

theranism at St. Anna“), insbesondere an der bedeutendsten Stätte, St. Anna, lässt sich gut erkennen, dass hier und vor allem in der Person des führenden Musikers Adam Gumpelzhaimer zum einen eine konfessionell unauffällige Haltung, zum andern teilweise das gleiche Repertoire wie im katholischen Bereich gepflegt wurde.

Im folgenden Kapitel 4 zur Gegenreformation (dieser Begriff wird durchaus im Bewusstsein um seine problematische Definition verwendet) und zur katholischen Liturgie in Augsburg entwirft Fisher ein differenziertes Bild, das er in den weiteren untersuchten Aspekten näher ausleuchtet. Dass es sich hier eher zuerst um eine Reform, um die Einführung der römischen Liturgie innerhalb eines Entwicklungsprozesses mehrerer Jahrzehnte handelt, diese Erkenntnis trägt zum genaueren Bild der Reformen im Zuge des Tridentinums bei. In dem Prozess katholischer Erneuerung spielten die Jesuiten auch in Augsburg bzw. Dillingen eine bedeutende Rolle.

Entscheidend für ein Verständnis, was konfessionelle Musik sein könnte, sind die folgenden Kapitel 5–7, in denen Fisher Andachtsmusik, Prozessionen und Wallfahrten ins Blickfeld nimmt und dabei mit Hilfe genauer Quellenrecherchen und anhand einzelner ausführlich dokumentierter Fälle ein vielfarbiges Gesamtbild gewinnt, aus dem eine zunehmend offensive Haltung der katholischen Kräfte und – in ihrem Dienst – der Musik und ihrer Komponisten hervorgeht. Dabei spielen insbesondere mehrstimmige Vertonungen eine Rolle, die weniger für die Liturgie als vielmehr für die diversen Bruderschaften und ihre Frömmigkeitsformen Verwendung finden konnten und auf die verschiedenen Bedürfnisse und Möglichkeiten (Laien, professionelle Musiker) eingingen. In diesen Kompositionen stehen Verehrung der Heiligen, vor allem Mariens, sowie des Hostiensakraments und des eucharistischen Mysteriums im Vordergrund, was sich u. a. in den Drucken Gregor Aichingers (z. B. *Solennia augustissimi Corporis Christi*, 1606) widerspiegelt. Die Karfreitags- und Fronleichnamsprozessionen sowie die Wallfahrten nach Andechs boten darüber hinaus Möglichkeiten für einstimmige deutsche Lieder, einfache Litaneien, und dies in einem plastischen Rahmen, der dem eines Schauspiels vergleichbar war.

Bestürzend ist das Fazit Fishers: Nach einer Verschärfung der konfessionellen Gegensätze während der schwedischen bzw. kaiserlichen Besetzung Augsburgs kommt es am Ende des Dreißigjährigen Kriegs durch den erheblichen Bevölkerungsverlust und Ruin der Wirtschaft auch zu einem unwiderrufflichen Ende des blühenden Musiklebens der Reichsstadt, ob katholisch oder evangelisch.

Nur wenige kleine Mängel sind in Fishers Publikation zu nennen, so der unbefriedigende Auflösungsgrad der Abbildung auf S. 4, der Begriff „Bavarian state“ in Fußnote 3 auf S. 5 für das Herzogtum Bayern und schließlich die Zuordnung Giovanni Gabrielis als Sohn Andreas' anstatt richtigerweise als Neffen. Ansonsten runden Abbildungen und viele Notenbeispiele das hervorragende Gesamtbild der Arbeit Fishers ab, die sich mit Sicherheit als ein Standardwerk in der Diskussion um konfessionelle Musik etablieren wird.

(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

*BERTHOLD WARNECKE: Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. Schneeverdingen: Verlag für Musikbücher Karl Dieter Wagner 2004. III, 485 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 21.)*

Kaspar Förster ist sicherlich eine der interessantesten Komponistenpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt mit Blick auf seinen wahrhaft kosmopolitischen Lebenslauf. 1616 als Sohn des gleichnamigen Buchhändlers und Kapellmeisters in Danzig geboren, erhielt Förster seine musikalische Ausbildung beim Vater und vermutlich bei Marco Scacchi in Warschau, dann am Collegium Germanicum in Rom. Nach seiner Rückkehr aus Italien war er Sänger an der Warschauer Hofkapelle Wladislaws IV. 1652 wechselte Förster als Kapellmeister an den dänischen Königshof und reorganisierte im Auftrag Friedrichs III. die Kopenhagener Hofmusik. Drei Jahre später trat er die Nachfolge seines Vaters als Kapellmeister der Marienkirche in Danzig an, verließ dieses Amt aber bereits 1655, um abermals nach Italien zu reisen. Nach Mattheson wäre Förster dort als „Hauptmann über eine Compagnie“ in die Dienste der Republik Venedig getreten, wo man ihn aufgrund seiner Leistungen im Kampf ge-

gen die Türken zum *cavaliere di San Marco* erhoben hätte. 1661 nahm Förster seine Tätigkeit als Kapellmeister am dänischen Hof wieder auf, zog sich aber 1667 nach Oliva bei Danzig zurück, wo er 1673 starb. In seiner Zeit geschätzt und berühmt (Christoph Bernhard nennt ihn gemeinsam mit Heinrich Schütz und Johann Kaspar Kerll als deutschen Vertreter des „Stylus modernus“), sind Försters Kompositionen seit einigen Jahren gelegentlich wieder zu hören und erweisen sich in der Tat als sehr hörenswert. Nichtsdestoweniger sind seine Biographie und sein vergleichsweise schmales Œuvre bisher nur unzureichend erforscht. So ist eine neue Studie zu Leben und Werk Försters nur zu begrüßen.

