

Carsten Lange

Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien anhand ausgewählter Jesus-Soliloquien

Georg Philipp Telemann komponierte zwischen 1716 und 1755 sechs Passionsoratorien.¹ Die Libretti dafür stammen aus der Feder bedeutender Poeten seiner Zeit wie Barthold Heinrich Brockes, Johann Ulrich von König, Johann Daniel Zimmermann und Karl Wilhelm Ramler. Auch der eher unbekanntere Stadthagener Schulrektor Albrecht Jacob Zell² ist unter den Textdichtern. Ein Libretto fertigte Telemann selbst an.³ Die Texte dokumentieren eine allgemeine Entwicklung: Das Passionsgeschehen wird mit dem Ziel, die Gläubigen immer intensiver zu rühren und zu erbauen, zunehmend ausgedehnter betrachtet und erwogen; gleichzeitig verliert die Handlungsschilderung an Umfang und Gewicht. Brockes schildert mit seinem Libretto *Der | Für die Sünde der Welt | Gemarterte und Sterbende | JESUS* (Hamburg 1712) noch weitestgehend vollständig die Leidensgeschichte, während sich Ramler in *Der Tod Jesu* und Zimmermann in der *Betrachtung der 9. Stunde an dem Todestage Jesu* Mitte der 1750er Jahre auf emotional wirksame Einzelmomente konzentrieren. Damit einher geht eine Reduzierung des Figurenensembles: Das Passionsgeschehen wird im Brockes-Text vom Evangelisten und von 18 historischen bzw. allegorischen Figuren wirklichkeitsnah gestaltet, bei Ramler und Zimmermann dagegen von einigen wenigen „idealen“ Betrachtern wiedergegeben, die ihre Beobachtungen mit eigenen Empfindungen anreichern. Der Ramler-Text (Berlin 1754⁴) dürfte zu den gefühlvollsten Passionsoratorientexten zählen, die Telemann vertonte, der Brockes-Text zu Telemanns Erstlingswerk in dieser Gattung zu den dramatischsten.

Telemann sah seine kompositorische Aufgabe darin, die Textvorlagen eindringlich mit musikalischen Mitteln zu explizieren. Bezogen auf seine Vertonung des Brockes-Textes schreibt er:⁵

¹ Vgl. Werner Menke, Werkgruppe 5: *Passionsoratorien und Passionen*, in: Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1983, S. 18-26, besonders S. 19-21.

² Vgl. den Beitrag von Ute Poetzsch in diesem Kongreßbericht.

³ Vgl. dazu vor allem Martin Ruhnke: *Telemann und seine selbstverfaßten Texte unter besonderer Berücksichtigung des Passionsoratoriums »Seliges Erwägen«*, in: Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Telemann-Festtage 1977 (= TKB VI), Magdeburg 1978, Teil 2, S. 27-40.

⁴ Karl Wilhelm Ramlers Libretto „*Tod Jesu*“ entstand 1754 als Auftragswerk für Prinzessin Anna Amalia von Preußen; vgl. Ingeborg König: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972 (= Schriften zur Musik, hrsg. v. Walter Kolneder, Bd. 21), S. 33; vgl. *Karl Wilhelm Ramlers | Geistliche Kantaten, Berlin 1760*, Faksimile-Ausgabe, Magdeburg 1992, mit einem Nachwort v. Ralph-Jürgen Reipsch.

⁵ Vorbericht zum Textdruck der Aufführungen in Frankfurt a. M. 1716 [Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Sign. W 306 (ehemals Art. Ff. 633) und W 305 (ehemals Art. Ff. 634)]. Vgl. auch Faksimile-Ausgabe des Textdruckes Frankfurt a. M. 1716 (W 306), hrsg. v. Carsten Lange, Magdeburg 1990.

„Doch | wie ein schönes Wort noch grössern Nachdruck findet |
 Wann es die Harmonie zu unsern Ohren trägt |
 Und gleichsam unsern Geist mit doppler Gluth entzündet |
 So hab ich auch die Hand zu solcher angelegt.“

Daß dabei der Opernkomponist Telemann den Kantor Telemann mitunter kräftig dominierte, ist u. a. im Brockes-Passionsoratorium zu spüren: Mit harmonisch-melodischen und formalen⁶ Mitteln, einem stark besetzten Orchester (je nach Ausdrucksabsicht treten zur Streichergruppe Block- und/oder Querflöten, Oboen, sogar Hörner und Trompeten hinzu) und besonderen instrumentalen Effekten⁷ läßt Telemann Klangfarben entstehen, die den Text musikalisch mit- bzw. nacherlebbar gestalten. Die ausdrucksstarke und kontrastreiche Kompositionsweise rückt das Brockes-Passionsoratorium in eine Richtung, die Mattheson mit „geistlicher Oper“ charakterisierte⁸, sie läßt auch Telemanns Sinn für eine Passionsauslegung – u. a. sollte der Gläubige nicht nur mit Ursache und Nutzen der Passion konfrontiert, sondern auch zur Katharsis angeregt werden – mit einer der Musik eigenen Gestaltungskraft erkennen. Mattheson unterstreicht solche Wirkungsmöglichkeiten der Musik, wenn er – Gedanken aus dem *Discours sur l'Harmonie* (Paris 1737) übernehmend – 1739 schreibt:⁹ „Die Music zieht den Gottlosen, ja selbst den Gottlosen, zum Tempel; sein Ohr, das vor andern Lehren verstopft ist, öffnet sich doch den durchdringenden Klängen; bald rühren lauter donnernde Accorde, welche die Lüffte zitternd trennen, einen solchen unheiligen Menschen, erfüllen ihn mit Furcht und Entsetzen; die strenge Harmonie stellet ihm einen lebendigen, schrecklichen, unvermeidlichen Gott vor, der mit flammender Hand, auf den Flügeln des Ungewitters tönend herabfährt, vor welchem tödliche Blitze herfliegen, und dem der Todes-Engel auf dem Fusse naheilet.“

