

Wolfgang Hirschmann „Ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier“ Materialien zu Christoph Gottlieb Wend

Die Musikgeschichte einer bestimmten Region wird Persönlichkeiten, die über eine lange Zeit in dieser Region wirkten, ebenso in ihre historische Topographie einbeziehen dürfen wie solche, die ihre Herkunftsregion bald verließen und andernorts ihren Lebensschwerpunkt fanden. „Exportschlager“ wie Georg Friedrich Händel oder Georg Philipp Telemann werden insofern zu Recht für die Musikgeschichte Mitteldeutschlands reklamiert – wengleich bei beiden Komponisten schwer zu bestimmen ist, welche prägenden, vielleicht sogar regionalspezifischen Impulse sie ihren frühen, in Mitteldeutschland zugebrachten Jahren eigentlich verdanken.

Gegenstand dieser Studie ist ein solcher Exportschlager aus der Lausitz: der Librettist Christoph Gottlieb Wend, der – in der Lausitz geboren – seit etwa 1725 in Hamburg nachweisbar ist und in den 1720er und 1730er Jahren zu den wichtigen Gestalten des Operntheaters am Gänsemarkt gehörte, eine Persönlichkeit also, die zwischen Musik und Literatur stand.

Im Unterschied zu seinen dichtenden Kollegen im Umfeld der Hamburger Oper war Wend kein Schriftsteller im Nebenberuf. Die Literatur war, wenn wir die spärlichen Quellen zu seiner Biographie richtig deuten,¹ sein beruflicher Lebensinhalt und damit auch die ökonomische Basis seiner Existenz. Tatsächlich ist Wend nicht nur als Operndichter hervorgetreten, sondern in einem viel umfassenderen Sinne als Übersetzer, Herausgeber, Verfasser von Texten zur Musik und Casualpoet (dazu die Werkübersicht im Anhang).

Die frühen Jahre Wends liegen im Dunkel; wir wissen nicht, wo genau er geboren wurde, auch nicht, welche Lebensumstände ihn aus der Lausitz nach Hamburg führten. Das einzige bislang bekannte Zeugnis, in dem er sich zu seiner Biographie äußert, ist eine Passage im Vorbericht seiner 1729 unter dem Titel *Poetische Waaren* erschienenen Gedichtsammlung (Anhang, Text 1). Er bezeichnet sich dort als „obscurer Mensch“ in der gelehrten Welt, was auf eine Selbstwahrnehmung als Fremder schließen lässt, vielleicht sogar auf ein Verständnis als Außenseiter, dessen Wurzeln und frühe Prägungen im Dunkeln liegen und dort auch verborgen bleiben sollen. Wir erfahren daher von Wend auch nicht viel mehr, als dass er in der Lausitz geboren wurde und sich selbst als einen Zwitter („Zwydorn“) von einem Sachsen und Schlesier ansah: „Der Gegend meiner Geburth nach bin ich ein Lausitzer und so zu reden, ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier“.

1 Vgl. Hans Schröder, Anton Heinrich Kellinghusen, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Bd. 7, Hamburg 1879, S. 603ff.; Wolfgang Hirschmann, *Texte zur Musik in Christoph Gottlieb Wends Poetischen Waaren*, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft*, Nr. 6 (1998), S. 4–12.

Die Lausitz erscheint in seiner Wahrnehmung als ein Gebiet, in dem sich Eigenarten zweier angrenzender Regionen (Sachsen und Schlesien) mischen und das durch diese Mischung ausgezeichnet ist – das der Region Eigene erscheint hier als ein gemischtes, vielleicht in der Mischung auch verwandeltes Fremdes. Der niedersächsischen Luft, die er seit einiger Zeit in Hamburg atme, schreibt er eine erhebliche Besserung seiner poetischen Fähigkeiten zu; schöne Gaben in der Dichtkunst seien aber auch schon „beyderseits Nationen“ – und damit meint er die bestimmenden Grenzregionen Sachsen und Schlesien – zu eigen gewesen; allerdings höre man derzeit in der obersächsischen „Lufft“ keine solch vortrefflichen Vögel singen als in der niedersächsischen – man darf in dieser Aussage eine Verbeugung des zugewanderten Fremden vor seiner Gastregion sehen.

Noch in einem anderen Zusammenhang hat Wend seine landsmannschaftliche Zugehörigkeit zur Lausitz und zu Kursachsen hervorgehoben. Als im Oktober 1730 auf der Hamburger Opernbühne der Prolog *Das Neu-beglückte Sachsen* anlässlich der Geburt des sächsischen Prinzen Franz Xaver August (25.8.1730–21.6.1806) aufgeführt wurde, ehrte Wend den zu den Aufführungen anwesenden Textdichter, den kurfürstlich-sächsischen Geheimsekretär Johann Ulrich König, mit einem Sonett, durch das er zugleich „als ein Chur-Sächsisches Landes-Kind seine allerunterthänigste Mit-Freude“ bezeugte (Anhang, Text 2). Wend versuchte sich also bei dem berühmten und einflussreichen „Dichter-König“ und dem Herrscherhaus, dem er diente, zu rekommandieren und warf dabei auch seine Abstammung mit in die Waagschale.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Wend und Dresden hat eher pikante Züge: Als 1734 der Kolportageroman *La Saxe galante* des Karl Ludwig von Pöllnitz² erschien (ein Text, der Skandale und Skandälchen – hauptsächlich erotischer Natur – am Hofe Friedrich Augusts des Starken behandelte), wurde Wend vom Rat der Stadt Hamburg untersagt, das Buch in einer deutschen Übersetzung herauszugeben.³ Grund war, dass in dem „Traktätgen“ eine Hamburger Kaufmannsfamilie der Unterschlagung von Geldern bezichtigt wurde, die ihr der Bruder der Gräfin Aurora von Königsmarck anvertraut hatte. Wend wird ausdrücklich und unter Androhung einer Geldstrafe verboten, diese „Piece“ ins Deutsche zu übertragen,⁴ bei dieser Gelegenheit aber zugleich als ein „guter Poete, und glücklicher Uebersetzer“ gepriesen.

