

Wolfgang Hirschmann

Wege ins Spätwerk. Telemann in den 1740er Jahren

Die Zeit um 1740 markiert eine wichtige Zäsur im Schaffen Telemanns: 1738 endete mit der Schließung der Hamburger Oper seine Tätigkeit als musikalischer Direktor des Unternehmens; 1740 gab er seine Tätigkeit als Musikverleger auf und bot seine Druckplatten zum Verkauf an. In der Folgezeit reduzierte er seine kompositorische Aktivität und blendete eine ganze Reihe von Gattungen (Solo- und Triosonate, Konzert, Ouvertüren-Suite, Oper, weltliche Kantate) aus seinem Schaffen aus. Auch gibt es Indizien dafür, daß Telemann beabsichtigte, sich mit neuartiger Intensität der musiktheoretischen Arbeit zu widmen.

Man hat in der jüngeren Literatur die Zeit ab dieser Zäsur bis in die Mitte der 1750er Jahre lakonisch als Telemanns „*retirement years*“¹ gekennzeichnet oder gar als Jahre einer „*tiefen Schaffenskrise, eines inneren Befremdens über die eigene Produktion*“ charakterisiert, als eine Zeit des „*Sprachverlustes*“ und des ratlosen „*Schweigens*“, in welcher der Komponist seine Produktion auf die „*zur bloßen Amtspflicht verkommenen Kantaten und Festmusiken*“ beschränken mußte und daher konsequenterweise die Entscheidung traf, „*sich vom musikalischen Markt zu verabschieden*“.²

Gegen beide Betrachtungsweisen, in denen die 1740er Jahre als eine Zeit des Stillstands, ja sogar des krisenhaften Verstummens erscheinen, sind einige Bedenken anzumelden. Vier Gesichtspunkte sind nach meinem Dafürhalten besonders hervorzuheben.

1. Telemann hat nicht aufgehört, auf dem musikalischen Markt präsent zu sein – freilich nicht durch seinen Selbstverlag, sondern durch Publikationen bei anderen Verlegern.³ 1741 erschienen in Hamburg bei Christian Herold die *24 teils ernsthaften, teils scherzenden Oden* (TWV 25:86-109).⁴ 1744 kam bei dem Nürnberger Verleger Balthasar Schmid das *Harmonische Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* nach Texten von Erdmann Neumeister heraus,⁵ um 1748 der sogenannte *Engel-Jahrgang* bei

¹ Brian D. Stewart: *Georg Philipp Telemann in Hamburg: Social and Cultural Background and its Musical Expression*, Diss. Stanford University 1985, S. 157-172, Zitat S. 157.

² Laurenz Lütteken: *Sprachverlust und Sprachfindung. Die Donnerode und Telemanns Spätwerk*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. v. Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit v. Kara Kusan-Windweh, Kassel u. a. 1995, S. 206-221, Zitate S. 206-210 passim.

³ Vgl. *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke (TWV). Instrumentalwerke*, Bd. 1, hrsg. v. Martin Ruhnke (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, Supplement), Kassel u. a. 1984, S. 241.

⁴ Georg Philipp Telemann: *Vierundzwanzig Oden*; Johann Valentin Görner: *Sammlung neuer Oden und Lieder*, hrsg. v. Wilhelm Krabbe u. Joseph Kromolicki (= Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1. Folge, 57. Bd.), Neuauflage Wiesbaden u. Graz 1959, S. 1-28.

⁵ Vgl. Werner Menke: *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988, S. 300f.; zu einzelnen Neuauflagen von Kantaten dieses Jahrgangs

dem Organisten und Notenstecher Christoph Heinrich Lau im schlesischen Hermsdorf;⁶ diese beiden gewaltigen Publikationsunternehmungen umfassen nicht weniger als 144 mehrsätzigte Kirchenstücke. Außerdem veröffentlichte Schmid 1746 (oder 1747) die Johannespassion des Jahres 1745 (TWV 5:30),⁷ schließlich noch eine Sammlung von Klavierstücken, die *VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen* (TWV 32:5-10).⁸

