

im 19. Jahrhundert. Das Panorama vervollständigen die Abhandlungen von Matthew Gardner zu verschiedenen Händel-Bildern im Film und zu den Inszenierungen der Händel-Opern von Arnold Jacobshagen und Karin Zauft. Während sich das Referat von Karin Zauft vor allem den Regiekonzepten der 1920er- und 1930er-Jahre widmet, zeigt Arnold Jacobshagen Tendenzen der jüngeren Inszenierungsgeschichte zwischen historisch informierter Aufführungspraxis und Regietheater auf, wofür er neuere theaterwissenschaftliche Ansätze für Händel nutzbar macht und einen systematisierenden Zugriff auch für die Analyse musiktheatralischer Inszenierungen entwickelt.

Mit diesem Profil hat die Tagung zahlreiche neue Forschungsergebnisse vorgeführt und gebündelt sowie – und das ist besonders zu würdigen – den internationalen Dialog über Händel auf eine neue Grundlage gestellt. Auffällig ist aber eine Häufung von Detailstudien. Gewünscht hätte man sich bei einem solch attraktiven Thema mehr Vorträge mit grundsätzlicheren, generalisierenden Fragestellungen entsprechend dem Ziel der Organisatoren, Händel analytisch und unter kulturgeschichtlichem Aspekt vor dem Hintergrund der europäischen Musiktraditionen zu begreifen; gewünscht hätte man sich auch – vielleicht in Form einer Abschlussdiskussion oder eines Workshops – die Benennung von Desiderata, die einen Horizont der Händel-Forschung für die kommenden Jahre hätten aufmachen können. Eine aspektbezogene Gliederung der einzelnen Beiträge im Band hätte zudem dem Leser die Orientierung bei der Fülle an Material erleichtert.

Die Göttinger Händel-Tagung 2009 stand unter dem Thema „Deutsche Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert“ und schließt damit auf dem Forschungsfeld der Händelrezeption thematisch und chronologisch etwa an Annette Monheims Dissertation *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert* (Münster 1999) und den Tagungsband *Händel-Rezeption der frühen Goethezeit* (hrsg. von Laurenz Lütteken, Düsseldorf 1997) an. Die in Band XIII der *Göttinger Händel-Beiträge* publizierten vier Texte der Tagung bieten spannende Einzelstudien mit jeweils ganz anderer Akzentsetzung und individuellem Vorgehen: Laurenz Lütteken eröffnet mit einem Text, in dem er die großen Linien des Umgangs

mit Händel im 19. Jahrhundert erläutert, Wolfgang Sandberger widmet sich der Aufführungspraxis bei der Düsseldorfer Aufführung von *Israel in Ägypten* durch Mendelssohn 1833 mit *Tableaux vivants*. Anhand zahlreicher Quellen korrigiert Ulrich Tadday die gängige Auffassung, dass Händel für Schumann nur eine marginale Bedeutung gehabt habe, und Christiane Wiesenfeldt behandelt ein konkretes Beispiel kompositorischer Rezeption im 19. Jahrhundert, indem sie die Anverwandlung von Händels Sarabande und Chaconne aus *Almira* bei Liszt analysiert. Den vier Tagungsreferaten vorgeschoben ist die Schriftfassung des Festvortrages von Laurenz Lütteken zu den Göttinger Festspielen 2008, in dem er der Frage nachgeht, warum sich Händel, der im Juni 1710 gerade Hofkapellmeister in Hannover geworden war, schon kurz darauf nach London wandte, wo es kein florierendes Musikleben gab, und warum er anscheinend nie wieder ein Amt bei Hofe anstrebte.

Neben den vier Kolloquiumsbeiträgen und dem Festvortrag bietet der Band zwölf weitere Aufsätze aus jeweils unterschiedlichen Forschungsrichtungen zu Händel – u. a. analytische Beiträge zu den Fugen in Händels Instrumentalmusik (Siegbert Rampe), zur Verwendung deutscher Choräle in *Israel in Egypt* (Minji Kim), zu Galuppi-Borrowings bei Händel (Thomas Goleeke), zur Rezeption von *Partenope* (Michael Zywiets), zu neu erschlossenem Quellenmaterial (Steffen Voss, Hans-Joachim Marx) und der heutigen Besetzungspraxis mit Counter-Tenören (Beverly Jerold).