Es gehört zu den Eigenarten der Wendschen Übersetzungen (dazu die Werkübersicht im Anhang unter Nr. 4), dass sie längere Vorreden enthalten, in denen der Übersetzer das Werk charakterisiert und von seiner Tätigkeit Rechenschaft ablegt. In der wichtigen Vorrede zu Pierre Desfontaines *Le nouveau Gulliver* entfaltet Wend eine kleine Poetik des Übersetzens (Anhang, Text 3). Die umfangreichen, vielfältigen, ja nachgerade poly-

2 Karl Ludwig von Pöllnitz, *La Saxe galante*, Amsterdam 1734. Das Buch erlebte zahlreiche Neuauflagen (so sofort 1735: *La Saxe galante Augmentée par B. de Pöllnitz*, Amsterdam 1735) und Übersetzungen; mehrere (übersetzte und bearbeitete) Neuausgaben sind heute über den Buchhandel zugänglich.

3 Michael Gottlieb Steltzner, *Versuch einer zuverlässigen Nachricht von dem kirchlichen und politischen Zustande der Stadt Hamburg*, Bd. 6, Hamburg 1739, S. 439: „Es wurde auch am 8. Junii Herr Wenden, welcher ein guter Poete, und glücklicher Uebersetzer unterschiedener Frantzösischen Bücher ist, von dem Gerichts-Verwalter, Herrn Poppen, in Nahmen E. E. Rahts bey 100. Thaler Strafe anbefohlen, obgemeldete Piece ins Deutsche nicht zu übersetzen.“

4 Sie erschien dann doch in deutscher Übersetzung, allerdings nicht in Hamburg, sondern in Frankfurt im gleichen Jahr 1734 (Karl Ludwig von Pöllnitz, *Das Galante Sachsen. Franckfurth am Mayn, MDCC.XXXIV*). Die auf Hamburg bezogene Partie ist dort nicht unterdrückt; allerdings werden die im französischen Original genannte Stadt und Kaufmannsfamilie durch Striche anonymisiert.

historischen Kenntnisse, die Wend als unerlässliches Rüstzeug eines Übersetzers ansah, dürfen wir wohl auch als Beschreibung seines eigenen Bildungshorizontes nehmen. In der Vorrede des *Neuen Gulliver* ging es Wend darum, eine kurze Zeit zuvor erschienene Übersetzung des französischen Romans zugunsten seiner eigenen abzuwerten – eine primär merkantil motivierte Zielsetzung, die Wend im eigenen wie im Interesse seines Verlegers Wiering verfolgte.

Seine Tätigkeit für den Verlag Wiering führte Wend mit Johann Mattheson und Thomas Lediard zusammen, die ebenfalls als Übersetzer aus dem und ins Englische wirkten und beide im Dienste des englischen Gesandten Cyril von Wich standen. Wich war ein Opernliebhaber, der 1727 die Oberaufsicht über das Gremium von 100 Subskribenten innehatte, welche die Finanzierung der Hamburger Opernbühne am Gänsemarkt sicherstellen sollten. Er delegierte indes die Leitung an Thomas Lediard, der als Festarchitekt und Bühnenbildner spektakuläre Aufführungen zu besonderen politischen Anlässen für die Hamburger Oper arrangierte.⁵ Lediard wiederum übersetzte 1732 den *Sethos* von Jean Terrasson ins Englische. Wend seinerseits übertrug den erfolgreichen Roman ins Deutsche und weist im Vorbericht zum 1732 erschienenen ersten Teil darauf hin, dass er durch den Verkaufserfolg der englischen Übersetzung zu seiner Übertragung veranlasst worden sei.⁶ Man sieht, dass Wends Aktivitäten als Übersetzer einerseits, als Librettist für die Hamburger Oper andererseits durch den Personenkreis, in dem er sich bewegte, auf das Engste miteinander verflochten waren.

Der *Sethos* wurde in der Übersetzung von Matthias Claudius, die aus den späten 1760er Jahren stammt, zu einem Kultbuch (hier ist der modische Terminus genau am Platze) der Freimaurerei. Schikaneder entlehnte für die Darstellung der pseudo-ägyptischen Rituale in der von Mozart vertonten *Zauberflöte* Motive aus dem Roman. Inwieweit der *Sethos* in der Übersetzung Wends bereits in Freimaurerkreisen verbreitet war, ist ebenso ungeklärt wie die frühe Rezeptionsgeschichte des Romans überhaupt.

Wends Bedeutung als Übersetzer erhellt vor allem daraus, dass er die erste deutsche Übertragung von Jonathan Swifts *Gulliver's travels* schuf.⁷ Seine Übersetzung kam in den Jahren 1727/28 zusammen mit einem apokryphen dritten Band heraus und wurde erst in der zweiten Jahrhunderthälfte durch eine neue Übertragung ersetzt. Man versteht nun auch besser, warum Telemann im Jahr 1728 im *Getreuen Music-Meister* seine „Gulliver-Suite“ veröffentlichte, arbeitete er doch mit dem deutschen Übersetzer des Romans, Christoph Gottlieb Wend, gerade zu dieser Zeit auf das Intensivste zusammen: Wend hatte für Telemann 1727 den Text zu einem neuen Intermezzo für die Hamburger Wiederaufführung von Händels *Rinaldo* gedichtet (*Buffonet und Alga*) und schrieb 1728 für ihn *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard*;⁸ 1729 arbeiteten Wend und Telemann bei der Übersetzung des *Flavius Bertaridus* gar Hand in Hand.⁹

5 Vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen 1998, vor allem S. 68f. und S. 234–244.

6 Vgl. Wolfgang Hirschmann, *Vorwort*, in: Georg Philipp Telemann, *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (Hrsg. Wolfgang Hirschmann), Kassel u. a. 2000, S. IX–XXV, hier S. X (*Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke*, Bd. 37).

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. die in Anm. 6 genannte Edition sowie zu Deutungsaspekten vor allem Bernhard Jahn, *Die Oper und die Sinne. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteleuropäischen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005, S. 316–320.

9 Vgl. Brit Reipsch, *Vorwort*, in: Georg Philipp Telemann, *Flavius Bertaridus* (Hrsg. Brit Reipsch), Kassel u. a. 2005, S. VIII–XVI, hier S. Xf. (*Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke*, Bd. 43)

Auffällig ist, dass Wend mit allen wichtigen Komponisten, die um 1730 in Hamburg wirkten, zusammenarbeitete: Neben Telemann sind Johann Mattheson, Reinhard Keiser und Johann Paul Kunzen zu nennen (dazu das Werkverzeichnis unter Nr. 2), für die er geistliche Singgedichte schrieb.