Der um 1745 ebenfalls bei Balthasar Schmid zusammen mit einem Lebenslauf des Komponisten erschienene Portrait-Stich zeigt Telemann, wie er mit der rechten Hand auf ein Notenblatt deutet; es handelt sich bei diesem Blatt um den Beginn der Kantate zum ersten Advent, „*Hosanna dem Sohne David*“, aus dem *Harmonischen Lob Gottes*.⁹ Telemann präsentiert sich hier also als Komponist von Kirchenmusik; sein kompositorisches Signet ist die Kirchenkantate. Bereits in seiner Autobiographie von 1718 hatte er hervorgehoben, „*daß ich allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt / am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet / und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe*“.¹⁰ Wenn Telemann nun in den 1740er Jahren vor allem als Komponist von Kirchenmusik hervortritt und andere Werkgruppen ausblendet, dann ist dies vor dem skizzierten Hintergrund nicht als Symptom einer krisenhaften Reduktion der kompositorischen Tätigkeit aufs Allernotwendigste, sondern als Zeichen für eine bewußte Konzentration aufs Eigentliche zu werten.

2. Die 1740er Jahre sind keine Zeit des kompositorischen Stillstandes. Neuartige Konzepte und produktive Weiterentwicklungen begegnen allenthalben in den Werken dieser Schaffenszeit. Zwei Beispiele seien näher beleuchtet:

In der Matthäuspassion des Jahres 1746 schafft Telemann eine neuartige kompositorische Synthese von französischem Rezitativstil und Lutherischer Bibelprosa.¹¹ In seinem bekannten Brief an Carl Heinrich Graun vom 15. Dezember 1751 zitiert Telemann aus dieser Passion und begründet die Adaption der französischen Taktwechsel in den Rezitativen damit, daß diese „*zwar willkürlich, oft aber auch nöthig*“ seien,

das Vorwort in: Georg Philipp Telemann: *Johannespassion 1745* „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“ (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 29), Kassel u. a. 1996, S. IX (Anm. 9).

⁶ Vgl. Menke, S. 301f.

⁷ Neuausgabe s. Anm. 5.

⁸ Vgl. Ruhnke, TWV, Bd. 1, S. 27-30 (dort auch Nachweise von Neuausgaben).

⁹ Vgl. *Georg Philipp Telemann. Drucke aus dem Verlag Balthasar Schmid in Nürnberg. Porträt – Deutsch-Französischer Lebenslauf – Vorbericht – Kantate zum 1. Advent*, Faksimile hrsg. v. Wolf Hobohm mit Nachbemerktungen v. Jürgen Rathje u. Wolf Hobohm, Oschersleben 1998; ... *aus diesem Ursprunge ... Dokumente, Materialien, Kommentare zur Familiengeschichte Georg Philipp Telemanns*, hrsg. v. Wolf Hobohm (= Magdeburger Telemann-Studien 11), Magdeburg 1988, S. 16f.; außerdem Wolfgang Hirschmann: *Telemann als Kantatenkomponist. Neue Tendenzen in Forschung und Edition*, in: *Concerto*, Nr. 140, Februar 1999, S. 32-34.

¹⁰ Georg Philipp Telemann: *Lebens-Lauff mein Georg Philipp Telemanns*, zit. nach: Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung, Wilhelmshaven 1981, S. 100.

¹¹ Vgl. dazu die ausführliche Darstellung v. Wolfgang Hirschmann: *Französische Elemente in Telemanns Passionsrezitativ*, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak u. Annemarie Clostermann (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 4), Köln 1996, S. 149-170.

