

FRANKFURTER TELEMANN-GESELLSCHAFT E.V.

Georg. Philip. Telemann

TELEMANN AM MAIN



Mitteilungen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.
Ausgabe Nr. 24 – 2025

Impressum

Texte: Dr. Martina Falletta, Christian Köppen, Prof. Dr. Daniela Philippi,
Ulrike Schädel, Prof. Michael Schneider, Dr. Beate Sorg

Redaktion: Kerstin Janitzek

Fotos: privat; Ron Hartmann

tam@telemann.info

Frankfurt am Main, September 2025

Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.

Prof. Dr. Daniela Philippi

c/o Institut für Musikwissenschaft (HP 206)

Rostocker Straße 2 / SKW

Goethe-Universität, Campus Westend

60323 Frankfurt a.M.

Tel. (069) 798-22161

www.telemann.info

info@telemann.info

Vorstand

Prof. Dr. Daniela Philippi, Vorsitzende

Christian Köppen, stv. Vorsitzender

Elisabeth Schommer, Schatzmeisterin

Dr. Roman Fischer, Schriftführer

Mitglieder des erweiterten Vorstands

Prof. Dr. Thomas Betzwieser

Dr. Martina Falletta

Dr. Ann Kersting-Meuleman

Jan Nigges

Prof. Eva Maria Pollerus

Begrüßung	5
Von der Idee bis zur Aufführung – eine Bearbeitung des Concerto h-Moll für Cembalo	6
Georg Philipp Telemann – ein Musiker im Dienste der Aufklärung	8
Georg Philipp Telemann als Namensgeber für seine Patenkinder – Folge 2	26
Telemann und Graupner zwischen Stadt und Hof	29
Exkursion der Frankfurter Telemann-Gesellschaft: Eine Zeitreise in die Vergangenheit – Das Archiv des Musikverlages Johann André	37
In memoriam Prof. Dr. Adolf Nowak	39
Veranstaltungen	40
Georg-Philipp-Telemann-Preisträger 2025 Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann	43
Neuerscheinungen CD – Der Französische Jahrgang	46
„Schön und nützlich“ – Der Frankfurter <i>Telemann-Shop</i>	47



**Frankfurter Telemann-
Gesellschaft e. V.**

**Frankfurter
Telemann
Tage 2025**

**20. September
bis 25. Oktober**

Liebe Mitglieder,
liebe Freundinnen und Freunde der Musik Telemanns,

in diesem Jahr werden wir seit über zwei Jahrzehnten erstmals wieder Frankfurter Telemann-Tage haben. Vom 20. September bis 25. Oktober 2025 finden ganz unterschiedliche Konzerte, zwei Stadtführungen und ein Vortrag statt. Die Veranstalter haben sich unter dem Dach der Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V. zusammengeschlossen, wobei es sich sowohl um Mitglieder des Vereins als auch um weitere „Musikplayer“ der Stadt handelt. Sämtliche Termine sind im vorliegenden *Telemann am Main*-Heft angekündigt. Drei Textbeiträge des Heftes beleuchten daneben Telemann im geistigen und wirtschaftlich-sozialen Gefüge seiner Gegenwart und erlauben so Reflexionen aus verschiedenen Perspektiven. Zwei persönliche Berichte erinnern an gesellige Termine aus dem Vereinsleben der Frankfurter Telemann-Gesellschaft, und ein Blick nach Magdeburg informiert über den diesjährigen Telemann-Preisträger der Stadt.

Ich danke den Autorinnen und Autoren für Ihre Beiträge sowie Kerstin Janitzek für die Redaktion des aktuellen Mitteilungsheftes. Bei der Lektüre wünsche ich Ihnen viel Freude und hoffe, dass wir uns bald bei der einen oder anderen Veranstaltung der Frankfurter Telemann-Tage und den nachfolgenden Konzerten und Veranstaltungen wiedersehen!

Ihre



Prof. Dr. Daniela Philippi

Von der Idee bis zur Aufführung – eine Bearbeitung des Concerto h-Moll für Cembalo

Hier möchte ich kurz beschreiben, wie es zu meiner Bearbeitung des Concerto h-Moll für Cembalo solo BWV 33:A1 zu einem Concerto mit Orchesterbegleitung kam und wie ich seine Uraufführung erlebte.

Ich hatte vor einiger Zeit das Vergnügen, eine Aufführung dieses Concerto mit Eva Maria Pollerus am Cembalo zu erleben und war sofort sehr berührt von diesem schönen Werk. Ich fragte Frau Pollerus nach den Noten für diese Musik und bekam dann von ihr einen Internet-Link auf das Notenmanuskript aus dem 18. Jahrhundert zugeschickt, das sich in der Berliner Staatsbibliothek (Mus.ms. Bach P801) befindet.

Auf YouTube finden sich einige Interpretationen dieses Musikstücks, die ich mir dann mehrfach angehört habe. Dabei kam mir der Gedanke, dass diese Komposition vielleicht die Solostimme eines verloren gegangenen Konzertes für Cembalo und Streichorchester sein könnte.

Von J. S. Bach kennt man die Cembalo-, von G. F. Händel die Orgelkonzerte mit Orchesterbegleitung, aber von Telemann ist kein solches Konzert bekannt. Also hatte ich den Gedanken, zu versuchen, diese „Lücke“ in Telemanns Gesamtwerk „posthum“ zu schließen.

In meiner Jugend hatte ich bereits Musik komponiert, allerdings für eine Rockband. Aber meine Mitmusiker meinten schon damals, dass meine Stücke irgendwie mehr nach Barock als nach Rock klangen. Es ist schwer, den Prozess des Komponierens zu beschreiben, aber mir kamen spontan Melodien in den Kopf, wie man auf Basis der Themen der Originalkomposition eine Einleitung und Ritornelle zu den einzelnen Sätzen gestalten könnte.

Mit dem MuseScore-Tool habe ich dann elektronisch meine Ideen notenmäßig erfasst und zum Klingen gebracht. Die einzelnen Sätze sind eine Kombination aus meinen kompositorischen Einfällen und der Komposition Telemanns, die ich in den Cembalo-Solopassagen mehr oder weniger original belassen und nur durch eine Orchesterbegleitung ergänzt habe.

Nun bin ich, streng genommen, ein musikalischer Laie. Ich habe weder Kompositionstechnik noch ein Instrument studiert. Aber natürlich war ich neugierig, wie wohl die Fachwelt mein Werk beurteilen würde. Also schickte ich meine Bearbeitung an einige hervorragende Musiker und Wissenschaftler aus den Reihen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft.

Das Echo war durchaus positiv, und schließlich war es Brigitte Hertel, die mich mit ihrem Anruf überraschte und sagte, dass sie das Werk aufführen möchte. Mit ihrer musikalischen Kompetenz half sie mir, einige Schwachstellen und „untelemannische“ Elemente in meiner Musik zu überarbeiten. Sie brachte mich außerdem auf die Idee, eine Oboe hinzuzunehmen, die dann z. B. die solistische Einleitung zu dem 2. Satz spielt, für die ich ursprünglich das Cello vorgesehen hatte.

So kam es schließlich am 3. November 2024 in der Ev. Kirche Friedrichsdorf-Seulberg zur Uraufführung meiner Bearbeitung im Rahmen der Reihe *Seulberger Barock*. Ich hatte, um mir die Spannung zu erhalten, an keiner Probe teilgenommen und war nun sehr gespannt, wie das Werk mit richtigen Instrumenten anstelle des eher statischen Elektro-Sounds des MuseScore-Tools klingen würde.

Die ersten Töne des Orchesters erklangen, und ich war einfach nur begeistert, wie schön die Musik dank der hervorragenden und spiel-freudigen Instrumentalisten klang. Sie brachten viel Dramatik in die Interpretation und ließen diese Musik richtig lebendig werden in einer Form, die kein elektronisches Tool je erreichen kann.

An dieser Stelle nochmal vielen Dank an Brigitte Hertel und alle Musikerinnen und Musiker! Das Publikum schien meine Begeisterung zu teilen, gab es doch lange anhaltenden Applaus.

Nun hoffe ich, dass es für meine Bearbeitung nicht nur bei diesem einen Konzert bleiben wird, sondern dass sich Möglichkeiten für weitere Aufführungen ergeben.

Christian Köppen

Georg Philipp Telemann – ein Musiker im Dienste der Aufklärung

Der folgende Text ist die Niederschrift eines Vortrags, gehalten am 6.11.2024 für den Rotary Club Frankfurt-Paulskirche in der Villa Bonn. Ziel war, zum übergeordneten Thema „Aufklärung“ musikfachlichen Laien, das nachhaltige Wirken Telemanns in Frankfurt nahe zu bringen.

Was kann Musik überhaupt mit Aufklärung zu tun haben?

Zunächst einmal verbinden wir ja mit diesem Begriff die Persönlichkeit von Immanuel Kant in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Kant selbst hatte aber mit Musik nicht viel im Sinn, sie rangierte für ihn unter den schönen Künsten sogar nur auf dem letzten Platz, „weil sie bloß mit Empfindungen spiele“ – unerträglich für einen rationalen Aufklärer!

Und Kant bewies selbst zudem wenig aufgeklärtes Gedankengut, wenn er Vätern empfahl, ihren Töchtern lieber einen Kochkurs anstelle von Musikunterricht zukommen zu lassen, damit sie ihren zukünftigen Männern eher eine gute Suppe ohne Musik als eine schlecht schmeckende mit Musik servieren könnten.

Wir dürfen den Begriff aber sicher weiter fassen und das gesamte 18. Jahrhundert in unsere Betrachtung einbeziehen – wie sagte Herbert Marcuse einmal: „Jede Epoche muss etwas anderes aufklären!“

Aufklärung in und mit Musik kann bezogen auf das 18. Jahrhundert aus heutiger Sicht gesehen vor allem zweierlei Bereiche ansprechen:

Zum einen die Einrichtung und Entwicklung von Institutionen eines öffentlichen Musiklebens, mit Hilfe derer Musikausübung und rezeptives Musikerlebnis zu einem unverzichtbaren Teil bürgerlicher Gesellschaft werden konnte.

Zum anderen könnte man inhaltlich die kompositorische Entwicklung von einem Wettstreit nationaler Idiome hin zu einem internationalen „Klassischen“ Stil zum Ende des Jahrhunderts in den Blick nehmen: zunächst durch die radikale Vereinfachung hochbarocker satztechnischer Strukturen, dann u. a. durch die Integration

volksmusikalischer Elemente, vor allem aus Österreich und Osteuropa in die avancierte kompositorische Praxis.

Voraussetzung für dieses neue „bürgerliche“ Verständnis war, dass Musik nicht nur der Verherrlichung von Gottes Allmacht oder dem Glanz von Königen und Fürsten dienen sollte, sondern ebenso der ganz persönlichen Erbauung und seelischen Erquickung jedes Einzelnen.

Institutionalisiert werden mussten u. a.:

a) Spiel- und Singvereinigungen, bei denen man auch als Nicht-Profi teilhaben konnte, also die Gründungsinstitutionen fast aller heutigen öffentlichen Klangkörper, sowie eine der Allgemeinheit zugängliche Szene von öffentlichen Konzerten und musiktheatralischen Ereignissen, zu denen jedermann gegen Entgelt Zutritt haben konnte.

b) der Vertrieb gedruckter Musikalien mit neu komponierter Musik, die bei aller möglichen Komplexität und Kunst als verständlich angesehen wurde und die auch für nicht professionelle Virtuosen ausführbar war.

Zur Emanzipation künstlerischer Tätigkeiten von höfischen oder kirchlichen Kreisen gehörten außerdem:

c) ein Angebot an Musikunterricht (schließlich gab es weder Musikschulen noch Musikakademien)

d) Instrumentenbauer

e) Musikschrifttum wie z. B. Schulwerke, Traktate oder Fachzeitschriften, die auch autodidaktische Ausbildung oder einen öffentlichen Diskurs über Bildungsinhalte ermöglichten.