Eine besondere Bedeutung kommt Wend schließlich für die deutsche Händel-Rezeption zu, bearbeitete er doch nicht weniger als sechs Londoner Opern Händels für die Hamburger Bühne (Werkverzeichnis, Nr. 1b). Einen etwas genaueren Blick auf Wends Fähigkeiten als Libretto-Bearbeiter, seinen Umgang mit Händels Musik, aber auch seine wichtige Stellung im Hamburger Opernunternehmen ermöglicht das *Cleofida*-Libretto von 1732 nach Metastasio, das auf Händels Londoner *Poro* und (in weitaus geringerem Maße) der Dresdner *Cleofida* von Hasse beruht.¹⁰

Wenn man den als Text 4 im Anhang zitierten Ausschnitt aus dem Vorbericht genau liest, dann wird deutlich, dass um 1730 nicht Telemann, sondern Wend die treibende Kraft des Opernunternehmens war. Man muss sich also klarmachen: Die „Telemannschen Händel-Bearbeitungen“, wie sie zumeist in der Literatur genannt werden, sind vor allem Wendsche Bearbeitungen – Telemanns Anteil am Werkganzen beschränkte sich etwa beim *Poro* darauf, die Rezitative neu zu komponieren, eine Tätigkeit, welche „so ein grosser Meister [...] im Schläfe zu verrichten fähig“ sei, weshalb Wend „seinen sonst hohen Verdiensten durch Meldung eines so geringen fast Unrecht anthun würde“.¹¹

Besonders bemerkenswert sind Wends Ausführungen zur kontrafizierenden Bearbeitung einzelner Arientexte; insgesamt elf solcher „musikalischer Parodien“, wie Wend sie nennt, enthält das Libretto.¹² Mit seinen Kontrafakturen betrat Wend in Hamburg kein Neuland. Bereits 1692 hatte Christian Heinrich Postel die *Tragédie en musique Achille et Polyxene* (Paris 1687; Text: Jean Galbert de Campistron; Musik: Jean-Baptiste Lully und Pascal Colasse) „nach der Frantzösischen Musik“ übersetzt, also in der Weise, dass der deutsche Text der Musik Lullys und seines Schülers Colasse vollständig unterlegt werden konnte.¹³ Näher zu Händel führt uns die Hamburger Erstaufführung seines

10 Dazu detailliert Graham Cummings, *Handel, Telemann and Metastasio, and the Hamburg Cleofida*, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 335–373 sowie Annerose Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern auf der Hamburger Bühne des frühen 18. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1982.

11 Christoph Gottlieb Wend, *Vorbericht*, in: *Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida*, Hamburg 1732 (vgl. Anhang, Text 4).

12 *Triumph Der Großmuth und Treue, Oder CLEOFIDA Königin von Indien, in einem Sing-Spiele auf der Hamburgis. Schau-Bühne fürgestellet. Anno MDCCXXXII. – Hamburg, gedruckt mit Stromerschen Schrifften.*

1. I,4: „Chi vive amante, sempre delira“ / „Verliebte sind nie recht gescheide“

2. I,6: „Se mai turbo il tuo riposo“ / „Wo ich deine Ruh je stöhre“

3. I,7: „Se possono tanto“ / „Sind Augen so kräftig“

4. I,11: „Se amore a questo petto“ / „Wenn nicht gar bey mir die Liebe“

5. II,6: „Senza procelle ancora“ / „Ob gleich kein Sturm sich erregt“

6. II,9: „Se il ciel mi divide“ / „Will mich der Himmel scheiden“

7. II,10: „Se viver non poss'io“ / „Muß ich von dir, Geliebte“

8. II,11: „Di render mi la calma“ / „Ja, Hoffnung du magst sagen“

9. III,5: „Come il candore de intarta neve“ / „Die Treu' in edlen Seelen blitzet“

10. III,9: „Mio ben, ricordati“ / „Mein Schatz, gedencke nur“

11. III,10: „Son confusa pastorella“ / „Einer Hirtin gleich verwirret“.

13 *ACHILE & POLIXENE, TRAGÉDIE en MUSIQUE. Die unglückliche Liebe Des ACHILLES Und der POLIXENA, In einem Sing-Spiel vorgestellet nach der Frantzösischen Musik. Anno 1692.* In der Vorrede führt Postel aus: „So dienet demnach zur Nachricht / daß man die Musick / welche auff dieses / in Frantzösischer Sprach geschriebenes Stück / gesetzt ist / behalten und nach derselben die Teutsche Übersetzung also eingerichtet hat / daß sie auff eben dieselbe Musick unveränderlich kann gesungen werden“. Vgl. Hans Joachim Marx, Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 27.

Londoner Debütstückes *Rinaldo* (1711). Feind hat 1715 seine Übersetzung des Textes so eingerichtet, dass „auch kein einziger Thon von diesem vortrefflichen Mann verlohren gehen möchte“.¹⁴ Händels Musik erklang also 1715 in Hamburg in schöner Vollständigkeit. Feind hat die Rezitativtexte ebenso kontrafizzierend ins Deutsche übersetzt wie jene Arientexte, die nicht im italienischen Original belassen wurden.¹⁵

Wend indes folgt in seinen im Jahr 1726 einsetzenden Händel-Bearbeitungen dem inzwischen etablierten Usus, die Rezitative nicht-kontrafizzierend ins Deutsche zu übertragen; sie waren bestimmt zur Neukomposition. Die Arien hingegen wurden im italienischen Originaltext belassen und im Libretto durch eine (nicht zum Vortrag bestimmte) Prosaübersetzung verständlich gemacht.

