

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

überhaupt, vielleicht nur noch überboten von der Geschichte der ‚Oper vor der Oper‘. So vielfältig die Wurzeln der Gattung sind, so vielfältig blieben noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die Versuche, das Problem zu lösen, wie man eine dramatische Bühnenhandlung gänzlich in Musik setzt. Ein fester Gattungsbegriff existierte noch lange nicht – nicht in Italien, und noch weniger im übrigen Europa. Die Quellensituation ist problematisch (ein beträchtlicher Teil der Partituren ist verloren), die Forschungslage alles andere als ideal: Zwar gibt es eine Vielzahl an Spezialstudien, aber davon, dass die Entwicklung der Gattung im 17. Jahrhundert ausreichend erforscht wäre, kann keine Rede sein. Dennoch (oder gerade deswegen?) hat sich ein bestimmtes Bild verfestigt: „Entstanden aus dem erklärten Willen, die antike Tragödie wiederzubeleben, habe die Oper im Werk Claudio Monteverdis schließlich zu sich selbst gefunden; in Venedig zum Typus verfestigt und als eine Mischung aus ernsten und komischen Szenen für ein bürgerliches Publikum aufbereitet, habe sie von dort aus ihren Siegeszug durch Europa angetreten, dem allein Frankreich sich mit einer eigenen Opernform widersetze. Gegen Ende des Jahrhunderts habe die Dramaturgie mit ihren kaum noch entwirrbaren Haupt- und Nebenhandlungen derart chaotische Züge angenommen, dass eine Reform [...] gleichsam unausweichlich gewesen sei“ (S. 10).

Leopold macht es sich zur Aufgabe, ein – wie sie bescheiden formuliert – „modifiziertes Gesamtbild“ zu entwerfen. Sie gliedert den umfangreichen Stoff nach einem doppelten, chronologisch-geographischen Raster in sieben Kapitel. Das erste davon gilt dem, was man einmal als mögliche „Vorläufer“ der Oper diskutierte: dem *trionfo* und der *sacra rappresentazione*, Polizianos *Fabula d’Orfeo*, Tragödie, Komödie und Satyrspiel, den Florentiner Intermedien, der *Commedia dell’arte*. Das folgende, noch umfangreichere Kapitel ist den Anfängen der Oper in Florenz, Mantua und Rom und den mythologischen, religiösen und literarischen Opern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (und etwas darüber hinaus) gewidmet. Das dritte beschäftigt sich mit der Oper in Venedig und allgemein in Italien seit 1637, dem Geburtsjahr des kommerziellen Opernbetriebs, das vierte mit der französischen Opernge-

schichte, das fünfte mit der Oper in England („Halbe und ganze Opern“), das sechste mit „Oper in deutschen Landen“, das siebte wiederum mit der „Oper in Italien um 1700: Ende und Anfang“.

Es sind mehrere Grundprinzipien, denen Leopold bei ihrem wahrhaft herkulischen Unterfangen folgt und die sie auch in ihrer Einleitung erläutert. Da ist zum einen der ständige Rückbezug auf den Operntext als (im mehrfachen Sinn) Fundament der Vertonung, auf literarische Konventionen und ihre Entwicklung, auf Stoffgeschichtliches, auf Fragen der Sprachvertonung. Da ist zum andern die Entscheidung, exemplarische Werkbetrachtungen ins Zentrum zu stellen. Hier präsentiert Leopold eine Fülle anregender Einzelbeobachtungen, die sich anhand der zahlreichen Text- und Notenbeispiele gut nachverfolgen lassen. Und da ist drittens das Bemühen, auch bei der Diskussion der verschiedenen nationalen Operngeschichten das italienische Modell nie aus dem Auge zu verlieren. Diese Schwerpunktsetzung bedeutet nicht, dass andere Perspektiven ausgeschlossen wären, im Gegenteil. Gerade auf den politischen und sozialen Kontext, in dem einzelne Werke bzw. Aufführungen zu verorten sind, weist Leopold immer wieder hin.

Wie man sich das von einem Handbuch wünscht, ist der Text sehr gut lesbar, überaus lebendig und mit viel Witz geschrieben. Leopold erspart sich und ihren Lesern einerseits nichts von der Komplexität des Stoffes, zeichnet aber andererseits bei aller Differenziertheit und Detailfreude klare Linien. Beides begrüßt man vielleicht besonders dort, wo es (in den ersten beiden Kapiteln) um die ‚Vor- und Frühgeschichte‘ der Gattung geht. Was das musikhistorische Doppelmärchen von der Florentiner Camerata und der Geburt der Oper aus dem Geist der antiken Tragödie betrifft, spricht Leopold endlich ein differenziertes und hoffentlich dennoch erlösendes Machtwort; ebenso deutlich sind ihre Bemerkungen in Bezug auf die Diskussion um Schützens Torgauer *Dafne* (hier habe man es nicht mit der Gründungsakte, sondern vielmehr mit einem „Gründungsmythos“ der deutschen Oper zu tun; S. 246) oder den Topos von der ‚bürgerlichen‘ Hamburger Oper. (Ein anderes Märchen wird allerdings perpetuiert: das von der „in den Bruderschaften [recte: der Priesterkongregation] der Oratoria-

ner“ gepflegten Dialoglauda, die sich „in Rom großer Beliebtheit“ erfreut habe [S. 93] und von der aus es nur ein kleiner Schritt zum musikalischen Drama à la *Rappresentatione di anima, et di corpo* gewesen sei.)