Nachfolgend soll der Blick auf die musikalische Gestaltung von Situationen im Zusammenhang mit der Charakterisierung Jesu gerichtet werden. Unter dem Einfluß eines sich verändernden Passionsverständnisses und der Aufklärung ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tendenz zur vermenschlichten Darstellung des Gottessohnes zu beobachten. Nachgegangen werden soll der Frage, ob und wie sich die durch die Texte vorgegebene Charakterisierung in der Musik niederschlägt.

Brockes' Passionsdichtung liefert eine, so Elke Axmacher, „undogmatische, rein vom Gefühl bestimmte und auf es abzielende Passionsauffassung, die je d e theologische Deutung der Passion ... hinter sich läßt“.¹⁰ Ganz entzieht sich Brockes' Text in-

⁶ Z. B. Vertonung des Textes „O Donnerwort! O schrecklich Schreien!“ in einem Terzett.

⁷ In der Arie „Brich, brüllender Abgrund“ aus dem Brockes-Passionsoratorium notiert Telemann beispielsweise: „Hier kann der Bogen nahe am Steg touchiren“, was eher kratzendes Geräusch denn einen Ton hervorrufft (vgl. z. B. die Abschrift in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Sign. Mus. ms. 1048, Bl. 57r).

⁸ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 221.

⁹ Ebda., S. 220f.

¹⁰ Elke Axmacher: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 2), S. 132.

des der theologischen Passionsausdeutung nicht, folgt er doch mit der Auffassung, daß Jesu Leiden und Sterben den Menschen ewiges Leben und Seligkeit erwirbt, einem Grundgedanken des *meritum*. Mit ausgedehnten, auf Momente des Leidens Jesu Bezug nehmenden subjektiven Meditationen der handelnden (Petrus, Judas, Maria und Hauptmann) und allegorischen (Tochter Zion und Gläubige Seelen) Figuren und der aus ihrer kontemplativen Haltung hervorgehenden unterschiedlichen Wirkungen Reue, Buße, Trost und auch Bekehrung zeigt Brockes den Weg zur Erlösung als Ergebnis intensiven Mitleidens.

Brockes' Figurenkonzeption trägt dazu bei, diese emotionalen Momente zu verdeutlichen: Jesus ist hier Dulder, der nahezu klaglos sein Leiden erträgt und sich seinem Schicksal hingibt. Diesem eher „zurückhaltenden“ Jesus stehen die intensiv gezeichneten Figuren Petrus und Judas, und – etwas abgeschwächt – auch Maria und Hauptmann gegenüber, deren Gefühle dem Gläubigen mit- und nacherlebbar vorgestellt werden. Brockes' metaphernreiche Sprache trägt wesentlich dazu bei, das Herz der Gläubigen zu „rühren“, sprich: zu erschüttern. Nach Brockesschem Verständnis sind Leiden und Erlösung Resultat eines „Geschehens, das sich allein zwischen Jesus und dem Menschen vollzieht“. ¹¹ Damit könnte verbunden sein, daß Jesus im Brockes-Text an keiner Stelle auf seine göttliche Kraft aufmerksam macht oder gar als sieghafter Held agiert. Es ist ein Jesus mit menschlichen Zügen, der einen nachvollziehbaren Leidens-Weg beschreitet und auf diese Weise den Gläubigen über das Mitfühlen den Zugang zur Passion erleichtert.