Wends Kontrafakturen in *Cleofida* sind daher als Tribut an eine ältere librettistische Praxis zu deuten, die indes von ihm anders begründet wird als Feinds oder Postels Bearbeitungen: Die Arien sollten ja nicht auf der Bühne in deutscher Sprache gesungen werden, sondern in der adeligen Kammer oder im bürgerlichen Musikzimmer: „Liebhaber“ der Opernmusik, „die eben keine Abgötter von Italiänischen Worten sind“, konnten die Arien dadurch auch „Teutsch singen hören, oder selbst auf der Kammer nachsingen“.¹⁶

Wend weist (wie übrigens schon Feind) auf die extremen Schwierigkeiten hin, die es bereitet, „die Italiänischen Vers-Genera, Metra und Scansiones nur Sylben mäßig, geschweige Musicalisch, zu parodieren“; solch ein Unterfangen gleiche einer Notzucht an der deutschen Dichtung. Seiner Bitte um Nachsicht schließt Wend den Hinweis an, dass er zumindest „die Haupt-Passages der Music“, also die jeweils ersten Textdurchgänge, in Acht genommen habe; wenn dabei „über einige Nötgen von keiner Wichtigkeit gestolpert worden“ sei, „so werden sich die Singenden, ohne das Thema zu alteriren, leichtlich zu helfen vermögen“. Die Rahmenbedingungen und Schwierigkeiten solch einer kontrafizzierenden Arienübersetzung, aber auch die möglichen retouchierenden Eingriffe in den Notentext möchte ich an zwei Beispielen demonstrieren.¹⁷

Die Da-capo-Arie der Erixena „Son confusa pastorella“ (III,10) ist im italienischen Original aus Achtsilbern gefügt, wobei die Verse, die am Ende der beiden je vier Zeilen umfassenden Halbstrophen (musikalisch A/B-Teil) stehen, „versi tronchi“ und daher siebensilbig sind (auf der rechten Seite ist die kontrafizzierende Übertragung Wends mitgeteilt):¹⁸

14 Kurtzer Vor-Bericht, in: *RINALDO, Musicalisches Schau-Spiel / Auf dem grossen Hamburgischen Theatro / Im Monath Novembr. 1715.* – HAMBURG, gedruckt bey Friderich Conrad Greflingern.

15 Die Unterlegung der deutschen Rezitativtexte unter Händels Kompositionen bereitet größte Schwierigkeiten. Hier muss – entgegen der Ankündigung Feinds – stärker bearbeitend in den Notentext eingegriffen worden sein.

16 Wend, *Vorbericht* (wie Anm. 11).

17 Die grundlegende Studie zu den Eigenarten der italienischen Versvertonung im 18. Jahrhundert ist die Arbeit von Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opem*, Tutzing 1994 (*Mozart Studien*, Bd. 4); vgl. auch ders., *Text versus Musik? Metastasio's „Ah! Non lasciarmi, no“ und Mozarts Arie KV 295a*, in: *Mozart Studien* 11 (2002), S. 73–115. – Die Notentexte der beiden Arien teilt die Ausgabe Friedrich Chrysanders mit: *Poro. Opera di G. F. Händel*, Leipzig 1880, S. 89–92, 58–60 (*Georg Friedrich Händel. Werke*, [Bd. 79]).

18 Abkürzungen: 6, 8 etc. = Silbenzahl (im italienischen Vers); ^T = verso tronco; J = Jambus, T = Trochäus, D = Dactylus; ^u = unbetonte Endung, ^b = betonte Endung, ^a = auftaktiger Beginn des Dactylus; 2, 3, 4 etc. = Anzahl der Hebungen (im deutschen Vers); a-a, b-b etc. = Reime.

8a	Son confusa pastorella,	T4 ^u	a Einer Hirtin gleich verwirret,
8b	Che nel bosco a notte oscura	T4 ^u	a Die im Walde tief verirret,
8a	Senza face e senza stella	T4 ^u	b Nacht-Zeits ohne Licht und Sterne
8 ^T c	Infelice se smarris;	T4 ^b	c Unglückseelig steckt, bin ich:
8d	Ogni moto più leggiero	T4 ^u	d Wenn sich nur ein Blatt beweget,
8e	Mi spaventa e mi scolora,	T4 ^u	d Wird mir Furcht und Angst erreget,
8e	È lontana ancor l'aurora	T4 ^u	b Bey der Morgenröthe Ferne,
8 ^T c	E non spero un chiaro di.	T4 ^b	c Hoff' ich keinen Tag für mich.

Da capo.

Die Akzente im italienischen Vers sind – abgesehen vom Schlussakzent, der im „verso piano“, also dem Normalvers, auf der vorletzten Silbe, im „tronco“ auf der letzten liegt – nicht festgelegt. Da der deutsche Vers seit Opitz auf einem alternierenden Betonungsprinzip basiert, bei dem sich betonte und unbetonte Silben in strenger Regelmäßigkeit abwechseln, ist der deutsche Vers in dieser Hinsicht gegenüber dem italienischen überdeterminiert. Von daher eignen sich für textierende Übersetzungen ins Deutsche solche italienischen Verse am besten, die einer alternierenden Akzentfolge möglichst nahe kommen. Dies ist zweifelsohne der Fall bei dem vorliegenden Text, dessen Vers sich (gemäß der italienischen Metrik) als zweimalige Folge von unbetont-unbetont-betont-unbetont, aber auch (aus deutscher Versperspektive) als vierhebiger Trochäus verstehen lässt. Händel legt bei seiner Vertonung selbstverständlich die italienische Lesung zugrunde und komponiert die ersten beiden Silben jedes Verses in der Regel als zwei auftaktige Achtel (siehe Beispiel 1).

Wegen dieser zumindest „latent“ alternierenden Struktur ist die deutsche Übertragung in diesem Fall recht gut zu bewerkstelligen: Wend schreibt regelmäßige vierhebige Trochäen mit klingender, unbetonter Endung (T4^u), die dem italienischen Achtsilber entsprechen, und siebensilbige, betont endende Verse für die Abschlüsse der beiden Teilstrophen. Und er berücksichtigt den eigentlich anapästischen Charakter der italienischen Vorlage dadurch, dass er in der Regel zu Versbeginn jeweils zwei Silben platziert, die weniger semantisches Gewicht besitzen als die jeweils dritte („Einer“, „Die im“, „Unglück-“). Die Textierung des deutschen Textes auf die Händelsche Musik ergibt tatsächlich ein neues stimmiges Ganzes.

Einbußen sind im Detail greifbar: der Hochtou auf „Son confusa“ (T. 19) macht im Italienischen mehr Sinn als im Deutschen („Einer“), und der versinterne Parallelismus „senza face e senza stelle“ in Vers 3, den Händel durch eine Pause berücksichtigt und so die beiden Vershälften auf zwei korrespondierende Motive aufteilt (T. 29–32), wirkt im Deutschen gezwungen, weil eben diese Zweiteiligkeit in der Übersetzung nicht gegeben ist („Nacht-Zeits ohne“ – „Licht und Sterne“).

