

sen Liedern ist die Gottesmutter „vielfach codiertes Vorbild und Ideal“ (S. 150) und verkörpert als Jungfrau, Braut und Mutter die „zentralen Lebensphasen einer Frau“ (S. 152) in den Modellen der Schönheit, Weisheit und Tugend. Loeser entwirft ein differenziertes Bild der französischen Marienverehrung als religiöser Gegenbewegung infolge der Revolutionen und Säkularisierung. Mit Marienerscheinungen und Wallfahrten, hier besonders der Zeit ab Ende der 1940er-Jahre beschäftigt sich auch Cornelia Gösku und zeichnet ein immer stärker werdendes Massenphänomen nach, das inzwischen sogar bei eBay angekommen ist.

Nur aus dem Kontext der Ringvorlesung, nicht aus dem Titel des Bandes wird das Thema Susanne Rode-Breymanns verständlich, die einen wichtigen Beitrag zur bisher kaum erfolgten genderorientierten Berg-Forschung leistet: Inwieweit kann man im *Wozzeck* Otto Weiningers Frauenbild nachweisen bzw. inwieweit ist Bergs Marie eine Gegenfigur zu diesen Theorien? Gar kein Marienbezug mehr wird in dem Text der Pastorin Wiltrud Kaiser-Hendricks über die Prophetin Mirjam erkennbar, die die bekannte Geschichte der Prophetin nacherzählt. Emilija Mitrovic gibt einen engagierten, einschütternden Einblick in das soziale und rechtliche Unglück von „Sexarbeiterinnen“ – das muss unbedingt immer wieder erwähnt werden, aber vielleicht nicht ausgerechnet unter diesem Buchtitel? Auch die Unterrichtung der Psychologin Hertha Richter-Apels über die Freudianische Auslegung der männlichen Triebstrukturen unter dem Klischee „Heilige versus Hure“ leuchtet aus eben diesem Grund nicht unbedingt ein. Christa Schoeniger ist Absolventin der „Frauenstudien Hamburg“ und interpretiert aus moderner, feministischer Sicht eine nur lückenhaft dokumentierte Kultur Mesopotamiens um die Göttin Innana. Sie ist dabei Opfer ihrer eigenen moralischen Empörung: Man kann aus einer angenommenen Tempelprostitution des Altertums nicht einfach moralische Schlussfolgerungen ziehen. Einleuchtender wäre vielleicht eine Untersuchung über Muttergottheiten oder herrschende Göttinnen allgemein gewesen.

Schließlich Uta Ranke-Heinemann: Die bekannte Theologin wirft mithilfe einer sarkastischen, etwas assoziativen Collage aus ihren früheren Büchern ein etwas populistisches

Schlaglicht auf den Umgang der katholischen Kirche mit Frauen im Allgemeinen und ihr als Frau im Besonderen. (Eine Professur für katholische Theologie wurde Ranke-Heinemann im Nachhinein offiziell wieder aberkannt, da sie an der Jungfrauengeburt zweifelte.) Manches bleibt hier durch die beißende Ironie etwas fremd. Der Text hilft, zumal als Schlusswort des Buches, einem Leser nicht weiter, der sich durch die Lektüre ein tieferes Verständnis davon erhofft, welchen Impetus das „Modell Maria“ auf unsere (Musik-)Kultur hatte und immer noch hat. Für einen Einblick in die Rolle Marias im Wandel der Zeit wäre vielleicht ein tiefer gehender Bezug auf die nicht wenigen, zum Teil sehr guten und auch genderorientierten kulturhistorischen Kompendien zum „Modell Maria“ wünschenswert gewesen.

Als Sammlung einiger interessanter Einzelaufsätze durchaus sinnvoll, ist das Buch als Gesamtkonzeption nicht wirklich überzeugend. Das hochinteressante Thema selbst harrt jedenfalls noch der Bearbeitung und sollte von der Genderforschung vielleicht noch einmal aufgegriffen werden.

(Oktober 2007)

Katrin Eggers

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in Verbindung mit dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Band XL: *Französischer Jahrgang. Kantaten von Neujahr bis zum Sonntag Sexagesimae und dem Fest Mariae Reinigung*. Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLVIII, 302 S.

Die in diesem Band vorgelegten zwölf Kantaten Telemanns sind in seiner Frankfurter Zeit entstanden und erklangen erstmals in den Jahren 1714/15 in Frankfurt am Main und gleichzeitig auch an Telemanns früherer Wirkungsstätte, dem Eisenacher Hof. Im Rahmen des Kirchenjahres schließen diese zwölf Kantaten an die in Band 39 der Telemann-Auswahlausgabe publizierten Kantaten aus dem *Geistlichen Singen und Spielen* an, die einige Jahre vorher in Eisenach entstanden waren. In beiden Fällen hatte Erdmann Neumeister eigens für Telemann die Kantatentexte gedichtet. Der Text des gesamten Kantatenjahrgangs liegt in einem Druck aus dem Jahr 1717 vor, dem aller-

dings keine Aufführung zugeordnet werden kann, so dass der Druck als Erbauungsbuch gedacht gewesen sein könnte. Zusätzlich dazu existiert eine Druckausgabe im Rahmen einer Sammelausgabe der Kirchendichtungen Neumeisters (1716/17).