Telemann nimmt diese von Brockes vorgegebene Haltung Jesu auf, wie beispielhaft der einzige Jesus-Monolog zeigt. Er ist im Textbuch mit „Soliloquium“ ¹² überschrieben. Telemann komponiert eine innige, zweistrophige Gebetsarie (Nr. 16, „Mein Vater, schau, wie ich mich quäle“) mit jeweils vier Zeilen, in die das zehnzeilige *Accompagnato* „Mich drückt der Sünden Zentnerlast“ (Nr. 17) eingefügt ist. Nicht zuletzt durch die von Brockes gewählte „ich“-Form erlebt der Gläubige Jesu Todesängste und Qualen direkt mit. Die Arie (g-Moll) kündigt zunächst empfindsam von den inneren Qualen des zu Tode betrübten Sündenbüßers. Sie ist in transparenter Dreistimmigkeit angelegt („Violetta all' unisono“, Jesus-Partie und Basso continuo). Die bewegten Streicherfiguren der Oberstimme in durchgehenden Sechzehnteln weisen Seufzermelodik auf. Repetierende Noten, vorwiegend abwärts gerichtet, teilweise chromatisch geführt, prägen die Baßstimme. Zwischen diese beiden Stimmen sind die Gott um Erbarmen bittenden Jesusworte eingebettet, die das vorhandene Material nicht aufgreifen: Für sie benutzt Telemann eine eigenständige Melodik, die von der Begleitstimme zwar umspielt, jedoch nie aufgegriffen wird. Der Fluß der begleitenden Sechzehntelbegleitung wird nur zweimal unterbrochen: auf die Jesus-Worte „Mein Herze bricht“ und „[bis an] den Tod“ (Teil 1) sowie „doch müsse [Vater]“ und „[dein Wille nur allein] geschehe“ (Teil 2; Passage in eckiger Klammer wird begleitet).

¹¹ Axmacher, S. 145. Der Frage nach der göttlichen Ursache für das Leiden Jesu geht Brockes nicht nach.

¹² Nachdruck bei Willi Flemming: *Oratorium. Festspiel*, Leipzig 1933 (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Bd. 6), S. 92ff., erwähnte Passage auf S. 95f.

Telemanns musikalische Gestaltung in der tiefen Lage (dunkle Klangfarben) unterstreicht den flehentlich-bittenden Ton, den Brockes – angelehnt an Lukas 22,42 – diesem Gebet Jesu in Gethsemane gibt. Die transparente Dreistimmigkeit könnte im übertragenen Sinne auf die Rolle des Gottessohns innerhalb der Trinität aufmerksam machen. Das Nebeneinander der Stimmen vermag musikalisch Jesu Alleinsein, sein „Auf-sich-selbst-angewiesen-sein“, sein Verlassensein zu verdeutlichen – Gefühle, die den Gläubigen vertraut sind und Identifikationsmomente mit dem Leiden Jesu schaffen. Bemerkenswert ist, daß Telemann die fragenden, Gott um Erbarmen bittenden Jesusworte mit einer erbarmungslos voranschreitenden Baßmelodie koppelt, die an Jesu Kreuzweg denken läßt – musikalisch scheint hier die Antwort auf Jesu Flehen vorweggenommen.

Das eingefügte Accompagnato (Baßstimme, begleitet vom Streicherensemble) ist eine dramatisch gestaltete Selbstäußerung, die u. a. durch Beibehaltung der „ich“-Form verdeutlicht: Es ist Jesus, der sein Leid klagt! Die bilderreiche Sprache des Dichters findet auch hier ihr ausdrucksstarkes musikalisches Gegengewicht. Anders als in der vorangehenden Arie, in der Telemann dem Gesamtaffekt folgt, werden hier einzelne Worte ausgedeutet: Der einleitende Tritonusprung aufwärts („*Mich drückt*“) macht der „*Sünden Zentnerlast*“ hörbar, Katabasis-Figuren verdeutlichen „*des Abgrunds Schrecken*“ und den „*schlammigten Morast*“, das Überwiegen von Sprungmelodik mit zum Teil ungewöhnlichen Sprüngen (Tritonus, verminderte Sexte) kann als unmittelbare Umsetzung innerer Unruhe verstanden werden. Das Seelenleiden Jesu spiegelt sich in der von Telemann verwendeten Harmonik wider: sie ist äußerst expressiv mit zum Teil unaufgelöst einander folgenden, spannungsgeladenen Akkorden mit siebter und neunter Stufe (T. 1-2 und 8-12) gestaltet, bietet vielfach Sekundvorhalte und benutzt eine den „*Schmerz*“ ausmalende Tonartenrückung von C-Dur nach Des-Dur (T. 14). In diesem Stück wird die Etablierung einer Grundtonart vermieden: Trefflich charakterisiert Telemann auf diese Weise Jesu Schmerz und Leiden. Er, die Stütze der Gläubigen, scheint für einen Moment selbst den Halt zu verlieren. Textlich wie musikalisch erreicht das Mitleiden hier einen Höhepunkt (Notenbeispiel 1).

Jesus (Bass)

Mich drückt der Sün-den Zent-ner-last, mich äng-sti-get des Ab-grunds

Vi. I/2
Vla.

B.c.

Schrek-ken, mich will ein schlam-mig-ter Mo- rast, der grund-los ist, be- dek-ken, mir preßt der

Höl-len wil-de Glut aus Bein' und A- dem, Mark und Blut. Und weil ich

noch zu al-len Pla-gen, muß dei-nen Grimm, o Va- - ter, tra-gen, vor wel-chen

al- le Mar-ter leicht, so ist kein Schmerz. kein Schmerz, der mei-nem gleicht.

