott, sei hoch gelobet... | S, vl, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Gott Zebaoth, lass deinen Gnadenguss... | T, bc |
| 9. Coro: Herr, lass unsern Wunsch geraten... | SATTB, ob, 3 chal, 2 cor, 3 timp, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Gewähre, Herr, was Hessen macht... | B, bc |
| 11. Choral: Beschirm die Policeyen... | SATB, 3 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc |

1741 *Der Herr Zebaoth*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Oboen, 3 Chalumeaux, Fagott, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|--|
| 1. Coro, Dictum: Der Herr Zebaoth... | SATB, 2 ob, fag, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Herr Zebaoth, du bist mit uns... | B, bc |
| 3. Aria: Dank sei dir, Herr aller Götter... | B, 3 chal, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Wir freuen uns recht sehr und rein... | T, bc |
| 5. Coro, Dictum: Nun Herr, hebe an zu segnen... | SATB, 2 ob, fag, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 6. Aria: Trägt der Höchste seinen Segen... | S, ob, 2 vl, vla, bc |
| 7. Acc: Wir hoffen dies, Herr, treuer Gott... | S, 2 vl, vla, bc |
| 8. Coro: Herr, sei uns nur gewogen... | SATB, 2 ob, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 9. Acc: Es müsse unser Wunsch gelingen... | B, 2 vl, vla, bc |
| 10. Choral: Er lasse seinen Frieden ruhn... | SATB, 2 ob, fag, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |

1742 *Lobet, ihr Völker*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|---|
| 1. Coro, Dictum: Lobet, ihr Völker, unsern Gott... | SATB, 2 ob, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Der Herr ist Gott, er herrscht... | B, bc |
| 3. Aria: Herr, wie herrlich ist dein Name... | B, 2 ob, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Ein treues Volk denkt freudig dran... | S, bc |
| 5. Aria: Die Tugend bahnt den Weg zum Segen... | S, vl unis, vla, bc |
| 6. Rec: Wir freuen uns ob solchem Glücke... | T, bc |
| 7. Coro: Herr, lass unsern Wunsch geraten... | SATB, 2 ob, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: O Herr, wir flehn in Redlichkeit... | B, bc |
| 9. Choral: Gott, der du uns gegeben getreue Ob-
rigkeit... | SATB, 2 ob, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |

1743 Herr, du bist Gott

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Chalumeaux, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Herr, du bist Gott...	SATB, 2 chal, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr, hochehrhabner Gott, du Oberhaupt...	B, bc
3. Aria: Da ist Segen, Trost und Wonne...	B, 2 vl, vla, bc
4. Rec+Acc: Es hat, o Gott, dein gnadenvolles...	S, 2 vl, vla, bc
5. Aria: Herr, erhöere unser Flehen...	S, 2 chal, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Gewähre uns, Herr, deinen Gnadenblick...	T, bc
7. Choral: Herr Gott, aus deinem Gnadenthron...	SATB, 2 chal, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc

1744 Hebet eure Hände auf

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Chalumeaux, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Hebet eure Hände auf...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr, dir sei Dank, wir können heut...	B, bc
3. Aria: Herr, wir preisen deinen Namen...	B, vl unis, vla, bc
4. Acc: Der Tag muss uns stets heilig sein...	S, 2 vl, vla, bc
5. Aria: Des Fürsten Wohl gereicht dem Land...	S, 2 chal, vl unis, vla, bc
6. Rec: Herr, großer Schutzgott der Regenten...	T, bc
7. Coro: Höre unser treues Flehen, Herr und Gott...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Wir zweifeln nicht, der gute Gott...	B, bc
9. Choral: Herr, hilf nach deiner Huld und Treu...	SATB, 2 chal, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc

1745 Danket dem Herrn

Kantate für Alt, Tenor, Bass, 2 Oboen, Fagott, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Danket dem Herrn...	ATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Herr, hochehrhabner Gott, ein zarter Trieb...	B, bc
3. Aria: Großer Gott, sei hochgelobt...	B, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Herr, erhabner Jehovah...	T, bc
5. Aria: Kommt, ihr Schätze aus der Höhe...	T, fag obl, vl unis, vla, bc
6. Rec: Es müsse dieser Tag für unser Haupt...	B, bc
7. Coro: Herr, gewähre unser Flehen...	ATB, 2 cor, 4 timp, vl unis, vla, bc
8. Rec: Ja Herr, erhöere unser Flehen, verherrliche...	B, bc
9. Choral: Herr, segne unser Vaterland...	ATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

1746 Bringet her dem Herrn Ehre

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Chalumeaux, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|--|
| 1. Coro, Dictum: Bringet dem Herrn Ehre... | SATB, 2 cor, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 2. Rec: Komm, komm zu Hauf, zerscheuchtes Volk... | B, bc |
| 3. Aria: Ein Fürstenthron steht fest... | B, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Herr Zebaoth, du Haupt der Potentaten... | S, bc |
| 5. Aria: Dank sei dir, Herr der Regenten... | S, 2 chal, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 6. Rec: Herr, groß von Macht und reich von Güte... | T, bc |
| 7. Coro: Frommer Vater, sprich doch Amen... | SATB, 2 clno, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 8. Choral: Gib unserm Fürsten und dem Land... | SATB, 2 cor, 4 timp, vl unis, vla, bc |

1747 Dies ist der Tag

Kantate für Alt, Tenor, Bass, Oboe, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|--|
| 1. Coro, Dictum: Dies ist der Tag... | ATB, ob, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Erwünschter Tag, den einst... | T, bc |
| 3. Aria: Ergötzt euch, ihr Herzen... | T, 2 cor, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 4. Rec: Tritt her, beglücktes Land... | B, bc |
| 5. Aria: Ludwigs Flor ist unsre Wonne... | B, 2 clno, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 6. Rec: So heben wir mit heiligem Bezeugen... | T, bc |
| 7. Coro: Halleluja, Ruhm und Ehre sei dir... | ATB, ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 8. Acc: Gepriesne Majestät, dein Ruhm... | B, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 9. Choral: Erhör, o Gott, dies unser Flehn... | ATB, ob, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |

1748 Freuet euch des Herrn

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|---|--|
| 1. Coro, Dictum: Freuet euch des Herrn... | SATB, 2 clno, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Freut euch des Herrn... | B, bc |
| 3. Duett: Dir sei Dank, o Herr der Höhen... | TB, 2 cor, 4 timp, vl unis, vla, bc |
| 4. Rec: Herr, großer Gott, es hofft... | S, bc |
| 5. Aria: Gott kann Fürsten herrlich machen... | S, 2 clno, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 6. Acc: Lass, reiner Ursprung guter Gaben... | B, 2 cor/clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc |
| 7. Choral: Beschirm die Policeyen... | SATB, 2 clno, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc |

1749 Wohlauf und lasset uns hinaufgehen

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

- | | |
|--|--|
| 1. Coro, Dictum: Wohlauf und lasset uns... | SATB, 2 cor, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Vollkommen guter Gott... | B, bc |

3. Coro: Wir freuen uns, Höchster...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
4. Acc: Lass dir, o Herr, dies Opfer...	S, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
5. Aria: Wohl dem Volk, dem Gott von oben...	S, 2 cor, 2 clno, 4 timp, vl unis, vla, bc
6. Acc+Rec: Auf, auf, preist Gottes große Taten...	B, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
7. Choral: Erhöre uns, Herr Zebaoth...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

1750 Preise Jerusalem den Herrn

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Preise, Jerusalem, den Herrn...	SATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Wir stehen hier, o Gott ...	B, bc
3. Aria: Werter Tag voll Freudenblicke...	B, 2 cor, 2 vl+ fl ottava alta, vla, bc
4. Rec: Herr, sehr groß an Treu und Gnade...	S, bc
5. Aria: Alles muss nach Wunsch gelingen...	S, 2 fl, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Acc: Herr Zebaoth, lass unsers Fürsten Thron...	T, 2 vl, vla, bc
7. Choral: Gott, der du uns gegeben...	SATB, 2 ob, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

1751 Lasset uns dem Herren singen

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Traversflöten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Lasset uns dem Herrn singen...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Es sind recht große Taten...	B, bc
3. Aria: Herr, wir loben deinen Namen...	B, 2 cor, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Gott Zebaoth, das Vaterland bewundert...	S, bc
5. Aria: Alles muss recht wohl gedeihen...	S, 2 fl, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Acc: Wir flehen dir, Herr der Fürsten...	T, bc
7. Coro: Dass wir noch oft, was unsre Sehnsucht wünscht...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Ja, Herr, lass unter dessen Schutz...	T, bc
9. Choral: Höre, Vater, unser Flehen...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc

Textdruck nicht erhalten.

1751 Großer Tag

Serenata für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Traversflöten, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro: Großer Tag, du Tag der Freuden...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Gemach, wer ist so höchst verwegen...	T, S, B, bc
3. Aria: Wie wann ein Strom im Schwellen...	S, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Wohlan, was du nach altem Brauch...	B, S, T, bc
5. Aria: Ein Opfer ist nicht zu verdammen...	B, 2 cor, 2 fl, 2 vl, vla, bc

6. Rec: Jedoch eröffne mir die Ursach dieser Lust...	B, S, T, bc
7. Duett: Herr, herrsche voller Freuden...	SB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Wiewohl, wir müssen auch...	B, S, bc
9. Coro: Großer Tag, du Tag der Freuden...	2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc

Textdruck nicht erhalten.

1752 Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Der Gerechte wird grünen...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Dies ist, Durchlauchtigster, der Segen...	T, bc
3. Coro: Auf, ergreift mit muntern Händen...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Nichts müsse diesen Tag entweihen...	B, bc
5. Aria: Höre, Herr, in jenen Höhen...	B, 2 fl, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Wohlan, Gott höre uns...	S, bc
7. Aria: Gnad', Erbarmen, Huld und Liebe...	S, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 fl, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Doch dies ist's nicht allein...	B, bc
9. Duett: Gewogener Ausfluss der göttlichen Treue...	SB, 2 vl, vla, bc
10. Coro, Dictum: Und wenn gleich alle alt werden...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
11. Choral: So jauchze, Land, und freue dich...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc

Textdruck mit geremtem Titelblatt

1753 Der Herr erhöre dich in der Not

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Der Herr erhöre dich ...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Der Herr erhöre mich...	S, 2 vl, vla, bc
3. Choral: Herr Gott, dich loben wir...	SATB, 2 cor, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Nach der geführten Klage...	B, bc
5. Aria:+Coro: Gott, geduldig, gnädig, gütig...	B+SATB, 2 cor, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Mit Recht erheben wir die Gütigkeit...	S, bc
7. Aria: Diesen Vorzug, dieses Glücke...	S, 2 fl, fag, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Auch in den holden Fürstenzweigen...	T, bc
9. Coro: So grüne und blühe und wachse...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
10. Coro: Halleluja, Amen, Amen...	SATB, 2 cor, 2 clno, 4 timp, 2 fag, 2 vl, vla, bc

1754 Lasset eure Bitte im Gebet und Flehen

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Hörner, Pauken, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Lasset eure Bitte ...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Acc: Vernimm, liebereicher Gott...	B, 2 vl, vla, bc
3. Coro: Dank, Lob und Ehr und Preis...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 cl, 2 fag, 2 vl, vla, bc
4. Acc: So schrecklich sonst die Stufenjahr...	S, 2 vl, vla, bc

5. Coro: Bis hierher hat uns der Herr...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 cl, 2 fag, 2 vl, vla, bc
6. Coro: Bis hierher hast du uns erhört...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 cl, 2 fag unis, 2 vl, vla, bc
7. Rec: So wünschen wir, so hoffen wir...	B, bc
8. Coro: Tausendmal sei dir, liebster Jesu, Dank dafür...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 cl, 2 fag unis, 2 vl, vla, bc
9. Rec: Auch hast du, treuer Gott...	S, bc
10. Coro Nr. 8 Da capo	
11. Acc: Des Himmels Gnad und Huld hat uns...	T, 2 vl, vla, bc
12. Choral: Herr Gott, wir danken dir...	SATB, 2 cor, 4 timp, 2 fl, 2 cl, 2 fag, 2 vl, vla, bc

7.2.2. „Großer Tag“: Eine weltliche Kantate zum 60. Geburtstag

Für den Geburtstag Ludwigs VIII. ist nur eine einzige weltliche Kantate von Graupner erhalten: *Großer Tag, du Tag der Freuden* zum 60. Geburtstag (1751). Es handelt sich um eine Serenata mit den drei allegorischen Figuren „Freude“ (Sopran), „Ehrfurcht“ (Tenor) und „Pflicht“ (Bass).⁸⁹⁵ Zwei Hörner in D sind im Eingangs- und im Schlusschor, deren A-Teile identisch sind, mit vier Pauken kombiniert, wie so oft in Graupners späten Kantaten. Auch alle Soloarien bzw. ein Duett sind mit Hörnern besetzt (in G und in F). Die beiden Traversflöten, die stellenweise die Violinen colla parte verstärken, aber auch eigene Stimmen spielen, sind nicht in der Partitur notiert. Sie haben dennoch ausgeschriebene Stimmen, stehen auch auf der Besetzungsliste des Umschlagtitels. Das Continuo-Instrument ist ein Cembalo.

Es gibt keinen Kopftitel auf der ersten Partiturseite. Die Angabe „1728“ (die höchstwahrscheinlich nicht von Graupner stammt) auf dem Umschlagtitel und mehrere falsche Datierungen auf dem später hinzugefügten grauen Deckblatt führten Friedrich Noack zu der Einschätzung, die Kantate sei 1728 entstanden und „dann wohl für irgend eine näher nicht angegebene Gelegenheit wieder hervorgeholt und besonders der instrumentale Teil einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen“ worden.⁸⁹⁶ Zweifellos richtig sind Noacks Beobachtungen, die auf die letzte Periode von Graupners Schaffen hinweisen. Die „näher nicht angegebene Gelegenheit“ ist jedoch mit Sicherheit der 60. Geburtstag des Landgrafen, wie eindeutig aus dem Text hervorgeht. Nicht Ernst Ludwig, sondern „der Catten großer Ludwig“ ist Adressat der Kantate, wie aus dem Rezitativ Nr. 6 zu ersehen ist:

895 Eine solistische Altstimme war offensichtlich seit Anfang der 1740er Jahre nicht mehr zur Verfügung. Graupner komponierte in dieser Zeit nur noch sehr selten solistische Altpartien, ab 1750 überhaupt nicht mehr.

896 „Format, Handschrift und die nur in der letzten Periode vorkommende Eigentümlichkeit, daß die ausgeschriebenen Stimmen auf der nach gewöhnlichem Gebrauch vierten Seite eines Blattes beginnen, sowie die Benutzung der vier Pauken zu den zwei Hörnern und zwei Flöten, außerdem die Instrumentationstechnik überhaupt, weisen auf die späte Zeit hin“. NOACK 1916, 143-144.

Die Pflicht: Mein Gegenstand ist eben auch der Catten großer Ludewig,
Der heute sechzig Lebensjahre zählet, [...]

Es gibt keinerlei Hinweise, die Noacks Vermutung stützen, die Kantate sei bereits vorher entstanden und dann umgearbeitet worden.

Da kein Textdruck erhalten ist, fehlt das Signum des mutmaßlichen Textdichters Wieger, das gereimte Titelblatt. Jedoch erinnern die Bildersprache der drei Tugenden, die sich um einen Opferaltar gruppieren, die bekannten panegyrischen Topoi und das „Streitgespräch“ der Figuren deutlich an die weltlichen Geburtstagskantaten der 1720er, aber auch der 1730er Jahre. „Die Freude“ will ein frohes Fest gestalten und verteidigt ihren „Freibrief [...], kraft dessen bleibt es mir erlaubt, die allgemeine Lust in Hirtenhütten so als wie in Fürstenschlössern mit meinem Jauchzen zu vergrößern“. „Die Ehrfurcht“ hingegen will Rücksicht nehmen auf „des großen Landesvaters Sorgen, womit er Tag und Nacht vor seines Volkes Wohlfahrt wacht“. „Die Pflicht“ betont die Schuldigkeit der zur Huldigung verpflichteten Untertanen, erklärt sich aber mit der Freude einverstanden:

Die Freude: So lass uns denn den Ausdruck unsrer Lust vereinen.
Die Pflicht: Ich füge meinen Wunsch zu deinem.

In der Arie Nr. 5 malt Graupner musikalisch die Opferflammen, die zu den Wolken steigen:

48

Corno 1 in F
Corno 2 in F

Flöte 1

Flöte 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Bass
mit den rein - sten Flam - men nach de - nen

Bc

53

Wol - - - - - ken steigt...

Als Kontrast zu diesen „flammenden“ Sechzehntelbewegungen in üblicher, charakteristischer Rhetorik stehen im B-Teil mehrere Oktavsprünge abwärts bei den Wörtern „loben“ und „Treue“. Die Katabasis scheint hier den Wortsinn zu konterkarieren, doch nur, um in der Devise wieder zu dem emblematischen Opferaltar hinzuführen. Während „die Ehrfurcht“ mit einem Seufzer resigniert: „Wann werd ich mich befreit von dieser Unruh sehn, dies Fest in stiller Andacht zu begehnen?“, lösen sich aber am Ende alle Bedenken auf, und am Schluss wird gemeinsam der A-Teil des Eingangschores wiederholt, der wie üblich den göttlichen Segen erbittet:

Großer Tag, du Tag der Freuden,
 Bist ein Kleinod unsrer Zeiten,
 Das uns ewig heilig bleibt.
 Wir vertraun in Gottes Namen,
 Dass Er selbst das Ja und Amen
 Unserm Beten unterschreibt.

7.2.3. Kirchenmusiken zum Geburtstag Ludwigs VIII.

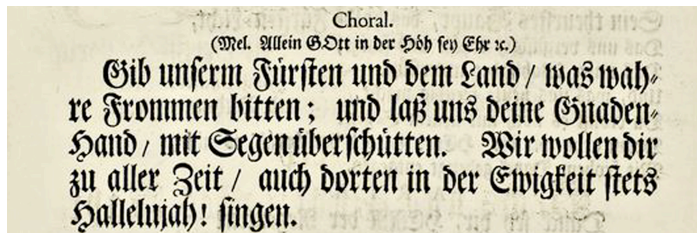
Alle kirchlichen Geburtstagskantaten für Ludwig VIII. beginnen mit einem Dictum; mehrere enthalten darüber hinaus ein weiteres Bibelwort, von Graupner wie in allen Huldigungskantaten grundsätzlich als Chor vertont. Auch in der Mitte einer Kantate stehen mehrfach Chöre, oft sind es Bittgebete. Nur im Jahr 1753 weicht die Form von dem Standardschema ab (s.u.). Die Glückwunschkantaten für Ludwig VIII. haben zwischen sieben und zwölf Sätzen, die Länge ist somit einheitlicher als bei den Kantaten für Ernst Ludwig.

Die Textdrucke der Geburtstagskantaten, die alle außer den beiden des Jahres 1751 erhalten sind, weisen bis auf eine Ausnahme ein sehr einheitliches Bild auf. Alle wurden „gedruckt bey Gottfried Heinrich Eylau, Fürstl. Hessis. Hof- und Cantzley-Buchdrucker“. Der Kupferstich auf dem ersten Blatt zeigt ein von Figuren mit blühenden Zweigen umgebenes hessisches Wappen bzw. eine Palme (im Jahr 1742). Ein ganz anderes Erscheinungsbild weist hingegen der Textdruck zu *Der Gerechte wird grünen* (1752) auf; dabei wurde auch er bei Eylau gedruckt. Die Gestaltung mit Reimen auf dem Titelblatt lässt Johann Jacob von Wieger als Autor vermuten (siehe Kapitel 3.4.3). Die Lettern sind nicht verziert wie bei den übrigen Drucken, auch gibt es keinen Kupferstich. Trotz dieser unterschiedlichen Gestaltung des Textdruckes scheint es sich bei *Der Gerechte wird grünen* aber um denselben Autor wie bei den übrigen Kantaten zu handeln, da sie ansonsten die gleichen Stilmerkmale wie die übrigen späten Geburtstagsmusiken aufweist. Die Indizien reichen jedoch nicht aus, um Wieger als den Verfasser aller dieser Kantaten ausmachen zu können.

Die kirchlichen Geburtstagskantaten ab 1740 unterscheiden sich von denen der früheren Jahre unter anderem durch die regelmäßige Einbeziehung eines Chorals. Aber während in Lichtenbergs Sonntagskantaten meist eine Strophe in der Mitte und eine weitere am Schluss steht und in der Regel stets der Originaltext des Kirchenliedes verwendet wird,⁸⁹⁷ beschränkte sich der Textdichter der Glückwunschkantaten auf den Schlusschoral (außer 1753, s.u.) und schrieb meist eigene Strophen zu den bekannten Weisen. Er bevorzugte eine begrenzte Auswahl von Chorälen, deren Melodien er bis zu viermal in verschiedenen Jahren verwendete:

- „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (1743, 1745, 1746, 1752).
- „Zeuch ein zu deinen Toren“ (1740, 1748)
- „Herr Christ, der einig Gottessohn“ (1742, 1750)
- „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (1744, 1747)
- „Herr Gott, dich loben wir“ (1753, 1754)
- „Nun danket alle Gott“ (1741)
- „Ist Gott für uns das höchste Gut“ (1749)
- „Alle Menschen müssen sterben“ (1751)

Ab 1742 ist immer der Text neu gedichtet, die Melodie aber vom Textdichter vorge-schrieben (hier in der Kantate *Bringet her dem Herrn Ehre* 1746):



Im Gegensatz zu den kirchlichen Glückwunschkantaten für seinen Vater, in denen die politischen Ereignisse ganz ausgespart waren, wird in den Texten für Ludwig VIII. des öfteren auf das aktuelle Tagesgeschehen angespielt. Die prekäre Lage des Landes infolge des Krieges oder der Gesundheitszustand des betagten Landgrafen werden mehrfach thematisiert. Ein weiterer Unterschied in den Texten ist die Charakterisierung des Landesherrn. Während Ernst Ludwig früher nur sehr allgemein formulierte und stilisierte „Tugenden“ zugeschrieben wurden, nennt der Textdichter jetzt zwar keine konkreten Situationen, aber konkrete Verhaltensweisen, beispielsweise im Rezitativ Nr. 4 der Kantate *Der Herr erhöre dich in der Not* (1753):

Niemalen weist sein Gnadenblick
 Die scheue Blödigkeit [= Ungeschicklichkeit] zurück,
 Die Weisheit nimmt er an,
 Die Schmeichler lässt er fahren.
 Der Unschuld steht der Zutritt immer offen,
 Er ist's, der Tugenden belohnt,
 Und frechen Frevels nicht verschont.
 Was mögen wir wohl mehr
 Begehren oder hoffen?

Herr, wir warten deiner Güte (1740)

Diese erste Geburtstagskantate für Ludwig VIII. steht zwischen der Trauer um den alten und dem Glückwunsch für den neuen Landgrafen. Daher wurde als Anfangsdictum nicht wie bisher ein Gotteslob, sondern eine Klage und die Bitte um göttlichen Trost gewählt (Psalm 80). Sie beginnt homophon pianissimo und steigert sich zu einem Fugato: „Herr Zebaoth, tröste uns“. Gleich im ersten Accompanatorezitativ, das den Chor unterbricht, wird noch einmal des vor sieben Monaten verstorbenen alten Fürsten gedacht:

Warf ein durchdringend harter Schlag
 In Hessens Fürsten-Hain
 Den Pracht, den Flor der höchsten Zeder nieder,
 So musst' uns das ja wohl ein Tag
 (Ach!) tiefster Trauer sein.

Der Tod Ernst Ludwigs habe Hessen tief getroffen, doch Gott habe bereits lange zuvor für eine Lösung gesorgt, und Trost biete der neue Landesvater (Rez. Nr. 4):

Was flehen wir? hast du, o! Gott! doch schon
 Vorlängst auf unsern Trost gedacht;
 [...]
 Du bautest Darmstadts Fürstenthron,
 Das Vaterland war voll Vergnügen,
 So bald es einen Salomon
 Aus seines Davids Lenden sah [...].

Bereits vor vielen Jahren habe Gott mit der Geburt des damaligen Erbprinzen vorgesorgt, dass der Fürstenstamm nicht aussterben solle. Die biblischen Figuren des König David und sein bedeutendster Sohn und Nachfolger Salomon stehen symbolisch für die hessischen Herrscher. Das macht die Frage seines Fortbestandes zur Angelegenheit Gottes, wie es in allen Geburtstagskantaten immer wieder betont wird.

Der gesamte Kantatentext ist ein Gebet. Gott wird als „Du“ adressiert aus der Perspektive des hessischen Volkes. Das ist eine Besonderheit der Kantate *Herr, wir warten deiner Güte*, die als einzige diesen Diskurs aufweist. Die Texte der Jahre 1741 bis 1745 sind in der dritten Person geschrieben, während die späteren (1746-1754) die Erzählinstanz und den Blickwinkel abwechseln, so wie früher die Glückwunschkantaten für Ernst Ludwig. Jedoch wird der Fürst nur in den drei letzten Kantaten (1752, 1753 und 1754) direkt angesprochen: „Durchleuchtigster!“ oder auch „Fürst und Herr!“ Ob der Textdichter bewusst die Perspektiven wechselte oder ob sich diese Formen zufällig ergaben, ist nicht festzustellen. Die Möglichkeit, dass es sich um mehrere Textdichter handelte, kann ebenfalls nicht ausgeschlossen werden.

7.2.3.1. Politische Geburtstagskantaten

In den folgenden Jahren sind die Geburtstagskantaten zwar auch wie bisher von Fürstenlob und Fürstenhuldigung geprägt; hinzu kommen aber ganz konkrete Bezüge zur Tagespolitik und zur Situation des Landes. Der Österreichische Erbfolgekrieg, der mit dem Einmarsch der Preußen in Schlesien am 16. Dezember 1740 ausbrach, tangierte Ludwig VIII. als „Der Römisch Kayserl. und Königl. Catholischen Majestät Hochbestellter General der Cavallerie“, der jedoch nicht aktiv am Kriegsgeschehen teilnehmen musste. Hessen hatte aber Truppen zu stellen und Kontributionszahlungen zu leisten. In der Geburtstagskantate von 1741 *Der Herr Zebaoth, der Gott Israels* wird der Krieg erwähnt, der die hessische Bevölkerung in Unruhe und Angst versetzte (Rezitativ Nr. 7):

Ist gleich das Schicksal unsrer Tage,
In allen Ländern fürchterlich;
So kann dein Rat doch alles weislich ändern.
Und keine Plage
Wird sich an unsre Grenzen machen;
So lang dein Aug^e und unsers Fürsten Geist,
Der sich um Hessens Wohl stets fort geschäftig weist,
In treuer Sorgfalt für uns wachen.

Auch in den folgenden Jahren, zum Beispiel in der Kantate *Danket dem Herrn* (1745), schließen die Gebete die Bitte um Frieden ein. Im Rezitativ Nr. 8 wird der Segenswunsch von „unsers Fürsten Haus“ auf das gesamte Fürstentum ausgeweitet, die innere und äußere Ruhe erbeten: „[...] Behalte Kirch und Policey in Ruh, im

Flor. Gib Heil und Glück dem ganzen Fürstentum [...]“. Und der folgende Schlusschoral – auf die Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“⁸⁹⁸ – thematisiert den Landesfrieden, der hier dem Wohl des Fürsten zumindest gleichgestellt wird:

Herr, segne unser Vaterland,
 Erfreue Haupt und Glieder.
 Vertreib den Feind mit starker Hand,
 Schenk uns den Frieden wieder.

Nicht mehr das Wohlergehen und Gedeihen des Fürsten und seiner „Zweige“ stehen im Mittelpunkt der Wünsche und gelten als alleiniger Garant für das Glück des Volkes, sondern die politische Situation und ihre Auswirkungen auf die Untertanen werden im Kantatentext angesprochen.

In der Kantate *Bringet her dem Herrn Ehre* (1746) werden die konkreten Anlässe jedoch ausgespart. Es wird weder der Krieg thematisiert, noch wird des im Januar verstorbenen jüngsten Sohnes des Landgrafen gedacht (vgl. Kapitel 6.3.2). Unverfänglich und allgemein sind die Segenswünsche formuliert:

Gib unserm Fürsten und dem Land
 Was wahre Frommen bitten;
 Und lass uns deine Gnadenhand
 mit Segen überschütten.

Das Autograph dieser Kantate erlaubt einen kleinen Einblick in Graupners Werkstatt: Auf der Rückseite der Pauken-Stimme befindet sich die Bassstimme des Schlusschorals der Neujahrskantate aus dem Jahr 1745 „Beschirm die Policeyen“. Hier hat Graupner offensichtlich ein übriggebliebenes Blatt wiederverwendet, auf dem er ein Jahr zuvor die – zusätzliche – Bassstimme ausgeschrieben hatte, auf dem aber die eine Seite noch frei war. Die Papierknappheit war für den Hofkapellmeister immer wieder ein Problem, das ihn mehrmals zu Gesuchen an den Landgrafen veranlasste. Dieser gab der Bitte zwar jedes Mal statt und erhöhte das Kontingent an Noten- und Konzeptpapier sowie Federkielen; der „Ober Proviandt Commissario“ konnte oder wollte die Zuteilung jedoch nicht vollständig aus den auf der Frankfurter Messe gekauften Beständen decken, was mehrmals zu Beschwerden und nachfolgenden Untersuchungen führte.⁸⁹⁹

In der Kantate *Woblauf und lasset uns hinauf geben* (1749) wird wieder die Zukunft des Fürstenhauses zum Thema gemacht. Hier geht der Text auf den lang ersehnten neugeborenen Prinzen ein, der am 27. März, also kurz vor dem Geburtstag des Landgrafen, zwar nicht dem Erbprinzen, aber immerhin dem zweiten Sohn Georg Wilhelm geboren worden war (vgl. Kapitel 9.2). Die Tatsache, dass der erwünschte Nachkomme aus dem zweiten Glied kam, war politisch hochbrisant. In Text und

898 "Gloria in excelsis Deo", deutscher Text und Melodie von Nikolaus Decius, 1522.

899 Siehe BILL 1987, 182ff.

Musik ist diesem Faktum geschickt Rechnung getragen. So heißt es in der Sopranarie Nr. 5: „[...] Ja, er schmückt sein Götterhaus, frohes Glück, mit neuen Zweigen teuerster Fürstenedern aus [...]“. Eindeutig steht dieses freudige Ereignis im Mittelpunkt. Dennoch werden im folgenden Bass-Rezitativ (Nr. 6) auch die übrigen Familienmitglieder pflichtgemäß in die Fürbitte einbezogen:

Es müsse [...] Ja, alles, was nur herrlich heißt,
 Auf seinen erstgebohrnen Sohn,
 Auf Prinz GEORGEN Helden-Geist,
 Auf Fürstinnen, auf Prinzessinnen,
 Und auf den Fürsten-Zweig, der uns so sehr erfreut,
 In ungestörtem Zufluß strömen.

Denn offiziell war natürlich Erbprinz Ludwig IX. der wichtigste Nachkomme. Da dieser jedoch in preußischen Diensten stand, im feindlichen Ausland lebte und trotz mehrjährigen Ehestandes noch keinen Sohn gezeugt hatte, stand er in der Gunst des Landgrafen nicht an erster Stelle. Es fällt auf, dass im Kantatentext – nach dem regierenden Landgrafen – der Erbprinz zwar als Erster genannt wird, jedoch nicht mit Namen, wohl aber Prinz Georg, der zweite, der Lieblingssohn, der nicht nur politisch auf der „richtigen“ Seite stand, sondern auch gerade Vater eines Sohnes geworden war.⁹⁰⁰ Georgs „Helden-Geist“ im Dienst Maria Theresias war dem Vater wesentlich angenehmer als sein militär- und soldatenbegeisterter Ältester im Dienst des Preußenkönigs. Der neugeborene Enkel verkörperte alle Hoffnungen des Landgrafen und war der „Fürstenzweig, der uns so sehr erfreut“.

7.2.4. Graupners Spätstil

Die Kantate *Dies ist der Tag* (1747) fällt durch einige Besonderheiten der Instrumentierung auf: Die Violinen werden mit Ausnahme des Eingangschores durchgehend unisono geführt, aber in allen Arien und selbst im letzten Rezitativ treten Blasinstrumente dazu. Die reich mit Koloraturen versehene Bassarie „Ludwigs Flor ist unsere Wonne“ hat breite Ritornelle, in denen alle Instrumente fast immer gleichzeitig erklingen. Graupners Einfallsreichtum zeigt sich in dieser tremoloartigen Behandlung des Wortes „Strahlen“, das er ganz anders vertonte als ein Jahrzehnt zuvor (s.o.). Violinen unisono und Viola begleiten den Bass mit einer leise flirrenden Zweiunddreißigstel-Klangfigur, flankiert von lauten Pauken- und Trompetenstößen vor und nach den Worten „Strahlen dieser Sonne“:

900 Ebendiese Zusammenhänge werden auch deutlich in der Kantate *Auf Schwester, frohlocke*, vgl. Kapitel 9.2.

11 *p*

Clarino I + 2
in D

Timpani

Violinen

Viola

Bass
Wonne in dem Strahlen - die - ser - Sonne, in dem Strahlen

Bc

Die Chorarie „Hallelujah, Ruhm und Ehre“ enthält wieder eine Steigerungstechnik, die einem Crescendo gleichkommt, ähnlich wie sie Graupner bereits 1725 in einer Geburtstagskantate, vor allem aber 1738 in der Kantate zum Regierungsjubiläum als besonders wirkungsvollen musikalischen Effekt eingesetzt hatte (vgl. Kapitel 8.3.1). Auch wenn er die Begriffe noch nicht verwendete, war Graupner der Effekt des Crescendo und Decrescendo durchaus geläufig, und er benutzte die Technik schon in seinen früheren Jahren. In den Kantaten der 1740er Jahre ist daneben eine zunehmend differenzierte und minutiös ausgearbeitete Angabe der Artikulation, Dynamik, Phrasierung und Verzierung zu beobachten, die fast immer mit einer homophonen und höchstens vierstimmigen Satztechnik einhergeht.

Preise, Jerusalem, den Herrn (1750)

Bereits 1720 gab es eine Geburtstagskantate mit dem Eingangsdictum *Preise, Jerusalem, den Herrn* (s. Kapitel 7.1.3).⁹⁰¹ Der Textdichter übernahm im Jahr 1750 daraus nicht nur das Bibelwort, das er allerdings etwas erweiterte, sondern auch große Teile des ersten Rezitativs und der folgenden Arie. Obwohl er diese Teile umgestaltete, beweisen die Ähnlichkeiten, dass er die dreißig Jahre ältere Version gut gekannt haben muss und für wert erachtete, nochmals in eine neue Glückwunschkantate eingearbeitet zu werden. Ob es Lichtenberg selbst war, der auch 1750 den Text schrieb, ist nicht auszuschließen, lässt sich aber nicht mit Sicherheit sagen. Graupner jedenfalls behandelte den Text, trotz dessen Reminiszenzen, als eine völlig neue Vorlage.

901 Das Dictum „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (Psalm 147, 12-13) kommt in Graupners Vokalwerk viermal als Eingangsschor vor, in den Geburtstagskantaten der Jahre 1720 und 1750, in der Jubiläumskantate 1730 und in der Kantate zum ersten Advent 1743.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf der Textebene:

1720 Preise, Jerusalem, den Herrn		1750 Preise, Jerusalem, den Herrn	
1. Dictum: Psalm 147, 12-13		1. Dictum: Psalm 147, 12; Psalm 35, 27; Psalm 89, 53	
2. Duett: Großer König jener Höhen		keine Entsprechung	
3. Rec:	Wir stehen hier, o Gott, mit Freudigkeit vor dir. Durch deine Huld, durch deine Vatergüte, die uns so manches Denkmal setzt, steht unser Fürst, sein Haus, sein Land noch jetzt in hohem Wohl, in schönster Blüte. [...]	2. Rec:	Wir stehen hier, o Gott, durch reinen Trieb gereizt für dir. Durch deine Huld und Allmachtshand, die uns stets holde Proben gönnt, steht unser Fürst, sein Haus, sein Land in segensvollem Stand. [...]
4. Aria:	Werter Tag voll Freudenblicke, da uns Gott ein solches Glücke mit Vergnügen preisen lässt!	3. Aria:	Werter Tag voll Freudenblicke, da uns Gott ein solches Glücke mit Vergnügen preisen lässt!
5. Rec	Wie lieblich [...]	A	
6. Aria	Höchstes Licht, lass doch Hessens schönsten Pracht lange nicht uns zum Schrecken untergehen. Lass die Sonne stille stehen, die uns jetzt so lieblich lacht.	B	Höchstes Licht, lass, was Hessen fröhlich macht, lange nicht uns zum Schrecken untergehen. Lass die Sonne stille stehen, die uns jetzt so lieblich lacht.
7. Rec	Gott ließ uns [...]		
8. Aria	Werter Tag ...	A	Werter Tag ...

Die Texte der weiteren Sätze entsprechen sich nicht.⁹⁰²

Völlig anders vertonte Graupner die textlich fast gleiche Arie „Werter Tag“ in den beiden Geburtstagskantaten. Die Sopranarie, 1720 zweimal durch ein Seccorezitativ unterbrochen, wird 1750 zur einfachen Da-capo-Arie. Sie ist aber mit 237 Takten wesentlich umfangreicher als die vorige, die einschließlich der Rezitative nur 136 Takte lang ist. Die ältere Arie ist mit Sopran, je zwei Violetten und Fagotten, die jüngere mit Bass, zwei Hörnern und vier Pauken besetzt. Zu den Streichern kommen hier zwei Flöten ottava alta. Keinerlei Gemeinsamkeiten weist das thematische Material auf, obgleich der Textanfang mit einer Wiederholung der ersten beiden Worte und der Koloraturausschmückung des Wortes „Freudenblicke“ eine vergleichbare kompositorische Textausdeutung, die auch 30 Jahre später noch das angemessene Stilmittel war, erkennen lässt. Bei aller Ähnlichkeit des musikalischen

902 Auch die Kantaten zum Reformationsjubiläum 1730 und zum 1. Advent 1743, die das gleiche Anfangsdictum verwenden, weisen weder textliche noch musikalische Übereinstimmungen in den übrigen Rezitativen und Arien auf. Die Eingangschöre sind trotz des gleichen Bibelwortes in allen vier Kantaten unterschiedlich komponiert.

Handwerks ist hier zu sehen, dass Graupner in diesem Fall keine Entlehnung beabsichtigte.

Sopranarie „Werter Tag“ (Einsatz der Singstimme ab Takt 7) 1720:



Violotta 1

Violotta 2

Fagott 1

Fagott 2

Sopran

Bc

Wer-ter Tag, wer-ter Tag voll Freu-den-bli-cke, da uns Gott ein sol-ches Gü-cke.

Bassarie „Werter Tag“ (Einsatz der Singstimme ab Takt 15) 1750:



Corno 1 in G

Corno 2 in G

Timpani in GAHD

Violine 1
con Flauto ottava alta

Violine 2
con Flauto ottava alta

Viola

Bass

Bc

Wer-ter Tag, wer-ter Tag voll Freu-den-bli-cke, voll

Der Gerechte wird grünen (1752)

Durch die unterschiedliche Gestaltung des Textdrucks nimmt die Kantate *Der Gerechte wird grünen* eine Sonderstellung unter den Geburtstagskantaten für Ludwig VIII. ein (s.o.). Das erste Dictum ist ausnahmsweise kein Gotteslob, sondern beschreibt einen Menschen, der nach Gottes Willen und somit „gerecht“ lebt. Die Rezitative greifen diesen Gedanken auf und beziehen ihn auf Ludwig: „Ein Fürst, der sich im Schonen und Verzeihen mehr, als im Strafen glücklich glaubt, lebt gleich sowohl als wie sein Volk beglückt“. Ebenso wie in der folgenden Kantate des Jahres 1753 – dort vor allem im Bassrezitativ „Nach der geführten Klage“ (Nr. 4) – wird hier die milde Regierungsweise herausgestellt, die Ludwig vielleicht mit zunehmendem Alter kennzeichnete. Der Landgraf, der in seinen beiden letzten Lebensjahrzehnten mehrfach gesundheitliche Probleme hatte,⁹⁰³ nahm allerdings kaum aktiv an Regierungsgeschäften, erst recht nicht an gesellschaftlichen Ereignissen teil. Vermutlich galt auch schon für die Jahre zuvor, was Graf Ulrich von Lynar im Jahr 1760 schilderte, als er auf seiner Durchreise in Darmstadt zwar standesgemäß von der landgräflichen Familie empfangen wurde, Ludwig VIII. aber ebenso wenig zu Gesicht bekam wie andere Besucher (s.o.). Den Hofangehörigen und -bedienten mochte diese Nicht-Teilnahme an den täglichen Angelegenheiten vielfach als milder oder gewährenlassender Führungsstil erscheinen.

Anders als in der Festkantate zum 50jährigen Regierungsjubiläum Ernst Ludwigs 1738 (vgl. Kapitel 8.3) ist in der Geburtstagskantate des Jahres 1753 das Dictum „Der Herr erhöre dich in der Not“ ganz offensichtlich mit einem aktuellen Bezug gewählt worden. Eine überstandene ernste Krankheit Ludwigs VIII. wird thematisiert. Graupners Vertonung lässt die angstvolle Situation nochmals sehr deutlich anklingen. Wie schon im Eingangschor, so wird auch im Sopranaccompanato (Nr. 2) die Not und das Flehen des Volkes durch dissonante Harmonien und zahlreiche tonartfremde Töne ausgemalt. Erwartungsgemäß klingen zum Beispiel bei den Worten „seufzen“ und „flehen“ (Takt 3 und Takt 13) die Akkorde Cis⁷ und C⁷ innerhalb der Tonart h-Moll wie klagende Ausrufe. Aber im Folgenden weicht die Vertonung von der Textaussage ab. Es hat den Anschein, dass in Graupners Augen die Gefahr noch nicht gebannt war. Entgegen der tröstenden Feststellung des Textes lässt die Musik keine Erhörung des Gebetes erwarten. Denn die glückliche Lösung „[...] und schenkte seinem Volk den Landesvater wieder“ und die folgende Aufforderung „Auf, danket dann dem Herrn“ (Takt 17-19) werden durch die kurzen skandierenden Einwürfe der Streicher in Frage gestellt. Keineswegs in einer jubelnden Dur-Konsonanz, sondern ziemlich „dünn“ und verhalten klingen die abschließenden „Jubellieder“, jetzt ohne Streicherbegleitung, in a-Moll aus:

903 Siehe die Berichte über den Gesundheitszustand des Landgrafen in HStAD D 4 391/8.

2. Accompagnato Sopran "Der Herr erhöre mich"

Violine 1
Violine 2
Viola
Sopran
Bc

Der Herr er - hö-re mich. So seufz-te Herz und Mund, als dich, Durch-lauch-tigs-ter, der

5 Krank-heit Bür-den drück-ten. Der Herr er-hö-re dich und denk' an Sei-nen Bund. So schrie-en wir zu

9 Gott, zu un - serm Heil und Hort, als wir zu sei - nem Thron die hei - ßen Wün - sche

12 schick-ten. Ganz Hes - sen fle - he - te, und Gott er - hört - te es, und schenk - te sei - nem

16 Volk den Lan - des - va - ter wie - der. O welch ein tröst - li - ches und freu - den - vol - les Wort. Auf,

19 dan - ket dann dem Herrn durch eu - re Ju - bel - lie - der:

Kurz, ohne Wiederholung, aber ganz besonders feierlich und wirkungsvoll bringt dann der folgende Chorsatz (Nr. 3) „Herr Gott, dich loben wir, Herr Gott, wir danken dir“ die Melodie des traditionellen „Te Deum laudamus“ (in Martin Luthers Übersetzung)⁹⁰⁴ in ganzen Notenwerten, unterstützt durch die Blechbläser, zu Gehör; die Streicher spielen auf der gleichen Tonhöhe Sechzehntelgruppen dazu. Eben solche Sechzehntelgruppen sowie eine ganz ähnliche Satztechnik prägen die Bassarie Nr. 5 „Gott, geduldig, gnädig, gütig“, die in einen vierstimmigen Chor übergeht.

Ausnahmsweise gibt es in dieser Kantate keine Choralstrophe am Schluss. Vielmehr schließt sie mit einem „Halleluja, Amen“, nachdem der Chor wie in den früheren Glückwunschkantaten für Ernst Ludwig den Segenswunsch ausgesprochen hat, aber jetzt nicht nur für den regierenden Landgrafen, sondern für das ganze Darmstädter Fürstenhaus:

So grüne, so blühe und wachse im Segen
 Der Hessen vergöttertes Darmstädter Haus.
 Der himmlischen Gnade erquickende Regen
 Ergieße sich reichlich auf Selbiges aus!
 Es müsse sein Wachstum beständig bestehen,
 Bis einstens die Welten und Himmel vergehen,
 Und wiederum neue entstehen daraus.

7.2.4.1. Graupners letzte Kantate

Lasset unsere [recte: eure] *Bitte im Gebet und Flehen* ist die letzte Kantate, wahrscheinlich überhaupt die letzte Musik, die Graupner in seinem Leben schrieb. Er begann die Arbeit bereits im Januar des Jahres 1754, wie der Kopftitel ausweist. Es ist anzunehmen, dass Graupner sich wegen seiner fortschreitenden Augenkrankheit kaum noch in der Lage fühlte, Kompositionen zu Papier zu bringen und dass er mit Vorbedacht diese Festkantate als sein letztes Werk wählte. Da er angeblich anordnete, dass alle Kompositionen nach seinem Tod vernichtet werden sollten, ist es zweifelhaft, ob hierin eine Art „Botschaft an die Nachwelt“ zu suchen ist.⁹⁰⁵ Doch gibt es nicht nur in dieser letzten, sondern auch in der vorletzten Kantate (s.u.) mehrfach deutliche Anzeichen, dass der Komponist einen ganz bewussten Abschluss seiner Lebensarbeit schaffen wollte. Nachdem auch zwei Augenoperationen erfolglos geblieben waren, schien Graupner sich mit der Blindheit abzufinden.⁹⁰⁶ In der Musik

904 Martin Luther übersetzte das *Te deum laudamus* des Niketas von Remesiana (etwa 366-414), den sogenannten Ambrosianischen Lobgesang, ins Deutsche (Wittenberg 1529). Über Jahrhunderte hinweg war dieser altkirchliche wechselchörische Gesang nach gregorianischem Vorbild Bestandteil der Liturgie im Evangelischen Kirchengesangbuch (EKG). Siehe Weismann 1970, 484ff.

905 Dass Graupners Werke nach seinem Tod eigentlich verbrannt werden sollten, behauptete der anonyme Biograph im „Adresskalender“ von 1781. Siehe BILL 2004.

906 Siehe NEUBACHER 2001.

ist jedoch keine Resignation zu spüren, vielmehr ein ergebenes Hinnehmen des von Gott auferlegten Schicksals. So ist die ultimative Aussage des letzten Chorals eine Akklamation, ein reich instrumentierter und volltönender Dank an Gott, der sowohl das Fürstenhaus als auch die gesamte Bevölkerung einschließt:

Herr Gott, wir danken dir, | Daß du Kirch, Land und Häuser;
Den frommen Fürstenstamm | Und dessen grüne Reiser
Bisher erhalten hast; | Gib ferner Gnad allhier,
Daß auch die Nachwelt sing: | Herr Gott, wir danken dir!