(August 2010)

Panja Mücke

*CHRISTIANE JUNGIUS: Telemanns Frankfurter Kantatenzyklen. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 413 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 12.)*

Die Herausforderung, die durch Ausmaß und Einmaligkeit der Telemann'schen Kantatensammlung in der heutigen Frankfurter Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg hervorgerufen wird, besteht nicht erst seit gestern. Wegen ihres Umfangs – sie umfasst 839 der knapp 1400 erhaltenen Kantaten Telemanns – und ihrer relativen Unversehrtheit als intaktes Repertoire einer Institution – vergleichbar in dieser Hinsicht mit den Chorbü-

chern der Capella Sistina in Rom oder mit den Lasso-Handschriften in München – wurde die Frankfurter Kantatensammlung schon im Jahre 1771, also kurz nach Telemanns Tod, Gegenstand einer für die Zeit beeindruckend systematischen Katalogisierung durch den damaligen Zinsheber des Frankfurter Kastenamts Johann Sebastian Frank. Dieser Kampf mit dem schier unüberschaubaren Volumen der Materie ist 150 Jahre später in der Katalogarbeit von Carl Süß und Peter Epstein wieder aufgenommen worden, dann wieder von Werner Menke in seiner monumentalen zwanzigbändigen maschinenschriftlichen Arbeit, woraus später ein zweibändiger gedruckter Katalog hervorging, und von Joachim Schlichte in seinem 1978 erschienenen Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Vor dem Hintergrund einer heute begrüßenswert voranschreitenden Erschließung und Edition vor allem der Instrumentalwerke Telemanns ist die Initiative zu begrüßen, einen Pfad durch die Unwägbarkeiten des kodikologischen und werktechnischen Dschungels der Frankfurter Telemann-Bestände zu schlagen.

Im ersten und wichtigsten Teil dieser Arbeit, die eine nur unwesentlich veränderte Fassung ihrer 2006 an der Universität Zürich abgeschlossenen Dissertation darstellt, setzt sich die Verfasserin mit den zahlreichen Schreibern auseinander, die das Material für Kantatenaufführungen in Frankfurt fertiggestellt haben, was auf eine Art Rezeptionsgeschichte dieser Kantaten in der Zeit nach Telemanns Abgang nach Hamburg (1721) hinausläuft. Wie der Archäologe mit Schaufel und Pinsel, so macht sich die Verfasserin daran, die individuellen Beiträge der nachfolgenden Kapellmeister, darunter Johann Christoph Bodinus (Musikdirektor 1721–1727), Johann Balthasar König (Musikdirektor 1727–1758), Heinrich Valentin Beck (Vizekapellmeister 1738–1758) und ihrer Helfer zu identifizieren und auf ihre Zuverlässigkeit als Überlieferer der Telemann'schen Urfassungen hin zu bewerten. Dieses grafologische Puzzlespiel ist eine wichtige Voraussetzung für jegliche weiteren Untersuchungen dieser Kantaten, denn bei den hier erfassten 351 Kantaten – die Verfasserin beschränkt ihre Untersuchung auf die fünf Kantatenjahrgänge, die vor oder während Telemanns Dienstzeit in Frank-

