

fried Krauses“ (S. 157 ff.). Zwar stellt Krause die italienische Oper in den Mittelpunkt, und demgemäß muss Splitt „musikalische Poesie“ bestimmen als „dasjenige, was der Musik als ‚Vorwurf‘ dient“ (S. 162). Dennoch fällt auf, wie häufig und eindrucksvoll musikalische Details von spezifisch musikalischen Wirkungen her beschrieben werden – offenbar auch aus Verlegenheit gegenüber einem spezifisch „musikalisch Schönen“. Sie hängt u. a. mit Unsicherheiten des Überganges von einer Betrachtungsweise, die auf den kategoriell gesicherten Affekten gründet, zu einer neuen zusammen, die sich auf das definitorische Glatteis des „Geschmacks“ hinaustrauen muss. Ihretwegen bleibt Krauses Verhältnis zum Bezugspunkt Metastasio gleichermaßen widersprüchlich wie gewissenhaft begründet, ihretwegen sucht er Rückversicherung bei seinem Freunde Johann Wilhelm Ludwig Gleim und kommt, nicht nur, weil er den jüngsten Stand der Komposition reflektieren will, bis zuletzt von Revisionen nicht los, bei denen die Distanz zu Metastasio zunimmt. Zudem geben Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Traktats und in den Dialog mit dem intensiv und detailliert teilnehmenden Freund dem Beitrag großes Gewicht.

Kaum ein Vorgang illustriert die Dramatik der opernästhetischen Entwicklung drastischer als Ranieri de' Calzabigis ins Jahr 1790 fallender Widerruf fast aller 1755 im Vorwort zu einer Metastasio-Gesamtausgabe vertretenen Positionen, und kaum eines illustriert ihre vermeintlichen Umwege besser als der Umstand, dass Johann Adam Hiller vier Jahre vor dem Widerruf eine Übersetzung der „dissertatione“ von 1755 in einem Buch veröffentlichte, welches sich wie eine Apologie Metastasios liest und als Bestätigung, dass die Einwände, die die Verteidigung nötig machten, 30 Jahre lang gleich geblieben sind – „stereotype, schematische Fabelführung, schlechte Imitation französischer Dramen, mangelnde Integration von Ariensversen in den dramatischen Zusammenhang, starre Affektypen und Charaktere etc.“ (S. 183). Hartmut Grimm („Johann Adam Hillers Metastasio-Apologie“, S. 183 ff.) erklärt dies aus Hillers „skeptischer Sicht auf die Entwicklung der Konstellation zwischen dem *dramma per musica*, der *opera buffa* und dem deutschen Singspiel“ bzw. daher, dass die beiden Letzteren „in absehbarer Zeit [...] nicht in

der Lage“ wären, „der in Metastasios Dramen gebotenen Einheit von poetischer Qualität und musikalischer Prosodie etwas Ebenbürtiges entgegenzusetzen“ (S. 185 bzw. 187). Dahinter steht, wie moralisierende Vorwürfe gegen die „Frivolität“ der jüngeren Genres verraten, ein *horror vacui* angesichts eines rasch fortschreitenden Stilwandels, durch den Hiller bewährte Maßgaben veruntreut sieht.

Ein überaus signifikantes Exempel kann Christine Fischer anhand der Beziehungen zwischen Maria Antonia Walpurgis und Metastasio statuieren („Metastasio *l'a cruellement mutilé*“. Der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis“, S. 193 ff.). Die vielseitig ambitionierte und begabte Witeltsbacherin, seit 1747 sächsische Kurfürstin, hatte ihn um Rat gebeten und damit in ein delikates Überkreuz-Verhältnis von sozial höher gestellter Schülerin und zu den niederen Chargen gehörigem Lehrer hineingezogen. Obwohl im Umgang mit Höhergestellten geübt, hat er sich am Ende zu weit hervorgewagt, offenbar auch, weil er die durch Lobsprüche verwöhnte Dame nicht kannte und, wenn in Rollen revidierend, die sie sich selbst zugehört hatte, persönlichste Ehrgeize verletzte. Damit war mehr als Eitelkeit betroffen – immerhin lässt die Kurfürstin eine ihrer Heldinnen darüber nachdenken, weshalb nicht auch Frauen das Recht zustünde, allein ein Reich zu regieren, und in ihrem Stück über die Amazonenkönigin Talestri haben, anders als beim Meister, die Frauen viel zu tun und zu sagen und die Männer wenig. Mit der Entdeckung der jeweils früheren Fassungen, der Auswertung flankierender Zeugnisse, der zwischen Dresden und Wien gewechselten Briefe und einer detaillierten Analyse textlicher und dramaturgischer Veränderungen verdeutlicht die Autorin die zwischen sozialen und ästhetischen Maßgaben pendelnde Dramatik eines Arbeitsbündnisses, welches notwendigerweise mit einem Bruch endete, und vermittelt dem Leser informative und konkrete Einblicke in eine nachgerade paradigmatische Konstellation.