Als Glückwunschkantate für den 63. Geburtstag des Landgrafen (den Antritt des 64. Jahres) war die Kantate für den dritten Ostertag, Dienstag den 16. April 1754, vorgesehen. Der Text geht auf die abergläubische Vorstellung des Stufenjahres⁹⁰⁷ ein, nach der im Rhythmus von sieben Lebensjahren jeweils ein Jahr der Krise oder der Gefahr auftreten:

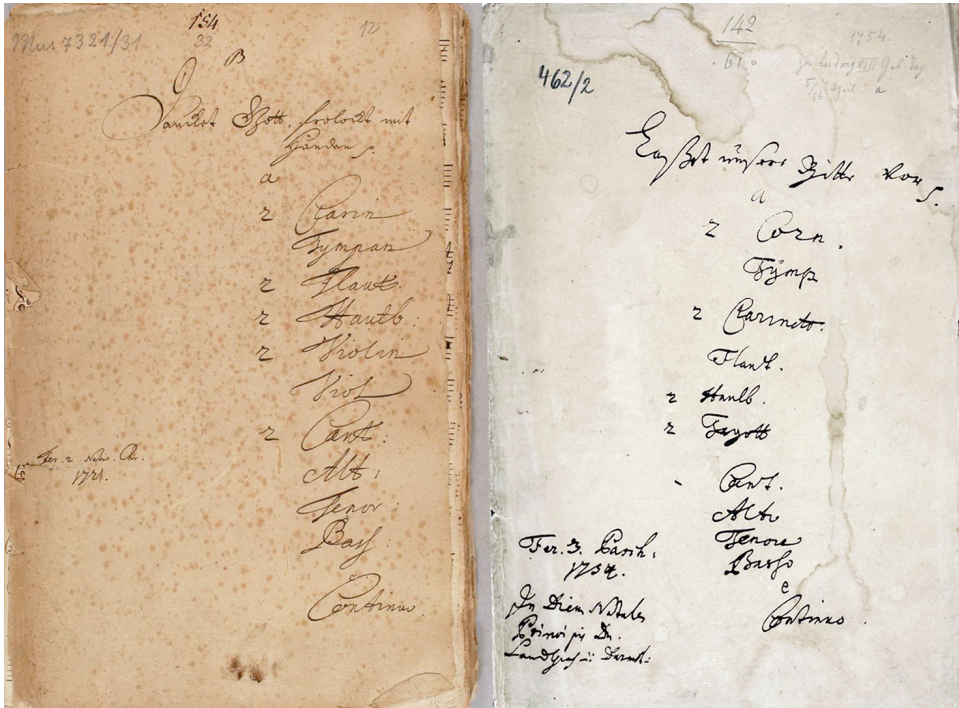
So schrecklich sonst die Stufenjahre
Des Aberglaubens Pöbel sind;
Und Furcht und Misstraun, Sarg und Bahre
Mit ängstlichem Gesicht, an seines Zweifels Pfeiler bindt;
So lieblich ist im Gegenteil dies Jahr ein Segensjahr
Von Hessens Glück und Heil
In unsers Fürsten Wohl gewesen.

Graupner war acht Jahre älter als Ludwig VIII. Er hatte sein „Stufenjahr“ 1753 zurückgelegt, das 70. Jahr, in dem seine Augenkrankheit ihn zunehmend am Schaffen hinderte und das somit sein letztes Jahr als aktiver Komponist wurde. Gleichwohl hatte er in diesem Jahr noch 37 Kantaten geschrieben. Aus dem Jahr 1754 ist außer der Geburtstagskantate nur noch die Kantate *Gott der Herr ist Sonne und Schild* zum 2. Sonntag nach Epiphania vorhanden, die er bereits im Dezember des Vorjahres schrieb. Der Text jener Kantate, der aus Lichtenbergs Jahrgang von 1730 stammt, erhält im Hinblick auf die fortschreitende Blindheit Graupners eine spezielle Bedeutung, und es ist sehr gut möglich, dass er ihn deshalb bewusst wählte:

Lass das Grämen, lass das Sorgen,
Gott gewährt dir morgen,
Was dein Auge heut vermisst. [...]
Wer Jesum hier zu Gast hat,
Hat drum nicht alle Fleisches Fülle.
Er lässt wohl gar das Auge Mangel sehen [...].

907 „Das Stufenjahr, [...] jedes siebentes Jahr des menschlichen Lebens, weil in demselben allemahl eine merkliche Veränderung in dem Körper vorgehen soll, daher eine solche Zeit von sieben Jahren auch eine Stufe genannt wird“. Johann Christoph ADELUNG: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig 1793-1801, S. 469f.

Anhand der Schrift wird deutlich, dass die fortgeschrittene Krankheit dem Komponisten große Schwierigkeiten bereitete. Graupner war kaum noch in der Lage, senkrechte und waagrechte Linien zu erkennen, was auf dem Umschlagtitel gut zu sehen ist:



Umschlagtitel der Geburtstagskantaten von 1721 (links) und 1754 (rechts)

Die letzte Kantate nimmt eine besondere Stellung ein, zum einen durch die üppige Besetzung mit Chor und großem Orchester,⁹⁰⁸ zum anderen durch die Satztechnik, die Graupners späten Stil der Klangfarbenbehandlung zeigt. Die Instrumente sind nicht in einzelne, sich während eines Satzes gleichbleibende Gruppen eingeteilt, die abwechselnd gegeneinander spielen, sondern die Kombinationen und damit die Farbmischung wechseln ständig. An vielen Stellen erklingen sämtliche Instrumente gleichzeitig, teilweise unisono, teilweise oktaviert, insgesamt nie mehr als vierstimmig.

908 Auch wenn zu der Zeit immer nur von der „sämtlichen hochfürstlichen Hofkapelle“ gesprochen wurde, ist der Terminus „Orchester“ im Sinne von „vollständiger Klangkörper mit allen Instrumentengruppen“ in diesem Fall zutreffend. Christoph Großpietsch diskutiert den Begriff Orchestersuite und kommt zu dem Schluss, dass „die Darmstädter Hofkapelle als stattliche, fest umrissene Einheit bestimmter Größe anzusehen ist, also ein *early orchestra* ist“, siehe GROßPIETSCH 1994, 61-65.

Außergewöhnlich stark ist die Bläsergruppe besetzt. Neben zwei Hörnern, verbunden mit vier Pauken, sind noch zahlreiche weitere Blasinstrumente vorhanden: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotte und sogar zwei Klarinetten. Offenbar wollte Graupner hier das vollständige Bläserensemble einsetzen, das dem Landgrafen zur Verfügung stand. Lediglich die Trompeten fehlen; auch 1753 hatte Graupner sie nur noch in fünf Kantaten, zuletzt am 1. Advent dieses Jahres, verwendet. Als einzige in Graupners Gesamtwerk ist diese Kantate mit zwei Klarinetten besetzt. Während ansonsten immer Clarintrompeten oder Hörner – oft auch beide – mit den Pauken zusammen die Aufgaben der Blechblasgruppe übernommen haben, gibt es in der letzten Kantate keine Trompeten. Zwei als „Clarinetto“ bezeichnete Instrumente in D (ebenso wie die Hörner sowohl in der Partitur als auch in den Stimmen transponierend geschrieben) sind in der Partitur unter den Pauken und über den Flöten positioniert, was ihnen auch im Notenbild eine Zwitterstellung zwischen Blech- und Holzbläsern zuweist. Das Eingangsdictum ist ohne Klarinetten vertont. In allen anderen Chorarien, auch in dem Dictum Nr. 5, konzertieren die Klarinetten zum Teil solistisch mit den Flöten, zum Teil verstärken sie im homophonen Satz harmonisch die Hörner.

Graupner scheint dieses Instrument, das in Darmstadt seit einigen Jahren in der Militär-, vielleicht auch in der Unterhaltungsmusik in den Jagdresidenzen gebräuchlich war,⁹⁰⁹ nicht geschätzt zu haben; er zog stets die Chalumeaux vor, die er ab dem Jahr 1734 regelmäßig verwendete.⁹¹⁰ Ob er mit der Besetzung der letzten Kantate einem Wunsch des Landgrafen entsprach oder ob er gar noch einmal eine innovative Klangfarbenerweiterung beabsichtigte, ist nicht klar. Am plausibelsten scheint, dass zu dem Zeitpunkt keine Clarinspieler verfügbar waren und dass die Klarinetten, die

909 Siehe KRAMER 2013A und PEGAH 2013. Auch Friedrich Noack berichtet von zwei C-Klarinetten, die in einem Verzeichnis des Jahres 1755 als dem Pädagogium gehörig aufgeführt wurden, NOACK 1916, 48. In einem Inventarverzeichnis, das der Verwalter Fritz 1756 anlegte, berichtet er von Instrumenten, die Vizekapellmeister Endler in Verwahrung hatte: „den 10t.marty 1756 ist durch den Capelm. Endler geschickt 2. Bassons, 4. hauboen, 2. Engl. Clarineten, kommen von ungarn“. HStAD D 4 396/5. Endler besetzte in seinen Sinfonien jedoch ebenso wenig Klarinetten wie Graupner.

910 Bereits zu Ostern 1721 verwendete Georg Philipp Telemann im benachbarten Frankfurt Klarinetten in seinem Kantatenjahrgang, der somit einige der frühesten datierbaren Werke mit diesem Instrument überhaupt enthält. „Ob die Klarinette als ‚Verbesserung‘ des Chalumeaux oder als eigenständige Erfindung zu beurteilen ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden; sicher ist in jedem Fall, dass die Klarinette das Chalumeau nicht abgelöst hat, sondern dass beide Instrumente mehrere Jahrzehnte parallel existierten und im Gebrauch waren“. Siehe RETTELACH 2008, 56-66, hier 61f.

in der hohen Lage über einen vergleichbaren Klang verfügten, ein Substitut sein konnten.⁹¹¹

Nicht nur in den Geburtstags-, sondern auch in den regulären Sonntagskantaten schrieb Graupner in seinen letzten Schaffensjahren vermehrt Chorarien. Außergewöhnlich ist in dieser Geburtstagskantate aber das Fehlen jeglicher solistischer Arien. Nur an wenigen Stellen in manchen Chören hat ein Solosopran eine herausragende Rolle. Die bisher bevorzugte Form der Kantate scheint in Graupners letztem Werk somit fast aufgelöst; lediglich das Dictum am Anfang und der Choral am Schluss entsprechen noch dem jahrzehntelang gültigen Schema. Ein Alternieren von Rezitativ-Arien-Paaren gibt es kaum noch. In der Mitte steht ein zweites kurzes Dictum (Chor Nr. 5) und wird von einer großen Chorarie kommentiert.

Ausgerechnet der Schlusschoral – sonst immer als Chor vertont – scheint diesmal jedoch ursprünglich anders geplant gewesen zu sein. Graupner skizzierte in den Noten ein reich instrumentiertes Bass-Accompagnato, begleitet von Klarinetten und Flöten, die über der Streichergruppe, sowie von zwei Fagotten, die unter der Streichergruppe stehen. Lediglich die Singstimme hat Graupner zu Ende geschrieben;

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves. The top nine staves are for instruments: two flutes (Fl.), two clarinets (Cl.), two bassoons (Fag.), and two violas (Viola). The bottom staff is for the vocal line, with the lyrics 'Gott der Herr' written below it. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and notes. There are some corrections and markings in the score, including a circled '9' and some crossed-out notes.

dann entschloss er sich augenscheinlich, den Choral in der üblichen Form, nun auch mit Hörnern und Pauken instrumentiert, neu zu schreiben. Das musikalische Material der Skizze hat er nicht verwendet. Das Vorhandensein des unvollständigen Accompagnatos, das offensichtlich in A-Dur enden sollte (siehe Abbildung), lässt aber vielleicht auch den Schluss

911 Der Tonvorrat (bis auf die schwer zu realisierenden Töne f[♯] und fis[♯] in der ersten Stimme kommen ausschließlich Naturtöne vor) lässt auch die Möglichkeit zu, dass mit „Clarinetti“ keine Klarinetten, sondern kleine Clarinen, Clarini piccoli, gemeint sein könnten. Dagegen spricht jedoch, dass in Darmstadt sehr wohl Klarinetten vorhanden waren und offenbar in der Militär-, Jagd- und Tanzmusik eingesetzt wurden. Zudem stellte Simon Rettelbach fest, dass „bislang keine musiktheoretische Schrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts registriert wurde, in der diese Instrumentenbezeichnung [Clarinetto] ein Blechblasinstrument benennen würde; immer ist das Holzblasinstrument Klarinette gemeint“. Rettelbach 2008, 62. In diesem Zusammenhang sei auch Dr. Ernst Schlader herzlich gedankt für seine mündlich übermittelten Hinweise.

zu, dass Graupner den Choral noch ganz besonders herausstellen wollte, indem er ihm dieses Rezitativ mit dem gleichen Text voranstellte. Warum er letztendlich entschied, es bei dem Choral zu belassen, ist unklar; jedenfalls wurde die Skizze beim Ausschreiben der Stimmen nicht berücksichtigt.

Die Accompanatorezitative sind als ein fortlaufender Bericht zu verstehen (verteilt auf Bass, Sopran und Tenor mit der Streichergruppe), in dem Gott vom Geschick des hessischen Landgrafen „Mitteilung“ gemacht wird. Unterbrochen werden sie von Chören, die sämtlich Dankgebete ausdrücken. Die beiden Seccorezitative (Nr. 7 und Nr. 9) beinhalten Wünsche und Dank für das Wohlergehen des Fürstenhauses und werden jeweils von der kurzen, mit dem vollen Orchester besetzten Chorzeile „Tausendmal sei dir, liebster Jesu, Dank dafür“ beantwortet, was einer Formel der Lutherischen Liturgie entspricht. Nur im ersten der beiden Seccorezitative (Nr. 7) wird der Landgraf selbst angesprochen. Hier geht es wieder einmal um den Wunsch nach einem langen Leben und die Zuversicht:

Der Himmel flößet uns den süßen Trost in unsre Seelen ein:

Es werde Dein teures und kostbares Leben annoch von langer Dauer sein.

Der seit einigen Jahren labile Gesundheitszustand Ludwigs wird außerdem im Rezitativ Nr. 4 angedeutet: „[...] Und gib dem höchsten Oberhaupt durch ein beständiges und günstiges Geschicke ein ewiges Genesen“. Ganz konkret ist der Dank für den nach zwölfjähriger Ehe endlich (am 14. Juni 1753) geborenen Sohn des Erbprinzen (Rezitativ Nr. 9):

Auch hast Du treuer Gott! | Der Hessen bange Not
 Und was was es noch bisher belästiget,
 In Gnaden abgewandt, und dessen Fürstenthron
 Durch einen jungen Göttersohn | Bestätigt und befestiget.
 Hierdurch erhielten wir, o Herr, ein neues Leben,
 Was Pirmasens nicht gab, hat Prenzlau uns gegeben.⁹¹²

Daraufhin wird der Chor „Tausend tausendmal sei dir, liebster Jesu, Dank dafür“ wiederholt. Die Kantate endet mit einem weiteren Accompanatorezitativ und dem folgenden Schlusschoral, die beide nochmals akklamieren: „[...] dass auch die Nachwelt sing: Herr Gott, wir danken dir“. Durch die mehrmalige Wiederholung, die üppige Instrumentation und die reiche Satztechnik, nicht zuletzt auch durch die Erwähnung der „Nachwelt“ im Text selbst, hat es durchaus den Anschein, als habe Graupner mit diesem Dankgebet nicht nur diese Kantate, sondern sein Gesamtwerk abschließen wollen.

912 Ludwig X. (Großherzog Ludewig I.) wurde in Prenzlau geboren, wo sein Vater in preußischen Militärdiensten stand. Pirmasens hingegen war die bevorzugte heimatische Residenz Ludwigs IX.

7.3. Der Geburtstag des Geheimrats Wieger

Johann Jacob Wieger wurde am 13.9.1683 in Straßburg geboren. Es ist nicht klar, ob dieses Datum nach dem julianischen oder nach dem gregorianischen Kalender angegeben ist; auf jeden Fall wurde der Geburtstag im September gefeiert. Es ist bemerkenswert, dass Graupner zu diesem Anlass drei Kantaten schrieb. Gerade zu einer Zeit, in der die traditionellen Geburtstagskantaten des Hofkapellmeisters für den Landgrafen selbst offenbar nur noch eine marginale Rolle spielten – mit einer weltlichen Gratulationskantate für Ludwig VIII. wurde Graupner, so weit wir wissen, nur ein einziges Mal (1751, s.o.) betraut – schrieb der Hofkomponist zum ersten Mal Glückwunschnusiken auch für andere Personen. Nicht nur für die Prinzessin Louise (Kapitel 9.2), sondern auch für den Minister Wieger sind Kantaten überliefert, deren Auftraggeber nicht eindeutig zu ersehen ist. Eine persönliche Beziehung zwischen dem Geheimrat und dem Komponisten ist nicht belegt. Allerdings kannten sich die beiden seit vielen Jahren; es gab ganz sicher – trotz unterschiedlicher Aufgabengebiete und unterschiedlicher Rangstufe – am Hof immer wieder Berührungspunkte im gemeinsamen Dienst für den Landgrafen. Zudem hat Wieger mit hoher Wahrscheinlichkeit die Texte zu mehreren von Graupners Kantaten verfasst (Kapitel 3.4.3).

Ungewöhnlich ist Graupners eigenhändige Angabe der Autorschaft im Kopftitel der Kantate *Auf, mein Geist, auf zum Ergötzen*. Die Überschrift auf der ersten Partiturseite lautet: „Cantata a 2 Corn. 2 Violin. Viola. Alto, Tenore, Basso e Cembalo. Christoph Graupner“. Das ist ein Hinweis, dass die Kantate vermutlich nicht im Dienst des Landgrafen, sondern für einen anderen Auftraggeber geschrieben wurde. Denn Graupner setzte niemals seinen Namen auf die Partituren, die er routinemäßig für die Hofmusik schrieb.

Der ähnliche Aufbau, der gleiche Stil und die gleichen Inhalte weisen darauf hin, dass alle drei Texte vom selben Verfasser stammen, der, wie üblich, nicht genannt wird. Falls Textdrucke vorhanden waren, sind sie verschollen. In allen Kantaten ist mehrmals explizit vom „lieben Vater“ die Rede; auch ist der Text in der Ich-Form und aus der Perspektive eines Sohnes verfasst. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass Wiegers ältester Sohn Franz Friedrich die Texte in Auftrag gegeben oder sogar selbst verfasst hat.⁹¹³

913 Franz Friedrich Wieger (1709-1770) war Oberappellations-Sekretär, später Lehensrat und erster geheimer Secretarius in Darmstadt. Als einziger von Wiegers Söhnen ist er in Darmstadt nachgewiesen. In der Akte „Weinverbrauch in den Jahren 1733/34“ erscheint Franz Wieger – neben seinem Vater – regelmäßig als Begünstigter; im Besoldungsbuch von 1754 steht er bei den Regierungsräten der Geheimen Kanzlei, HStAD 349/1. Eine Tochter, Catharina Louisa Salome (1714-?), heiratete 1740 in zweiter Ehe den Hofrat Johann van Ulmenstein, eine weitere Tochter (1731-1801) war mit dem Major und Kammerjunker von Hill verheiratet. Von Wiegers elf Kindern waren fünf im Säuglingsalter gestorben. Siehe Johann Jacob Wieger: Trauergedicht auf Magdalene Sophie Wiegerin. Darmstadt 1738. Vorhanden in der Universitätsbibliothek Gießen, Sign. M 29 008/2000 fol. (87).

o.D. (1747) *Erwache, mein Gemüte***Kantate für Alt, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner, Violine, Viola, Basso continuo**

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. Aria: Erwache, mein Gemüte... | B, 2 fl, 2 cor, vl, vla, bc |
| 2. Rec: So ist's! Es bricht nun abermals... | B, bc |
| 3. Aria: Spielet nur, ihr holde Saiten und vermehrt... | B, vl, vla, bc |
| 4. Rec: Ja ja, wen Gottes Gnadenarm bewacht... | B, bc |
| 5. Aria: Vater, dessen Wohl und Leben meinem Lust... | B, fl, 2cor, vl con sordino, vla, bc |
| 6. Rec: Du aber, Segensgott, gib ferner deine Gnade... | B, bc |
| 7. Duett: So lebe denn ferner, o teuerster Vater... | AB, 2 fl, 2 cor, vl, vla, bc |

Textdichter unbekannt. Umschlagtitel, Kopftitel und Stimmenmaterial fehlen.

o.D. (1748) *Auf, mein Geist, auf zum Ergötzen***Kantate für Alt, Tenor, Bass, 2 Traversflöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola da gamba, Viola, Basso continuo (Cembalo)**

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Aria: Auf, mein Geist, auf zum Ergötzen... | B, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Nur unverzagt, was zweifelst du... | B, bc |
| 3. Aria Nr. 1 repetatur sub signo: Ist der Trost... | |
| 4. Rec: Ja, was noch mehr, die Vorsicht ätzt... | B, bc |
| 5. Aria Nr. 1 repetatur sub signo: Ist der Trost... | |
| 6. Rec: O angenehmstes Wort, o segensvolle Zeit... | B, bc |
| 7. Aria: Tönt ihr Flöten, klingt ihr Saiten... | B, 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 8. Rec: Wie ein erhabner Fichtenstamm... | B, bc |
| 9. Aria: Brust und Herze sind dir eigen... | B, vla di gamba, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Nun, so erkenne dann, mein Geist... | B, bc |
| 11. Terzett: So grüne, so blühe, so lebe im Segen... | ATB, 2 cor, 2 vl, vla, bc |

Textdichter unbekannt. Stimmenmaterial fehlt.

Umschlagtitel: „Cantata In Hon. Dies Natal. Consil. Just. Dn. De Wieger. a 2 Corn: 2 Flaut: Tr. 2 Fagoto: 2 Violin Viola Alto Tenore Basso e Cembalo“.

Kopftitel: „Cantata a 2 Corn: 2 Violin. Viola. Alto, Tenore, Basso e Cembalo. Christoph Graupner“.

o.D. (1749) *Bereite dich, mein Geist, zur Freude***Kantate für Alt, Tenor, Bass, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Basso continuo**

- | | |
|--|---|
| 1. Aria: Bereite dich, mein Geist, zur Freude... | B, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 2. Rec: Ein neues Heil eröffnet sich... | B, bc |
| 3. Aria: Die Gnadensonne stellt sich heute... | B, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 4. Rec: Der Frohe Tag, den du verehrst... | B, bc |
| 5. Aria Nr. 1 Da capo | |
| 6. Rec: Schau, wie, o höchst beglückte Zeit... | B, bc |
| 7. Aria: Brennt, ihr Treu- und Liebesflammen... | B, 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, bc (+ fag, vlne) |
| 8. Rec: So wähle denn, mein Geist... | B, bc |
| 9. Aria: Hier ist mein Herz, o nimms in Gnaden... | B, 2 fl, 2 fag, 2 cor, 2 vl, vla, bc |
| 10. Rec: Ja, dies ist meine Gab'... | B, bc |
| 11. Terzett: So lebe im Segen, so lebe in Freuden... | ATB, 2 fl, 2 cor, 2 vl, vla, bc |

Textdichter unbekannt. Umschlagtitel und Stimmenmaterial fehlen.

Kopftitel: In Honor. Consil. Just. Dni de Wieger; ob D. Nat.

Alle drei Kantaten sind nicht nur ohne Stimmenmaterial, sondern auch ohne Datum überliefert. Dieses lässt sich jedoch eindeutig aus dem Text erschließen:

- *Erwache, mein Gemüte*, Rezitativ Nr. 4:
[...] da ihm sein schätzbar Lebenslicht vor vierundsechzig Jahren Lauf [...]
- *Auf, mein Geist*, Rezitativ Nr. 8:
[...] so steht der teuerste Vater heut nach fünfundsechzig Jahren Zeit [...]
- *Bereite dich, mein Geist, zur Freude*, Rezitativ Nr. 6:
[...] der teuerste Vater heut nun sechsundsechzig volle Jahr vergnügt und froh zurückgelegt [...]

Wieger wurde 1683 geboren, feierte also im Jahr 1747 seinen 64., im Jahr 1748 seinen 65. und im Jahr 1749 seinen 66. Geburtstag. Die Wasserzeichen auf den Autographen, soweit sie erkennbar sind, bestätigen diese Datierung.⁹¹⁴

Die Kantate *Erwache, mein Gemüte*, die im Autograph keinerlei Hinweis auf ihren Anlass enthält, war bisher fälschlich den Geburtstagskantaten für Landgraf Ernst Ludwig zugeordnet. Da ein 64. Geburtstag im Text genannt ist, wurde die Kantate auf das Jahr 1730 datiert, das Jahr, in dem Ernst Ludwig sein 64. Lebensjahr antrat. Die Notenschrift und der musikalische Stil weisen jedoch auf ein Entstehungsdatum hin, das wesentlich später als 1730 liegen muss. Zudem ist die Besetzung nicht ausreichend für eine Glückwunschkantate für den Landesherrn. Zwar sind zwei Hörner eingesetzt, jedoch in G bzw. F statt im „herrschaftlichen“ D oder C; sie werden auch nicht durch Pauken ergänzt. Der Streichersatz enthält ausnahmsweise nur eine Violine; zwei Flöten spielen bis auf wenige Takte unisono und verstärken an vielen Stellen, manchmal oktaviert, die Violinstimme. Die Violastimme ist über weite Strecken – oktaviert – mit der Violone identisch. Es gibt keine Chöre.

Erwache, mein Gemüte ist fast eine Solokantate für Bass, lediglich im letzten Satz kommt eine Altstimme hinzu, die aber nur in Terzen oder Sexten zur Bassstimme parallel geführt ist. Die Anlage des Satzes ist durch die ganze Kantate hindurch im Grunde dreistimmig, fast ein Trio mit Flöten und Hörnern.⁹¹⁵ Die instrumentale Einleitung und die instrumentalen Zwischenteile in den Arien sind umfangreicher als in vielen anderen Kantaten Graupners. Aber während die Bassstimme durchaus anspruchsvoll und sicherlich für einen professionellen Sänger (Georg Balthasar Hertzberger?) komponiert ist, übernimmt der Alt im Schlussduett lediglich eine einfache Komplementärstimme.

914 Die Figur „3 Könige“ (*Erwache, mein Gemüte*) erscheint zwischen Dezember 1746 und Oktober 1747, die Figur „Rose“ auf den beiden anderen Kantaten lässt sich den Jahren 1748 und 1749 zuordnen.

915 Die Flötenstimme ist im ersten Satz über den Hornstimmen, in Satz 5 und 7 darunter notiert. Aus einer leeren Zeile unter der Flötenstimme im Schlussduett ergibt sich, dass zwei Flöten vorgesehen waren.

Auch die anderen beiden Kantaten sind hauptsächlich für einen Bass konzipiert. Auch hier werden Stimmen parallel geführt bzw. verdoppelt und verstärkt, was die Ausführung für einige Mitwirkende vereinfachte, da sie sich gegenseitig stützen konnten, falls nötig. Die Besetzung ist in der zweiten Kantate *Auf, mein Geist* erweitert durch eine zweite Violine, außerdem zwei Fagotte und eine Viola da gamba.⁹¹⁶ Alt und Tenor ergänzen jetzt den Bassisten in den Schlussterzeten. Nicht nur die Partien der Singstimmen, sondern auch die der Instrumentalisten unterscheiden sich deutlich in ihrem Anspruch an das Können der Ausführenden. Die Satztechnik weicht von Graupners üblicher Kompositionsweise ab, d.h. er schien Rücksicht auf einige nichtprofessionelle Musiker genommen zu haben. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, dass Dilettanten zusammen mit wenigen Mitgliedern der Hofkapelle musiziert haben könnten; möglicherweise hat Graupner bei der Komposition berücksichtigt, dass Freunde oder Familienmitglieder, zum Beispiel die Altistin und der Tenor, mitwirken sollten.

Die Eingangsarien sind sich in allen drei Kantaten so ähnlich, dass die zweite und die dritte bewusst nach dem Vorbild der ersten konzipiert worden sein mussten. Graupner verarbeitete ein ganz bestimmtes Motiv in allen drei Arien, so dass sich der Eindruck ergibt, Wieger habe diese prägnante Tonfolge besonders geschätzt bzw. es handle sich um eine Art „Erkennungs-Motiv“ des Ministers.⁹¹⁷ Falls es dabei um ein in der Familie bekanntes und beliebtes Schlüsselsignal ging, wäre nicht nur der Wiedererkennungseffekt, sondern auch eine humoristische Komponente signifikant. Die kurze repetierende Tonfolge, mit einem Quintsprung, dann aber auch mit einem Quartsprung als Auftakt, wird sowohl in den instrumentalen Teilen als auch in der Singstimme mehrfach durchgeführt, dabei sequenziert, melodisch

916 Die Gambe ist nicht auf der Besetzungsliste des Umschlagtitels verzeichnet, steht aber in der Partitur in der Arie „Brust und Herze“. Friedrich Noack wunderte sich, dass Graupner früher keine Viola da gamba einsetzte: „Soloinstrument ist die Viola da gamba, im Altschlüssel notiert. Es ist das einzige Mal, daß dieses Instrument in Graupners Werken unter diesem Namen vorkommt, was in den frühen Jahren um so merkwürdiger erscheint, als doch in Ernst Christian Hesse die Kapelle einen Gamben-Virtuosen ersten Ranges besessen hatte. Trotzdem finden sich auch in den früheren Jahrgängen nie Gamben-, sondern nur Violoncellosoli, die Hesse allerdings auch ausgeführt haben könnte“. NOACK 1916, 139. Im Jahre 1748 jedenfalls spielte Hesse nicht mehr in der Hofkapelle mit; wer den Part in Wiegers Geburtstagskantate ausführte, ist nicht bekannt.

917 Georg Friedrich Händel verwendete ein sehr ähnliches Motiv im 4. Satz seiner am 27. April 1749 uraufgeführten „Feuerwerksmusik“ (HWV 351). Dieser Satz „Réjouissance“ (Die Freude über den Friedensschluss von Aachen) ist geprägt von militärischen Signalen, zu denen möglicherweise auch das von Graupner verwendete gehört. Da Graupners erste Wieger-Kantate bereits 1747 entstand, kann es sich dabei zwar nicht um eine Anspielung auf die deutlich später komponierte Musik Händels handeln, wohl aber könnte es einen Bezug zum Österreichischen Erbfolgekrieg geben, in dem Wieger als Diplomat und Gesandter eine Rolle spielte. Andererseits kommt Händels Variante bereits 1720 in Giovanni Portas in London uraufgeführter Oper „Numitore“ vor ([http://imslp.org/wiki/Numitore_\(Porta,_Giovanni\)](http://imslp.org/wiki/Numitore_(Porta,_Giovanni))). Prof. Dr. Achim Hofer sei für diesen Hinweis herzlich gedankt.

und rhythmisch variiert und mit zwei aufeinander folgenden Achtelterzen kombiniert. Jedoch spielt Graupner in jeder der drei Arien auf eine andere Art mit dem Material. In *Erwache, mein Gemüte* steht das Motiv ganz am Anfang in der Hornstimme, verstärkt durch die Flöten und die Violine:

1. Arie Bass "Erwache mein Gemüte"

Musical score for the first aria "Erwache mein Gemüte". The score is in common time (C) and G major. It features five staves: Horns (Corno 1 in G and Corno 2 in G), Flutes/Violas (Flöten/Violenen), Viola, Bass, and Bassoon (Bc). The Horns play a rhythmic motif of eighth notes, which is reinforced by the Flutes/Violas and the Viola. The Bass and Bassoon play a simple eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures, with first, second, and third endings indicated by numbers 1, 2, and 3 above the staff.

In der Eingangsarie der Kantate *Auf, mein Geist* erscheint das Motiv, diesmal zunächst ohne, im Folgenden aber mit dem Auftakt, ab Takt 7:

Musical score for the first aria "Auf, mein Geist". The score is in common time (C) and G major. It features five staves: Horns (Corno 1 in G and Corno 2 in G), Violins unisono (Violinen unisono), Viola, Bass, and Bassoon (Bc). The Horns play a rhythmic motif of eighth notes, which is reinforced by the Violins unisono and the Viola. The Bass and Bassoon play a simple eighth-note accompaniment. The score is divided into five measures, with first, second, and third endings indicated by numbers 1, 2, and 3 above the staff. The first ending is marked with a trill (tr) above the note.

Auch in der dritten Kantate fällt das Signal sofort ins Auge. In rhythmisch verkleinerter Form erinnern die Hörner in der instrumentalen Einleitung bereits kurz an das Motiv (Takt 5), bevor die Singstimme es dann mit dem Text „Bereite dich, mein Geist“ ab Takt 9 aufgreift:

The image shows a musical score for three staves (Violin I, Violin II, and Bass) and a vocal line. The score is divided into two systems, starting at measure 5 and measure 8. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 5-7) features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The second system (measures 8-10) continues this pattern, with a vocal line appearing at the bottom of the second system. The vocal line has the lyrics: "Be - rei - te dich, mein Geist, be -".

In den übrigen Arien der drei Kantaten arbeitet Graupner mit sehr ähnlichen, einander entsprechenden musikalischen Techniken, immer wenn die Textvorlagen eine solche Behandlung nahelegen. So gleichen sich in mehrfacher Hinsicht die Arien „Spielet nur, ihr holden Saiten“ (1747) und „Tönt, ihr Flöten“ (1748), sowie „Vater, dessen Wohl und Leben“ (1747) und „Hier ist mein Herz“ (1749). Ebenso weisen die Schlusssätze aller drei Kantaten viele Gemeinsamkeiten auf. Aber eine so deutliche mehrfache Verarbeitung eines ganz bestimmten Motivs nahm Graupner lediglich in den Eingangssätzen vor. Innerhalb der Huldigungsmusiken ist diese Erscheinungsform singular.

Es ist nicht bekannt, warum Graupner gerade in den Jahren 1747 bis 1749 Kantaten für Geheimrat Wieger komponierte. Jedoch weisen alle Indizien darauf hin, dass er mit diesen drei Glückwunschkantaten Auftragswerke geschaffen hat, die von seinen Arbeiten für den Landgrafen zu unterscheiden sind. Die Möglichkeit, dass es weitere solche Werke gegeben haben könnte, die nicht erhalten sind, ist keinesfalls auszuschließen.

8. „Schallt, thönende Paucken“: Politische und kirchenpolitische Anlässe

Überregionale politische Anlässe wie Krönungen, Hochzeiten und Geburten der Kaiserfamilie, wurden weniger in Darmstadt, sondern im nahen Frankfurt besonders gefeiert. Die Darmstädter Landgrafen waren daran mehrmals nicht nur als Zuschauer beteiligt.⁹¹⁸ Es ist für solche Gelegenheiten keine Musik von Graupner überliefert. Aber belegt ist zum Beispiel, dass Ernst Ludwig die Hofkapelle, bzw. einige ihrer Musiker, zur Aufführung einer Festmusik anlässlich der Geburt eines kaiserlichen Prinzen nach Frankfurt auslieh und dass Georg Christian Lehms, der damalige Darmstädter Hofbibliothekar, den Text dazu schrieb.⁹¹⁹

Unter politischen Aspekten ist auch die Beziehung zu sehen, die Ernst Ludwig zu seinen Vettern, dem Kurfürsten von der Pfalz, sowie zu dessen Bruder, dem Kurfürsten von Trier, unterhielt. Trotz einiger Differenzen territorialer sowie konfessioneller Art war dieses Verhältnis recht freundschaftlich. Bei einem Besuch im Jahr 1719 widmete Ernst Ludwig den beiden Cousins die letzten Operaufführungen, die zu seiner Regierungszeit in Darmstadt stattfanden.

Politische Feste waren im allgemeinen auch religiös konnotiert, umgekehrt waren kirchliche Feste immer auch ein Politikum. Direkt neben dem religiösen stand in der Regel der weltliche Teil des Festes, der mit den üblichen Attraktionen wie Umzügen, Feuerwerk u.a. begangen wurde. Die Musik hatte beide Aspekte zu berücksichtigen.

„Wie es auch zu geschehen pflaget / daß bey Academischen Solennitäten apollo gemeiniglich seinen Musen durch die finger zu sehen pflaget / also geschahe solches gleichfalls allhier. Denn viele suchten den Affect der innigsten Freude recht nathürlich zu entwerffen / deßwegen erfüllten sie nicht allein die Lufft mit einem vermischten Jauchzen / sondern liessen auch die aufsteigenden Feuerwerckgen eine neue Probe davon ablegen. etc. etc“.⁹²⁰

Dennoch gab es zwei rein religiöse Feste, die zwar „solenniter celebriret“ wurden, die aber auf jegliche weltliche „Lustbarkeit“ verzichteten:

918 Ludwig VIII. wurde zum Beispiel 1745 ausgewählt, dem neu gewählten Kaiser die Nachricht offiziell nach Heidelberg zu überbringen. Siehe PONS 2009.

919 Georg Philipp Telemann: *Deutschland grünt und blüht im Friede*. Serenata zur Feier der Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold von Österreich. Frankfurt 1716. Zur Beteiligung der Darmstädter Musiker an dieser Feier siehe NOACK 1967, 91f.

920 LEHMS 1710, 116. Georg Christian Lehms betonte in seiner Festschrift zum dreihundertjährigen Jubiläum der Universität Leipzig auch den höheren Stellenwert, der dem religiösen gegenüber dem weltlichen Teil des Festes zukäme: „LOB- und Danck-Feste sind dem grossen GOtt der süsse Geruch / und die Menschen, so dieselben anstellen / können sich dabey versichert halten / daß sie mit einem solchen Opfer mehr ausrichten als vielen weltlichen Solennitäten / die doch nichts anders / als eitler Rauch und vergänglichlicher Schatten sind“. Ebenda, 104. Lehms kam im folgenden Jahr 1711 nach Darmstadt.

„[...] und ist merckwürdig und als ein Kennzeichen dero vor die hohe- und anderer Schulen, sodann das Evangelische Weßen vorhin berührtermassen gehabter großen Vorsorge billig anzusehen, daß unter dero Regierung, nach dem Exempel anderer Christlichen Potentaten und Ständen des H[eiligen]. Röm[ischen]. Reichß, auf dero gnädigste Anordnung, zum Gedächtnuß, Preiß und Ehre Gottes vier Jubilæa, oder Hundertjährige Dank- und Lobfeste, das erste [...Hundertjahrfeier der Gießener Universität 1707] Das zweyte am 31. Oct. 1717. wegen der vor Zwey Hundert Jahren von Luthero angefangenen Reformation; das dritte [... Jubiläum des Pädagogii 1729] und das Vierte am 25.t Juny 1730. wegen der vor zweyen Seculis an dem nehmlichen Tag Ihrö Kayserl. May[estät]. Carolo V. auf offenen Reichßtag in Beyseyen Königl. Chur- und Fürstlich-Personen, Geist- und Weltlichen Stands, auch andern Ständen des Reichß übergebenen Augspurgischen Confesion durch erbauliche Predigten im gantzen Land, öffentl. Orationes, und auf andere Art, auch zum Theil, nicht ohne Aufwand großer Kosten, mit Prägung gewißer schicklichen Danck Müntzen, und sonsten Solenniter celebrirt worden“.⁹²¹

Ernst Ludwig als Initiator dieser Gedächtnisfeiern wird in eine Reihe gestellt mit den anderen „Christlichen Potentaten“, mit anderen Worten den evangelischen Ständen des Heiligen Römischen Reiches. Das heißt, die lutherische Konfession erhebt hiermit Anspruch auf die „wahre“ Religion. Die Ablehnung der „Gegenseite“, die implizit damit postuliert wird, war auch hundert Jahre nach dem Westfälischen Frieden noch ein Politikum und nicht selten der Grund für Konflikte. Zu den beiden reformatorischen Gedenkfesten komponierte Graupner Kirchenkantaten.

8.1. Konfessionelle Zweihundertjahrfeiern

Von überragender politischer Bedeutung waren die beiden „Jubelfeiern der Reformation Lutheri“, zum einen die Zweihundertjahrfeier des Thesenanschlags, die Ernst Ludwig als „einer der letzten Vertreter des orthodoxen Luthertums“ mit initiiert hatte, zum andern die Gedenkfeier zum zweihundertsten Jahrestag der Augsburger Konfession, die ebenfalls eng mit der hessischen Geschichte verbunden war.

921 Personalia, HStAD D 4 340/7. Zum Jubiläum der Universität Gießen im Jahre 1707 gibt es natürlich keine Musik von Graupner, der zu diesem Zeitpunkt in Hamburg lebte. Das Fest schildert Karl Dotter: „[...] Die Sorge für den musikalischen Teil des Festes hatte der fürstliche Sekretarius Heß [Ernst Christian Hesse] übernommen. Zum Teil hatte er die auswärtigen Musiker und Sänger herbeigeschafft. Er führte auch die Direktion der Musik“. DOTTER 1928, 167. Zum Jubiläum des Pädagogiums in Darmstadt, das in Graupners Dienstzeit fiel, ist keine Musik von ihm überliefert, vermutlich weil diese Lehranstalt über eigene Musiker verfügte.

Die Tradition politischen Luthertums war für das Haus Hessen-Darmstadt grundlegend und identitätsstiftend.⁹²²

Philipp der Großmütige von Hessen, von Anfang an ein Parteigänger Luthers, gehörte zu den Unterzeichnern der Confessio Augustana in ihrer lateinischen Fassung von 1530, die der evangelischen Lehre eine für die lutherischen Reichsstände verbindliche Form gab. Daher hatte die zweihundertjährige Wiederkehr der Augsburger Confessio im Jahr 1730 politisch eine ganz ähnliche Bedeutung wie das Jubiläum der Reformation von 1717. Das Augsburger Bekenntnis der lutherischen Reichsstände, das Philipp Melanchthon (1497-1566) dem Kaiser 1530 in Augsburg überreichte, sollte die ganze „Lehre, die in unseren Kirchen zum rechten christlichen Unterricht und zum Trost der Gewissen sowie zur Besserung der Gläubigen gepredigt und gelehrt wird“,⁹²³ zusammenfassen. Es wurde Wert darauf gelegt, dass es sich um die „Confessio invariata“ handelte, die ursprüngliche, unveränderte Fassung.⁹²⁴ Die komplizierten konfessionellen, eher verfassungs- und mächtropolitisch als theologisch relevanten Konflikte waren im 18. Jahrhundert noch keineswegs endgültig geklärt, was sowohl beim Jubiläum 1717 als auch 1730 zum Tragen kam.

922 Über die Gesandtschaft von Sachsen-Gotha-Altenburg hatte Ernst Ludwig am Immerwährenden Reichstag in Regensburg die Initiative zu einer reichsweiten Demonstration des evangelischen Bekenntnisses in Form eines allgemeinen Jubelfestes ergriffen. „Ungeachtet der Bemühungen, die andere Fürsten, Theologen und Privatleute unternahmen, ist diesen beiden Männern [neben Ernst Ludwig war dies der sachsen-gothaische Konsistorialrat Ernst Salomon Cyprian] die breite Akzeptanz zu verdanken, die der Gedanke an eine Feier zum 200. Jahrestag des Thesenanschlags im deutschen Luthertum fand. Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt kommt das Verdienst zu, die Feier des Reformationsjubiläums im Kreis der protestantischen Fürsten angeregt und trotz auftretender Widerstände beharrlich verfolgt zu haben, bis sich die Idee bei der Mehrzahl der lutherischen Fürsten durchgesetzt hatte“. CORDES 2006, 301.

923 In einem ersten Teil wurden in 21 Artikeln die Grundsätze der christlichen Lehre manifestiert, und zwar ohne eine Trennung von der alten Kirche anzustreben, mit der man sich im Grunde immer noch einig fühlte. In den sieben Artikeln des zweiten Teils jedoch werden die „Regelungen in der Kirche, die die Reformation als Mißbräuche erkannt und dem Evangelium gemäß neu geordnet hat“ benannt, womit der Dissens offen zutage trat. Quelle: http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/augsburger_bekenntnis.html. Abruf am 01.12.2012.

924 Die einige Jahre später entstandene „Confessio Augustana variata“ war dahingehend abgeändert worden, dass die Reformierten sich mit einigen Inhalten identifizieren und somit im Westfälischen Frieden als konfessionszugehörig gelten konnten, was bei den orthodoxen Lutheranern natürlich weithin auf Ablehnung stieß. Im Jahr 1717 erwies sich eine gemeinsame Feier der orthodoxen und reformierten Kirchen denn auch als nicht durchführbar: „Daß sich die reformierten Kirchen dem Werben für eine gemeinsame Jubiläumsfeier nahezu vollständig entziehen konnten, zeigt, wie tief die innerhalb des Protestantismus verlaufenden Gräben zu diesem Zeitpunkt geworden waren. Was 1617 noch und 1817 wieder möglich war, die Besinnung von Lutheranern und Reformierten auf die gemeinsamen theologischen und historischen Wurzeln, war im ausgehenden Zeitalter des Konfessionalismus undenkbar“. CORDES 2006, 301.

Die Pflege dieser lutherischen Tradition und der Stolz darauf kommen bereits 1711 in der Widmung zum Ausdruck, die Georg Christian Lehms an Landgraf Ernst Ludwig in seinem ersten Darmstädter Jahrgang der Kirchenkantaten schrieb:

„Unter so vielen berühmten und hohen Häuptern in der Welt / die täglich so oft mit GOTT / als den Menschen gesprochen / leuchtet sonderlich das glorieuse Hauß Hessen / und darinnen die Darmstädtische Linie hervor. Denn der allgemeine Stamm-Vater aller heutigen Land-Grafen zu Hessen / Philippus Magnanimus, pflanzte nicht allein daselbst die wahre Evangelische Religion, sondern machte auch die Klöster zu Schulen und Hospitalien. Ihm folgte sein jüngster Herr Sohn / Georgius I. als Stifter der Darmstädtischen Linie / welcher wegen seiner Gottesfurcht und Gutthätigkeit / da er sich der Evangelischen Wahrheit / auch Kirchen und Schulen sehr treulich angenommen / der Fromme genennet wurde. Ludovicus der V. und Philippus zu Butzbach hatten gleichen Eyfer [...]“⁹²⁵

Natürlich wollte und musste Ernst Ludwig die Reihe seiner Vorfahren würdig fortsetzen. Als lutherisch-orthodoxer Landesfürst wird er auch in der nach seinem Tod erschienenen Personalia-Schrift herausgestellt:

„Und wie vor das größte Kleinod der fürstlichen Landen zu achten ist, daß Gott der Herr aus lauter Liebe und Barmhertzigkeit das Licht seines heiligen Evangelii darinn aufgestellt und bißhero erhalten hat; Also haben auch Höchstdieselbe [Ernst Ludwigs Durchlauchtigkeit] dieße Evangelische Wahrheit und reine Lehre göttlichen Worts, wie solche in der heiligen Schrift der Propheten und Aposteln, der darauf gegründeten ohnveränderten Augspurgischen Confession, deren Apologie, und andern Symbolischen Büchern enthalten ist, zu vertheidigen, fortzupflanzen, dargegen alle gefährliche Neuer- und Änderung in Glaubens-Sachen zu verhüten, ein und andere Irrgeister, so sich einzuschleichen vermeinet, abzuweißen, und die dann und wann zum Vorschein und in Druck herausgekommene - dem einfältigen gemeinen Mann schädliche Bücher zu Supprimiren gesucht, dabenebst auch darauf ein wachsam Aug geschlagen, daß in Kirchen, hohen - und niederen Sachen des Landes, treu eyffrige, lautere, ohntadelhaffte Lehrer und Prediger, sodann bey der Universität zu Gießen in allen Facultäten besonders gelährte, qualificirte, und der reinen Evangelischen Lehre zugethane Professores bestellt und vocirt [...]“⁹²⁶

Also nicht nur die Sorge für karitative Einrichtungen wie Hospitäler und Waisenhäuser, die Unterhaltung der Schulen und Universitäten, sondern vor allem auch die Verbreitung und Bewahrung der „reinen Lehre“ war wichtig. Es galt, sich abzugrenzen zum einen gegen den Katholizismus, aber zum andern auch gegen den reformierten Protestantismus und vor allen Dingen gegen den Pietismus, der sich in Hes-

925 Lehms 1711.

926 HStAD D 4 340/7, Personalia des Landgrafen Ernst Ludwig.

sen-Darmstadt seit einigen Jahren verbreitet hatte.⁹²⁷ Die Abgrenzung, die Konkurrenz oder aber die Bundesgenossenschaft mit anderen Reichsständen mussten immer wieder deutlich demonstriert werden.⁹²⁸

Der gesamte Text der Augsburger Konfession wurde zu bestimmten Kirchenfesten vor dem Altar verlesen, eine Tradition, die unter Ernst Ludwig noch unverändert galt. Erst 1750 erließ Ludwig VIII. eine neue Anweisung: In Zukunft solle der Länge wegen nicht mehr die ganze Augsburgische Konfession, sondern nur jeweils ein Artikel vorgelesen und erklärt werden.⁹²⁹ Pragmatische Erwägungen mochten Johann Conrad Lichtenberg, der zu jenem Zeitpunkt Superintendent war, bewogen haben, auf eine Zeremonie weitgehend zu verzichten, die zwar ursprünglich von grundlegender Bedeutung, aber im Laufe von zwei Jahrhunderten doch zur formalistischen Hülle verkommen war. 1717 sollte mit der Jubiläumsfeier noch die Vitalität und Geschlossenheit des Luthertums demonstriert werden, auch 1730 war der Stellenwert dieses Politikums noch unbestritten. Hingegen schien das Anliegen der nächsten Generation kaum noch relevant; und während der junge Pfarrer Lichtenberg noch eine glühende Predigt über das „so herrliche als nützliche Reformationswerck“ veröffentlicht hatte (s.u.), konnte der betagte Superintendent auf das liturgische Ritual der Ablesung sämtlicher Artikel zumindest teilweise verzichten. Auch in dieser kirchengeschichtlichen Veränderung spiegelt sich die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung, die gegen Mitte des Jahrhunderts die Bedeutung der überkommenen Zeremonialkultur zunehmend negierte.