Solch ein institutionelles Geflecht entstand nicht aus heiterem Himmel, sondern nur insoweit es von engagierten Persönlichkeiten erstellt und betrieben wurde: von Musikern wie auch Nichtmusikern – die allesamt die Beschäftigung mit Kunst und speziell mit Musik als einen wesentlichen und unverzichtbaren Anteil für einen aufgeklärten bürgerlichen Menschen ansahen.

Es würde an dieser Stelle zu weit in musikanalytische Betrachtung führen, wollte man die musikstilistische Wandlung des Jahrhunderts im Einzelnen beschreiben.

Aber Georg Philipp Telemann steht durch sein Wirken wie keine zweite Komponistenpersönlichkeit des Jahrhunderts für genau die in diesen Stichworten angedeutete Entwicklung – einerseits hin zu einem blühenden bürgerlichen Musikleben und andererseits für die Ausprägung neuer, später für den Klassischen Stil bestimmenden kompositorischen Elemente.

Telemann in Frankfurt

Im Folgenden möchte ich dies beispielhaft an Telemanns Tätigkeiten während seiner knapp zehn Frankfurter Jahre (1712–1721) etwas detaillierter darlegen.

Telemann verstand seinen Job nicht nur in der Kantoren- und Komponistentätigkeit, sondern durchaus als volkserzieherische, ja geradezu politische Aufgabe! Er war während seines gesamten Lebens in seinem Denken in starkem Maße beeinflusst von Philosophen, Dichtern, Politikern, aber auch Theologen, mit denen er sich geistesverwandt fühlte, deren Texte er vertonte, mit denen er befreundet war und die ihn ihrerseits förderten und unterstützten.

Beginnen wir mit dem Begriff der sogenannten „Deutschen Frühaufklärung“, deren Beginn man bereits Ende des 17. Jahrhunderts ansetzen kann, und für die ein Name bestimmend ist – Christian Thomasius. Dieser war ein einflussreicher Philosoph, der um 1690 an der Leipziger und später nach seiner Vertreibung von dort wegen angeblichem Atheismus weiter an der Hallenser Universität lehrte.

Thomasius postulierte in seinen weithin berühmten Vorlesungen mit dem *Galant'homme* ein neues Menschenbild. Er wird deshalb auch als „Vater der deutschen Aufklärung“ bezeichnet. U. a. setzte er sich für eine humane Strafordnung und für die Abschaffung von Hexenprozessen und Folter ein.

Der Begriff des *Galant'homme* muss zunächst eher soziologisch gedeutet werden, wird aber auch schon von den Zeitgenossen auf Musik übertragen, vor allem von Telemanns Hamburger Kollegen und Freund Johann Mattheson.

Sein Traktat *Das neu-eröffnete Orchestre* bezeichnet er als „universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen

vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge.“

Galante Musik war einerseits solche, wie sie ein *Galant'homme* goutierte, darunter durchaus auch solche älteren Datums, sodann in einer späteren Phase ab etwa 1725 diejenige, die auch im modernen, aus Neapel importierten „Galanten Stil“ komponiert war.

Der *Galant'homme* wird vor allem in den freien Reichsstädten zum gesellschaftlichen Idealbild der Zeit und beschreibt eine gebildete, tolerante Persönlichkeit von offenem und aufgeklärtem Geist mit breit gefächerten Interessen und gut ausgebildetem Geschmack, auch in Bezug auf höfliche Umgangsformen, gute Manieren und elegante Kleidung. (Die englische Entsprechung des Begriffs *Galant'homme* ist übrigens „Gentleman“, auch wenn die Etymologie hier nicht denselben Begriff für „gentle“ und für „galant“ zugrunde legt.)

Abgelehnt wird für diesen gesellschaftlichen Typus alles, was als allzu gelehrt, kunstvoll, dogmatisch, langweilig, steif, grob, ungehobelt, kompliziert oder wie es J. A. Scheibe in seinem Angriff auf J. S. Bach nennt – „schwülstig“ empfunden wird.

Auf musikalische Parameter übertragen, heißt dies, die Musik soll trotz oder gerade durch handwerkliche Sorgfalt immer angenehm und verständlich bleiben – Schlüsselwort „agréable“ – also nicht allzu gelehrte, rätselhafte oder komplizierte Inhalte darstellen. Dadurch soll sie nicht nur für eine elitäre Schicht verständlich und auch ausführbar bleiben.

Der gewaltige Umbruch im 18. Jahrhundert hin zur musikalischen sogenannten Klassik vollzieht sich allmählich und ist nicht erklärbar ohne die ästhetischen Forderungen des *Galant'homme* – oder durch die repräsentative Komponistenpersönlichkeit Telemanns.

Im Jahr 1782, als die Galante Epoche bereits abgeschlossen und durch den Klassischen Stil ersetzt war, schreibt W. A. Mozart über einige seiner eigenen Klavierkonzerte: „Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht. Sie sind sehr brillant – angenehm in die Ohren – natürlich ohne in das Leere zu fallen. Hie

und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“ Hiermit gibt er nachträglich eine perfekte Beschreibung für den Musikgeschmack eines *Galant’homme*.

Telemann galt bereits vor seinem Ruf nach Frankfurt als der berühmteste deutsche Komponist, gleichsam als das Idealbild des modernen Komponisten überhaupt und befand sich 1711 in einer gut dotierten Position als Hofkapellmeister in Eisenach.

Er war wie seine Zeitgenossen J. S. Bach und G. F. Händel ein Vertreter des sogenannten „Vermischten“ Stils. Dieser mischte bestimmte Eigentümlichkeiten vor allem der französischen, italienischen und englischen Idiome mit typisch deutschen Elementen, vor allem aus der Kantorentradition.

Telemann nahm insofern unter seinen Kollegen eine Sonderstellung ein, als er als erster stark folkloristisch geprägte osteuropäische Einflüsse – vor allem aus Polen – in seinen Personalstil integrierte, die seine ganz persönliche Melodie- und Rhythmusbehandlung prägten. (Man kann z. B. nachweisen, dass es ohne Telemanns Einfluss im 18. Jahrhundert nie zu einer Polonaisen-Mode gekommen wäre, die dann in der Klassik und Romantik noch eine bedeutende Rolle spielen sollte.)

Zurück zu Thomasius:

Einer seiner Doktoranden aus der Hallenser Zeit war Johann Zacharias Konrad von Uffenbach. Die Uffenbachs waren eine der einflussreichsten Patrizierfamilien Frankfurts. Zacharias Konrad und sein jüngerer Bruder Johann Friedrich Armand gehörten wie z. B. auch Vater Goethe zu den wohlhabenden Kreisen, die ohne die Mühe täglicher Arbeit zum Broterwerb ihren wissenschaftlichen und künstlerischen Leidenschaften frönen konnten.

Friedrich Armands gedruckte Berichte über seine Kunstreisen durch ganz Europa sind heute wichtige kulturgeschichtliche Dokumente aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. 1725 gründete er in Frankfurt die *Gesellschaft zur Pflege von Wissenschaft und Kunst*, die als eine der frühen Aufklärungssozietäten in Deutschland gilt.

Weshalb erwähne ich die Uffenbachs? Weil sie es wohl waren, die unbedingt Telemann nach Frankfurt holen wollten! Zacharias Konrad kannte ihn sowie seine vielfältigen und intensiven Tätigkeiten mit Sicherheit aus seiner Zeit in Halle und Leipzig.

Die Uffenbachs und andere Patrizier – darunter vor allem ein einflussreicher Bankier und Schöffe namens Heinrich Bartels – der über hervorragende Fähigkeiten auch als Musiker verfügt haben muss – scheinen Telemanns Berufung nach Frankfurt betrieben zu haben.

Diese jungen kunstbesessenen Frankfurter Intellektuellen wollten ganz offenbar das hiesige Musikleben, das immer noch von den Auswirkungen des 30-jährigen Kriegs mehr oder weniger darniederlag, auf den neuesten Stand bringen.

Und dafür hatten sie sich Telemann ausgesucht! Den oder keinen! Man wusste ja: der war ein Multitalent!: Komponist, Sänger, Dichter, Organisator, Unternehmer, einfach ein „Macher“, dabei hochgebildet, polylingual, weltläufig bewandert, kontaktfreudig und erfahren in allen Genres der Musik.

Und sie hatten Erfolg mit ihrer Anwerbung! 1712 wurde Telemann im Hauptjob als Kantor der Barfüßerkirche (Hauptkirche der lutherischen Reichsstadt Frankfurt am Main und Vorgängerbau der heutigen Paulskirche) angestellt, zu dem später noch die Verantwortung für die Katharinenkirche trat. Aber wie auch in anderen Städten bedeutete dieser Posten als Hauptkantor erheblich mehr. Man erwartete von ihm in seiner Funktion eines *Director Musices* auch praktisch die Verantwortung für das gesamte Musikleben der Stadt.

Telemann wunderte sich selbst wohl etwas über seine Entscheidung, nach Frankfurt zu gehen, schrieb er doch in einer seiner Autobiographien: „Ich weiss nicht, was mich bewog, einen so auserlesenen Hof, als der eisenachische war, zu verlassen, aber das weiß ich, damals gehört zu haben. Wer zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republik niederlassen, also folgte ich 1712 dem nach Frankfurt am Mayn als Capellmeister an der Barfüßerkirche erhaltenen Berufe.“

Man mag diese Aussage in der Richtung deuten können, dass für einen Musiker im 18. Jahrhundert eine reichsstädtische Anstellung vor

dem Schicksal schützte, von einem Fürsten von einem Tag auf den anderen ohne Rente entlassen zu werden – etwa weil dieser das Geld für einen Kriegszug benötigte oder wie im Falle Bach in Köthen, weil er sich neu mit einer „Amusa“ verheiratete, die ihren Gatten von den als unnütz empfundenen musikalischen Betätigungen abhalten wollte.

Telemann hat zwar „von Hause aus“ auch noch für verschiedene Höfe wie Bayreuth oder auch weiterhin Eisenach gearbeitet, ist aber sein langes weiteres Leben seiner Maxime treu geblieben, und im Anschluss an seine Frankfurter Tätigkeit noch 45 Jahre lang bis zu seinem Lebensende in der ebenfalls freien Reichsstadt Hamburg geblieben.

Was Telemann in seiner Frankfurter Zeit alles in Gang gesetzt und betrieben hat, grenzt ans schier Menschenunmögliche:

Er wird sofort in die politische Führungsriege der Stadt integriert. Sicher nicht ohne Mithilfe seiner Paten Uffenbach und Bartels bezieht er eine Wohnung im Haus Braunfels am Liebfrauenberg, sozusagen dem ersten Haus am Platze, in dem nicht nur die *Hochadelige Gesellschaft Frauenstein*, neben *Alten Limpurg* eine der beiden, den Rat der Stadt stellenden führenden Patriziergesellschaften, sondern auch die Frankfurter Börse ihren Sitz hatte. Hier stiegen auch die kaiserlichen Delegationen ab, wenn sie zu reichsweiten Feierlichkeiten in Frankfurt weilten.

Neben seinem Hauptjob als Kantor der beiden Hauptkirchen übernahm Telemann noch eine Reihe von politischen Ämtern, die mit seinen musikalischen Kompetenzen nicht direkt verbunden waren, aber ganz offensichtlich zu seinem Kompetenz-Portfolio gehörten:

Von der Gesellschaft Frauenstein wurde er mit dem Amt des „Kellers“, sprich des Wirtschafers und Vermögensverwalters bestellt. Offensichtlich konnte Telemann sehr gut mit Finanzen, auch in umfänglichen Summen umgehen, weshalb er für dieses Amt auch immer wiedergewählt wurde.

Telemann ist vielleicht der einzige Komponist der Musikgeschichte, der eine Schanklizenz besaß: für Bier und Wein an Bürger und Gäste sowie Kaufleute während der Messezeiten.

Telemann wurde zudem als Verwalter der *Beyer'schen Stiftung* bestellt, einer Armenstiftung, die der Gesellschaft Frauenstein unter-

stand. Ein weiteres Amt war die Abhaltung des Tabakskollegiums der Gesellschaft Frauenstein.