(November 2004)

Peter Gülke

MARC STRÜMPER: *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hof-*

*kapelle im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. 420 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 28.)*

In dieser Monographie für einen bisher unbekanntem Gebrauch der Gambenfamilie wird gleich zu Anfang mitgeteilt: „Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, einen vollständigen Katalog der in Österreich erhaltenen Musik für und mit Viola da gamba zu erstellen“ (S. 13). Vielmehr scheint es darum zu gehen – ich hoffe, ich habe das richtig verstanden – ‚lohnende‘ Musik zu erfassen für eine „Konzertsituation vor einem aufmerksamen Publikum“. Strümper präsentiert sich damit von vornherein mehr als interessierter Musiker denn erkenntnisorientierter Wissenschaftler. Schade.

Die Ausbeute in der weltlichen und geistlichen Hofmusik, der Kammermusik und schließlich im Continuo ist beträchtlich. Dazu kommt ein kleiner Anhang mit Personalregesten, Inventaren und theoretischen Texten, die z. T. noch nicht publiziert oder im Fall des Textes von Johann Jacob Prinner nicht allgemein zugänglich sind. (Dieser wurde bereits 1995 von Thomas Drescher in *Glareana*, 44. Jg., H. 1, veröffentlicht.) Hier bietet sich eine neue hochinteressante Musikkultur mit prachtvollen Besetzungen, neuen Gattungen und einem Musikleben, das von einem musikfreudigen Kaiser gefördert wurde.

Mit der im Titel angezeigten Instrumentengeschichte steht es jedoch nicht so glücklich: Ein paar Daten zu Musikern, die nachweislich oder möglicherweise Gambe spielten, anstelle einer Zusammenfassung oder gar Erweiterung der Arbeiten zum österreichischen Instrumentenbau gerade in jüngster Zeit (Moens, Hopfner, Focht, Martius) – die nicht erwähnt werden – wird uns eine fünfzig Seiten lange Auflistung von Texten angedient (darunter Praetorius, Mersenne, Simpson, Brossard), die mit dem Thema nichts zu tun haben und seit Generationen tägliches Brot sind. Stellvertretend für den Gambenbau steht einzig die unkommentierte Abbildung einer Discantgambendecke aus der Sammlung Vasquez. Kein Kommentar zu den doch aufregenden Entdeckungen, dass in Österreich alle Mitglieder der Gambenfamilie – anscheinend sogar einschließlich des Pardessus de viole (S. 119) – bis ins 18. Jahrhundert im Einsatz waren, die Tatsache, dass man

Bassgamben orchestral einsetzte (S. 184), dass Gamben nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien zusammen mit Chalumeaux und Klarinetten erklangen, dass Akkordik nicht die Ausnahme, sondern anscheinend die Regel war, und dass man fünfsaitige Violininstrumente akkordisch spielte. (Der Hinweis auf die Register von Florenz mit ähnlichen Instrumenten wird angeführt; es fehlt hingegen der Hinweis auf die interessanten Darstellungen bei Baschenis.) Das sind doch alles neue Erkenntnisse, die es zu würdigen gilt!

Man hat den Eindruck, dass Strümper mit der Materie überfordert war oder kein systematisches Konzept für seinen Umgang mit den Quellen erarbeitet hatte. Gab es keinen Betreuer, der ihn hätte stützen können? Eine gelegentliche Tabelle hätte mehr geklärt als das fast hilflose Mäandern, das sich durch den gesamten Text zieht, z.B. zu der alten Frage, was eine Violetta ist, wie die Tessitura der Gambenstimmen ist – Umfänge werden nur vereinzelt genannt –, und Vergleiche mit den Nachbarn, z. B. Venedig, gibt es nur sporadisch. Sehr ärgerlich sind die Notenbeispiele mit einer Systemgröße von durchschnittlich 3 mm, für die man eine Lupe bräuchte.

Diese Überforderung manifestiert sich das ganze Buch hindurch. Bilder erscheinen entweder ganz ohne Bezug zum Text (S. 190) oder vom Text um Seiten getrennt (die Lira da gamba von Praetorius auf S. 63, deren Text auf S. 68). Es wird von Akkorden geredet, aber kein Beispiel gebracht (S. 155), oder das angezeigte Notenbeispiel passt nicht zum Text (S. 157). Die Notenbeispiele auf S. 145 und 149 sind identisch (gehört zu S. 149, während das Erste fehlt). Ein Begriff wie „Arpeggio doppio“ wird unkommentiert gelassen (S. 202). Bei Reparaturen von Instrumenten wird zwar aus den Regesten mit Datum und Preis zitiert, aber der Ankauf einer „teuren“ Violine von Francesco Amati kostete „schon zu ihrer Zeit um einiges mehr als einheimische Instrumente“; der Preis wird allerdings verschwiegen (S. 261). Ein Paradebeispiel für historische Schlamperei findet sich auf S. 166: „Das [...] Instrument erhält vor allem im deutschsprachigen Raum die Bezeichnung *English Violet*.“ Wohl kaum; es heißt ganz treudeutsch „Englisch(es) Violet(t)“. In England war dieser Name unbekannt. Zuweilen vermisst man eine präzise Recherche, die doch