furt (1712–1721) entstanden sind – sind lediglich 42 Partituren von der Hand des Komponisten erhalten. Der Telemann-Forscher und -Herausgeber ist also bei den meisten Kantaten auf eine Rezeption angewiesen, die bald relativ ‚stabil‘, bald sehr ‚instabil‘ zu sein scheint. Künftige Herausgeber werden z. B. der Verfasserin für die Information sicherlich dankbar sein, dass Bodinus und Beck relativ gute Überlieferer gewesen zu sein scheinen – das heißt, sie geben ihre Vorlagen möglichst genau wieder – während der langjährige, ansonsten sehr verdienstvolle Kapellmeister König, vielleicht weil selbst Komponist, relativ oft Telemanns besetzungs- und satztechnische Ideen zugunsten der eigenen umgeformt zu haben scheint und deshalb hinsichtlich der Texttreue mit Vorsicht behandelt werden muss. Der unvermeidliche Detailreichtum dieses und auch der folgenden Kapitel leistet einer extrem kompakten Erzählweise allzu oft Vorschub, was der Lesbarkeit abträglich ist. Mehr Mühe bei der sprachlichen Ausarbeitung wäre sowohl der komplexen, vielschichtigen Materie als auch dem Leser zugute gekommen.

Nach dieser gründlichen Freilegung der Chronologie der Aufführungsgeschichte der fünf ältesten Jahrgänge auf der Basis des verwendeten Aufführungsmaterials widmet sich die Verfasserin im nächsten Hauptabschnitt den Kantaten selbst und insbesondere der Frage nach den Texten als Grundlage für die musikalische Gestaltung (S. 153 ff.). Die Textdichter werden einzeln besprochen, die Quellen ihrer Poesie erörtert und stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern herausgearbeitet, wobei Fragen der Struktur des Textes, der Verwendung von rhetorischen Mitteln, der Beziehung von Text und Perikope und schließlich die Möglichkeit einer etwaigen Einflussnahme Telemanns auf diese Texte im Detail besprochen werden.

Im Abschnitt „Verwendung von Takt und Tonart im Dienste des Textes“ wird der Versuch unternommen, konkrete Beziehungen zwischen Matthesons Takt- und Tonartenlehre, festgehalten in seinem 1713 verfassten *Neueröffneten Orchestre*, und einigen Kantatensätzen Telemanns zu knüpfen, was erfahrungsgemäß nicht ganz unproblematisch ist. Die Verwendung eines 9/8-Taktes als Symbol für ein gewisses „Jenseits-Denken“, für „Verzicht auf

Reichtum und irdisches Vergnügen“ zugunsten eines „Leben nach dem Tod“ (S. 203) oder aber der Versuch, den Themenbereich „Nähe Gottes“, oder „Leben nach dem Tod“ mit der Taktart 12/8 in Verbindung zu bringen, wird konterkariert und abgeschwächt durch die große Anzahl von Kantatensätzen, die mit dieser Thematik spielen, aber nicht in einer dieser Taktarten vertont sind.

Die Frage nach der Beziehung zwischen Tonart und Inhalt eines Kantatensatzes ist berechtigt, wird aber in der hier dargebotenen Behandlung nicht zufriedenstellend beantwortet. Es ist hinlänglich bekannt, dass Komponisten der Telemann-Generation mit Tonartencharakteristik gearbeitet haben, was wohl mehr auf die real existierenden Klangunterschiede zwischen Tonarten in einer nicht gleichschwebenden Temperierung zurückzuführen wäre als auf eine etwaige altüberlieferte Tonarten-Affektenlehre. Die Deutung von g-Moll als Schlüsseltonart sowohl für „Zufriedenheit/Geborgenheit“ als auch für „Drohung/Strafe“ scheint nicht schlüssig und auch nicht besonders hilfreich. Matthesons Angaben zum Tonartencharakter sind in der Regel in einer zu vagen und unpräzisen Sprache formuliert, um als präzises Werkzeug sehr viel zu taugen. Nur mit einer breit angelegten, alle Texte umfassenden Statistik wäre dieser Fragestellung beizukommen, was den Absichten der Verfasserin nicht entsprochen und den Rahmen dieser Arbeit deutlich gesprengt hätte.