Notenbeispiel 1: G. Ph. Telemann, *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* TWV 5:1¹³, Rezitativ (Accompagnato) Nr. 17 (Jesus) „*Mich drückt der Sünden Zentnerlast*“.

Auch später in der Kreuzigungsszene ist nicht das Machtvolle in Jesu Wesen zu erkennen. Die rezitativischen Einwürfe des Gekreuzigten sind auf ein Minimum beschränkt. Anzumerken ist, daß Brockes Jesu Ausrufe, wie sie die Bibel überliefert, wörtlich übernimmt: „*Eli, Eli! Lama asaphtani*“, „*Mich dürst*“ und „*Es ist vollbracht!*“.

¹³ CD-Einspielung: Georg Philipp Telemann, *Brockes-Passion*, HCD 31130-32, Hungaroton, Reihe „Antiqua“, 1991. Solistenensemble, Stadtsingechor zu Halle, Capella Savaria, Gesamtleitung: Nicholas McGegan.

Der Mitleidende wird erst in der letzten Arie (Tochter Zion) von dem unablässigen Appell an sein Schuldgefühl erlöst: In einer strahlenden Arie mit obligater Trompete erfolgt die Verkündigung der Heilsbotschaft: Durch Jesu Leiden wird ihm das Tor zum Himmel aufgestoßen!

Nach dem Brockes-Text vertont Telemann mit dem *Seligen Erwägen* zu Beginn der Hamburger Zeit (die genaue Entstehungszeit ist noch nicht geklärt) einen eigenen Passionsoratorientext.¹⁴ Wie bei Brockes ist Jesus auch im *Seligen Erwägen* zunächst der sanftmütige Heiland und duldsam Leidende. So bittet er in der dritten Betrachtung gefühlvoll und schwach an Kräften, daß der Kelch an ihm vorübergehen möge (Accompagnato „Vater! kanns nicht möglich sein“). Diese Gebetsszene ist allerdings wesentlich theatralischer angelegt als bei Brockes: Der hier in Gethsemane Betende benutzt nicht nur die „ich“-Form, sondern kommentiert mit Parenthesis-Figuren („Klammerkommentare“, wie sie u. a. vielfach in Opern vorkommen) auch noch seinen zunehmend schwächer werdenden Zustand. Telemann differenziert zwischen Gebetsworten und Zustandsbeschreibung durch Wechsel der Taktart (3/2 und 4/4) und Wechsel zwischen Accompagnato- und Secco-Rezitativ. Schon in der vierten Betrachtung, der Gerichtsszene, wird aber deutlich, über welche Macht der Gottessohn eigentlich verfügt: Selbstbewußt bedeutet Jesus Caiphäs mit Hinweis auf das Jüngste Gericht – die Gerichtsposaune erschallt (hier nachgeahmt mit Hörnerklang) – die Endlichkeit seiner irdischen Macht. Die von Telemann sinnreich angebrachte Signalmotivik im Dreiklangerahmen (Notenbeispiel 2) weist aber nicht nur auf das Jüngste Gericht hin, sondern auch auf den sieghaften, von Gott gesandten Helden! Das heroische Jesus-Bild, wie es durch das Johannes-Evangelium (Kap. 17 und 18) überliefert ist, bleibt dominierend, wie auch die opernmäßige, heldenhaft-triumphierende Jesus-Arie „Ich will kämpfen, ich will streiten, | bis die Hölle wird besiegt“ aus der siebten Betrachtung (*Der gekreuzigte Jesus*) (Notenbeispiel 3) zeigt:

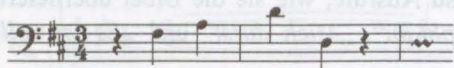
T. 23



Wenn die Ge - richts- po - sau - ne schallt

Notenbeispiel 2: G. Ph. Telemann, Seliges Erwägen, Arie (Jesus) „Wenn die Gerichts-Posaune schallt“, Baßstimme, T. 23-26.

T. 16



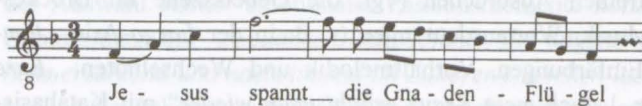
Ich will kämp- fen

Notenbeispiel 3: G. Ph. Telemann, Seliges Erwägen, Arie (Jesus) „Ich will kämpfen“, Baßstimme, T. 23-26.

¹⁴ Vgl. Anmerkung 3.

Kein Zweifel: Der Affekt von Leid und Schmerz ist überwunden, dem gläubigen Menschen wird deutlich zu verstehen gegeben, daß dieser von Gott gesandte Held für ihn streitet und ihm durch seinen Tod Erlösung bringt. Die *Andacht* (Tenor) manifestiert diese Botschaft in der neunten und letzten Betrachtung (*Der ins Grab gelegte Jesus*), indem sie das Motiv zum Text „Jesus spannt die Gnaden-Flügel | Nach den Sündern, sterbend, aus“ an die Dreiklangsmotivik der Jesus-Arie „Ich will kämpfen“ anlehnt (Notenbeispiel 4):

T. 16



Notenbeispiel 4: G. Ph. Telemann, *Seliges Erwägen*, Arie (Andacht) „Jesus spannt die Gnaden-Flügel“, Tenor, T. 16-18.