im Zeitalter von RILM und Internet wahrhaftig keine Schwierigkeit darstellen sollte, z. B. S. 166, Fußnote 232, wo Strümper rekurriert auf ein angeblich „kürzlich“ von Peter Holman (nicht Holeman, wie irrtümlich geschrieben) ausfindig gemachtes Londoner Patent aus dem Jahr 1608/09 über die Erfindung von Resonanzsaiten. Die Kenntnis dieses Patentes ist schon lange Allgemeingut. Entdeckt wurde es von John Ward und im *Lute Society Journal* 1979/80 publiziert, von mir 1989 („Die englische Lyra viol“) behandelt, von Andrew Ashbee (*RECM*, Band IV) im vollen Wortlaut samt Referenzen zitiert, und schließlich von Holman wiederholt. Die gedankliche Unordnung schlägt sich sogar in der Sprache nieder; so konnte sich Antonio Bertali hoffentlich nicht „scheinbar“ einen Namen machen, sondern doch wohl eher „anscheinend“ (S. 216). Diese Beispiele sollen nicht als Beckmesserei verstanden werden; sie haben sich vielmehr beim Lesen angesammelt und sind in ihrer Fülle nicht mehr zu ignorieren.

Erst bei der solistischen Kammermusik wird die Luft klarer. Es ist offensichtlich, dass Strümper hier besser zu Hause ist. Die Notenbeispiele werden prägnanter, die Erklärungen einleuchtend, und er hat sogar mit einer echten ‚Rosine‘ aufzuwarten, die vor allem in England mit Interesse aufgenommen werden wird: der Entdeckung eines Stimmbuches von William Youngs *Sonate à 3 Viole*, Innsbruck 1659, in der Bibliothek der Grafen Goëss. Ein pikanter Fund, denn hier wurden seinerzeit durch Douglas Alton Smith 13 Hefte mit Tabulaturen für Lauten und Gamben gefunden. Die daneben liegenden Hefte ließ man unbeachtet. Die Musik ist aus Handschriften bekannt, neu hingegen ist Youngs Vorwort mit der Erwähnung seiner „octo-cordall viol“, die bisher nur aus einem Reisebericht von 1656 bekannt war. Young druckt sein Vorwort zusammen mit seiner Korrespondenz mit Athanasius Kircher, in der er diesem einen Recherchefehler nachweist. Eine weitere Rosine ist die Erwähnung der Maria Anna Magdalena Biber, Tochter von Heinrich Ignaz Franz Biber, die als offenbar sehr fähige Musikerin und womöglich Komponistin Nonne im Salzburger Adelskloster Nonnberg geworden war.

Als abschließendes Resümee ergibt sich, dass Strümper ein wertvolles Fachbuch vorgelegt hat. Mit etwas mehr Stringenz und Ordnung

im Hirn wäre es sogar ein sehr wertvolles Fachbuch. Der Titel suggeriert eine eingehende Beschäftigung mit Instrument und Literatur, aber das Erstere kommt zu kurz. Natürlich ist es einfacher, die Bestände von lokalen Bibliotheken zu durchforsten und aufzulisten, als nach weltweit verstreuten Objekten zu fahnden, aber dann sollte man die eigene verdienstvolle Arbeit nicht durch Stückwerk entwerten. Der „vollständige Katalog“ wäre womöglich auf lange Sicht die bessere Lösung gewesen.

(Juni 2005)

Annette Otterstedt

CHRISTINE MARTIN: *Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“. Geschichte eines Opernerfolgs im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2001. 451 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 15.)*

Die Dissertation ist eine umfassende Abhandlung über Martín y Solers *Una cosa rara*: Behandelt wird neben Libretto und Musik insbesondere die Rezeption der Oper, d. h. ihre Verbreitung auf der Bühne, ihre Rezeption innerhalb anderer Opern, die Verbreitung außerhalb des Theaters und Kompositionen über Musik aus der Oper. Den Ausführungen schließt sich ein umfangreiches Quellenverzeichnis an. Hauptverdienst der Abhandlung ist, dass die Autorin die Oper in den Kontext der Zeit stellt und damit sowohl die gattungsbedingten Voraussetzungen der Opera buffa neben Mozart als auch die Produktionsbedingungen am Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Die Untersuchung des Librettos beschränkt sich somit nicht nur auf die Darstellung der – gelungenen – Umgestaltung der Vorlage von Luis Vélez de Guevara durch Da Ponte in ein Opera buffa-Libretto, sondern auch auf das Aufzeigen von gesellschaftlichen und politischen Zeitbezüge. Sehr gelungen ist auch das Kapitel über die musikalisch-szenische Gestaltung, in dem sowohl die Besonderheiten als auch die Gattungskonventionen der Oper angemessen beschrieben sind. Besonders interessant, gerade auch für die Ästhetik der Oper am Ende des 18. Jahrhunderts, ist das Kapitel über die verschiedenen Fassungen, in dem am Beispiel von *Una cosa rara* nochmals en détail dokumentiert ist, dass es das ‚Werk‘ Oper als solches nicht gab, sondern dass eine Oper vielmehr in der Vielzahl ihrer in jeder Aufführung verschiedenen musi-