und zwar „wegen des Zusammenhanges der Redensarten“; sie stellen Telemann zufolge ein „Mittel“ dar, „die Worte, ohne geflickte Verlängerung gewisser Noten, mehr fließend zu machen“.¹² Offensichtlich ermöglichte die metrische Flexibilität des französischen Rezitativs eine ähnlich flexible Anpassung der Deklamation an die unregelmäßigen Akzentfolgen der deutschen Prosa. Diese Flexibilität ließ sich im italienischen Rezitativ mit seinem durchgehend beibehaltenen 4/4-Takt nicht immer erreichen. In früheren Passionen Telemanns wie etwa der Matthäuspassion von 1730 kann man beobachten, wie Telemann einzelne Wörter in der Vertonung dehnen muß (z. B. auf Viertelwerte in einem von Achtel- und Sechzehntelwerten bestimmten Umfeld), um die Deklamation in die durchlaufende Taktmetrik des C-Takts einzupassen. Derartige Fälle einer „geflickten Verlängerung“ kann er in der Passion von 1746 durch den Wechsel in den Tripeltakt vermeiden; die Deklamation wird dadurch „mehr fließend“¹³ und natürlicher. Indem er das Prokrustes-Bett einer durchgehend geradtaktigen Anlage sprengt, erschließt sich Telemann eine Kompositionsweise, die auf die unregelmäßige Betonungsstruktur des Prosatextes mit äußerster Geschmeidigkeit zu reagieren vermag.

Die Aufnahme von Eigenheiten des französischen Stils ist in der Matthäuspassion von 1746 nicht auf den Gebrauch der Taktwechsel zur Flexibilisierung der Deklamation und musikalischen Metrik beschränkt. Vielmehr ist die Adaptionsarbeit hier auf Elemente ausgeweitet, die das – wie Graun formuliert hätte – „zur Unzeit Arienmäßige“¹⁴ des französischen Rezitativs betreffen. So verwendet Telemann die französische, arienhafte Kadenzform des Rezitativs, bei der die Zäsurbildung der Singstimme und der Abschluß der Kadenz im Klang der 1. Stufe zusammenfallen. Außerdem bedient er sich einer Technik der rhythmisch differenzierten und melodisch profilierten Führung des Generalbasses, wie sie für das französische Rezitativ charakteristisch ist. Dabei arbeitet er häufig mit Durchgangsnoten in Achtelwerten und variiert den harmonischen Rhythmus bis in die Achtelwerte hinein; beides sind Elemente des französischen Rezitativs, die im italienischen Stil vermieden werden, um das Rezitativ nicht zu stark der Arienkomposition anzunähern. Außerdem lockert Telemann die syllabische Deklamation durch kleine Zweitongruppen und ähnliche melismatische Prägungen auf. Er gebraucht hierbei arios nuancierende Deklamationsformeln, die aus dem französischen Rezitativstil entlehnt sind.

Die Intensität und Konsequenz, mit der Telemann in dieser Passion die unregelmäßige Betonungsstruktur des Prosatextes kompositorisch nachzeichnet, aber auch die nachdrückliche Orientierung am französischen Modell sind in Werken anderer zeitgenössischer Komponisten genausowenig festzustellen wie in Telemanns eigenem Œuvre vor dieser Passion. Dies gilt allemal für die Passionsmusiken, aber anscheinend auch für das Kantatenschaffen. Selbst der sogenannte *Französische Jahrgang* von

¹² Georg Philipp Telemann: *Briefwechsel*, hrsg. v. Hans Große u. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 282f.

¹³ Ebda.

¹⁴ Telemann, *Briefwechsel*, S. 276.

1714/15 scheint keine derart rigoros nach französischem Vorbild durchorganisierten Rezitativpartien aufzuweisen.¹⁵

Das zweite Beispiel führt in die Werkgruppe der Festmusiken für Kircheneinweihungen:¹⁶ Die Musik für die Einweihung der Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg von 1747 (TWV 2:6) wird durch einen Chor auf das „Heilig“ aus der Offenbarung des Johannes (Kapitel 4, Vers 8) eröffnet. Der Beginn dieses Chors gliedert sich in dreimal 16 Takte, die in einer ABA-Anlage dreimal die Textzeile „Heilig, heilig, heilig ist Gott“ vorstellen.

Pk. tr.
 sehr gel.
 Ob.
 Viol. I
 Viol. II
 Va.
 Sopr.
 gel.
 gel.
 Alt
 Hei-gel. lig, hei-
 Ten.
 Hei-gel. lig, hei-
 Baß
 Hei-gel. lig, hei-
 Bc.
 gel.