Die Partituren und Stimmensätze der Kantaten werden in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrt. Es handelt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht um Autographe, sondern um Partitur- und Stimmenabschriften, meist aus der Feder des Lauterbacher und Hanauer Kantors Heinrich Valentin Beck, dessen Beziehungen zu Telemann bislang nicht geklärt werden konnten, sowie von Telemanns Nachfolger in Frankfurt, Johann Christoph Bodinus. Grundlage der Edition bilden die Frankfurter Quellen. Die weiteren Überlieferungszeugen, etwa die Leipziger Fassung des Kantatenjahrgangs, bleiben in der Edition unberücksichtigt, werden aber im Kritischen Bericht kurz charakterisiert.

Die Musik des Kantatenjahrgangs ist, wie sein (auf Telemann zurückgehender?) Name schon andeutet, stark durch französische Stilmerkmale geprägt. Dies betrifft allerdings nicht so sehr das Hauptcharakteristikum der französischen Vokal-Musik, das mit permanentem Taktwechsel arbeitende Rezitativ. Später wird Telemann zwar das französische Rezitativ auch in seinen Kompositionen verwenden, etwa der Matthäus-Passion von 1746, doch die Rezitative des Kantatenjahrgangs kommen ohne Taktwechsel aus und stehen durchgängig im Vierviertel-Takt. Auffallend sind hingegen die Dominanz und der Umfang der Chor-Partien, so dass die gelegentlich von Chorleitern zu hörende Kritik, Telemanns Kantaten seien für Chöre wenig attraktiv, hier durch genügend Beispiele widerlegt werden dürfte. Die in den Chorsätzen häufig anzutreffende Rondeau-Form folgt ebenso französischen Modellen wie die zahlreichen Unterbrechungen der Chorsätze durch Trio-Sätze oder durch sorgsam instrumentierte Accompagnati. Die Arien nähern sich französischen Vorbildern, da sie die Da-capo-Form und größere Koloraturpassagen meiden.

Gerade die Kombination von Chorpässagen mit unterbrechenden Accompagnati steigert den Affektgehalt der Texte, kann auf diese Weise doch dem französischen Ideal entspre-

chend auf jede Nuance des Textes musikalisch reagiert werden. Als Musterbeispiel für dieses Kompositionsverfahren mag die für den zweiten Sonntag nach Epiphania bestimmte Kantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* dienen. Hier werden zwischen die Choralsätze, ja zwischen die Choralzeilen Accompagnati eingefügt. Johann Sebastian Bach wird dieses Modell einige Jahre später in Leipzig in seiner gleichnamigen Kantate BWV 138 aufgreifen, und es liegt nahe, hier einen direkten Einfluss und die Übernahme des im Bach'schen Kantatenschaffens ungewöhnlichen Form-Modells anzunehmen.

Den direkten Vergleich mit Bachs Kantaten müssen die Telemann'schen nicht fürchten. Sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den praktischen Musiker halten gerade die Kantaten des *Französischen Jahrgangs* eine solche Fülle von Überraschungen bereit, dass sich die Frage aufdrängt, warum hier nur eine Auswahl ediert wird und nicht der ganze Jahrgang. Alte Vorurteile könnten jedenfalls mit dem von Ute Poetzsch-Seban so sachkundig wie vorbildlich edierten Jahrgang schnell ausgeräumt werden.

(Oktober 2007)

Bernhard Jahn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 12.1/12.2: Athalia. Oratorio in three parts HWV 52. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1733, Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. LV, 510 S.*

Der nun vorliegende, von Stephan Blaut herausgegebene zwölfte Oratorien-Band der *Hallischen Händel-Ausgabe* präsentiert das Oratorium *Athalia* in zwei Teilbänden. Während der erste Teilband, der die Fassung des Oratoriums in der Gestalt der Uraufführung von 1733 wiedergibt, in etwa dem Notentext der alten Chrysander-Ausgabe entspricht, enthält der zweite Teil die Fassungen der Aufführungen von 1735 und 1756 sowie den Entwurf für die geplante, aber nicht vollständig realisierte Fassung von 1743. Mit diesem Bekenntnis zur Dokumentation der verschiedenen Fassungen setzt die *Hallische Händel-Ausgabe* ihren seit einigen Jahren eingeschlagenen Weg fort, das Schaffen Händels nicht in einer vorgeblichen Werkhaf-