Der fast schon essayistische Fluss der Darstellung, der die Lektüre so angenehm macht, hat freilich auch problematische Seiten. Eine schnelle Orientierung erleichtert er nicht. Manchmal hätte man sich eine kleinräumigere Unterteilung der Kapitel oder doch jedenfalls ein Sachregister gewünscht, mit Hilfe dessen man Stichworte wie „Da-capo-Arie“, „aria di baule“, „Pasticcio“, „Ostinato“ etc. hätte nachschlagen können. Behandelt werden sie alle, ebenso wie die Orchesterbesetzung venezianischer Opernhäuser – aber suchen muss man danach. Wer kein Anfänger mehr ist, aber auch noch kein Spezialist, bedauert vielleicht den weitgehenden Verzicht auf Literaturnachweise, der durch ausführliche Literaturlisten nur partiell wettgemacht wird. Der Deutung der Da-capo-Arie als Spiegel des (höfischen) Prinzips der Affektkontrolle (S. 320 f.) wird nicht jede(r) folgen wollen; sehr anregend ist diese These zweifellos.

Auch darüber, ob die *Accademia dell'Arcadia* ein eigenes Kapitel erhalten musste, kann man geteilter Meinung sein. Dass es kaum einen bedeutenderen italienischen Dichter der Zeit gab, der nicht „Pastor Arcade“ war, unterstreicht Leopold selbst (S. 323). Dass damit auch jene Poeten Mitglieder der *Arcadia* waren, die sich für eine Libretto-reform einsetzten, besagt aber wiederum nicht, dass eine solche Reform von der *Arcadia* ausging – dass die *Accademia dell'Arcadia* an sich ein „besondere[s] Interesse [...] an der Entwicklung der Musik“ hatte (S. 322), lässt sich schwerlich so generell sagen. Mancher mag sich an dem Terminus ‚Mäzen‘ stoßen, den Leopold auch dort verwendet, wo andere lieber von ‚Patronage‘ gesprochen hätten. Und Reinhard Keiser wurde nicht in Weisfels (S. 294), sondern in Teuchern geboren.

Aber das ändert nichts daran, dass hier endlich ein wunderbares Standardwerk vorliegt, das nicht nur jedem Interessierten zuverlässige Orientierung bietet, sondern vor allem auch auf die Oper des 17. Jahrhunderts neugierig macht.

(November 2006)

Juliane Riepe

GRETA MOENS-HAENEN: *Deutsche Violin-*

*technik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis.* Hrsg. von der Hochschule der Künste Bremen, Akademie für alte Musik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2006. 240 S., Abb., Nbsp.

Nach ihrem Standardwerk über das Vibrato legt Greta Moens-Haenen ein Werk über die Violine vor. Für die Fülle der heutigen Streicher in zahlreichen Barockorchestern ist ein solches Buch höchst notwendig, aber leider bleibt die Autorin hinter den Erwartungen zurück.

Die pädagogische Absicht ist deutlich, und wie im Vibrato-Buch wendet Haenen eine Technik des Relativierens an, die die Quellen wohltuend ambivalent interpretiert. Allerdings geht sie jetzt zu weit: Ausgehend von der eigenen Situation (Musikhochschule Bremen) scheint sie dem Glauben anzuhängen, dass das Spiel auf der Barockvioline heute grundsätzlich in lockerer Schulteraufgabe geschieht und dass man diesem scheinbar einheitlichen Gebrauch gegensteuern müsste – in Verkennung des Faktums, dass das Festklemmen mit dem Kinn fast überall normale Praxis ist. Um ihren Punkt durchzufechten, strapaziert Moens-Haenen die mageren, längst bekannten Fakten bis zur Zerreißgrenze. Die Hoffnung auf neue Quellen für ihre Argumentation bleibt leider vergeblich; nach wie vor ist es nur der *Musikalische Schliessl* von Johann Jacob Prinner (1677), der den einzigen eindeutigen Beleg bereitstellt. Dieser wird gern zitiert für diese eine Aussage. Weniger gern wird zitiert, dass Prinner die Untergriff-Bogenhaltung fordert und dass sein Streicherensemble aus Geigen für die hohen und Gamben für die tiefen Register besteht. Wer A sagt, sollte gerechterweise auch B sagen und nicht nur das Bequeme herauspicken.

Gerade die Violintechnik des 17. Jahrhunderts macht eine spannende Entwicklung durch, und es wäre wünschenswert gewesen, dass sich die Autorin gründlicher mit organologischen und spieltechnischen Fragen auseinandergesetzt hätte. Die Untergriffhaltung des Bogens („französischer Griff“) wird zwar erwähnt, aber nicht deren Technik und klanglicher Unterschied zur Obergriffhaltung, was man bei diesem Buch doch wohl hätte erwarten dürfen (die akustischen Messungen von Silvia Rieder sind ihr offenbar unbekannt). Von späterer Historie wird unterschiedslos rückprojiziert, und den Lesern wird wieder das alte Märchen von