Die Ausdeutung mit klangfarblichen und melodischen Mitteln – letztere beispielsweise am schönen melodischen, bedeutungsvoll aus einem Ton hervorgehenden und in diesem Ton endenden Bogen zu erkennen, das Spannen des Gnadenflügels ausmalend – geht in diesem Werk über einzelne Schlüsselworte hinaus. Telemann verfolgt mit seiner Motivwahl übergreifende Aspekte der Passionsauslegung.

Innerhalb der von Telemann komponierten Passionsoratorien kommt es in „*Die gekreuzigte Liebe*“ (Hamburg 1731, Text: Johann Ulrich König) zum komplexesten Jesus-Monolog. Schildern sonst die anderen historischen oder allegorischen Figuren Jesu Passion, so ist es in diesem Werk Jesus selbst, der auf die Sinnhaftigkeit der auf ihm lastenden Sünde der Menschen sowie seine Folterqualen, Wunden und Blutströmen der Geißelung, d. h. auf seine inneren und äußeren Leiden, erläuternd hinweist. Herausgelöst aus dem strengen Handlungsablauf (ohnehin wird Handlung hier nur sporadisch durch historische und allegorische Figuren vermittelt, einen Evangelisten gibt es nicht) ist Jesu Verkündigung der Heilsbotschaft, die in der christlichen Kirche als planvolles Heilshandeln Gottes am Menschen eine grundlegende Rolle einnimmt, formal in der Mitte des Werkes plziert. Sie wird dramaturgisch geschickt eingeleitet von einem erregend komponierten Klagegesang gebeugter Seelen („*Chor der Weiber von Jerusalem*“) beim Anblick der Richtstätte. Mit den Worten „*Die Freude kömmt*“ beginnt Jesus seine Rede und verweist mit diesem Affektumschwung sogleich auf den mit seinem Leiden und Tod verbundene ambivalenten Zustand zwischen Trauer und Freude. Dieser Monolog besteht formal aus der Aufeinanderfolge von Rezitativ (Accompagnato, „*Die Freude kömmt*“) – Arie (*Largo*, „*Spiegelt euch in meinem Leiden!*“) – Rezitativ (Accompagnato, „*Schaut den entblößten Leib*“) – Arie („*Aus Liebe lag ich in der Krippen*“). In der letzten Arie schlägt Jesus den Bogen von seiner Geburt bis zum Kreuzestod – ein Leben aus „*Liebe*“ zu den Menschen.¹⁵

¹⁵ Der Zugang zur Passion über die erfahrbare Liebe, also über das Gefühl, ist ein wesentlicher Aspekt des gewandelten Passionsverständnisses im 18. Jahrhundert. Vgl. Axmacher, bes. S. 204ff.

„Aus Liebe lag ich in der Krippen,
aus Liebe leg ich mich ins Grab.
So trocknet eure Tränen ab,
denn mit mir sterben eure Sünden,
und daß ihr könnt den Himmel finden,
dient euch mein Kreuz zum Wanderstab.“

Da capo

Telemann komponiert zu diesem von äußerer Handlungsdramatik freien Monolog eine würdevolle, von extremen Ausbrüchen (vgl. die Gebetsszene im Brockes-Passionsoratorium) freie Musik. Wortausdeutungen (z. B. in der *Largo*-Arie „*Jammer*“ mit chromatischen Einfärbungen, Vorhaltmelodik und Wechselnoten; „*Eure Sünde schlägt mich nieder, | doch mein Kreuz erhöht euch wieder*“ mit Katabasis- und Anabasis-Figuren) sind einem breiten musikalischen Strom untergeordnet. Das wird auch in der zweiten Arie deutlich, für deren Text Telemann Musik von pastoraler Schönheit komponiert. Wiegender Siciliano-Rhythmus, Piccoloflöten in Kombination mit Oboe d'amore sind offensichtlich nicht zufällig gewählt, sondern vom Bild der Liebe und der Krippe intendiert. Der Affekt zielt auf eine liebevoll versöhnliche, Trost und Hoffnung spendende Stimmung. Symbolische (und letztlich gestalterische) Bedeutung erlangt ein offenbar vom Wort „*Liebe*“ angeregtes, unbegleitetes, eintaktiges Terzenmotiv der Blasinstrumente, das deren Unisonogesang wiederholt versonnen innehalten läßt und im A-Teil der Arie jeweils nach den Worten „*Krippe*“ und „*Grab*“, im B-Teil als Begleitung des Textes „*dient euch mein Kreuz zum Wanderstab*“ erklingt. Wirkungsvoll kommentiert Telemann mit diesem „*musikalischen Liebesband*“ den Grundtenor des Textes (Notenbeispiel 5, besonders T. 3 und 5/6).