Warnecke versucht nun in seiner Arbeit, die 1998 in Münster als Dissertation angenommen wurde, „sich dem Phänomen Kaspar Förster von einer [...] ideen- und stilgeschichtlich orientierten Seite her zu nähern, um so zu einer Darstellung der musikhistorischen Bedeutung dieses gemeinhin unbeachteten Komponisten zu gelangen, unter Berücksichtigung aller erhaltenen Kompositionsformen“ (S. 10 f.). Die Studie ist in acht größere Abschnitte gegliedert. Auf die Einleitung folgt ein Kapitel über Försters Heimatstadt Danzig im 17. Jahrhundert. Warnecke erörtert die konfessionelle und politische Sonderstellung Danzigs und das (nach Warnecke) deutlich italienisch geprägte Musikleben der Stadt und kommt dann in einem weiteren Kapitel auf die biographischen Stationen Rom und Venedig zu sprechen (das Collegium Germanicum, die Bedeutung Carissimis und Monteverdis für Förster, Förster als Ritter von San Marco). Ein vierter Abschnitt gilt Kopenhagen und Norddeutschland, dem Musikleben am Hofe Friedrichs III., französischen Einflüssen und der norddeutschen Tradition. Abschließend erörtert Warnecke Verbreitung, Überlieferung und Rezeptionsgeschichte der Kompositionen Försters. Es folgen eine Zusammenfassung, ein Literaturverzeichnis sowie ein umfangreicher Anhang mit der Edition von sieben Werken Försters, vier lateinischen Dialogen, einem *Beatus vir*, einem Madrigal und einer *Sonata a 3*. – Die vergleichsweise wenigen Daten, die bisher zur Biographie Försters bekannt sind, ergänzt Warnecke nicht; er verzichtet sogar darauf, sie irgendwo in seiner Arbeit gebündelt zu referieren. Statt dessen geht es

ihm darum, „Försters Lebens- und Wirkungsstätten als jeweils eigene Problemfelder“ zu behandeln, „um vor deren Hintergrund die musikalischen Werke einzuordnen“ (S. 11). Dieser Versuch einer Rekontextualisierung ist als Ansatz zweifellos legitim und überzeugend – in der Ausführung erweist er sich als problematisch. So lässt Warnecke offen, warum er Warschau als wichtige biographische Station, an der es den sonst so umtriebigen Förster am längsten hielt, nicht thematisiert (bzw. dann doch auf wenigen Seiten des umfangreichen Danzig-Kapitels). Dass sich viele musikalische Werke nur aus ihrem Entstehungs- und Auführungskontext heraus erklären lassen, ist unbestreitbar. Voraussetzung für eine solche Art der Erschließung ist allerdings, dass sich eben diese Werke konkret lokalisieren und chronologisch einordnen lassen. Warnecke selbst betont in seiner Arbeit aber wiederholt, dass genau dies im Falle Försters kaum oder gar nicht möglich ist. Dennoch weist er einzelne Werke oder Werkgruppen nicht nur vermutungsweise bestimmten Kontexten zu, sondern leitet aus diesen Werken im Zirkelschluss wiederum Charakteristika von Försters Kompositionsweise (beispielsweise) der Danziger Jahre ab (S. 216) oder schließt aus den „möglichsterweise“ für Danzig entstandenen Werken Försters auf Motette und geistliches Konzert als „die entscheidenden Pfeiler der Musikpflege an St. Marien“ in Danzig (S. 115).

Dass Warnecke seine Werkanalysen in die Erörterung der diversen biographischen Kontexte Försters einfügt, ist nur konsequent, geht aber auf Kosten der Übersichtlichkeit: Nur ein Teil dieser Werkbesprechungen erscheint im Inhaltsverzeichnis, die übrigen muss man suchen. Diesen Analysen selbst und den Schlussfolgerungen, die Warnecke daraus zieht, vermag man durchaus nicht immer zu folgen, ebenso wenig vielem von dem, was Warnecke als Fakten präsentiert. So spricht er etwa von der alles andere als dokumentierten „Einbindung der oratorischen Werke Carissimis in den Kontext des jesuitischen Lehrplans“ am Collegium Germanicum (S. 150), stellt die päpstlichen Erlasse zur Kirchenmusik von 1657 und 1665 als eine Antwort auf die „Ausschweifungen“ an eben diesem Jesuitenkolleg dar (S. 152) und deutet (ohne irgendwelche Belege) „das Collegium Germanicum unter Giacomo Caris-

simi“ als „zentralen geistigen Ort der Musikausbildung Försters, indem hier seine weltanschaulichen Grundlagen ausgebildet und vertieft wurden“ (S. 155). Warnecke vergleicht ein *Beatus vir* Försters mit Monteverdis Vertonung (I) aus der *Selva morale e spirituale*, ihrerseits bekanntlich eine Bearbeitung der *Chiome d'oro*, die im Druck erschienen, als Förster ein Kleinkind war. Wichtiger als die Werke des ein halbes Jahrhundert älteren Cremonesers wären für einen Vergleich wohl die italienischen Komponisten der nächsten Generation(en) gewesen: neben Carissimi etwa Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Giovanni Rovetta oder Giovanni Antonio Rigatti.