Was seine musikalischen Tätigkeiten im Haus Braunfels betrifft, so gründete er – wie schon weiland in Leipzig – ein Collegium Musicum, das ebenfalls im Haus Braunfels probte und konzertierte. Diesem Collegium Musicum gehörten nicht nur Studenten an, sondern auch Patrizier wie Uffenbach und Bartels.

Nach fünf Jahren des Bestehens dieser Vereinigung konnte Telemann 1718 konstatieren: „es sind nunmehr 5 Jahre verflossen, da durch einige der angenehme Schluss gefasst wurde, ein großes Collegium Musicum wöchentlich einmal in dem Hause Frauenstein sollte gehalten werden, um durch diesen unschuldigen Zeitvertreib das von denen Amtsgeschäften ermüdete Gemüt zu erquicken, teils auch die Musik durch ein beständiges Exercitium zu desto mehrerem Wachstume zu bringen. Es beliebte denenselben, die Direktion des Orchestres mir hierbei aufzutragen, welche ich bis anhero mit möglichster Sorgfalt geführt, und das Glück gehabt habe, dass die oben angeführten End-Ursachen, als welche auf dero Vergnügen und das Aufnehmen der Musik abzielen, nach allem Wunsche erlanget sind.“ Also: „Mission Accomplished“.

Zusätzlich zu den kirchenmusikalischen Aufgaben gehörten auch Musikunterricht für „sechs bis acht geeignete Knaben“ sowie das Komponieren von sogenannten Gelegenheitsmusiken im bürgerlichen Auftrag für Hochzeiten, Geburten, Trauerfeierlichkeiten oder politische Anlässe zu seinen Tätigkeiten.

Als Komponist war es ihm offenbar nicht genug, seine beiden Kirchen mit allsonntäglicher Musik zu versorgen, die ja immer frisch komponiert und einstudiert werden musste. Zusätzlich wirkte er „von Hause aus“ weiter für den Eisenach'schen Hof sowie für die Leipziger Oper.

Dass Frankfurt selbst kein Opernhaus hatte und dass auch Telemann es nicht geschafft hat, ein solches einzurichten, dürfte letztlich für seinen Weggang aus der Mainstadt verantwortlich gewesen sein. Denn kurz vor seiner Berufung nach Hamburg war dortselbst im

Opernhaus am Gänsemarkt seine bereits in Frankfurt komponierte Oper *Der geduldige Sokrates* mit großem Erfolg aufgeführt worden.

Ein persönliches Ereignis darf nicht unerwähnt bleiben: Telemanns Heirat 1714 mit Maria Catherina Textor, der Tochter des sogenannten „Ratskornschreibers“, letzterer ebenfalls eine äußerst einflussreiche Person des Frankfurter Magistrats.

Auf zwei weitere Ereignisse muss noch gesondert hingewiesen werden, weil sie weit international Beachtung fanden und Frankfurt für kurze Zeit zu einem Zentrum der Musikkultur in Deutschland machten. Beide fallen ins Jahr 1716:

Die Uraufführung der sogenannten *Brockes-Passion* in der Barfüßerkirche, eines Passionsoratoriums auf einen Text des Hamburger Dichters und Ratsherrn Bertold Hinrich Brockes. Diese Aufführung ist musikgeschichtlich insofern von Bedeutung, als sie möglicherweise das erste dokumentierte Konzert überhaupt darstellt, zu dem man als Bürger gegen Eintrittsgeld Zugang bekommen konnte. Als Ticket musste das gedruckte Textbuch erworben werden; der Erlös ging an das Frankfurter Waisenhaus.

Telemann hatte übrigens die musikalische Leitung dieser Aufführung seinem Bankiersfreund Heinrich Bartels übertragen. Der seinerzeit hochberühmte Dichter und Ratsherr Brockes wird als weiterer geistiger Partner in Telemanns Hamburger Lebensabschnitt noch eine große Rolle spielen. Auch dieser hatte – welch ein Zufall! – übrigens bei Thomasius studiert.

Das zweite für das gesamte Reich bedeutende Ereignis war die Aufführung einer Festmusik mit dem Oratorium *Auf Christenheit, begeh' ein Freudenfest* und die Serenata *Teutschland grünt und blüht im Frieden*. Anlass war die im Sinne politischer Stabilität in Europa lange erhoffte Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold von Österreich als Sohn Karls VI. Die Serenata wurde auf eigens am Römerberg gebauten Podesten mit einer Riesenbesetzung an Sängern und Instrumentalisten aufgeführt.

Und noch ein wichtiges Ereignis fiel kurz vor das Jahr 1716 – der Beginn von Telemanns Druckpublikationen am 14. März 1715. Gleich drei kammermusikalische Editionen erschienen im Selbstverlag, quasi

als op. 1, darunter die sogenannte *Kleine Kammermusik*. Von der Bedeutung solcher Drucke für einen Komponisten des 18. Jahrhunderts können wir uns heute kaum noch Vorstellungen machen. Nur wer solche für Autoren wie für Käufer teure Druckeditionen erstellte oder erstellen ließ, konnte wirklich international bekannt werden. Die Ausgaben wurden dann in den Messestädten wie Frankfurt, Leipzig, Berlin, London, Amsterdam Paris etc. verkauft.

Zum Vergleich: J. S. Bach hatte bereits ca. 80 Prozent der Werke komponiert, die wir heute von ihm kennen, bevor er sich als 45-jähriger entschloss, mit dem ersten Teil seiner *Klavierübung* im Jahre 1731 sein „Opus 1“ im Druck zu veröffentlichen. Seine anderen Kompositionen kannten nur wenige, die ihn in Leipzig erlebten oder sich Abschriften seiner Klavierwerke machen konnten. Die heute so populären *Brandenburgischen Konzerte* kannte buchstäblich niemand. Sie sind höchstwahrscheinlich in seiner Zeit auch nie aufgeführt worden – ebenso wenig wie die h-moll-Messe.

Übrigens behielt Telemann das Frankfurter Bürgerrecht trotz seiner Übersiedlung nach Hamburg. Er zahlte seine Steuern in Form von Kirchenkantaten, die er regelmäßig nach Frankfurt schickte. Deshalb besitzt die Frankfurter Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg einen Bestand an über 1000 Telemann-Kantaten.

Im Jahre 1747, also mehr als ein Vierteljahrhundert nach dem Weggang Telemanns aus Frankfurt, konnte man in einer *Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Freien Reichs-Wahl und Handels Stadt Franckfurt am Mayn* von einem gewissen Herrn Johann Bernhard Müller lesen: „Die Music-Liebhaberei ist auch allhier sehr groß. Diese edle Belustigung ist seitdem der berühmte Herr Telemann hier gewesen, in große Aufnahme gekommen. Es sind wenig angesehene Familien, in denen nicht die Jugend auf dem einen oder anderen Instrument oder im Singen unterwiesen wird. Die Konzerte sind deswegen öffentlich als in vornehmen Häusern sehr gewöhnlich, und es lassen sich dabei insgemein auch fremde und berühmte Virtuosen hören, wenn sie hier durch-reisen oder eine Zeitlang sich hier aufhalten.“

Dies sind auch genau die Umstände, die J. W. Goethe in Dichtung und Wahrheit aus seiner Jugendzeit beschreibt. Also auch hier: „Mission Accomplished“.

Telemann in Hamburg

Für die folgenden 45 Jahre von Telemanns Tätigkeit in Hamburg sei hier nur Weniges angemerkt, soweit es für unser heutiges Thema relevant ist. Im Prinzip arbeitet Telemann mit etwas anderer Akzentuierung in Hamburg mit gleichem Eifer und als Multi-Tasker wie in Frankfurt weiter. Entscheidender Zuwachs seiner Aufgaben und Kompetenzen war: Gleich 1722 übernimmt er die Funktion des Direktors der Hamburger Oper am Gänsemarkt, zusätzlich zu seiner Verantwortung für die fünf Hauptkirchen der Stadt und seine zahlreichen städtischen Aufgaben als *Director Musices*. Wie auch bei seiner Berufung nach Frankfurt sind es wieder Persönlichkeiten, mit deren Denken und künstlerischen Positionen er sich verwandt fühlte, die seine Berufung betrieben haben dürften. Dazu zählen der Hauptpastor Erdmann Neumeister, den er seit seiner Sorauer Zeit kannte, als auch der bereits erwähnte Dichter und Ratsherr B. H. Brockes.

Brockes dichterisches Hauptwerk ist sein *Irdisches Vergnügen in Gott*, Gedichte, die allesamt den Kern haben, dass Gott in jeder Erscheinung der Natur, auch der alltäglichsten und scheinbar banalsten, präsent sei – auch wenn es sich um ein Staubkorn, ein Fröschchen, Eisblumen am Fenster oder der Anblick seiner schlafenden Kinder im Bettchen handelt.

Brockes war wie gesagt ebenfalls Schüler von Thomasius. Brockes agierte und schrieb immer haarscharf am Verdikt durch die theologische und politische Orthodoxie Hamburgs entlang. Er initiierte u. a. die aufklärerische Zeitschrift *Der Patriot*.

Nur als kleine Probe daraus sei ein Ausschnitt aus dem Beitrag über Kindererziehung angesprochen, in dem Brockes postuliert, dass bei der Erziehung von Sohn und Tochter kein Unterschied gemacht werden dürfe, sie nie im Zorn zu strafen seien, rechtzeitig an den Umgang mit Geld zu gewöhnen wie auch auf die tausendfache Schönheit der Natur zu führen seien. Telemanns Musik stellt quasi das klingende

Pendant von Brockes' Philosophie dar und dementsprechend hat er viele seiner Texte vertont.

Telemann als „Vielschreiber“

Sosehr er von seinen Zeitgenossen geschätzt und gepriesen wurde: das 19. Jahrhundert meinte es gar nicht gut mit Telemann! Mittlerweile hatte man J. S. Bach entdeckt und in seiner Größe erkannt – und man begann, beide Komponisten gegeneinander auszuspielen.

In einer eigentlich sehr gut gemeinten Rezension einer Aufführung eines Telemann-Werkes in der Frankfurter Nikolaikirche eröffnet Guido Holze am 28. März 2024 seinen Text in der FAZ mit: „Er ist der bekannteste Vielschreiber der Musikgeschichte“, und wiederholt damit einen Begriff, der geradezu reflexhaft in deutschen feuilletonistischen Zusammenhängen gleich zu Beginn jeder weiteren Äußerung über Telemann fällt.

Ja, Telemann hat viel, sehr viel, geradezu unermesslich viel komponiert und dabei nicht einmal die von seinen Kollegen Bach und Händel permanent geübte Praxis der Wiederverwendung eigener Werke angewandt. Dennoch ist sein Schaffens-Output für einen Komponisten des 18. und auch noch des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich.

Ungewöhnlich für ihn ist lediglich, dass er erheblich älter wurde als alle anderen bekannten Komponisten. Nach eigener Aussage wurde seine erste Oper bereits in seinem zwölften Lebensjahr aufgeführt; komponiert hat er buchstäblich bis zu seinem letzten Atemzug im 87. Lebensjahr. Als über 80-Jähriger erlebt er sogar noch mal einen „Indian Summer“, einen regelrechten Schaffensschub, in dem u. a. große Oratorien, eine Oper, die Dramatische Kantate *Ino* und wichtige Instrumentalwerke entstehen.

Man muss sich klarmachen, dass für einen Komponisten des 18. Jahrhunderts und weit darüber hinaus bis ins 20. Jahrhundert, der sein Handwerk beherrschte und ständig attraktive Aufgaben und Aufträge hatte, das tägliche Schreiben eine Selbstverständlichkeit war wie für einen Bäcker das Brötchenbacken.

Noch Robert Schumann schreibt in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* 1838: „Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten“.

Die Vorstellung von einem Komponisten, der im Kämmerlein auf geistige Eingebungen wartet und mit jeder Note ringt, ist eine romanisierende Vorstellung, die auch für die meisten Komponisten der Romantik überhaupt nicht zutrifft. Man denke nicht nur an den von Schumann erwähnten Schubert, den, gemessen an den 16 Jahren aktiver Komponistentätigkeit, wohl größten „Vielschreiber“ der Musikgeschichte, sondern z. B. an Robert Schumann oder Richard Wagner. Allein die Anzahl der einzelnen zu schreibenden Noten eines Akts einer Wagner-Oper entspricht der Menge vieler hunderter barocker Kompositionen.

