

Die Renaissance der Renaissance

Wie **Giovanni Pierluigi da Palestrina** im 19. Jahrhundert das Komponieren in Deutschland prägte

VON JENS BERGER

Warum wurde ein Italiener aus der Hochrenaissance im romantischen Deutschland zum Inbild „reiner Kirchenmusik“? Bereits im 17. Jahrhundert begann die Verehrung Palestrinas – und sie hielt an wie bei keinem anderen Komponisten. Johann Joseph Fux machte in seinem didaktischen Klassiker „Gradus ad Parnassum“ (1725) die von ihm so verstandene palestrinische Kontrapunktlehre zur Norm, der Generationen von Kompositionsschülern folgten. Hier standen noch nicht der Künstler und seine Kunst, sondern sein Werkzeug und seine Technik im Vordergrund: ein Regelkanon der Dissonanzbändigung und Stimmführung. Ein „romantischer“ Palestrina, der gleichsam als historische Gestalt die Gegenwart zu prägen schien, gewann erst im 19. Jahrhundert Kontur. Wie kam es dazu? Historismus lag um 1800 in der Luft, und Palestrinas Musik wurde geschätzt als klar, ausgewogen, natürlich, dabei kunstfertig und expressiv, ohne je ekstatisch zu werden. Seine Mystifizierung ging mitunter jedoch so weit, in ihm den „Jesus Christus der Musik“ zu sehen, wie es Alexandre-Étienne Choron



Andrés de la Concha: Santa Cecilia (Museo Nacional de Arte, Mexiko-Stadt)

1811 tat. Dazu trug auch E. T. A. Hoffmann entscheidend bei, der es 1814 in seinem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ auf den Punkt brachte: „alles Weltliche verachtend und verschmähend ... es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt“.

Zum Funken wurde dann eine Biografie: Giuseppe Baini veröffentlichte 1828 (ein Jahr vor Felix Mendelssohns triumphaler Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion) seine „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G.P. Palestrina“. Das Buch machte den Komponisten zum princeps musicae und knüpfte ihn an die Legende vom Konzil von Trient, das die Kirche und die Kirchenmusik neu ordnen und einrichten wollte. Demnach habe Palestrina 1555 mit seiner „Missa Papae Marcelli“ bewiesen, dass mehrstimmige Kirchenmusik verständlich und würdig sein könne, und damit das drohende Verbot der Polyphonie abgewendet. Historisch ist das so nicht haltbar; das Konzil hat keine allgemeine Polyphonie-Sperre verhängt, Palestrina war kein einzelner Retter, die Messe sowieso schon vorher fertig. Aber die Legende wirkte stark: Sie gab Palestrina in der katholischen Welt des 19. Jahrhunderts die Rolle eines musikalischen Heiligen, eines Maßstabs für „wahre“ liturgische Kunst.

Das fiel gerade im deutschsprachigen Raum auf fruchtbaren Boden. Nach den napoleonischen Umbrüchen erstarkte eine kirchliche Erneuerungsbeziehung, die sich auch musikalisch von der Opernästhetik lösen wollte, die vielerorts den Gottesdienst dominierte. In dieser Atmosphäre gewann Palestrina Autorität als Gegenfigur zum Bühnenpathos: still, transparent, textnah, kontemplativ. Zugleich befeuerte der Historismus das Interesse an alten Quellen, Methoden und Stilen. Wie die Berliner Sing-Akademie unter Carl Friedrich Zelter bei Bach und Händel historische Bodenhaftung suchte, sehnte sich auch die katholische Kirchenmusik nach einem „gereinigten“ Fundament.

Institutionell trug vor allem Regensburg Palestrinas Wiederaufstieg. Carl Proske (1794-1861) sammelte und edierte ab den 1830er Jahren alte Kirchenmusik in seiner Reihe „Musica

Divina“. Franz Xaver Haberl gründete 1874 die Kirchenmusikschule in Regensburg, leitete den Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland und war treibende Kraft der ersten großen Gesamtausgabe Palestrinas bei Breitkopf & Härtel. Diese Edition machte viele Werke zugänglich und prägte mit reichlichen editorischen Eingriffen das Bild vom Palestrina-Klang. Zugleich etablierte sich mit der Cäcilienbewegung ein Kanon dessen, was man als liturgisch angemessen erachtete: a cappella, klare Textbehandlung, modale Wendungen und diszipliniert behandelte Dissonanzen, Verzicht auf instrumentale koloristische Zugaben. Palestrina als Ideal zu folgen, hieß aber nicht,

keit, die so zeitlos und läuternd ist, dass sie immer als rettender Anker dienen kann, wenn sich Kirchenmusik (mal wieder) in der Krise wähnt. Damit war sie zugleich identitätsstiftend und konfessionsübergreifend. Gerade auf katholischer Seite entstanden zahllose Messen und Motetten, die diesen sogenannten stile antico aufnahmen, ohne bloß experimentelle Archäologie zu betreiben.