927 Nachdem unter Landgräfin Elisabeth Dorothea und Ernst Ludwigs Gattin Dorothea Charlotte, insbesondere unter dem Einfluss des Oberhofpredigers Johann Christoph Bilefeld, der Pietismus sich großer Sympathien erfreute, befahl Ernst Ludwig 1706 (bezeichnenderweise kurz nach dem Tod seiner Frau) in einem Edikt, das Land von „diesen Schwärmern“ zu säubern und schränkte die Kompetenzen der pietistischen Professoren der Universität Gießen stark ein. Die theologische Fakultät nutzte das Jubiläum 1717 unter anderem dazu, ihre Zugehörigkeit zum rechtgläubigen Luthertum zu demonstrieren; im Vorwort einer Promotionsschrift steht, bei den Vorbereitungen der Jubiläumsfeiern sei es der Universität darum gegangen, „studia sua Orthodoxa sacra consecrata comprobare“. Siehe CORDES 2006, 112-119, hier 114f.

928 Konfessionelle Polemik, die vom Geist heftiger Auseinandersetzungen geprägt waren, konnte zwar nicht ganz verhindert werden, jedoch wurden an vielen Orten gemäß den Westfälischen Friedensbestimmungen und der vor dem Jubiläum 1717 mit dem Kaiser verabredeten Theologenmoderation alle Beleidigungen der konfessionellen Gegner untersagt. Entsprechende Zensurmaßnahmen und die Überwachung der Drucklegungen sollten Konflikte vermeiden. SCHÖNSTÄDT 1982, 117.

929 HStAD R 1 A Nr. 18/33, Verordnung vom 22. Juni 1750.

8.1.1. Die Zweihundertjahrfeier der Reformation 1717

Zum Reformationsjubiläum ließ Landgraf Ernst Ludwig zwei Medaillen mit der Inschrift „*Verbum Domini manet in aeternum*“ prägen.⁹³⁰ Zahlreiche Predigten erschienen im Druck, unter anderem von Johann Conrad Lichtenberg (der zu diesem Zeitpunkt gerade seine erste Pfarrstelle in Neunkirchen/Odenwald angetreten hatte und noch keine Texte für die Darmstädter Kantaten schrieb): „Die Gott schuldige Danckbarkeit vor das so herrliche als nützliche Reformationswerck des seeligen Dr. M. Luthers, an dem am 31. Oktober 1717 solenn gefeyerten Jubilæo Reformationis“. Im ganzen Land, vor allem aber an der Universität Gießen, wurde das Jubiläum begangen; hier wurden bei der Gelegenheit Promotionen vorgenommen, die sich bis 1718 hinzogen. In den beiden Gießener Hauptkirchen fanden jeweils fünf Gottesdienste statt. Ernst Ludwig befahl, dass „nach geendigter Frühe-Predigt, 20 Canonen 3mal um Unsern Vestungs-Wall zu Giessen abgefeuret werden“. Auf eine Prozession wurde verzichtet, da Ernst Ludwig keine dahingehende Anweisung geschickt hatte. Fröhliche Lustbarkeiten sollte es nicht geben, statt dessen wurde Fasten und Beten verordnet.⁹³¹ Wie der Ablauf des Festes in Darmstadt geplant war, ist nicht überliefert.⁹³² In der Schlosskirche fand offenbar am 31. Oktober, der auf einen

930 Die Medaillen wurden u.a. an Studenten und Schüler verteilt, allerdings nicht als Geschenk. Denn Ernst Ludwig forderte die betreffenden Orte durch ein Edikt auf, sich an der Finanzierung der Herstellung zu beteiligen. HStAD E 5 A 1 37.

931 Ernst Salomon Cyprian beschrieb die Feiern, die zum Reformationsjubiläum in fast sämtlichen lutherischen Territorien stattfanden, siehe CYPRIAN 1719. Hier sind u.a. der Briefwechsel Ernst Ludwigs mit den Gießener Professoren sowie die Anweisung an alle Geheimräte abgedruckt: „Nachdeme Wir gnädigst entschlossen, das, auf den 31 Octob. dieses Jahrs, zum andernmal einfallende Jubilæum Reformationis Lutheranae in Unserm gantzen Fürstenthum und Landen, gleich von andern Evangelischen Reichs-Ständen auch beschehen wird, ebenfalls, nach einer von uns deßwegen absonderlich publicirenden gnädigsten Verordnung, celebriren zu lassen, also und dergestalt, daß den 30, als Samstags vorher, ein allgemeiner Buß- Fast- und Beth-Tag, und den 31 Octob. darauf, als den Sonntag, das Danck-Fest selbstn, gehalten, und ohne die geringste Üppigkeit, Arbeiten, übermäßiges Essen und Trincken, auch Tantzten und Springen, feyerlich begangen werden solle; So befehlen Wir hiermit gnädigst, daß Ihr denen in Euerem Euch gnädigst anvertrauten Amt befindlichen Unterthanen, davon, unter öffentlichem Glocken-Schlag Nachricht gebet, und selbige dahin mit Ernst und behörendem Nachdruck anweist, bey ohnausbleiblicher Straf sich nicht gelüsten zu lassen, auf vorgemeldte Tage einigen Handel und Wandel, auch Üppigkeiten vorzunehmen, sondern sich diese Tage über, still und erbar aufzuführen, wie Ihr dann Eures Orts darauf genau Achtung zu geben, und die Excedenten zu gebührender Strafe zu ziehen habt“. Ebenda, S. 394. Allerdings sagte der Landgraf der Universität zu, ihr nach dem Ende der Jubiläumsfeier Wein und Wildpret für den Doktorschmaus zu stiften. HStAD E 1 B 32/1, Brief Ernst Ludwigs an die Universität vom 1.11.1717.

932 In vielen Territorien war das Vorbild des hundertjährigen Jubiläums 1617 Vorbild für die Feier 1717. Das anfängliche Bestreben, eine reichsweite gemeinsame Feier zu veranstalten, war durch das Corpus Evangelicorum aufgegeben worden wegen der evtl. damit verbundenen Provokation des Kaisers und der katholischen Stände. Die äußere Gestaltung der Festtage reichte von der schlichten eintägigen Feier am 31. Oktober bis hin zu einer einwöchigen feierlichen Begehung in den zu Dänemark gehörigen Ländern. SCHÖNSTÄDT 1982, 117.

Sonntag fiel, sowohl vormittags als auch nachmittags ein Gottesdienst statt. Zu beiden Feiern waren Kantaten vorgesehen; von Graupner ist jedoch nur die Vormittagskantate erhalten. Ob Vizekapellmeister Grünwald die Nachmittagskantate schrieb, ist nicht bekannt.

Die Vormittagskantate ist ohne Stimmenmaterial überliefert. In der Partitur schrieb Graupner, sicherlich um Papier zu sparen, das Duett Nr. 3 sowie die Arie Nr. 4 und das Rezitativ Nr. 8 auf die unteren, freibleibenden Zeilen unter die Chorsätze. Ohne den erhaltenen Textdruck wäre die Reihenfolge der Sätze somit aus der Partitur nicht erkennbar, zumal die Form der Kantate nicht der späteren Grundstruktur mit von Anfangs- und Schlusschor eingerahmten Rezitativ-Aria Paaren entspricht.

1717 *Jauchzet dem Herrn, alle Welt*

Kantate für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Fagott, 2 Violetten, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Jauchzet dem Herrn...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Aria Solo+Chor: Auf, erhebet Gottes Güte...	S+SATB, 2 clno, 2 timp, 2vl, vla, bc (vlne+fag/tutti)
3. Duett, Dictum: Gehet zu seinen Toren ein...	AT, 2 vl, vla, bc
4. Aria: Lob und Ehre, Preis und Ruhm...	B, 2 vlta/fag ottava bassa, bc
5. Rec: O ja, wer wollte sich nicht freuen...	S, bc
6. Aria: Wünscht Zion Heil und Glücke...	S, 2vl, vla, bc
7. Coro, Dictum: Das werde geschrieben...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Ja, Gott sei Dank, das helle Licht...	B, bc
9. Choral: Mit unsrer Macht ist nichts getan...	SSATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Textdichter: vermutlich Wieger. Aufführungsmaterial und Umschlagtitel nicht erhalten.

Aufführung: am 31. Oktober 1717, vormittags, zur Feier des 200jährigen Jubiläums der Reformation

Für den Nachmittag war laut Textdruck die Kantate *Der Herr ist unsere Stärke* vorgesehen, deren Musik nicht erhalten ist.

Die Kantate *Jauchzet dem Herrn alle Welt* ist eine der umfangreichsten Kirchenmusiken Graupners des ersten Darmstädter Jahrzehnts. Obwohl sie nur neun Sätze umfasst, sind diese so ausgedehnt, dass die Aufführung im vormittäglichen Festgottesdienst sicherlich doppelt so viel Zeit wie eine reguläre Sonntagskantate in Anspruch nahm. In der Länge der Kantate, in der Ausführlichkeit vor allem der erklärenden Rezitative, drückt sich die Bedeutung des Jubiläumsfestes aus. Auch die Besetzung mit fünf Singstimmen, zwei Trompeten und Pauken, Fagotten und Violetten neben der gewöhnlichen Streichergruppe ist dem festlichen, gleichzeitig dem fürstlichen und nicht zuletzt politischen Anlass gemäß. Man wollte ein deutliches Bekenntnis ablegen, das den Standpunkt Hessen-Darmstadts in religiösen Fragen repräsentierte. Friedrich Noack, der den „klaren Aufbau des imposanten Werkes [...] ebenso die treffliche Disposition in der Anwendung der zugezogenen Mittel“ bewunderte, sah auch in Graupners Schlussformel ein Zeichen für die Bedeutung dieser Kantate: „Daß für ihn dieses Werk eine besondere Tat bedeutete und er seiner Komposition höheren Wert beilegte, beweist die Schlußformel. Während er sonst nie anders als

mit ‚Soli Deo Gloria‘ abschließt, stehen hier in seinen großen, festen Zügen die Worte: ‚Soli Deo Laus, Honor et Gloria‘.⁹³³

Die Kantate ist in zwei Teile gegliedert, die jeweils von einem Dictum bestimmt werden. Das erste aus Psalm 100, 1-5 wird nach Vers 3 unterbrochen durch eine kommentierende Arie. Hier tritt der Solosopran in einen alternierenden Dialog mit dem Chor. Die Aufforderung „Auf! Erhebet Gottes Güte“ wird vom Chor beantwortet mit „Wir erheben Gottes Güte“ usw. Alt und Tenor singen im Duett die Fortsetzung des Dictums, worauf der entsprechende Kommentar in einem Bass-Rezitativ und einer Sopran-Arie folgt.⁹³⁴ Der zweite Teil ist der Zukunftsperspektive des lutherischen Bekenntnisses gewidmet, was besonders in dem mit starker Besetzung vertonten Dictum zum Ausdruck kommt. Der Chorsatz mit starker Instrumentalbegleitung mündet in eine Fuge „Das – das – werde geschrieben auf die Nachkommen“, die in ihrer freien Durchführung die Vervielfältigung des Wortes in den zukünftigen Nachkommen ausdrückt.

Dass es sich bei dieser Festkantate auch um eine Huldigungsmusik handelte, stellte der Textdichter nicht eigens heraus. Nur an einer Stelle, im Bass-Rezitativ Nr. 8 der Vormittagskantate, wird der Landgraf direkt erwähnt, und zwar als Garant der „reinen Lehre“.⁹³⁵

Ja! Gott sei Dank, das helle Licht
 Der unverfälschten Glaubenslehre,
 Die Sünd und Satan bietet Trutz,
 Scheint noch zu unsers Gottes Ehre
 In unsern höchst-beglückten Grenzen,
 Die durch Ernst Ludwigs Götter-Schutz
 Als wie ein and'res Gosen glänzen.

933 NOACK 1916, 53. Graupner schrieb aber die gleiche erweiterte Schlussformel auch unter die wenige Wochen später entstandene Kantate zum 1. Advent *Welch Glanz erbellt den Dampf von Sinai* (GWV 1101/17), was Noack wohl übersehen hat. Als erster Sonntag des Kirchenjahres war der 1. Advent auch ein besonderer Feiertag, wenn auch in seiner Bedeutung nicht vergleichbar mit dem Jubiläum.

934 Diese dialogische Form erscheint ebenso in der Kantate zum Heimführungsgottesdienst (Kapitel 5.1) im April desselben Jahres, als deren Verfasser Geheimrat Wieger gelten kann. Das ist ein Indiz dafür, dass es sich hier um denselben Textautor handelt (vgl. auch Kapitel 3.4).

935 Allerdings erlaubte und ermutigte Ernst Ludwig die Ansiedlung der „Irrenden“, das heißt der aus Frankreich vertriebenen Waldenser und Hugenotten in seinem Land. Mit Hilfe der Waldenser, denen von Louis XIV. die Ausübung ihres reformierten Glaubens untersagt worden war, wollte Ernst Ludwig die Wirtschaft seines Landes beleben. Eine Gruppe aus Savoyen und den Meeralpen siedelte sich um 1700 um die landgräflichen Güter südlich von Darmstadt an. Weitere Pläne, etwa ein Ausbau des Handels- und Gewerbeplatzes Kelsterbach mit Hilfe der Glaubensflüchtlinge, scheiterten möglicherweise am Widerstand des lutherisch-orthodoxen Darmstädter Konsistoriums. Vgl. MAAB 2012, 343. Auch bezüglich der Duldung von Juden, die er freilich als Geldgeber dringend brauchte, bewies Ernst Ludwig weit größere Toleranz als viele seiner Theologen. Vgl. WOLF 2013.

Am Schluss steht der Choral „Mit unsrer Macht ist nichts getan“, die zweite Strophe des bekannten Kirchenlieds Martin Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“.⁹³⁶ Graupner fügte seine Aussetzung dieses Chorals bereits im folgenden Jahr sowie nochmals 1730 jeweils in eine weitere Kantate ein (siehe Kapitel 7.1.5.1).

8.1.2. Das Jubiläum der Augsburger Konfession 1730

1730 *Seid allezeit bereit zur Verantwortung*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Seid alle Zeit bereit...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Auf Zion, fasse neuen Mut...	T, bc
3. Duett: Zion pranget in Feierkleidern...	TB, vl unis, vla, bc
4. Rec: Kommt, Könige, ihr Großen dieser Zeiten...	A, bc
5. Choral: Das Wort sie sollen lassen stahn...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
6. Aria: Gott mit uns, wer kann uns schaden...	S, ob d'amore, 2 vl, vla, bc
7. Rec: So fürchte dich denn nicht, du werthe Schar...	S,A,B, bc
8. Choral: Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gott...	2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Textdruck: J. C. Lichtenberg

1730 *Preise, Jerusalem, den Herrn*

Kantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Clarinen, Pauken, Oboe d'amore, Flauto d'amore, Fagott, 2 Violinen, Viola, Basso continuo

1. Coro, Dictum: Preise, Jerusalem, den Herrn...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Es freut sich heut die kleine Herde...	T, bc
3. Aria: Vater und Herrscher...	B, fag, 2 vl, vla, bc
4. Rec: So stehen wir, Herr Zebaoth, gebeugt...	B, bc
5. Aria Nr. 3 Da capo	
6. Rec: Es hat kein Sturm, kein Unfall nicht...	A, bc
7. Choral: Nun lob, mein Seel, den Herren...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Jedoch wir stehen auch in Reu...	S, bc
9. Aria: Höre, Vater, Zions Flehen...	S, fl d'amore, ob d'amore, vl unis, vla, bc
10. Rec: Erhalte, Herr, durch deine Allmachtshand...	B, A, S, bc
11. Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren...	SATB, 2 clno, 2 timp, 2 vl, vla, bc

Textdruck: J. C. Lichtenberg

⁹³⁶ Ob Luther neben dem Text auch die Melodie geschrieben hat, galt zu Graupners Zeit als verbürgt, ist jedoch in der heutigen Forschung umstritten. Die älteste überlieferte Quelle ist die Augsburger „Form und Ordnung geistlicher Gesang und Psalmen“ (1529). Im Laufe der Jahrhunderte erhielt das Lied immer wieder als Kampf- und Bekenntnislied der protestantischen Bewegungen große symbolische Bedeutung. Siehe MAGER 1986, 95.

Die Jubiläumsfeier von 1730 ist ebenso wie die von 1717 als ein politisches Memorandum zu betrachten. Das Titelblatt des Textdrucks, auf dem das Fest als das zweite seiner Art bezeichnet wird, verdeutlicht die Zusammengehörigkeit beider Jubiläen:

„Bey hochfeyerlicher Begehung des grossen Evangelischen zweyten Jubel-Fests, welches zum Andencken der dem Großmächtigsten Kayser Karl / dem Fünfften / von Chur- und Fürsten auch andern hochansehnlichen Ständen und Städten des H. R. Reichs / den 25.ten Junii 1530. zu AUGSPURG auf öffentlichem Reichs-Tag übergeben-und verlese- nen CONFSSION; den 24.ten und 25.ten Jun. 1730. in Hoch-Fürstl. Hessen-Darmstädtischen Landen angestellt worden / musicirte dieses die Hoch-Fürstliche Schloß-Capelle. Darmstadt / druckts Caspar Klug / Fürstl. Heßis. Hof- und Cantzley-Buchdr“.

Das Fest fand an zwei Tagen statt, am Samstag, dem 24. Juni als „Vorbereitungs-Fest“ und am Sonntag, dem 25. Juni „als am Fest-Tage des Jubiläi“. An beiden Tagen wurde je eine Kantate von Graupner aufgeführt.

Beide Kantaten beginnen mit einem Dictum und enthalten in der Mitte und am Schluss je eine Choralstrophe. Dem Anlass entsprechend verstand es sich von selbst, dass, wie im Jahr 1717, Luthers Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“ Bestandteil der Kantaten sein musste. In der Mitte von *Seid allezeit bereit* bildet das „Reformationslied“ auch musikalisch mit festlicher Orchesterfiguration in D-Dur und 6/4 Takt den Höhepunkt. Allerdings verwendete der Textdichter Lichtenberg nicht alle vier Strophen, sondern nur die vierte „Das Wort, sie sollen lassen stahn“. Wenn der Choral am Schluss wieder aufgenommen wird, dann mit der Gloria-Patri-Strophe, die dem Publikum aus dem Darmstädter Gesangbuch bekannt war. In der zweiten, der Kantate zum zentralen Festgottesdienst, wurde hingegen gar kein Lied Luthers thematisiert.

Der Choral in *Seid allezeit bereit* ist eines der seltenen Beispiele für die Wiederaufnahme eines älteren Stückes in Graupners Vokalwerk (vgl. Kapitel 7.1.5.1). Denn hier griff Graupner auf die eigene Choralbearbeitung von „Ein feste Burg“ zurück, die er 13 Jahre zuvor zum Jubiläum des Reformationsfestes 1717 geschrieben hatte (Schlusschoral „Mit unsrer Macht ist nichts getan“, s.o.). Musikalisch sind beide Fassungen weitgehend identisch; den Text bildete 1717 die zweite, 1730 die vierte Strophe. Der enge Zusammenhang zwischen den beiden konfessionellen Jubiläumsfesten kommt hier zum Ausdruck. Offenbar gehörte dieser Choral so selbstverständlich in den religiösen Kontext, dass Graupner ihn – entgegen seiner sonstigen Gewohnheit – nicht neu bearbeitete, sondern bewusst die alte Fassung wieder einsetzte.

Der in der Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* verwendete Choral stammt aus dem Kirchenlied, das 1530, im Jahr der Augsburger Konfession, von Johann Graman gedichtet worden war und bei der Verkündigung des Friedensschlusses nach dem

dreißigjährigen Krieg erklang.⁹³⁷ Die erste Strophe "Nun lob, mein Seel, den Herren" steht in der Mitte der Kantate (Nr. 7), die 5. Strophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“ bildet den Schlusschoral.⁹³⁸

Stellt die Auswahl der Choralstrophen schon ein deutliches Bekenntnis zum Lutherum dar, so werden die spezifisch politischen Aussagen dazu in den Rezitativen gemacht. Hier wird die Position Hessen-Darmstadts in der Frage der Konfession mit Nachdruck und mit einigem Kampfgeist zum Ausdruck gebracht. Im Rezitativ Nr. 2 wird Hessen-Darmstadt, das mit Zion gleichgesetzt ist, ermuntert:

Auf, Zion, fasse neuen Mut,
 Dich aller Welt im Schmuck
 Der Wahrheit darzustellen.
 Und fällt ein Gegner deinen Glauben an,
 An deinem Grund, worauf dein Hoffen ruht,
 Wird er sich selbst zerschellen.
 Gott ist mit dir!
 Trutz, wer dir schaden kann.
 Drum rüste dich getrost zur Freude!
 Tritt unverzagt herfür!
 Bekenne, was du glaubst,
 Wie ehmals, so auch heute.

Das klare Bekenntnis, das in den beiden vergangenen Jahrhunderten so wichtig war, dass Kriege darüber geführt wurden und die Formation der politischen Landschaft Europas davon abhing, musste hier nun speziell angemahnt werden. Außenpolitisch herrschten 1730 längst andere Prioritäten vor. Die konfessionellen Übertritte innerhalb der landgräflichen Familie, die noch in der Generation zuvor für Eklat gesorgt hatten,⁹³⁹ wurden wohl zunehmend als Normalität wahrgenommen. Was für Landgraf Ernst Ludwigs pragmatische Einstellung vielleicht kein Problem (mehr) darstellte, dem musste von theologischer Seite aber weiterhin mit deutlichen Kundgebungen begegnet werden. Graupners Musik unterstützt die bekennende Position des

937 Johann Gramann, genannt Johannes Poliander (1487-1541), war Theologe und Weggefährte Martin Luthers. Das Lied ist eine Bearbeitung des 103. Psalms; es wurde auf Anregung Herzog Albrechts von Brandenburg-Ansbach, „dazu Kugelmann, der Herzogl. Kapellmeister [Hans Kugelmann, Geburtsdatum unbekannt, gestorben 1742], die Melodie gemacht hat unter einem freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag“. HASE 1988, 388f.

938 Eben diese beiden Choralstrophen verwendete auch der Textdichter der Kantate *Der Herr erböret dich in der Not* zum Regierungsjubiläum 1738. Graupner kopierte zu jener Gelegenheit aber seine erste Fassung nicht vollständig, sondern nahm einige Änderungen vor. Siehe Kapitel 7.1.5.1 und 8.3.1.

939 Sehr zum Leidwesen von Landgräfin Elisabeth Dorothea waren mehrere Geschwister Ernst Ludwigs zum katholischen Glauben konvertiert, und sie befürchtete das Gleiche für Ernst Ludwig. HStAD D 4 329/2.

Textdichters. Paukenwirbel⁹⁴⁰ stehen am Schluss der ersten Kantate und bekräftigen das „Amen“ (Choral Nr. 8).

Die zweite Kantate knüpft mit einem solistischen Paukenwirbel an die des Vortages an, doch hier lässt dieser Anfang eine deutlich militärische Reminiszenz erkennen. Hier wird nicht das „Amen“ nach einer Gebetsstrophe durch Pauke und Trompeten verstärkt, sondern die Einstimmung zu einem Kampf. Der Herr wird um Beistand angefleht, wenn die heilige Stadt Jerusalem, die hier sinnbildlich für das protestantische deutsche Fürstentum steht, verteidigt werden soll: „Denn er [der Herr] macht feste die Riegel seiner Tore“.

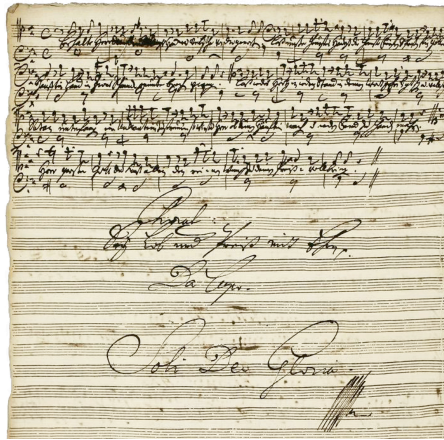
Das Fehlen einer Textzeile im Rezitativ Nr. 10 der zweiten Kantate ist nach heutigem Wissensstand nur mit einem Versehen Graupners zu erklären. Er komponierte Lichtenbergs Text, der als Druck erhalten ist, für alle vier Solisten, ohne jedoch die letzte Zeile zu vertonen:

- Tenor: Erhalte / Herr! durch deine Allmachtshand/
Was wir bisher von dir genossen.
- Bass: Lass unser teurstes Haupt/ die teuerste Fürstensprossen
Sein Götterhaus / Sein Land/
In Zionsschmuck ohnunterbrochen prangen.
- Alt: Lass jedes Herz in jedem Stand/
In deinem Wort geheiligt sein.
Und will sich Satan unterfangen/
Ein Unkraut einzustreu'n;
So wirst du/ Herr! ob deinem Häuflein wachen/
Und jeden Feind zu schanden machen.
- Sopran: Herr! großer Gott! du kannst allein
Den reinen Wunsch zu deinem Preis vollbringen.

(Es soll dir unser Mund/ so hier als dort lobsingem).

Die letzte Zeile ist unverzichtbar, sowohl formal für das Reimschema als auch inhaltlich. Sie leitet die folgende Choralstrophe ein, daher ist nicht vorstellbar, dass Graupner sie absichtlich ausgelassen hat. Dennoch schließt das Rezitativ mit einem Doppelstrich ab, danach folgt der Hinweis auf die Reprise des Chorals und die übliche Schlussformel:

940 Über der – transponierend notierten – Paukenstimme stehen in der Partitur und in der Einzelstimme lediglich Schlangenlinien als Vortragszeichen.



8.2. Zwei Operaufführungen bei einem Staatsbesuch

Die letzten Operaufführungen im landgräflichen Theater fanden im Februar 1719 statt. Der Aufführungskontext der beiden Pastoralen *La Costanza vince l'inganno* und *Adone* lässt sich teilweise aus Ernst Ludwigs Briefftagebuch und aus seiner Privatkorrespondenz rekonstruieren.⁹⁴¹ Anlass war ein Besuch des Kurfürsten von Trier und des Kurfürsten von der Pfalz in der Woche von Montag, dem 13. bis Samstag, den 18. Februar 1719. Zur Unterhaltung während des Besuchs sollte Generalmajor von Miltitz „Plaisirs“ organisieren, wofür ihm das beachtliche Budget von 1000 Gulden zur Verfügung gestellt wurde.⁹⁴²

Franz Ludwig (1664-1732) und Carl III. Philipp von Pfalz-Neuburg (1661-1742) waren Brüder und eng mit den Darmstädter Landgrafen verwandt. Ihre Mutter Elisabeth Amalia (1635-1709)⁹⁴³ war eine Tochter Georgs II. von Hessen-Darmstadt, somit eine Schwester von Ernst Ludwigs Vater, Ludwig VI. Als Erzbischof von Trier war Franz Ludwig einer der drei geistlichen, Carl Philipp als Pfalzgraf bei Rhein einer der sechs weltlichen Kurfürsten des Reiches. Franz Ludwig, der drei Jahre älter war als sein Vetter Ernst Ludwig, konnte auf eine beeindruckende Laufbahn zurückblicken. Er hatte schon im Alter von 14 Jahren das erste Kanonikat er-

941 ULB Darmstadt, Hs 1585, Diarium Ernst Ludwigs. HStAD D 4 355/1 und HStAD D 5 18/3, Korrespondenz mit fürstlichen Personen. Vgl. auch PEGAH 2011.

942 KLEEFELD 1904, 56.

943 Die zum katholischen Glauben übergetretene Tante Ernst Ludwigs wurde zu einer dynastischen Zentralfigur Europas. Sie hatte 17 Kinder aus ihrer Ehe mit Philipp Wilhelm von der Pfalz. Alle ihre Söhne bekleideten hohe geistliche und militärische Ämter, drei waren Kurfürsten des Reiches. Ihre Tochter Eleonore wurde Kaiserin von Österreich, zwei weitere Töchter Königinnen von Spanien und von Portugal. Siehe FRANZ 2012, 286f.

halten. Im Jahre 1719 war er Fürstbischof von Breslau – wo er meistens lebte – Erzbischof und Kurfürst von Trier,⁹⁴⁴ Bischof von Worms, Hochmeister des Deutschen Ordens, Fürstprobst von Ellwangen und Reichserzkanzler. Alle diese Ämter nutzte er, um zahlreiche Reformen durchzusetzen. Außerdem förderte er die Kunst, gründete die Universität Breslau und baute mehrere Kirchen, Waisenhäuser und Hospitäler.⁹⁴⁵ Carl Philipp, der ursprünglich auch den geistlichen Stand angestrebt hatte, war zunächst Domherr in Köln, in Salzburg und in Mainz, trat jedoch während des spanischen Erbfolgekriegs in kaiserliche Militärdienste und kämpfte als Feldmarschall erfolgreich in den Türkenkriegen. 1716, nach dem Tod seines Bruders Johann Wilhelm, übernahm er das Erbe als Pfalzgraf.

Insbesondere zu Carl Philipp unterhielt Ernst Ludwig ein freundschaftliches Verhältnis, das weder durch die unterschiedliche Konfessionszugehörigkeit noch durch andere politische Differenzen⁹⁴⁶ getrübt wurde. Mehrere Einladungen der Vettern, zum Karneval oder zur Jagd, sind durch ihre Korrespondenz dokumentiert. Der Besuch, bzw. die gegenseitigen Besuche zwischen Sommer 1718 und Karneval 1719 jedoch waren als die ersten dieser Art mit einem besonderem Aufwand verbunden, der sich in späteren Jahren nicht in der gleichen Weise wiederholte.

Franz Ludwig war am 20. Februar 1716 zum Erzbischof von Trier gewählt worden; er nahm den Titel aber erst im August 1717 an. „Er mochte nicht gern aus dem ihm lieb gewordenen Schlesien scheiden. Erst am 24. März 1719 hielt er seinen Einzug in Trier und nahm die Huldigung des Kurstaates entgegen.“⁹⁴⁷ Dieser Einzug stand also kurz bevor, als Franz Ludwig seinen Vetter in Darmstadt besuchte. Aber auch für Carl Philipp waren die Jahre 1718 und 1719 geprägt von bedeutenden persönlichen Veränderungen, gleichzeitig von politischen Konflikten. Ab 1706 hatte er als kaiserlicher Statthalter von Tirol in Innsbruck gelebt. Als er 1716 nach dem Tod seines Bruders Kurfürst von der Pfalz wurde, blieb er zunächst in Innsbruck,⁹⁴⁸ zog

944 Zehn Jahre später wurde er Kurfürst und Erzbischof von Mainz und musste deshalb auf Geheiß des Papstes das Trierer Amt abgeben.

945 SCHMID 1999.

946 Als der Kaiser 1730 die beiden Kurfürsten als ausschreibende Fürsten des Oberrheinischen Kreises mit der Exekution der kaiserlichen Schuldenkommission gegen Hessen-Darmstadt beauftragte, wurden diese nicht tätig. Siehe PONS 2009, 59.

947 ELSTERER 1878, 308.

948 „Er [Carl Philipp] wollte seinen verschuldeten Erbländen eine Zeit lang Erleichterung gönnen und sein Statthaltereinkommen noch genießen und bestellte eine Regierung in Düsseldorf, von der die verhaßtesten Kreaturen seines Vorgängers Johann Wilhelm ausgeschlossen wurden. Seine ersten Regentenschritte ließen ein goldenes Zeitalter für das gedrückte Pfälzer Land ahnen. Er reducirte die überflüssigen Beamtenstellen und machte manche Ersparnisse in Heer und Verwaltung, hob die ungemein verhaßte und drückende Accise und den Stempel am 2. November 1716 auf, erklärte die verschleuderten Kammergüter wieder als zur Landeskasse gehörig und ihre Veräußerung für widerrechtlich, brachte 1717 das Jülich'sche Steuerwesen in bessere Ordnung, erleichterte die materiellen Lasten aller Unterthanen und gestattete den bedrängten Protestanten im Germersheimer Gebiete freie Religionsübung“. KLEINSCHMIDT 1882, 331f.

im Mai 1717 für ca. ein Jahr in seine Geburtsstadt Neuburg an der Donau und im November 1718 nach Heidelberg (bzw. in die nahe Sommerresidenz Schwetzingen).⁹⁴⁹ In diese Zeit fallen die gegenseitigen Besuche der beiden Brüder mit ihren Vettern Ernst Ludwig und Heinrich von Hessen-Darmstadt. Kurze Zeit später beschwor Carl Philipp durch seine rigide katholische Haltung Konflikte mit den reformierten Kirchengremien in Heidelberg herauf, was nur der Höhepunkt eines permanenten Streites zwischen dem mehrheitlich reformierten Bürgertum einerseits und dem katholischen Kurfürsten andererseits war, der seit der Zerstörung der Stadt im Jahr 1693 schwelte.⁹⁵⁰

Im Jahr 1718 verbrachte Prinz Heinrich von Hessen-Darmstadt die Karnevalszeit in Neuburg, wo er im Auftrag seines Bruders Verhandlungen um einige im Odenwald gelegene Dörfer führen sollte, die zwischen den Fürstentümern zum Verkauf oder Tausch standen. Carl Philipp wollte jedoch nicht mit Heinrich verhandeln, so dass dieser seinen Bruder auf ein persönliches Treffen vertrösten musste:

„[...] que je n'ay rien negligé pour obtenir une response positive de l'Electeur sur la commission que vous m'aviez donné pour luy, lequel m'at dit que ces sortes des differends s'accommodoient mieux entre les Princes en persone, de sorte qu'il faloit remettre cette affaire jusqu'a son entrevüe, puisqu'on espere qu'a cette heure apres les couches de Madame la Princesse, l'Electeur feroit un tour a Heidelberg et peut estre plus outre [...]“.⁹⁵¹

Ernst Ludwig hielt sich – vielleicht wegen dieser Angelegenheit – vom 25. August bis 5. September 1718 in der Pfälzer Sommerresidenz Schwetzingen auf. Ein vermutlich anschließend geplanter Gegenbesuch Carl Philipps – und seines Bruders – fand erst im Februar des folgenden Jahres statt, wurde aber schon im Herbst 1718 vorbereitet. Im September und Oktober gab es in Darmstadt Opernproben, an denen der Landgraf mehrmals teilnahm.⁹⁵² Da er selbst die Ouverture zu einer der Opern komponiert hatte (s.u.), war seine Anwesenheit verständlich. Auch zwei Prinzessinnen (vermutlich Magdalena Sibylla von Vöhl und Ernst Ludwigs jüngste Toch-

949 Das Heidelberger Schloss war im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1693 weitgehend zerstört worden. Aber auch das Schloss in Schwetzingen hatte Kriegsschäden davongetragen.

950 Bereits Carl Philipps Vorgänger, sein Bruder Johann Wilhelm, hatte eine streng katholische Richtung verfolgt, jedoch vertragliche Einigungen mit den andersgläubigen Bürgern getroffen. Carl Philipp untersagte im April 1719 den reformierten Heidelberger Katechismus und verbot im August desselben Jahres den Reformierten die Benutzung der Heiliggeistkirche, die er wieder zur Wittelsbacher Erbbegräbniskirche erklären wollte. Da beide Erlasse gegen die 1705 von Kurfürst Johann Wilhelm mit Preußen geschlossenen Religionsverträge verstießen, mischten sich sowohl der Kaiser als auch andere protestantische Reichsstände (nicht jedoch Hessen-Darmstadt) in den Streit und zwangen Carl Philipp zum Nachgeben. Daraufhin verlegte er 1720 die Residenz nach Mannheim, wo er ein neues Schloss errichten ließ, das allerdings erst zehn Jahre später fertig wurde. KLEINSCHMIDT 1882. Siehe auch RICHTER/ROSENBERG 2010.

951 HStAD D 4 300/5, Prinz Heinrich an seinen Bruder Ernst Ludwig, Neuburg, den 18. März 1718.

952 ULB Darmstadt, Hs 1585, Brieftagebuch Ernst Ludwigs 1718-1725.

ter Friederike Charlotte) waren bei mehreren Proben zugegen, wie aus der Rechnung des „Cafetiers“ hervorgeht, der den Mitwirkenden und Zuschauern der Proben Tee, Schokolade und Kaffee lieferte.⁹⁵³ Ob diese Aktivitäten bereits mit dem Besuch der beiden Kurfürsten in Zusammenhang standen, geht nicht aus den Dokumenten hervor, ist jedoch sehr wahrscheinlich. Ernst Ludwig bat am 28. Oktober den Landgrafen Carl von Hessen-Kassel, ihm die Sopranistin Madelena di Salvey für einige Wochen zu überlassen, was dieser am 31. Oktober zusagte.⁹⁵⁴ Weitere Musiker kamen aus Wolfenbüttel (ein Oboist namens Fleischer) und aus Köthen (der Violinist und dortige Konzertmeister Joseph Spieß).⁹⁵⁵ Die Proben mussten allerdings im November ohne den Landgrafen stattfinden, da dieser zu dem Zeitpunkt bereits mit seinen Cousins zusammengekommen war. Von Schwetzingen aus bat Carl Philipp nämlich am 29. Oktober Ernst Ludwig um einen Gefallen:

„Nachdem unsers Bruderen, des Herrn Churfürsten zu Trier Ldn: und Wir nach dem nechstbevorstehenden St. Huberti tag uns nacher Ehrenbreitstein⁹⁵⁶ zu Wasser zu begeben entschloßen. Alß haben Ew. Ldn: Wir hinbey freund Vetterlich ersuchen wollen dieselbe geruhen hochgedachter S[eine]r. Ldn: und uns die angenehme gefälligkeit zu erweisen, mithin zu unserer bedienung dero große Schiffjagt gegen obgelmelte Zeit nacher Manheim abzuschicken [...]“.⁹⁵⁷

Ernst Ludwig beorderte nicht nur die große, sondern auch die kleine Yacht, die beide in Ginsheim stationiert waren,⁹⁵⁸ am 3. November nach Mannheim. Er selbst war aber schon vom 1. bis 9. November in Schwetzingen und notierte im Tagebuch als Aufenthaltsort vom 9. bis 12. November: „sur le rhin“. Ob die Kurfürsten die Fahrt den Rhein hinab am 3. November von Mannheim oder aber am 9. mit Ernst Ludwig zusammen von Schwetzingen aus antraten, ist weder aus dem Tagebuch noch aus der Korrespondenz zu ersehen. Am 12. November kam Ernst Ludwig jedenfalls in Koblenz (Ehrenbreitstein) an und reiste vom 17. bis 19. November über den Westerwald und Frankfurt wieder nach Darmstadt.⁹⁵⁹ Am 15. November hatte Ge-

953 HStAD E 14 A 2/6.

954 HStAD D 4 355/1, Korrespondenz mit fürstlichen Personen.

955 Bach-Lexikon, 313. Vgl. auch PEGAH 2011, 224-227. Ende Februar 1719 dankte Ernst Ludwig schriftlich seinen Freunden und bat um Entschuldigung, dass er die Musiker so lange in Darmstadt behalten habe. HStAD D8 15/6.

956 Koblenz mit der Festung Ehrenbreitstein war eine der Residenzen des Kurfürsten von Trier.

957 HStAD D 5 18/3, Freundschaftliche Korrespondenz mit dem Pfalzgrafen Carl Philipp von Neuburg.

958 Die Schiffe des Landgrafen, die sein Vater hatte bauen lassen, lagen im Hafen von Ginsheim, nahe der Mainmündung südlich von Mainz. Ernst Ludwig und seine Familie nutzten sie für Reisen, die auf dem Fluss wesentlich bequemer und schneller möglich waren als auf den oft unsicheren und in schlechtem Zustand befindlichen Landwegen.

959 Diarium, ULB Darmstadt, Hs 1585.

heimrat Kameytsky nach Koblenz berichtet, dass die Zimmer bereit seien⁹⁶⁰ und die „opera anfanget gut zu gehen“. Ernst Ludwig antwortete, dass er zur Generalprobe zu Hause sein wolle. Im selben Brief bestätigte er den Empfang von Medaillen und Goldschmuck, die er durch Kameytsky in Auftrag gegeben hatte und die er als Gastgeschenke benötigte. Aus einem Nebensatz geht der Grund der Reise nach Koblenz hervor: „[...] heute geschieht die einkleidung des General horsten, undt Rath Taufkirchen zum teutschen orden welcher ich auch mit assistiren werde [...]“.⁹⁶¹ Kurfürst Franz Ludwig war Großmeister des Deutschen Ordens, und offenbar war Ernst Ludwig eingeladen, an einer feierlichen Einkleidung von neuen Mitgliedern teilzunehmen.

Vom 19. bis 29. November sowie im Dezember 1718 nahm Ernst Ludwig wieder an den Proben teil, wie aus dem Tagebuch hervorgeht. Zur selben Zeit wurde aber auch angeordnet, dass ein „Inventarium über die im alhiesigen Hochf. Opera Hauß befindlichen Kleydungen und andern Mobilien“ angefertigt wurde.⁹⁶² Das lässt darauf schließen, dass die bevorstehenden Aufführungen die letzten sein sollten und die anschließende Einstellung des Theaterbetriebs offenbar bereits fest beschlossen war.

Carl Philipp schrieb am 20. Dezember aus Heidelberg, dass dem Besuch nach den Feiertagen nichts mehr im Wege stehe. Eine Begründung des Aufschubs geht aus seinem Bericht zwar nicht klar hervor, wird aber angedeutet:

„Monsieur mon tres cher Frere

Meinen geschehenen Versprechen gemäs berichte dem Herren bruderen, das, anheüte der Generalle von Firmond mit volstenndiger information resolution vndt expedition abgereiset, vndt weilen die Weinacht feyerdag so nahe, auch der Jahres dag zu welchem MHbruderen von innerstem meines hertzens glik wünsche, wie nicht weniger der drey kenig dag baldt darauf folget, vndt vor Endigung dieser nicht wohl vorher abkommen kan, als erbeete von MHbruderen den befehl wan sie mich bey sich zu haben verlangen, mir ist von hertzen leidt das ich der schönen Jagt nicht beywohnen können, maßen ich bey allen ankommenden posten mit dem Firmond was zu debatiren gehabt, bis Entligen die ultimate resolution von Wien kommen, vndt Entligen den Firmond expediren können, ob man mit meiner resolution bey dem keyserl. hof wirdt zufriden sein mus ich

960 Die damals neu hergerichteten Paradezimmer im Residenzschloss wurden auch später noch die „Palzgräfflichen Gemächer“ oder auch die „Kurfürstlichen Gemächer“ genannt; sie wurden bei besonderen Anlässen benutzt und Ehrengästen zur Verfügung gestellt.

961 HStAD D 4 359/1.

962 HStAD D 8 15/4. Das Verzeichnis wurde am 3. Januar 1719 unterzeichnet von Johann Adam Ostheim und Johann Christoph Schetky, beide nicht nur Sekretäre, sondern auch Mitglieder der Hofkapelle.

Erwarten, indessen ocupiret mich dermahlen nichts als das Verlangen MHbruderen zu sehen [...]“.⁹⁶³

Carl Philipp musste eine wichtige Angelegenheit mit dem Kaiser in Wien regeln, bevor er nach Darmstadt kommen konnte.⁹⁶⁴ Ob diese Angelegenheit auch etwas mit seinem Bruder Franz Ludwig und mit seinem Vetter Ernst Ludwig zu tun hatte, wird jedoch nicht klar.

Zwei Opern sollten aufgeführt werden, nämlich die bereits vor mehreren Jahren entstandene *La Costanza vince l'inganno* sowie *Adone*, ebenfalls eine „Pastorale per musica“, die Graupner augenscheinlich 1718 geschrieben hatte.⁹⁶⁵ Die Proben wurden in der Weihnachtszeit ausgesetzt, am 5. Januar 1719 wieder aufgenommen und dauerten bis zum 11. Februar. Am 16. Januar schrieb Ernst Ludwig in seinem Diarium explizit: „repetition du prologue“. Rashid-S. Pegah folgerte daraus, dass an diesem Tag der von Graupner neu zur Ergänzung der Oper *La Costanza* geschriebene Prolog *M'invita alla caccia la diva* probiert wurde. Das muss nicht zutreffen, da es auch zu *Adone* einen Prolog gibt, der speziell für den Besuch der Kurfürsten geschrieben wurde. Sicher ist jedoch, dass *La Costanza* am 14., *Adone* mithin am 16. Februar aufgeführt wurde.⁹⁶⁶ Nachdem die beiden Cousins abgereist waren, wurde am 20. Februar, zur Ankunft des Grafen von Hanau, des Schwiegervaters des Erbprinzen, noch ein letztes Mal eine der Opern gespielt, bevor das Musiktheater in Darmstadt für lange Zeit geschlossen wurde.

Es fällt bei der Durchsicht von Graupners Werken auf, dass überhaupt keine Kantate zwischen dem 11. Sonntag nach Trinitatis (28. August) 1718 und dem 3. Sonntag nach Epiphaniäs (22. Januar) 1719 erhalten ist. Ernst Ludwig war vom 29. August bis 5. September in Mannheim und Schwetzingen.⁹⁶⁷ Eine zweite Reise fand vom 1. bis 19. November statt, wo er wiederum Schwetzingen, danach Koblenz besuchte (s.o.). Während der Zeiten, die er im September und Oktober in Darmstadt verbrachte, besuchte er mehrfach Opernproben, wie er in seinem Diarium erwähnt. Obwohl das Tagebuch auch regelmäßig Kirchenbesuche nennt, hat die Kirchenmu-

963 HStAD D 5 18/3, Freundschaftliche Korrespondenz mit dem Pfalzgrafen Carl Philipp von Neuburg.

964 Möglicherweise ging es dabei um die konfessionellen Streitigkeiten mit den Reformierten in Heidelberg (s.o.).

965 Obwohl Rashid-S. Pegah 1719 als Entstehungsjahr angibt (PEGAH 2011, 226), zeigt der von ihm abgebildete Librettodruck (des in St. Petersburg aufgefundenen Exemplars) die Jahreszahl 1718. Wilhelm Kleefeld machte für 1719 die Angabe: „2 Opernbücher von Graupner gedruckt“. KLEEFELD 1904, 57. Es ist dennoch wahrscheinlich, dass *Adone* bereits 1718 entstanden war. Ob es in jenem Jahr aber schon eine Aufführung gab, ist nicht geklärt. Kleefeld meinte vermutlich auch *Adone*, wenn er „im Jahre 1719 ebenfalls ein Divertissement“ auflistete.

966 Das Aufführungsdatum geht aus dem Textdruck hervor, der zwar nicht erhalten, aber in dem alten Darmstädter Bibliothekskatalog von Andreas August Ernst Schleiermacher genannt ist. Siehe PEGAH 2011, 225f.

967 Diarium, ULB Darmstadt, Hs 1585.

sik offenbar in dieser Zeit entweder geruht oder wurde vom Vizekapellmeister besorgt. Von Graupner ist jedenfalls lediglich im Dezember die Geburtstagskantate für den Landgrafen *Lobet, ihr Knechte* (siehe Kapitel 7.1.2.) überliefert. Dass die Zeit des kurfürstlichen Besuches für Graupner und vermutlich auch für die anderen Musiker eine sehr turbulente und arbeitsreiche war, wird auch sichtbar an der regulären Sonntagskantate *Siehe, ich komme* zum Sonntag Estomihi 1719, die unvollständig blieb. Graupner beendete die Partitur nicht; ein deutliches Zeichen dafür ist der fehlende Schluss-Schnörkel, das Fehlen der Floskel „Soli Deo Gloria“ und eine leere folgende Seite.⁹⁶⁸ Der Sonntag Estomihi fiel in jenem Jahr auf den 19. Februar, also den Tag nach der Abreise der Kurfürsten und einer weiteren Operaufführung in Anwesenheit des Grafen von Hanau. Man kann sich leicht vorstellen, dass Graupner bei den Vorbereitungen für zwei Opern⁹⁶⁹ kaum Zeit geblieben war, die reguläre Kirchenmusik zu schreiben und zu proben.