¹⁵ Vgl. die Beschreibung dieses Jahrgangs bei Ute Poetzsch: *Notizen zu Telemanns „Französischem Jahrgang“ 1714/15*, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, hrsg. v. Ralph-Jürgen Reipsch u. Wolf Hobohm, Oschersleben 1998, S. 73-79.

¹⁶ Zu dieser Werkgruppe vgl. Wolfgang Hirschmann: *Georg Philipp Telemanns Festmusiken zu Kircheneinweihungen – einige Präzisierungen*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 6* (1997), S. 109-120.

9 Trp. I, Hr. I

Trp. II, Hr. II

Trp. III

tr

st.

st.

st.

st.

st.

lig — , hei — — — lig — — — ist Gott — — — ,

lig — , hei — — — lig — — — ist Gott — — — ,

lig — , hei — — — lig — — — ist Gott — — — ,

lig — — — , hei — — — lig — — — ist Gott — — — ,

st.

6

Notenbeispiel 1

Das Notenbeispiel zeigt den ersten Abschnitt (T. 1-16). Zunächst erklingt im Pianissimo („sehr gelinde“) über zwei Takte hinweg ein Paukenwirbel auf *es*, in Takt 3 setzt der Chor im Piano („gelinde“) mit einem Es-Dur-Klang in tiefer Terzlage ein,

zwei Takte später treten die Streicher im Piano und ebenfalls in tiefer Lage hinzu; der Generalbaß ist auf Violoncello reduziert (angezeigt durch den Tenorschlüssel). In Takt 7 bringt der Chor das zweite „heilig“ in etwas höherer Quintlage, die Streicher folgen wiederum überlappend in Takt 9 nach. Der erste Harmoniewechsel erfolgt in Takt 11 mit dem dritten „Heilig“-Einsatz des Chores in relativ hoher Lage – nun erklingt c-Moll, und zwar „stark“, d. h. forte. Im gleichen Takt tritt die Oboe hinzu, der Generalbaß musiziert forte mit dem vollen Ensemble (angezeigt durch den Baßschlüssel). Die schrittweise Klanguausweitung und Klangverstärkung, die Telemann hier auskomponiert, erreicht in Takt 13 ihren Höhepunkt: Das durch zwei Hörner in der unteren Oktave verstärkte Trompeten-Ensemble tritt hinzu; Streicher und Trompeten weiten das Klangspektrum nach oben hin bis zum *b*“ aus, der Generalbaß steigt zum *G* hinab; alle Stimmen musizieren forte. Die Pauke markiert durch forte-Schläge erstmals die Takthälften. Die letzten beiden Takte führen die Musik über eine plagale Kadenzwendung zurück in den Grundklang (As-Dur – Es-Dur). Nicht notiert, aber aus der auskomponierten Struktur als Intention völlig klar abzuleiten, ist die Crescendo-Anlage dieses Beginns, die von dem pianissimo-Pauken-Wirbel des Beginns in allmählicher Steigerung bis zum vollen Tutti-Klang in Takt 13 führt.

Nun hat Telemann auch in früheren Werken mit Crescendowirkungen gearbeitet. Aber diese Crescendo-Strukturen dienten stets der Naturschilderung – so etwa in der Arie „Die tobenden Wellen der stürmischen See“ aus der Frankfurter Serenata von 1716 (TWV 12:1c)¹⁷ oder in dem bekannten „Ebbe und Fluth“-Satz der sogenannten *Wasser-Ouverture* von 1723 (TWV 55:C3)¹⁸ oder im mittleren Chor des 1738 in Paris uraufgeführten 71. Psalms „*Deus judicium tuum*“ (TWV 7:7).¹⁹ Neuartig am „Heilig“-Chor sind die Transformation dieses Satzprinzips in die Kirchenmusik und die Radikalität, mit der Telemann die gesamte musikalische Formung auf die Crescendo-Anlage hin ausrichtet. Motivisch-thematische Elemente sind weitestgehend, kontrapunktische Verfahren vollständig suspendiert; Musik ereignet sich hier als Schichtung von Klangfeldern, Expressivität entsteht durch die schrittweise Klanguausweitung und Klangsteigerung sowie die in diese Steigerungsanlage eingelassenen harmonischen Umschwünge, denen durch die Verbindung mit dem Crescendo-Verfahren ein besonderer Ereignischarakter zuwächst. Eine derartig rigorose Isolierung des Parameters Klang ist, so weit ich sehe, ohne Parallele in Telemanns früherer Kirchenmusik; ich

¹⁷ Georg Philipp Telemann: *Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 II: Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede“*, hrsg. v. Wolfgang Hirschmann (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 17), Kassel u. a. 1992, S. 68-88.

