

» Dieser berühmte Mann ist einer von den dreyen musicalischen Meistern, die heute zu Tage unserm Vaterlande Ehre machen. Händel wird in London von allen Kennern bewundert, und der Herr Capellmeister Bach ist in Sachsen das Haupt unter seines gleichen.“ Mit dem ersten der drei ist Georg Philipp Telemann gemeint, seines Zeichens Musikdirektor, Leiter der Gänsemarktooper und Kantor des Johanneums in Hamburg. Johann Christoph Gottsched, ein führender Literat seiner Zeit, schrieb diese Zeilen 1728. Ein Jahrhundert später wäre es undenkbar gewesen, Telemann einen solchen Rang zuzuweisen.

Ruhm und Nachruhm waren schon immer zweierlei. Kaum ein Komponist jedoch ist nach seinem Ableben so gründlich demontiert worden. Telemann starb 1767 mit 86 Jahren. Je länger sein Tod zurücklag, desto weniger wurde seine Musik aufgeführt und desto hemmungsloser schrieben ihn die Nachgeborenen in Grund und Boden. Aber was waren die Gründe – und wie hingen Verehrung und Verdammung zusammen?

Mehr als 3600 Werke aus Telemanns Feder sind überliefert, und fast scheint es, als wäre der Ruhm die natürliche Konsequenz aus dieser Fülle gewesen. Der Nimbus der Hochbegabung umgab ihn schon im Kindesalter. Die Familie wollte ihn von seiner Leidenschaft für die Musik abbringen, galten doch Musiker gesellschaftlich nichts. „Ich würde ein Gauckler, Seiltänzer, Spielmann, Murmelthierführer etc. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde“, erinnerte sich Telemann an die Mahner im heimischen Magdeburg.

Sie mahnten vergeblich. In Leipzig, wo Telemann getreu dem familiären Ratschluss ein Jurastudium begann, traf er Bach. Auch dort fiel sein Können bald auf, dort wurde er mit gerade einmal 23 Jahren zum Organisten und Director musices berufen. Für die Jurisprudenz war er damit verloren, doch blieb er nicht lange. Ein attraktives Stellenangebot folgte dem anderen. Einige hat Telemann wahrgenommen, vor allem aber hat er die vielen Anträge und Ehrentitel geschickt gegeneinander ins Spiel gebracht, wenn es um sein Salär ging. Als er 1721 sein Amt in Hamburg antrat, das er bis zu seinem Tod bekleiden sollte, kannte man seinen Namen in ganz Europa.

Seinen Namen – und natürlich seine Musik. Mehr als 40 Werke hat der Komponist allein im Selbstverlag herausgebracht. Dabei war es damals die Ausnahme, Musik überhaupt zu veröffentlichen; meist wurde sie für eine Gelegenheit geschrieben und dann nie wieder aufgeführt. Telemann aber erhielt für seine „Musique de table“ Subskriptionen nicht nur aus Deutschland, sondern auch etwa aus Spanien, Italien, Frankreich und Norwegen.

Er war selbst ein früher Europäer, auch stilistisch. Schon als Schüler lernte er Werke der Versailler Hofkomponisten Lully und Campra kennen und die französische Musik lieben. Er war vertraut mit der kantablen Eleganz eines Corelli oder Caldara, und ganz besonders lag ihm die polnische Volksmusik am Herzen, die in Deutschland damals allenfalls in Umrissen bekannt war. Immer wieder ist er auf ihre „barbarische Schönheit“ zurückgekommen: „Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben.“ Doch imitierte er die Nationalstile nicht einfach, sondern verschmolz sie zu etwas Eigenem. „Vermischter Geschmack“ nannte man das. Heute klingt es wie ein politisches Postulat, den Künstlern des 18. Jahrhunderts war es ein ästhetisches Anliegen.

Was war es, das die Menschen für Telemanns Musik einnahm? Sie fußt auf der Formensprache des Barock und weist doch über diese hinaus ins Zeitalter der Empfindsamkeit mit seiner galanten Beweglichkeit. Telemann verstand nicht nur menschliche Gefühle, sondern auch ein äußeres Geschehen wie das Murmeln eines Bachs oder das Treiben im Hamburger Hafen

suggestiv in Töne zu setzen. Seine Melodik ist so phantasievoll wie unmittelbar zu Herzen gehend. „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen“, war sein Credo, um Virtuosität als Selbstzweck ging es ihm nie.