The image shows a musical score for two instruments: Fl. picc. / Ob. d'am. (Flute piccolo / Oboe d'amore) and B.c. (Basso continuo). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Flute/Oboe part features a prominent, repeated triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand, while the left hand plays a simple bass line. The B.c. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Notenbeispiel 5: G. Ph. Telemann: *Die gekreuzigte Liebe* TWV 5:4¹⁶, Arie (Jesus) „Aus Liebe lag ich in der Krippen“, Flöte piccolo / Oboe d'amore, T. 1-6.

¹⁶ Dazu Klangbeispiel 2: Mitschnitt der Erstaufführung des Werkes am 8. März 1996 in Amsterdam (Niederlande) in der Interpretation des Utrecht Barok Consort (Leitung: Jos van Veldhoven; Jesus:

Mit den beiden Passionsvertonungen des Jahres 1755 (*Der Tod Jesu*, Text: Karl Wilhelm Ramler, und *Betrachtung der 9. Stunde am Todestage Jesu*, Text: Joachim Johann Daniel Zimmermann) hat sich die gefühlsmäßige Aneignung des Passionsstoffes endgültig durchgesetzt. Indizien dafür sind u.a. das Fehlen handelnder Personen, die „Vermenschlichung“ Jesu und die Konzentration auf „Orte und Motive, an denen eine auf das Menschliche abzielende Vergegenwärtigung der Leiden Jesu am ehesten anzuknüpfen vermag“¹⁷. Im *Tod Jesu* beschränkt sich die Auswahl der kommentierten Ereignisse auf Gethsemane und Golgatha, in der *Betrachtung der 9. Stunde* – wie der Titel mitteilt – auf die Todesstunde Jesu. Mit dieser Unterordnung von Handlung und der Auswahl starker emotionaler Passionsmomente konzentrieren sich Ramler und Zimmermann auf „Gedanken und Gefühle, die ungenannte Betrachter des Geschehens erzählend und nachsinnend im Zuhörer entstehen lassen.“¹⁸ Ganz dem aufklärerischen Gedankengut verpflichtet und von einer neologischen Sichtweise auf die Passionsgeschichte beeinflusst, ist Jesus im Ramler-Text „Menschenfreund“ und „Bester aller Menschenkinder“. Seine Standhaftigkeit und Humanität bei der Bewältigung irdischer Schicksale läßt ihn als herausragendes Beispiel eines „tugendhaften Menschen“¹⁹ erscheinen.

Telemanns Musik lebt auch hier von bildhaften musikalischen Verdeutlichungen des Textes. Dennoch unterscheidet sich deren Klangwelt in diesen Spätwerken von den vorhergehenden Passionsvertonungen Telemanns. Übersteigerte Theatralik, Dramatik und Schärpen sind dem Text zugunsten einer hohen Verallgemeinerungsfähigkeit menschlichen Leidens genommen; dieser Intention folgt auch die Musik. Sie ist reich an ausdrucksstarken, gefühlvollen, dramatischen, bisweilen auch herben Stimmungsbildern. Konzertierende Instrumente (zwei Querflöten, zwei Oboen, Oboe d'amore, zwei Hörner, Violoncello) verwendet Telemann eher sparsam, jedoch äußerst überlegt und klangfarblich wirkungsvoll. Die Klarheit der Kompositionsweise, die Melodik, die markante Harmonik, die mitunter geradezu klassische Intonation, also insgesamt der edle Klang dieser Komposition erzeugten Ergriffenheit, Rührung, Trost und Zuversicht. Telemanns Musik erreicht eine beachtliche Gefühlstiefe und unterstützt auf ihr eigene Weise eindringlich das von Ramler gezeichnete Bild des Leidens eines tugendhaften Helden mit den vielfältigen darauf Bezug nehmenden Reflexionen. Auf die besonderen Qualitäten der musikalischen Umsetzung dieses ungewöhnlichen Textes weist eine Anzeige hin, die inhaltlich wohl auf Telemann selbst zurückgehen

Marc Pantus, Baß) und nach einem Aufführungsmaterial des Telemann-Zentrums Magdeburg, hrsg. v. Carsten Lange.

¹⁷ Herbert Lölkes: „*Der Tod Jesu*“ von Karl Wilhelm Ramler in den Vertonungen Carl Heinrich Grauns und Georg Philipp Telemanns. Kontext – Werkgestalt – Rezeption, Phil. Diss. Marburg 1997, S. 57.

¹⁸ Wolf Hobohm: *Der Tod Jesu. Programmeinführung*, in: Programmheft der 12. Magdeburger Telemann-Festtage (10.-14. März 1994), S. 23-26, besonders S. 25. – Zur Telemanns Vertonungen der Ramlertexte vgl. Wolf Hobohm: *Telemann und Ramler*, in: Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage 1977, Magdeburg 1978, S. 61-80.

