

(gezwungenermaßen, schließlich handelt es sich um Instrumentalmusik) über »Themen« und »Motive« gesprochen wird und sich sogar Notenbeispiele finden, wird die Interpretation auf eine nicht vorhandene programmatische Dimension bezogen. Solche Praktiken sind leider veraltet und zum Verständnis eines Werkes unnütz. Überhaupt ist der Teil über die C-Dur-Symphonie einer der nur insgesamt vier mit Notenbeispielen ausgestatteten Beiträge. Diese aus der Sicht eines Musikwissenschaftlers dargelegten Schwachstellen sind natürlich sehr relativ zu betrachten. Der Literaturwissenschaftler Piontek nimmt sich der Dinge an, die er versteht und mit denen er sicher umgehen kann. Mit seiner Erfahrung als Redakteur für die Bayreuther *Festspielnachrichten* und ausgesprochen tiefgehenden und überzeugend wirkenden Recherchen trägt er viel zum Verständnis des Einflusses Wagners bei. Es handelt sich um mehrere großartige Rezeptions- und Wirkungsstudien mit vielen Gedankenanstößen und Verknüpfungen.

Dem Unentschiedenen oder Zweifelnden könnten durch Pionteks Hingabe mit Sicherheit auch die positiven Grundgedanken des Regietheaters nahe gebracht werden, das gerade auf dem Feld der Opern-

aufführungen in Bayreuth praktisch seine Grundlage hat. Dass der Anspruch nicht darin liegt, ein (speziell musik-)wissenschaftliches Werk vorzulegen, wird bereits im Vorwort deutlich und entschuldigt in gewisser Hinsicht auch die nur spärlich vorhandenen Fußnoten und das nur viereinhalb Seiten umfassende Literaturverzeichnis. Auch kleinere Flüchtigkeitsfehler – zum Beispiel heißt die berüchtigte Schrift Wagners nicht, wie auf S. 330 angegeben, *Das Judentum und die Musik*, sondern *Das Judentum in der Musik* – sind vor diesem Hintergrund verzeihlich. Die intendierten Informationen, die hauptsächlich aus dem Bereich der Theater- und Literaturwissenschaft stammen, sind gut lesbar und verständlich dargelegt.

Richard Wagners Werk hat bislang allzuviel Aufmerksamkeit von haltlos argumentierenden Interpreten, sich unermüdlich wiederholenden Biographen und obskuren Esoterikern bekommen. Dafür kann Piontek nichts. Seine Ausführungen sind stichhaltig, interessant und hilfreich. Es ist Wagner, von einer Seite beleuchtet. Es liegt an der Musikwissenschaft, sich mehr um die andere Seite, nämlich die Musik, zu kümmern. Und auf dem Gebiet gibt es fortwährend großen Bedarf. [Mirkko Stehn]

---

## Beckmann: Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland

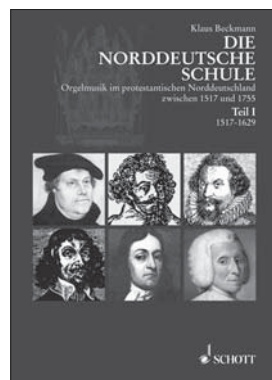
Teil I: 1517–1629, Mainz [u.a.] (Schott) 2005

**K**laus Beckmann, Verfasser des unverzichtbaren »Repertorium Orgelmusik«, hat im Schott-Verlag in den letzten Jahren bereits die umfangreiche Reihe »Meister der Norddeutschen Orgelschule« herausgegeben. Jetzt legt er die theoretische bzw. musikgeschichtliche Ergänzung dazu vor: »Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755.« Man darf also einiges erwarten. Zu sehr sollte man die Vorfreude allerdings nicht ausreizen. Denn, soviel sei schon gesagt, bei allen Verdiensten, die dieses Buch aufweist, bleiben doch einige Lücken. Das liegt natürlich auch daran, dass bisher nur der erste Teil der Untersuchung vorliegt: »Die Zeit der Gründerväter« betitelt, was den Zeitraum bis 1629 meint. Musikalisch wird es danach freilich erheblich interessanter – aber hier sind eben die Anfänge der Norddeutschen

Orgelschule, hier sind die Voraussetzungen und Ausgangspunkte der eigenständigen Entwicklung der Orgelmusik in den protestantischen Städten in Deutschlands Norden zu beobachten. Und darum kreist auch ein erheblicher Teil dieses Buches: Die Bedingungen, unter denen damals überhaupt wie und welche Orgel gespielt wurde und wann und wie für die Orgel komponiert wurde.