Vertrauen in die hier angebotene Diskussion über die Beziehung zwischen Textinhalt und Tonart eines Telemann'schen Satzes wird durch mindestens einen Fehler in der Tonartbestimmung weiter geschwächt. Bei der Besprechung der Sätze in E-Dur – einer Tonart, die bei Mattheson für eine „Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit“ steht (S. 220 ff.) – werden Dictum und erste Arie von TVWV 1:362 „Die, so ihr den Herrn fürchtet“ als Beispiel angeführt. Textlich passen beide Sätze zu Matthesons Charakterisierung dieser Tonart, beide Sätze stehen aber nachweislich nicht in E-Dur sondern in a-Moll Kammerton (g-Moll Chorton, vgl. *Frankfurter Telemann-Ausgaben* Nr. 50).

In dem Abschnitt „Instrumentierung und Besetzung“ (S. 229 ff.) wird die Frage nach der Initialbesetzung der Kantaten durch Einbe-

ziehung von Ungereimtheiten in den überlieferten Besetzungsangaben erweitert. Wertvoll für künftige Herausgeber ist der Hinweis, dass Stimmen für Colla-parte-Oboen, ein fester Bestandteil unserer heutigen Aufführungspraxis, in vielen Fällen von einem Kopisten stammen, der nicht selten etwas zu erfindungsreich mit seinen Vorlagen umging, um als guter Überlieferer gelten zu können. Interessant ist auch die Erkenntnis, dass das überlieferte Material nicht selten eine Mischung aus Stimmen für unterschiedlich große Ensembles und/oder, wie schon erwähnt, von mehreren Aufführungen darstellt und dass eine anspruchsvolle Neuausgabe dies unbedingt berücksichtigen muss.

Im Abschnitt „Telemann, ein musikalischer Maler“ (S. 252 ff.) bespricht die Verfasserin die bekannte Telemann'sche Vorliebe für eine Unterstreichung wichtiger Textwörter mit musikalischen Mitteln und untersucht einige wenige der bekanntesten Beispiele (Stichwörter: „letzte Stunde schlagen“, „Sturm“, „Schlafen“). An dieser Stelle vermisst man einen Hinweis auf die reichlich vorhandene Literatur zu diesem Thema, zusammengetragen in den Publikationen des Magdeburger Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung, damit der Leser einen Eindruck von der Dimension dieses zentralen Aspekts der Telemannforschung gewinnen kann.

In dem Abschnitt „Jahrgangscharakteristik“ (S.281 ff.) geht es um „weitere Merkmale der Kompositionen“, die „vom Komponisten als für einen Jahrgang charakteristische, ihn identifizierende oder zusammenhaltende Merkmale in den Werken verwendet“ wurden. Die auffallend häufige Verwendung des französischen Ouverturen-Stils bei den Dicta der Kantaten des *Französischen Jahrgangs*, von Solo-Tutti-Abschnitten, virtuosen Geigen-Partien und Ritornello-Strukturen in den Dicta des *Italienischen Jahrgangs* oder eines „sizilianischen Rhythmus“ im *Sicilianischen Jahrgang* werden als Belege für eine solche Absicht des Komponisten angeführt. (Beim letztgenannten Jahrgang fehlen – wie nicht selten in dieser Arbeit – konkrete Zahlen, wie viele der Kantaten dieses Jahrgangs tatsächlich Siciliano-Sätze enthalten. Die Antwort – nach der man vergebens in der Arbeit sucht – lautet: etwas mehr als ein Drittel.) Irritierend wirkt die Tatsache, dass die Hypothese, die eigentlich durch diese Untersu-

chung auf ihre Tauglichkeit hin geprüft werden soll, anscheinend a priori als unumstößliches Faktum angenommen, also gar nicht erst in Frage gestellt wird, wie ein Satz am Ende der Besprechung des Jahrgangs *Geistliches Singen und Spielen* verrät, es sei „möglich, dass er [Telemann] bei diesem ersten [...] Jahrgang noch nicht beabsichtigte, die Kantaten durch Verwendung charakteristischer kompositorischer Merkmale zu einem Zyklus zusammenzufassen“ (S. 292). Es werden bei der Besprechung eines Jahrgangs immer nur einzelne Aspekte einiger der Kantaten aus einem Jahrgang registriert, die aber, weil in keinem genannten Fall alle Kantaten umfassend, die Schlussfolgerung (S. 318) nicht annähernd ausreichend untermauern, dass „sich die Vertonungen zum Italienischen und zum Sicilianischen Jahrgang sowie zu Simonis Neuem Lied erheblich unterscheiden“. Auch für den Schlusssatz dieses Kapitels: „Jahrgangsspezifische Merkmale können nicht nur in den Dicta beobachtet werden. Auch die Arien gestaltete Telemann in den einzelnen Jahrgängen unterschiedlich.“ (S. 318) fehlt jeglicher Beleg.