968 Graupners Partitur endet nach fünf Seiten mit dem Hinweis auf ein Da capo des Choral (Nr. 6). Von Satz Nr. 9 liegt eine unvollständig ausgeführte Partitur bei. Sie ist von einer Hand geschrieben, die auch andernorts in Darmstädter Manuskripten auftritt, und auf einem Papier, das in der Größe von Graupners Papieren geringfügig abweicht. Die gleiche Handschrift findet sich im Aufführungsmaterial, vor allem in den Vokalstimmen, in denen nunmehr der in der Partitur fehlende Text ergänzt ist. Beim Ausschreiben der Stimmen hat Graupner weit über das übliche Maß hinaus mitgeholfen. Die Auffälligkeiten des Quellenmaterials könnten darauf hindeuten, dass Graupner die Sätze 7-9 nicht selbst komponiert hat. Freundlicher Hinweis von Dr. Oswald Bill.

969 Zusätzlich sind vielleicht „auch die berühmten ‚Festes Venetiennes‘ von Campra, die im Pariser Druck von 1710 in der Darmstädter Bibliothek mit dem angebundenen Prolog zu dem ‚Ballett des Amours‘ von 1712 noch bis 1944 aufbewahrt wurden, [...] mit einer von 1719 herrührenden Kürzung wohl erst damals zur Aufführung gekommen“. NOACK 1967, 184.

Zwei Prologe als Huldigung für die Ehrengäste

1719 Prologo zur Pastorale *La costanza vince l'inganno*

1. Aria: M'invita alla caccia la diva...	Meleagro, 2 vl, vla, bc
2. Rec: D'ogni eroico piacer ...	Meleagro, bc
3. Aria: Risuoni la selva...	Meleagro, 4 cor, 2vl, vla, bc
Ballo di Cacciatori	
4. Rec: Meleagro, t'arresta...	Apollo, Meleagro, bc
5. Aria: Al fugor...	Apollo, 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Io del lucido Dio...	Meleagro, Apollo, Clio, bc
7. Aria: Io che sempre compagna...	Clio, 2 vl, bc
8. Rec: E del alto...	Urania, bc
9. Aria: E freggio...	Urania, 2 vl, vla, bc
10. Rec: Io da questi momenti...	Meleagro, Apollo, bc
11. Tutti: Essulti ogni sponda...	Clio, Urania, Apollo, Meleagro, 2 vl, vla, bc

Textdichter unbekannt. Textdruck nicht erhalten.

Das Manuskript des Prologo ist der Oper *La Costanza vince l'inganno* beigelegt.

Überschrift auf der 1. Partiturseite: PROLOGO

Überschrift auf fol. 4r: Ballo di Cacciatori

Stimmenmaterial fehlt.

1719 Prologo zur Pastorale *Adone*

1. Aria Danubbio: Innocenti flutti ondosi...	Musik nicht erhalten
2. Rec Danubbio: Carlo gioia del mondo...	
3. Rec Reno: Di laureata sponda...	
4. Aria Reno: A voce di canto...	
5. Dialog Neckero, Reno	
6. Aria Neckero: Nel seno e nel core...	
7. Dialog Danubbio, Reno	
8. Aria Reno: Qual onda che d'en corre al mar...	
9. Rec Minerva: Dell'elemento ondoso...	
10. Aria Minerva: Con prudenza e con clemenza...	
11. Rec Danubbio: Dea, del inclito Giove eterna...	
12. Aria Danubbio: Di sua gloria al gran fulgore...	
13. Rec. Minerva: Datti pace bel Istro...	
14. Aria Minerva: Come febo dal suo polo	
15. Dialog Reno, Neckero, Danubbio	
16. Aria à 3: Dal suolo all'etra...	
17. Rec Danubbio: Mâ qual splendore celestre...	
18. Rec Venere: Venere son che vanta...	
19. Aria Venere: Solo Amor alma è del mondo...	
20. Dialog Venere, Neckero, Reno, Danubbio	
21. Coro: Viva lieto quel gran core...	

Textdichter unbekannt. Textbuch italienisch mit deutscher Prosa-Übersetzung

Während Opern an großen Höfen im allgemeinen genau für den jeweiligen Anlass konzipiert waren und fast immer eine aktuelle politische Absicht verfolgten,⁹⁷⁰ wurde hier eine Pastorale aufgeführt, die bereits etliche Jahre zuvor geschrieben worden war: *La Costanza vince l'inganno*. Für den gegenwärtigen Anlass musste daher ein Prolog vorangestellt werden, der die politischen Konnotationen deutlich machte, die in diesem Fall aus einer Huldigung an den Kurfürsten von Trier bestanden. Auch der zweiten Oper *Adone* ist ein Prolog vorangestellt, der dem zweiten Ehrengast, dem Kurfürsten von der Pfalz huldigte. Ob dieser Prolog ebenfalls nachträglich oder gleichzeitig mit der Oper, mutmaßlich im Herbst 1718, entstand, ist ungewiss. In jedem Fall mussten beide Prologe speziell für die Kurfürsten geschrieben werden.

Bereits um 1712 entstanden zwei Abschriften der Pastorale *La costanza vince l'inganno* von Graupners Hand, woraus folgt, dass diese Oper früher als bisher angenommen entstanden sein muss.⁹⁷¹ Bei den Abschriften handelt es sich um Schmuckausgaben in Querformat, sorgfältig gebunden und mit Lederumschlag versehen. Eines dieser Exemplare wurde dem Hof zu Braunschweig-Wolfenbüttel als Geschenk übermittelt, eines verblieb in Darmstadt. Neben der Partitur ist auch das Libretto der Oper in Wolfenbüttel noch vorhanden; da es zu einem anderen Anlass dorthin gelangte, fehlt hier natürlich der Prologo.⁹⁷² In Darmstadt wurde die später entstandene Partitur des Prologo der Abschrift beigelegt. Der Textdruck wurde 1944 vernichtet, die Angaben im Katalog des Altbestands⁹⁷³ erlauben jedoch Aussagen zum Inhalt und zum Aufführungsdatum. Den Partituren – Stimmenmaterial ist nicht dabei – sind unterschiedliche Ouverturen vorangestellt, beide stammen aus der Feder des Landgrafen Ernst Ludwig. Vielleicht erklärt das sein gesteigertes Interesse, an so vielen Proben teilzunehmen, als er die Oper 1719 aufführen ließ. Nicht zu ersehen ist hingegen, wer den Text und die Musik der Oper schrieb. Eine Prägung auf der Wolfenbütteler Abschrift „1715“ könnte das Datum des Geschenks bedeuten, vielleicht aber auch das Datum der Darmstädter Erstaufführung, worauf einige erhaltene Rechnungen hindeuten.⁹⁷⁴

8.2.1. „M'invita alla caccia la diva“:

Prologo zur Pastorale *La Costanza vince l'inganno*

Ungeachtet des Entstehungsdatums der Oper wurde der Prolog *M'invita alla caccia la diva* anlässlich des kurfürstlichen Besuches 1718/19 geschrieben. Hier ist Graupner unverkennbar der Komponist, der Textdichter ist jedoch nicht bekannt. Im Gegensatz zu dem *Adone*-Prolog, der Carl Philipp nicht nur namentlich nennt, sondern

970 WERR 2006, 97-146.

971 Oswald Bill nahm die Datierung anhand von Schriftvergleichen vor.

972 <http://diglib.hab.de/drucke/textb-638/start.htm>. Abruf am 15.3.2013.

973 Siehe PEGAH 2011, 225f.

974 Vgl. Pegah 2011, 221f. Ob es bereits eine frühere Aufführung des Werks gab, in Darmstadt oder anderswo, ist nicht klar. Oswald Bill geht davon aus, dass die Oper bereits mehrere Jahre früher entstand und vielleicht nur zum Teil von Graupner stammt.

auch den aktuellen Wechsel seiner Residenzorte thematisiert (s.u.), ist die Huldigung im *Costanza*-Prolog viel allgemeiner ausgerichtet. Somit könnte der Text möglicherweise auch aus einem anderen Werk übernommen und nur – stellenweise – auf den speziellen Anlass zugeschnitten worden sein.

Die Personen des Prologs sind der Oper entnommen: Meleagro, der in der griechischen Mythologie den caledonischen Eber besiegt und Atalanta gerettet hatte, Apollo, Clio und Urania. Nachdem Meleagro, eine Figur, in der offensichtlich Ernst Ludwig personifiziert ist, in zwei Arien und einem Rezitativ ein Loblied auf die Jagd als heroisches Vergnügen gesungen hat, erscheint Apollo und kündigt ihm an, er werde heute einen Halbgott treffen und ein Vergnügen erleben, das das des Jägers weit übersteige. Dieser Held, dessen Ankunft im Kreis der „Cacciatori“ besprochen wird, ist der Kurfürst Franz Ludwig, sein Name wird jedoch nicht genannt. Das Land Hessen wird glücklich gepriesen, den hohen Gast zu beherbergen:

Apollo: Sotto del cielo d'Hassia felice
 abitator del chiaro meno,
 preparatevi ommai
 à goder lieti s'oggi colai
 ch'è invitto ditatore della triplice Augusta
 sparge souria di voi grazie e favori.

Bei „la triplice Augusta“ könnte es sich um eine Anspielung nicht nur auf den Dreierbund der Cousins Ernst Ludwig, Franz Ludwig und Carl Philipp handeln, sondern auch auf Franz Ludwigs Bischofssitz, die Stadt Trier, deren römischer Name „Augusta Trevororum“ war.

Die Arie des Meleagro „Risuoni la selva“ ist das einzige Beispiel in Graupners Vokalwerk, das eine Besetzung mit vier Hörnern aufweist. Die Hornstimmen (Hörner in F) sind am Anfang der Arie in der Partitur in den ersten 14 Takten zweistimmig notiert, wobei die verstärkenden Stimmen offenbar nachträglich hinzugefügt wurden. Das dritte Horn geht mit dem ersten, das vierte mit dem zweiten zusammen. Dadurch ergibt sich eine Klangfolge der miteinander kommunizierenden Signale, die unmittelbar an das Geschehen im Verlauf einer Parforcejagd erinnert.⁹⁷⁵ Die Aufteilung in eine 1. und eine 2. Hornstimme wurde zu Anfang mit Ziffern deutlich gemacht (hier ab Takt 7):

975 Siehe SORG 2013, 137f.



Ab Takt 15 jedoch (im Takt 16 setzt der Sänger ein) notierte Graupner alle vier Hornstimmen in eigenen Systemen, wobei jetzt die erste mit der zweiten und die dritte mit der vierten Stimme zusammengehen:



Nur diese Arie ist im Prolog von Hörnern begleitet. Die Arie des Apollo ist mit zwei Oboen und Fagott besetzt, alle übrigen Sätze lediglich mit Streichern. Sicherlich spielte die Identifikation Ernst Ludwigs mit der Figur des Jägers Meleagro eine Rolle bei der Besetzung. Die Oper selbst jedoch, die ja wesentlich früher entstand, scheint keinen Bezug zu der aktuellen Situation und den anwesenden Personen zu haben und nicht aus diesem Grunde ausgewählt worden zu sein.⁹⁷⁶

976 *La Costanza vince l'inganno* ist eine Pastorale, in der die Liebesgeschichte des Prinzen Meleagro mit der Prinzessin Atalanta durch Verwechslungen und böse Intrigen der Nymphe Silvia verwirrt und hinausgezögert wird, die glückliche Verbindung aller Paare aber dennoch am Ende steht.

8.2.2. Der Prologo zur Pastorale Adone

Sowohl die Oper *Adone* als auch der zugehörige Prolog sind lediglich als Textdruck erhalten.⁹⁷⁷ Während die Liebes- und Verwechslungsgeschichte der Opernhandlung vielen ähnlichen Libretti gleicht, ist der Prolog ausschließlich und explizit für Kurfürst Carl Philipp geschrieben. Der Dialog der Flüsse Donau, Rhein und Neckar zu Anfang spielt auf die gegenwärtige Lage Carl Philipps an, der gerade seine Residenz aus Neuburg an der Donau nach Heidelberg am Neckar, nach Schwetzingen und Düsseldorf am Rhein verlegt hatte.⁹⁷⁸ Die Donau klagt: „Carl/ du Freude der Welt/ und Liebe des Himmels/ Welcher Stern ziehet dich nun von dem Land ab/ wo du geboren bist [...]“⁹⁷⁹ Während der Rhein sich schon der Gegenwart des „das Teutsche Reich zierenden Helden“ erfreut, will der Neckar, der schon die Vorfahren an seinen Ufern beherbergt hat, „das warhaffige Frolocken so meine Ufer in Ansehung seiner Gegenwart empfinden“ mit ihm teilen und preist den Fürsten in einer Arie: „In seiner Brust und Herten/ wohnt lauter Tugend/ so daß ihm keiner gleichet. Die Gerechtigkeit und die Liebe haben ihren Sitz in IHME/ wodurch ER SICH einem Gott gleich machet“. Doch der eifersüchtige Donaufluss will nicht leiden, „daß an einem andern erwehlt Ufer/ Derjenige seinen Thron aufrichten soll/ Dessen Wiege zu küssen mir das Glück vorhin vergönnet [...]“. Die Göttin Minerva kommt daraufhin „in einer Machine“ vom Himmel herab und einigt die Streitenden, indem sie den Aufenthalt Carl Philipps überall für angemessen erklärt:

Ich/ als eine Beherrscherin des Himmels/ Die ich CARL PHILIPPS Hertz und Seele
Mit allen meinen Gaben bereichert und gezieret/ Habe IHN in der Welt zu einem so
vortrefflichen Geschöpf gemacht/ Daß sein Glanz sich gleich der Sonne allenthalben
ausbreitet [...]

Die Ubiquität Carl Philipps mit dem Stammsitz Neuburg (Donau), den Residenzen in Jülich und Düsseldorf (Rhein) sowie der Hauptresidenz Heidelberg (Neckar) wird durch die drei Flüsse repräsentiert. Dass der Streit mit den reformierten Bürgern letztlich zum Neubau des Schlosses in Mannheim führen sollte, war zum Zeitpunkt Februar 1719 wohl noch nicht abzusehen, passt jedoch erstaunlich gut in die Argu-

977 *Adone. Pastorale per musica, Da rappresentarsi nel Teatro di Sua Altezza serenissima il Landgrauio di Hassia-Darmstad. Adonis. Pastorale musicalisch vorgestellt auf dem Hoch-Fürstl. Theatro zu Darmstadt den [] 1718.* Vorhanden in: Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung, Sg Mansk Mus II 180/931. Ein zweites Exemplar ist in St. Petersburg erhalten, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург: 6.79.257. Siehe ПЕГАН 2011.

978 Carl Philipp wurde in Neuburg geboren, lebte mit seiner ersten Frau in Litauen und Polen, mit seiner zweiten Frau in Schlesien und Wien, dann in Innsbruck. In Düsseldorf (Jülich und Berg), das zur Kurpfalz gehörte und lange Zeit Residenz seines Bruders gewesen war, setzte er lediglich eine Regierung ein; persönlich zog er ab 1718 Heidelberg, Schwetzingen und später Mannheim als Residenzorte vor.

979 Hier und im Folgenden wird nicht der italienische Originaltext, sondern die deutsche Prosaübersetzung des zweisprachig gedruckten Librettos zitiert.

mentation der drei Flüsse. Neben dem üblichen allgemeinen Fürstenlob preist Minerva Carl Philipps Regierung:

Bey seiner führenden löblichen Regierung/ Verspricht IHM der Himmel des Nestors
lange und schöne Jahre/ Und in diesen frölichen Landen/ Verheisset er jederman/
seinen grossen Namen verehret/ Einen unaufhörlichen Frieden/ Das Pfand einer im-
merwährenden Freundschaft/ Der Tugend einen Schild/ und seinen Unterthanen
starcken Schutz.

Weder im deutschen noch im italienischen Text⁹⁸⁰ ist eindeutig, ob es „der Himmel“ oder aber der Fürst ist, der Frieden, Freundschaft und Schutz garantieren soll; die folgende Arie verheißt aber nochmals, dass „seine [Carls] Gütigkeit/ Sich über diejenige/ die ihn lieben/ Beständig und getreulich erstrecken“ wird. Bedingung für die fürstliche Huld ist also in jedem Fall die Loyalität, die „Verehrung seines großen Namens“. Dass Carl Philipp seinen Feinden gegenüber sehr unduldsam war, sollte sich noch im selben Jahr in Heidelberg zeigen. Arthur Kleinschmidt charakterisierte Carl Philipp als

„genußsüchtig und frivol, neben großem Hange zu sinnlichen und weltlichen Vergnügungen im Banne strenger Bigoterie und priesterlichen Einflüssen unterworfen; die Jesuiten leiteten ihn und machten ihn unduldsam. Schon bei der Huldigung unterließ er es darum, die kirchlichen Rechte seiner protestantischen Unterthanen zu verbürgen, und einzelne Vorkommnisse bekundeten, wie wenig er geneigt sei, die Rechte der nichtkatholischen Pfälzer zu beobachten. Da der Gebrauch der Messe im Heidelberger Katechismus als vermaledeite Abgötterei bezeichnet war, befahl er entrüstet und ohne den Kirchenrath nur anzuhören durch Cabinetsordre im April 1719 die Wegnahme aller Exemplare des Katechismus, und die Amtleute kamen dem Befehle schleunigst nach. Eine vom Kirchenrathe veranstaltete Synode der reformirten Geistlichen und einige Kirchenräthe machten bei dem Kurfürsten vergebliche Vorstellungen gegen die Ordre. Dabei ging die katholische Reaction dreist im Oberamte Germersheim vor, die Protestanten bedrückend“⁹⁸¹.

Carl Philipp wollte das katholische Haus Pfalz-Neuburg in Heidelberg, dem Stammsitz der 1685 erloschenen calvinistischen Nebenlinie Pfalz-Simmern, etablieren, die Stadt nach der verheerenden Zerstörung durch die Franzosen im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1693 wiederaufbauen und zur Hauptresidenz der Kurpfalz machen, scheiterte aber an der gleichzeitig angestrebten Rekatholisierung.⁹⁸² In diesem Konflikt scheint Ernst Ludwig sich neutral und völlig unpolitisch verhalten zu haben. Als protestantischer – wenn auch nicht reformierter – Landesfürst stellte er sich seinem Vetter nicht entgegen, im Gegensatz zu Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ernst

980 „Del suo Regno al bel Pondo Promette il Ciel di Nestore i bei giorni; Ed’in lieti soggiorni Prescriue à ogn’un, che il suo gran nome onora, Pace non interrotta, e d’amistade il pegno, Al merto scudo, à ligi suoi sostegno”.

981 KLEINSCHMIDT 1882, 332.

982 RICHTER/ROSENBERG 2010.

Ludwig stellte seine persönliche Freundschaft bereits hier über konfessionelle Differenzen, was sich in den kommenden Jahren bestätigte.⁹⁸³

Im weiteren Verlauf des Prologs erscheint die Göttin Venus „in einer Maschine mit ihren Amouretten“ und behauptet, die Liebe habe Carl Philipps „Hertz gezieret“. Die Grazien in ihrer Begleitung „Sollten eures CARLS Freude und Lust Unterhalten helffen: Mithin eine warhafftige und vollkommene Liebe In allen Hertzen auf ewig befestigen“. Es ist wahrscheinlich und war für die Zeitgenossen sicher offensichtlich, dass hiermit auf eine konkrete Liebesbeziehung des Kurfürsten angespielt wird. Die erste Ehefrau Carl Philipps war 1695 verstorben, die zweite ebenfalls bereits 1712. Es ist nicht bekannt, ob 1718/19 schon eine Beziehung bestand zu der Gräfin Violante Maria Theresa von Thurn und Taxis, die er 1729 zu seiner morganatischen Ehefrau machte. Möglicherweise bezieht sich der Text auch auf eine andere Geliebte, die in Darmstadt sicherlich ebenfalls anwesend war und diskret in die Huldigung mit einbezogen wurde. Jedenfalls endet der Prolog mit dem gemeinsamen Ausruf der drei Flüsse:

Chorus.

Dieser Held lebe vergnügt/
 In lauter Lust und Ergötzlichkeit;
 Das Glück sey J H W jederzeit günstig
 und getreu/
 Kein Unfall betreffe J H W/
 Der Himmel sey vor J H W zu aller
 Stund hell und erfreulich.
 D. C.

Ballet.

Ende des Prologi.



983 Beispielsweise fuhren Ernst Ludwig und sein Sohn im Jahr 1726 zum Karneval nach Mannheim, vordergründig, um politische Angelegenheiten zu regeln, tatsächlich jedoch zum Feiern und zur Jagd. Kanzler Maskowsky musste sich inzwischen um die politischen Konflikte kümmern, die immer wieder auftraten und bei denen es hauptsächlich um Religionsfreiheit in gemeinsam belehnten Ämtern ging: „Und ob schon in denen Religions- und andern Irrungen der Chur-Pfaltz mit dem Fürstl. Hauß Hessen-Darmstadt bey der mit denen Chur-Pfältzischen Ministris, Präsidenden Grafen von Hillesheim / und geheimen Rath von Fritz zu Weinheim in Anno 1718. auch hernach in Mannheim selbst ressumirten Zusammenkünfften/ wohin Ihre Hochfürstl. Durchl. Ihn jederzeit mit abgeschickt/ der Zeit noch der Zweck gütlicher Beylegung nicht zu erhalten gewesen [...]“ Siehe Stadtarchiv Darmstadt ST C 442/50, Personalia des Ludwig Wilhelm von Maskowsky, S. 9.

8.3. Das Regierungsjubiläum des Landgrafen Ernst Ludwig

Das größte Fest, das während Graupners Dienstzeit in Darmstadt veranstaltet wurde, war wohl die Feier zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Landgrafen Ernst Ludwig. Die „Ordentliche wochentliche Kayserliche Reichs- Post- Zeitungen, in Franckfurt am Mayn. Anno 1738 Num. CVI. 24. February“ berichtete:

„Franckfurt, vom 22. Febr. Den 17. dieses ist zu Darmstadt, und in dem gantzen Ober-Hessen das Lob-Dank- und Jubel-Fest, da IHro Hochfürstl. Durchl. der Herr Landgraf das 50ste Jahr Dero Ruhm-vollen Fürstl. Regierung höchst beglückt zurück gelegt, auf das feyerlichste folgendermassen begangen worden. Des Morgens in aller frühe wurde des ersten Tags der Fest-Tag in hiesiger Residentz mit Rührung des berühmten Klocken-Spiels eröffnet. Gegen 9. Uhr gieng der Gottesdienst an, nach dessen Endigung das Te-Deum laudamus gesungen, und während demselben von dem auf dem Marckt gegen dem Schloß über postirten 8. Compagnien des löblichen Schraubenbachischen Regiments zu Fuß drey-mahlige Salve gegeben wurde.

Mittags sowohl als Abends war prächtige und sehr zahlreiche Galla bey Hof, worunter sich von den meisten benachbarten hohen Reichs-Ständen Abgesandten befanden. Vor dem Schloß, wie auch dem Rathhauß stunden 2. Ehren-Pforten, die vortrefflich mit Mahlerey und Devisen außgezieret und sonsten grün bekleidet waren. Vor der Stadt Ehren Pforte sprung gegen Abend roth und weißer Wein, und wie zu Mittag die Herrschafft abgespeiset hatte, fuhren sie zur Assemblée ins Opern-Hauß woselbst eine unvergleichliche Cantate von der Fürstl. Hof Capelle aufgeföhret worden. Nach deren Endigung geruheten IHro Durchl. mit dem gantzen Hoffstaat die angeordnete Illumination in der Stadt zu sehen. Dieselbe war so prächtig, regulair und von so vielerley Anmuth, daß wohl schwerlich dergleichen gesehen worden. Insonderheit waren beyde Ehren-Pforten aufs schönste illuminirt, und auf deren Gallerien Wechselweise Trompeten und Paucken geröhret. In der neuen Vorstadt waren die Strasen mit grünen Wänden von Tannen verkleidet, welches wegen der vielen Lampen einen ungemeynen Effect thate. Der Herren Ministres Häuser waren verschiedentlich mit der schönsten Invention beleuchtet. [...]“⁹⁸⁴

Neben diesem Zeitungsbericht und dem offiziellen Hofbericht mit Aufführung sämtlicher Veranstaltungen, der Festmähler mit Beschreibung der Speisenfolge und der Sitzordnung, ferner der Gäste sowie deren Unterbringung, sind weitere Berichte

984 HStAD D 8 220/2, „Ceremoniel betr: die vorgewesene Celebrirung Serenissimi Landgravii Ernesti Ludovici Hochfürstl: Durchl: b.m. 50.jährigen Regierungs-Festins 1738“.

archiviert, die nach dem Willen des Landgrafen in einen gedruckten Festbericht einfließen sollten.⁹⁸⁵ An das fürstliche Marschallamt erging am 21. Februar der Befehl:

„Liebe getreue. Nachdeme wir vor gut angesehen, daß das occasione unseres am 17t. huius celebrierten Regierungs Jubilei bey unserem Hof beobachtete Ceremoniel sowohl als übrige allda vorgekommene Solennitäten schrift. aufgezeichnet werden; Als befehlen Wir Euch hiermit gnädigst, daß Ihr solches ordentl. beschreiben laßet und an unser Geh. Raths-Collegium fordersatzamt einschicket“⁹⁸⁶

Zwar wurden daraufhin zahlreiche Berichte aus Darmstadt und dem ganzen Land eingeschickt, viele Untertanen kamen jedoch der Aufforderung nicht nach. Der Kanzleidiener Justus Mack ging vergeblich von Haus zu Haus:

„[...] demnach aber gar wenige diesen befehl erfüllet, und noch über 100. Persohnen mit Einsendung ihrer Devisen biß dato zurück geblieben sind, es auch schier scheinen will, daß Verschiedene, bey welchen das vielfältige Ermahnen nichts verfangen wollen, à dessein damit bißhero trainiret, auf daß ihre Gedanken nicht durch den Druck public werden mögten [...]“

Daher blieb dem zuständigen Geheimen Registrator Joseph Albert Böck am 24. September nichts anderes übrig, als die Akten unverrichteter Dinge zu schließen: Denn „[...] wann schon der Druck nicht zu Stand kommen solte, es doch gut u. löblich ist, wann alles, der posterität zur nachricht, in eine vollständige Bezahlung gebracht, u. diese in Archivo asserviret wäre“.

Die angedeutete renitente Haltung mancher Untertanen, die absichtlich die Abgabe ihrer Berichte verweigerten, „auf daß ihre Gedanken nicht durch den Druck public werden mögten“ kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass etliche Bürger die angeordnete Illumination ihrer Häuser zwar weisungsgemäß durchführten, jedoch nicht bezahlten.⁹⁸⁷ Auch die Kosten für die Schmückung und Beleuchtung einer „Jubilari-schen Ehren-Säule“ auf dem Ballonplatz sollte auf die umliegenden Anwohner verteilt werden, was diese zum großen Teil stillschweigend verweigerten. Jahrelang zog sich die Angelegenheit hin, immer wieder wurden Mahnungen ausgesprochen, de-

985 An der fürstlichen Tafel speisten eine „Fürstin“ und zwei „Prinzessinnen“, die nicht mit Namen genannt sind. Es handelte sich höchstwahrscheinlich nicht um die morganatische Ehefrau des Landgrafen und deren zu dem Zeitpunkt elf und acht Jahre alten Töchter. Denn diese wären nicht als „Fürstin“ und „Prinzessinnen“, sondern als Gräfinnen (von Epstein) bezeichnet worden. Ernst Ludwig hielt seine zweite Eheschließung weitgehend geheim und ließ nicht zu, dass diese Familie bei offiziellen Anlässen in Erscheinung trat. Statt dessen handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit bei der „Fürstin“ um die Fürstin Max (Friederike Charlotte von Hessen-Kassel), die Tochter Ernst Ludwigs aus erster Ehe. Die beiden Prinzessinnen waren sicherlich die Töchter Ludwigs VIII., die fünfzehnjährige Carolina Louisa und die dreizehnjährige Louisa Augusta Magdalena.

986 HStAD D 4 339/2, „Des Geh. Registratoris Böcken Bericht, wegen der Devisen des jüngsthin gewesenenen Regierungs-Jubilei, betr“. Ebenda die folgenden Zitate.

987 Graupner schmückte und illuminierte sein Haus in der Neuen Vorstadt aufs prächtigste. Die Beschreibung befindet sich in HStAD D 4 338/2. Sein Name steht nicht auf der Schuldnerliste.

nen nicht Folge geleistet wurde. Ein gewisser „passiver Widerstand“ und auch ein unausgesprochener großer Vorwurf kommt darin zum Ausdruck, wenn beispielsweise der Hofmusiker Weichsel in einer Eingabe an das Hofmarschallamt schrieb, er wolle „gar willig und gerne beytragen“, sei jedoch nicht in der Lage dazu, da sein Gehalt seit mehr als einem Jahr nicht ausgezahlt worden war. „So bäthe Er, biß einige Zahlung seines Rückstandes, welcher gegenwärtig sich auf 586 fl. belauffe, erfolgte, ihn so lang mit der Zahlung zu verschonen“.⁹⁸⁸ Ähnlich ist es wohl zu verstehen, wenn die Einwohner eines nordhessischen Ortes dem Landesherrn als Geschenk zum Jubiläum eine gewisse Summe in „Ernest D’Or“ überreichten, der Währung, die Ernst Ludwig mit minderwertigem Metall einige Jahre zuvor hatte prägen lassen und die folglich nicht den angegebenen Wert besaß.⁹⁸⁹

Als offizieller Ausrichter des Festes, das nicht nur in Darmstadt, sondern in der ganzen Landgrafschaft begangen wurde, galt der Erbprinz, was in dessen Personaliaschrift 1768 als ein Zeichen seines edlen Charakters beschrieben wird:

„Alßo haben auch Höchst Dieselbe [die Durchlaucht Ludwigs VIII.] durch das aus innbrünstiger Liebe und zu herzlicher Contestirung der vor Dero Durchlauchtigsten und Höchstseeligen Herrn Vater gehegten Lobens- und Seegenswürdiger Veneration, kurz vor Höchst Deroselben nachherigen Höchstseeligsten Hintritt, Hochweißlich veranstaltete und auf das prächtigste celebrirte Funfzigste Regierungs-Jubiläum eine besondere Probe Dero redlichen und Fürstlich Gedenkensart abgelegt, und auch dazumalen schon vor aller Welt zu erkennen gegeben, von was für groß- und edelmüthigen Gesinnungen Dero Fürstliches Hertze erfüllet gewesen“.⁹⁹⁰

Indessen plante das Geheimratskollegium die Ausrichtung und den konkreten Ablauf des Festes: „was, wegen von gedachtem Jubilaei etwa praeliminaritae zu veranstalten seye“. Vor allem im Januar des Jahres 1738 erforderte dies umfangreiche Korrespondenzen, Anweisungen, Einladungen etc.⁹⁹¹ Der Landgraf selbst beteiligte sich kaum daran. Er hielt sich zu dieser Zeit in verschiedenen Jagdresidenzen auf und kehrte erst kurz vor dem Festtermin nach Darmstadt zurück.

988 HStAD D 4 340/3. Der Musiker, dessen Vorname(n) und Instrument(e) nicht bekannt sind, erscheint in den Hofakten zwischen 1736 und 1740, siehe BIERMANN 1987, 66.

989 siehe WOLF 1981.

990 HStAD D 4 391/8, Personalias Ludwigs VIII.

991 HStAD D 4 336/5, fol. 2. „Fürstl. Geheim Raths Collegy unterthänigste Anzeige betr. die feyerliche Begehung des wegen der fünfzig Jährigen beglückten Regierung Ser.mi. Regenty zu haltenden Jubiläi“.

8.3.1. Zwei Festkantaten: Der Herr erhöre dich in der Not und Schallt, tönende Pauken

<i>Der Herr erhöre dich in der Not 1738</i>	
Kantate für Sopran, Alt, Tenor, 2 Bässe, 2 Chalumeaux, Fagott, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo	
1. Coro, Dictum: Der Herr erhöre dich in der Not...	SATBB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: O Gott, hier kommen wir...	S, bc
3. Duett: Gott, du Herr der Ewigkeiten...	SA, 2 vl, vla, bc
4. Rec: O großer Jehova, das wachsame...	B (H), bc
5. Choral: Nun lob, mein Seel, den Herren...	SATB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
6. Duett: Frohlocket mit Herzen, mit Händen...	BB, 2 vl, vla, bc
7. Rec: Ja ja, wir sind bereit, so will's die Pflicht...	T, bc
8. Coro, Dictum: Die auf den Herrn harren...	SATB, 2 chal, fag, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
9. Rec: Durchlachtigster Regent...	S, bc
10. Aria: Segnender Himmel, so segne...	S, 2 chal, fag, 2 cor, 4 timp, 2 vl, vla, bc
11. Rec: Nun, Herr, nimm dies Opfer an...	B, bc
12. Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren...	SATB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
13. Coro: Amen, Vater in der Höhe...	SATBB, 2 chal, 2 clno, 3 timp, 2 vl, vla, bc

Textdruck: vermutlich Wieger.

<i>Schallt tönende Pauken 1738</i>	
Weltliche Kantate für Sopran, Alt, Tenor, 2 Bässe, 2 Oboen, 2 Oboen d'amore, 2 Chalumeaux, Fagott, 2 Clarinen, 2 Hörner, Pauken, 2 Violinen, Viola, Basso continuo	
1. Coro: Schallt, tönende Pauken...	SATB, 2 chal, 2 clno, 4 timp, 2 vl, vla, bc
2. Rec: Versammelt euch, getreue Catten...	B (H), bc
3. Nr. 1 Da capo	
4. Rec: Auf Hessen, auf, du darfst der Freude...	B (Gr), bc
5. Aria: Darmstadt jauchzt in reiner Freude...	B (Gr), 2 vl, vla, bc
6. Rec: Durchlachtigster, da dich des Himmels...	S, bc
7. Aria: Die Liebe baut jetzt Ehrenpforten...	S, 2 ob d'amore, fag, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Beglückter Tag, o du vergisst uns nicht...	B (H), bc
9. Aria: Es gleicht euch nichts, ihr güldnen Jahre...	B (H), 2 vl, vla, bc
10. Rec: O schönes Lob, das kein Verhängnis raubt...	B (H), bc
11. Aria Nr. 9 Da capo	
12. Rec: Durchlachtigster, dein bester Schmuck...	S, bc
13. Aria: Nichts macht größeres Lustergötzen...	S, 2 chal, fag, 2 cor, 2 vl, vla, bc
14. Rec: Ja, teurster Fürst, dein Prinz, dein ein'ger Sohn...	A, bc

15. Arioso: Die Ehrfurcht opfert selbst die Herzen...	A, 2 vl, vla, bc
16. Rec: Hof, Kirche, Stadt und Land...	B (Gr), bc
17. Coro: Schütte, Höchster, allen Segen...	SATB, 2 vl, vla, bc
18. Rec: So flehen wir den Himmel freudigst an...	T, bc
19. Aria: Gedeihlicher Segen, beharrliches Glücke...	T, 2 vl, vla, bc
20. Rec: Ein treues Land kann dieses freudigst...	B (H), bc
21. Duett: O Allmacht, erhebe die segnenden Hände...	BB, 2 ob, fag, 2 vl, vla, bc
22. Rec: Ja ja, Durchlauchtigster, es wolle dir...	T, bc
23. Coro Nr. 1 Da capo	

Textdruck: vermutlich Wieger

Von Graupner sind zwei Kantaten zum Regierungsjubiläum erhalten: *Der Herr erböre dich in der Not* und *Schallt tönende Pauken*. Die erste ist eine Kirchenmusik, die sicherlich im Gottesdienst der Schlosskirche aufgeführt wurde; bei der zweiten, nachmittags im Opernhaus, dürfte es sich um die in der Frankfurter Zeitung (s.o.) erwähnte „unvergleichliche Cantate“⁹⁹² von der Fürstl. Hof Capelle“ handeln. Da am ersten Festtag zwei Gottesdienste stattfanden, steht zu vermuten, dass für den zweiten eine weitere Kantate – vielleicht des Vizekapellmeisters Grünewald – aufgeführt wurde. Außerdem gab es eine Kantate von Georg Philipp Zahn, die „Bey einem in dem Hoch-Fürstlichen Pädagogio illustri angestellten solennen Actu Oratorio“ in der Stadtkirche erklang (vgl. auch Kapitel 3.4).⁹⁹³

Der Herr erböre dich in der Not

Die Bibeltexte für den Gottesdienst, der am Montag, den 17. Februar morgens um neun Uhr in allen Kirchen des Landes gleichzeitig begangen werden musste, waren aus mehreren Vorschlägen des Hofpredigers Berchermann vom Erbprinzen und dem Geheimratskollegium ausgesucht worden: Vor dem Altar wurde „Die auf den Herrn harren kriegen neue Kraft“ (Jesaja 40, 31) „mittelst einer kurtzen Sermon vor der Predigt“ erklärt, wohingegen der zweite Text „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Psalm 103, 1-5) „auff der Cantzel [...] erbaulich vorgetragen und auf dieses fest

992 Der Begriff „Cantate“ wurde hier für das großformatige und stark besetzte Werk verwendet, im Gegensatz zum früher üblichen Gebrauch für Solokantaten (siehe Kapitel 3.3.3). Auf dem gereimten Titelblatt des Textdrucks steht nur „Freudenlied“. Graupner schrieb übrigens – wie bei einer geistlichen Kantate – sowohl im Kopftitel die Widmung INI (In Nomine Jesu) als auch die Formel „Solo Deo Gloria“ am Ende der Partitur.

993 Der Textdruck ist in mehreren Exemplaren erhalten: ULB Darmstadt, 43 A 416 und HStAD D 4 337/1. Auch in Gießen und in Nidda wurden eigene Kantaten aufgeführt, siehe HStAD D 4 336/7 und D 4 338/1.

appliciret“ werden sollte.⁹⁹⁴ Es fällt auf, dass in beiden Texten das Bild vom Adler, der sich verjüngt bzw. neue Kraft erhält, vorkommt. Offenbar erschien diese Metapher, die allerdings bereits in den 1710er Jahren in Glückwunschkantaten thematisiert worden war (vgl. Kapitel 7.1 und Kapitel 9.1), dem Erbprinzen besonders passend für den Anlass.

Drei Chorsätze aus Graupners Kantate greifen die beiden vorgeschriebenen Texte auf; die Dicta sind jedoch weder – wie sonst üblich – an den Anfang noch an den Schluss gestellt. Das erste Bibelwort zitierte der Textdichter wörtlich – Graupner vertonte es wie üblich als Chorsatz –, das zweite hingegen als Bearbeitung des bekannten Chorals, dessen erste und fünfte Strophe diese Psalmverse zum Inhalt haben.⁹⁹⁵ Die Platzierung der beiden Choralstrophen an fünfter und an zwölfter Stelle sowie das Jesaja-Dictum als Chor Nr. 8 ist ungewöhnlich und erweckt den Anschein, als werde die „Hauptkantate“ (Nr. 3-12), in der es um den „Freudentag“ geht, von einem Anfangsteil (Nr. 1-2) und dem Amen-Schlusschor (Nr. 13) eingerahmt, die jeweils die Notwendigkeit der göttlichen Unterstützung besonders betonen. Zwar stehen die „offiziellen“ Bibelverse im Zentrum, der Textdichter⁹⁹⁶ stellte jedoch ein Dictum seiner Wahl an den Anfang. Zudem wird auch das „Amen“ am Schluss den mit einer üblichen Huldigungskantate verbundenen Erwartungen nicht gerecht (s.u.).

Die Psalmverse „Der Herr erhöre dich in der Not“ (Psalm 20, 1-2), erscheinen in Graupners Huldigungskantaten mehrfach, so zum Beispiel in den Geburtstagskantaten 1717, 1726 und 1753. Warum der Dichter aber diese Jubiläumskantate mit dem Gebet um Errettung aus einer prekären Lage beginnt, ist nicht ersichtlich. Eine außergewöhnliche Notsituation lag 1738 nicht vor, soweit bekannt ist. Die Wahl des ersten Dictums und die Fürbitte des folgenden, auffallend langen Sopran-Rezitativs (Nr. 2) sind somit als demütiges Gebet zu interpretieren, mit dem der Autor das fürstliche Jubelfest auf ein religiöses Fundament stellen wollte. In Bezug auf ein Fazit der fünfzigjährigen Regierungszeit mochte es ihm passend erscheinen zu betonen, dass der Regent immer wieder auf göttliche Hilfe angewiesen war. Bereits im Titel des Textdruckes kommt dies zum Ausdruck: „Das dem HERRN aller Herren

994 Ludwig VIII. wählte zwei Texte aus dem schriftlichen Vorschlag Berchelmanns und legte eine Notiz bei: „Diese mittl. NB beythe ahnmarquirte Texte hallte ich meines ortes ahm besten[,] doch Überlaße ich dehnen fürstl. Herren Geheimbden Räthen über nebst Herrn Hoff Prediger Berchelmann einen nach Ihrem Wissen und Gewissen zu Choisiren. Ludwig LZHessen“. HStAD D 4 336/5.

995 Johann Gramann: „Nun lob, mein Seel, den Herren“, 1530. Die beiden Strophen kommen ebenfalls in der Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* 1730 vor, vgl. Kapitel 8.1.2. Graupner griff hier auf seine vorige Vertonung zurück, die er modifiziert einarbeitete. Siehe Kapitel 7.1.5.1.

996 Die Form der Kirchenkantate mit 13 Sätzen unterscheidet sich von den größeren Festkantaten Lichtenbergs durch die Anordnung der Dicta. Auffällig sind die recht langen Rezitative, was ebenso wie einige andere Stilmerkmale (s.u.) auf Johann Jacob von Wieger als Autor schließen lässt.

gebührende Lob- und Danck-Opffer [...]“ steht an erster Stelle, der Anlass, „Das fünfzigste Jahr Dero [Ernst Ludwigs] preiß-würdigsten und Ruhm-vollen Regierung“, deutlich tiefer.

Das große Format des vierstimmigen Eingangschores, der mit zwei Clarinen und zwei Hörnern, vier Pauken, zwei Chalumeaux und Fagott neben den Streichern stark instrumentiert ist, unterstreicht dessen Bedeutung als prächtige Repräsentationsmusik. Eine besondere Rolle wies Graupner den beiden Bassisten zu. Die Besetzung mit zwei anspruchsvollen Solo-Basspartien erscheint besonders häufig in den Jahren 1738 und 1739. Georg Balthasar Hertzberger war gerade von einer Reise nach Paris und Straßburg zurückgekehrt⁹⁹⁷ und wurde offensichtlich von Graupner bevorzugt zusammen mit Gottfried Grünewald eingesetzt, bis zu dessen Krankheit etwa ab Sommer und seinem Tod im Dezember 1739.⁹⁹⁸

Friedrich Noack rühmte die abwechslungsreiche Gestaltung der Arien und Chöre, verzichtete aber – wie stets – auch in dieser Kantate auf eine Besprechung der Rezitative. Dabei übersah er, dass sehr oft gerade in den Rezitativen signifikante Textausagen von Graupner mit musikalischen Mitteln herausgearbeitet wurden.⁹⁹⁹ Keineswegs wie ein Jubelruf, sondern wie ein demutsvoller Seufzer klingt beispielsweise in a-Moll der Ausruf „O Gott“ zu Anfang des ersten Rezitativs:

Sopran

Be

Ach Gott, hier kom-men wir zu dei-nem Gna-den-thron ge-schrit-ten, mit An-dacht de-muts-voll von dir

Erst im zweiten Rezitativ (Nr. 4) ist von Fröhlichkeit und Jubel die Rede:

[...] Ein güldner Tag erweckt zu solcher Jubel-Lust;
 Ein grosser Tag, der wenig seines gleichen weiß;
 Ein froher Tag, woran der Untertanen Brust
 Sich kaum auf einmahl heut zu sättigen vermag,
 Dies seltne Freudenfest, das uns der HErr begehen läßt,

997 Nach der offenbar im Auftrag des Landgrafen unternommenen Reise erhielt Hertzberger einen Platz am Küchenmeistertisch. HStAD D 8 15/6.

998 „Daß Grünewald schon damals [zum Zeitpunkt des Todes Ernst Ludwigs im September 1739] erkrankt war, glauben wir daraus schließen zu dürfen, daß schon vom 13. Sonntag nach Trinitatis ab, der in den August fiel, Graupner für jede Woche eine Kirchenmusik verfertigte [...]“. NOACK 1916, 100.

999 Für Noack, der Graupners Rezitative mit denen Keisers, Bachs, Stölzels, Telemanns und Händels verglich, „kann Graupner wohl als Muster trefflicher und ausdrucksvoller rezitativischer Deklamation in Deutschland hingestellt werden“. Dennoch hielt er die Rezitative für weniger bedeutend, teilweise sogar für unangemessen: „Die Deklamation der Rezitative verläuft in jener lebhaften, fast überschwänglich ausdrucksvollen, große Intervalle und weitgeschwungene melodische Linien bevorzugenden Art [...] und] steht oft in beinahe komischem Verhältnis zu dem seichten Textinhalt [...]“. NOACK 1916, 46f.

Ist nur vor Darmstadt aufgehoben.
 Ganz Teutschland, ja Europens weiter Kreis
 Weiß unter tausend Gütigkeiten
 Vorjetzt wie wir, von keinen solchen Seltenheiten;
 Drum wollen wir dem Höchsten jauchzen, danken, loben.

Aber auch hier dämpft Graupner die Freude mit eingetrübten Harmonien. Eine verminderte Quint auf der ersten Silbe des Wortes „Fröhlichkeiten“, eine Septime auf dem Wort „Jubellust“, eine übermäßige Sext auf dem Wort „Freudenfest“ mochten dem aufmerksamen Hörer sagen, dass „der Unterthanen Brust“ auch dissonante Empfindungen verspürte. In jedem Fall aber machte Graupner in den letzten Takten deutlich, dass allein Gott die Ehre und der Dank gebühre durch den Taktwechsel und dem e^c als höchsten Ton des Rezitativs bei dem Wort „Höchsten“:

25

Bass
 Bc

sol - chen Sel - ten - hei - ten. Drum wol - len wir dem Höchs - ten jauch - zen, dan - ken, lo - ben.

Eine exponierte Rolle weist Graupner den vier Pauken in der Sopran-Arie Nr. 10 zu. Im Pianissimo beginnen sie solistisch im ersten Takt, dann wird die Wirkung eines großen Crescendo über mehrere Takte hinweg erreicht durch die Steigerung der Lautstärke und das Einsetzen der Hörner, bevor die übrigen Instrumente hinzukommen. Die drei Instrumentengruppen (Hörner und Pauken – Chalumeaux und Fagott – gedämpfte Streicher) konzertieren im Folgenden mit der Sopranstimme. Mit dem Amen-Chor am Schluss der Kantate wird das Gebet um göttliche Kraft bekräftigt. Jedoch ist hier keine Fuge wie im Eingangschor – und wie es bei der Aklamationsformel „Amen“ traditionell üblich war – komponiert, sondern der Schlusschor erklingt rein homophon vierstimmig, mit 24 Takten sehr kurz und keineswegs wie ein „musikalisches Ausrufezeichen“. Der großformatigen Anlage des ersten Satzes in klarem C-Dur steht – in gleicher Besetzung – ein lakonischer, zwischen Moll und Dur changierender, im pianissimo verklingender Schluss gegenüber. Dissonanzen prägen die Harmonik, insistierende Tonwiederholungen ersetzen eine melodische Linie. „Unser Wunsch geschehe“ wird von Pizzicato-Repetitionen der Streicher begleitet. Die letzten Takte klingen verblüffend „unfertig“, als wolle Graupner ausdrücken, dass die endgültige Bestätigung noch fehlt: Der Aufforderung „Und alles Volk lobsinge deinem Namen“, allegro und forte mit einem Paukenwirbel und Sechzehntelfiguren in den Streichern, folgt als Echo das „Amen“ zweimal auf der gleichen Tonhöhe, adagio, immer leiser werdend. Die C-Dur Tonika steht unmittelbar nach der Subdominante, was die Erwartungshaltung des Hörers nach einer vollen, deutlichen Schlusskadenz nicht erfüllt:

18 **Allegro**

Clarino 1
Clarino 2
in C

Timpani
in FGc

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Be

un - ser Wunsch ge - sche - he, ge - sche - he. Und al - les Volk lob - sin - get, lob - sin - get dei - nem Na - men. A - men, a - men.

un - ser Wunsch ge - sche - he, ge - sche - he. Und al - les Volk lob - sin - get, lob - sin - get dei - nem Na - men. A - men, a - men.

un - ser Wunsch ge - sche - he, ge - sche - he. Und al - les Volk lob - sin - get, lob - sin - get dei - nem Na - men. A - men, a - men.

un - ser Wunsch ge - sche - he, ge - sche - he. Und al - les Volk lob - sin - get, lob - sin - get dei - nem Na - men. A - men, a - men.