Telemann entsprach als Musikerpersönlichkeit in keiner Weise der mythologisierenden romantischen, klar anti-aufklärerischen Vorstellung, wie sie sich bereits im 18. Jahrhundert während der sogenannten Sturm und Drangzeit entwickelt hatte. Sie war geprägt vom Bild des Künstlers als Genie, das – von den Zeitgenossen weitgehend missverstanden – für eine imaginäre Zukunft schafft.

Telemann hatte sich als aktiver Teil seiner bürgerlichen Gesellschaft verstanden, war international erfolgreich, überall gefragt und – *horribile dictu* für einen Künstler! – konnte mit Geld umgehen, muss außerdem ein heiterer und im Umgang angenehmer Mensch gewesen sein.

Er war in allen Genres erfolgreich tätig und verstand sich als echter Europäer, der in seinen „vermischten“ Musikstil, nicht nur typisch deutsche Elemente mit französischen und italienischen virtuos verband, sondern als einziger auch die polnische Volksmusik integrierte.

Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert der großen Musikerbiografien, mit denen ausgewählte Heroen des 18. und frühen 19. Jahrhundert, in den eisernen Kanon tradierter Bildungsinhalte mit deutschnationaler Akzentuierung integriert wurden – vergleichbar etwa mit der als Lebensinhalt empfundenen Aufgabe eines Ernst v. Bandel, sich dem Bau des Detmolder Hermannsdenkmals zu widmen.

Hier ein Zitat von 1838 über Telemann aus der *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*: „Deutsch von Natur wollte sein Geist auch einen deutsch-ernsten, einen wahrhaft charakteristischen Aufschwung nehmen, aber in französischem Treibhause groß gezogen, ist er eine Bastardnatur geworden“.

Autoren wie Gustav Nottebohm mit Beethoven, Otto Jahn mit Mozart, Friedrich Chrysander mit Händel und Philipp Spitta mit Bach schufen über Jahrzehnte hinweg epochale, tausendseitige biographische Denkmäler für ihre jeweiligen Helden.

Einerseits leisteten sie dafür in der Sichtung der Quellen eine gigantische Forschungsarbeit, auf der wir heute noch aufbauen, andererseits waren sie nicht vor der Gefahr gefeit, die Biographien ihrer Helden aus eigenen musikästhetischen Positionen heraus so zu deuten oder zurechtzubiegen, wie es Ihrem Wunschbild entsprach, auch wenn dafür eigenwillige Interpretationen an den quellenmäßig dokumentierten Fakten nötig wurden.

Philipp Spitta und später Albert Schweitzer sahen in Bach den fünften Evangelisten, einen Gott ergebenden, ausschließlich religiös motivierten, Orgel spielenden protestantischen Kantor mit urdeutscher Seele, der in aller Abgeschlossenheit und unverstanden von einer ihm feindlich gesinnten Umwelt seinem geistlichen Schaffensdrang nachging.

Dieses Bild lässt sich mit den biographischen Fakten und mit schriftlichen Äußerungen Bachs aber letztlich nur schwer in Einklang bringen. Dass Bach, wie er seinem Jugendfreund Georg Erdmann schreibt, an dem gesellschaftlichen und finanziellen Abstieg vom fürstlichen Hofkapellmeister am Köthener Hof zum Kantor in Leipzig litt und dass ihm das Allerwichtigste war, von Leipzig aus sich um den Titel des königlich sächsisch-polnischen Kapellmeisters in Dresden zu bewerben – und dies noch mit einer unglaublichen Verbiegung, dass er für den aus opportunistischen Gründen konvertierten sächsischen Kurfürsten und polnischen König August II. eine katholische Messe komponierte mitsamt ausdrucksvoll vertontem „una sancta ecclesia cattolica“. Das alles gefiel Spitta ebenso wenig wie Bachs Praxis des Parodierens, d. h. der Neuunterlegung von weltlichen Glückwunsch-

und sonstigen Gelegenheitskantaten durch geistliche Texte – und zwar immer in eben dieser Reihenfolge. Um sein Bachbild zu festigen, brauchte Spitta ein Gegenbild, eine negative Kontrastfigur und erwählte dazu Telemann, mit dem Bachs Biographie vielfältig verknüpft ist.

Die beiden kannten sich schon als Jugendliche aus der Weimarer und Eisenacher Zeit, die Familien waren befreundet, Telemann war Taufpate von Bachs zweitem Sohn Carl Philipp Emanuel (deshalb der Philipp in dessen Vornamen). Als der Posten des Thomaskantors in Leipzig 1722 vakant wurde, wollten Konsistorium und Rat niemand anderen als Telemann als Nachfolger Johann Kuhnaus und machten ihm ein großzügiges Angebot. Bach hatte sich zu dieser Zeit noch gar nicht beworben. Aber die Hamburger führten mit Telemann erfolgreiche Bleibeverhandlungen und man musste nach weiteren renommierten Leuten Ausschau halten. Bach kam erst am Ende des Verfahrens in Spiel; manche vermuten, dass Telemann selbst Bach den Tipp gegeben hat, sich doch noch zu bewerben.

Telemann stellte für Spitta das perfekte Gegenbild zu Bach dar: ein Komponist, der sich an „welscher“ und französischer Musik gebildet hatte, der es mit dem Teufel trieb, weil er in Hamburg nicht nur Kantor der fünf Hauptkirchen war, sondern auch noch Direktor der Oper am Gänsemarkt, die er nicht nur leitete, sondern auch mit eigenen Werken bedachte. Spitta wettet gegen die Oper als solche, wie weiland die Hamburger Pastoren von den Kanzeln, die in der Oper den reinen Sündenpfuhl sahen.

Telemann war berühmt, angesehen, geschäftstüchtig, seine Musik gefiel und entsprach dem Zeitgeschmack. Also wurde er automatisch gegenüber Bach als oberflächlich und glatt bezeichnet, als *Talent der flachsten Art*. Um dies zu beweisen, analysierte Spitta einige Kantaten, deren Texte von beiden Komponisten vertont worden waren, z. B. ausführlich die Kantate BWV 160 *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*. Er hält sie für „das Werk eines tiefsinnigen Meisters“ und schreibt, „was Bach daraus gemacht hat, ist ein wahres Kleinod an ergreifender Deklamation und herrlichem melodischem Zuge“. Dies begründet er auf mehreren Seiten und mit Notenbeispielen ausführlich.

Zu Telemann schreibt er: „Da sein Talent für das Großartige wenig ergiebig war, so bleibt er auch hier im Alltäglichen sitzen, oder bringt es mit der krampfhaften, stimm- und chorwidrigen Gesangsbehandlung nur zu einer Caricatur“.

Peinlich und kompromittierend nur, dass Spitta noch nicht wusste, dass mehrere der von ihm analysierten und bewerteten Kantaten, also auch das gepriesene vermeintliche Meisterwerk Bachs, ebenfalls von Telemann stammten. Ein Irrtum, der dadurch zustande kam, dass Bach als ausgesprochener „Telemann-Fan“ (so der Bachforscher Christoph Wolff) viele von dessen Werken eigenhändig abgeschrieben, transkribiert und aufgeführt hatte.

Genau den gleichen Lapsus leistet sich Albert Schweitzer 1907 in seinem Bachbuch noch einmal. Auch er lobt den Eingangschor der Kantate 145 *Das ist je gewisslich wahr*: „Er wirkt ausgezeichnet und gehört zu Bachs interessantesten Textdeklamationen“. Er stammt ebenfalls, wie wir heute wissen, aus Telemanns Feder.

Aber durch diese Aussagen seinerzeit angesehener Wissenschaftler und Künstler, die erst Jahrzehnte später korrigiert wurden, blieb natürlich ein schlechter Ruf hängen, gegen den nicht ankommen war, zumal von Telemanns Werk nur ein verschwindend kleiner Anteil überhaupt im Neudruck bekannt war.

Der letzte Todesstoß für Telemanns Reputation wurde ihr dann wieder in Frankfurt zugefügt, und zwar durch Th. W. Adorno, der ja nicht nur Philosoph und Soziologe war, sondern auch als Schüler von Alban Berg professionell ausgebildeter Komponist. 40 Prozent seiner gesamten Schriften widmen sich musikalischen Themen.

Adorno äußert sich in seiner typischen, zumeist schwer verständlichen Intellektuellensprache zu älteren und zeitgenössischen Komponisten, aber auch zu deren Publikum. Adorno war ein dogmatischer Anhänger der Zwölftonmusik, während der Nachkriegsjahre einer der geistigen Köpfe der Darmstädter Ferienkurse und verdächtigte alles, was mit „Musikantischem“, zu tun haben mochte, also mit Musik, die zu spielen oder zu hören Spaß machen könnte oder die nationale Anklänge hatte.

Jazzmusik verachtete er ebenso wie die Singbewegung oder Musik mit pädagogischem Hintergrund. Einen Komponisten wie den Finnen Jean Sibelius bezeichnet er in unglaublich polemischer Form als unfähigen Dilettanten, Igor Stravinskij als Reaktionär und Paul Hindemith als dessen neoklassizistische Variante.

Von Bachs Musik hatte er eine extrem verkopfte Vorstellung. Hier misstraute er allen, die seine Musik einfach nur so schätzten und sich von ihrer Gemühtiefe oder melodischen oder rhythmischen Kraft bewegen ließen. Eine seiner Veröffentlichungen nannte Adorno *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* oder schlimmer geht's nimmer. „Sie sagen Bach und meinen Telemann und sind heimlich eines Sinns mit jeder Regression musikalischen Bewusstseins“.

Natürlich hat Adorno seinen Spitta gelesen. Er kritisiert zwar scharf dessen Vereinnahmung von Bach als Kirchenkomponisten, billigt ihm aber zu, dass er einen Blick für „die unermessliche qualitative Differenz“ zwischen Bach und Telemann gehabt habe, womit er sich auf den erwähnten Kantatenvergleich (also de facto Telemann vs. Telemann) bezieht. Im Gegensatz zu Spitta hat Adorno höchstwahrscheinlich nie eine Note von Telemanns Musik gesehen – er zitiert auch nicht ein einziges Stück.

Man kann überhaupt durch Textvergleiche nachweisen, dass alle Autoren, die Telemann schmähten, nicht nur voneinander abgeschrieben haben, sondern auch bestenfalls eine Handvoll Stücke von ihm kannten, und wenn überhaupt, dann ausschließlich Kirchenkantaten, weil diese für einen Vergleich mit Bach zu taugen schienen.

Ein Großteil von Telemanns Werk war im 19. Jahrhundert überhaupt nicht zugänglich, weil es als Handschriften in verschiedenen Bibliotheken lagerte. Es einzusehen und beurteilen zu können, hätte sehr viel Mühe bedeutet, die sich von seinen Kritikern aber niemand gemacht hat.

Mit seinem Verdikt hat Adorno es geschafft, dass der Name Telemann in Frankfurt, gerade der Stadt, die ihm so viel verdankt, auch heute noch häufig als Schimpfwort gehandelt wird!

Sich mit Telemanns Œuvre zu beschäftigen, ist eine überaus spannende, lustvolle und lohnende Sache! Es bedeutet aber in den

meisten Fällen, erst einmal Werke aus dem unermesslichen Fundus seiner Kompositionen herauszusuchen und sich mit ihrer Sprache, ihrer Stilistik und ihrer Aufführungspraxis auseinander zu setzen.