¹⁸ Georg Philipp Telemann: *Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. v. Friedrich Noack (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 10), Kassel u. Basel 1955, S. 24-26. Vgl. *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV)*, Bd. 3, hrsg. v. Martin Ruhnke (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, Supplement), Kassel u. a. 1999, S. 91ff.

¹⁹ Georg Philipp Telemann: *Deus judicium tuum regi da (71. Psalm)*, Große Motette für Soli, Chor und Orchester, eingerichtet v. Wolf Hobohm, Telemann-Zentrum Magdeburg 1967, S. 51-64. Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann: *Der 71. Psalm in den Vertonungen von André Campra, Charles-Hubert Gervais und Georg Philipp Telemann*, in: Konferenzbericht der 12. Magdeburger Telemann-Festtage 1994 (in Vorb.); *Telemanns 71. Psalm „Deus judicium tuum regi da“ TWV 7:7*, in: Telemann und Frankreich [Anm. 15], S. 80-86.

wußte auch nicht, welches Werk seiner Zeitgenossen man dieser Eröffnung an die Seite stellen könnte. Man sollte betonen, daß die von Werner Menke vertretene Annahme, dieser Chor sei bereits 1730 anlässlich des einhundertjährigen Jubiläums des Hamburger Johanneums aufgeführt worden, falsch ist. Das Telemannsche „*Heilig*“ gehört zu den kompositorischen Erträgen der 1740er Jahre.²⁰

3. Telemann führte die Einweihungsmusik für St. Georg zusammen mit der *Donnerode* (TWV 6:3) am 21. April 1763 in einem öffentlichen Konzert im Drillhaus wieder auf.²¹ Die Tatsache, daß Telemann hier ein Stück wie die 1756 entstandene *Donnerode*, die man mit einigem Recht als Inbegriff seines Spätwerks ansehen kann, mit einer Komposition der 1740er Jahre in einem Konzertprogramm zusammenspannte, sollte den Blick dafür schärfen, daß man mit Kontinuitäten zwischen beiden Schaffensbereichen zu rechnen hat. Tatsächlich ist in dem crescendierenden Klangkontinuum des „*Heilig*“-Chores jene Umsetzung der Ästhetik des Erhabenen präformiert, die den Stil der *Donnerode* so signifikant prägt. Wenn Laurenz Lütteken hell-sichtig darauf aufmerksam macht, daß im Schlußduett dieser Komposition „*die musikalische Syntax [...] allein durch das harmonische Kontinuum*“ entsteht, „*das aber nicht eigentlich prozeßhaft ist, sondern aus statischen Klangfolgen besteht*“, und daß der musikalische Satz „*in großflächiger Weise aufgeschichtet*“ wird, dabei „*alle Elemente linearer Satzstruktur [...] mit erstaunlicher Konsequenz ausgeblendet*“ werden,²² dann liest sich diese Analyse, die wesentliche Merkmale des Telemannschen Altersstils auf den Punkt bringen möchte, wie eine Beschreibung des Beginns von Telemanns „*Heilig*“ aus dem Jahr 1747.