Schallt tönende Pauken

Weder zu der kirchlichen noch zu der weltlichen Jubiläumskantate ist das Stimmenmaterial erhalten. Textdrucke sind hingegen zu beiden Kantaten überliefert. Wie immer ist der Textdichter nicht genannt. Lichtenberg war diesmal verhindert, das gereimte Titelblatt, auf dem „SEIN PRINTZ“ als Urheber erscheint, weist aber deutlich auf Johann Jacob von Wieger (vgl. Kapitel 3.4). Form und Inhalt des Textes erinnern sehr stark an die weltlichen Geburtstagskantaten der 20er Jahre, vor allem an die Kantaten *Tönet, ihr Pauken* (1725) und *Bei Pauken und Trompeten Ton* (1726), deren Eingangschöre zu Anfang fast gleich lauten. Wieger, der daher auch hier als Autor vermutet werden darf, verwendete auch im weiteren Verlauf die gleichen Topoi und die gleichen Formulierungen: „Vivat Ernst Ludwig. Er lebe im Flor“, „Versamlet euch, getreue Catten! Kommt heut vor Eures Fürsten Thron, die Opfer-Pflichten abzustatten“, „Die Liebe baut jetzt Ehrenpförten“ etc. Allegorische Figuren treten in der Kantate von 1738 nicht als Personen auf, aber „Hessen“, „die Liebe“, die „Ehrfurcht“ sind gleichwohl im Text präsent, ebenso „Sein Printz“ bzw. „Sein Göttersohn“ als Initiator der Gratulation. Selbst in der weltlichen Kantate

räumen Graupner sowie der Textdichter dem religiösen Bezug Priorität ein.¹⁰⁰⁰ Bereits im Rezitativ Nr. 9 „O schönes Lob, das kein Verhängnis raubt, dein Ursprung kommt von Gottes Güte“, spätestens jedoch ab dem Rezitativ Nr. 16 „Hof, Kirche, Stadt und Land“ und dem Chor Nr. 17 „Schütte, Höchster, allen Segen“ geht es um die für alle Huldigungskantaten typischen Dank- und Fürbittgebete. Das Jubiläum wird im Text zwar als Anlass genannt, aber nicht besonders herausgestellt. Vielmehr finden sich sämtliche panegyrischen Textaussagen in gleicher oder ähnlicher Weise auch in den Geburtstagskantaten. Friedrich Noacks Meinung, der die Kantate für „ziemlich gedankenarm“ hielt, könnte sich demnach eher auf diese stereotype textliche als auf die kompositorische Gestaltung der Glückwünsche beziehen. Denn bei näherer Betrachtung weist Graupners Vertonung – wenngleich sie sämtlichen repräsentativen Kriterien genügt, die dem Anlass angemessen sind – gerade in dieser Kantate einige höchst bemerkenswerte Besonderheiten auf, die sich einerseits als scherzhafte Ambiguität, andererseits aber auch als Eigensinnigkeit oder gar versteckte Renitenz interpretieren lassen.

Der Eingangschor wird nach dem ersten Rezitativ wiederholt und erklingt auch am Schluss der Kantate nochmals. Wirkungsvoll wird der Text umgesetzt. Denn ein Paukensolo mit vier Pauken zu Anfang einer Kantate verwendet Graupner hier erstmals:

The image shows a musical score for the beginning of a cantata. The score is written for a full orchestra and choir. The instruments listed are Clarino 1 in C, Clarino 2 in C, Timpani in F, G, A, c, Chalmereau 1, Chalmereau 2, Violine 1, Violine 2, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Bass, and Be. The score consists of six measures. The timpani part is the most prominent, featuring a series of rhythmic patterns that are repeated throughout the first six measures. The other instruments and voices are mostly silent or have simple accompaniment.

Nacheinander werden im Text nun die mitwirkenden Instrumente aufgezählt, und nach jeder Zeile produzieren sich die gerade genannten mit einer solistischen Phrase. Aber nun, nachdem der Beginn alle Zuhörer beeindruckt und zufriedengestellt haben mochte, spielte Graupner mit Erwartungsbrüchen. Denn während Pauken und Trompeten sich tatsächlich in der beschriebenen Weise hören ließen, spielen die Violinen nicht, wie nach dem Wortlaut „Scherzt, reizende Saiten“ zu erwarten wäre, eine melodisch anspruchsvolle Linie mit überraschenden Wendungen, sondern eine

1000 Unter die Partitur schrieb Graupner hier ebenfalls die Schlussfloskel „Soli Deo Gloria“. Während unter den meisten weltlichen Werken das Wort „Fine“ steht, war es ihm bei mehreren weltlichen Huldigungskantaten offenbar wichtig, auf Gott als seinen höchsten Dienstherrn zu rekurrieren.

etwas „dünn“ klingende repetierende Achtelnotenbewegung in Sextparallelen, begleitet von leisen Paukenwirbeln:

33

Clarino 1
Clarino 2
in C

Timpani
in F, G, A, c

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Be

schertzt rei - zen - de Sai - ten.

schertzt rei - zen - de Sai - ten.

schertzt rei - zen - de Sai - ten.

schertzt rei - zen - de Sai - ten.

schertzt rei - zen - de Sai - ten.

Auch lassen die „lieblichen Flöten“, interessanterweise dargestellt von den beiden Chalumeaux in tiefer Lage, mit ebenso dünn und banal klingenden Terzen eine keineswegs typische Flötenmelodie hören:

41

Clarino 1
Clarino 2
in C

Timpani
in F, G, A, c

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Be

spielt lieb - li - che Flö - ten.

spielt lieb - li - che Flö - ten.

spielt lieb - li - che Flö - ten.

spielt lieb - li - che Flö - ten.

spielt lieb - li - che Flö - ten.

Im Mittelteil scheint Graupner sich einen „musikalischen Spaß“ erlaubt zu haben, um das „zarte Ohr“ Ernst Ludwigs hintersinnig auszumalen und ironisch zu konterkarieren:

Kommt mit süßem Jubelklang,
Freude, Vergnügung und Wonne zu mehren.
Kommt mit frohem Lustgesang,
Jauchzet, frohlocket dem Fürsten zu Ehren,
Kommt, vergnügt sein zartes Ohr.
Er lässt sich es wohl gefallen,
Lasst den Freudenruf erschallen.

Bei der Stelle „Kommt, vergnügt sein zartes Ohr“ spielt das erste Chalumeau ein h, auf dem es über mehrere Takte hinweg „beharrt“. Der Chor singt dazu unvermittelt nach der Harmoniefolge H-Dur – e-Moll, ausgerechnet bei dem Wort „zart“ (Takt 118) einen C-Dur Akkord, zu dem das h als übermäßige Septime stehenbleibt. Beim zweiten „zart“ hingegen – Graupner wiederholt alle Zeilen – fügt sich das Chalumeau „besänftigend“ in den a-Moll Sextakkord. Lediglich eine „winzige Störung“ bringt ein dis im Sopran und in der ersten Violine auf der unbetonten Taktzeit:

115

Clarino 1
Clarino 2
in C

Timpani
in F,G,A,c

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Bc

kommt, ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr, ver - gügt_ sein zar - tes Ohr.

ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr, ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr.

kommt, ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr, ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr.

kommt, ver - gnügt_ sein zar - tes Ohr, ver - gügt_ sein zar - tes Ohr.

Die „schmerzhaft“ Dissonanz wird daraufhin in „Wohlgefallen“ aufgelöst und umso lieblicher „wiedergutmacht“, wenn die folgende Zeile „Er lässt sich es wohl gefallen“ rein konsonante Harmonien aufweist, was das Chalumeau-Paar dann zum Schluss nochmals bestätigt:

124

Clarino 1
Clarino 2
in C

Timpani
in F,G,A,c

Chalumeau 1

Chalumeau 2

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Be

f *p*

Er lässt sich es wohl ge - fal - len,
Er lässt sich es wohl ge - fal - len,
Er lässt sich es wohl ge - fal - len,
Er lässt sich es wohl ge - fal - len,

Graupner gestaltet jede Zeilenwiederholung anders. Durch Sequenzierungen werden an den Stellen „Freude, Vergnügung und Wonne zu mehrten“ und „Er lässt sich es wohl gefallen“ die Textaussagen intensiviert. An den Stellen „Kommt mit frohem Lustgesang“ und „Lasst den Freudenruf erschallen“ hingegen setzt Graupner Echos im Pianissimo, was den Sinn der Aufforderung, nach der ein lauter Freudenruf erwartet wird, in Frage stellt.

Als Fazit der von Graupner in dieser Kantate angewendeten Stilmittel bleiben also etliche widersprüchliche semantische Zusammenhänge festzustellen. So kann gerade der Eingangschor, der zum Schluss noch einmal wiederholt wird, als Beispiel für eine außerordentlich ideenreiche, intelligente und in ihrer Ambiguität witzige Vertonung eines eher banalen Textes gelten. Einerseits kann man daher eine kritische Haltung gegenüber dem Landgrafen und seinem Jubiläum, andererseits aber vielleicht auch eine eher humorvolle Grundhaltung des Komponisten vermuten, der seinem Fürsten hier mit einem Augenzwinkern die schuldige Huldigung darbringt. Es hat den Anschein, dass Graupner beide Haltungen in sich vereinte und mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln sowohl seinen berechtigten Ärger als auch seine Loyalität gegenüber Ernst Ludwig zum Ausdruck bringen wollte.

Der Hofkapellmeister, der sich zu keiner Zeit einer Insubordination schuldig machte und niemals, soweit wir wissen, vor anderen eine andere als pflichtgemäße Dienst-auffassung bezeugte, muss natürlich die Meinung der Darmstädter Bürger gekannt haben, die der Verschwendungssucht des Fürsten anlässlich des Jubiläums mit passivem Widerstand begegneten (s.o.). Es ist leicht vorstellbar, dass auch die Musiker der Hofkapelle hinter vorgehaltener Hand eine kritische oder ablehnende Haltung gegenüber den kostspieligen Solennitäten vertraten. Die Eingabe des Musikers Weichsel an das Hofmarschallamt (s.o.) kann als Beleg dafür angesehen werden. Vielleicht war es Graupner ein Anliegen, diese Aspekte in subtiler Weise in seine Kompositionen mit einfließen zu lassen. Freilich muss die Frage offenbleiben, ob und inwieweit der Landgraf, der sich schließlich als großer Musikkenner verstand, eine solche humoristische Intertextualität, die sich nur dem kenntnisreichen Eingeweihten erschließt, erkennen und würdigen konnte.

9. „Stille, mein liebster Fürst schläft noch“: Persönliche Anlässe

Drei Kantaten nehmen eine Sonderstellung innerhalb von Graupners Œuvre ein. Denn ihre Anlässe sind sehr persönliche, familiäre Ereignisse, die keinen offiziellen oder politischen Charakter haben, sondern nur den Landgrafen oder die fürstliche Familie betrafen. Ihre Singularität, die keinen ersichtlichen Grund hat, könnte bedeuten, dass weitere, vergleichbare Musik Graupners vorhanden war und verlorengegangen ist. Es wäre aber auch denkbar, dass zu derartigen Anlässen normalerweise der Vizekapellmeister, ein anderes komponierendes Mitglied der Hofkapelle oder aber der Musikdirektor des Pädagogium, der nachweislich Huldigungsmusik zur Aufführung in der Stadtkirche schrieb, zuständig war. Im Fall von deren Verhinderung hätte Graupner dann ausnahmsweise die Aufgabe übernommen.

9.1. Ein Kuraufenthalt des Landgrafen

Bad Ems an der Lahn, das damals nur Ems oder auch Embs hieß, stand im 17. und 18. Jahrhundert unter der gemeinsamen Herrschaft Hessen-Darmstadts und Oranien-Nassaus und war einer der beliebtesten Kurorte Deutschlands. Sowohl Ernst Ludwig als auch seine Verwandten verbrachten fast jedes Jahr einige Wochen dort, sei es um Krankheiten auszuheilen oder als Ferienaufenthalt.¹⁰⁰¹ Auch Bediensteten des Hofes wurde unter Umständen ein Erholungs- oder Genesungsurlaub dorthin gewährt.¹⁰⁰² Es scheint darüber hinaus Usus gewesen zu sein, dass Mitglieder der Hofkapelle zur musikalischen „Aufwarthung“ der fürstlichen Familie mitreisten.¹⁰⁰³ Im Jahr 1695 ließ der Landgraf einen neuen Flügel anbauen an das dortige „Darmstädter Haus“, wofür im Laufe der nächsten Jahre mehrmals Gelder aufgenommen wurden.¹⁰⁰⁴ Die Reisegesellschaft des jungen Grafen Otto von Blome, der Bad Ems

1001 Auch in Wiesbaden, Schlangenbad und Schwalbach wurden Badekuren absolviert, am häufigsten weilte die landgräfliche Familie jedoch in Ems, was unter anderem durch ihre Korrespondenzen belegt ist. Im Jahr 1718 beispielsweise lud Ludwig VIII. seine Schwiegereltern ein, für die Reise von Hanau nach Ems die Yachten der Familie zu benutzen und Station zu machen im Schloss zu Braubach, da die Fahrt über den Main, den Rhein und die Lahn sehr viel angenehmer sei als der beschwerliche Landweg über den Taunus. HStAD D 4 402/8.

1002 Gesuche von Mitgliedern des Geheimratskollegiums, aber auch von Mitgliedern der Hofkapelle sind mehrfach erhalten, HStAD D 8, 15/6.

1003 Beispielsweise reiste der junge Diskantist Matthias Schober, der schon den damaligen Erbprinzen Ernst Ludwig auf der Kavaliertour nach Paris begleitet hatte, im September 1686 mit Landgräfin Elisabeth Dorothea nach Bad Ems. Siehe Noack 1967, 154. Schobers Aufgabe war es aber auch, als „Secretarius“ das Einnahmen- und Ausgabebuch auf der Reise zu führen, HStAD D 4 349/5. Die Bücher sind von 1702 und 1704 erhalten und geben detaillierten Einblick in die Abläufe der „Fürstenlager“. Zum Beispiel wurden am „26. Juny, vor das halt Eisen [=Griff oder Beschläge?], an Ser.mi Lauthen futteral zahlt, 4alb“ an einen Handwerker bezahlt, somit ist belegt, dass Ernst Ludwig auf der Reise seine Laute mitführte.

1004 Siehe WOLF 2013, 22f.

während seiner Kavaliertour 1701 besuchte, bewunderte nicht nur die vielen neuen Häuser und Anlagen des Kurortes, sondern auch die Unterhaltung:

„Bey Rückunft fanden wir eine herrliche Musique bey dem darmstädtischen Brunnen, welche die jungen Herren von Schönborn dem Kurfürsten (ihrem Onkel) zu Ehren angestellt, die auch alle selbst mitspielten, wozu der Landgraf den Takt schlug (Zusatz Blome:) und deße Princesse die arie absang. – Die Mitwirkenden waren die drei Brüder [...] von Schönborn; der Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und seine älteste Tochter, die erst zwölfjährige Prinzessin Dorothea Sophia“.¹⁰⁰⁵

Das Landgrafenpaar reiste auch im Sommer 1702 mit den „herrschaftlichen Zelten und der großen holländischen Gutsche“ für sechs Wochen zur Badekur; der „neue Saal“ in Ems war gerade fertig geworden. Auch in diesem Jahr ließ Ernst Ludwig Musiker während seines Aufenthaltes spielen. Die mitreisenden beiden Hoftrompeter Joachim Schmidt und Johann Christoph Kahl wurden daneben auch als Fouriere oder reitende Boten eingesetzt.¹⁰⁰⁶

Im Jahr 1716 hielt sich Ernst Ludwig vom 29. Mai bis 11. Juni in Ems auf. Offenbar war er diesmal tatsächlich krank, wie aus dem Briefwechsel mit seinem Sohn hervorgeht.¹⁰⁰⁷ In Darmstadt wurden zu der Zeit Baumaßnahmen am Schloss durchgeführt; der Kanzleibau sollte nach dem Brand im Jahr zuvor wiederaufgebaut werden. Am 11. Mai hatte man mit der Grundsteinlegung des Neubaus begonnen. Während der Landgraf in Bad Ems war, fand Lieutenant Clemant vom Schrautenbachischen Regiment auf der Baustelle am 6. Juni den Grundstein Georgs II. von 1629 mit eingemauerten Dokumenten und Münzen.¹⁰⁰⁸ Ernst Ludwig aber fuhr nicht etwa sofort nach Hause, sondern überließ seinem Sohn die Angelegenheit. Im selben Jahr ließ er in Ems auf seine Kosten ein Theater im Assemblée-Haus bauen.¹⁰⁰⁹

Wenngleich es mehrere Hinweise gibt, dass Ernst Ludwig in Bad Ems sowohl selbst musizierte als auch Musik aufführen ließ (s.o.), ist nur eine Kantate von Graupner vorhanden, die einen Kuraufenthalt des Landgrafen zum Inhalt hat. Obwohl keine theatrale Musik, könnte es sein, dass sie vielleicht zur Einweihung des neuen Theaterraums aufgeführt wurde. Einige Musiker der Hofkapelle mussten sich also nach

1005 Zitiert nach HIRSCHFELD 1936, 182f. Herzlichen Dank an Rashid-S. Pegah für den Hinweis auf diesen Text.

1006 HStAD D 4 349/5. Kostgeld und Logis für die beiden Trompeter, „nebst ihren dabey gehalten 2. Pferden“ sind akribisch dokumentiert. Aus den Rechnungen geht auch hervor, dass der Lautenist und Exerzitenmeister Berhansky in Darmstadt im „Fröhlichen Mann“ freigehalten wurde; der Musiker Munz wurde von Ems nach Koblenz geschickt. Leider ist nicht zu ersehen, welche Aufgaben an welchen Orten die Musiker zu erfüllen hatten.

1007 HStAD D 4 351/9, Briefe Ludwigs VIII. an seinen Vater Ernst Ludwig.

1008 HStAD C 1 C 31 und D 4 370/4a.

1009 KLEEFELD 1904, 57. Über den Beginn und die näheren Umstände dieser Maßnahme sind keine Quellen bekannt. Der erste Neubau in Ems stammt schon aus dem Jahr 1581 durch Landgraf Georg I. HStAD D 4 40/6.

Ems begeben. Der Termin der Theatereröffnung ist nicht bekannt, und da die Kantate nicht datiert ist, lässt sich nicht feststellen, ob die Aufführung im Mai/Juni 1716 oder aber zu einem anderen Zeitpunkt stattfand.

o.D. (1716) <i>Stille, mein liebster Fürst schläft noch</i>	
Weltliche Kantate (Serenata?) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Traversflöten, Dessus de viole, Viola da gamba, 2 Violinen, Viola, Basso continuo	
1. Sinfonia	fl, vla da gamba, 2 vl, vla, bc
2. Aria: Stille, denn mein liebster Fürst schläft noch...	S, dessus de viole, 2 vl, vla, bc
3. Rec: Gemach, und lasset mir den stillen Geist...	S, bc
4. Arioso: Lasst den Ton von eurem Singen...	S, fl, vl/dessus de viole unis, vl, vla, bc
5. Rec: Sein hohes Fürstenbild ist noch...	S, bc
6. Rec: Wer untersteht sich...	B, bc
7. Arioso: Stille, stille.	S, dessus de viole, 2 vl, vla, bc
8. Rec: Und was muss ich vor einen süßen Klang...	B, A, T, S, bc
9. Aria: Auf danach, und erfüllt sein Schlafgemach...	B, 2 fl, 2 vl unis, vla, bc
10. Rec: Er ist zudem bereits erwacht...	B, S, A, T, bc
11. Aria: Spielt was Angenehmes auf...	S, dessus de viole, vl, bc
12. Rec: So recht, so muss man sich herzinniglich...	B, S, bc
13. Aria: Ein vergnügter Herzenston...	B, fl/vl/dessus de viole unis, vl, vla, bc
14. Rec: Gott lasse meinem großen Fürsten...	S, A, T, B, bc
15. Coro: So bleibe Gott ferne...	SATB, fl, dessus de viole, 2 vl, vla, bc

Textdichter unbekannt, kein Textdruck erhalten.

Eine Datierung der Kantate anhand der Wasserzeichen des verwendeten Papiers ist nur ungenau möglich, weil Vergleiche aus dem Jahr 1717 weitgehend fehlen (siehe Kapitel 3.4.1). Dennoch lässt sich feststellen, dass die auf dem Papier der Handschrift verwendeten Wasserzeichen im Jahr 1716 oft vorkommen, und zwar von Dezember 1715 bis Oktober 1716 in immer der gleichen Kombination. Dies ergibt eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit, dass die Kantate während dieser Zeit entstanden sein muss.

Umschlagtitel und Kopftitel fehlen, aber es sind 12 Einzelstimmen vorhanden. Die Verwendung eines spezifischen C-Schlüssels in der Continuo-, Viola-, Violone-, Canto-, Alto- und Tenore-Stimme deutet auf ein Entstehungsdatum zwischen Dezember 1715 und Dezember 1717 hin. Dieser Schlüssel erscheint niemals in einer Partitur, in den Einzelstimmen (ausgeschrieben von einem Kopisten) im genannten Zeitraum jedoch häufig:



Ungewöhnlich für Graupners Kantaten ist die Einleitung durch einen Instrumentalsatz. Blechbläser und Pauken sind nicht besetzt, statt dessen treten die ansonsten eher selten verwendeten Gamben auf. Möglicherweise konnten nur bestimmte Musiker von Darmstadt nach Ems reisen, oder aber es wurden lokale Kräfte engagiert, so dass Graupner, der ja immer die Besetzung seiner Musik nach den aktuellen Gegebenheiten einrichtete, darauf Rücksicht nahm. Es ist auch möglich, dass Freunde oder andere Kurgäste (s.o.) mit musizierten. Die Continuo-Stimme ist nicht beziffert. Vielleicht stand kein Tasteninstrument zur Verfügung, so dass die Continuo-Gruppe mit Violone und anderen Bassinstrumenten (Fagott? Bassgambe? Theorbe?) auskommen musste.

Die Kantate ist als Dialog zwischen vier nicht näher bezeichneten Personen aufgebaut. Möglicherweise waren die Namen im – vielleicht damals vorhandenen, aber verschollenen – Textdruck genannt. Sopran und Bass singen die anspruchsvollen Partien, während Alt (offensichtlich ein italienischer Kastrat, wie die Ausführung der Stimme in lateinischer Schrift vermuten lässt) und Tenor nur kurze Einwürfe und homophone Duette ausführen. Der Bassist stellt eine Instanz des Kurortes dar, während Sopran, Alt und Tenor die Darmstädter Musiker verkörpern, die ihrem Landesherrn „ohne dessen Wissen“ nachgereist sind. Die „Szene“ spielt im Vorzimmer des fürstlichen Schlafgemachs, wo zu früher Morgenstunde dem Landgrafen ein Ständchen gebracht werden soll:

Das untertänigst treue Hessen
 Kann seines Fürsten nicht vergessen,
 Drum folgt es ihm auf allen Schritten nach
 Und zieht dies kleine Musenchor
 Anitzo vor sein Schlafgemach,
 Damit er eine Lust bei seiner Kur genieße
 Und sich dadurch die lange Zeit versüße.

Nur zwei Worte vertonte Graupner in einem vier Takte umfassenden Arioso. Die Wirkung dieses extrem kurzen Ariosos ist eindrucksvoll und verblüffend, vor allem wenn danach eine Pause eintritt:

7. Arioso Sopran "Stille, stille"

The musical score is for a soprano solo in 6/8 time, key of D major. It consists of four measures. The Flute, Violin 2, and Bassoon parts provide accompaniment. The Soprano part begins with a whole rest in the first two measures, then enters in the third measure with the lyrics 'Stil - le,' and continues in the fourth measure with 'stil - le.' The Flute part plays a melodic line of eighth notes. The Violin 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part plays a simple bass line.

Ein Zusammenhang zwischen Kur und Musikdarbietung wird hergestellt, wenn die Heilkräfte der Musik in der Bassarie Nr. 13 gelobt werden:

Ein vergnügter Herzenston
 Kann bis an die Seele dringen
 Und der Stimmen Zauberei
 Nebst der Saiten Schmeichelei
 Auch die Götter selbst bezwingen.

Es folgen die üblichen Segenswünsche, die im Schlusschor, in dem der Sopran solistisch mit den übrigen Stimmen konzertiert, wiederholt werden:

Gott lasse meinem großen Fürsten
 Die Badekur gesegnet sein.
 [...]
 Gott gebe, dass der Wunsch gelinge,
 Und er sich Adlern gleich verjünger,
 Wenn er aus diesen Bädern zieht.

9.2. Glückwünsche für Prinzessin Louise

o.D. (1749) <i>Erwünschter Tag</i>	
Weltliche Kantate für 2 Soprane, 2 Traversflöten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Basso continuo (Fagott, Cello, Violone, Cembalo)	
1. Aria: Erwünschter Tag, beglückte Zeiten...	S1, 2 cor in G, 2 vl, vla, bc
2. Acc/Rec: Was Kunst? Was Stimm? Was Gesang?	S2, 2 vl, vla, bc
3. Aria: O so spielt, ihr holde Saiten...	S2, 2 cor in A, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Durchlauchtigste, dies ist der Tag...	S1, bc
5. Duett: Stärk, o Herr, der Fürstin Kräfte...	SS, 2 fl, 2 cor in D, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Ja ja, der Himmel, so sie liebt...	S2, bc
7. Duett: So schmücke, o Himmel...	SS, 2 fl, 2 cor in G, 2 vl, vla, bc

Textdichter unbekannt (vermutlich Wieger). Kein Textdruck erhalten.

Kopftitel fehlt.

Es gibt keine Continuo-Stimme, aber die Violone-Stimme ist beziffert. Daneben ist eine Stimme »Violoncello e Fagotto« vorhanden.

o.D. (1750) <i>Auf Schwester, frohlocke</i>	
Serenata für 2 Soprane, 2 Traversflöten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Cembalo	
1. Duett: Auf Schwester frohlocke...	Euterpe, Polymnia, 2 cor in G, 2 fl, 2vl, vla, bc
2. Rec: Der Zeiten Herr, der dich, o Hessenland...	Polymnia, Euterpe, bc
3. Aria: Die Fürstin lebt bei vollen Kräften...	Polymnia, 2cor in F, 2 fl, 2 vl, vla, bc
4. Rec: Gewiss, des Höchsten Gütigkeit...	Euterpe, Polymnia, bc
5. Aria: Holde Saiten, lasst euch hören...	Euterpe, 2 cor in D, 2 fl, 2 vl, vla, bc
6. Rec: Nun Fürstin, so kannst du...	Euterpe, Polymnia, bc
7. Duett: So wachse, so grüne im Segen...	Euterpe, Polymnia, 2 cor in G, 2 fl, 2 vl, vla, bc

Textdichter unbekannt (vermutlich Wieger). Kein Textdruck erhalten.

Umschlagtitel und Datum fehlen, ebenso die beiden Einzelstimmen für die Soprane.

Die Sonderstellung, die die beiden der zweiten Schwiegertochter Ludwigs VIII., Prinzessin Marie Louise Albertine, geborene Gräfin von Leiningen, gewidmeten Kantaten im Gesamtwerk einnehmen, wirft viele Fragen auf. Beide Kantaten sind ohne Datum überliefert, und der Anlass ist nicht ohne Weiteres ersichtlich. Es sind Glückwunschkantaten, die eine Niederkunft der Fürstin thematisieren, ohne jedoch das neugeborene Kind zu erwähnen.

Der zwanzigste Geburtstag der Prinzessin Marie Louise Albertine, die nach ihrem Gatten Prinzessin George¹⁰¹⁰ genannt wurde, am 16. März 1749 war auch ihr erster Hochzeitstag. Als Anlass für die beiden Kantaten kommen neben diesem Jahrestag die Geburten der ersten beiden ihrer insgesamt neun Kinder in Frage: Ludwig Georg Carl am 27. März 1749 und Georg Friedrich Wilhelm am 15. Juni 1750.

Erwünschter Tag ist keine reine Geburtstagskantate und wird daher in dieser Studie auch nicht mit den übrigen Geburtstagen in Kapitel 7 behandelt. Denn neben Glückwünschen zum Geburtstag und zum Hochzeitstag wird hier Gottes Beistand zu einer bevorstehenden Geburt erbeten. Der Text ist zunächst ein Aufruf an die Musiker („Kunst, Stimm, Gesang, zarte Chöre“), der Prinzessin zum „dopplen Jubeltag“, nämlich zum Geburtstag und zum Hochzeitstag zu gratulieren (Rezitativ Nr. 4):

Durchlauchtigste, dies ist der Tag, an welchem du zu Hessens Freud,
Zu unsrer Ruh das Licht der Welt erblicket,
Der Tag, der dich zum ersten Mal als unsre Fürstin schmücket,
Da er so lieb und treu
Als kluge Wahl des tapfren George¹⁰¹¹ beglücket [...]

Auf die kurz bevorstehende Niederkunft wird angespielt im selben Rezitativ: „O teurer Tag, den Gottes Allmachtshand durch ein so herrlich Segenspfand mit sonderlichem Glanz versehen [...]“, in den Duetten Nr. 5 „Stärk, o Herr, der Fürstin Kräfte“ und im Rezitativ Nr. 6:

Ja ja, der Himmel, so sie liebt,
Hat schon vorlängst die Zeit ersehen,
In welcher jetzt ein himmlisch Licht
Kann neben dieser Sonne stehen [...].

Der Umschlagtitel trägt die Aufschrift „Cantata“ und die Besetzungsangabe, wie üblich in Graupners Schrift. Offenbar nachträglich zugefügt, in Kurrentschrift, ist darüber geschrieben „Erwünschter Tag“ sowie eine Signatur. „Cantata“ steht – wohl auch später hinzugefügt – als Überschrift auf der ersten Partiturseite, die keinen Kopftitel und keine Datierung von Graupners Hand enthält. Die nachträglichen Beschriftungen scheinen von einem späteren Bibliothekar, eventuell Johann Elias Niebergall, hinzugefügt worden zu sein.¹⁰¹² Auf dem Deckblatt, das nicht von

1010 Da der Textdichter im Rezitativ Nr. 2 von der Fürstin „Louise“ spricht, bezeichnete Noack in seinem Verzeichnis (NOACK 1926) die Kantate „zum glücklichen Wochenbett der Prinzessin Louise“. Laut KNETSCH (1928) war Louisa der Rufname der Prinzessin. Ihr Gatte nannte sie in seinen – französisch verfassten – Briefen mit dem Kosenamen „Viselgé“ [Wieselchen?]. HStAD D 4 421/10.

1011 Der Name des Prinzen Georg Wilhelm wurde französisch „George“ ausgesprochen.

1012 Ein Schriftvergleich mit dessen „Verzeichnis der großherzoglichen Musikalien“ legt die Vermutung nahe. Dr. Oswald Bill sei für die Hilfe beim Vergleich und der Zuordnung der Handschriften herzlich gedankt.

Graupner stammt, sind einige Bleistiftanmerkungen notiert, Signaturen und das Datum März 1748. Die 8 wurde von derselben Hand zu einer 9 verbessert. Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammt diese Änderung von Friedrich Noack, dem beim Lesen des Textes klargeworden sein muss, dass die Kantate nicht zur Hochzeit am 16. März 1748, sondern zum Jahrestag jenes Ereignisses geschrieben wurde. Denn *Erwünschter Tag* thematisiert nicht nur den „dopplen Jubeltag“, der im Jahr 1749 auf den Sonntag Laetare fiel, sondern auch den Wunsch und die Fürbitte „Stärk, o Herr, der Fürstin Kräfte“, was angesichts des hochschwangeren Zustands der Prinzessin zu dem Zeitpunkt angemessen war.¹⁰¹³

Die unterschiedlichen Datierungsversuche machen die Unsicherheit deutlich, die hinsichtlich der Einordnung der beiden Kantaten herrscht, deren Anlassbezug bisher nicht untersucht wurde. „Die beiden schönen Solokantaten für dieselbe Prinzessin Louise stehen einander in jeder Beziehung sehr nahe“, schrieb Friedrich Noack. „Beide tragen den Titel «Cantata» [...] In beiden werden die zwei Solostimmen «Soprani» genannt, während sie sonst ausnahmslos mit «Canto» bezeichnet sind [...], und beide zeigen dieselbe Orchesterbesetzung (zwei Hörner, zwei Querflöten, Streicher und Cembalo)“.¹⁰¹⁴ Dennoch datierte Noack in seinem Verzeichnis die beiden Kantaten auf zwei verschiedene Jahre: Er nahm an, *Erwünschter Tag* sei zum Geburtstag der Prinzessin 1749, *Auf Schwester, frohlocke* zum „glücklichen Wochenbett“ 1750 geschrieben worden.¹⁰¹⁵

Es gibt keine Widmung von Graupner, so dass Noacks Vermutung, er habe die Kantaten aus eigener Initiative geschrieben, sehr unwahrscheinlich ist. Vielmehr scheint es sich um Auftragswerke zu handeln, mit denen möglicherweise der Landgraf, wahrscheinlicher aber dessen Sohn Georg Wilhelm, der Ehemann der Prinz-

1013 Louise war sich einer Lebensgefahr sehr bewusst. Sie schrieb am 14. März 1749 ein eigenhändiges Testament, nachdem sie „erweget, daß mein Leben in gottes händen stehet, die Stunde meines todes aber zumahlen anitzo ungewiß ist, da es dem Herrn meinem Gott gefallen, mich in den Stand einer durch Seine väterliche güte bisher geseegneten Schwangerschafft zu setzen, bey welcher Ich ohnhin mancherley und solchen zufällen unterworfen bin die mich gar bald aus der Zeit in die unendliche Ewigkeit bringen können [...]“, HStAD D 4 422/1.

1014 NOACK 1916, 148.

1015 Noack kannte die Familienverhältnisse des Hauses Hessen-Darmstadt offensichtlich nicht genau und unterlag mehrfach Irrtümern bezüglich Namen, Daten und Verwandtschaftsverhältnissen. Beispielsweise nahm er an, es handle sich bei Prinz Georg um einen Enkel Ludwigs VIII. Weiterhin vermutete er eine persönliche Anteilnahme Graupners: „Die Prinzessin muß eine außerordentlich sympathische Persönlichkeit gewesen sein. Daß sie auch das Herz des alten, sonst so verschlossenen Mannes bezaubert hatte, beweisen die beiden Solokantaten für zwei Sopranstimmen, die er wohl im folgenden Jahre nach der Geburt eines Sohnes und zur ersten Wiederkehr ihres Hochzeits- und zugleich Geburtstages ihr widmete. Sie sind wohl das Zarteste und Liebenswertigste, was wir aus der Musik seiner späteren Jahre kennen“. NOACK 1916, 142.

sin, Graupner betraut hatte.¹⁰¹⁶ Die von Noack benannten musikalischen Merkmale (s.o.) sprechen dafür, dass beide Kantaten nicht nur inhaltlich, sondern auch zeitlich in einem engen Zusammenhang stehen. Die Annahme, dass *Erwünschter Tag* und *Auf Schwester, froblocke* annähernd zur gleichen Zeit entstanden sind, scheint jedoch nicht zuzutreffen. Denn eine Prüfung des verwendeten Papiers ergibt unterschiedliche Wasserzeichen:

- *Erwünschter Tag* lässt auf dem eng beschriebenen Papier der Partitur nur undeutlich ein Wasserzeichen erkennen. Das dickere Papier des Umschlagtitels und der Einzelstimmen zeigt Wasserzeichen, die auf das Entstehungsjahr 1749 hinweisen, allerdings später als März.¹⁰¹⁷
- *Auf Schwester, froblocke* ist auf Papier geschrieben, das erstmals im Juni des Jahres 1752 erscheint.¹⁰¹⁸ Zwischen Juli und Weihnachten 1752 ist das betreffende Wasserzeichen sehr häufig, was die Vermutung nahelegt, *Auf Schwester, froblocke* könne zu jener Zeit entstanden sein.¹⁰¹⁹

Falls die Annahme zutrifft, dass *Erwünschter Tag* im Jahr 1749 entstand, scheint Graupner im Frühjahr nur die Partitur geschrieben zu haben, da das Papier des Aufführungsmaterials wohl erst ab Sommer zur Verfügung stand. Offenbar wurden Umschlagtitel und Stimmenmaterial etwas später, vielleicht zu einer weiteren Aufführung, ausgeschrieben. Zumindest das Rezitativ Nr. 2 und die Arie Nr. 3 sind mit Sicherheit mehrfach verwendet worden. Denn beide sind Teil der Musikaliensammlung des Freiherrn von Pretlack, des Gemahls einer Tochter Ernst Ludwigs aus der morganatischen Ehe.¹⁰²⁰

Auf Schwester, froblocke müsste wohl, dem Papier nach zu urteilen, dem Jahr 1752 zugeordnet werden. Jedoch scheint es sich hier um eine Abschrift zu handeln; es

1016 Aus den vielen liebevoll geschriebenen Briefen, die Georg seiner Frau von seinem Frankreichaufenthalt zwischen Juli und Dezember 1749 schickte, geht hervor, dass beide eine große Vorliebe für Musik und Theater teilten, siehe HStAD D 4 421/10. Louise hat während ihres Besuchs in Paris im August/September dieses Jahres oft die Oper besucht. Georg konnte ihr in Darmstadt nichts Vergleichbares bieten; es ist daher gut denkbar, dass er ihr mit den Kantaten eine Freude machen wollte.

1017 Die Wasserzeichen kommen häufig vor zwischen September und November 1749 (Kantaten GWV 1158/49, GWV 1160/49, GWV 1162/49 und GWV 1101/49). Zu berücksichtigen ist allerdings die noch keineswegs vollständige Erfassung der Graupnerschen Kantaten im bibliotheksinternen Verzeichnis der Wasserzeichen.

1018 Es handelt sich um die Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis 1752, GWV 1148/52.

1019 Auch im Jahr 1752 gab es eine Geburt, und zwar am 20. August (eine Tochter Friederika Carolina Louisa); der Wiedereintritt der Mutter in die Gesellschaft nach den „Wochen“ und somit die Aufführung der Kantate wäre demnach auf Ende September oder Anfang Oktober 1752 zu datieren. Dies erscheint jedoch unwahrscheinlich angesichts des Textes.

1020 Rezitativ und Arie für Solosopran, ohne Angabe, aus welchem Werk der Ausschnitt stammt. Siehe JAENECKE 1973. Für den freundlichen Hinweis auf die Sammlung Pretlack sei Dr. Oswald Bill herzlich gedankt.

muss ein früheres Entstehungsdatum angenommen werden.¹⁰²¹ Der Text lässt nämlich eher darauf schließen, dass das – allerdings alles andere als glückliche – Wochenbett 1750 Anlass für die Kantate war. Louises zweiter Sohn, der kleine Prinz Georg Friedrich Wilhelm, kam am 15. Juni 1750 zur Welt, lebte aber nur bis zum 2. Juli. Im Text wird mehrfach deutlich, dass auch die Mutter diese schwere Geburt nur knapp überlebt hatte. Daher könnte die Kantate zu ihrer Genesung geschrieben worden sein. Im Rezitativ Nr. 2 heißt es nämlich, dass Louise mit frohem Herzen wieder an die Öffentlichkeit trat:

[...] die unvergleichliche Louise
Tritt heute wiederum, befreit von Sorg' und Schmerzen
Bei frischem Mut und frohem Herzen
In unverwelktem Flor,
In hell verklärtem Licht
Mit dopplem Glanz hervor.

Das neugeborene Kind wird mit keinem Wort erwähnt. Wenn es sich um den eben verstorbenen Säugling 1750 handelte, wäre dies verständlich. Denn Totgeburten und Kindersterblichkeit waren damals außerordentlich häufig und wurden als gottgegeben hingenommen. Dennoch ist es verwunderlich, dass des kleinen Prinzen, der immerhin 17 Tage gelebt, einen Namen und die Taufe empfangen hatte, überhaupt nicht gedacht wird. Möglicherweise wollte der Textdichter bewusst keine Trauerthematik in die Kantate einfließen lassen.¹⁰²²

Im Gespräch zwischen den beiden Musen Polymnia und Euterpe wird „der Höchste“ bzw. der „Herr der Zeiten“ gerühmt, der die Fürstin das Wochenbett glücklich überstehen ließ. Freude wird ausgedrückt über die Genesung der Mutter: „Die Fürstin lebt bei vollen Kräften“ (Arie Nr. 3). Die Entbindung oder die Schwangerschaft waren nicht problemlos verlaufen: „Der Höchste, der es treulich meint, schützt sie, wenn's noch so misslich scheint, mit seiner starken Allmachtshand“. Und Polymnia singt in einem Rezitativ (Nr. 4):

Und ob ein unversehner Fall
Uns neulich Lust und Freud

1021 Graupner scheint zwischen dem 10. Sonntag nach Trinitatis (6. August) und dem 2. Advent, also gerade während der Mutterschaft der Prinzessin, offenbar gar keine Kirchenmusik geschrieben zu haben. Zumindest sind keine Kantaten für diesen Zeitraum überliefert. Ebenso darf die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden, dass das betreffende Papier doch bereits früher zur Verfügung stand.

1022 Wie immer war die Geburt sämtlichen verwandten und befreundeten Höfen mitgeteilt worden; Glückwunschschriften aus ganz Europa trafen ein, auch noch, nachdem das Kind längst begraben war. Ludwig VIII. entschied auf Anfrage des Geheimratskollegiums, dass die Beisetzung in aller Stille, ohne Predigt und ohne Musik vonstatten gehen solle. Der Trauerzug führte nicht an den Gemächern der Prinzessin vorbei, „um ihre Betrübniß nicht zu vermehren“. Siehe HStAD D 4 453/4-6.

Und Ruhe wollte stören,
 Lässt sich doch heut
 Der gnadenvolle Schall
 Aus jenen Wolken hören.

Ein *Accompagnato-Rezitativ* versichert daraufhin: „Nur unverzagt! Die Fürstin [...] hab ich zu langem Leben auserkoren. Drum wird der Schmerz verbannt, die Freude neu geboren“.

Während *Erwünschter Tag* wohl eindeutig auf den 16. März 1749 datiert werden muss, kann nach heutigem Wissensstand die Frage nach der Entstehungszeit der Kantate *Auf Schwester, frohlocke* nur mit einer gewissen Unsicherheit beantwortet werden. Wahrscheinlich wurde sie im Jahr 1750, zum Dank für die Genesung der Mutter nach der schweren Geburt des gleich verstorbenen Kindes geschrieben. Dafür spricht der Textinhalt, der die überstandene Gefahr thematisiert. Das verwendete Papier des Autographs, zumindest des Stimmenmaterials, lässt auf eine spätere Abschrift des – nicht erhaltenen – Originals schließen.

Erwünschter Tag ist weit reicher besetzt als die gleichzeitig entstandenen Darmstädter Sonntagskantaten. Es ist bemerkenswert, dass weder die Holz- und Blechbläser noch die beiden Sopranistinnen in der regulären Kirchenkantate des Sonntags *Laetare* 1749 (16. März) eingesetzt wurden. Graupner scheint für die Gottesdienste – mit Ausnahme der Osterwoche – in der Zeit zwischen Februar (*Sexagesimae*) und April (*Quasimodogeniti*) nur Alt, Tenor, Bass und die Streichergruppe zur Verfügung gehabt zu haben. Auch an den folgenden Sonntagen weist nur die Geburtstagskantate für den Landgrafen, die auf den Sonntag *Misericordias Domini* (den nach dem 16. April 1749 folgenden Sonntag) datiert ist, eine große Besetzung auf, ebenso die Kantate zu *Trinitatis*. Zwischen Mitte April und Ende Mai (Pfingsten) gibt es hingegen gar keine erhaltene Kirchenmusik.¹⁰²³ Vielleicht erlaubt das den Schluss, dass der Landgraf die übrigen Mitglieder der Hofkapelle, vor allem die Bläser, während dieser Zeit in Kranichstein oder eben für besondere Gelegenheiten wie die Entbindung seiner Schwiegertochter brauchte.

In beiden Kantaten konzertieren zwei Hörner und zwei Traversflöten mit den beiden Sopranstimmen. Graupner verlangte von den Hornisten mehrere Tonarten. Das Anfangs- und das Schlussduett erfordern Hörner in G, die Arien dazwischen Hörner in A bzw. in F und in D. Es sind jedoch keine Pauken eingesetzt. Nicht als herrschaftliche Signalinstrumente wie in den Chören der Huldigungskantaten für den Landgrafen, sondern als solistisch konzertierende Instrumente übernehmen die

1023 Louise und Georg fahren aber erst nach Pfingsten, im Mai/Juni, zusammen mit Caroline Louise, der Schwester des Prinzen Georg, ins Jagdhaus Wiesenthal, was in Darmstadt die Frage aufwarf, ob die Hofküche die fürstliche Tafel während der Abwesenheit aussetzen solle. HStAD D 8 220/3.

Hörner hier gleichermaßen mit den Flöten und den Singstimmen ihren Part in sämtlichen Arien und Duetten.

Besonders bemerkenswert ist, dass es sich bei dem Neugeborenen nicht um ein Kind des regierenden Landgrafen – oder zumindest des Erbprinzen – handelte. Auch waren die Kantaten nicht dem Kind gewidmet, sondern der Mutter, die nicht einmal Erbprinzessin, sondern „nur“ die Gemahlin des zweiten Prinzen war. Indessen war die Geburt eines Sohnes zu diesem Zeitpunkt hochwillkommen, denn Erbprinz Ludwig IX. hatte bisher nur eine Tochter (s.o.). Für den Fall, dass das Erbprinzenpaar keine männlichen Nachkommen zeugte, wäre die Erbfolge tatsächlich auf den ersten Sohn Georg Wilhelms übergegangen; der Neugeborene, der von seinen Eltern der „kleine Louis“ genannt wurde, stand also an zweiter Stelle der Regierungsfolge. Auch die Wahl des Namens lässt die Hoffnung erkennen, das Kind möge einst das Erbe des Landgrafen antreten. Das Kalkül Ludwigs VIII., der seinen zweiten Sohn unbedingt als Gründer einer Familie sehen wollte, schien aufzugehen. Es ist gut denkbar, dass der Landgraf deshalb dieses Ereignis gebührend feiern wollte und die Musik dazu bei Graupner in Auftrag gab, zumal der Erbprinz damals weit entfernt im ungeliebten preußischen Ausland lebte und dem Vater zu diesem Zeitpunkt wenig Freude machte. Ganz unverblümt kommt dies im Duett Nr. 5 zum Ausdruck:

O wie wird sich Ludwig freuen,
Dass ihm Hoffnung und Gedeihen
Aus so liebem Zweige sprosst.
O Vergnügen ohne Schranken,
Denn er hat schon in Gedanken
Diese Freude längst gekost.

Trotz des privaten Charakters der beiden Kantaten geht es also um mehr als eine Familienangelegenheit. Das wird im ersten Rezitativ der Kantate *Auf Schwester, frohlocke* deutlich, in dem das Land Hessen wieder einmal glücklich gepriesen wird ob seines prosperierenden Fürstenhauses. Wie die Etikette erfordert, werden zunächst die ranghöchsten Familienmitglieder genannt: „Dein großer Ludwig steht annoch heute [...] in höchsterwünschtem Stand [...]“. Als zweites wird „der teuerste Erbprinz“ genannt. Doch während Euterpe mit der Erbprinzessin („das Wohlsein deiner Carolinen“)¹⁰²⁴ fortfährt, bringt Polymnia zuvor noch schnell den zweiten Prinzen ins Spiel: „Schau hier Georgens lieblich grünen“:

1024 Möglicherweise ist hier aber auch die Tochter Ludwigs VIII., Caroline Louise, gemeint, die am 28. Januar 1751 den Markgrafen von Baden heiratete. In diesem Fall wäre die Wahrscheinlichkeit groß, dass die Kantate vor deren Hochzeit und Wegzug von Darmstadt entstanden war, folglich dem Jahr 1749 oder 1750 zuzuordnen wäre.