Zuletzt noch ein humoriges kleines Gedicht aus Telemanns Feder, das seiner Lebenseinstellung, aber auch sehr gut dem Geist seiner Musik entspricht:

„Den schönsten Zeitvertreib in unserm ganzen Leben
Weiß doch Music allein zu geben.
Denn alles, was wir sonst noch von der Wollust wissen:
Es sei ein guter Wein, ein leckerhafter Bissen,
Die Schlittenfahrt
Das Spiel, die Jagd, und was noch mehr von solcher Art,
sind im Beschluss
nach vorgebrauchtem Überfluss
wo nicht mit Schaden, Schmerz, Verdruss,
Doch wenigstens mit Ungemach gepaart.
Allein Music kennt nichts als lauter Güte:
Der Anfang ist bequem
Das Mittel angenehm
Das Ende wirkt ein ruhiges Gemüte.“

Michael Schneider

Quellen

Roman Fischer (Hrsg.), Frankfurter Telemann-Dokumente, Magdeburger Telemann-Studien 16, Hildesheim 1999.

Peter Cahn (Hrsg.), Telemann in Frankfurt. Symposiumsbericht 1996, Mainz 2000.

Christine Klein, Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907. Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte: Serie II, Oschersleben 1998.

Wolfgang Sandberger: Das Bach-Bild Philipp Spittas. Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Band 39), Stuttgart 1997.

Eckart Kleßmann: Bartold Hinrich Brockes (Hamburger Köpfe), Hamburg 2003.

Georg Philipp Telemann als Namensgeber für seine Patenkinder – Folge 2

In der ersten Folge berichteten wir von den beiden Patenkindern Georg Philipp Telemanns, deren Patenschaften er 1714 und 1718 angenommen hatte – Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Philipp König.

Bereits 1719 wurde Telemann wieder als Patenonkel angefragt. Johann Jakob Kress (ca. 1685–1728) war seit 1712 als Violinist in der Hofkapelle Darmstadt tätig und wurde einige Jahre später zum Hofkonzertmeister befördert. Am 25. Januar 1718 heiratete er die Darmstädter Stadtratstochter Anna Maria Böhler. Vermutlich hatte Kress seit seinem Amtsantritt in Darmstadt Kontakt zu Telemann gehabt oder aufbauen können. Im November 1719 wird der zweite Sohn geboren und einziger Taufpate war Georg Philipp Telemann. Georg Philipp Kress wird am 10. November 1719 in Darmstadt getauft. Telemann war persönlich anwesend, „denn er erschien am 11. November 1719 nicht zur jährlichen Verlängerung seines Diensts vor der Gesellschaft Frauenstein.“¹

Im November 1728 verstarb Johann Jakob Kress und Telemann übernahm vermutlich in Hamburg die weitere Ausbildung seines Patensohns. „Der verwaiste Patensohn lebte wohl ab 1730 im hamburgischen Haushalt Telemanns.“² Ab 1732 ist Georg Philipp Kress in der Quarta des Johanneums in Hamburg nachweisbar.

Ab 1744 ist Kress Violinist am Mecklenburgischen Hof in Schwerin, steigt dort auf zum Konzertmeister und wechselt dann in gleicher Funktion nach Göttingen in das Collegium Musicum der Universität. Von 1748 bis 1751 fungiert er als Konzertmeister beim Herzog Carl Friedrich von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Plön in Plön. Der Lübecker Anzeiger berichtet von einem Konzert, dass Kress am

¹ Ulrich Siegele: Im Blick von Bach auf Telemann. Arten, ein Leben zu betrachten, in: Biographie und Kunst als historiographisches Problem Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 13. bis 15. März 2002, hrsg. von Joachim Kremer, Wolf Hobohm und Wolfgang Ruf, Hildesheim 2004, S. 46-89 (= Telemann-Konferenzberichte 14), S. 81.

² Ebd.

15. April 1752 in Lübeck bestritt. Im Mai 1755 ist Kress wieder am Schweriner Hof, wo er bis 1766 bleibt, um dann als Göttinger Akademischer-Konzertmeister Konzerte und den Akademiemitgliedern Musikunterricht zu geben. Er verstarb am 2. Februar 1779 in Göttingen.

Telemann pflegte über mehrere Jahrzehnte einen intensiven Kontakt zum Plöner Hof. 1725 hatte er Herzog Carl Friedrich in Hamburg getroffen, 1738 übersandte er eine Serenade und ein Konzert an den Hof und der Hof wiederum subskribierte Telemanns *Pariser Quartette*. Belegt ist weiterhin die Abschrift von drei Ouvertüren Telemanns aus dem Jahr 1740. 1757 erteilte er dem Hofmusiker Hans Hinrich Zielche Kompositionsunterricht.³ Diese vielfältigen Kontakte zwischen Telemann und dem Plöner Hof, legen es nahe, dass Telemann für seinen Patensohn hier vermittelnd tätig war.

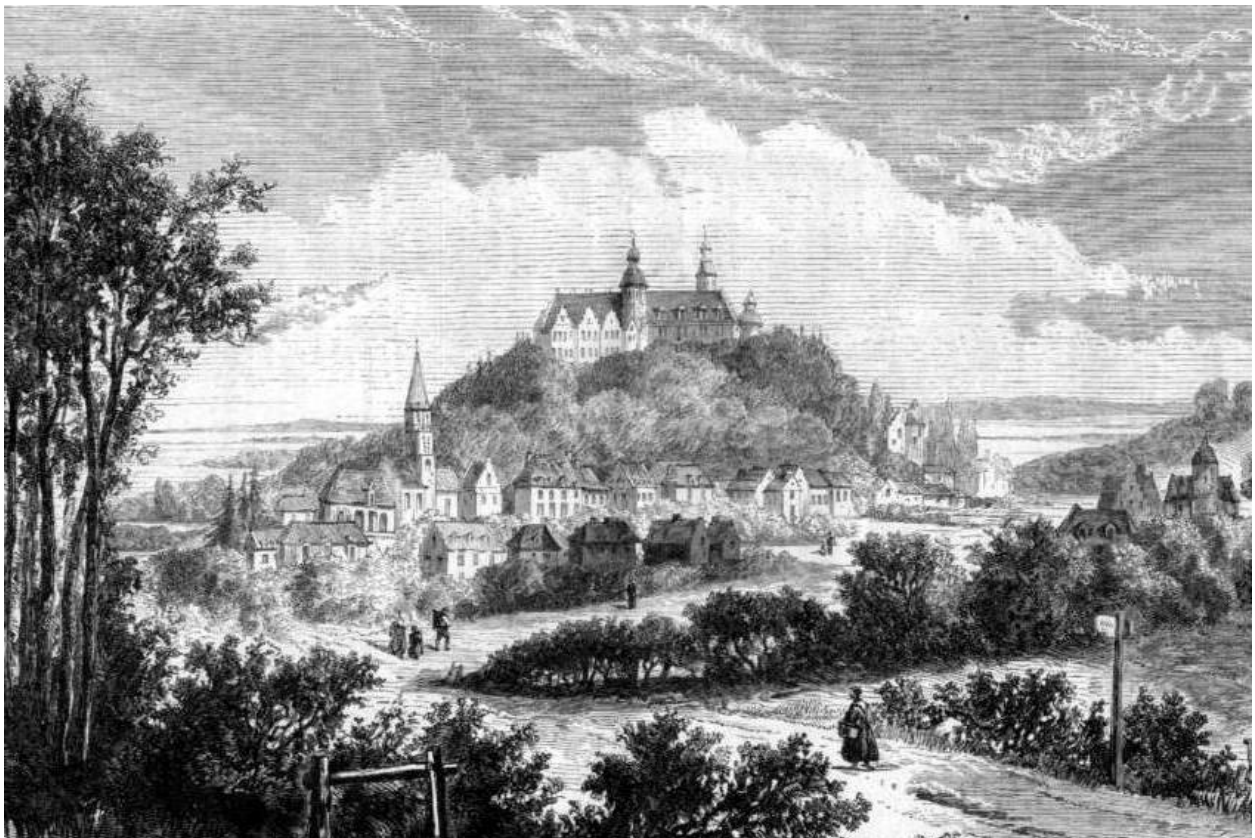


Abbildung: Schloss Plön um 1864, Stich / Lithographie

3 Joachim Kremer: „Telemannischer Geschmack“ in Dänemark. Zur Geschichte der deutsch-dänischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert, in: Danish Yearbook of Musicology 22 (1994), S. 9-16; hier: S. 11.

Von Georg Philipp Kress sind lediglich Instrumentalwerke bekannt. Die Kompositionen sind ausschließlich handschriftlich überliefert und werden heute in den Bibliotheken der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin und der Universitätsbibliothek Rostock aufbewahrt. Darunter befinden sich eine doppelchörige Sinfonie in A-Dur in der jeweiligen Besetzung für Streicher und zwei Hörner sowie eine Ouvertüre in D-Dur für Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner. Weiterhin existieren zahlreiche Sonaten insbesondere für Flöte und Basso continuo.

Die drei vorgestellten Patensöhne Georg Philipp Telemanns aus seiner Frankfurter Amtszeit machten jeder für sich „Karriere“. Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Philipp Kress, die aus musikalisch vorbelasteten Familien stammten, setzen diese Tradition fort und für beide ergaben sich profitable Anstellungen. Beide haben von Telemanns außergewöhnlich gutem Netzwerk profitiert; für beide hat er seine Verbindungen spielen lassen. Lediglich für Georg Philipp Königs juristische Laufbahn haben wir keine Belege, ob Telemann auch hier fördernd gewirkt hat.

Wir wissen von vielen Kompositionen Telemanns, die er zu Geburtstagen, Hochzeiten, Beerdigungen und anderen Festivitäten für Adelige oder andere höher gestellte Persönlichkeiten geschrieben hat. Ob er auch explizite Werke für seine Patenkinder komponiert hat?

Martina Falletta

Telemann und Graupner zwischen Stadt und Hof

"Wer zeit seines Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republik niederlassen" – mit diesem vielzitierten Satz aus seiner Autobiographie von 1740 begründete Telemann seinen Wechsel vom Eisenacher Hof nach Frankfurt am Main. Nur 30 Kilometer südlich, in Darmstadt, hatte Christoph Graupner seit 1709 die Position des Hofkapellmeisters inne. Die geographische Nähe kontrastierte mit diametralen politischen Systemen: hier die reichsunmittelbare Handels- und Wahlstadt Frankfurt mit patrizischer Selbstverwaltung, dort die absolutistisch regierte Residenz der Fürsten von Hessen-Darmstadt.

Dieser Beitrag verfolgt drei Ziele:

1. Er skizziert die politischen und sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen beider Orte.
2. Er vergleicht ausgewählte Gelegenheitskompositionen Telemanns und Graupners im Zeitraum 1712–1721.
3. Er diskutiert das Verhältnis beider Komponisten anhand von neueren Erkenntnissen.

Frankfurt am Main war im frühen 18. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum, das durch seine wirtschaftliche Stärke und seine Rolle als Krönungsort der römisch-deutschen Kaiser geprägt war. Die patrizisch dominierten Ratsgremien der adligen Gesellschaften „Alten Limpurg“ und „Frauenstein“ verteidigten ihre Macht gegen bürgerliche Oppositionsbewegungen, was 1705–1732 zum sogenannten *Verfassungstreit* führte. Gleichzeitig war die Stadt ein Knotenpunkt aufklärerischer Diskurse. Als Messe- und Handelsstandort war ihre wirtschaftliche Situation gesichert. Es gab jedoch weder eine Universität noch eine Oper – für Komponisten wie Telemann sicherlich ein Manko.

In Darmstadt betrieb Landgraf Ernst Ludwig (1667–1739) eine tatkräftige Kulturpolitik, litt jedoch unter permanenter Überschuldung und den Folgen des Brandes, der seine Schlossanlage 1715 zu großen Teilen zerstört hatte. Die Hofmusik stand zwischen Repräsentations-

anspruch und Sparpolitik. Obwohl er seine hohen Ansprüche nie aufgab, resignierte der Landgraf schließlich und verlor wohl letztlich das Interesse an der Musik. 1719 wurde der Opernbetrieb endgültig eingestellt. Nach wie vor war jedoch die Kirchenmusik ein wesentlicher Bestandteil des Hoflebens. Ihr hohes Niveau wurde unter allen Umständen beibehalten, auch unter Ernst Ludwigs Nachfolger Ludwig VIII.