Dazu liefert Beckmann nicht nur einen knappen Abriss der Entwicklungen des Orgelbaus in den Hansestädten bis zum 16. Jahrhundert, er bietet vor allem eine Vielzahl Quellen zur sozialhistorischen Situation, zu den geistigen und religiösen Umständen der frühen Reformation, zu den von Ort zu Ort sich unterscheidenden Austarierungen zwischen (lateinischer) Messtradition und reformatorischem Gottesdienst. Insbesondere die vielfach überlieferten Kirchenord-

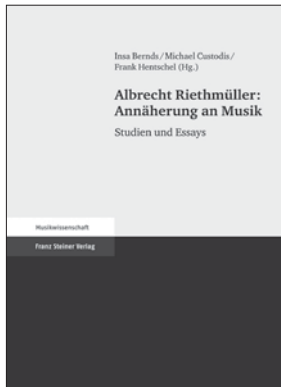
nungen bieten ihm dafür Material. Und dort wiederum insbesondere, wo sie von der Situierung der Orgel und des Organisten im protestantischen Gottesdienst sprechen: So weit sich das überblicken lässt, sind es vor allem die Vespere, die Orgelmusik möglich machen. Und die geschah dort wiederum offenbar in verschiedenen Funktionen: Der Organist konnte intonierend oder alternierend mit dem Chor musizieren, er konnte diesen vollständig substituieren oder auch *colla parte* spielen. Hier ist die Quellenlage im Einzelnen aber immer noch dünn. Die Kirchenordnungen geben für diese Details nämlich oft nur wenig her – für die gottesdienstliche Praxis ist auch Beckmann immer noch auf Vermutungen angewiesen – durchweg plausible allerdings.



Aus diesen Voraussetzungen rekonstruiert er dann später auch den Ort bzw. Anlass der überlieferten Kompositionen und entsprechend auch eine typisierende Kategorisierung. Beckmann legt großen Wert darauf, das nicht mit »künstlichen«, weil später entwickelten Begriffen zu tun, sondern nach Möglichkeit auf zeitgenössische Bezeichnungen zurückzugreifen. Bei den hier untersuchten Werken in diesem Zeitraum stößt er vor allem auf zwei Formen: Orgelchoral und Choralfantasie. Doch der genauen Untersuchung der musikalischen Quellen geht zunächst noch ein kurzer, reichlich knapper Rückblick auf die bisherige Orgelmusik voraus: Die süddeutschen Komponisten um Schlick und Hofhaimer werden ebenso erwähnt wie Hans Buchners exemplarische Orgelschule bzw. Tonsatzlehre, das »Fundamentum«. Außerdem bietet Beckmann noch einige Erläuterungen der Diminutionspraxis und des Kolorismus, um den Stand der Orgelkunst in Deutschland zu Beginn des 16. Jahrhunderts darzulegen. Ähnlich wie bei dem Kapitel zum Orgelbau bleibt aber die zentrale Frage eigentlich wieder unbeantwortet: Was hat das mit der Norddeutschen Orgelschule zu tun? Wie sehen die Verbindungen denn jetzt konkret aus?

Insgesamt geht er allerdings sehr gewissenhaft und penibel systematisch vor: Nachdem die äußeren Bedingungen nun geklärt sind, soweit es die Quellenlage erlaubt – oder wenigstens die Quellen dazu zitiert wurden –, kommen nun die einzelnen Städte an die Reihe. Die Reise beginnt in Hamburg mit den »ehrwürdigen Gründervätern der Norddeutschen Orgelkunst« (142), der Familie Praetorius, allen voran Hieronymus (1560–1629). Hier, bei dessen Vater Jakob und vor allem bei Hieronymus, beobachtet Beckmann nämlich ein wesentliches Element: Den eigentlichen Übergang vom bloßen Absetzen, d. h. Übertragen vokaler Musik auf das Tasteninstrument und das Kolorieren zum eigentlichen »Komponieren«. Jakob Praetorius ist ihm der erste Organist mit »fest umrissenem Profil« (135) – das er dem Leser freilich schuldig bleibt. Damit ist Hieronymus Praetorius der erste Komponist, dessen »einzigartiges Oeuvre« (156) Beckmann ausführlich vor- und darstellt. Denn von ihm ist »das komplette organistische Repertoire als Gesamtwerk« mit einzelnen, in sich jeweils geschlossenen Zyklen überliefert: Magnificats, Hymnen und Kyries. Hier zeigt sich Beckmann dann auch, etwa in der Analyse der Magnificatzyklen, als feinsinniger und sachlich ausgesprochen auf Korrektheit bedachter Wissenschaftler – freilich ohne besondere sprachliche Eleganz. Überhaupt ist das vom Verlag schon als »Standardwerk« gepriesene Buch – viel Konkurrenz hat es allerdings auch nicht – eine ausgesprochen trockene Lektüre, noch ein Stück spröder als der auch nicht gerade übermäßig sinnliche Gegenstand der Untersuchung.