Viele machten sich ans Werk; auch große Namen fehlten nicht. Anton Bruckner, mehr als ordentlich ausgebildet im strengen Kontrapunkt, verband in seinen Motetten palestrinische Vokallinien mit spätromantischer Harmonik; die Osanna-Fugen in seinen

Das 19. Jahrhundert sah im Palestrina-Kontrapunkt auch eine Schule der **Wahrhaftigkeit** und der **Redlichkeit**

zurückzublicken und nachzuahmen, sondern Normen und Regeln zu folgen. Was das für die neuen Werke bedeutete, wird noch zu sehen sein, aber für das Fach der Musikwissenschaft und die praktische Musizierausbildung wurde die systematischere und professionellere Beschäftigung mit Alter Musik zu einem wesentlichen Motor.

Fürs Komponieren im 19. Jahrhundert indes hieß es: Der Kontrapunkt erwachte zu neuem Leben. Kanon, Imitation und Fuge blieben ohnehin vital, alte Formen wurden neu gefüllt oder neue entwickelt. A-cappella-Werke rückten wieder stärker in den Mittelpunkt des Komponierens für Chöre. Und damit wurde Chorkomponieren ein eigenständiges Feld, nicht bloß Nebenprodukt des Bühnen- oder Orchesterbetriebs.

Was zeichnete nun die neuen Werke unter altem Lichte aus? Palestrina stand für eine Kunst, die dem Wort dienen will, ohne Selbstzweck, Theatralik und Pathos. Für eine handwerklich souveräne, elegante und stets um ideale Balance bemühte Mehrstimmig-

Messen setzen auf klaren, antikisierenden Tonsatz und reichern ihn mit modernen Farben an. Josef Rheinberger schrieb ebenfalls Messen und Motetten, deren transparente Textur bewusst an die Renaissance erinnert, und sah im Kontrapunkt ohnehin die Grundlage jeder kompositorischen Bildung. Wer künstlerisch integer sein wolle, komme nicht ohne ihn aus. Franz Liszt beschritt kompositorisch zwar auch viele andere Wege, suchte aber zum Beispiel in seiner Missa choralis und in seinen Zyklen „Rosario“ und „Via Crucis“ eine schlichte, unerwartet asketische Vokalsprache: mit modalen Farben, linear geführten Stimmen, ganz fern von Operschmelz und Virtuositentum. Dabei verzichtete er sogar auf einige seiner geliebten Oktavparallelen. Auch am Klavier gewährte Liszt Palestrina Einzug: in den Cantus-Firmus-Variationen seines „Miserere d'après Palestrina (Harmonies poétiques et religieuses No. 8)“. Wie Liszt setzten sich unter anderem auch Verdi, Debussy und Richard Wagner mit Palestrina auseinander und für ihn ein. Wagner,



1876 brachte Franz Xaver Haberl erstmals seinen Cäcilien-Kalender heraus, der einen „bleibenden wissenschaftlichen, historischen und unterhaltenden Wert“ haben sollte

kein Kostverächter, wenn es um große Chöre ging, ließ die angenommene alte Mehrchörigkeit in seinem „Liebesmahl der Apostel“ (1843) aufleben. In seinen Schriften geriet er ins metaphysische Schwärmen, er erlebte bei Palestrina eine „geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewusstsein bringt“ (1870). Ihn rührten vor allem die Farb- und Akkordwechsel, die Harmonien. Fest im Dur-Moll-System verankert, konnte das Publikum im 19. Jahrhundert gar nicht anders, als hier harmonische Stufen zu hören.

In protestantischen Kreisen blickte man noch weiter über den engeren liturgischen Rahmen hinaus. Johannes Brahms, weder Cäcilianer noch sonstwie dogmatisch, setzte seinen Motetten op. 29 und 74 in einem gelehrten, textbezogenen Chorstil, der kontrapunktische Kunst nicht zitiert, sondern neu lebt. Zwar verdankt sich vieles bei ihm eher der Bach-Lektüre, zum Beispiel die Passacaglia am Schluss seiner vierten Symphonie, doch dass die Romantiker überhaupt so die Kunst der „alten Meister“ in ihre Werke einfließen ließen, ist Palestrina mindestens mitzuverdanken.

So ist auch die Wirkung auf die Kompositionsbildung nicht zu unterschätzen. Das 19. Jahrhundert sah im Palestrina-Kontrapunkt nicht nur eine Schule der Technik, sondern eine der Wahrhaftigkeit und Redlichkeit: Wer Dissonanzen beherrscht, Texturen balanciert, Stimmen selbstständig führt und sich dabei treu an

BEETHOVEN: KLAVIERKONZERTE 1–5

31. Januar 2026, 18 Uhr, Isarphilharmonie München

MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

ALEXANDER LOÑQUICH Leitung und Klavier

„Sagen wir es rundheraus, einer der begnadetsten und beglückendsten Interpreten unserer Zeit. (...) Unter seinen Alben der letzten 20 Jahre seien aufgrund ihrer besonderen Originalität zumindest Beethovens fünf Klavierkonzerte mit dem Münchener Kammerorchester herausgehoben.“ (FAZ, 26.8.2025)