12

Euterpe
Stell dir noch wei - ter dort den teur - sten Erb - prinz vor. das Wohl - sein dei - ner Ca - ro - li - nen

Polymnia
Schau hier Ge - or - gens lieb - lich grü - nen,

Bc

Geschickt betonte Graupner durch diesen Einwurf den Stellenwert, den Georg für den Landgrafen hatte. Daraufhin tritt als Höhepunkt des Rezitativs „des Fürstenhauses Zierd‘ und Ehr, die Tugendblum‘, die unvergleichliche Louise befreit von Sorg und Schmerzen [...] mit dopplem Glanz hervor“.

Selbstverständlich schließt die Kantate mit dem im Duett ausgedrückten Wunsch: „Vermehre noch ferner dies fürstliche Haus!“ Nicht erwähnt wird, dass der Erbprinz im fernen Berlin zu diesem Zeitpunkt – nach einem tot geborenen Prinzen 1742 – eine bzw. zwei Töchter (geboren 1746 und 1751) hatte. Erst am 14. Juni 1753 sollte der künftige Landgraf und spätere Großherzog Ludwig I. zur Welt kommen und den Fokus von den Kindern Georgs und Louises abziehen. Freilich konnten damals weder Landgraf Ludwig VIII. und seine Söhne, noch Graupner und der Textdichter der Kantaten wissen, dass letztendlich auch die Nachkommen Georgs und Louises zur Regierung gelangen sollten. Der Sohn Ludwigs IX. heiratete nämlich – vor allem auf Betreiben der beiden Mütter, Landgräfin Caroline und Prinzessin Louise – seine Cousine, die 1761 als achttes Kind geborene Louise Henriette Caroline, die somit zur Stammutter der Hessen-Darmstädtischen Großherzöge wurde.

10. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

In „dichten“, das heißt interpretierenden, nach Bedeutungen suchenden Beschreibungen sämtlicher erreichbaren Zusammenhänge wurde die Musik Christoph Graupners für zeremonielle Anlässe in ihrem Bedeutungsgewebe („web of significance“¹⁰²⁵) untersucht. Für viele Kantaten konnten auf diese Weise die Aufführungskontexte erhellt werden. Etliche neue Erkenntnisse haben sich aus den Untersuchungen der Autographe Graupners sowie der flankierenden archivalischen Quellen ergeben. Nicht immer war nach der heutigen Quellenlage ein eindeutiger Beweis möglich. Gleichwohl schufen die dichten Beschreibungen die Voraussetzung für einen neuen und wesentlich vollständigeren Blickwinkel als in früheren Forschungen. Vielfach wurden Zusammenhänge klar, die eine eindeutige Zuordnung von Graupners Musik zu ihren Anlässen als bisher und damit auch eine Datierung ermöglichen:

- Bei der Kantate *Stille, mein liebster Fürst schläft noch*, deren Anlass als unbekannt galt, handelt es sich um eine vermutlich im Jahr 1716 zur Einweihung eines Theaterraums in Bad Ems aufgeführte Serenata (Kapitel 9.1).
- Das bislang als „Prologo“ apostrophierte Werk ist keine Kantate, sondern die unvollendete Partitur eines *Divertissements*, einer Ballettoper zur Hochzeit des Erbprinzen Ludwig VIII. im Jahr 1717 (Kapitel 5.1.1).
- Die weltliche Geburtstagskantate *Stein und Stabl* kann mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Dezember 1717 datiert werden (Kapitel 7.1.4.1).
- Die weltliche Geburtstagskantate *Es wallen die Herzen in freudigem Triebe* wurde im Dezember 1730 geschrieben, unter anderem ist die Instrumentierung mit einem Flauto d’amore ein eindeutiges Indiz dafür (Kapitel 7.1.4.3).
- Die Kantate *Erwache, mein Gemüte* ist nicht dem Geburtstag Ernst Ludwigs im Jahre 1730, sondern dem Geburtstag des Geheimrats Wieger 1747 zuzuordnen (Kapitel 7.3).
- Die Glückwunschkantate *Erwünschter Tag* ist aufgrund des Textinhaltes auf den 16. März 1749 als den Geburtstag und ersten Hochzeitstag der Prinzessin Louise zu datieren (Kapitel 9.2).
- Die Serenata *Auf Schwester, frohlocke* ist vermutlich im Sommer des folgenden Jahres 1750 zum Wiedereintritt der Prinzessin Louise in die Gesellschaft nach der schweren Geburt ihres zweiten Kindes entstanden (Kapitel 9.2).

Mehrere Textdrucke zu Graupners Kantaten, die bisher als verschollen galten, fanden sich bei Nachforschungen in Aktenkonvoluten des Großherzoglichen Hausarchivs im Hessischen Staatsarchiv sowie in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt:

1025 GEERTZ 1987, 9.

- Ein Textdruck zur Beisetzung der Erbprinzessin Charlotte Christine (1726) ist in den Personalschriften enthalten. Somit sind jetzt die gedruckten Texte zu diesen Trauerfeiern vollständig vorhanden (Kapitel 6.4.1).
- Vier Textdrucke zu Trauerfeiern der Gräfin Dorothea Friederike von Hanau (1731) sind den Kanzleiakten beigelegt, davon zwei für Graupners Trauerkantaten, die in Hanau aufgeführt wurden und zwei, die auf den weitgehend gleichen Text von Johann Conrad Lichtenberg für eine Aufführung im Elsass bestimmt waren (Kapitel 6.4.2).
- Ein Textdruck mit zwei Kantatentexten Lichtenbergs für die Beisetzung des Landgrafen Ernst Ludwig 1739 konnte in den Akten des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt aufgefunden werden. Damit ist nun erstmals eine eindeutige Zuordnung der drei Trauerkantaten zur Beisetzungsfeier bzw. zur Leichenpredigt möglich (Kapitel 6.5.1).
- Die Texte einiger kirchlicher, vor allem aber vieler weltlicher Huldigungskantaten haben sich als vermutlich von Geheimrat Johann Jacob Wieger verfasst herausgestellt, so dass hiermit ein weiterer Textdichter Graupners ins Blickfeld tritt (Kapitel 3.4.3).

Die zentrale Funktion der Hofmusik erfüllte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ebenso wie Bauwerke, Gemälde, Münzen und Medaillen, innerhalb der politisch-kulturellen Repräsentation, die die Machtfülle des absoluten Herrschers in sichtbare Zeichen übersetzen sollte. Die tonangebenden Höfe in Versailles, Wien, Dresden u.a. fungierten dabei als Vorbild für die mittleren und kleineren Residenzen. Was für Landgraf Ernst Ludwig zu Anfang Gegenstand seiner hoffnungsvollen Lebensplanung und seines Ehrgeizes war, zerschlug sich aber zunehmend und musste schließlich fast ganz aufgegeben werden. Nicht nur die – bisher im Fokus der Forschungsliteratur stehende – prekäre Finanzsituation des Landes,¹⁰²⁶ sondern auch außenpolitische Schwierigkeiten, u.a. im Zusammenhang mit der „Hanauer Erbschaft“,¹⁰²⁷ ferner das Fehlen einer Landesfürstin und die dezentrale Wohnsituation der landgräflichen Familienmitglieder waren dafür mit verantwortlich. Übrig blieben nur wenige große Festlichkeiten, die ein mehr als alltägliches Auftreten der Hofkapelle erforderten. Zeremonien anlässlich von Besuchen, ebenso kirchliche Feste wurden auf das Notwendigste beschränkt, so dass am Ende die Jagd nicht nur das größte private Vergnügen des Fürsten, sondern auch die markanteste und nahezu einzige Form der Repraesentatio Majestatis darstellte. Unter Landgraf Ludwig VIII. setzte sich diese Entwicklung fort, und die Hofmusik ordnete sich den Gegebenheiten unter.

Graupners Anfangszeit in Darmstadt war gekennzeichnet von einer euphorischen Aufbruchstimmung; die Einrichtung eines ständigen Musiktheaters gehörte zu den

1026 Siehe u.a. WOLF 2013.

1027 PELIZAEUS 2001.

ehrzeigigen Projekten des Landgrafen. Das Opernschaffen im Jahrzehnt zwischen 1709 und 1719 ist jedoch nur lückenhaft überliefert. Soweit bekannt, liegen den meisten Opern zeremonielle Anlässe zugrunde;¹⁰²⁸ bereits 1710 wurde *Berenice und Lucilla*, die erste Oper, die Graupner für Darmstadt schrieb, zur Hochzeit der Prinzessin Dorothea Sophia aufgeführt. Bezeichnenderweise hatten die beiden letzten Opern in Darmstadt einen Staatsbesuch zum Anlass; sie wurden aufgeführt, als die Schließung des Theaters bereits eine lange beschlossene Sache war.¹⁰²⁹ Die eigens dafür geschaffenen Prologe huldigten den Kurfürsten von Trier und von der Pfalz. Das Divertissement zur Hochzeit des Erbprinzen 1717, das bisher auch unter dem Namen „Prologo“ in der Literatur verzeichnet stand, ist nur in der Form eines Torso überliefert, als nicht vollendeter Entwurf zu einer Ballettoper. Das mutmaßliche Scheitern der Aufführung, dessen Gründe nicht mehr vollständig zu eruieren sind, ist paradigmatisch für den Niedergang der Oper in der Residenz, der dem Schaffen Graupners eine Wende gab und seinen Schwerpunkt auf die Kirchenmusik verlagerte.

Kirchenkantaten am Vormittag und – meistens – Tafelmusiken am Nachmittag oder Abend waren nach 1720 die üblichen musikalischen Veranstaltungen bei allen höfischen Festen. Vor allem in den kirchlichen Geburtstagskantaten zeigt sich eine über die Jahre hinweg weitgehend gleichbleibende Routine, die sich nicht zuletzt auf den Geistlichen Johann Conrad Lichtenberg zurückführen lässt, der jahrzehntelang der wichtigste Textdichter für Graupner war. Lichtenbergs Anteil an den Huldigungskantaten, insbesondere an den weltlichen, ist jedoch nicht in jedem Fall sicher. Stilkritische Untersuchungen, aber auch Überlegungen bezüglich der Lebensumstände Lichtenbergs und der Entstehungszeiten der Kantaten ergaben in manchen Fällen Zweifel an seiner bisher unhinterfragten Autorschaft (Kapitel 3.4.2).

Die theologischen Aspekte in Graupners Werk spiegeln die zu der Zeit enge Verflechtung von Gesellschaftspolitik und Religion, wobei diese Musik ausnahmslos in der protestantischen Tradition Mitteldeutschlands verortet ist. In den Trauermusiken, die Graupner zu den Todesfällen der landgräflichen Familie schrieb, wurden Todessehnsucht und ein „Lob des Todes“ als Beginn der Seligkeit des gläubigen Christen immer wieder thematisiert, ungeachtet der Tatsache, dass in so gut wie jeder Geburtstagskantate das Gebet um ein langes Leben des Regenten an prominen-

1028 Anlassbezogen waren in der Regel die jeweiligen Prologe, während die eigentliche Oper wohl mehrmals aufgeführt wurde und – abgesehen von der Hochzeitsoper 1717 – an verschiedene Anlässe gebunden werden konnte.

1029 Nachdem bereits 1716 der Staatsbankrott drohte, hatte das Geheimratskollegium 1717 dringende Sparmaßnahmen empfohlen, die die Schließung des Theaters und die Abschaffung der Parforcejagd als wichtigste Punkte enthielten. Sowohl Ernst Ludwig als auch der Erbprinz hatten diesen Maßnahmen wohl oder übel zustimmen müssen, was in der Korrespondenz mit Geheimrat Kameytsky (HStAD D 4 359/1), in der Korrespondenz Ernst Ludwigs mit seinem Sohn (HStAD D 4 351/9) sowie in der Korrespondenz Ludwigs VIII. mit seiner Schwiegermutter (HStAD D 4 402/8) mehrfach thematisiert wurde. Siehe auch SORG 2013, 124f.

ter Stelle ausgesprochen wurde. Die Jubiläumskantaten zur Zweihundertjahrfeier der Reformation und zur Zweihundertjahrfeier der Augsburger Confession sind innerhalb der kirchenpolitisch bedeutsamen Zusammenhänge zu betrachten. Insbesondere die konfessionelle Manifestation der Zugehörigkeit zum orthodoxen Luthertum waren für höfische Feste relevant, indem sie die Landgrafschaft einerseits in den Kontext sämtlicher evangelischen Reichsstände stellten, andererseits innenpolitisch eine Abgrenzung zum Pietismus intendierten.¹⁰³⁰

Unter Ernst Ludwig wurden noch mehrere größere Jubiläen gefeiert, und einige seiner Feste zielten auf möglichst große Außenwirkung ab. Ludwig VIII. hingegen brauchte wohl hauptsächlich instrumentale Unterhaltungsmusik auf seinen Jagdschlössern.¹⁰³¹ Nach heutiger Quellenlage hatte Graupner, neben der jährlichen Kirchenkantate zum Geburtstag, offenbar kaum Huldigungsmusik für diesen Landgrafen zu komponieren. Statt dessen scheint er sich, neben der nach wie vor im Mittelpunkt seines Schaffens stehenden Kirchenmusik, auch teilweise entfernt vom unmittelbaren Umfeld Ludwigs VIII. bewegt zu haben. Denn während zu Ernst Ludwigs Lebzeiten überhaupt keine Glückwunschkantaten für andere Personen als den Landgrafen erhalten sind, schrieb Graupner etliche solcher Gelegenheitswerke in seinen letzten Jahren. Diese Kantaten, die außerhalb des höfischen Zeremoniells standen, wie die Geburtstagskantaten für Geheimrat Wieger oder die beiden Kantaten für Prinzessin Louise, werfen ein bezeichnendes Licht auf die späte Phase in Graupners Kantatenwerk. Hier zeigt sich nämlich, wiewohl nach der derzeitigen Quellenlage keine Klärung der jeweiligen Auftraggeber möglich ist, dass Graupner die Möglichkeit nutzte, auch abseits der sich auflösenden höfischen Routine Musik zu schaffen.

Die Frage, in welchem Maße die Hofkapelle ab den 1740er Jahren in den Jagdresidenzen oder noch in Darmstadt gebraucht wurde, lässt sich aufgrund fehlender diplomatischer Quellen bisher nicht umfassend beantworten. Zwar ist nicht nur am Vorhandensein zahlreicher Kirchenmusiken, sondern auch anhand einiger Gelegenheitskompositionen deutlich zu erkennen, dass die Einhaltung des Zeremoniells auch bei Abwesenheit des Landgrafen zu funktionieren hatte. Doch zeigt beispielsweise die lückenhafte Archivierung – und somit die fehlende Produktion? – der weltlichen Geburtstagskantaten ab den 1730er Jahren sowie ihre

1030 Da einerseits die persönliche religiöse Einstellung des Landgrafen sich augenscheinlich im Laufe seines Lebens mehrfach veränderte, er diesbezüglich unterschiedlichen Einflüssen (seiner Mutter, seiner Erzieher, seiner Ehefrau, seiner Hofprediger und Theologen) ausgesetzt war, andererseits die Überzeugungen der Gießener Professoren und des Konsistoriums maßgebend waren, sind diese Zusammenhänge sehr komplex. Inwieweit Graupner bzw. seine Textdichter sich hier einordnen lassen und wie sich das auf das Kantatenwerk auswirkte, müssen zukünftige Forschungen klären.

1031 Auch zu Anlässen wie dem Besuch des Kaisers 1742 oder einem Hubertusfest, bei denen die Hofkapelle, insbesondere die Trompeter, beteiligt waren, ist keine Musik von Graupner überliefert. Vgl. BILL 1987A, 181.

mehrmalige teilweise Wiederverwendung (siehe Kapitel 7.1.5) „schon ein Auseinanderbrechen der zentralistisch ausgerichteten absolutistischen Hofkultur an. Ohne die (eingelante) Präsenz des Herrschers wurden die Formen leer“.¹⁰³²

Es fanden sich deutliche Hinweise, dass Graupners Trauerkantaten für die Beisetzung Ernst Ludwigs zur Beisetzung seines Sohnes 29 Jahre später nochmals aufgeführt wurden (Kapitel 6.5.2.1). Auch das kann als symptomatisch angesehen werden für den Umgang mit der Zeremonialmusik, deren Funktion jenseits von musikalisch-künstlerischen Kriterien auf eine rein äußerliche Repräsentation beschränkt wurde. Graupners Kantaten gehörten zwar auch nach seiner Erblindung und nach seinem Tod noch einige Jahre zum Repertoire der Hofkapelle. Dafür waren aber offensichtlich pragmatische Gründe maßgebend; sie wurden zu jener Zeit wohl kaum noch als repräsentative Musikstücke ersten Ranges rezipiert und geschätzt. Am Ende des politischen und geistesgeschichtlichen Absolutismus zeichnet sich auch anhand von Graupners Laufbahn die Krise der Hofmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts ab. Mit den zunehmend wahrgenommenen Ideen der Aufklärung wurde nicht nur in ganz Europa das zeremonielle System grundsätzlich in Frage gestellt, sondern die Künste erfuhren auch einen Bedeutungsverlust als bewusst eingesetztes Mittel der Politik im höfischen, von der Repraesentatio Majestatis geprägten Kontext. Dazu kam, dass Landgraf Ludwig VIII., zumindest im Umgang mit dem Wiener Kaiserhof, der bildenden Kunst, vor allem in Verbindung mit jagdlichen Darstellungen und Trophäen, mehr Wert als der Musik beimaß.¹⁰³³

Somit stand Christoph Graupner am Ende einer Epoche, deren Paradigmenwechsel sich möglicherweise in seinem instrumentalen Spätwerk, besonders in den Sinfonien, schon andeutete.¹⁰³⁴ Er war zeit seines Lebens noch ein Kapellmeister, wie ihn Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* definierte: „Ein Capellmeister ist [...] ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder grossen Fürstens und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertigt, anordnet, regieret und unter seiner Aufsicht vollziehen läßt“.¹⁰³⁵ Aber für Graupners Zeremonialmusik gilt schon in vergleichbarer Weise, was die Musiksoziologie für das 20. Jahrhundert postuliert hat: „Professionelles Musizieren ist [...] ein Tun mit doppeltem Boden: geprägt von ästhetisch konkreten und – diesen gegenüber relativ gleichgültigen – sozial allgemeineren Bestimmungen. Es ist Kunst, und es ist Dienst“.¹⁰³⁶ Grundlage für das Komponieren war ein Auftragsverhältnis, das Graupner zu Beginn seiner Karriere erstrebenswert erscheinen musste, weil es ihm für seine Arbeit und seinen Lebensunterhalt Sicherheit und Ansehen zu garantieren schien. Die Abhängigkeit, die dieses Verhältnis implizierte, war der Normalfall nicht

1032 GROBPIETSCH 2008, 10.

1033 Siehe PONS 2009, passim.

1034 Siehe GROBPIETSCH 2011, passim.

1035 MATTHESON 1740, Vorbericht § 46.

1036 KADEN 1997, Sp.1626.

nur für die Musiker, sondern für sämtliche Angestellte des Hofes. Die Zwänge der Etikette und die Tradition des Herrscherlobs blieben gleich und bestimmten das Kantatenschaffen während der gesamten 50 Dienstjahre Graupners. Johann Mattheson formulierte 1739:

„Wenn nach Aristotelis Ausspruch die Politic oder Regierungs-Wissenschaft billig eine Ober-Aufsicht über alle andre Wissenschaften führet, Künste und Künstler in ihren Schrancken hält, und denselben bürgerliche Gesetze vorschreibet; so ist leicht zu erachten, daß sich die Music und derselben Beflissene der obrigkeitlichen Ordnung in ihren Verrichtungen, hingegen die Regenten und Staats-Leute sich des daraus entspringenden Vortheils und Vergnügens in ihrem Stande zu erfreuen haben“.¹⁰³⁷

Graupners Reaktion auf diese unbefriedigende Situation bestand zunächst aus Bemühungen, seine Stelle zu wechseln. Nachdem im Jahr 1723 sein Versuch, nach Leipzig zu gehen, gescheitert war, schienen sich keine weiteren Chancen mehr zu ergeben (Kapitel 4.1).¹⁰³⁸ Er sah sich infolgedessen immer mehr gezwungen, seine kompositorische Tätigkeit zum einen weitgehend auf die Kirchenmusik zu konzentrieren, zum andern nach Kompensationsmöglichkeiten zu suchen, um auch unabhängig von den Erfordernissen des Hofdienstes musikalisch schöpferisch tätig zu sein. Die Zeremonialmusik bot ihm nach seinem ersten Jahrzehnt nur noch wenige Gelegenheiten, mit seiner Musik „Ehre einzulegen“. Eine Steigerung der Leistung der Hofkapelle war nach der Schließung des Theaters, besonders aber nach der Regierungsübernahme Ludwigs VIII. kaum mehr möglich. Denn im Zuge der mehrfach verordneten Sparmaßnahmen verließen etliche Musiker die Residenz; zudem stellte sich die Hofkapelle nach 1740 nicht mehr einheitlich dar, sondern verschiedene besetzte Gruppierungen und Ensembles scheinen sich an dezentralen Orten unterschiedlichen Aufgaben gewidmet zu haben.

Die beiden Landgrafen, die die Regierungsgeschäfte weithin vernachlässigten und der finanziellen Misere nicht Herr werden konnten, verloren zunehmend das Interesse an ihrer eigenen Hofmusik. Ihr Evasionsbedürfnis, das sicherlich aus politischen und menschlichen Überforderungen entsprang und das sich unter anderem als Rückzug in die leidenschaftlich betriebene Jagd äußerte, korrelierte möglicherweise mit einem Evasionsbedürfnis Graupners, der sich in seiner späten Schaffensphase vorwiegend privat mit Musiktheorie und mit der neuen Gattung der Sinfonie auseinandersetzen mochte. Oswald Bill fasst zusammen:

1037 MATTHESON 1739, 28.

1038 Eine Briefstelle aus der Korrespondenz mit Johann Friedrich Armand von Uffenbach vom 17. Januar 1729 zeigt, dass Graupner zum einen Musiker der Hofkapelle empfahl, zum anderen auch gern selbst noch einen Wechsel in Betracht gezogen hätte: „[...] Ich selbst bin vor mein Künftiges sehr besorgt, doch seynd die Zeiten und Umstände überall so schlecht, daß man nicht weiß, wo man sich hinwenden will; doch ich will lieber schweigen“. Zitiert nach BILL 1987, 190f.

„Graupners berufliche Karriere hatte in Darmstadt unter besten Voraussetzungen und mit vielen Erwartungen begonnen. Sie war jedoch unlöslich an die Protektion und an die Leidenschaften seines jeweiligen Dienstherrn gekoppelt, was ihm kaum Spielraum für eine eigene Lebensplanung oder für musikalische Innovationen beließ. Diese beschwerliche Position 50 Jahre durchzustehen, ist eine weitere unter den bewundernswerten Leistungen Christoph Graupners“.¹⁰³⁹

Dennoch fand der Komponist offenbar ganz eigene Wege, um seine Position – bei aller schuldigen Loyalität – zum Ausdruck zu bringen (Kapitel 4.3). Die Betrachtung aller zugänglichen Quellen und Umstände führte zu der These, dass es vor allem drei Auswege waren, die sich für Graupner zeigten:

- die Berufung auf die religiöse Ebene als die wichtigste Rechtfertigung allen Schaffens,
- die musikalische Tätigkeit zunehmend auch außerhalb des unmittelbaren höfischen Dienstes,
- innerhalb der eigenen Kompositionen die Schaffung einer Ebene, auf der gewisse musikalische Subtexte die vorgegebenen Huldigungstexte zum Teil in Frage stellen konnten.

Die erste Option lässt sich als grundlegende Überzeugung durch seine gesamte Dienstzeit hindurch verfolgen und blieb als eine mit den ethischen Normen der Zeit konforme Basis auch in schwierigen Zeiten relevant. Während Graupner aber offensichtlich von Anfang an auch immer wieder außerdienstlich, „in Nebenstunden“, komponierte,¹⁰⁴⁰ sind die genannten musikalischen Subtexte in den 1720er und 1730er Jahren, also ausschließlich in Werken für Landgraf Ernst Ludwig evident (siehe Kapitel 7.1 und Kapitel 8.3). Hingegen lassen sich keine entsprechenden Spezifika in der auch zahlenmäßig geringeren Huldigungsmusik für Ludwig VIII. feststellen. Die räumliche Distanz, aber auch die Arbeitsteilung mit Vizekapellmeister Endler mögen ursächlich sein für ein unterschiedliches Arbeitsverhältnis des Kapellmeisters zu seinen beiden Dienstherrn, abgesehen von deren verschiedenen Persönlichkeiten und musikalischen Präferenzen. Ob sich mit den genannten Subtexten vergleichbare Stilmittel, die evtl. auf eine ästhetische Überformung der höfischen Konventionen abzielten, auch außerhalb der Huldigungskantaten in

1039 BILL 2011A, 124.

1040 1718, 1722 und 1733 ließ Graupner im Selbstverlag *Partiten auf das Clavier* drucken (GWV 101-150); 1728 gab er ein Choralbuch heraus; in den 1730er und 1740er Jahren schrieb er unter anderem über 100 Sinfonien (vgl. Kapitel 3.3.1). Es ist nicht bekannt, ob er beabsichtigte oder hoffte, diese zu veröffentlichen; die durchgehend akribische und sorgfältige Schreibweise von Partitur und selbst ausgeschrieben Stimmen könnte aber darauf hindeuten.

Graupners Œuvre verifizieren lassen, müssen zukünftige Studien untersuchen.¹⁰⁴¹ Nach 1740 konzentrierte er sich wohl vorwiegend auf die sonn- und feiertäglichen Kompositionen für den Gottesdienst in Darmstadt, die offenbar weitgehend unabhängig von der Anwesenheit des Landgrafen aufgeführt wurden. Daneben fand er möglicherweise in der Instrumentalmusik, insbesondere in den Sinfonien, sowie in der Beschäftigung mit speziellen Kompositionstechniken, wie er sie in seinen späten Kanons verwendete, eine besondere Befriedigung.¹⁰⁴²

Innerhalb der Huldigungsmusiken für Ernst Ludwig scheint Graupner nach Möglichkeiten gesucht zu haben, schwierige Situationen mit adäquaten Ausdrucksmitteln in Musik zu setzen. Hier brachte die genaue musikalische Analyse zahlreiche Hinweise zutage, die neben der pflichtgemäßen und als selbstverständlich geltenden unterwürfigen Dienstauffassung, die Graupner grundsätzlich niemals offen in Frage stellte, auf eine versteckte subversive Haltung schließen lassen. Vor allem spezielle Wortausdeutungen mit harmonischen Techniken sowie Erwartungsbrüche innerhalb der Satztechnik und der Instrumentation legen den Schluss nahe, dass der Komponist sich mitunter nur vordergründig den zeremoniellen Gepflogenheiten unterordnete. Neben den kirchlichen und weltlichen Geburtstagskantaten ab 1720 (Kapitel 7.1.3) sind es vor allem die beiden Glückwunschnusiken zum 50jährigen Regierungsjubiläum (Kapitel 8.3.1), in denen solche Subtexte zu beobachten sind. Somit lässt sich eine Entwicklung feststellen von einem euphorischen Fürstenlob (z.B. in den frühen Geburtstagskantaten oder in der Kantate *Stille, mein liebster Fürst schläft noch*) hin zu einer zwar pflichtgemäßen Huldigung, in der sich aber die verschiedenen Krisen auf der musikalischen Ebene widerspiegeln. Auch dass Graupner, entgegen der bisherigen Annahmen, in seinen Kantaten mehrfach ältere eigene Musikstücke übernahm bzw. umarbeitete und wiederverwendete (Kapitel 7.1.4.3), kann dahingehend interpretiert werden: Die Abwesenheit des Dienstherrn machte eine neue Komposition zwar nicht überflüssig, konnte aber möglicherweise zu einem wiederholten Spiel mit früheren Vorlagen reizen. Es ist als typische Herangehensweise Graupners anzusehen, dass er immer das variantenreiche Spiel einem pragmatischen „Abschreiben“ älterer Werke vorzog.

Die Kirchenmusik als sein quantitativ und qualitativ wichtigstes Aufgabengebiet bot Graupner vor allem die sichere Überzeugung, „zur Ehre des Höchsten“ tätig zu sein, was als ideelle Kompensation für viele Missstände empfunden werden mochte.

1041 Harmonische Überraschungen und zum Teil kühne Modulationen lassen sich vielfach in der Instrumentalmusik nachweisen, vgl. z.B. GROBPIETSCH 1994, passim. Auch in den Sinfonien, die wohl vorwiegend in den späteren Jahren entstanden, fallen einige Stellen durch eine unkonventionelle Dissonanzbehandlung auf. Freundlicher Hinweis von Nigel Holdsworth, der eine Studie zu Graupners Sinfonien vorbereitet.

1042 Nicht nur sein unvollendetes „Vierstimmiges Satzmodell mit 5626 schematischen Veränderungen“, sondern auch Abschriften von Johann Joseph Fux Werken bereits aus früheren Jahren zeigen Graupners spezielles Interesse an dieser Technik. Siehe KRAMER 2011E.

Aber die Betonung der religiösen Fundamente seines Wirkens kann auch als Appell an die fürstlichen Zuhörer verstanden werden, sich in ihrer Lebensweise und in ihrem politischen Handeln auf die christlichen Werte zu besinnen. Hier konnten Textdichter und Komponist eine Distanz zu ihrem fürstlichen Auftraggeber einnehmen, indem sie sich – und den Fürsten – unter eine „höhere Macht“ stellten. Als symbolische Kommunikation konnten die „musikalischen Predigten“ den Zuhörern ihre „Sünden“ vor Augen halten. Vergleichbar einem Fürstenspiegel, kam der Huldigungsmusik nicht nur die Darstellung, sondern auch die Einforderung einer christlich-ethischen Norm zu (siehe Kapitel 4.3.2). Mehrere der Darmstädter Geistlichen sahen es als ihre von Gott zugewiesene Aufgabe an, die fürstlichen Personen auf die in ihren Augen „sündigen“ Missstände am Hof aufmerksam zu machen und „Buße“ zu fordern, wie der Hofdiakon Fresenius, „Der bey dem Abschied von seiner Gemeinde mit Wahrheit sagen kan, Daß er rein sey von aller Blut“.¹⁰⁴³ Dass Graupner diese Sichtweise teilte, lässt sich z.B. anhand der von ihm bevorzugt ausgewählten Kantatentexte nach 1743 ersehen, als er in Ermangelung neuer Jahrgänge aus Lichtenbergs alten Texten häufig diejenigen auswählte, die Warnungen vor Gottes Gericht und Mahnungen zur Umkehr beinhalten.

Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen ist als paradigmatisch anzusehen für eine Hofkultur, die ihren Höhepunkt überschritten hatte. Die exzeptionell günstige Überlieferungssituation des Kantatenwerks in Verbindung mit den erhaltenen Archivalien der Darmstädter Barockresidenz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlaubte eine Untersuchung, die die Lebens- und Arbeitsbedingungen des Kapellmeisters mit den besonderen Umständen der Landgrafen in ein dichtes Beziehungsgeflecht setzen konnte. Einerseits zeigte sich dabei erwartungsgemäß die Abhängigkeit des Musikers, der gezwungen war, auf einer Stelle auszuharren, die spätestens nach dem ersten Jahrzehnt nicht mehr dem entsprach, was er bei seinem Dienstantritt erwartet hatte. Andererseits aber konnte nachgewiesen werden, dass Graupner dennoch ein Oeuvre hinterließ, das nicht nur den Vorgaben seiner Dienstherrn genügte, sondern im Zug der zu Ende gehenden Ära ganz eigene Kriterien zu erfüllen suchte, die sich gerade anhand der kulturgeschichtlich aufschlussreichen Zeremonialmusik aufzeigen lassen. Obwohl sie einen vergleichsweise geringen Anteil am Gesamtwerk einnimmt, kann die Musik zu zeremoniellen Anlässen über die lokale und personale Spezifik hinaus als Paradigma angesehen werden für ein musikhistorisch bedeutsames Genre, das hier über fünf Jahrzehnte hinweg seine Entstehungs- und Aufführungsrahmen spiegelt.

1043 FRESENIUS 1742. Titel der Abschiedspredigt, gehalten am 23. Sonntag nach Trinitatis 1742 vor der Hofgemeinde in Darmstadt. Siehe auch ERDMANN 2014.

ANHANG

11. Quellen- und Literaturverzeichnis

11.1. Musikalische Quellen

11.1.1. Verzeichnis der Huldigungsmusiken Graupners¹⁰⁴⁴

Hochzeit	Hochzeitsmusik	D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Text ULB Darmstadt
1717 Erbprinz Ludwig VIII.	<i>Divertissement (früher „Prologo“)</i>	416/23	?	450005715	43 1229
1720 Prinzessin Friederike Charlotte	<i>Auf fördert ihr Lächle</i>	416/03	1277/20	450005695	43 A 1513
1748 Prinz Georg Wilhelm	<i>Bei Pauken und Trompeten Schallen</i>	416/17	1277/48	450005709	-

Trauer	Kantaten zur Beisetzung und zur Leichenpredigt	D-DS Mus.ms	GWV	RISM ID no.	Text
1716 Prinz Franz Ernst	<i>Das hoch betrübt Fürstenhaus</i>	424/05	1175/16b 1175/16a	450005824	beim Ms.
	<i>Der Herr hats gegeben</i>	424/04	1175/16a 1175/16b	450005823	
1726 Erbprinzessin Charlotte Christine	<i>Unsers Herzens Freude hat ein Ende</i>	434/18	1175/26a	450006131	ULB Darmstadt 43 A 434
	<i>Ach meines Jammers Herzeleid</i>	434/19	1175/26b	450006132	beim Ms. und ULB Darmstadt 43 A 434
	<i>Ich habe Lust abzuschneiden</i>	434/20	1175/26c	450006133	
1731 Gräfin Dorothea Friederike von Hanau	<i>Der Tod seiner Heiligen ist wertgehalten</i>	439/12	1175/31b 1175/31a	450006290	HStAD D7 19/5, Kopie beim Ms.
	<i>Herr, wenn ich nur dich habe</i>	439/11	1175/31a 1175/31b	450006289	
	<i>Selig sind die Toten</i>	439/13	1175/31c	450006291	
1732 Kanzler Maskowsky	<i>Führe meine Seele aus dem Kerker</i>	440/02	1175/32	450006311	beim Ms.
1739 Landgraf Ernst Ludwig (Ludwig VIII.)	<i>Lasset uns unser Herz</i>	447/23	1175/39a	450006536	HStAD D 4 342/4
	<i>Wir wissen, so unser irdisch Haus</i>	447/24	1175/39b	450006537	-
	<i>Gott, deine Gerechtigkeit ist hoch</i>	447/25	1175/39c	450006538	-
1746 Prinz Johann Friedrich Carl	<i>Der Tod ist zu unseren Fenstern bereingefallen</i>	454/02	1175/46	450006879	beim Ms.

1044 Die farbig unterlegten Felder beinhalten vorgesehene, aber noch nicht vergebene GWV Nummern. Nummern in roter Schrift sollten die bisherigen Nummern ersetzen aufgrund der neuen Erkenntnisse dieser Studie.

26. Dezember	Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig	D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Textdruck ULB Darmstadt
1714	<i>Lobet, ihr Völker</i>	422/14	1174/14	450005859	43 A 415/10
1715	<i>Nun merke ich, dass der Herr</i>	423/02	1174/15	450006152	-
1716	<i>Groß sind die Werke des Herrn</i>	424/27	1174/16	450005846	43 A 415/11
1717	<i>Herr, unser Gott, groß sind deine Wunder</i>	425/04	1174/17	450005866	-
	<i>Stein und Stabl</i> (o.D.)	416/2	1274/[17]	450005694	-
1718	<i>Lobet ihr Knechte</i>	426/22	1174/18	450005888	43 A 415/13
1719	<i>Jauchzet Gott in allen Landen</i>	427/34	1174/19	450005922	beim Ms.
1720	<i>Preise Jerusalem den Herrn</i>	428/31	1174/20	450005954	43 A 415/14
1721	<i>Danket Gott, frohlockt mit Händen</i>	429/31	1174/21	450005986	43 A 415/16 HStAD D 4 3 43/5
	<i>Sammet euch, getrene Catten</i>	416/04	1274/21	450005696	43 A 415/39
1722	<i>Lobsinget dem Herrn</i>	430-30	1174/22	450006017	43 A 415/17 43 A 416/8
	<i>Jauchze Darmstadt</i>	416/05	1274/22	450005697	43 A 415/17 43 A 416/22
1723	<i>Auf, lobet Gottes großen Namen</i>	431/29	1174/23	450006046	-
	<i>Frohlocke Darmstadt</i>	416/06	1274/23	450005698	43 A 415/33
1724	<i>Gelobet sei der Herr</i>	432/34	1174/24	450006080	43 A 416/10
	<i>Auf Darmstadt</i>	416/07	1274/24	450005699	43 A 415/34
1725	<i>Der Herr hat Großes an uns getan</i>	433/32	1174/25	450006112	43 A 415/24
	<i>Tönet, ihr Pauken</i>	416/08	1274/25	450005700	43 A 415/38
1726	<i>Frohlocket, lasst frohe Lieder hören</i>	434/32	1174/26	450006145	-
	<i>Bei Pauken und Trompeten Ton</i> (+ Ouverture D-Dur GWV 424)	416/09	1274/26	450005701	-
1727	<i>Danket mit Jauchzen</i>	435/37	1174/27	450006182	-
	<i>Schallt ihr Stimmen</i>	416/10	1274/27	450005702	-
1728	<i>Kommet herzu, lasst uns dem Herrn</i>	436/38	1174/28	450006222	43 A 415/25
	<i>Lass, Darmstadt, unter vollen Chören</i>	416/11	1274/28	450005703	-
1729	<i>Kommet, frohlocket mit Danken</i>	437/29	1174/29	450006251	-
1730	<i>Singet fröhlich Gotte</i>	438/25a	1174/30	450006277	43 A 415/26
	<i>Es wallen die Herzen</i> (o.D.)	416/14	1274/[30]	450005706	-
1731	<i>Der Herr ist ihre Stärke</i>	439/30	1174/31	450006308	43 A 415/27

26. Dezember	Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen Ernst Ludwig	D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Textdruck ULB Darmstadt
1732	<i>Ich Weisheit wohne bei der Witzge</i>	440/33	1174/32	450006342	43 A 415/28
1733	<i>Gott, wir warten deiner Güte</i>	441/30	1174/33	450006386	43 A 415/29
	<i>Wallt ihr Herzen</i>	416/13	1274/33	450005705	-
1734	<i>Gelobet sei Gott der Herr</i>	442/30	1174/34	450006416	43 A 416/14
1735	<i>Bei Gott ist mein Heil</i>	443/32	1174/35	450006448	beim Ms.
1736	<i>Die auf den Herrn barren</i>	444/27	1174/36	450006473	-
	<i>Es wallen die Herzen entzündete Flammen</i>	416/15	1274/36	450005707	-
1737	<i>Danket dem Herrn aller Herren</i>	445/28	1174/37	450006487	-
1738	<i>Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken</i>	446/25	1174/38	450006513	-

16. April	Kantaten zum Geburtstag des Landgrafen Ludwig VIII.	D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Textdruck D-DS
1740	<i>Herr, wir warten deiner Güte</i>	448/22	1174/40	450006449	beim Ms.
1741	<i>Der Herr Zebaoth</i>	449/22	1174/41	450006640	beim Ms.
1742	<i>Lobet, ihr Völker</i>	450/23	1174/42	450006701	beim Ms.
1743	<i>Herr, du bist Gott</i>	451/22	1174/43	450006760	beim Ms.
1744	<i>Hebet eure Hände auf</i>	552/18	1174/44	450006815	beim Ms.
1745	<i>Danket dem Herrn</i>	453/07	1174/45	450006846	beim Ms.
1746	<i>Bringet dem Herrn Ehre</i>	454/12	1174/46	450006889	beim Ms.
1747	<i>Dies ist der Tag</i>	455/13	1174/47	450006931	beim Ms.
1748	<i>Freuet euch des Herrn</i>	456/11	1174/48	450006970	beim Ms.
1749	<i>Wohlauf und lasset</i>	457/13	1174/49	450007007	beim Ms.
1750	<i>Preise Jerusalem den Herrn</i>	458/13	1174/50	450007042	beim Ms.
1751	<i>Lasset uns dem Herrn singen</i>	459/08	1174/51	450007061	-
	<i>Großer Tag, du Tag der Freuden</i>	416/20	1274/51	450005712	-
1752	<i>Der Gerechte wird grünen</i>	460/02	1174/52	450007075	beim Ms.
1753	<i>Der Herr erböre dich in der Not</i>	461/06	1174/53	450007089	beim Ms.
1754	<i>Lasset unsere Bitte</i>	462/02	1174/54	450007122	beim Ms.

13. Sept.	Kantaten zum Geburtstag des Geheimrats Wieger	D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Textdruck
o.D. [1747]	<i>Erwache, mein Gemüt</i>	416/12	1280/[47]	450005704	-
o.D. [1748]	<i>Auf mein Geist</i>	416/21	1280/[48]	450005713	-
o.D. [1749]	<i>Bereite dich, mein Geist, zur Freude</i>	416/22	1280/[49]	450005714	-

Andere Huldigungsmusik		D-DS Mus.ms.	GWV	RISM ID no.	Textdruck
o.D. [1716] Kuraufenthalt	<i>Stille, mein geliebter Fürst schläft noch</i>	416/01	1278/[16]	450005693	-
1717 Zweihundertjahrfeier der Reformation	<i>Jauchze dem Herrn alle Welt</i>	425/01	1173/17	450005863	beim Ms.
	<i>Der Herr ist unsere Stärke (keine Musik erhalten)</i>	-	-	-	
1719 Besuch des Kurfürsten von der Pfalz	Prologo zur Pastorale <i>Adone (keine Musik erhalten)</i>	-	-	-	J.C. Senckenberg, Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung; Sg Mansk Mus II 180/931.
1719 Besuch des Kurfürsten von Trier	<i>M'invita alla caccia la diva</i> (Prologo zur Oper <i>La Costanza</i>)	469	?	450002306	-
1730 Zweihundertjahrfeier der Augsburgere Confession	<i>Seid allezeit bereit</i>	438/17	1173/30a	450006268	beim Ms.
	<i>Preise Jerusalem den Herrn</i>	438/18	1173/30b	450006269	
1738 50jähriges Regierungsjubiläum des Landgrafen Ernst Ludwig	<i>Der Herr erböre dich in der Not</i>	446/04	1176/38	450006492	beim Ms.; 43 A 416/16 außerdem mehrere Exemplare in HStAD D 4 337/7.
	<i>Schallt, tönende Pauken</i>	416/16	1276/38	450005708	43 A 415/32
o.D. [1749] Geburtstag und Hochzeitstag der Prinzessin Louise	<i>Erwünschter Tag (Cantata a due soprani)</i>	416/18	1279/[49]	450005710	-
o.D. [1750?] Wochenbett der Prinzessin Louise	<i>Auf Schwester (Cantata a due soprani)</i>	416/19	1279/[50]	450005711	-

11.1.2. Im Text erwähnte andere Werke Graupners

Entstehungs- jahr	Werk	D-DS Mus.ms.	GWV (zum Teil i.V.)	RISM ID no.
1709	<i>Süßer Tod</i> . Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis	417/02	1148/09	450005717
1709	<i>Simson</i> . Oper			
1709	<i>Hosianna, sei willkommen</i> . Kantate zum zweiten Weihnachtstag	417/20	1106/09	450005735
1710	<i>Berenice e Lucilla</i> . Oper	D-W Cod. Guelf. 204 Mus. Hdschr.	?	451506597
1710	<i>Nimm mein Herz zum Geschenk</i> . Kantate zu Epiphantias	417/21	1111/10	450005736
1710	<i>Wir wandeln im Glauben</i> . Kantate zum Fest Mariae Reinigung	418/01	1169/10	450005737
1711	<i>Ereifre dich, gerechter Himmel</i> . Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis	419/14.	1149/11	450005753
1711	<i>Mein Gott, betrübt ist meine Seele</i> . Kantate zum 2. Weihnachtstag	419/17	1106/11	450005756
1713	<i>Viele sind berufen</i> . Kantate zum Sonntag Septuagesimä	421/04	1117/13	450005797
1714	<i>Schicket euch in die Zeit</i> . Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis	422/9	1151/14	450005854
1715	<i>La Costanza vince l'inganno</i> . Oper	413	?	450002217
1717	<i>Welch Glanz erhellet den Dampf von Sinai</i> . Kantate zum 1. Advent	425/02	1101/17	450005864
1718	<i>Es sollen dir danken alle deine Werke</i>	426/2	1111/18	450005868
1718	Partien auf das Klavier	-	101-108	A/I: G 3578
1718	<i>Adone</i> . Oper (keine Musik erhalten)	-	-	-
1719	<i>Siehe, ich komme</i> . Kantate zum Sonntag Estomihi	427/5	1119/19	450005893
1719	<i>Ich bleibe Gott getreu</i> . Kantate zum 2. Weihnachtstag	427/33	1106/19	450005921
1720	<i>Jauchzet, frohlocket, gefangene Seelen</i> . Kantate zum Fest Mariae Verkündigung	428/08	1170/20	450005931
1720	<i>Ihr Gräber, öffnet eure Pforten</i> . Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis	428/28	1167/20	450005951
1722	Monatliche Clavir Früchte	-	109-120	A/I: G 3579
1723	<i>Aus der Tiefen rufen wir</i> . Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphantias, Bewerbungskantate für Leipzig	432/01	1113/23a	450006018
1723	<i>Lobet den Herrn alle Heiden</i> . Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphantias, Bewerbungskantate für Leipzig	432/02	1113/23b	450006019
1724	<i>Gott führt die Seinen wunderbar</i> . Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphantias	432/04	1115/24	450006050

Entstehungs- jahr	Werk	D-DS Mus.ms.	GWV (zum Teil i.V.)	RISM ID no.
1724	<i>Seid fröhlich in Hoffnung</i> . Kantate zum Sonntag Reminiscere	432/07	1121/24	450006053
1724	<i>Erfreue uns wieder</i> . Kantate zum 14. Sonntag nach Tr.	432/28	1155/24	450006074
1726	Ouverture D-Dur, in Verbindung mit der Kantate <i>Bey Pauken und Trompeten Thon</i>	416/09	423	450005701
1728	Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral Buch.	Mus 1875	?	-
1728	Schau hier die Rabenart. Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis	436/29	1151/28b	450006213
1730	<i>Wie lieblich sind deine Wohnungen</i> . Kantate zum Sonntag nach Weihnachten.	438/26	1108/30	450006278
1730-1735 (o.D.)	Vierstimmiges Satzmodell mit 5626 schematischen Veränderungen	415/04	Anhang 1	450007135
1742	<i>Ach Herr Gott wie reich trütest du</i> . Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis	450/49	1162/42b	450006727
1743	<i>Preise, Jerusalem, den Herrn</i> . Kantate zum 1. Advent 1743 (ad 1739)	451/55	1101/43	450006793
1745	<i>Herr wie sind deine Werke so groß</i> . Kantate zum Neuen Jahr und dem Fest der Beschneidung Christi	453/1	1109/45	450006840
1752	<i>Es soll geschehen ehe sie rufen</i> . Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis	460/3	1148/52	450007076
1752	<i>Seid nüchtern und wachet</i> . Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis	460/4	1149/52	450007077
1754	<i>Gott der Herr ist Sonne und Schild</i> , Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphania	462/01	1113/54	450007121

11.1.3. Im Text erwähnte Werke anderer Komponisten

Entstehungs- jahr	Komponist und Werk	D-DS Mus.ms.	RISM ID no.
1660-1681	Wolfgang Carl Briegel: <i>Evangelische Gespräche</i>	115, 115a, 115b	
1668	Wolfgang Carl Briegel: <i>Die Triumphierende Tugend</i>	Musik nicht erhalten	-
1709	Wolfgang Carl Briegel: <i>Letzter Schwanengesang</i> .	119a (Mus 1195/3)	
1712	Ernst Ludwig, Landgraf zu Hessen: <i>Partie de S.A.S. MonSeigneur le Landgrave de H:D:</i>	271	
1713	Ernst Ludwig, Landgraf zu Hessen: <i>Ouverture pour Son Altesse Serenissime, MonSeigneur le Landgrave Regent de Hessen Darmstatt 1713</i>	267	
1718	Ernst Ludwig, Landgraf zu Hessen: <i>Partition de douze Suites et Symphonies</i> .	270	
1718	Ernst Ludwig, Landgraf zu Hessen: <i>Partition de douze Suites et Symphonies. Darmstadt 1718</i>	ULB Darmstadt, Mus 268 und 269	

Entstehungs jahr	Komponist und Werk	D-DS Mus.ms.	RISM ID no.
1718	Dubreil: <i>La Hessoise Darmstat</i> . Danse Figureé a deux pour le bal & contredance sous le même nom composé & écrite en Choregraphie Suiuie de plusieurs autres danses & contredances dedieé a son altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Hereditaire de Hesse Darmstat Par le sieur Dubreil valet de Chambre de son altesse Serenissime Monseigneur le Prince Electoral Maitre a danser de leur altesses Messeigneurs les Princes & compositeur de Ballets dela Cour de son altesse Electorale de Baviere. a Munich ce premier de May 1718.	ULB Darmstadt, Hs 1827	
1729	Johann Samuel Endler: <i>Ihr Lieben, glaubet nicht einem jeglichen Geist</i> . Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis	260/1	450001990
1729	Johann Samuel Endler: <i>Da die Zeit erfüllet war</i> . Kantate zum 3. Weihnachtstag	260/2	450001991
1747	Johann Samuel Endler: <i>Der Raritätenmann</i>	264	450002001

11.2. Textquellen

11.2.1. Archivalische Quellen

Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. (D-B)

32 Mus T 3 R Apollo ermuntert seine Musen. Textdruck des Prolog zu der Oper *Die Biß in / und nach dem Todt / unerhörte Treue Des Orpheus* von Reinhard Keiser. Hamburg 1708.

Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (ULB)

43 A 415 u. 416 Huldigungsschriften des Landgrafen Ernst Ludwig
 43 A 1483 Philipp Bindewald u.a.: Leichenpredigt für Prinzessin Dorothea Eleonora von Vöhl. Darmstadt 1714.
 43 A 427 Gesammelte Personalschriften Ludwigs VIII.
 43 A 410 Textdruck der drei Kantaten zur Beisetzung der Landgräfin Elisabeth Dorothea. Darmstadt 1710.
 43 A 1513 Auf fördert, ihr Lüfte. Textdruck zur Tafelmusik anlässlich der Vermählung der Prinzessin Friederike Charlotte. Darmstadt 1720.
 Gü 723 Hochverdientes Ehren=Denckmahl [...], hg. von Friedrich Wilhelm Berchelman, Hoch=Fürstl. Hof=Predigern und des Hochlöblichen Consistorii Assessor. Franckfurth / Gedruckt mit Andreäischen Schrifften, 1732.

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

C 1 Handschriften

C 31-32 Chronik des Archivrats Johann August Buchner
 C 151 Christian Ludwig Freiherr von Löwenstern: Sammlung von Gedichten, Devisen, Briefen u.a., angelegt 1741

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 4 Großherzogliches Haus

251/6 Musikalische und andere Aufführungen am Hof Ludwig VI.
 253/2 Heimführung der zweiten Gemahlin Landgraf Ludwigs VI.
 259/4 Notizen der Landgräfin Elisabeth Dorothea
 259/5-7 Erkrankung und Tod der Landgräfin Elisabeth Dorothea.
 260/1-2 Beisetzung der Landgräfin Elisabeth Dorothea
 299/4 Korrespondenz des Prinzen Heinrich
 299/5 Briefe an Baron von Forstner: Berichte über das Hofleben
 300/1-2 Korrespondenz des Barons Leopold Heinrich von Forstner
 300/2-6 Korrespondenz des Landgrafen Heinrich
 329/2 Korrespondenz der Landgräfin Elisabeth Dorothea mit ihrer jüngsten Tochter
 334/1 – 343/11 Personalia des Landgrafen Ernst Ludwig

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 4 Großherzogliches Haus

337/1 – 340/3	Regierungsjubiläum 1738
340/5 – 342/4	Tod des Landgrafen Ernst Ludwig
343/5	Gedichtesammlung Ernst Ludwigs
344/1 – 345/4	Reisen des Landgrafen Ernst Ludwig
345/5 – 347/4	Landesverwaltung
347/5	Theater, Musik und Feste des Landgrafen Ernst Ludwig
348/3-4	Schulden und Rechnungssachen
348/6 – 349/1	Rechtsstreit um Deputatzahlungen
349/2	Hofhaltung
349/5	Kosten der Reisen nach Ems
349/11	Weinverbrauch
350/1	Kabinettskasse
350/6 – 352/2	Korrespondenzen des Landgrafen Ernst Ludwigs mit Verwandten
355/1	Korrespondenz mit fürstlichen Personen
356/15	Korrespondenz mit dem Geistlichen Bilefeld
356/16	Korrespondenz mit Hofprediger Bindewald
356/24	Korrespondenz mit Privatpersonen B
357/4	Korrespondenz mit Privatpersonen G
358/1	Korrespondenz mit Kriegsrat Ernst Christian Hesse
359/1	Korrespondenz mit Geheimrat Kameytsky
361/1	Korrespondenz mit Kanzler von Maskowsky
361/2	Korrespondenz mit Privatpersonen N
361/5	Korrespondenz mit Planta von Wildenburg
367/1	Korrespondenz mit Geheimrat Wieger
370/4	Brieftagebuch Ernst Ludwigs
371 – 373	Tod der Landgräfin Dorothea Charlotte
377/3	Briefe Ernst Ludwigs an seine morganatische Ehefrau
377/4	Persönliche Unterlagen der Gräfin von Seyboldsdorff
381/1	Erziehung der Kinder der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII.
383/5-6	Tod und Lebenslauf des Prinzen Franz Ernst
384/3	Vermählung der Prinzessin Dorothea Sophia mit Graf Johann Friedrich zu Hohenlohe-Öhringen
385/4	Fürstin Max
386/1	Briefe der Prinzessin Friederike Charlotte an Staatsrat von Kameytsky

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 4 Großherzogliches Haus

386/2 – 387/1	Vermählung der Prinzessin Friederike Charlotte mit Prinz Maximilian von Hessen-Kassel
389/1 – 392/2	Personalia des Landgrafen Ludwig VIII.
393/1 – 393/6	Landesverwaltung unter Ludwig VIII.
394/1	Rechnungswesen des Landgrafen Ludwig VIII.
395/1	Hofhaltung in Kranichstein
396/5 – 399/1	Inventar und Nachlassverzeichnisse
399/3	Briefe des Landgrafen Ernst Ludwig an seinen Sohn Ludwig VIII.
402/3-11	Korrespondenz Ludwig VIII. mit Verwandten
403/8	Korrespondenz mit dem Fürsten von Liechtenstein
410/4	Widmungsschriften, Gedichte
410/1	Korrespondenz Ludwigs VIII. mit Geheimrat Wieger
410/12-14	Notizen und Bibliothekskataloge
411/1 – 412/3	Erbprinzessin Charlotte Christine
414/1 – 415/10	Erziehung der Kinder Ludwigs VIII.
416/7-10	Vermählung des Prinzen Georg Wilhelm mit Gräfin Marie Louise von Leiningen
417/6-9	Tod des Prinzen Georg Wilhelm
419/2-9	Geldsachen Georg Wilhelms
421/10	Briefe Georg Wilhelms an seine Gemahlin
422/1	Testament der Landgräfin Marie Louise Albertine
453/4-6	Geburt und Tod des Prinzen Georg Friedrich Wilhelm
503/2-3	Tod der Prinzessin Louise Auguste Magdalene

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 5 Korrespondenz mit auswärtigen Fürstenhäusern

18/3	Freundschaftliche Korrespondenz mit dem Pfalzgrafen Carl Philipp von Neuburg, seit 1716 Kurfürst von der Pfalz
18/4	Freundschaftliche Korrespondenz mit dem Pfalzgrafen Franz Ludwig von Neuburg, Bischof von Breslau und Deutschmeister, Kurfürst von Trier

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 7 Hanau-Lichtenberger Erbschaft

13/2	Protokoll über das Verhalten Charlotte Wilhelmines gegenüber den Darmstädtischen Prinzessinnen
16/11	Tod und Beerdigung des Grafen Johann Reinhard von Hanau
19/5	Tod und Hinterlassenschaft der Fürstin Dorothea Friederike von Hanau

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 8 Hofhaltung, Hofmarschallamt

4/1	Hofordnungen
15/4	Inventar des Opernhauses von 1719
15/6 – 16/3	Hofmusikpersonal
17/1 – 17/4	Opernhaus
220/2-3	Zeremoniellbücher
223/7	Trauerangelegenheiten am Darmstädter Hof
223/8	Zeremoniellbuch über das Trauerzeremoniell nach dem Tode fürstlicher Personen
226/4 – 227/3	Zeremoniell bei der Bewirtung fürstlicher Besuche
228/2	Zeremoniellbuch
264/7	Hoftrompeter und Pauker

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 9 Fürstliches Debitwesen

4/1	Protokoll der Kommission über das fürstliche Schuldenwesen
-----	--

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

D 12 Kabinettsregistratur

H 20/1	Geschichte des alten Hoftheaters
K 27/55	Leutnant Köhler (Urenkel Graupners)

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

E 1 Auswärtige Beziehungen

M 57-62	Korrespondenz mit dem Gesandten in Wien, Justus Eberhard Passer
K 35/1	Akten, das Hamburger Haus des Landgrafen betreffend

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

E 6 B Universität Gießen

17/1-4	Jubiläum der Universität Gießen
--------	---------------------------------

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)

E 14 Etat

A 2/6	Schulden und offene Rechnungen
A 3/1	Besoldungsrückstände 1720
A 85/2	Rechnung des Orgelbauers Vater

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)	
G 25 Justiz	
D 1349	Prozessakten Graupner/Wachter gegen Graupner
Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)	
O 14 Familienarchiv Schleiermacher	
28	Familie Hesse (Döbricht)
Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)	
R 1 Verordnungen	
A	Verordnungssammlung Höpfner
Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD)	
R 21 Beamtenkartei	
C 1	Biographische Kartei A. Eckhardt
Stadtarchiv Darmstadt	
C 442/50	Funeralschriften des Kanzlers Ludwig Wilhelm von Maskowsky
Bibliothek der Justus-Liebig-Universität Gießen	
M 29 008/2000 fol. 86	Johann Jacob Wieger: Die höchstbetrübte letzte Liebespflicht [...]. Trauergedicht auf Magdalene Sophie Wiegerin. Darmstadt 1738.
M 29 008/2000 fol. 87	Piis manibus [...]. Trauergedicht auf Johann Jacob Wieger, Geh. Rat u. Curator d. Univ. Gießen. Gießen 1762.
W 50 800 fol. 3	Johann Philipp Fresenius: Die Freudigkeit eines Lehrers, Der bey dem Abschied von seiner Gemeine mit Wahrheit sagen kan, Daß er rein sey von aller Blut, Wie solche In einer Abschieds=Rede Vorgestellet wurde / Welche Zum Schluß seines Predig=Amtes Bey der Fürstlichen Hof=Gemeine, Am 23. Sonntage nach Trinitatis / als den 28. Octobr. 1742. In der Fürstl. Schloß=Kirche gehalten Johann Philip Fresenius, bißher gewesener Fürstl. Hessen=Darmstädis. Hof=Diaconus / nunmehr Professor / Definitor / wie auch Stadt= und Burg=Pfarrer zu Giesen. Darmstadt, gedruckt bey Heinrich Eylau, Fürstl. Heßis. Hof= und Cantzley=Buchdrucker. 1742.
Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAM)	
Best. 4c	Hessen-Darmstadt
Best. 4f	Staaten H

11.2.2. Literatur

11.2.2.1. Ausstellungskataloge

- CAROLINE LUISE. MARKGRÄFIN VON BADEN (1983) Caroline Luise. Markgräfin von Baden 1723-1783. Ausstellung anlässlich der 200. Wiederkehr ihres Todesjahres. Badisches Landesmuseum. Karlsruhe, Schloß, 10. September bis 20. November 1983. Stuttgart 1983.
- DARMSTADT IN DER ZEIT DES BAROCK UND ROKOKO (1980) Magistrat der Stadt Darmstadt (Hg.): Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe 6. September bis 9. November 1980. Darmstadt 1980.
- LICHTENBERG AUSSTELLUNGSKATALOG (1992) Land Hessen u.a. (Hg.): Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt 28. Juni bis 30. August 1992 und Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 18. Oktober bis 18. Dezember 1992. Wien 1992.
- LICHTENBERG BEGLEITBUCH (1992) Lichtenberg. Spuren einer Familie. Begleitbuch zur Ausstellung vom 27. Juni bis 16. August 1992 in der Stadthalle Ober-Ramstadt. Reinheim 1992.
- LOUIS REMY DE LA FOSSE (1980) Magistrat der Stadt Darmstadt (Hg.): Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko. Louis Remy de la Fosse. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe 6. September bis 9. November 1980. Darmstadt 1980.
- SOPHIE CHARLOTTE UND DIE MUSIK IN LIETZENBURG (1987) Sophie Charlotte und die Musik in Lietzenburg. Herausgegeben anlässlich der Ausstellung vom 9. Juli bis zum 20. September 1987 als Beitrag zur 750-Jahr-Feier Berlins vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1987.
- 275 JAHRE THEATER IN DARMSTADT (1986) 275 Jahre Theater in Darmstadt. Ausstellung des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt und der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt mit Unterstützung der Freunde des Staatstheaters und des Magistrats der Stadt Darmstadt. Staatstheater Darmstadt 22.3.-17.4. 1986. Darmstadt 1986.

11.2.2.2. Nachschlagewerke und Periodika

- ADELUNG 1793 Johann Christoph ADELUNG: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Leipzig 1793-1801.
- ADB Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1875-1912 (Nachdruck 1967-1971).
- AHG Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde. Darmstadt, 1835 ff.
- BACH-LEXIKON Michael HEINEMANN u.a. (Hg.): Das Bach-Lexikon. (= Reinmar Emans, Hg.: Das Bach-Handbuch, Bd 6). 3. Auflage, Laaber 2011.
- BBKL Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). Bautz und Herzberg 1999.
- FRANK 1974 Karl Friedrich von FRANK: Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblände bis 1806. Schloss Senftenegg 1974.
- FRANZ 2012 Eckhart G. FRANZ (Hg.): Haus Hessen. Biographisches Lexikon (= Arbeiten der Hessischen Historischen Kommission, Neue Folge, Bd. 34). Darmstadt 2012.

- GRIMM Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm GRIMM (1854ff) auf CD-Rom und im Internet. <http://dwb.uni-trier.de/>. Abruf 1.10.2012.
- GWV 2005 Oswald BILL / Christoph GROBPIETSCH (Hg.): Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (= Graupner-Werke-Verzeichnis GWV). Instrumentalwerke. Stuttgart 2005.
- GWV 2011 Oswald BILL (Hg.): Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (= Graupner-Werke-Verzeichnis GWV) Geistliche Vokalwerke. Kirchenkantaten 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania. Stuttgart 2011.
- GWV ONLINE Florian HEYERICK: https://creator.zoho.com/floxoip/graupner_gwv/#View:start. Abrufe 2012-2014.
- HMT Albrecht RIETHMÜLLER (Hg. im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, nach Hans Heinrich Eggebrecht): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart 1986.
- HEYE- RICK 2010 Florian HEYERICK: Online Verzeichnis der Werke Christoph Graupners. <http://www.graupner-digital.org/gwv.php>.
- HEY- MANN 2006 Eberhard HEYMANN: Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik. Köln 2006.
- HEZEL 1783 Wilhelm Friedrich HEZEL: Biblisches Real=Lexicon über biblische und die Bibel erläuternde alte Geschichte, Erdbeschreibung, Zeitrechnung, Altertümer und morgenländische Gebräuche, Naturlehre, Naturgeschichte, Religionsgeschichte, Isagogik, Onomatologie der in der Bibel vorkommenden interessantesten Personen etc. Erster Band A bis D. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung 1783.
- HWP Joachim RITTER / Karlfried GRÜNDER / Gottfried GABRIEL (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie in 13 Bänden. Darmstadt 2007.
- LEHMS 1715A Georg Christian LEHMS: Deutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames/ So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieusen Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studieren/ als das Männliche/ ausgefertigt Von Georg Christian Lehms. Franckfurt am Mayn/ Zu finden bey Samuel Tobias Hocker. Gedruckt bey Anton Heinscheidt/ Anno 1745. (Erstausgabe Leipzig 1715).
- LTk Walter KASPER (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche in 11 Bänden. Freiburg u.a., 3. Auflage 2001.
- LURKER 1990 Manfred LURKER: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. München 41990.
- MATTHESON 1740 Johann MATTHESON: Grundlage einer Ehren=Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum ferneren Ausbau angeben von Mattheson. Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Nachdruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider. Berlin 1910.
- MITTEILUN- GEN DER CGG Christoph Graupner-Gesellschaft (Hg.): Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft. Darmstadt 2004ff.
- MGG 2 Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1996
- MGKK Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Hg. von Dr. Friedrich Spitta und Dr. Julius Smend.

- MOSER 1754/
55 Friedrich Carl von MOSER: Teutsches Hof-Recht. 2 Bde. Frankfurt und Leipzig 1754 und 1755.
- MOSER 1777/
1780 Johann Jacob MOSER: Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts in Friedens- und Kriegszeiten. 10 Teile. Frankfurt 1771-1780.
- DIE MUSIK-
FORSCHUNG Arnold Jacobshagen/Rebecca Grotjahn/Klaus Pietschmann (Hg.): Die Musikforschung.
- NEUBAUER
1743 Ernst Friedrich NEUBAUER: Nachricht von den itztlebenden evangelisch=Lutherischen und Reformirten Theologen in und um Deutschland, Welche entweder die Theologie und heiligen Sprachen öffentlich lehren, oder sich sonst durch Theologische und Philologische Schriften bekannt gemacht haben; Zum Nutzen der Kirchen“ und Gelehrten=Historie also eingerichtet, daß man sonderlich daraus den gegenwärtigen Zustand der Protestantischen Kirche erkennen kann: Als eine Fortsetzung, Verbesserung und Ergänzung des Lexici der itztlebenden Evangelisch=Lutherischen und Reformirten Theologen, ausgefertigt von D. Ernst Friedrich Neubauer, SS. Theol. Antiq.. Philologiae Sacrae und Orient. Ling. P.P. Wie auch der Hochfürstlichen Stipendiaten Ephoro auf der Universität Gießen. Züllichau, im Verlag des Waisenhauses 1743.
- NEW GROVE 2 Stanley SADIE (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition 2001.
- PEETZ 1731 Johann Conrad PEETZ: Neu=eröffnetes Europäisches Staats=Theatrum, Auf welchem Der vornehmsten Staaten in Europa jetzt=lebende hohe Personen Nach ihrem Nahmen / Titul / Geburt / Vermählung / Kindern und nächsten Verwandten / nebst denen hohen Reichs=Convent- und Gerichten / wie auch denen in Souverainer und grosser Herren Hof=Staat=Regierungen=Kriegs=Gesandtschafften / so viel man zuverlässiges in Erfahrung bringen können / vorgestellt werden / Samt beygefügeter Kurtz=gefaßter Nachricht von zugehörigen Ländern. Regenspurg / bey Johann Conrad Peetz / 1731.
- RGG 4 Hans Dieter Betz u.a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 8 Bände und ein Registerband. Tübingen 1998–2007.
- SCHILLING
1835 Gustav SCHILLING (Hg.): Encyclopedie der gesammelten musikalischen Wissenschaften, oder Universal=Lexikon der Tonkunst, Bd. 2. Stuttgart 1835.
- STIEVE 1715 Gottfried STIEVE: Europäisches Hoff Ceremoniel Worinnen Nachricht gegeben wird, Was für eine Beschaffenheit es habe mit der Prærogativ, und dem daraus fließenden Ceremoniel, welches Zwischen Kayser und königl. Majestäten, Churfürsten, Kardinälen und freyen Republicuen, dero Gesandten und Abgesandten beobachtet wird, nebst beygefügetem Unterricht Was ein Legatus a Latere, Nuncius Apostolicus, Ambassadeur, Envoye, Plenipotentarius, Resident, Consul, Agent, Secretarius, Commissarius, Deputatus, So wohl seiner Würde als seinem Amte nach sey, und wie es mit derselben Character, Creditiv, Instruction, Passeport, Quartier, Inviolabilität, Immunität, Reception, Magnificentz, Titulatur&c. beschaffen, Auch was es wegen des Ceremoniels, auf Frieden-Schlüssen und bey Höfen, für Mißhelligkeiten gegeben, Alles aus dem Grunde der Historie, auch theils aus eigener Experientz gezogen, und zusammen getragen von Gottfried Stieve. Leipzig 1715.

- STRIEDER 1788 Friedrich Wilhelm STRIEDER: Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten. Besorgt von Friedrich Wilhelm Strieder, Landgräfl. Hess. Cass. Hofrath, erstem Bibliothekar im Museo, auch Hof-Bibliothekar. Achter Band Leu-Meur. In Commiſion zu Cassel im Gramerischen Buchladen, 1788.
- WEISMANN 1970 Eberhard Weismann u.a. (Hg.): Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Bd III Liederkunde. Göttingen 1970
- WINTERFELD 1700/1702 Friedrich Wilhelm von WINTERFELD: Teutsche und Ceremonial-Politica. 2 Bde. Frankfurt und Leipzig 1700 und 1702.
- ZEDLER 1736/1751 Johann Heinrich ZEDLER: Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Leipzig 1736-1751. Digitalisiert durch die Bayrische Staatsbibliothek München. zedler-lexikon.de.

11.2.2.3. Verwendete Literatur

- AHRENS 2009 Christian AHRENS: „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“ Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 2009.
- ALTENBURG 1795 Johann Ernst ALTENBURG: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Faksimile der Ausgabe von 1795 (Halle). Leipzig 1972.
- BACHMAIER 2007 Gert BACHMAIER: Christoph Graupner. Lass Darmstadt, unter vollen Chören. Edition und Kritischer Bericht. Unveröffentlichte Diplomarbeit (2007) der Akademie für Tonkunst Darmstadt.
- BALZ 1969 Hans Martin BALZ: Orgeln und Orgelbauer im Gebiet der ehemaligen hessischen Provinz Starkenburg (= Studien zur hessischen Musikgeschichte, Bd. 3). Marburg 1969.
- BALZ 1981 Hans Martin BALZ: Die Orgel von Christian Vater für die Darmstädter Schloßkirche – Ein wiederentdeckter Originalentwurf. In: *Ars Organi* 29. 1981, S. 26-29.
- BALZ 1981A Hans Martin BALZ: Zur Geschichte der Kirchenmusik in Darmstadt. In: *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung* 32 (1981), S. 93-107.
- BAUER 1995 Volker BAUER: Zeremoniell und Ökonomie. Der Diskurs über die Hofökonomie in Zeremonialwissenschaft, Kameralismus und Hausväterliteratur in Deutschland 1700-1789. In: BERNIS/RAHN (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen 1995, S. 20-73.
- BAYREUTHER 2002 Rainer BAYREUTHER: Pietismus, Orthodoxie, pietistisches Lied und Kunstmusik. Eine Verhältnisbestimmung. In: Miersemann/Busch (Hg.): *Pietismus und Liedkultur* (=Halle'sche Forschungen, Bd. 9). Tübingen 2002, S. 129-142
- BAYREUTHER 2010 Rainer BAYREUTHER: Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“. In: *Die Musikforschung*, 63. Jahrgang 2010, Heft 3, S. 228-247
- BEER 1682 Johann BEER: *Der politische Feuermäuer-Kehrer*. Leipzig 1682
- BEER 1697 Johann BEER: *Ursus vulpinatur*. Weissenfels 1697.
- BEER 1719 Johann BEER: *Musicalische Discurse*. Nürnberg 1719 (geschrieben 1690). Hg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern 2005.
- BEEZ 1991 Manfred BEEZ: Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdutschen Sprachraum. Stuttgart 1990.
- BEHLER 1981 Ernst BEHLER: *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt 1981.

- BEPLER 1995 Jill BEPLER: Ansichten eines Staatsbegräbnisses. Funeralwerke und Diarien als Quelle zeremonieller Praxis. In: Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 183-195.
- BERCHELMANN 1732 Hochverdientes Ehren=Denckmahl [...], hg. von Friedrich Wilhelm BERCHELMANN, Hoch=Fürstl. Hof=Predigern und des Hochlöblichen Consistorii Assessore. Franckfurth / Gedruckt mit Andreäischen Schrifften, 1732.
- BERCK 2008 Heinz BERCK: Die Viola d'amore. Geschichte, Bau, künstlerische Gestaltung, Repertoire, Methodik, Literatur. Neu-Isenburg (Selbstverlag) 2008.
- BERNS 1984 Jörg Jochen BERNS: Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Hinsicht. In: Germanisch Romanische Monatschrift. NF 34 (1984), S. 295-311.
- BERNS/RAHN 1995 Jörg Jochen BERNS und Thomas RAHN (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995.
- BERNS 1997 Jörg Jochen BERNS u.a. (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen. Marburg 1997.
- BETZWIESER 2012 Thomas BETZWIESER: Intertext, Hypertext, Pastiche: Zum ‚Parodie‘-Problem in Pietro Torris *Le Triomphe de la paix*. In: Stephan Hörner und Sebastian Werr (Hg.): Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Tutzing 2012, S. 171-185.
- BIERMANN 1987 Die Darmstädter Hofkapelle unter Christoph Graupner 1709-1760. In: Oswald Bill (Hg.): Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760. Mainz u.a. 1987, S. 27-72.
- BIERMANN 1996 Joanna Cobb BIERMANN: Die Sinfonien des Darmstädter Kapellmeisters Johann Samuel Endler 1694-1762. Mainz 1996.
- BIERMANN 2001 Joanna Cobb BIERMANN: Artikel „Ernst Ludwig, Landgraf von Hessen-Darmstadt“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Personenteil. hg. Ludwig Finscher, Bd. 6. Kassel u.a. 2001, Sp. 450-452.
- BILL 1983 Oswald BILL: Wer war Christoph Graupner. In: Graupner Musiktage Darmstadt 11./12. Juni 83. Hg. vom Büro der Graupner-Musiktage. Darmstadt 1983.
- BILL 1986 Oswald BILL: Telemann und Graupner. In: Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz der 8. Telemann-Festtage der DDR, Magdeburg 15. und 16. März 1984. Magdeburg 1986, Teil 2, S. 27-35.
- BILL 1987 Oswald BILL (Hg.): Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760. (=Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 28). Mainz u.a. 1987.
- BILL 1987A Oswald BILL: Dokumente zum Leben und Wirken Christoph Graupners in Darmstadt. In: ders. (Hg.): Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760. Mainz u.a. 1987, S. 107-111.
- BILL 1999 Oswald BILL: „Ein gelehrter Hofbeamter und Componist“. Anmerkungen zum Leben, Amt und Werk Christoph Graupners. In: Christoph Wolff (Hg.): Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Leipzig 1999.
- BILL 2002 Oswald BILL: Christoph Graupners Choralbuch von 1728 im pietistischen Umfeld. Einflüsse des Gesangbuchs von Eberhard Philipp Züchler auf den Kirchengesang in Hessen-Darmstadt. In: Miersemann/Busch (Hg.): Pietismus und Liedkultur (=Halle-sche Forschungen, Bd. 9). Tübingen 2002, S. 201-226.

- BILL 2004 Oswald BILL: Christoph Graupners Biographie aus dem Jahre 1781. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 1 (2004), S. 3-18.
- BILL 2005 Oswald BILL: Zur Werküberlieferung. In: Oswald Bill/Christoph Großpietsch (Hg.): Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Stuttgart-2005, XXVIII-XXXVI.
- BILL 2010 Oswald BILL: Graupners Leipziger Bewerbung. Bemerkungen zu den Texten der Probekantaten. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 5 (2010), Sonderband, S. 61-74.
- BILL 2010A Oswald BILL: Christoph Graupners Autobiographie von 1750. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 5 (2010), Sonderband, S. 39-60.
- BILL 2011A Oswald BILL: Graupner im Kräftefeld des höfischen Alltags. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011, S. 107-124.
- BILL 2011B Oswald BILL: Simplizität bei Graupner. Überlegungen zu einem kompositorischen Prinzip. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 6 (2011), S. 29-36.
- BILL 2012 Oswald BILL: Graupners frühe Kantaten – Texte, Daten, Orte. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 7 (2012), S. 3-12.
- BINDEWALD 1714 Philipp BINDEWALD (Hg.): Christliche Beysetzungs=Sermon [auf Prinzessin Eleonora Dorothea von Vöhl]. Darmstadt 1714.
- BLAUT 2008 Stephan BLAUT: Geburtstagsserenaten für den Anhalt-Zerbster Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Stadt Zerbst/Anhalt in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e.V. (Hg.): Musik an der Zerbster Residenz. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. April 2008 im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. (= Fasch Studien 10, hg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e.V. Band X). Beeskow 2008.
- BLUMRÖDER 1986 Christoph von BLUMRÖDER: Artikel „Serenata / Serenade“. In: Albrecht Riethmüller (Hg., im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, nach Hans Heinrich Eggebrecht): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner V: P-Se. Stuttgart 1986.
- BOHSE 1706 August BOHSE: Gründliche Einleitung zu Teutschen Briefen. Jena 1706 (Nachdruck: Scriptor, Kronberg 1974).
- BOLLACHER 2005 Martin BOLLACHER (Hg.): Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Herzenser gießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797 (=Reclams Universal-Bibliothek 18348). Stuttgart 1955 (Aufl. 2005).
- BORELL 1962 Winfried von BORELL: Darmstädter Bibliothekare des 18. Jahrhunderts. Sonderdruck zum 52. Deutschen Bibliothekartag, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Darmstadt 1962.
- BORELL 1964 Winfried 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. Ebenso Sonderdruck: Würzburg 1964.
- BORGSTEDT/SOLBACH 2001 Thomas BORGSTEDT und Andreas SOLBACH (Hg.): Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle (= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur, Bd. 6). Dresden 2001.
- BRAUN 1995 Werner BRAUN: Artikel „Dialog“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. neubearb. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1197-1211.

- BRUSNIAK/S-TEIGER 1999 Friedhelm BRUSNIAK/Renate STEIGER (Hg.): Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte (=Arolser Beiträge zur Musikforschung, Bd. 7). Arolsen 1999.
- BUNNERS 2000 Christian BUNNERS: Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp. In: Rucker, Henrike (Hg.): Erdmann Neumeister (1671-1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate (= Weißenfelder Kulturtraditionen, Bd 2). Rudolstadt und Jena 2000, S. 39-50.
- CAHN 1996 Peter CAHN (Hg.): Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996. Im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft herausgegeben von Peter Cahn. Mainz u.a. 1996.
- CORDES 2006 Harm CORDES: Hilaria evangelica academica. Das Reformationsjubiläum von 1717 an den deutschen lutherischen Universitäten. Göttingen 2006.
- CYPRIAN 1719 Ernst Salomon Cyprian: Hilaria Evangelica Oder Theologisch-Historischer Bericht Vom Andern Evangelischen Jubel-Fest. Gotha 1719. [urn:nbn:de:gbv:3:1-169823](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:3:1-169823).
- DAHLHAUS 1983 Carl DAHLHAUS: Christoph Graupner und das Formprinzip der Autobiographie. In: Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983, hg. Von Wolfgang Rehm. Kassel u.a. 1983, S. 58-61.
- DENEKE 1944 Otto DENEKE: Lichtenbergs Leben. München 1944.
- DIEHL 1925 Georg Wilhelm DIEHL: Kirchenbehörden und Kirchendiener in der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt von der Reformation bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts (= Hassia sacra, Bd. 2). Darmstadt 1925.
- DIEHL 1999 Wilhelm DIEHL: Verzeichnis hessischer Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts (= Fundgrube für den Familienforscher, Bd 30). Seeheim 1999.
- DOTTER 1928 Karl DOTTER: Die Pflege der Musik an der Universität und dem Pädagogium zu Gießen. In: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins. Neue Folge, 28. Band. Gießen 1928, S. 9-73.
- DRAUSCHKE 2004 Hansjörg DRAUSCHKE: Die deutschen weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674-1739). Wilhelmshafen 2004.
- DRAUSCHKE 2011 Hansjörg DRAUSCHKE: Christoph Graupner als Opernkomponist. Untersuchungen zu den erhaltenen Bühnenwerken. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011, S. 125-180.
- DUINDAM 1998 Jeroen DUINDAM: Norbert Elias und der frühneuzeitliche Hof: Versuch einer Kritik und Weiterführung. In: Historische Anthropologie, Bd. 6 (1998), S. 370-387.
- EBERL 2002 Kathrin EBERL: Art. „Grünewald“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl., Personenteil, Bd. 8. Kassel u.a. 2002, Sp. 127-128.
- ECKHARDT 1968 Albrecht ECKHARDT: Beamte und Diener der Zentral- und Hofverwaltung Hessen-Darmstadt 1704-1728. In: Hessische Familienkunde 9 (1968), S. 29-44.
- ECKHARDT 1973 Albrecht ECKHARDT: Die Hessen-Darmstädtischen Zentralbeamten- und Hofdiener-schaft nach dem Besoldungsbuch von 1754. In: Genealogie 1973, S. 655-668.
- EHRIG-EG-GERT 2012 Carl EHRIG-EGGERT: Theologische Aspekte der Kantatentexte Johann Conrad Lichtenbergs und ihrer Vertonung durch Christoph Graupner (Teil I). In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 7 (2012), S. 12-32.
- ELIAS 1969 Norbert ELIAS: Die höfische Gesellschaft (1969), Gesammelte Schriften Bd. 2, Frankfurt am Main 2002.

- ELTESTER 1878 Leopold von ELTESTER: Artikel „Franz Ludwig, Kurfürst und Erzbischof von Trier sowie Mainz“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 7 (1878), S. 307–308.
- EMANS 1996 Reinmar EMANS: Artikel „Kantate“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl., Sachteil, Bd. 4. Kassel u.a. 1996, Sp. 1706-1725.
- ENGELS 2011 Peter ENGELS: Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners. In: Ursula Kramer (Hg.): *Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*, Mainz u.a. 2011, S. 11-28.
- ERD- MANN 2005 Guido ERDMANN: „Eghiptens jamar“ – über den beschwerlichen Einsatz italienischer Sänger in Graupners Kirchenmusik. In: *Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft* 2 (2005), S. 3-29.
- ERD- MANN 2011 Guido ERDMANN: „Ein Stück aus einer Opera“ – Inszenierung und Dramatisierung in Graupners Sakralwerken. In: Ursula Kramer (Hg.): *Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Mainz u.a. 2011, S. 257-290.
- ERD- MANN 2014 Guido ERDMANN: Christoph Graupners Textvertonungen nach Uffenbach (1728) und Rambach (1742) – Fakten und weitere Überlegungen zu ihren Kontexten. In: *Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft* 8 (2014), S. 47-58.
- ERICK- SON 2009 Raymond ERICKSON (Hg.): *The Worlds of Johann Sebastian Bach*. New York 2009.
- ESSELBORN 1919 Karl ESSELBORN: *Landgrafengeschichten aus der Zeit Ernst Ludwigs, Ludwigs VIII. und Ludwigs IX.*, aufgezeichnet von Friedrich Hild. Marburg 1919.
- ESSELBORN 1924 Karl ESSELBORN: *Darmstädter Erinnerungen. Ein Führer durch die Darmstädter Memoirenliteratur* (= Hessische Hausbücherei, Bd. 3). Darmstadt 1924.
- ESSELBORN 1939 Karl ESSELBORN: *Die Ehrengedächtnisse regierender Hessen=Darmstädtischer Landgrafen des 17. Jahrhunderts*. In: *Amtliches Adreßbuch der Stadt Darmstadt und Umgebung* 1939.
- FALL 1971 Henry Cutler FALL: *The Passion Tide Cantatas of Christoph Graupner*. University of California (Ph.D.). Santa Barbara 1971.
- FIEDLER 2011 Eric FIEDLER: *Perikopen und loci topici. Einige Notizen über Rede- und Satzkunst in Telemanns Kantaten für den Sonntag Rogate*. In: Carsten Lange und Brit Reipsch (Hg.): *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage*. Hildesheim u.a. 2011, S. 228-255.
- FISCHER 1996 Roman FISCHER: *Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns*. In: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*. Im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft herausgegeben von Peter Cahn. Mainz u.a. 1996.
- FISCHER 1999 Roman FISCHER: *Frankfurter Telemann-Dokumente* (= *Magdeburger Telemann-Studien XVI*). Hildesheim u.a. 1999.
- FRANZ 1991 Eckhart G. FRANZ (Hg.): *Chronik Hessens*. Dortmund 1991.

- FRESENIUS 1742 Johann Philipp Fresenius: Die Freudigkeit eines Lehrers, Der bey dem Abschied von seiner Gemeine mit Wahrheit sagen kan, Daß er rein sey von aller Blut, Wie solche In einer Abschieds=Rede Vorgestellet wurde / Welche Zum Schluß seines Predig=A-mtes Bey der Fürstlichen Hof=Gemeine, Am 23. Sonntage nach Trinitatis / als den 28. Octobr. 1742. In der Fürstl. Schloß=Kirche gehalten Johann Philip Fresenius, bißher gewesener Fürstl. Hessen=Darmstädis. Hof=Diaconus / nunmehr Professor / Definitor / wie auch Stadt= und Burg=Pfarrer zu Giesen. Darmstadt, gedruckt bey Heinrich Eylau, Fürstl. Heßis. Hof= und Cantzley=Buchdrucker. 1742. (Universitätsbibliothek Gießen, Sign. W 50 800 (3)).
- FRIEDRICH V. 1768 Tagebuch Friedrichs V. von Hessen-Homburg über seinen Besuch am landgräflichen Hof zu Darmstadt 1768, hg. von Walter GUNZERT. Darmstadt o.J.
- GECK 1965 Martin GECK: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. Kassel u.a. 1965.
- GEERTZ 1987 Clifford GEERTZ: Dichte Beschreibungen. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt 1987.
- GEERTZ 2005 Clifford GEERTZ: Religion als kulturelles System. In: Franz-Peter Burkard (Hg.): Anthropologie der Religion (= Klassiker der Ethnologie, Bd. 1). Dettelbach 2005.
- GELZER 2007 Florian GELZER: Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland. Tübingen 2007.
- GERDES 1717 Heinrich Walther GERDES (Hg.): Texte zur Kirchen=Music, vor die Hoch=Fürstl. Hessen=Darmstädtische Hof=Capelle, auf das Jahr 1718. Vier Teile. Darmstadt / Gedruckt bey Caspar Klug / Fürstl. Hoff= und Cantzley=Buchdrucker. [1717].
- GERDES 1719 Heinrich Walther GERDES: Das Bild eines vollkommenen Fürsten/ in der Person des Durchlauchtigsten Fürsten und Herren/ HERREN Ernst Ludwigs, Landgrafen [...] in einem Helden=Gedichte entworfen/ und bey dem gesegneten Antritt des MDCCXIX.ten Heil=Jahres mit allerunterthänigsten Respect übergeben. In: Sammlung Huldigungsschriften ULB Darmstadt 43 A 416/6.
- GERHARD/ LURZ 1993 Albrecht GERHARDS/Friedrich LURZ: Artikel „Te Deum laudamus“. In: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9. Freiburg u.a. 1993, Sp. 1306-1308.
- GROSSE/JUNG 1972 Hans GROSSE und Hans Rudolf JUNG (Hg.): Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Leipzig 1972.
- GROBPIETSCH 1994 Christoph GROBPIETSCH: Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 32). Mainz u.a. 1996.
- GROBPIETSCH 1996 Christoph GROBPIETSCH: Vom Scherz und vom Vogel im Käfig – Das Deskriptive in den Ouverturen Christoph Graupners. In: Günter Fleischhauer (Hg.): Die Entwicklung der Ouverturen-Suite im 17. Und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau (= Michaelsteiner Konferenzberichte 49). Michaelstein 1996, S. 73-83.
- GROBPIETSCH 2005 Christoph GROBPIETSCH: Einleitung. In: Oswald Bill/Christoph Großpietsch (Hg.): Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (= Graupner-Werke-Verzeichnis. GWV). Instrumentalwerke. Stuttgart 2005, IX-XXVII.
- GROBPIETSCH 2008 Christoph GROBPIETSCH: 45 Jahre neue „Kirchen-Music“. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 4 (2008), S. 2-19.

- GROBPIETSCH 2011 Christoph GROBPIETSCH: Von der Ouverture zur Sinfonia. Graupner und das Parodieverfahren. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie. Mainz u.a. 2011, S. 357-375.
- GUNDLING 1738 Nicolaus Hieronymus GUNDLING: Collegium historico-literarium oder Ausführliche Discourse über die Vornehmsten Wissenschaften und besonders die Rechtsgelahrtheit. Zu verschiedenen malen in zahlreichen Versammlungen gehalten und in Anmerkungen bis 1735 fortgesetzt von Nicolaus Hieronymus Gundling. Bremen (posthum veröffentlicht). Bey Nathanael Saueremann 1738.
- GUNZERT O.J. Walter GUNZERT (Hg.): Tagebuch Friedrichs V. von Hessen-Homburg über seinen Besuch am landgräflichen Hof zu Darmstadt 1768. Darmstadt o.J.
- GUNZERT 1978 Walter GUNZERT: Enthusiasmus für menschliche Größe. Das Leben der Darmstädter Großen Landgräfin Caroline aus Briefen und zeitgenössischen Dokumenten. Darmstadt 1978.
- HAEFFNER 1991 Mark HAEFFNER: Dictionary of Alchemy. From Maria Prophetessa to Isaac Newton. Wellingborough 1991.
- HARDENBERG 1919 Kuno Ferdinand Graf von HARDENBERG: Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Cabinets= und Hofmahlers Johann Christian Fiedler nach alten und neuen Quellen bearbeitet und im Auftrage der Bücherfreunde herausgegeben. Darmstadt 1919.
- HASE 1988 Karl Alfred von HASE: Artikel „Poliander, Johann“. In: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 26 (1888), S. 388–389.
- HEINICHEN 1728 Johann David HEINICHEN: Der General-Bass in der Composition. Dresden 1728.
- HENZE-DÖHRING 2003 Sabine HENZE-DÖHRING: Der Stellenwert der Musik im höfischen Zeremoniell. In: Juliane Riepe (Hg.): Musik der Macht - Macht der Musik. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte Bd 8). Schneverdingen 2003, S. 23-32.
- HENZE-DÖHRING 2009 Sabine HENZE-DÖHRING: Markgräfin Wilhelmine und die Bayreuther Hofmusik. Bamberg 2009.
- HEUSSNER 1999 Horst HEUSSNER: Artikel „Agrell, Agrelli, Johan Joachim, Giovanni“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Personenteil. hg. von Ludwig Finscher, Bd. 1. Kassel u.a. 1999, Sp. 205-211.
- HINDRICHS I.V. Thorsten HINDRICHS: Musik und Politik. In: Nicole Schwindt (Hg.): Die Musik in der Kultur der Renaissance (= Handbuch der Musik der Renaissance 5). Laaber, im Druck.
- HIRSCHMANN 1994 Wolfgang HIRSCHMANN: Glückwünschendes Freuden=Gedicht - Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie. In: Friedhelm Brusniak (Hg.): Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert (=Arolser Beiträge zur Musikforschung 2). Köln 1994, S. 75-113.
- HIRSCHMANN 2002 Wolfgang HIRSCHMANN (Hg.): Georg Philipp Telemann: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines Kaiserlichen Prinzen 1716. II. Serenata „Deutschland blüht und grünt im Friede“, Textdruck Faksimile. Magdeburg 2002.

- HÖRNER/
WERR 2012 Stephan HÖRNER und Sebastian WERR (Hg.): Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Tutzing 2012.
- HOLENSTEIN 1991 André HOLENSTEIN: Die Huldigung der Untertanen. Rechtskultur und Herrschaftsordnung (800 – 1800) (= Quellen und Forschungen zur Agrargeschichte 36). Stuttgart 1991.
- HUNOLD 1707
(MENANTES 1707) Christian Friedrich HUNOLD: Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen : Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern Zum Vollkommenen Unterricht Mit überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt / Von Menantes. Hamburg 1707. Online-Ausgabe Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 2010.
- HUNOLD 1708
(MENANTES 1708) Christian Friedrich HUNOLD: Die allerneueste Art höflich und galant zu Schreiben, Oder Auserlesene Briefe, In allen vorfallenden, auch curieusen Angelegenheiten, nützlich zu gebrauchen. Hg. von MENANTES. Hamburg 1708.
- JAENECKE 1973 Joachim JAENECKE: Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781). (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht) Wiesbaden 1973.
- JAHN 2012 Bernhard JAHN: Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels. In: Stephan Hörner und Sebastian Werr (Hg.): Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Tutzing 2012, S. 27-40.
- JUNG/WOLFF 1898 Rudolf JUNG, Carl WOLFF: Die Baudenkmäler von Frankfurt am Main. Bd 2, Weltliche Bauten. Frankfurt am Main 1898.
- JUNGIUS 2008 Christiane JUNGIUS: Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 12). Kassel u.a. 2008.
- KADEN 1997 Christian KADEN: Artikel „Musiksoziologie“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 1618-1670.
- KAISER 1939 Hermann KAISER: Ballett in Darmstadt. Ein Abriß der Geschichte des Balletts von den Anfängen bis zur Gegenwart mit einer Jahreszahlentabelle für Turniere, Invention, Carroussel, Feuerwerk und Ballett. In: Amtliches Adreßbuch der Stadt Darmstadt und Umgebung 1939.
- KAISER 1951 Hermann KAISER: Barocktheater in Darmstadt. Darmstadt 1951.
- KANTOROWICZ 1957 Ernst H. KANTOROWICZ: The King's Two Bodies. Princeton 1957.
- KAWABATA/
SAKAMAKI 1995 Mayumi KAWABATA und Kazuko SAKAMAKI: Church Cantatas by Christoph Graupner. In: Studies of Baroque Music through Church Cantatas in Germany. By the Society for the Study of Baroque Music in Japan. Tokyo 1995, S. 247-288.
- KIESEL 1979 Helmuth KIESEL: Bei Hof, bei Höll. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979.
- KIRNBAUER/
KRICKEBERG 1987 Martin KIRNBAUER/Dieter KRICKEBERG: Musikinstrumente im Umkreis von Sophie Charlotte. In: Sophie Charlotte und die Musik in Lietzenburg. Herausgegeben anlässlich der Ausstellung vom 9. Juli bis zum 20. September 1987 als Beitrag zur 750-Jahr-Feier Berlins vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1987.