Telemann übernahm in Frankfurt als städtischer Musikdirektor gleich vier Funktionen:

- Kantor an den Hauptkirchen (Katharinen-, Barfüßer-, Alte Nikolaikirche)
- Verwalter des Hauses Braunfels (Gesellschaft *Frauenstein*)
- Leiter des städtischen Collegium Musicum
- Musiklehrer am *Gymnasium Illustre*

Diese Multiprofessionalität prägte das Musikleben der Stadt nachhaltig und ermöglichte eine bemerkenswerte Produktivität: Hier entstanden neben der sonntäglichen Kirchenmusik zahlreiche Gelegenheitsmusiken als musikalische Reaktion auf die öffentlichen Ereignisse (s. u.). Telemann begann, Werke im Selbstverlag zu veröffentlichen, die 1715er Violinsonaten sind das erste größere Beispiel dafür. Daneben wurden Telemanns Werke nach wie vor in Eisenach und in Leipzig aufgeführt.

Das Collegium Musicum der Gesellschaft *Frauenstein*, das Telemann leitete, war zwar ein exklusiver musikalischer Zirkel, der die Frankfurter Oberschicht ansprach, doch genügten diese Musiker nicht, wenn große repräsentative Musikaufführungen anstanden. Die Ratsprotokolle belegen, dass festliche Musik gezielt zur Imagepflege eingesetzt wurde. Beim Benefizkonzert der Brockes-Passion (2. und 3. April 1716) stellte der Rat Mittel für eine „auffallende Lust- und Kirchen-Music zum Besten des Armenhauses“ bereit. Vor allem aber als der langersehnte Thronerbe des Kaisers geboren wurde, wurde sowohl eine Kirchenmusik als auch eine große öffentliche Serenata befohlen, eine Aufgabe, für die Telemann Unterstützung einfordern musste. Hier kam die Hofkapelle des Landgrafen Ernst Ludwig von

Hessen-Darmstadt ins Spiel. In seiner Autobiographie rühmte Telemann die Musiker, die seine Serenade in Frankfurt aufführten:

„Sie [die Serenata] wurde / wegen der Geburth des Durchl. Ertz-Hertzogs von Oesterreich und Printzens von Asturien / Anno 1716. verfertigt / welche Sr. Röm. Kayserl. Majestät allerunterthanigst dediciret / nachdem sie vorher der unvergleichlichen Execution des Darmstädtischen Orchestres / auch des renommierten Berlinischen Virtuosen auf der Hautbois Mr. Peter Glöschens / gewürdiget worden.“

Die Darmstädter Hofkapelle war für ihre Virtuosität und Vielseitigkeit berühmt. Unter der Leitung von Christoph Graupner entwickelte sie sich zu einem der führenden Orchester im deutschsprachigen Raum. Mit diesem leistungsstarken Orchester und dem Ensemble profilierter Sänger und Sängerinnen (u. a. Johanna Elisabeth Hesse, Margaretha Susanna Kayser) entstanden zwischen 1710 und 1719 mindestens fünf Opern. Die Musikpflege war für den Landgrafen Ausdruck fürstlicher Repräsentationskultur und diente der politischen Selbstdarstellung. Daher steht gerade diese Serenata exemplarisch für die enge Verzahnung von Musik, Politik und höfischer Repräsentation.

Die Aufführung der Brockes-Passion am 2. April 1716 in der Frankfurter Barfüßerkirche war ein Meilenstein der konzertanten Kirchenmusik in Frankfurt. Das Werk, das auf dem Libretto von Barthold Heinrich Brockes basiert, wurde von zahlreichen Komponisten der Zeit vertont, was zu einem regelrechten Wettstreit führte. Erstaunlicherweise nahm Graupner nicht daran teil. Stattdessen wurde Telemanns Vertonung mit Unterstützung von Mitgliedern der Darmstädter Hofkapelle gespielt. Obwohl Christoph Graupner als Kapellmeister der Darmstädter Hofkapelle fungierte, gibt es keine Hinweise darauf, dass er bei den Frankfurter Aufführungen als Dirigent oder Musiker beteiligt war. Die Leitung der Passion lag beim Frankfurter Patrizier Henrich Remigius Bartels.

Die Aufführung war ein gesellschaftliches Ereignis, das zahlreiche Zuhörer, darunter auch fürstliche Personen wie den Landgrafen, anzog. Die Aufführung vereinte städtische Chöre, Frankfurter Collegium Musicum und Gastmusiker der Darmstädter Hofkapelle.

Landgraf Ernst Ludwig nahm mit den Fürsten von Nassau und Löwenstein im Ehrengestühl Platz. Politischer Hintergrund war der *Oberrheinische Kreistag* sowie das angespannte Verhältnis zwischen Bürgerschaft und Regierung, die im sogenannten Verfassungsstreit kulminierte. Das Konzert diente der öffentlichen Demonstration ständischer Eintracht und karitativer Gesinnung. Für den Darmstädter Landgrafen war es auch eine Gratwanderung zwischen seiner Funktion als kaiserlicher Kommissär und seiner eigenen prekären Finanzlage, die ihn von einigen Frankfurter Bankiers abhängig machten.⁴

Ein Vergleich der Gelegenheitsmusiken des Jahrzehnts zeigt, dass die Darmstädter Hofmusik sich hauptsächlich auf private Familienereignisse des Herrschers sowie auf sein ehrgeiziges Opernprojekt konzentrierten. Die Theateraufführungen – neben etlichen Opern unterhielt Ernst Ludwig eine französische Schauspieltruppe, die vor allem Komödien aus Frankreich aufzuführen hatte – waren keineswegs öffentlich, sondern dem Fürsten und ausgewählten Gästen vorbehalten.

Jahr	Frankfurt / Telemann	Darmstadt / Graupner
1710 – 1715	mehrere Opern für Leipzig, öffentlich	mehrere Opern für Darmstadt, privat
1715	Friedensmusik Rastatt TVWV 13:1	ab 1714 jährlich Geburtstagskantaten für Landgraf Ernst Ludwig
1716	– Brockes-Passion TVWV 5:1 – Musiken zur Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold	Trauermusik für Prinz Franz Ernst GWV 1175/16
1717	Reformations-Oratorium „Die Stadt Gottes, Zion“	– Divertissement zur Hochzeit des Erbprinzen – Kantate zum Reformationsfest GWV 1173/17
1719	Trauermusik Stadtbrand TVWV 13:0	Zwei Opernaufführungen vor Kurfürsten
1720	Suite La Bourse TWV 55:B11	Hochzeitsmusik Prinzessin Friederike GWV 1277/20

4 Beate Sorg, Musik und Politik in Frankfurt am Main und in Hessen-Darmstadt. Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner zwischen höfischer und städtischer Residenzkultur. In: Telemann Konferenzbericht XXII (2018), S. 43–68.

Telemanns Frankfurter Gelegenheitswerke reagierten (neben privaten Auftragswerken für Patrizier) auf kaiserliche Politik, Finanzmärkte und städtische Katastrophen. Graupners weltliche Kompositionen dienten hingegen vor allem dynastischer Selbstdarstellung.

Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner kannten sich sicherlich seit ihrer Leipziger Studienzeit. Beide Komponisten entwickelten hier ihre künstlerische Persönlichkeit, allerdings unter deutlich unterschiedlichen Vorzeichen. Graupner war von 1695 bis 1703 Thomasschüler, bevor er sich zum Jurastudium einschrieb. Er genoss das explizite Wohlwollen des damaligen Kantors Johann Kuhnau, für den er zeitweilig als Kopist tätig war. Seine musikalische Sozialisation folgte damit einem eher traditionellen, schulisch konsolidierten Bildungsgang. Telemann hingegen immatrikulierte sich 1701 an der Universität Leipzig, wandte sich aber sofort der Oper zu und gründete das studentische Collegium Musicum, das in kurzer Zeit das musikalische Leben der Stadt dominierte. Schon hier tritt ein charakterlicher Gegensatz zutage: Graupner erscheint als konservativ-stabilitätsorientierter Akteur, Telemann als innovationsfreudiger Unternehmer.

Kuhnau zog sich 1704 aus dem Opernbetrieb zurück und kritisierte öffentlich dessen Attraktivität für seine Schüler. Es ist plausibel anzunehmen, dass Graupner seinem Lehrer loyal verbunden blieb, während Telemann als aufstrebender Protagonist der Leipziger Oper die Gegenposition einnahm – ein Antagonismus, der später noch an Bedeutung gewinnen sollte.

Nach Abschluss ihrer Leipziger Phase verliefen die Berufswege zunächst konträr. Graupner suchte rasch das städtische Milieu Hamburgs und begann eine Karriere an der Gänsemarktoper, während Telemann Kapellmeisterposten in Sorau und Eisenach annahm, beides zwar musikgeschichtlich reizvolle, aber politisch recht unbedeutende Fürstentümer. Das Kräfteverhältnis verschob sich 1709, als Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt Graupner nach Darmstadt berief. Für den Landgrafen war Graupner eine zentrale Personalie zur Modernisierung seiner Hofmusik und zum Aufbau eines stehenden Opernbetriebes am Hof. Telemann wirkte zu

dieser Zeit noch als „provinzieller“ Kapellmeister in Eisenach, auch wenn sein Leipziger Renommee bereits beträchtlich war.

Mit Telemanns Berufung zum städtischen Musikdirektor nach Frankfurt am Main (1712) wurden die beiden Komponisten unmittelbare Nachbarn. Die ältere Literatur⁵ postulierte daraufhin eine enge persönliche Freundschaft, doch eine quellenkritische Überprüfung liefert ein differenzierteres Bild.

Zuverlässig belegt ist Telemanns enger Kontakt lediglich zu drei Darmstädter Musikern: dem Geiger Johann Jacob Kress, dem Oboisten Johann Michael Böhm und dem Gambisten Ernst Christian Hesse. Für die Kinder von Kress und Böhm übernahm Telemann sogar die Taufpatenschaft – ein zeittypischer Indikator persönlicher Verbundenheit. Besonders intensiv war das Verhältnis zu Böhm, einem Mitstreiter aus dem Leipziger Collegium Musicum, dem Telemann 1716 die *Kleine Cammer-Music* widmete; 1720 wurden die beiden über Telemanns zweite Ehe sogar verschwägert.

Demgegenüber fehlen vergleichbare Indizien für eine persönliche Nähe zwischen Telemann und Graupner:

- Autobiographisches Schweigen – Weder in Telemanns Selbstbiographien (1718 und 1740) noch in Graupners Autobiographien (1740 und 1750) findet sich eine explizite Erwähnung des jeweils anderen.

- Patenschafts- und Subskriptionsbefunde – Wechselseitige Patenschaften sind in den Kirchenbüchern nicht nachzuweisen. Graupner erscheint nicht auf den Subskriptionslisten von Telemanns Druckausgaben. In der Darmstädter Hofbibliothek sind nur sechs Telemann-Drucke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar.

- Korrespondenz – Einzig in einem Brief Telemanns an Johann Friedrich Armand von Uffenbach (24. Januar 1730) wird Graupner erwähnt, jedoch in einem deutlich kompetitiven Kontext: Telemann lobt dort die Qualität der von Uffenbach für sein eigenes Choralbuch gestochenen Kupferplatte, die „vor des Herrn Graupners seinem viel

⁵ Elisabeth Noack, Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit, Mainz 1967.

voraus hat“. Die Formulierung signalisiert eher Rivalität als freundschaftliche Wertschätzung.

Dennoch war Telemanns Musik ein wesentlicher Bestandteil im Repertoire der Darmstädter Hofkapelle. 366 Manuskripte, fast ausschließlich Abschriften, sind in Darmstadt erhalten.⁶ Verschiedene Kopisten, auch Graupner, fertigten diese Kopien, sicherlich zu Telemanns Lebzeiten, an. Der Komponist scheint den Darmstädter Musikerkollegen kaum Noten übereignet zu haben. Ob er also die Musiken von Hamburg aus nach Darmstadt schickte und die Originale (die großenteils verschollen sind) zurückerhielt, ist nicht bekannt.