Tatsächlich wird hier die Heiligkeit Gottes in einer Art und Weise musikalisch symbolisiert, wie sie der Ästhetik des Erhabenen nahekommt: als Darstellung der ebenso „*pathetischen wie schauervollen*“,²³ ebenso beunruhigenden wie überwältigenden, also „*erhabenen*“ Empfindung, die die Betrachtung der Heiligkeit Gottes hervorruft. Der Textdichter der Festmusik, Heinrich Gottlieb Schellhaffer,²⁴ führt diese charakteristische Verbindung von „*Pracht*“ und „*Schauder*“ im nachfolgenden Rezi-tativ und der sich anschließenden Arie noch weiter aus. So lautet der Text der Arie im A-Teil: „*Es strahlt die Pracht der göttlichen Stärke | In tausend Heeren erstaunlicher Werke, | Ihr Menschen seht mit Schaudern an!*“. Kein Wunder also, daß der „*Heilig*“-Chor bis in die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts als Konzertstück aufgeführt wurde; so

²⁰ Vgl. zu dieser Frage genauer Hirschmann: *Telemanns Festmusiken zu Kircheneinweihungen* [Anm. 16], S. 111ff.

²¹ Vgl. Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, 1763, Nr. 61, Montag, 18. April: „*Am nächsten Donnerstage, den 21sten April, soll im Drillhause die ehemalige Einweihungs-Musik der Kirche zu St. Georgen, nebst der Donnerode, wiederholet werden.*“ Eine entsprechende Anzeige steht auch im Hamburgischen Correspondenten vom 16. April 1763 (Nr. 61).

²² Lütteken, *Sprachverlust und Sprachfindung* [Anm. 2], S. 220.

²³ Ebda.

²⁴ Zum Wirken Schellhaffers als Textdichter für Telemann in Hamburg und Johann Paul Kunzen in Lübeck vgl. Wolfgang Hirschmann: *Heinrich Gottlieb Schellhaffer als Textdichter zweier Lübecker Abendmusiken*, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 70-73.

erklang das Stück im Dezember 1776 – also fast zehn Jahre nach Telemanns Tod – nochmals zusammen mit der *Donnerode* in einem Konzert im Musiksaal auf dem Kamp.²⁵ 1782 bezeichnete der Hamburger Verleger Westphal das Stück als „das bekannte und vortrefliche Heilig“.²⁶

Aber auch die rigorose kompositorische Umsetzung des Sprachmetrums, die in Telemanns Alterswerk *Melos* und *Koloraturenwerk* aus der Arienkomposition hinausdrängt, ist von ihm im kompositorischen Programm der 1740er Jahre reflektiert worden. Die flexible Anpassung der Taktmetrik an die unregelmäßigen Betonungsfolgen der Bibelprosa in den französisierenden Rezitativen der *Matthäuspasion* 1746 zeigt, wie stark Telemann das Problem einer metrisch und prosodisch textadäquaten Kompositionsweise gerade um diese Zeit beschäftigte. Die Radikalität der Lösung, die Telemann in der *Matthäuspasion* gefunden hatte, schraubte er in den Rezitativen seiner späteren Werken eher wieder zurück; der Taktwechsel bleibt freilich als Mittel der Flexibilisierung der musikalischen Metrik ein immer wieder gebrauchtes Verfahren der Telemannschen Rezitativ-Komposition im Spätwerk. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf zahlreiche Beispiele in dem Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (TWV 6:6) aus dem Jahr 1760.²⁷

Auch der gleichsam dekolorierte, melodisch spröde Charakter der Singstimmenbehandlung in Telemanns späten Vokalwerken ist in Werken der 1740er Jahre bereits präsent. Man hat gelegentlich sogar den Eindruck, daß Telemann sich in den ab 1755 entstehenden Arienkompositionen an kompositorischen Mustern der 1740er Jahre orientiert. So weist die Arie „*Ein Gebet um neue Stärke*“ aus der Passionskantate *Der Tod Jesu* (TWV 5:6) von 1755²⁸ bemerkenswerte Übereinstimmungen mit der Arie „*Holdes Wort aus Jesu Munde*“ aus der *Johannespassion* von 1745 auf.²⁹ Die Gemeinsamkeiten betreffen Tonart (G-Dur) und Instrumentation (mit zwei Traversflöten) ebenso wie Themenbildung, metrische Gliederung und Zäsurgestaltung des Satzes; aber auch die Sprachbehandlung ist in beiden Arien durch einen vorwiegend syllabischen, streng deklamatorischen Duktus gekennzeichnet. Ein prinzipieller Neuanfang, eine grundlegende Wandlung des Stils, die als Befreiung aus einem krisenhaften kompositorischen Stillstand zu interpretieren wäre, läßt sich hier genauso wenig beobachten wie in den Rezitativ- und Chorkompositionen des Spätwerks. Die Unterschiede sind eher gradueller, keineswegs prinzipieller Natur. Spätwerke sind die großen Vokalkompositionen nach 1754 vor allem deshalb, weil Telemann gezielt mit