Nach der gefeierten CD-Aufnahme bei ECM jetzt das Konzertereignis in der Isarphilharmonie mit Beethovens Klavierkonzerten.

www.m-k-o.eu

75 JAHRE MKO



ECM 2753-55



etliche Stimmführungsregeln hält, lernt sorgsam mit seinem Material umzugehen. Die besser zugänglichen Quellen in Neueditionen boten greifbare Beispiele für Praxis und Unterricht. Gleichzeitig flossen auf Seiten der Herausgeber editorische Entscheidungen, etwa die Frage nach hinzuzusetzenden Vorzeichen, die Palestrinas Zeitgenossen mutmaßlich als selbstverständlich weggelassen haben, nach Mensuralnotation und deren Modernisierung, ins Verständnis dieser Musik ein. So klang Palestrina im 19. Jahrhundert: groß besetzt, langsam und voll romantisch-warmer Fülle, die Schärfe nahm. Dass wir heute, historisch genauer informiert, wieder feiner phrasieren, leichter artikulieren und Klangfarbendifferenzen mit Sinn füllen, ändert nichts daran: Ohne den romantischen Palestrina gäbe es den modernen nicht.

Einen wesentlichen Anteil daran trug der Cäcilianismus, der Palestrina zur Leitfigur für musikliturgische Erneuerung erhob, auch wenn nur wenige Werke der Cäcilienvereinskomponisten der Rezeptionsgeschichte standhielten. In Privatzirkeln und auf großen Konzertbühnen wurde nun Palestrina aufgeführt, oft sehr kräftig besetzt. In den 1840ern widmeten sich ganze Männerchorfestivals der Renaissancepolyphonie und verhalfen ihr zu neuer Blüte.

Wo das puristische Ideal des Cäcilianismus sich anschickte, zur Norm anzuschwellen, gerieten allerdings andere Traditionslinien aufs Nebengleis, so die reichere Instrumentalpraxis in Norditalien, die volkstümlicher geprägte Kirchenmusik mancher Gegenden oder die Hybridformen zwischen Oper und Liturgie. Und bei aller Hingabe ans Vorbild Palestrina haben manche seiner Epigonen zu sehr den Blick verengt und jene Aspekte des Komponierens aus den Augen verloren, die nicht in Regelwerken zu fassen sind. Franz Liszt nannte in einem Brief an Anton Rubinstein diese Nachahmer eine „alte, ungesalzene, ungepfefferte Wurst“. Er hatte nicht unrecht. Manches mit bester Absicht „im Palestrina-Stil“ Verfasste geriet hölzern und formelhaft. Aber die Haltung zeigte Wirkung. Denn so öffneten sich Tore zu

einer noch immer lebendigen Kultur des „ernsten“ Schreibens für Chöre, für textbewusste und handwerklich strenge A-cappella-Werke.

Am Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ hat Hans Pfitzner 1917 einen symbolischen Endstein der romantischen Palestrina-Rezeption gesetzt: mit seiner Oper „Palestrina“.

Sie dramatisiert den Mythos des Künstlers, der mit seiner Messe die Musik rettet.

Pfitzners „Palestrina“ will nicht ein korrektes historisches Bild des Kapellmeisters von Santa Maria Maggiore zeichnen, sie ist eine Projektionsfläche für ein mutmaßliches ewiges Gewissen und Gesetz der Kunst, das sich gegen Moden und Markt behauptet. Gewiss wirkt hier nicht nur die konkrete Sehnsucht nach Renaissancepolyphonie, sondern die Annahme, dass früher allerlei besser gewesen sein mag.

Für das 19. Jahrhundert war Palestrina ein künstlerisch-moralischer und handwerklicher Kompass sowie ein Reservoir klanglicher Möglichkeiten: von strenger Polyphonie bis zu modal gefärbter Transparenz, von liturgischer Rehabilitierung bis zur großdimensionierten Chorklangfantasie. Noch in Schul-

lehrplänen der 1950er Jahre hatte Palestrina Vorrang vor Bach. Spätestens mit dem Siegeszug der Neusichtung dessen, wie man Alte Musik aufführen kann, hat der romantische Palestrina-Klang an Boden verloren. Das geht heute feiner, textbezogener. Wer Palestrina hört, mag indes staunen, wie modern manches klingen kann. Dieses Stau-

nen verdankt sich auch den Romantikern, die ihn nicht zum stummen Verehren auf den Museumsockel stellten, sondern als präselektierte Autorität in der Kompositionswerkstatt die Feder leiten ließen. Der deutsche Palestrina des 19. Jahrhunderts war beides:

Lehrmeister und Leitbild. Dass wir seine eigenen Werke heute differenzierter lesen und aufführen, nimmt dem romantischen Impuls nichts: Er hat ein Feld bereitet, auf dem Renaissance und Gegenwart miteinander ins Gespräch kommen.

Happy Birthday zum Fünfhundertsten! 



Noch in den Lehrplänen der 1950er Jahre hatte Palestrina Vorrang vor Bach