Der große Bestand an Ouvertürensuiten, Concertos und Kammermusik für verschiedene Instrumente macht jedenfalls deutlich, dass sowohl die gesamte Darmstädter Hofkapelle als auch einzelne Musiker oder kleinere Ensembles Telemanns Musik mit Sicherheit häufig am Hof aufführten. Kirchenmusik hingegen wurde nicht benötigt, weder Kantaten von Telemann noch von anderen auswärtigen Komponisten, weil die hauseigenen Kapellmeister, Christoph Graupner und Gottfried Grünewald, den Bedarf der Hofkirche vollständig abdeckten.

Viele der Darmstädter Telemann-Manuskripte, die vor 1723 entstanden, stammen aus Leipzig, vermutlich aus dem Privatbesitz des Konzertmeisters Johann Samuel Endler, der sie nach seiner Darmstädter Anstellung der Hofkapelle zur Verfügung stellte. Das gleiche gilt für das Notenmaterial des Flötisten Johann Michael Böhm, der jedoch seine Musikalien mitnahm, als er 1729 den Darmstädter Hof verließ. Dies wurde als empfindlicher Verlust empfunden, und deshalb wurden ab diesem Jahr in Darmstadt einerseits verstärkt Manuskripte (nicht nur von Telemann) kopiert, andererseits komponierte Graupner nun auch selbst mehr Instrumentalmusik.

Eine weitere Parallele im Leben der beiden Komponisten ist die Bewerbung auf das Amt des Leipziger Thomaskantors im Jahr 1722/23. Zunächst Telemann, dann Graupner hätten nach dem Willen des Magistrats die Stelle erhalten sollen (bevor man sich am Ende auf Johann Sebastian Bach einigte). Doch beide traten nach ihrer Wahl

⁶ Beate Sorg, Telemann in Darmstadt. Die Quellenüberlieferung in der Universitäts- und Landesbibliothek. In: Telemann Konferenzbericht XXIII (2020), S. 317–336.

zurück – und zwar aus ganz ähnlichen Gründen. Telemann hatte durch geschicktes Verhandeln seine Hamburger Position gestärkt und finanzielle Vorteile herausgehandelt. Graupner ließ sich ebenfalls auf eine beträchtliche Gehaltserhöhung sowie auf eine für die damalige Zeit äußerst ungewöhnliche und vorteilhafte soziale Absicherung ein.

Die Darmstädter Landgrafen schätzten Telemann wohl sehr. Umgekehrt gehörte Ernst Ludwig, laut Johann Mattheson, zu den Fürsten, die für Telemann „wegen der Composition“ zu verehren seien.⁷ Noch 1765 widmete der Komponist Ludwig VIII. etliche Ouvertüren. Auch von Hamburg aus scheint Telemann also regelmäßig Kontakte nach Darmstadt gepflegt zu haben. Inzwischen war er längst zum führenden Komponisten im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus aufgestiegen, während Graupners Karriere – trotz seiner signifikanten Beiträge zur Entwicklung der protestantischen Kirchenkantate – stagnierte.

Fazit

Telemann und Graupner verkörpern zwei komplementäre Musikerexistenzen des frühen 18. Jahrhunderts: den städtischen Entrepreneur und den höfischen Kapellmeister. Ihr Werk reflektiert politische Agenden ihrer Auftraggeber wie auch eigene künstlerische Strategien. Die vergleichende Analyse zeigt, dass städtische und höfische Repräsentationskulturen nicht strikt getrennt waren, sondern in einem dichten Netz aus Kooperation, Konkurrenz und wechselseitiger Wahrnehmung standen.

Beate Sorg

⁷ Johann Mattheson bezieht sich in der Vorrede zur *Grossen General=Baß=Schule* auf ein Gedicht Telemanns: „Friedrich der andere / Hertzog zu Sachsen-Gotha; Ernst Ludewig / Land=Graf zu Hessen=Darmstadt / und Ernst / Printz zu Sachsen=Weymar / (höchst seligen Andenckens) sind wegen der Composition zu verehren“. Zitiert nach Telemann Briefe S. 260f. Die Landgrafen Ernst Ludwig und Ludwig VIII. komponierten beide selbst; erhalten sind hauptsächlich Ouvertürensuiten.

Exkursion der Frankfurter Telemann-Gesellschaft: Eine Zeitreise in die Vergangenheit – Das Archiv des Musikverlages Johann André

Unsere letztjährige Exkursion führte uns am 24. August 2024 zum Haus der Stadtgeschichte in Offenbach am Main. Genau genommen zu einer Führung durch die Ausstellung *Mozart, André, Offenbach – Der Klang der Zeitkapsel*. Dort trafen wir an einem strahlend sonnigen Samstagvormittag zusammen. Entdeckerfreude in der Luft. Immerhin ging es um einen nicht so kleinen und aufregenden Fund, um den Bestand von gedruckten Kompositionen aus der Anfangszeit des Musikverlages Johann André. Darunter auch Werke, die nach Angaben der Kuratoren mitunter seit fast zweihundert Jahren nicht mehr zur Aufführung gebracht worden sind. Die Notendrucke sind zu einem großen Teil noch nicht musikwissenschaftlich erforscht worden. Anlass für diese Gedenkausstellung war das Jubiläum *250 Jahre Musikhaus André*.

Durch die Ausstellung geführt und begeistert hat uns Birgit Grün, eine Musikwissenschaftlerin mit lokalhistorischem Interesse, die nun als Programmbereichsleiterin unter anderem für Kultur und Geschichte bei der Volkshochschule Offenbach zuständig ist.

Die Metapher der Zeitkapsel für das Archiv des Musikverlages Johann André steht für das alte Notenlager, ein Labyrinth aus Holzregalen mit handschriftlicher Papieretikettierung im sogenannten *Dornröschen-Stockwerk*, dem fünften Stock des gründerzeitlichen Verlagshauses an der Frankfurter Straße. *Der Klang der Zeitkapsel* steht sinnbildlich für eine das Jubiläumsjahr begleitende Konzertreihe, in der Kompositionen aus dem André-Archiv zum Klingen gebracht wurden. So wurden auch Werke von Mozart gespielt, deren Notendrucke – neben der Verlegerfamilie André und der Bedeutung der Stadt Offenbach für die musizierende Welt jener Zeit – den dritten Schwerpunkt der Ausstellung darstellten.

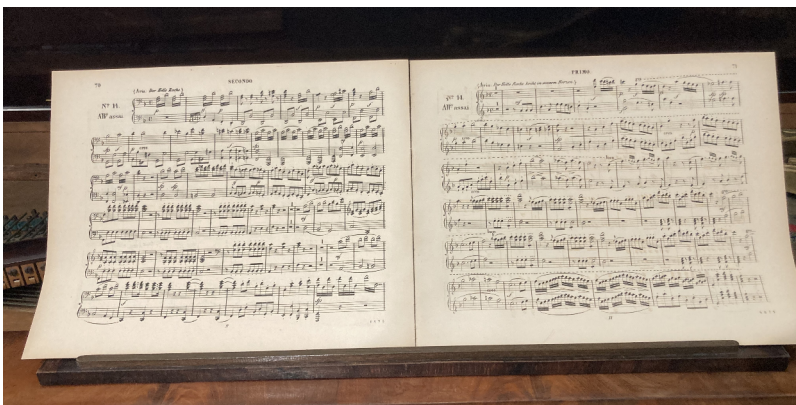
Ursprünglich lebten die Vorfahren der heutigen Familie André in der Provence, von wo sie 1687 als Angehörige der Glaubensgemeinschaft der Hugenotten aufgrund zunehmender existentieller

Bedrohung flohen und sich schließlich in Offenbach am Main ansiedelten. Beinahe einhundert Jahre später erfüllte sich ein Nachkomme, Johann André, einen Traum und gründete hier 1774 seinen eigenen Verlag. Mit einem für die damalige Zeit ungewöhnlichem Deal machte er das Verlagshaus weltbekannt.

Es war der Musikverleger Johann André, der 1799, acht Jahre nach Mozarts Tod, sämtliche noch verfügbaren Notenmanuskripte von dessen Witwe Constanze erwarb. Es handelte sich dabei um 273 Autographe, von denen sein Sohn Anton André an die achtzig Werkniederschriften als Notendrucke herausgab, darunter bis dato noch nicht veröffentlichte, wie *Eine Kleine Nachtmusik* (1827, KV 525) und das *Klarinetten-Konzert in A-Dur* (1801, KV 622). Der Anteil des aufgekauften Konvoluts wird mit über vierzig Prozent von Mozarts Gesamtwerk eingeordnet. Auch *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* lagen dem Offenbacher Verleger als autographe Opernpartituren vor. Dieses Alleinstellungsmerkmal machten die Editionen seinerzeit in der ganzen Welt augenblicklich berühmt.

Die leidenschaftliche Auseinandersetzung Andrés, unter anderem mit der Chronologie der Handschriften, fand musikwissenschaftliche Anerkennung in der Mozart-Forschung jener Zeit und schlug sich sogar im Köchel-Verzeichnis nieder. Was Anton André wohl bewegte, als er in den Handschriften des Komponisten blätterte – die geöffnete Zeitkapsel beflügelte unsere Phantasie. Der Nachlass dieser Mozart-Originale befindet sich heute verstreut in privater Käuferhand oder in den Nationalbibliotheken verschiedener Länder.

Beeindruckt, begeistert und beschwingt von allerlei originellen Details verbunden mit der Geschichte des Verlags, der eigen-



tümlichen Kraft historischer Dokumente, der Seele alter Instrumente und ursprünglichem Mobiliar, spazierten wir hungrig und durstig zum Italiener in Offenbach am Marktplatz – um am

Rande des geschäftigen Markttreibens den gelungenen Vormittag ausklingen zu lassen. Es war eine Freude und erfüllend, lieb gewordene Kollegen nach langer Zeit wieder zu sehen.

Ulrike Schädel

In memoriam Prof. Dr. Adolf Nowak



Unser langjähriges Mitglied Prof. Dr. Adolf Nowak ist am 13. März 2025 im Alter von 83 Jahren in Köln verstorben. Er war von 1994 bis 2006 Lehrstuhlinhaber des Instituts für Musikwissenschaft an der Goethe-Universität und hatte in dieser Zeit als Direktor des Instituts auch die Geschäftsführung inne. Zuvor war er ab 1980 an der Universität Kassel Professor für Musikwissenschaft gewesen. Seine Forschungsschwerpunkte lagen auf den Gebieten der Musikästhetik und der Verbindung von Musik und Philosophie sowie der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.

Nowak studierte in Frankfurt am Main, Kiel und Saarbrücken, 1969 wurde er mit einer Arbeit über die Musik in der Ästhetik Hegels promoviert. Im Jahr 1979 folgte seine Habilitation über Probleme musikalischer Logik an der Freien Universität Berlin, wo er ab 1973 auch wissenschaftlicher Assistent war.

Prof. Nowak hat die Frankfurter Telemann-Gesellschaft maßgeblich bei zwei großen Symposien zu Telemanns Vokal- und Trauermusik unterstützt und die dazugehörigen Publikationen herausgegeben. Sein freundlicher und menschlicher Umgang wird uns stets in guter Erinnerung bleiben.