²⁵ *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, 1776, Nr. 197, 10. Dezember. Vgl. Christine Klein: *Beiträge zur Geschichte der Telemann-Rezeption im Zeitraum von 1767 bis 1907*, Diss. Halle 1991, S. 66, u. Anhang II, S. 68f.

²⁶ Zit. nach Wolf Hohohm: *Grundzüge der Telemann-Überlieferung*, in: Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen, Konferenzbericht Magdeburg 1987, Köln 1991, Teil 1, S. 10.

²⁷ Vgl. Georg Philipp Telemann: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, hrsg. v. Ralph-Jürgen Reipsch (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke 32), Kassel u. a. 1997, S. 29, 48, 58, 80-84, 101ff., 117f.

²⁸ Georg Philipp Telemann: *Der Tod Jesu*, Passionskantate für Soli, Chor und Orchester, hrsg. v. Ursula u. Wolf Hohohm, Telemann-Zentrum Magdeburg o. J., S. 32-39.

²⁹ Telemann, *Johannespassion 1745* [Anm. 5], S. 20-30.

Textvorgaben einer wesentlich jüngeren Dichtergeneration operiert, deren neuartige Inhalte und Ästhetik er in ein komplexes Komplementär- und Spannungsverhältnis zu seiner eigenen kompositorischen Idiomatik bringt. Das Spätwerk läßt sich als Bereicherung, Komplizierung, Vertiefung oder auch Radikalisierung begreifen, aber keineswegs als grundlegender Wandel oder gar Ausweg aus einer einschneidenden Krise.

4. Die eingangs zitierten Urteile über Telemanns Schaffen der 1740er Jahre basieren auf einem – anscheinend immer noch nicht überwundenen – Topos der Telemann-Kritik: Ganze Schaffensbereiche des Komponisten werden kritisch beurteilt oder gar abqualifiziert, ohne daß die betreffenden Werke überhaupt zur Kenntnis genommen, geschweige denn studiert worden wären. Das Verfahren ist ebenso bequem wie hermeneutisch fragwürdig: Man kennt zwar Telemanns Kirchenmusik der 1740er Jahre nicht oder höchstens in kleinsten Ausschnitten, behelligt sein philologisches Gewissen aber nicht weiter mit dieser möglicherweise beunruhigenden Tatsache und legt diesen Schaffensbereich getrost in den Ordner „kompositorische Routine“ ab, in der Hoffnung, daß die Werke dort selig schlummern mögen, um das musikgeschichtliche Bild dieses Komponisten nicht unnötig zu komplizieren. Auch dies ist ein – freilich wenig ruhmvolles – „Konzept der Musikwissenschaft“, das die Telemann-Deutung bis in unsere Tage mit Pauschalisierungen und Vorurteilen belastet hat. Ich möchte abschließend nochmals betonen: Die Schöpfungen des Spätwerks ab 1755 sind ohne jene Konzentration auf die Vokal- und speziell Kirchenmusik, die Telemann mit einem radikalen Schnitt um 1740 vollzog, vor allem aber ohne das Œuvre der nachfolgenden Jahre und die darin niedergelegten kompositorischen wie ästhetischen Neuansätze nicht denkbar. Aber auch die hohe kompositorische Qualität, die in diesem Repertoire greifbar wird, läßt die Annahme, Telemann habe sich in den 1740er Jahren mit dem Abspulen eines Routineprogramms begnügt und sei ansonsten erschöpft und ratlos in einer kompositorischen Sackgasse auf und ab gewandert, gänzlich absurd erscheinen.