¹⁹ Nach Hobohm 1994, S. 25; vgl. auch Ingeborg König: *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972 (= Schriften zur Musik, Bd. 21), besonders S. 50-67.

wird: In der Hamburger Tagespresse wird für die Aufführungen von *Tod Jesu* und *Betrachtung der 9. Stunde an dem Todestage Jesu* mit dem Hinweis geworben, daß deren „Poesien überaus rührend und erbaulich sind und... zu einer besonderen Art von Musik Anlaß geben“²⁰.

Anknüpfend an die bisherigen Beispiele folgt auch hier eine Episode, die Jesu Gebet im Garten Gethsemane aufgreift. Der erschütternde Aufschrei „Gethsemane!“, mit dem das Baß-Rezitativ Nr. 3 („Gethsemane! Wen hören deine Mauern so bange, so verlassen trauern“) zunächst nur vom Basso continuo begleitet beginnt, macht sogleich einen Aspekt textlicher und musikalischer Konzentration deutlich: Alles Flehen Jesu, daß der Todeskelch an ihm vorübergehen möge, alle Todesängste werden mit dem Ausruf des Namens Gethsemane als Sinnbild des Ortes der Todesbetrübnis, der scheinbaren Verlassenheit und Hilflosigkeit Jesu verbunden. Ein schönes Beispiel, wie emotional ergreifend die Erzählung des Leidens Jesu durch den erzählend-kommentierenden „idealen“ Betrachter gestaltet ist (Notenbeispiel 6).

The image shows a musical score for two parts: Basso and B.c. (Basso continuo). Both parts are in bass clef and 4/4 time. The Basso part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a sharp sign. The B.c. part provides a harmonic accompaniment with a few notes and rests. The lyrics are written below the Basso staff: "Geth-se-ma-ne! Geth-se-ma-ne! Wen hö-ren dei-ne Mau-ern so ban-ge, so ver-las-sen trau-ern?"

Notensbeispiel 6: Georg Philipp Telemann, *Der Tod Jesu*, Rezitativ Nr. 4 (Basso), „Gethsemane!“, Baß-Stimme und B.c., T. 1-4.

Im weiteren Verlauf als Accompagnato, begleitet von zwei Querflöten und dem Streicherensemble, bleibt Telemann eng am syllabisch vorgetragene Text, kommentiert mit Terzengesang der Querflöten die Frage „Ist das mein Jesus?“, läßt unvermittelt die Tonart von B-Dur nach b-Moll umschlagen, als das drohende Todesurteil erwähnt wird, vermittelt durch Verkleinerung der Notenwerte und abwärtsgerichtete Läufe Aufregung und Erregung bei des Betrachters Wahrnehmung, „sein [Jesu] Schweiß rollt purpurrot die Schläf herab“. Die Taktart wechselnd (von 4/4 zu 3/4) und „Langsam“ im Tempo gibt der Betrachter die Jesusworte „Betrübt ist meine Seele bis in den Tod“ (nach Matthäus 26, 38) bedrückt wieder, dabei zunächst die ersten vier Worte in C-Dur vortragend, dann – emphatisch gesteigert – um eine Stufe versetzt in D-Dur wiederholend. Schließlich endet der zweimalige Vortrag der zweiten Vier-Wort-Gruppe tonartlich in A-Dur, wobei das Wort „Tod“ das kleine g, also die spannungsreiche siebente Stufe, erhält. Der Ausdruck ist hier – durchaus aufklärerisch – eher nachdenklich denn klagend. Doch ist der Schmerz hörbar: dem „Gethsemane“-Aufschrei des Beginns in Es-Dur (Be-Tonart mit drei Vorzeichen) steht die Todesbetrübnis am Ende in der entfernten Tonart A-Dur (Kreuz-Tonart mit drei Vorzeichen) diametral gegenüber – in der Tonart genau zwischen beiden (C-Dur, Tonart ohne Vorzeichen) wird der Text „Betrübt ist meine Seele“ deklamiert. Eine eindrucksvolle,

²⁰ *Hamburgischer Correspondent*, Hamburg 1755, Nr. 43, Sonnabend, 15. März 1755.

diverse Deutungsmöglichkeiten eröffnende Tonartenordnung. – Das Stück endet schließlich nach einer dem Wort „Tod“ folgenden Generalpause und einem zweitaktigen instrumentalen Nachspiel in g-Moll.