Grundsätzlich lässt sich schon bei den ersten Analysen feststellen: Beckmann hat vor allem die formale Gestaltung und ihre Verläufe sowie die proto-motivische Arbeit im Blick. Sobald er freilich das Feld der unmittelbaren Analyse verlässt, hagelt es Konjunktive – im allgemeinen ist Beckmann nämlich ausgesprochen vorsichtig und zurückhaltend, was Deutungen und Interpretationen angeht, die nicht direkt auf Aussagen zeitgenössischer (was bei ihm, gerade was Figurationen und kontrapunktische Techniken bzw. deren Termini angeht, durchaus ein Zeitraum von zweihundert Jahren sein kann) Quellen zurückgehen. Das ergibt dann eine Fülle richtiger und aufschlussreicher Beobachtungen und Erkenntnisse, etwa aus der vor-



2007. 363 Seiten mit  
11 Abbildungen. Geb.  
€ 72,- / sFr 118,80  
ISBN 978-3-515-08957-9

Insa Bernds / Michael Custodis / Frank Hentschel (Hg.)

## Albrecht Riethmüller: Annäherung an Musik

Studien und Essays

Der Band vereint eine Auswahl repräsentativer Schriften zu zentralen Forschungsinteressen von Albrecht Riethmüller. Gegliedert in vier Rubriken, unterziehen die Texte fundamentale Konzepte der Musik einem prüfenden Blick, beleuchten historische und systematische Kernfragen der Musikphilosophie und gehen gesellschaftlichen und politischen Implikationen der Musikgeschichte nach. Sämtlichen Texten ist gemein, dass sie durch Betrachtung all dessen, was den Blick auf die Musik selbst verstellen könnte, diesen freizulegen versuchen.

### AUS DEM INHALT

*Principia*: Stationen des Begriffs Musik → Musica naturalis → Logos und Diastema in der griechischen Musiktheorie → Zum vokalen Prinzip in der Musikgeschichte  
*Aesthetica*: Programmmusik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts → Musikästhetik und musikalischer Genuss → Die Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Georg Lukács → Wie über den Komponisten John Cage reden?  
*Sociologica*: Die Musik zum Deutschlandlied → „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. Zu Heines, Silchers und Liszts *Lorelei* → Johann Strauß und der Makel der Popularität → Fremdsprache Musik → Zarah Leander singt Bach → Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist  
*Academica*: Wagner, Brahms und die *Akademische Fest-Ouvertüre* → Pierre Boulez: Komponist aus Reflexion



2006. 278 Seiten mit 6 Seiten  
Abbildungen. Kart.  
€ 40,- / sFr 66,-  
ISBN 978-3-515-08974-6

### ■ Ebenfalls lieferbar

Albrecht Riethmüller (Hg.)

## Deutsche Leitkultur Musik?

Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust

Im Fokus des Bandes steht die Musikkultur in West- und Ostdeutschland während der Nachkriegszeit – nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft, im Zeichen von Entnazifizierung und neuen Ansätzen. Zwischen Kontinuität und Diskontinuität von Gedanken und Karrieren beleuchtet der Band die Situation der Musik an der Schnittstelle von Zeit- und Musikgeschichte. Das Dilemma, in das die deutsche Musik durch den Glauben an die eigene Überlegenheit geraten war, spiegelt der Titel mit dem Aufgriff der Formel von der „Deutschen Leitkultur“.

### AUS DEM INHALT

*Ausklang des Nationalsozialismus*: mit Beiträgen von Anselm Gerhard, Horst Weber, Michael Walter / Albrecht Riethmüller → *Entnazifizierung*: mit Beiträgen von David Monod, Michael Custodis, Thomas Eickhoff, Boris von Haken, Joan Evans, Friedrich Geiger → *Aufbruch*: mit Beiträgen von Michael Custodis, Frank Schneider, Adelheid von Saldern, Guido Heldt, Peter Fritzsche, Glenn Stanley



Franz Steiner Verlag

Postfach 101061, D-70009 Stuttgart • www.steiner-verlag.de • service@steiner-verlag.de

© DIE TONKUNST · Juli 2007 · Nr. 3 · Jg. 1 (2007)  
ISSN: 1863-3536

Anzeige

trefflichen Analyse der 3 Versus des *Magnificat Primi Toni* des Hieronymus Praetorius aus dessen Zyklus der acht *Magnificat*-Vertonungen, die schon Willi Apel zu Recht als »Auftakt der norddeutschen Orgelmusik [...], in dem sich die ganze Pracht und Größe dieser Kunst in bedeutsamer Weise ankündigt«, charakterisierte. Klaus Beckmann zeigt nun allerdings recht deutlich, dass das schon mehr als eine Ankündigung zukünftiger Großtaten ist: Bei ihm ist mit Hieronymus Praetorius der wichtigste Schritt bereits getan, die erste Realisierung künstlerischer Äußerung schon geschehen. Aber dieses Ergebnis muss der Leser schon selbst vollziehen – da ist Beckmann wieder viel zu vorsichtig, so et was explizit zu äußern.