Die Verfasserin lässt hier den hermeneutischen kategorischen Imperativ außer Acht, der eine klare Trennung von Beweisführung und der zu beweisenden Hypothese verlangt, wodurch die sich aus der Untersuchung ergebenden Schlussfolgerungen an Beweiskraft zwangsläufig verlieren müssen. Dies gilt auch für die anschließende Zusammenfassung „Jahrgangsscharakteristika nach Jahrgängen“. Bei den satztechnischen Mitteln, die die Jahrgänge angeblich voneinander unterscheiden – französischer Ouverturen-Stil und Bläser-Trios im *Französischen*, prominenter Einsatz von Solo-Tutti-Abschnitten und virtuose Geigenpassagen im *Italienischen*, Verwendung des sizilianischen Rhythmus und obligate Beteiligung der Oboen im *Sicilianischen Jahrgang* – handelt es sich in allen Fällen um Tendenzen, nicht um ein alle Kantaten eines Jahrgangs umfassendes Regelwerk. In jedem Jahrgang, wie die Verfasserin selbst zugibt, sind nicht wenige Kantaten enthalten, die nicht in die eine oder andere Schablone passen.

Noch problematischer beim Abwägen der Indizien, die für oder gegen eine vermeintlich vorhandene Jahrgangsscharakteristik sprechen, ist die Frage nach der Absicht des Komponisten.

Dass gewisse satztechnische Tendenzen durchaus vorhanden und von Zeitgenossen als Ordnungs- und Orientierungshilfe benutzt worden sind, ist nicht zu bestreiten, wiewohl das Ausmaß des Phänomens womöglich kleiner ist als allgemein angenommen. Dass sie auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen wären, Kantatenjahrgänge als Zyklen zu gestalten, ist in den voluminösen Schriften Telemanns nirgendwo zu lesen und bleibt eine These, die noch zu beweisen wäre.

Im Anhang A der Arbeit werden dem Leser ausführliche Informationen über die Quellenlage der besprochenen Kantaten angeboten, tabellarisch nach Jahrgang und dem Kirchenjahr angeordnet (S. 362 ff.). Zu den gelegentlichen Lücken zählt die fehlende Angabe, dass Abschriften der Kantaten für den 4. bis zum 12. Sonntag nach Trinitatis aus dem *Italienischen Jahrgang* auch in der Berliner Staatsbibliothek, Fundus Singakademie, vorhanden sind (S. 374). Die anschließende Konkordanz der behandelten Kantaten und der relevanten Angaben im Frankfurter Inventar von 1771 (Anhang B, S. 382 ff.) büßt durch die Unübersichtlichkeit der Darstellungsweise etwas von ihrer Aussagekraft ein.

Summa summarum: Die Arbeit besticht durch ihren Detailreichtum und regt trotz gelegentlicher sprachlicher und methodischer Schwächen immer zum Nachdenken an. Sie hat daher als ein wertvoller Beitrag zur angehenden Auseinandersetzung mit Telemanns monumentalem Kantatenwerk zu gelten.

(Oktober 2009)

Eric F. Fiedler

*Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCH und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 310 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XII.)*

Die Thematik der wissenschaftlichen Konferenz und der Telemannfesttage 1998 wurde parallel in der Ausstellung *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* behandelt, die im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg vom 12. März bis 26. April 1998 gezeigt wurde. Begleitend zur Aus-