Quellen

www.mgg-online.com

www.uni-frankfurt.de/43265859/Institut_f%C3%BCr_Musikwissenschaft

Veranstaltungen

Eröffnungskonzert der Frankfurter Telemann-Tage 2025

20. September 2025, 18.00 Uhr

St. Katharinenkirche, An der Hauptwache/Zeil 131, 60313 Frankfurt
„Telemann-Project 2025“

Fünf Kantaten des „Französischen Jahrgangs“ (Frankfurt 1713/14)

Anna Feith (Sopran) • Susanne Langer (Alt) • Oliver Kringel (Tenor) •
Thilo Dahlmann (Bass) • Gutenberg Soloists • Neumeyer Consort •
Leitung: Felix Koch

Stadtrundgang auf den Spuren Telemanns

28. September und 12. Oktober 2025, jeweils 15.00 Uhr

ab Alte Nikolaikirche, Römerberg Frankfurt

Leitung: Carsten Schwöbel

„Mit Geigen gegen Windmühlen“

Schülerkonzerte und Bürgerkonzert der Stadt Frankfurt

30. September 2025, 10.30 Uhr / 11.45 Uhr sowie 18.30 Uhr

Gr. Saal der Freimaurer-Loge zur Einigkeit, Kaiserstr. 37, 60329
Frankfurt

Telemann, Don Quixote-Suite und Musik aus Solokonzerten

Philharmonisches Orchester Frankfurt • Moderation und musikalische
Leitung: Christoph Gotthardt

Orgelmusik am Mittag — „Telemann und seine Zeit“

1. Oktober und 8. Oktober 2025, jeweils 13.00 Uhr

Alte Nikolaikirche, Römerberg Frankfurt

Maximilian Bauer und Sebastian Müller (Orgel)

Telemann preisgekrönt!

19. Oktober 2025, 17.00 Uhr

Evangelische Akademie, Römerberg 9, 60311 Frankfurt

Konzert der Reihe „Die Kleine Kammermusik“

Lotus-Ensemble (ausgezeichnet beim Internationalen Telemann-Wettbewerb Magdeburg 2025)

Frankfurter Bürger-Universität – „Telemanns Spekulationen und erreichte Ziele“

21. Oktober 2025, 16.15 Uhr

Goethe-Universität Frankfurt, Campus Westend, SKW, Hörsaal B

Referentin: Daniela Philippi

„Lustiger Mischmasch“

23. Oktober 2025, 19.30 Uhr

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt,

Eschersheimer Landstr. 29-39, 60322 Frankfurt

Studierende des Instituts für Historische Interpretationspraxis musizieren Telemann

Abschlusskonzert

25. Oktober 2025, 18.00 Uhr

St. Katharinenkirche, An der Hauptwache/Zeil 131, 60313 Frankfurt

Kantaten von Boxberg, Bach und Telemann

Annemarie Pfahler (Sopran) • Melinda Paulsen (Alt) • Erik Grevenbrock-Reinhardt (Tenor) • Matthias Horn (Bass) • Neumeyer Consort •

Nachklang – Kammerkonzert bei Kerzenschein und Herbsttreffen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft

9. November 2025, 17.00 Uhr

Ev. Wartburgkirche, Hartmann-Ibach-Str. 108, 60389 Frankfurt

Telemann-Suiten und Solokonzerte

Junge Sinfoniker Frankfurt • Bettina Rühl (Viola) •

Leitung: Bernhard Lingner

im Anschluss geselliges Beisammensein der FTG

weitere Veranstaltungen

Telemann cantabel!

17.11.2025, 17.00 Uhr

Evangelische Akademie, Römerberg 9, 60311 Frankfurt

Konzert der Reihe „Die Kleine Kammermusik“

Georg Poplutz (Tenor) • Daniel Lieb (Traversflöte) • Eva Maria Pollerus
(Cembalo)

Abschlusskonzert – Telemann project

11. Januar 2026

St. Katharinenkirche, An der Hauptwache/Zeil 131, 60313 Frankfurt

Gutenberg Soloists • Neumeyer Consort • Leitung: Felix Koch

Telemanns Musik interpretieren

5. März 2026

Evangelische Akademie, Römerberg 9, 60311 Frankfurt

in Kooperation mit der Evangelischen Akademie Frankfurt und dem Institut
für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt

Referate, Diskussionen und Musikpräsentationen von und mit Michael
Schneider, Olaf Lewerenz und Daniela Philippi

Georg Philipp Telemann-Preisträger 2025

Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann

Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann ist am 2. März 2025 mit dem Georg-Philipp-Telemann-Preis geehrt worden. Mit der Auszeichnung würdigt Magdeburg die langjährigen grundlegenden und umfassenden Leistungen von Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann auf dem Gebiet der Erforschung und Edition der Werke Georg Philipp Telemanns.

„Der mit Prof. Hirschmanns wissenschaftlicher Arbeit verbundene Erkenntnisgewinn und seine Federführung bei der Herausgabe der renommierten Reihe *Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke* prägen die Telemannforschung seit mehr als dreißig Jahren maßgeblich“, betonte Magdeburgs Oberbürgermeisterin Simone Borris im Zuge der Ehrung. „Dank seiner klugen Art der Werkvermittlung in einem stets auch historisch-gesellschaftlichen und sozialen Kontext, ist Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann weit über wissenschaftliche Fachkreise hinaus bekannt und trägt damit auch den Namen der Geburtsstadt Telemanns in die Welt.“

Mit dezidierten Analysen hat Hirschmann in seiner Dissertation zu Telemanns Konzertschaffen 1985 wesentliche Kriterien des Telemannischen Kompositionsstils herausgearbeitet und eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Schaffensbereich befördert. Der Personalstil Telemanns ist eines jener grundsätzlichen Themen, denen sich Hirschmann auch in Bezug auf das Vokalwerk des Komponisten regelmäßig zuwendet. „Mit seinen in zahlreichen Einzelstudien publizierten Forschungsergebnissen zu Telemanns kreativem Umgang mit Gattungs- und Nationalstilen, seinen scharfsinnigen Werkanalysen, seinen Studien zur Harmonik, Melodik und Rhythmik in Telemanns Kompositionen, seinen Analysen zur Instrumentation und zur Rezeption der Werke des Komponisten übt Hirschmann wesentlichen Einfluss auf das Telemannbild unserer Zeit aus“, heißt es in der Begründung des Kuratoriums zur Vergabe des Telemann-Preises.

Einem großen Publikum vermittelt Hirschmann die Musik G. Ph. Telemanns seit vielen Jahren durch äußerst instruktive Einführungs-

texte für CD-Booklets und Programmbücher. Der Telemannpflege und -forschung in Magdeburg ist der Preisträger seit Ende der 1980er Jahre als aktiver Teilnehmer und oft inhaltlicher Mitgestalter der internationalen wissenschaftlichen Konferenzen, Bandherausgeber und später Mitherausgeber der Telemann-Ausgabe sowie als langjähriges Präsidiumsmitglied der Internationalen Telemann-Gesellschaft eng verbunden.

Hinzu kommt eine intensive Gremienarbeit unter anderem als Präsident des Vereins Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. und der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft sowie als Präsidiumsmitglied der Internationalen Telemann-Gesellschaft e.V.

Als Professor für Historische Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ist es ihm ein zentrales Anliegen, Studierende an die Musik des 18. Jahrhunderts und an Werk und Persönlichkeit Telemanns heranzuführen und sie dafür zu begeistern.

Mit der Ehrung wird nicht nur die herausragende wissenschaftliche Leistung Hirschmanns gewürdigt, sondern auch sein unermüdlicher Einsatz, Telemanns Musik einer breiten Zuhörerschaft bekannt und zugänglich zu machen. Dies unter anderem auch im Rahmen der Magdeburger Telemann-Festtage.

Wolfgang Hirschmann wurde 1960 im bayrischen Fürth geboren. Er studierte Musikwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Hier erlangte er 1985 mit der Dissertation *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann* seine Promotion. Anschließend war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut dieser Universität.



Foto: Ron Hartmann

Hirschmann war mehrfach Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft und habilitierte 1999 mit einer Arbeit zur Rezeption von Guido von Arezzos „Micrologus“ in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters. 1999 erhielt er die *Venia legendi* und arbeitete als Privatdozent sowie später als Akademischer Rat und Oberrat an der Universität Erlangen-Nürnberg. Zudem leitete er das *Bruno-Stäblein-Archiv* und war verantwortlich für die Editionsreihe *Monumenta monodica medii aevi*.

Seit 2007 ist Hirschmann Professor für Historische Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit sind die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter insbesondere die Händel- und Telemannforschung, die Editionsphilologie, die musikbezogene Kulturtransferforschung, die Musik in der Denkbewegung der Aufklärung und die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie.

Prof. Hirschmann ist einer der beiden Editionsleiter der Hallischen Händel-Ausgabe sowie einer der beiden Herausgeber der Telemann-Ausgabe. Er ist Mitglied des Herausgeberteams der Vokalwerke von Johann Pachelbel und Mitherausgeber der Publikationsreihe *Forum Mitteldeutsche Barockmusik* und übt neben seiner akademischen und editorischen Tätigkeit zahlreiche bedeutende Ehrenämter aus. Zudem war er von 2003 bis 2010 Erster Vorsitzender der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds und von 2007 bis 2010 hatte er die Schriftleitung für den Bereich *Berichte – Rezensionen – Mitteilungen* der Zeitschrift *Die Musikforschung* inne.

Text nach

Telemann.de/aktuelles (02.03.2025)

www.nmz.de/menschen/personalia (03.03.2025)

Neuerscheinungen

CD – Französischer Jahrgang

Im Dezember 2024 und Juli 2025 erschienen Volume 4 und Volume 5 mit jeweils zwei CDs der Gesamteinspielung von Georg Philipp Telemanns Französischem Jahrgang bei dem Label *cpo*.

Wie bei den vorherigen Aufnahmen überzeugen auch hier wieder die musikalische Qualität und Musizierfreude der Gutenberg Soloists und des Neumeyer Consorts unter der Leitung von Felix Koch. Das jeweilige ausführliche Booklet macht Lust auf die Wiederentdeckung von weiteren zehn bzw. neun Kantaten Telemanns.



www.telemann-project.de/edition-cds/cds/

„Schön und nützlich“ – Der Frankfurter *Telemann-Shop*

Die Mitgliedsgaben der letzten Jahre sind auch käuflich zu erwerben.
Anfragen an info@telemann.info, Tel. (069) 798-22161

Bücher

Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*,
Hildesheim: Olms, 1999 **18,00 €**

*Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse,
gesellschaftliche Aspekte*, herausgegeben von
Adolf Nowak gemeinsam mit Martina Falletta und
Eric F. Fiedler, Beeskow: ortus musikverlag, 2015 **22,00 €**

Der Komponist als Chronist. *Telemanns
Gelegenheitsmusiken als musikalisches Tagebuch*,
hrsg. von Thomas Betzwieser, Martina Falletta und
Eric F. Fiedler, Beeskow: ortus musikverlag, 2021 **26,00 €**

E. Neumeister, *Texte zur Music*, Faksimile-Heft **2,50 €**

CDs

Passion Cantatas, Ich will den Kreuzweg gerne gehen,
Klaus Mertens, Accademia Daniel, cpo 2009 **5,00 €**

Wind Concertos (Bläserkonzerte) Vol. 5,
La Stagione Frankfurt, cpo 2010 **5,00 €**

Sacred Cantatas, Klaus Mertens, L'Arpa Festante,
deutsche harmonia mundi 2018 **10,00 €**

Sonstiges

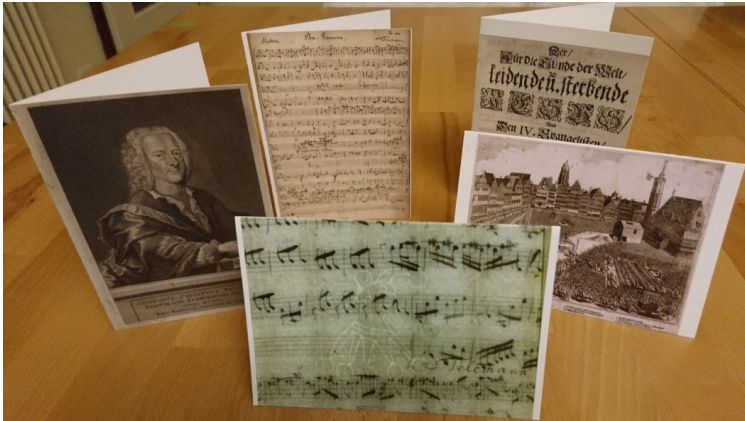
Stofftasche blau und rot mit Notenaufdruck

2,00 €



Klappkartenset mit Umschlägen (5 Motive)

2,50 €



Notizblock DIN A5 mit Schriftzug der FTG

1,00 €

Brillenputztuch mit
Noten der Partita in B

2,00 €