Anhand von Praetorius' Werken charakterisiert er auch schon »Orgelchoral und Choralfantasie als instrumentale Kategorien, die insbesondere für die Orgelmusik der Norddeutschen Schule spezifisch sind« (195). Zwar lässt sich der Tastensatz Praetorius' (und seines Zeitgenossen Johann Steffens in Lüneburg) durchaus noch als »vokalaffin« beschreiben, doch nicht nur die Analyse der Satz- und Formstrukturen, auch die Untersuchung der verwendeten Figuren erlauben es Beckmann, von einer orgelspezifischen Fortentwicklung zu sprechen. Daneben betont er nicht nur die Standardisierung der formalen Abläufe, die sich hier bereits zeigt, sondern vor allem den geschlossenen Opus-Charakter der drei Zyklen. Darin ist nicht nur für ihn ein eindeutiges Zeichen der Repertoire-Schaffung für den gottesdienstlichen Gebrauch zu sehen.

Den Untersuchungen der Hamburger Orgelkunst folgt ein kurzer Besuch in Danzig, um die Danziger Tabulatur wenigstens zu erwähnen. Darauf geht es weiter nach Lüneburg, wo Johann Steffens lebte und arbeitete. Bei der Untersuchung von Steffens' Choralfantasien zeigt sich, dass die anhand der Kompositionen von Praetorius entwickelten Begriffe »Orgelchoral« und »Choralfantasie« tragfähig genug sind, um auch Steffens' Formen zu beschreiben. Dem folgt noch einen kurzer Abstecher nach Celle – die dort entstandene Orgeltabulatur von 1601 ist der Grund dafür –, um mit Braunschweig-Wolfenbüttel, wo Michael Praetorius residierte, die Reise vorerst schon wieder zu beenden. Den Abschluss bildet der Versuch einiger Überlegungen zur

»Historischen Spielweise«. Aber diese sehr kurzen, knapp gefassten Hinweise zur grundlegenden Problematik jeder historisch informierten Aufführungspraxis bieten kaum mehr als ein kommentiertes Literaturverzeichnis – und haben im Zusammenhang dieses ersten Teils auch keinen rechten Platz. Schon diese arg verkürzende Zusammenfassung zeigt, dass in den ersten Jahren der Norddeutschen Orgelschule im Grunde kaum von einer Schule gesprochen werden kann. Das liegt vor allem an dem wenigen Material, das überliefert ist, und dementsprechend den wenigen Verbindungen untereinander.

Beckmann bemüht allerdings immer wieder die besondere Betonung der Eigenständigkeit der hier beginnenden Norddeutschen Orgelschule, wie sie sich vor allem bei Hieronymus Praetorius und Johann Steffens manifestiert. In der Tat ist ja die früher gern angenommene Abhängigkeit von Jan Pieterzon Sweelinck kaum und auch nur mit schwachen Indizien zu belegen: »Demgegenüber bedarf die deutsche Wurzel einer wahrheitsgetreuen Aufwertung.« (262) Der Aufarbeitung dieser älteren musikwissenschaftlichen Rezeption hat Beckmann viel Raum gegeben. Aber genau diese »vordergründige Denkweise«, die Beckmann der älteren Forschung vorwirft, findet dann doch – zumindest in kleinen Dosen – ihren Niederschlag auch in seiner eigenen Arbeit – wenn er etwa behauptet: »Es liegt nahe anzunehmen, dass Johann Steffens und Hieronymus Praetorius [...] eine gute nachbarschaftlich-kollegiale Beziehung gepflegt haben, wozu auch der Austausch von Kompositionen gehört haben dürfte. Eine Reihe von Übereinstimmungen [...] erhärtet jedenfalls diese Vermutung zur Gewissheit.« Solche Schlüsse sind letztlich genauso gefährlich wie die Argumentation mit einem historischen »Wahrheitswert«. Schließlich weist Beckmann selbst oft genug darauf hin, wie entscheidend sich das Bild durch neue oder lange Zeit vernachlässigte Quellen verändern kann.

Doch das betrifft nur wenige Stellen seiner Ausführungen. Was dagegen schwerer ins Gewicht fällt, ist die Tatsache, dass es Beckmann in diesem ersten Teil seiner Untersuchung kaum gelingt, angenommene oder tatsächliche historische Entwicklungen in ihrem Verlaufscharakter darzustellen: Zu sehr sind das (noch) lauter einzelne Wissensbrocken.