- KLEEFELD 1904 Wilhelm KLEEFELD: Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper. Eine musikhistorische Studie über die alte Darmstädter Hofbühne. Berlin 1904.
- KLEINSCHMIDT 1882 Arthur KLEINSCHMIDT: Artikel „Karl Philipp“. In: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 15, Leipzig 1882, S. 331–336.
- KNETSCH 1928 Carl KNETSCH: Das Haus Brabant. Genealogie der Herzöge von Brabant und der Landgrafen von Hessen. Darmstadt 1928.
- KNÖPP 1971 Friedrich KNÖPP: Eine Regierungskrise im Hessen-Darmstadt des 18. Jahrhunderts. In: AHG NF 31, 1971/72, S. 167-181.
- KÖHLER 1992 Brigitte KÖHLER: Die drei Pfarrerstöchter aus Bischofsheim. In: Otto Weber (Hg. im Auftrag des Vereins für Heimatgeschichte): Lichtenberg. Spuren einer Familie. Begleitbuch zur Ausstellung vom 27. Juni bis 16. August 1992 in der Stadthalle Ober-Ramstadt. Reinheim 1992, S. 149-152.
- KOLL- BACH 2009 Claudia KOLLBACH: Aufwachsen bei Hof. Aufklärung und fürstliche Erziehung in Hessen und Baden (= Campus Historische Studien, Bd. 48). Frankfurt/New York 2009.
- KRAM 2013 Richard KRAM: The Cantata Chorales of Christoph Graupner. An informal IMSLP Study. IMSLP Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0). July 2013.
- KRAMER 2005 Ursula KRAMER: Christoph Graupners Selbstbiographie aus dem Jahr 1740. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 2 (2005).
- KRAMER 2007 Ursula KRAMER: Rezension zu: Anne Constanze Petersmann, Die Oboe d'amore in Christoph Graupners Kirchenkantaten. Basel 2005 (unveröffentlichte Diplomarbeit Schola Cantorum, Basel). In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 3 (2007), S. 37.
- KRAMER 2010 Ursula KRAMER: Die Darmstädter Hofkapelle zur Zeit Christoph Graupners. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 5 (2010), S. 7-36.
- KRAMER 2010A Ursula KRAMER: Der Graupner bleibt[...]? Stationen aus dem (Nach-)leben des Darmstädter Hofkapellmeisters. In: Graupner 2010. Ein Wochenende zu Ehren des Darmstädter Hofkapellmeisters (= Programmbuch zum Graupner Symposium Darmstadt 14.-16.05.2010), S. 7-22.
- KRAMER 2011 Ursula KRAMER (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011.
- KRAMER 2011A Ursula KRAMER: „Ein Soutterain, daraus die Musik sehr schön klingen soll“. Die Musik am Hof von Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – eine topographische Spurensuche. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011, S. 83-106.
- KRAMER 2011B Ursula KRAMER: The Court of Hesse-Darmstadt. In: Owens/Reul/Stockigt (Hg.): Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities. Woodbridge 2011.
- KRAMER 2011C Ursula KRAMER: Der Graupner bleibt[...]? Stationen der Graupner-Rezeption. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 6 (2011), S. 3-16.
- KRAMER 2011D Ursula KRAMER: Zwischen Hamburg und Venedig – Christoph Graupners Darmstädter Oper *Berenice und Lucilla*. Versuch einer librettistischen Standortbestimmung. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 6 (2011), S. 37-56.
- KRAMER 2011E Ursula KRAMER: Canons & mehr. Christoph Graupner und die Rezeption der Werke von Johann Joseph Fux in Darmstadt. In: Axel Beer (Hg.): Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag. Tutzing 2011, S. 223-235.

- KRAMER 2013 Ursula KRAMER (Hg.): Musik und Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Mainz 2013.
- KRAMER 2013A Ursula KRAMER: Johann Samuel Endler und die Musik in den Jagdresidenzen der Darmstädter Landgrafen. In: Ursula Kramer (Hg.): Musik und Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Mainz 2013, S. 169-190.
- KRAUSSE 1974 Helmut KRAUSSE (Hg.): Wolfgang Caspar Printz. Ausgewählte Werke, Bd. 1. Berlin und New York 1974.
- KRUMMACHER 1996 Friedhelm KRUMMACHER: Artikel „Kantate“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl., Sachteil, Bd. 4, Sp. 1731-1755. Kassel u.a. 1996.
- KÜSTER 1994 Konrad KÜSTER: „Theatralisch vorgestellt“ – Zur Aufführungspraxis höfischer Vokalwerke in Thüringen um 1710/20. In: Friedhelm Brusniak (Hg.): Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert (=Arolser Beiträge zur Musikforschung 2). Köln 1994, S. 118-141.
- KUHNAU 1700 Johann KUHNNAU: Der musicalische Quack=Salber / nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music / sondern auch allen andern / welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben / In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau. Dresden / Anno 1700. Herausgegeben von Kurt Bendorf. Berlin 1900.
- LAUTS 1990 Jan LAUTS: Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung. Karlsruhe 1990.
- LAWSON 1981 Colin LAWSON: The Chalumeau in Eighteenth-Century Music. Ann Arbor 1981.
- LEHMS 1707 Georg Christian LEHMS: Die unglückselige Princeßin Michal und der verfolgte David, verfertigt von Pallidor. Hannover 1707.
- LEHMS 1707A Georg Christian Lehms: Die gestillten Schmerzen der zeithero krank gewesenenen, nunmehr aber zu ihrer vorigen Gesundheit gelangten Anxiosa oder das zeithero gedrückte doch wieder erquickte Sachsen. Leipzig 1707.
- LEHMS 1710 Georg Christian LEHMS: Des Israelitischen Printzen Absalons und Seiner Princessin Schwester Thamar Staats- Lebens- und Helden Geschichte. Der Galanten Welt zu wohlherlaubter Gemüths=Vergnügung mit schönen Kupfern an das Licht gegeben von Pallidor. Nürnberg 1710. <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/wa-5758>. Abruf am 01.11. 2010.
- LEHMS 1710A Georg Christian LEHMS: Historische Beschreibung der weltberühmten Universität Leipzig / nebst Einigen remarquablen Sachen und erlittenen fatis, wie auch einer völligen Nachricht von ihrem am 4. Decembr. des 1709. Jahres solenn-celebrirten Dritten Jubel=Feste. Leipzig / bey Johann Ludewig Gleditsch und M. G. Weidmann / 1710.
- LEHMS 1711 Georg Christian LEHMS: Gottgefälliges Kirchen=Opfer / In einem gantzen Jahr=Gange Andächtiger Betrachtungen / über die gewöhnlichen Sonn= und Festtags=Texte / GOtt zu Ehren / und der Darmstättischen Schloß=Capelle / zu seiner Früh= und Mittags=Erbauung angezündet Von M. Georg Christian Lehms / Hochfürstl. Hessen=Darmstättischen Bibliothecario. Darmstadt / Druckts Johann Levin Bachmann / Hochfürstl. Hoff=Buchdrucker.
- LEHMS 1712 Georg Christian LEHMS: Das singende Lob GOTTes In Einem Jahr=Gange Andächtiger und Gottgefälliger Kirch=Music Verfertigt Von Georg Christian Lehms / P.M. und Hochfürstl. Hessen=Darmstättischen Bibliothecario. Darmstadt / Druckts Johann Levin Bachmann. Und zu finden Bey Johann Hohn / Buchbinder neben dem Eng. 1712.

- LEHMS O.J. (1714) Georg Christian LEHMS: Davids Heiligthum in Zion / oder / ein neuer Jahr=Gang andächtiger Kirchen=MUSIC, auf das Jahr 1715 / Vor die Hoch-Fürstl. Hessen=Darmstädtische Schloß=Capelle / aufgesetzt von Georg Christian Lehms. Darmstadt / Gedruckt bey Peter Weimmann / Hoch=Fürstl. Hessen=Darmstädtischen Hof=Buchdrucker.
- LEHMS 1715 Georg Christian LEHMS: Ein neues Lied / So dem Herren Dieses gantze M.D.CC.XVIte Jahr hindurch In dem Hoch=Fürstl. Hess. Darmbstädtischen Zion / soll Musiciret werden; Gedichtet und Aufgesetzt Von Georg Christian Lehms. Darmstadt gedruckt / in der Hoch-Fürstl. Hoffbuchtruckerey / bey Gottfried Haußmann / Hochfürstl. Cantzelisten.
- LEHMS 1717 Georg Christian Lehms: Deutschland grünt und blüht im Friede. Serenata zur Feier der Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold von Österreich (Musik von Georg Philipp Telemann, TWV 12:1c). Textdr.-Faks. [der Ausg.] Frankfurt 1716, mit einem Nachw. von Wolfgang Hirschmann. Hg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg im Kulturamt der Landeshauptstadt Magdeburg anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage 13.-17. März 2002.
- LEHMS 1717A Georg Christian Lehms: Die heilige Solennität der zwischen [...] Ludwig dem VIII. Land-Grafen zu Hessen [...] und Charlotte Christina Magdalena Johanna Gräfin zu Hanau ... Am April dieses 1717. Jahres vollzogene Vermählung. Frankfurt 1717.
- LEHSTEN 2003 Lupold von LEHSTEN: Die hessischen Reichstagsgesandten im 17. und 18. Jahrhundert (=Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 137). 2 Bde. Darmstadt und Marburg 2003.
- LEMBERG 2010 Margret LEMBERG: Die Grablegen des hessischen Fürstenhauses. Marburg 2010.
- LINDNER 1968 Alfred LINDNER: Christoph Graupners Familie und Vorfahren. In: Genealogie 17 (1968), S. 289-295.
- LOEN 1742 Michael LOEN: Der redliche Mann am Hofe. Frankfurt 1742.
- LÖWENSTEIN 1995 Uta LÖWENSTEIN: Voraussetzungen und Grundlagen von Tafelzeremoniell und Zeremonientafel. In: Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 266-279.
- LUDWIG 1997 Heidrun LUDWIG: Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog. Eurasburg 1997.
- LÜNIG 1719/20 Johann Christian LÜNIG: Historisch= und Politischer Schau=Platz des Europäischen Hof= und Cantzley=Ceremoniels. Theatrum Ceremoniale Historico-Policum, Oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, Welche bey Päbst- und Käyser-, auch Königlichen Wahlen und Crönungen ... Ingleichen bey Grosser Herren und dero Gesandten Einholungen ... beobachtet werden. 2 Bände. Leipzig 1719 und 1720.
- LÜTTEKEN 1993 Laurenz LÜTTEKEN: Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette – Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 4). Hamburg und Eisenach 1993.
- LÜTTEKEN 1999 Laurenz LÜTTEKEN: „Nach des Hofes Sitten wandeln“ – „Seines vesten Glaubens leben“ Zum Spannungsfeld von Hofmusik und Kirchenmusik im 18. Jh. In: Brusniak/Steiger (Hg.): Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte (=Arolser Beiträge zur Musikforschung, Bd.7). Arolsen 1999, S. 71-88.
- MAAB 2006 Rainer MAAB: Pagen und ihre Lehrer am Darmstädter Hof des 18. Jahrhunderts. In: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 56 (2006), S. 73-114.

- MAAB 2009 Rainer MAAB: Mach er, dass ich 300 Gulden krieg!“ eine Annäherung an Prinzessin Friederike Charlotte von Hessen-Darmstadt (1698-1777). In: Archiv für hessische Geschichte 67 (2009), S. 29-87.
- MAAB 2011 Rainer MAAB: Hälfte des Lebens: Die Reisen Landgraf Ernst Ludwigs von Hessen-Darmstadt (1667-1739) zwischen 1706 und 1711. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie. Mainz u.a. 2011, S. 29-50.
- MAAB 2012 Rainer MAAB: Darmstadt. In: Wolfgang Adam u.a. (Hg.): Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum, Bd.1. Berlin/Boston 2012.
- MAGER 1986 Inge MAGER: Martin Luthers Lied "Ein feste Burg ist unser Gott" und Psalm 46. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Band 30 (1986), S. 87–96.
- MARX/SCHRÖ- Hans-Joachim MARX/Dorothea SCHRÖDER: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. KATALOG DER TEXTBÜCHER (1678-1748). Laaber 1995.
- MÄRKER 1995 Michael MÄRKER: Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach (=Kirchenmusikalische Studien, Bd. 2, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel). Köln 1995.
- MATTHESON 1713 Johann MATTHESON: Das Neu=Eröffnete Orchestre. Hamburg 1713.
- MATTHESON 1739 Johann MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Faksimile-Nachdruck hg. von Margarete Reimann (= Documenta Musicologica, Erste Reihe). Kassel und Basel MCMLIV.
- MATTHIAS 1992 Markus MATTHIAS: „Wäre es nicht gut, die Theologie etwa mit dem Jahre 1800 für geschlossen anzunehmen und den Theologen zu verbieten, fernere Entdeckungen zu machen?“ Theologie und Frömmigkeitsgeschichte: Vom Pietismus zur Aufklärung. In: Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt 28. Juni bis 30. August 1992 und Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 18. Oktober bis 18. Dezember 1992. Wien 1992, S. 78-83.
- MAUL 2009 Michael MAUL: Barockoper in Leipzig (1693-1720) (= Voces: Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte 12/1-2). Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2009.
- MAUL 2011 Michael MAUL: »Daß die Poësie die beste und schlimmste Wißenschaft sey«. Neues zum frühen Schaffen von Georg Christian Lehms. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie. Mainz u.a. 2011, S. 181-208.
- MAX 2011 Hermann MAX u.a.: Spannungsfelder zwischen Industrie und romanischen Bögen: Das Festival Alte Musik Knechtsteden, Die Rheinische Kantorei und Das Kleine Konzert. Eine Geschichte mit drei Jubiläen (= Festschrift hg. von Barbara Schwendowius, Martin Kahl und Hermann Max im Auftrag des Vereins Festliche Tage Alter Musik Dormagen e.V.). Dormagen 2011.
- MCCARTY 2012 John Patrick MCCARTY: A Conductor's Analysis: The Birthday Cantatas of Christoph Graupner (1683-1760). Nicht veröffentlichte Dissertation of Musical Arts der James Madison University, Harrisonburg, VA. UMI 3523878. Copyright 2012 by ProQuest LLC.
- MCCREDIE 1980 Andrew MCCREDIE: Art. Christoph Graupner. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 7, 1980, S. 647-648.

- MCCREDIE 1987 Andrew MCCREDIE: Christoph Graupners Opern. Hintergründe, Textvorlagen und Musik. In: Oswald Bill: Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760 (=Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 28). Mainz u.a. 1987, S. 269-302.
- MENANTES 1707 Christian Friedrich HUNOLD: Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen : Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern Zum Vollkommenen Unterricht Mit überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt / Von MENANTES. Hamburg 1707. Online-Ausgabe Halle, Saale: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 2010.
- MENANTES 1708 Christian Friedrich HUNOLD: Die allerneueste Art höflich und galant zu Schreiben, Oder Auserlesene Briefe, In allen vorfallenden, auch curieusen Angelegenheiten, nützlich zu gebrauchen. Hg. von MENANTES. Hamburg 1708.
- MENANTES (=HUNOLD 1708)
- MEISE 2002 Helga MEISE: Das archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1790 (=Arbeiten der Hessischen Historischen Kommission, Neue Folge, Band 21). Darmstadt 2002.
- MIERSEMANN/ BUSCH 2002 Wolfgang MIERSEMANN/Gudrun BUSCH (Hg.): Pietismus und Liedkultur (=Halle-sche Forschungen, Bd. 9). Tübingen 2002
- MÜCKE 2012 Panja MÜCKE: Transferwege und Blockaden: Zu Händels Borrowings im frühneuzeitlichen Kommunikationssystem. In: Händel-Jahrbuch, 58. Jahrgang 2012. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V., Sitz Halle. Kassel u.a. 2012, S. 185-204.
- MÜLLER 1915 Heinrich MÜLLER: Die älteste Orgel im Großherzogtum Hessen. In: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Hg. von Dr. Friedrich Spitta und Dr. Julius Smend. 20. Jahrgang (1915), S. 16-18.
- MÜLLER 1929 Wilhelm MÜLLER: Chronik der Darmstädter kirchlichen Ereignisse. Ein Rückblick auf 900 Jahre Darmstädter Kirchengeschichte (=Hessische Volksbücher 70-72, hg. von Wilhelm Diehl). Darmstadt 1929.
- MURK 2002 Karl MURK: Hessische Landtagsabschiede 1648-1806. Darmstadt 2002.
- NAGEL 1900 Wilibald NAGEL: Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt. In: Monatshefte für Musikgeschichte 32 (1900), S. 1-96.
- NAGEL 1908/ 09 Wilibald NAGEL: Das Leben Christoph Graupners. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 10 (1908/09), S. 568-612.
- NEUBACHER 2001 Jürgen NEUBACHER: Eine bislang unbeachtete Quelle zur Biographie und zum Todesdatum des Hessen-Darmstädtischen Hofkapellmeisters Christoph Graupner. In: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte 72 (2001), S. 3-7.
- NICKISCH 1969 Reinhard M. G. NICKISCH: Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie zur Briefschreiblehre (1474-1800). Göttingen 1969.
- NOACK 1908 Friedrich NOACK: Eine Reise durch das Großherzogtum Hessen im Frühling 1760. Mitgeteilt von Dr. Friedrich Noack in Rom. In: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins. Neue Folge, 16. Band. Gießen 1908.
- NOACK 1916 Friedrich NOACK: Christoph Graupners Kirchenmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am landgräflichen Hofe zu Darmstadt, Diss. Berlin. Leipzig 1916.
- NOACK 1926 Friedrich NOACK: Christoph Graupner als Kirchenkomponist. Ausführungen zu Band LI/LII der Denkmäler Deutscher Tonkunst, Erste Folge, und Verzeichnis sämtlicher Kantaten Graupners (=Beihefte zu den Denkmälern deutscher Tonkunst 1). Leipzig 1926.

- NOACK 1926A Friedrich NOACK: Die Opern von Christoph Graupner in Darmstadt. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig 1925. Leipzig 1926, S. 252-259.
- NOACK 1927 Friedrich NOACK: Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt als Komponist. In: Kongreßbericht der Beethoven-Zentenarfeier. Wien 1927, S. 205-207.
- NOACK 1963 Elisabeth NOACK: Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit. Berlin 1963.
- NOACK 1967 Elisabeth NOACK: Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit (=Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 8). Mainz u.a. 1967.
- NOACK 1970 Elisabeth NOACK: Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs. In: Bach-Jahrbuch 56 (1970), S. 7-18.
- OESTREICH 1989 Gerhard OESTREICH: Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung. Herausgegeben und eingeleitet von Nicolette Mout. Göttingen 1989.
- OWENS/
REUL 2011 Samantha OWENS und Barbara M. REUL: „Das gantze Corpus derer musicirenden Personen“: An Introduction to German Hofkapellen. In: Samantha Owens/Barbara M.Reul/Janice B. Stockigt (Hg.): Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities. Woodbridge 2011, S. 1-16.
- OWENS/REUL/
STOCKIGT 2011 Samantha OWENS/Barbara M. REUL/Janice B. STOCKIGT (Hg.): Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities. Woodbridge 2011.
- PADUCH 2006 Arno PADUCH: Festmusiken zu Frankfurter Kaiserwahlen und Krönungen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Die Musikforschung 59 (2006), S. 211-232.
- PASQUÉ 1853/54 Ernst PASQUÉ: Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt. In: Die Muse. Blätter für ernste und heitere Unterhaltung, Bd. 2. (1853/1854), S. 629-726.
- PELKER 2011 Bärbel PELKER: The Palatine Court in Mannheim. In: Samantha OWENS/Barbara M. REUL/Janice B. STOCKIGT (Hg.): Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities. Woodbridge 2011, S. 131-164.
- PEGAH 2010 Rashid-S. PEGAH: Johann Christoph Höflein und Christoph Graupners „Kleine Nacht-Musiquen“. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 4 (2008), S. 49-58.
- PEGAH 2011 Rashid-S. PEGAH: Zu den theatralischen Aufführungen am Darmstädter Hofe 1709-1719. Altbekannte und neu erschlossene Quellen. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011, S. 209-228.
- PEGAH 2012 Rashid-S. PEGAH: Ein Argippo-Pasticcio. In: Studi Vivaldiani 2012, S. 63-75.
- PEGAH 2012A Rashid-S. PEGAH: „Ce qui fait une musique assés comique“. Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und der kurfürstliche Hof in Hannover. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 7 (2012), S. 33-51.
- PEGAH 2013 Rashid-S. PEGAH: „Denn von rechts wegen sollen drei Oboen sein, ... zwei Klarinetten, zwei Waldhörner, zwei Fagotte“. Eine frühe Harmoniemusik am Darmstädter Hof. In: Ursula Kramer (Hg.): Musik und Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Mainz 2013, S. 149-167.
- PELI-
ZAEUS 2000 Ludolf PELIZAEUS: Der Aufstieg Württembergs und Hessens zur Kurwürde 1692-1803 (= Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, Bd. 2). Frankfurt u.a. 2000.
- PELI-
ZAEUS 2001 Ludolf PELIZAEUS: Nemo potest duobus dominis servire. Hessen-Darmstadt im Spannungsfeld zwischen Kaiser und Frankreich im Umfeld des Hanauischen Erbfalls 1717-1748. Darmstadt und Marburg 2001.

- PETZOLDT 1971 Richard PETZOLDT: Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert. In: Walter Salmen (Hg.): Der Sozialstatus des Musikers vom 17. Bis 19. Jahrhundert (= Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung). Kassel 1971.
- PFAU 2008 Marc-Roderich PFAU: Erdmann Neumeister als Kantatentextdichter Graupners. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 4 (2008), S. 20-35.
- PFAU 2010 Marc-Roderich PFAU: Georg Christian Lehms als Kantatentextdichter Graupners. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 5 (2010), S. 75-124.
- PFAU 2014 Marc-Roderich PFAU: Johann Jacob Rambach als Kantatentextdichter Graupners. In: Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft 8 (2014), S. 47-51.
- PIETSCHMANN 2010 Klaus PIETSCHMANN: Konzepte musikalischer Komik im 16. Jahrhundert. In: Hartmut Hein und Fabian Kolb (Hgg.): Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik. Laaber 2010, S. 50-76.
- PIETSCHMANN 2011 Klaus PIETSCHMANN: Muße oder Distinktion? - Zum Bedeutungsspektrum höfischer Musizierpraxis um 1500. In: Jörn Leonhard/Christian Wieland (Hg.): What makes nobility noble? Comparative perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century. Göttingen 2011, S. 227-238.
- PIETSCHMANN 2012 Klaus PIETSCHMANN: Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit. In: S. Mecking und Y. Wasserloos (Hg.): Musik-Macht-Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Göttingen 2012, S. 39-56.
- POETZSCH 2003 Ute POETZSCH: Die theatralische Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Universität Halle-Wittenberg 2003.
- POETZSCH-SEBAN 2004 Ute POETZSCH-SEBAN: Artikel „Neumeister, Erdmann“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl., Personenteil, Bd. 12. Kassel u.a. 2004, Sp. 1021-1023.
- POETZSCH-SEBAN 2006 Ute POETZSCH-SEBAN: Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 13). Beeskow 2006.
- PONS 2009 Rouven PONS: Die Kunst der Loyalität. Ludwig VIII von Hessen-Darmstadt (1691-1768) und der Wiener Kaiserhof (= Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte, herausgegeben vom Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde, Bd 25). Marburg 2009.
- PONS 2011 Rouven PONS: Vom Scheitern der Kühnheit zum Sieg der Moderne. Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die bildende Kunst. In: Ursula Kramer (Hg.): Musikalische Handlungsräume im Wandel. Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie, Mainz u.a. 2011, S. 51-82.
- PONS/MAAB 2007 Rouven PONS und Rainer MAAB: Johann Tobias Sonntag (1716-1774). Der Darmstädter Maler, sein Gesamtwerk und der „Prospekt von dem Meliboco und dessen Gegen“ (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 152). Darmstadt und Marburg 2007.
- PRINTZ 1690 Wolfgang Caspar PRINTZ: Musicus Vexatus, oder Der wohlgeplagte/ doch Nicht verzagte/ sondern jederzeit lustige Musicus Instrumentalis, In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotala, dem Kunst=Pfeiffer Gesellen. Freyberg/ Zu finden bey Johann Christoph Miethen/ Buchhändler. 1690. Hg. von Helmut Krause: Wolfgang Caspar Printz. Ausgewählte Werke, Bd. 1: Die Musikerromane. Berlin und New York 1974.

- PRINTZ 1691 Wolfgang Caspar PRINTZ: Musicus magnanimus oder Pancalus, Der Großmüthige Musicant/ In einer überaus lustigen/ anmuthigen/ und mit schönen Moralien gezier- ten Geschicht vorgestellt von Minermo, des Pancali guten Freunde. Freyberg/ Zu finden bey Johann Christoph Miethen. 1691. Hg. von Helmut Krause: Wolfgang Caspar Printz. Ausgewählte Werke, Bd. 1: Die Musikerromane. Berlin und New York 1974.
- PROMIES 1983 Wolfgang PROMIES: Johann Conrad Lichtenberg. In: Graupner Musiktage Darmstadt 11./12. Juni 83. Hg. vom Büro der Graupner-Musiktage. Darmstadt 1983.
- PUPPEL 2004 Pauline PUPPEL: Die Regentin. Vormundschaftliche Herrschaft in Hessen 1500-1700 (= Geschichte und Geschlechter, Bd. 43). Frankfurt 2004.
- RAHN 1995 Thomas RAHN: Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremoniellwissenschaft des 18. Jahrhunderts. In: BERNIS/RAHN (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 74-98.
- RECKOW 1992 Fritz RECKOW (Hg.): Inszenierungen des Absolutismus. Politische Begründungen und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV. (= Atzelsberger Gespräche 1990). Erlangen 1992.
- REIMER 1991 Erich REIMER: Die Hofmusik in Deutschland 1500-1800. Wandlungen einer Institutio- n. Wilhelmshaven 1991.
- RETTELBACH 2008 Simon RETTELBACH: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „Ordentlichen Kirchenmusik“ Georg Philipp Telemanns (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 35). Tutzing 2008.
- RICHTER/RO- Susan RICHTER und Heidrun ROSENBERG (Hg.): Heidelberg nach 1693. Bewälti- SENBERG 2010 gungsstrategien einer zerstörten Stadt. Weimar 2010.
- RIEPE 2003 Juliane RIEPE: Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts. In: Händel-Jahrbuch, 49. Jahrgang 2003. Hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesell- schaft e.V., Sitz Halle. Kassel u.a. 2003, S. 27-52.
- RIEPE 2003A Juliane Riepe (Hg.): Musik der Macht - Macht der Musik. Bericht über das wissen- schaftliche Symposium anlässlich der 4. mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weiß- enfels 2001 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte Bd 8). Schneverdin- gen 2003.
- RIEPE 2012 Juliane RIEPE: „De Bavari Monarchi Glorioso Germoglio“. Musik am Kurkölnler Hof zur Regierungszeit des Kurfürsten Josoph Clemens, Bruder Max Emanuels. In: Ste- phan Hörner und Sebastian Werr (Hg.): Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veran- staltet von der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte und dem Forschungsinsti- tut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Tutzing 2012, S. 53-84.
- RODE-BREY- Susanne RODE-BREYMANN: Musiktheater eines Kaiserpaars - Wien 1677-1705. Hil- MANN 2010 desheim 2010.
- ROHR 1728 Julius Bernhard von ROHR: Einleitung der Ceremoniel=Wissenschaft Der Privat- =Personen. Berlin 1728. Neudruck herausgegeben und kommentiert von Gotthardt Frühsorge. Leipzig 1990.
- ROHR 1733 Julius Bernhard von ROHR: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren. Berlin 1733. – Neudruck herausgegeben und kommentiert von Monika Schlechte. Leipzig 1990.
- ROSE 2009 Stephen ROSE: The Musician-Novels of the German Baroque: New Light on Bach's World. In: Understanding Bach, Bd. 3, S. 55-66. <http://www.bachnetwork.co.uk/ub3/ROSE.pdf>. Abruf am 4. September 2011.

- RUCKER 2000 Henrike RUCKER (Hg.): Erdmann Neumeister (1671-1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate (=Weißenfeler Kulturtraditionen, Bd. 2). Rudolstadt und Jena 2000.
- SALMEN 1971 Walter SALMEN (Hg.): Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Kassel u.a. 1971.
- SCHEITLER 2003 Irmgard SCHEITLER: Neumeister versus Dedekind. Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate. In: Bach-Jahrbuch 89 (2003), hg. im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, S. 197-220.
- SCHEITLER 2005 Irmgard SCHEITLER: Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730 (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 12). Paderborn 2005.
- SCHEITLER 2006 Irmgard SCHEITLER: Hunolds Kantatentexte für Johann Sebastian Bach. In: „Ich bin in mir vergnügt“. Beiträge des 5. Köthener Herbstes. Cöthener Bach-Hefte 13 (2006), S. 33-56.
- SCHEITLER 2012 Irmgard SCHEITLER: Die Kantate als literarische Form und die geistliche Kantate der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Wolfgang Hirschmann und Peter Wollny (Hg.): Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750 (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 1). Beeskow 2012, S. 33-51.
- SCHLECHTE 1990 Monika SCHLECHTE: Vom Zeremoniell als Zeichensystem. Nachwort zum Neudruck der Ausgabe von Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren. Berlin 1733, Neudruck Leipzig 1990.
- SCHMIDT 1990 Frank SCHMIDT: Der Hessen-Darmstädtische Pfarrer Johann Conrad Lichtenberg (1689-1751) als Baumeister. In: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde NF 48/1990.
- SCHMIDT 1992 René R. SCHMIDT: The Christmas Cantatas of Christoph Graupner. Diss. University of Denton, Texas. Ann Arbor 1992.
- SCHMID 1999 Josef Johannes SCHMID: Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). Band 16. Bautz und Herzberg 1999, Sp. 1231-1237.
- SCHNEIDER 1995 Herbert SCHNEIDER: Artikel „Divertissement“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. neubearb. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1310-1335.
- SCHÖNSTÄDT 1982 Hans-Jürgen SCHÖNSTÄDT: Das Reformationsjubiläum 1717. Beiträge zur Geschichte seiner Entstehung im Spiegel landesherrlicher Verordnungen. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 93. Band 1982, Vierte Folge XXXI. Stuttgart u.a., S. 58-118.
- SCHRÖDER 1998 Dorothea SCHRÖDER: Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745). Göttingen 1998.
- SCHUMANN 1997 Olaf Alexander SCHUMANN: Funeralia und Leichenpredigten. Triumph-Lied aller Seeligen. In: Jörg Jochen Berns u.a. (Hg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen. Marburg 1997.
- SCHULZ 1982 Uwe SCHULZ (Hg.): Die Geschichte Hessens. Stuttgart 1982
- SIEBERT O. J. Gisela SIEBERT: Jagdhäuser der Landgrafen von Hessen-Darmstadt auf Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts. Stiftung Hessischer Jägerhof. Jagdschloß Kranichstein. Darmstadt o. J.
- SINGER 1963 Herbert SINGER: Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko. Köln und Graz 1963.

- SNYDER 2001 K. S. SNYDER: Art. „Neumeister“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17 (2011), S. 792.
- SORG 2011 Beate SORG: „Triumphiert, ihr Fürstenhertzen“. Musik zur Hochzeit des Erbprinzen Ludwig VIII. In: *Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft* 6 (2011), S. 17-28.
- SORG 2013 Beate SORG: „Risuoni la Selva“. Jagd- und Musikkultur der Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt. In: Ursula KRAMER (Hg.): *Musik und Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen*. Mainz 2013, S. 115-147.
- SORG 2014 Beate SORG: „Ein dem Hochfürstlichen Hauß Hessen unterthänigst=Treu=verpflichtester Diener“. Geheimrat Johann Jacob von Wieger - ein Ghostwriter des Landgrafen und Textdichter Graupners? In: *Mitteilungen der Christoph Graupner-Gesellschaft* 8 (2014), S. 3-22.
- STEUDE 2001 Wolfram STEUDE: Art. „Dedekind“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1996. Personenteil, Bd. 5, Sp. 651-656.
- STILLE 1990 Michael STILLE: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Band 52). Frankfurt u.a. 1990.
- STOLLBERG-RILINGER 2003 Barbara STOLLBERG-RILINGER: Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung. In: Juliane Riepe (Hg.): *Musik der Macht - Macht der Musik. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001* (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte Bd 8). Schneverdingen 2003, S. 11-22.
- STRIEDER 1788 Friedrich Wilhelm STRIEDER: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte. Seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten*. Besorgt von Friedrich Wilhelm Strieder, Landgräfl. Hess. Cass. Hofrath, erstem Bibliothekar im Museo, auch Hof-Bibliothekar. Achter Band Leu-Meur. In Commiõion zu Cassel im Gramerischen Buchladen, 1788.
- SURAU-OTT/OTT 1992 Veronika SURAU-OTT und Konrad OTT: *Zwischen Pietismus und Staatskirche. Johann Conrad Lichtenberg als Prediger und Beamter*. In: Otto Weber (Hg. im Auftrag des Vereins für Heimatgeschichte): *Lichtenberg. Spuren einer Familie. Begleitbuch zur Ausstellung vom 27. Juni bis 16. August 1992 in der Stadthalle Ober-Ramstadt*. Reinheim 1992, S. 92-97.
- TILMOUTH/SHERR 2001 Michael TILMOUTH/Richard SHERR: Art. „Parody“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition 2001, S. 145-148.
- TOWER 1983 Donald B. TOWER: *Hensing, 1719. An Account of the First Chemical Examination of the Brain and the Discovery of Phosphorus Therein*. New York 1983.
- UEDING/STEINBRINK 2011 Gert UEDING und Bernd STEINBRINK: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. 5. aktualisierte Auflage. Stuttgart 2011.
- UFFENBACH 1733 Des Herrn Joh. Fried. von UFFENBACH gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden, worinnen, nebst einer poetischen Auslegung des Sinnbildes Cebetis des Thebaners, verschiedene moralische Schrifftten, zu Ausbesserung menschlicher Sitten, enthalten, und nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe-Gedichte, mit dessen Genehmhaltung an das Licht gestellt. Hamburg 1733.
- VEC 1998 Miloš VEC: *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*. Frankfurt 1998.
- VEHSE 1853 Eduard VEHSE: *Die Höfe zu Hessen* (= *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation*, Bd. 27). Nachdruck Leipzig und Weimar 1991.

- VEHSE 1922 Eduard VEHSE: Badische und Hessische Hofgeschichten. Posthum, München 1922.
- WACKENRODER/TIECK 1796 Wilhelm Heinrich WACKENRODER/Ludwig TIECK: Herzenergiebungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1796. Neudruck (Reclam) Stuttgart 1955 (Aufl. 2005).
- WACKERNAGEL 1964 Philipp WACKERNAGEL: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Dritter Band. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1870. Hildesheim 1964.
- WALTHER 1865 Dr. Ph. U. F. WALTHER: Darmstadt wie es war und wie es geworden. Darmstadt 1865.
- WEBER 1980 Otto WEBER: Physik und Technologie am Darmstädter Hof: Von der Drechslerwerkstatt zum physikalischen Kabinett. In: Ausstellungskatalog „Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko“, Mathildenhöhe 6. September bis 9. November 1980. Hg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt 1980.
- WEBER 1992 Otto WEBER (Hg. im Auftrag des Vereins für Heimatgeschichte): Lichtenberg. Spuren einer Familie. Begleitbuch zur Ausstellung vom 27. Juni bis 16. August 1992 in der Stadthalle Ober-Ramstadt. Reinheim 1992.
- WEBER 1995 Wolfgang WEBER: J.B. von Rohrs Ceremoniel-Wissenschaft (1728/29) im Kontext der frühneuzeitlichen Sozialdisziplinierung. In: Jörg Jochen BERNS und Thomas RAHN (Hg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 1-20.
- WERR 2006 Sebastian WERR: Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick. Frankfurt 2006 (online 2008). <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/9353>. Abruf am 20.09.2011.
- WERR 2010 Sebastian WERR: Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680-1745). Köln 2010.
- WERR 2012 Sebastian WERR: Zeremonielle Funktionen von Musik am Hofe Max Emanuels. In: Stephan Hörner und Sebastian Werr (Hg.): Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Tutzing 2012, S. 9-26.
- WEYLAND 1867 L. WEYLAND: Geschichte des Großherzoglichen Residenzschlosses zu Darmstadt. In: AHG 11 (1867), S. 447-520.
- WICKE 2001 Andrea WICKE: Politisches und galantes Verhaltensideal im frühen 18. Jahrhundert: Überschneidungen und Differenzen. In: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hg.): Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle (= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur, Bd. 6). Dresden 2001.
- WICKER 1979 Vernon Estil WICKER: Solo Cantatas for Bass by Christoph Graupner. Diss. University of Oregon 1979.
- WICKER 1987 Vernon E. WICKER: Die Kirchenkantaten Christoph Graupners. In: Oswald Bill (Hg.): Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760. Mainz u.a. 1987, S. 331-382.
- WILHELMINE VON BAYREUTH 1742 Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, Margrave de BAREITH, soeur de Frédéric le Grand, depuis l'année 1706 jusqu'à 1742, écrits de sa main. Nouvelle édition. Tome premier. Brunswick, Frédéric Vieweg et fils. 1845
- WOLF 1981 Jürgen Rainer WOLF: Joseph Süß Oppenheimer („Jud Süß“) und die Darmstädter Goldmünzprägung unter Landgraf Ernst Ludwig. In: Numismatisches Nachrichtenblatt 30, 1981.

- WOLF 1982 Jürgen Rainer WOLF: Hessen-Darmstadt und seine Landgrafen in der Zeit des Barock, Absolutismus und der Aufklärung (1650-1803). In: U. Schulz (Hg.): Die Geschichte Hessens. Stuttgart 1982, S. 121-132.
- WOLF 1986 Jürgen Rainer WOLF: Barocktheater im 17. und 18. Jahrhundert. In: 275 Jahre Theater in Darmstadt. Ausstellung des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt und der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt mit Unterstützung der Freunde des Staatstheaters und des Magistrats der Stadt Darmstadt. Staatstheater Darmstadt 22.3.-17.4. 1986. Darmstadt 1986, S. 4-6.
- WOLF 1991 Jürgen Rainer WOLF: Hessen zwischen Barock und Aufklärung. In: E.G. Franz (Hg.): Chronik Hessens. Dortmund 1991, S. 151-193.
- WOLF 2013 Jürgen Rainer WOLF: Staatsschuldenkrise und fürstliches Jagdvergnügen. Hessen-Darmstadt im 18. Jahrhundert. In: Ursula Kramer (Hg.): Musik und Jagd. Die Darmstädter Landgrafen und ihre Jagdresidenzen. Mainz 2013.
- WOLFF 1736 Christian WOLFF: Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem Gemeinen Wesen. Frankfurt/Leipzig 1736. Neudruck: Wolff: Gesammelte Werke, Bd. 1-5. Hildesheim und New York 1975.
- ZAK 1979 Sabine ZAK: Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss 1979.
- ZEHFUß 1982 Heinrich ZEHFUß: Alterthümlichkeiten der Residenz Darmstadt, nebst einem Anhang für Reisende in die Bergstraße und den Odenwald. Von Heinrich Zehfuß, Großherzogl. Hessischem Hofkammerregistrator. Darmstadt 1822, gedruckt in der Will'schen Buchdruckerei. Photomechanischer Nachdruck. Darmstadt 1982.
- ZOHN 2011 Steven ZOHN: ‚Die vornehmste Hof-Tugend‘: German Musicians' Reflections on 18th-Century Court Life. In: Samantha Owens/Barbara M.Reul/Janice B. Stockigt (Hg.): Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities. Woodbridge 2011.

11.3. Abbildungsnachweise und Transkriptionen

ULB Darmstadt: Sämtliche Abbildungen, Ausschnitte aus Autographen und Textdrucken.

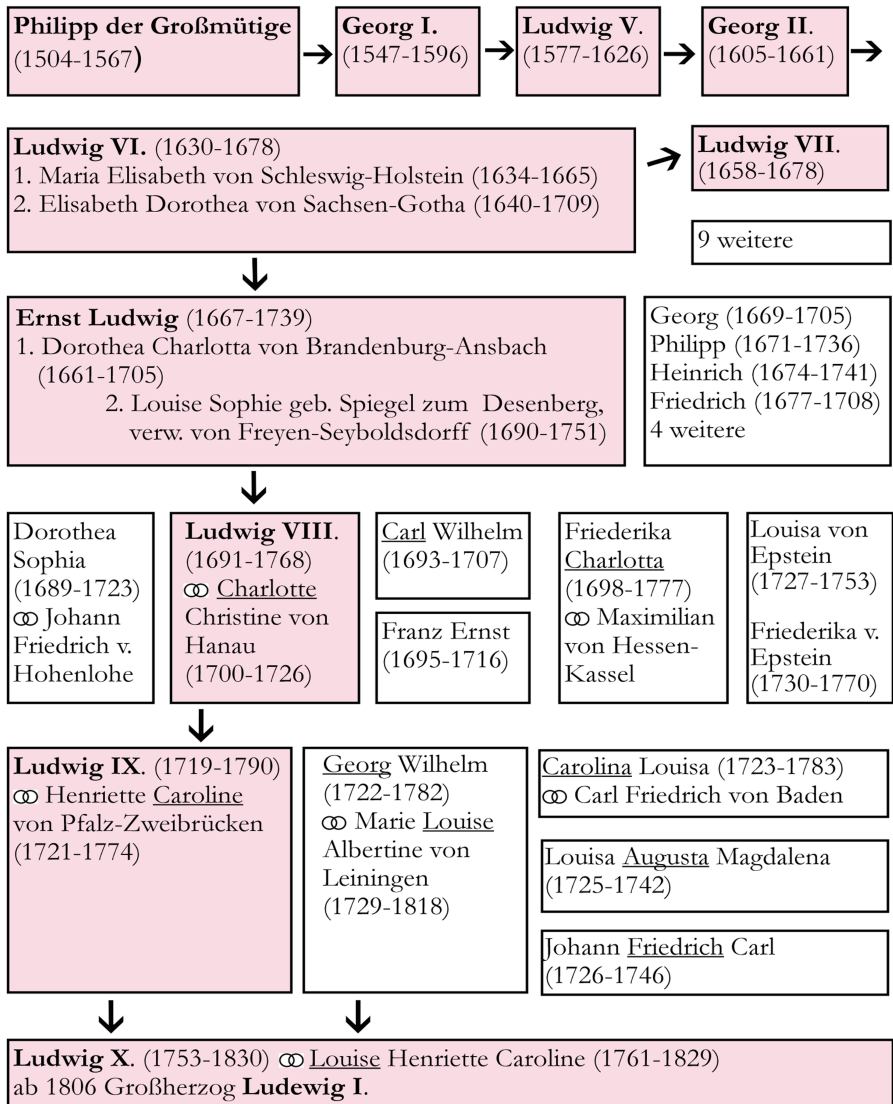
Hessisches Staatsarchiv Darmstadt: Auszug aus dem Colgensteiner Kirchenprotokoll, HStAD D 4 416/9.

Ulrich Neuhaus: Transkriptionen aller Notenbeispiele in moderne Notenschrift.

Hermann Max: Transkription der Kantate Preise Jerusalem GWV 1174/20.

Bernhard Schmitt: Transkription einiger Kantatentexte in moderne Schrift.

12. Genealogie der Landgrafen von Hessen-Darmstadt



13. Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen

Allgemein gebräuchliche Abkürzungen, die im Duden1045 stehen, sind nicht aufgeführt. Siglen und Besetzungsangaben entsprechen dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM).1046

bc	Basso continuo
Bd.	Band
Bl.	Blatt
blockfl	Blockflöte
chal	Chalumeau
cor	Corno, Horn
cl	Klarinette
clno	Clarino, Clarintrompete
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz
D-DS	Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Dhl., Dhlt., Durchl.	Durchlaucht
Diss.	Dissertation
E.F.Gdn.	Eure Fürstliche Gnaden
Ew.	Euer
fag	Fagotto
fasc.	fasciculus
fl	Flauto, Flöte
fl.	Florin, Gulden
fol.	Folio
Gn., Gndn.	Gnaden
gdst., gndgst.	gnädigst
GWV	Graupner Werke Verzeichnis
H., Hn., Hrn.	Herr, Herrn
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben

1045 Duden 1991 (20. Auflage).

1046 <http://www.rism.info>.

hfl., hochf., hochfürstl.	hochfürstlich
HStAD	Hessisches Staatsarchiv Darmstadt
HStAM	Hessisches Staatsarchiv Marburg
Illustr.	Illustrissimus
Ldn	Liebden (Anrede für einen fürstlichen Verwandten)
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
M., Mons.	Monsieur
Ms., ms., Mskr.	Manuskript
Mus.ms.	Musik Manuskript (autographe Quelle)
NF	Neue Folge
ob	Oboe
o.D., o.O.	ohne Datum, ohne Ort
p, pp	perge (lateinisch: fahre fort) = etc. = usw.
Reg.	Regierungszeit
Rthl., auch Thl.	Reichstaler (1 Reichsdukat = 2 $\frac{2}{3}$ Reichstaler = 4 Reichsgulden)
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
S.A., S.A.S.	Son Altesse, Son Altesse Serenissime (Ihre Hoheit)
S, A, T, B	Sopran, Alt, Tenor, Bass
seel.	selig
Ser.	Serenissimus, syn. Durchlaucht (Hoheit)
Sp.	Spalte
Syn.	Synonym
timp	Timpani, Pauken
UA	Uraufführung
ULB	Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
unis	unisono
vl	Violino, Geige
vla	Viola, Bratsche
vlc	Violoncello
vlne	Violone, Kontrabass
vltta	Violetta
zit.	zitiert

ZUSAMMENFASSUNG

Die politische Rolle der Hofmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist im Kontext der repräsentativen Machtmittel innerhalb des höfischen Kräftefeldes verortet. Die höfischen Zeremonielle bildeten nicht nur den Aufführungsrahmen, sondern legten sämtliche Determinanten für die musikalischen Ereignisse fest. Zu den Aufgaben der Hofkapellmeister im kleinen, aber innerhalb des Reiches nicht ganz unbedeutenden und durchaus paradigmatisch stehenden Fürstentum Hessen-Darmstadt gehörten die musikalischen Umrahmungen der fürstlichen Hochzeiten, Trauerfälle, Geburtstage sowie politischer und kirchenpolitischer Anlässe. Christoph Graupner wirkte hier als Hofkapellmeister zwischen 1709 und 1760; bis zu seiner Erblindung im Jahr 1754 schuf er ein umfangreiches Werk, das die Verhältnisse dieser Landschaft in signifikanter Weise spiegelt.

Graupners Musiken zu den Festen der Landgrafen umfassten immer Kirchenkantaten für den Gottesdienst, daneben oft auch weltliche Musik zur Unterhaltung der Gäste. Obwohl die – damals hochmoderne und in der Entwicklung begriffenen – Gattung der Kantate bei weitem überwiegt, sind es auch Bühnenwerke, die diese Funktion erfüllten, aber lediglich im ersten Jahrzehnt von Graupners Dienstzeit in Darmstadt aufgeführt wurden. 83 panegyrische Werke (57 geistliche, 24 weltliche Kantaten, 2 Bühnenwerke) wurden als Zeremonialmusiken systemisch in ihrem Auführungskontext diskutiert. Dabei ergaben sich etliche neue Erkenntnisse wie Datierungen, Zuordnungen zu Anlässen, auch Funde von bisher als verschollen geltenden Textdrucken. Der Geheimrat Johann Jacob (von) Wieger konnte als mutmaßlicher Textdichter identifiziert werden.

Insbesondere ist deutlich geworden, dass der Bedeutungsverlust höfischer Repräsentation am Ende der absolutistischen Epoche wie in anderen Residenzen auch in Darmstadt die Zeremonialmusik tangierte. Für Graupner blieb vor diesem Hintergrund einerseits die ungebrochene Unterordnung unter die hierarchischen Verhältnisse, was die Huldigung als Form der Pflichterfüllung einschloss. Andererseits jedoch zeigten sich latente Distanzierungsversuche: zum einen die Schaffung musikalischer Subtexte in gewissen panegyrischen Werken, zum anderen aber vor allem die Hinwendung zur Kirchenmusik und damit zu einer Religiosität, die nicht nur die Anmahnung der christlichen Tugenden ermöglichte, sondern auch mit dem „Schaffen zur Ehre Gottes“ eine persönliche Rechtfertigung jenseits von allem tagespolitischen Geschehen bot.

ABSTRACT

In the first half of the 18th century court music was one of the instruments of power used within the system of courtly representation. The Landgrave's ceremonies not only formed the general back-drop but provided all determining factors for any musical performance. In the small landgraviate of Hesse-Darmstadt the Hofkapellmeister had to furnish original works for all family festivities, e.g. marriages, funerals, birthdays as well as political or religious functions with a musical structural framework. Between 1709 and 1760 Christoph Graupner was Hofkapellmeister in Darmstadt and until his increasing blindness in 1754 he created a prolific oeuvre which can be seen as a mirror of the social circumstances of his Court.

For the landgrave's ceremonies, Graupner wrote church cantatas for major church services, and often secular music for entertainment. The genre of the cantata – new and highly fashionable at the time – dominates Graupner's oeuvre, but there are also operas, especially in the first decade of his service. 83 panegyric works (57 sacred and 24 secular cantatas, 2 stage works) were analysed in their performance settings. New insights were gained, such as datings, assignments and classifications, also some textbooks, which first considered lost could be identified. Councillor Johann Jacob (von) Wieger turned out to be probably one of the most important authors of textbooks.

It has become clear that the importance of such court representation suffered a marked decline towards the end of the Age of Continental Absolutism, which affected the court music in Darmstadt as well as in other residences. Graupner, inevitably had to submit to the hierarchical structures of the Court, but there is also evidence that he tried to create and maintain a professional and personal independence in a latent way: on the one hand by writing musical subtexts which can be regarded as criticism, on the other hand by turning to church music and thereby to propagating Christian Virtues and by dedicating his work to the "Glory of God" making a personal statement distancing himself from daily politics.