Legendär ist sein Faible fürs Komische. So lässt er in seinem Intermezzo *Pimpinone*, 1725 an der Hamburger Gänsemarktoper uraufgeführt, den geplagten Ehemann im Selbstgespräch zwei zeternde Frauen mit Falsettstimme imitieren und den eigenen Kommentar in Basslage hinzufügen. *Pimpinone* zeugt von Telemanns akribischer Beschäftigung mit der italienischen Musik, ob das Stück nun vollständig aus seiner Feder stammt oder er Teile von Tomaso Albinoni übernahm, der dasselbe Sujet vertont hatte – ein Verfahren, das damals nicht als geistiger Diebstahl galt, sondern als Kompliment an den Urheber.

Telemanns Kreativität ließ zeitlebens nicht nach. Er schuf Opern und Lieder, Ouvertüren und Kammermusik, Orgelwerke, Motetten und Oratorien und auch eine „Cantate oder Trauer-Music eines kunsterfahrenen Canarien-Vogels, als derselbe zum größten Leidwesen seines Herrn Possessoris verstorben“. 1728, mit 47 Jahren, notierte er, er könne sich einigermaßen darauf verlassen, „daß mich die Noten bisher fast so bald gesucht, als ich mich nach ihnen umgesehen.“ Er konnte es bis ins hohe Alter. Neugierig auf jede musikalische Entwicklung, leistete er sich harmonische Kühnheiten, die selbst jüngere Kollegen befremdeten.

Sein Tod markiert einen Wendepunkt in der Rezeption. Zeitgenossen riefen ihm noch nach, er sei einer der ersten Tonsetzer Europas und „unerschöpflich“ an Gedanken gewesen. Doch wurde er immer seltener aufgeführt. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts versank sein Werk in Vergessenheit. So sehr, dass selbst Fachleute sich bisweilen über die Musik ausließen, ohne sie überhaupt gehört zu haben.

Die Kritik am Komponisten Telemann ließe sich polemisch so zusammenfassen: Man warf ihm vor, nicht Bach zu sein. Er wurde geradezu zum Antipoden Bachs, der seit der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn 1829 eine zunehmend hymnische Verehrung erfuhr. Hier der tiefsinnige, sperrige Kompromisslose, dort der freundliche, gefällige Vielschreiber, so spitzte es der Bach-Biograph Philipp Spitta zu, und die übrige Fachwelt folgte ihm bereitwillig. Niemandem kam in den Sinn, dass sich in jedem Œuvre eines solchen Umfangs notwendig auch weniger geniale Würfe finden, sogar in dem Bachs. Was die Zeitgenossen an Telemann geschätzt hatten, das kehrte sich nun gegen ihn. In manchem Verdikt klingt offen oder als Subtext gar das in eine finstere Zukunft weisende Attribut „undeutsch“ an. Als hätte Bach sich die vielfältigen Musikstile seiner Zeit nicht genauso angeeignet.

Wie anders zu Lebzeiten. Die beiden Komponisten waren befreundet, fachlich schätzten sie einander hoch. Bach hat Telemann mehrfach in Leipzig aufgeführt und besaß zahlreiche Werke des Freundes als Kopie. So kam es, dass die Forschung einige davon Bach zuschrieb und entsprechend bejubelte. Um sie, war der Irrtum erst aufgeklärt, als „banal“ oder „effektiv“ herabzuwürdigen.

Der Telemann-Biograph Eckart Kleßmann hat in seinen Schriften die Widersprüche der Rezeption aufgedeckt und noch Ende des 20. Jahrhunderts Vorbehalte in der Sicht auf den Komponisten ausgemacht. Auch heute verbinden viele Hörer mit Telemann nur mittelmäßig gespielte Blockflötenkonzerte. Dabei hatte seine Rehabilitation schon viel früher eingesetzt: 1907 erschienen die Alterswerke *Der Tag des Gerichts* und *Ino* in der Reihe *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, ein später Ritterschlag.

Dass die Renaissance in den folgenden Jahrzehnten an Fahrt aufnahm, ist zu großen Teilen der Originalklangbewegung zu danken. Unzählige Musiker, allen voran Nikolaus Harnoncourt, haben sich auf Entdeckungsreisen in einen weithin unbekanntem Kontinent begeben und

dieser intelligenten und den Menschen so zugewandten Musik durch sprühende Lebendigkeit, durch spezifische Tongebung, Phrasierung und Artikulation Gerechtigkeit widerfahren lassen. Nur so kann sie ihre Wirkung entfalten. Und nur so hat Telemann eine Chance, es eines Tages aus den Nischen spezialisierter Festivals heraus in das Repertoire des bürgerlichen Konzertlebens zu schaffen, dorthin, wo Bach und Händel längst angekommen sind.

Verena Fischer-Zernin © 2016