19 [Andante]

Son con - fu - sa pa - sto - rel - la, che _____ nel _____
 Ei - ner Hir - tin gleich ver - wir - ret, die _____ im _____

26

bo - sco a not - te o - scu - ra sen - za fa - ce, sen - za stel - la
 Wal - de tief ver - ir - ret, Nacht-zeits oh - ne Licht und Ster - ne

33

in - fe - li - ce se smar - ri; in - fe - li - ce, in - fe -
 un - glück - see - lig steckt, bin ich, un - glück - see - lig, un - glück -

Bsp. 1: *Cleofida*, Arie der Erixena „Son confusa pastorella“

Unser zweites Beispiel, die Da-capo-Arie der *Cleofida* „Se il ciel mi divide“ (II,9), stellte den deutschen Übersetzer vor weitaus schwierigere Probleme. Der italienische Text ist aus Sechssilbern gefügt, die Halbstrophen enden wiederum fünfsilbig mit „tronchi“:

6a	Se il ciel mi divide	J3 ^u	a Will mich der Himmel scheiden
6b	Dal caro mio sposo,	J3 ^u	b Von dem, was ich geliebet,
6a	Perchè non m'uccide	^a D2 ^u	b Warum denn auch giebet
6 ^T c	Pietoso il dolor?	J3 ^b	c Der Schmerz mir nicht den Tod?
6d	Divisa un momento	J3 ^u	a Ein wenig das nur meiden,
6e	Dal dolce tesoro,	^a D2 ^u	d Was lieb ist, heißt geben
6e	Non vivo, non moro,	^a D2 ^u	d Nicht Sterben, nicht Leben,
6d	Ma provo il tormento	J3 ^u	b Wohl aber, was betrübet
6b	D'un viver penoso,	^a D2 ^u	a Durch lebenslang Leiden,
6 ^T c	D'un lungo martor.	^a D2 ^b	c Durch stetige Noth.

Da capo

Da alle Verse der Vorlage unbetont beginnen, muss der Bearbeiter ebenfalls mit Auftakten arbeiten; die „versi piani“ der Verse 1–3 und 5–9 erfordern zusätzlich unbetonte Endungen. Ein alternierender Jambus mit sechs Silben und zugleich unbetonter Endung ist jedoch im Deutschen nicht möglich: Man braucht, um dem deutschen alternierenden Schema zu entsprechen, eine Silbe mehr. Dies ist der Übertragungsmodus, den Wend in den Versen 1, 2, 5 und 8 wählt (J3^u); in Vers 4 überträgt er das Verfahren auf den „tronco“ (J3^b). Hier enthält also die deutsche Übersetzung jeweils eine Silbe mehr als der italienische Vers. Stärker dem Original folgen die Verse 3, 6–7 und 9–10: Sie haben die gleiche Silbenzahl wie die Vorlageverse und imitieren auch strikt die italienische Akzentlage, so dass sich auftaktige zweihebige Daktylen mit klingender Endung ergeben (^aD2^u); einzig der Schlussvers endet stumpf (^aD2^b).

Die eigentümliche Verknüpfung zweier Übertragungsmodi verleiht der Übersetzung eine metrisch sehr unregelmäßige Gestalt. So entstand Dichtung, die zeitgenössischen Betrachtern, wenn sie sie an dem strengen Maßstab des alternierenden deutschen Verses maßen, sehr wohl als „Notzucht“ an der deutschen Poesie¹⁹ erscheinen konnte.

Warum aber mischt Wend hier zwei Verfahren? Der Grund wird klar, wenn man Händels Notentext hinzuzieht: Der Textdichter nutzt offenbar den Sachverhalt, dass Händel in der Vertonung von Vers 1–2 und 4 kleine zweitönige Durchgangsfiguren anbringt, die bei syllabischer Textierung zu Silbenträgern der deutschen Übersetzung werden können und so eine stimmige Unterlegung von Versen mit einer überschüssigen siebten (bzw. im „tronco“ sechsten) Silbe ermöglichen (vgl. T. 21, 23, 27). Lediglich der dritte Vers sperrt sich gegen dieses Verfahren, da Händel ihn bei seinem ersten Auftreten (T. 25f.) streng syllabisch und abtaktig vertont (wogegen sich das italienische „perchè“ weniger sträubt als das deutsche „warum“ – beide „Umbetonungen“ werden aber durch die Aufwärtsbewegung der zweiten Achtel abgefedert; der Taktakzent wird durch den anders gelagerten melodischen Akzent abgeschwächt):

[Larghetto]

20
Se il ciel mi di - vi - de dal ca - ro mio spo - so
Will mich der Him - mel schei - den von dem, was ich ge - lie - bet,

25
per - chè non m'uc - ci - de pie - to - so il do - lor? se il
wa - rum denn auch gie - bet der Schmerz mir nicht den Tod? Will

33
ciel mi di - vi - de dal ca - ro mio spo - so, per - chè non m'uc -
mich der Him - mel schei - den von dem, was ich ge - lie - bet, wa - rum denn auch

38
ci - de pie - to - so, pie - to - so il do - lor?
gie - bet der Schmerz, der Schmerz mir nicht den Tod?

Bsp. 2: *Cleofida*, Arie der Cleofida „Se il ciel mi divide“

Auf ähnlich feinsinnige Weise achtete Wend darauf, die Affektwörter „pietoso“ und „dolor“, die Händel kompositorisch hervorgehoben hatte, durch entsprechende deutsche Ausdrücke an den gleichen Verspositionen wiederzugeben: „Schmerz“ und „Tod“ (T. 38ff., T. 28ff.).

19 Vgl. Wend, *Vorbericht* (wie Anm. 11).

Durch die Ergänzung von Durchgangsnoten (T. 33) und nochmalige Aufspaltungen von kleinen Melismen (T. 35, 43) lassen sich auch die weiteren Klippen, die das Schifflein der Kontrafaktur zum Kentern bringen könnten, glücklich umfahren. Insgesamt darf hier die dichterisch versierte und musikalisch überaus einfühlsame Lösung einer schwierigen versifikatorischen Aufgabe bestaunt werden.

Wend war zweifelsohne ein Meister seines Fachs – und er arbeitete seine Kontrafakturen unter genauer Berücksichtigung des Notentextes aus. Seine oben zitierte Maxime, dass ein Übersetzer „vor andern eine reifere Beurtheilungs-Kraft“ besitzen müsse, ist offenbar auch auf den musikalischen Sachverstand auszudehnen. Vielleicht war Wend deshalb ein solch gesuchter Verfasser von Texten zur Musik; vielleicht wurde ihm deshalb um 1730 ein solch breiter Entfaltungsspielraum in der Hamburger Oper zugestanden, dass er nachgerade als ihre zentrale Triebfeder gelten darf.