In der nachfolgenden Baß-Arie „Du Held, auf den die Köcher des Todes geleeret“ dominiert jedoch nicht, wie zu vermuten wäre, der mit dem Tod zu verbindende Affekt der Trauer; vielmehr wird Jesus als Held gepriesen, „auf den die Köcher des Todes geleeret“ (musikalische Tirata-Figuren stehen hier für die den Tod bringenden Pfeile), der den Schwachen Helfer, Tröster und Schutzgott ist. Die direkte Anrede Jesu – eine Ausnahme innerhalb der Arien im *Tod Jesu* – stellt in besonderer Weise eine gefühlsmäßige Nähe zwischen Jesus und den Menschen her, läßt ihn als Vorbild nicht nur durch seine Lehre, sondern auch durch sein Mensch-Sein erscheinen. Telemann vertont die direkte Anrede „Du Held“ immer in langen Notenwerten (zwei Halbe bzw. Ganze und Halbe). Mit der Wahl eines fallenden Kleinterz-Motivs für diese Anrede vermittelt er ebenfalls Nähe zu diesem sein Schicksal großartig ertragenden Menschen; zugleich vermeidet er damit, das Bild eines kämpferisch-sieghaften Helden entstehen zu lassen (ein aufsteigendes Quart- oder Quintintervall hätte diesen Eindruck zweifellos erzeugt). Der Arien-Mittelteil malt durch sukzessive Diminution der Notenwerte (Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel), erregte Streicherfiguren und die sechstaktige Koloratur beim Wort „bebr“ des herannahende Jüngsten Gerichts bildhaft nach, fällt jedoch nach dieser Eruption zurück in eine ruhige Stimmung, die die Schutzgott-Frage erneut aufwirft und – durch Dal segno-Anlage – mit dem Eintreten des Eingangsmotivs „Du Held“ beantwortet (Notenbeispiel 7).

T. 16

Violino I

Violino II

Viola

Basso

B.c.

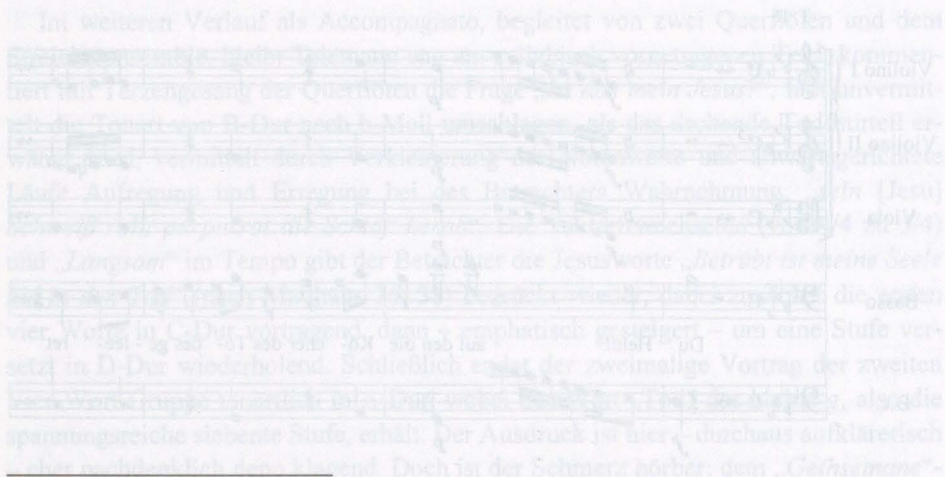
Du Held! auf den die Köcher des Todes geleeret

Notenbeispiel 7: Georg Philipp Telemann, Der Tod Jesu, Arie Nr. 5 (Basso), „Du Held“, T. 16-18.²¹

²¹ Dazu Klangbeispiel 3: CD 92 025 DDD, René Gailly / Vox Temporis Productions Belgien, 1995 (Gesamtleitung: Florian Heyerick).

Zusammenfassung

Anhand der ausgewählten Jesus-Soliloquien aus Telemanns Passionsoratorien bestätigt sich zunächst längst Bekanntes: Telemanns Musik läßt sich vielfach von Einzelworten, Bildern oder Stimmungen beeinflussen. Deutlich wird aber auch, daß Telemann nicht einen einmal erreichten Stil im Umgang mit dem Passionsstoff beibehält. Er folgt mit seiner Musik den textlichen und geistlichen Veränderungen in der Auseinandersetzung mit dem Jesus-Bild. Eindrucksvoll nutzt er melodische, harmonische, klangfarbliche und instrumentale Mittel, um die Leidensgeschichte musikalisch zu veranschaulichen, die Hörenden zu erschüttern, zu trösten und zu erbauen. Der Wandel im Umgang mit der Passionsgeschichte, der in den Texten der von Telemann vertonten Passionsoratorien über 40 Jahre hinweg in der Abwendung von Personifizierungen und der Zuwendung zu idealen, nicht mehr namentlich benannten Betrachttern zu beobachten ist, wirkt sich auch auf Telemanns Kompositionsweise aus. Sie bewegt sich weg vom Hang, Einzelheiten und Einzelepisoden auszudeuten: Es gelingt Telemann, der in den früheren Passionsoratorien bisweilen anzutreffenden Kleingliedrigkeit mit Blick auf größere Sinneinheiten, motivische Zusammenhänge und Strukturen zu entsagen und eine meisterhafte Tonsprache von hoher Allgemeingültigkeit zu entwickeln. Der Vorwurf Ebelings, daß Telemann oftmals den „Affekt des Ganzen vergaß“²², kann zumindest anhand des hier vorliegenden Befundes nicht bestätigt werden.



²² Christoph Daniel Ebeling: *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, Bd. 10, Hamburg 1770, 1. Stück. Zit. nach: Georg Philipp Telemann: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung, Leipzig 1981, Nr. 81, S. 295.