In seinem Kapitel über „Französische Einflüsse“ untersucht Warnecke eine Gruppe von drei Kompositionen Försters (einen Dialog und zwei Motetten), „denen jeweils eine am Typus der französischen Ouvertüre orientierte Sinfonia vorangestellt ist“ (S. 233). Eine Seite weiter schreibt er: „Generell tragen alle Sinfonie, wie sie [...] im Schaffen Försters begegnen, die Gestalt der Venezianischen (Opern-)Sinfonia“, und bemerkt dann sehr zu Recht, dass „eine Zuordnung der entsprechenden Kompositionen Försters zur französischen Ouvertürenform nicht zwangsläufig geboten“ sei (S. 235), zumal wohl nicht bei Werken, die spätestens in den 1660er Jahren entstanden. Aber auch jenseits der konkreten stilistisch-kompositorischen Ebene konstatiert Warnecke bei (mutmaßlich) für Kopenhagen entstandenen Werken „französische Einflüsse“. Die beiden großen geistlichen Dialoge *Congregantes Philistei* und *Viri Israeliti* seien „im Dienst des Absolutismus“ (S. 217) konzipiert, da ihre Schlusschöre eine „Bekräftigung der Grundsätze des christlichen Abendlandes unter dem Schutz eines gerechten Monarchen“ (S. 220) darstellten. Schlusschöre zum Lobpreis Gottes, der durch Menschen wie David oder Judith wirkt, gehören jedoch allgemein zur Topik des Oratoriums, sei es nun Hofkunst oder nicht; ein Beleg für „französische Einflüsse“ sind sie nicht.

Noch weniger konkret ist ein anderes Moment der von Warnecke im Titel seines Buches angesprochenen „europäischen Stilvielfalt“: der von ihm entschieden überschätzte Einfluss der Jesuiten auf die Musik der Zeit Försters. So wird alles, was auch nur im mindesten mit ‚barocker‘ Thematik zu tun hat (Vanitas als Sujet,

ja sogar ein moralisierender Gestus), mit Försters „Lehrjahre[n] am Collegium Germanicum“ in Verbindung gebracht (S. 188). Dass „die lateinische Dialogkomposition [...] in Rom im Umfeld des Collegium Germanicum“ ihre endgültige Gestalt erhalten habe (S. 156) ist ebenso unzutreffend wie Warneckes Einordnung des „Oratorium [sic] San Marcello“, der damals wichtigsten Pflegestätte des lateinischen Oratoriums, in das „jesuitische Umfeld“ (S. 158). Einiges wiederholt sich und erscheint mehrfach in verschiedenen Kapiteln.

Sehr ärgerlich sind neben sprachlichen Schlampigkeiten die zahllosen Druckfehler. Zwei der von Warnecke im Anhang übertragenen Werke Försters (der *Dialogus de Judith e Holoferne* und *Congregantes Philistei*) lagen bereits vor dem Abschluss seiner Dissertation ediert vor, ohne dass er dies (oder die anderen Förster-Editionen von Barbara Przybyszewska-Jarminska) erwähnt. Wichtig ist sicherlich Warneckes Bemühen zu verdeutlichen, dass es mehr als problematisch ist, den Katholiken Förster, der in Warschau und Rom ausgebildet worden war und den größeren Teil seiner Berufsjahre in katholischen Regionen zubrachte, aufgrund seines Wirkens im nordeuropäisch-protestantischen Raum quasi automatisch für die protestantische Kirchenmusik zu reklamieren oder seine lateinischen geistlichen Kompositionen gar als Vorläufer der protestantischen Kirchenkantate zu deuten. Fest steht wohl auch, dass Förster bei der Vermittlung der neuen italienischen Musik nach Deutschland eine wichtige Rolle zukam. Auf eine Studie, die diesem Kosmopoliten und seinem Werk gerecht wird, müssen wir aber wohl weiter warten.

(September 2006)

Juliane Riepe

SILKE LEOPOLD: *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 343 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 11.)

Silke Leopolds Handbuch der Oper im 17. Jahrhundert ist eine langerwartete Neuerscheinung – die erste Darstellung dieser Art überhaupt. Dass sie (in der Opernhistoriographie) so spät kommt, hat seine guten Gründe. Die Geschichte der Oper im ersten Jahrhundert nach ihrer Entstehung ist zweifellos eines der dornigsten Kapitel der Musiktheatergeschichte