Der Übersetzer als feinsinniger Kunstkenner und umfassend gebildeter Sprachartist, als emsiger Agent im Dienst des internationalen Literatur- und Musiktransfers, als Förderer der Opernkultur und professioneller Publizist – es ist also berechtigt, in dem Lausitzer „Zwydorn“ Wend einen „Exportschlager“ der mitteldeutschen Literatur- und Musikgeschichte zu sehen.

Anhang

Text 1: Christoph Gottlieb Wend, *Poetische Waaren*, Hamburg 1729, Vorbericht.

[...] Jedoch der Poetischen Höfflichkeit nicht zu nahe zu treten, so muß mich wohl einiger massen herauslassen, denn ein so *obscurer* Mensch, als ich bey der gelehrten Welt bin, hat allerdings hohe Ursache, sich, so gut er kan, hervor zu thun und zu rechtfertigen. Ich will demnach frey sagen, daß ich zwar eben aus keiner Poeten-Familie herstamme, noch mich der *Transplantation* rühmen könne, doch von zarter Jugend an zur Poesie einen innerlichen Trieb gespühret und mich folglich (*absit jactantia!*) für einen *Poetam natum non factum* auszugeben habe; was aber eigentlich für ein Stern zur Zeit meiner Geburth geregieret, solches würden die Herren *Astrologi* leichtlich ausmachen, wenn ich nicht Bedencken trüge, mein Alter zu melden, damit mir es nicht auch, wie unlängst einem recht braven Poeten, auffgemuetzt werden möchte. An guter *Education* hat mir es sonst in andern Stücken nicht gefehlet, in der Poeterey aber bin ich einer erforderlichen Anführung fast gänzlich beraubet gewesen, welches ich sehr bedauern muß, weil ich *statuire, quod Poetam non solum natum, sed etiam factum esse oporteat*, ein Poete müsse nicht nur gebohren, sondern auch gemacht werden, und die Kunst so wohl als die Natur zu seiner Schöpfung das Ihrige beytragen. Hätte sich nun beydes in meiner Persohn verbunden, was würde ich nicht allererst (*Risum teneatis amici!*) für ein *Lumen mundi* geworden seyn, da ich ausser dem schon an unterschiedlichen Oertern mit der Anrede: Mein Herr Poete, *beneventiret* und nicht wenig geküzzelt worden bin.

- - - - *Me quoque vatem*

Pastores dicunt, sed ego non credulus illis.

Virgil

- - - - Die Hirten nennen mich

Auch einen Dichter zwar / doch will ichs nicht stracks glauben.

Inzwischen kan ich gleichwohl versichern und allenfalls mit Zeugen behaupten, daß ich kein Federkauer sey, und meine Geburthen mit wenig Kreissen und Schmerzen zur Welt bringe, denn ich liebe an meiner Muse die *Coquetterie* und Willigkeit, es mögen andre gleich der ihrigen ihre *Fierté* und *Affectation* hochachten, was aber den Werth und Unwerth meiner Gedancken und Ausarbeitung anlanget, davon lasse ich die Kenner urtheilen. Ein guter Fußgänger kömmt öffters weiter als ein schlechter Reuter und bey dem Kriechen hat man niehmals so viel Gefahr als bey dem Fliegen, daher habe ich mich der leichten und fliessenden Schreibart nirgends ohne Zwang erwehren können.

Der Gegend meiner Geburth nach bin ich ein Lausitzer und so zu reden, ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier; Wären mir aber folglich auch, wollte es der Himmel! die schönen Gaben, so beyderseits Nationen in der Dicht-Kunst besitzen und die ihnen niemand streitig machen wird, mitgetheilet, so kähme mir ein doppeltes Befugnüß zu, mich einen Poeten zu tituliren; jedoch würde ich solche in Wahrheit nicht, wie einige ihrer Herren Landes Leute dem *Clima* zuschreiben, weil sonst alle Schwalben und Gänse daselbst Poeten seyn müsten, sondern ich muß vielmehr bekennen, daß die Niedersächsische Lufft, so ich etliche Jahre her in mich gesogen, meine natürliche *Disposition* zur Poesie, statt zu vermindern, sehr viel gebessert hat, zumahl ich in dieser Lufft etliche so fürtreffliche Vögel singen höre, die ich mir, zum wenigsten zu jetziger Zeit, in der Obersächsischen zu finden kaum getrauen darff.

Text 2: *Das Neu-beglückte Sachsen*, Prolog Hamburg 1730, Vorspann.

An

Herrn Johann Ulrich König /
Sr. Königl Majest. in Polen und Chur-Fürstl.
Durchl. zu Sachsen geheimen *Secretarium*,
als

Das vollkommene *Theatralische* Meisterstück, nemlich der von demselben zu Fey-
rung der jüngsten Geburt eines Chur-Sächsischen Printzen, so fürtrefflich gesetzte
und prächtige *PROLOGUS*, auf dem Hamburgischen Schau-
Platz aufgeföhret ward.

SONNET.

Ein Schau-Platz / dem Dein Kiel vor dem die Zier gegeben
Sieht / Dichter-König / nun / da er Dich wieder sieht
(Wie sehr wir andern uns inzwischen auch bemüht /
Um Dir es nachzuthun /) neu gleichsam Licht und Leben.

Zu rechter Zeit kommstu nach Nieder-Sachsen eben /
Da Ober-Sachsens Glück aus frischer Knospe blüht /
Denn wer sonst könnte wohl durch ein geschicktes Lied
Die Freude Dreßdens so auf Hamburgs Bühn' erheben?

Und hättestu nicht schon mehr Proben dargestellt
Beweise bloß diß Glück / daß / wie August / der Held /
Des Gnade Dich bestrahlt / Dein und mein Herr und König /
An Tugend / Thaten / Ruhm' ohn' einen gleichen ist;
Du in der Poesie dasselbe gleichfalls bist:
Auf die Art ist für Dich sonst alles Lob zu wenig.

Mit diesen geringschätzigen doch wohlgemeinten Zeilen wollte dem Herrn Geheimen
Secretario aus gantz ergebenster Hochachtung aufwarten, und zugleich, als ein Chur-
Sächsisches Landes-Kind seine allerunterthänigste Mit-Freude bezeugen

Hamburg, im October 1730.

Christoph Gottlieb Wend.

Text 3: *Der Neue Gulliver [...] bestmöglichst verteutschet von Selimantes*, Hamburg 1731, Vorrede.

Ein rechtschaffener Uebersetzer nemlich muß vor allen Dingen nicht nur einen *Sensum communem*, sondern auch vor andern eine reifere Beurtheilungs-Kraft besitzen, er muß das Buch, woran er sich macht, vorher wohlbedächtigt durchlesen, und ehe er die Feder ansetzt, sich eine richtige *Idée* davon *imprimiren*, damit die *Consequentia* mit denen *Antecedentibus* gehörig übereintreffen, er muß nicht nur der Sprache, woraus, sondern auch worein er was überträgt, und zwar dieser so, daß er sie fertig spreche und *NB.* schreibe, und ihm ihr *Numerus Oratorius* beywohne, gewachsen seyn, denn wenn er auch jene nicht vollkommen redete oder schriebe, so ist es genung, wenn er nur ihren *genie* wohl kennt; Er muß ferner überhaupt, wenn er aus einer Europäischen Sprache in die andre *traduciret*, die *Occidentalischen* Grund-Sprachen verstehen, und geschicht es aus der Französischen, so muß er insonderheit Griechisch und Lateinisch wegen genauer Verwandtschaft dieser beyder mit jener wissen; Ist es aber ein Werk, wie gegenwärtiges, so muß er nicht bloß eine *superficielle* Wissenschaft haben, sondern alle *Partes* der ganzen *Philosophie*, die *Historia Sacra Profana*, die *Geographie*, *Mythologie*, alle *Termini technici* &c. müssen ihm geläufig seyn; Noch ferner muß er sich nicht allzu Sclavisch an die Worte des Grund Textes binden, hingegen auch nicht von dem Sinne desselben durch eine *impertinente* Ausschweifung oder Ausdrückung abweichen, er muß eine Reden Art, die sich ungezwungen nicht geben noch umschreiben läßt, lieber dem Buchstaben nach behalten, als ihrer Natur Gewalt anthun, hinwieder aber auch ohne Noth und zur Unzeit keine stehen, vielweniger *Graecismos*, *Latinismos*, *Gallicismos*, und dergleichen einfließen lassen; Endlich, ist er mit seiner Arbeit fertig, so muß er sie noch einmal, ehe sie unter die Presse kömmt, aufmerksam überlesen und *ruminiren*, ja er muß noch weit mehr thun, als mir hier zu *determiniren* beyfällt, und zu beschreiben der Platz leidet.

Text 4: *Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida*, Hamburg 1732, Vorbericht

[...] Daß unser Herr Telemann die Teutschen Recitative unter Noten gebracht, brauche ich wohl nicht erst zu melden, weil so ein grosser Meister dergleichen etwas wohl im Schlafe zu verrichten fähig ist, und ich folglich seinen sonst hohen Verdiensten durch Meldung eines so geringen fast Unrecht anthun würde.

Was meine Uebersetzung anlanget, so muß ich selbige zwar für eine eilfertige Arbeit ausgeben, denn ich bin auf weiter nichts bedacht gewesen, als nur das Sujet in der Teutschen Sprache vernehmlich zu machen, gleichwohl habe mir so viel Zeit genommen, ein Theil der Arien, (sonderlich solcher, die sich im gemeinen Leben appliciren lassen,) in Teutsche Reime zu bringen und unter die Music zu legen, damit sie allenfalls Liebhaber, die eben keine Abgötter von Italiänischen Worten sind, auch Teutsch singen hören, oder selbst auf der Kammer nachsingen können. Wer da verstehtet, wie schwer die Italiänischen Vers-Genera, Metra und Scansiones nur Sylben mäßig, geschweige Musicalisch, zu parodiren sind, und daß man die Teutsche Poesie darmit bey nahe nothzüchtigen müsse, wird mir die etwan mit untergelauffenen Fehler gerne nachsehen; Zum wenigsten habe ich die Haupt-Passages der Music in acht genommen, und solte ja hier und da

über einige Nötgen von keiner Wichtigkeit gestolpert worden seyn, so werden sich die Singenden, ohne das Thema zu alteriren, leichtlich zu helffen vermögen.

Im übrigen wird dieses Stück, wo anders dessen Execution wohl geräth, an Actionen, und Theatralischen Verwandlung- und Auszierungen sich gewiß für vielen andern ausnehmen, zumahl ich solche aus beyderley Büchern, so wohl dem London- als Dresßdenischen, so ich vor mir gehabt, zusammen gezogen und angebracht habe. Schließlich aber will nur noch Nahmens der Opera an ihren Liebhaber diejenige Bitte, so ich schon ehedem bey Emma und Eginhard ausführlicher gethan, kurtz anher wiederholen, daß man nehmlich doch nicht so spahrsam erscheinen, sondern durch Volck-reichern Besuch dieses löbliche Werck besser unterstützen möge, damit nicht endlich und nothsächlich einmahl *mal- & bon gré* dessen Freund- und Feinde eine gänzliche Verschwindung herauskommen müsse. *Dixi.*

C. G. Wend.

Christoph Gottlieb Wend(t) (Pseudonym Selimantes), Werke

1. Opernlibretti (alle für das Hamburger Theater am Gänsemarkt; Komponist in Klammern):

a. Eigenständige Werke

- *Buffonet und Alga, oder die Mann-tolle alte Jungfer*, Intermezzi 1727 zur Wiederaufnahme von Händels *Rinaldo* (Georg Philipp Telemann)
- *Der Britten Freude und Glückseligkeit*, Prologus und Epilogus 1727 (Georg Philipp Telemann)
- *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard*, Sing-Spiel 1728 (Georg Philipp Telemann)
- *Die Kronen-würdige Jugend an dem Glorwürdigsten Krönungs-Feste*, Prologus 1728 (Georg Philipp Telemann)
- *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera*, Vor-Spiel 1729 (Georg Philipp Telemann)

b. Übersetzungen und Bearbeitungen

- *Der hochmüthige Alexander*, Sing-Spiel 1726, nach Paolo Antonio Rolli, London 1726, und Ortensio Mauro/Gottlieb Fiedler, Hamburg 1695 (Georg Friedrich Händel, Agostino Steffani)
- *Flavius Bertaridus, König der Longobarden*, Opera 1729, nach Stefano Ghisi, Venedig 1706, Übersetzung zusammen mit Telemann (Georg Philipp Telemann)
- *Der mißlungene Braut-Wechsel oder Richardus I., König von England*, Sing-Spiel 1729, nach Francesco Briani/Paolo Antonio Rolli, London 1727 (Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann)
- *Admetus, König in Thessalien*, Opera 1730, nach Aurelio Aureli, Ortensio Mauro, London 1727 (Georg Friedrich Händel)
- *Triumph der Großmuth und Treue oder Cleofida, Königin von Indien*, Sing-Spiel 1732, nach Pietro Metastasio, London 1731 und Dresden 1731 (Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann) [mit wichtiger Vorrede]
- *Parthenope*, Sing-Spiel 1733, nach Silvio Stampiglia, London 1730 (Georg Friedrich Händel, Reinhard Keiser)
- *Rodelinda, Königin in der Lombardey*, Sing-Spiel 1734, nach Antonio Salvi, Niccolò Francesco Haym, London 1725, Übersetzung zusammen mit Fischer (Georg Friedrich Händel)
- *Hochzeit der Statira, Königin von Persien*, Sing-Spiel 1737 (Pasticcio)
- *Sieg der kindlichen Liebe, oder Issipile, Printzeßin von Lemnos*, Sing-Spiel 1737, nach Pietro Metastasio, Wien 1732 (Francesco Conti)
- *Der Jahr-Marckt von St. Germain zu Paris*, Singe-Spiel 1738, nach Jean-François Regnard, Charles Rivière Dufresny, Paris 1695 (Pasticcio)

2. Verschiedene geistliche Singgedichte für Johann Mattheson (*Auf das Absterben des Königs von Großbritannien*, Epiziedium 1727; *Das durch die Fleischwerdung des ewigen Wortes erfüllte Wort der Verheißung*, Oratorium 1727), Georg Philipp Telemann (Kantate zur Zweihundertjahrfeier der Augsburgischen Konfession 1730), Reinhard Keiser (*Der Bekennende und Jubilirende Lutheraner*, Oratorium zum selben Anlass; vgl. außerdem *Hamburger Relations-Courier* 1728, Nr. 250, 1729, Nr. 60 und Nr. 150) und Johann Paul Kunzen (*Hamburger Relations-Courier* 1729, Nr. 148 und Nr. 193).

3. Verschiedene Texte zur Musik in: *Poetische Waaren, zu Marckte gebracht von Selimantes. Erste Ladung*, Hamburg 1729.

1. *Das erfreuliche Wiedersehen, oder Die zurückgekommene Frühlings-Lust. Aus dem Italiänischen*, „Behertzige / mein Hertz“, Serenata: Zephyrus, Chloris (zwei Duette, acht Arien, neun Rezitative)
2. *Adieu auf Ewig*, Parodice nach der Melodey des Sterbeliedes: Es ist nun aus mit meinem Leben etc. gesetzt, „Es ist nun aus mit meinem Leben“, Lied (sechs Strophen)
3. *Das süsse Andencken derer vormahligen vergnügten Stunden*, „Euch, ihr frohen Augenblicke“, Cantata (vier Arien, drei Rezitative)
4. *Die gesuchte und wiedergefundene Geliebte*, „Gleich verlassnen Turteltauben“, Cantata (vier Arien, ein Arioso, vier Rezitative)
5. *Die Vereinigung der Medicin und der Music, als ein beliebter Virtuose eines Doctoris Medicinae Tochter heyrathete, in einem Dialogo per Musica aufgeführt*, „Auf, auf, was die Music versteht“, Dialogo per Musica, Interlocutori: Sincerius, ein Liebhaber und Kenner der Music; Musurgo, ein Virtuose; Marsyas, ein ungeschickter Dorff-Cantor; Stentor, ein Sänger auf den Märckten; Doris, eine im Lieben unglückliche Sängerin (zwölf Arien, zwölf Rezitative, Schlusschor)
6. *Bey der an manchen Orten gewöhnlichen Ueberreichung eines Stroh-Krantzes an die Braut am andern Hochzeits-Tage*, „Also geht es / Also steht es“, Cantata (eine Menuet-Arie, zwei weitere Arien, zwei Rezitative und Schluss-Tutti)
7. *Das vollkommene Genung im Tode bey solenner Beerdigung einer wohlbetagten ansehnlichen Persohn erwo-gen*, „Genung gelebt / Die Wallfarth ist nun endlich aus“, Abschieds-Ode (zehn Strophen)
8. [Grabschrift] *Eines gewissen Componistens*, „Die Composition hat mich empor gebracht“, Canto solo con Continuo (mit Noten)
9. *Concert derer Vier und zwanzig Stunden, oder, Der von der Zeit Beygelegte Wettstreit ihrer Vier Kinder, des Morgens, des Mittags, des Abends, und der Nacht*, „Weiche finstre / stille Nacht“, Drama per Musica: Der Morgen, der Mittag, der Abend, die Nacht, die Zeit (14 Arien, ein Arioso, vier Tutti, 18 Rezitative)
10. *Abschieds-Ode, als er sein Vaterland quittiren mußte*, „Zu guter Nacht! mein Vaterland“ (zehn Strophen)
11. *Meliora Speranda. Man muß das Beste hoffen. Menuet*, „Lachet nur, lachet nur, thörichte Spötter“, Strophenarie (vier Strophen)
12. *Auf den Nahmens-Tag eines treuen Praeceptoris, im Nahmen der Ihm untergebenen Classe*, „Geehrter und geliebter Mann“, Ode (sieben Strophen)

4. Romanübersetzungen (Auswahl)

- *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedliche entfernte und unbekante Länder*, 3 Bde., Hamburg 1727-28, ³1739-46 (Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver*, 2 Bde., London 1726)
- *Der Neue Gulliver*, Hamburg 1731 (Pierre F. Desfontaines, *Le Nouveau Gulliver*, 2 Bde., Paris 1730) [mit wichtiger Vorrede]
- *Abriß der wahren Helden-Tugend, oder Lebensgeschichte des Sethos, Königes in Aegypten*, 3 Tle., Hamburg 1732-37 (Jean Terrasson, *Sethos*, Paris 1731)

5. Romane (Zuweisung fraglich, Pseudonym *Selamintes*)

- *Die Glückliche und Unglückliche Liebe*, Hamburg 1711
- *Der Nürrische und doch Beliebte Cupido*, Leipzig, Halle und Hamburg 1713, Nachdruck Frankfurt (Main) 1970