

## Ein „Italiäner“? Zur Palestrina-Rezeption im deutschsprachigen Raum um 1600

Die engen Verbindungen nach Deutschland, die Giovanni Pierluigi da Palestrina zu Lebzeiten unterhielt, können als Säulen einer Meistererzählung gelten, die unter dem Eindruck von Cäcilianismus und Kulturkampf als eine deutsch-römische Erfolgsgeschichte geschrieben wurde. Der sog. Musikalientausch zwischen München und Rom, das Werben des Kaiserhofs um den *modulator pontificus* oder die Widmung des Messendrucks von 1590 an Herzog Wilhelm V. sind in der Tat klare Belege für die engen Verbindungen zu Lebzeiten, an die sich eine durch Überlieferung in Handschriften und Drucken gut dokumentierte Palestrina-Pflege v. a. im süddeutschen Raum anschloss. Das stilistische Fortwirken des Palestrinastils insbesondere in Bayern ist dank verschiedener Studien namentlich von Siegfried Gmeinwieser gut untersucht und einigermaßen konturiert.<sup>1</sup> Die deutsche Palestrina-Forschung in der ersten Jahrhunderthälfte allerdings war deutlich weiter gegangen. Otto Ursprung stellte in seinem 1926 erschienenen Beitrag „Palestrina und Deutschland“ fest, dass Palestrina gut daran getan habe, das kaiserliche Anstellungsangebot auszuschlagen und in Rom zu bleiben, denn gerade von dort aus „ward er unser“. Dass „in den Adern der Palestrinischen Kunst [...] viel Blut von niederdeutscher Art“ floss,<sup>2</sup> galt Ursprung als Voraussetzung dafür, dass Palestrinas Werke nicht nur in den Zentren München und Augsburg sowie der jeweiligen Umgebung, sondern auch in Breslau, Wien, Regensburg, Berlin, Danzig, Hannover, Liegnitz, Nürnberg, Kassel oder Wolfenbüttel umfängliche Aufnahme gefunden hätten. Als lutherischer Kronzeuge für die konfessionsübergreifende Palestrina-Rezeption zieht Ursprung Michael Praetorius heran, „der in Anlehnung an Agostino Agazzari der Darstellung von der Missa Papae Marcelli und Palestrina als ‚Retter der Kirchenmusik‘ besondere Verbreitung verschafft“ habe.<sup>3</sup> Ursprungs aus heutiger Warte verstörendes Bemühen, Palestrina gewissermaßen ‚heim ins Reich‘ zu holen, ist offenkundig dem Versuch geschuldet, die Narben des Kulturkampfes mit nationalkonservativer Rhetorik zu überdecken – ein Versuch, der später in der Einvernahmung Palestrinas für die Rassenideologie gipfeln sollte.<sup>4</sup>

An dieser Stelle soll es aber nicht um die wissenschaftspolitische Komponente von Ursprungs Ausführungen gehen, sondern um die Frage nach der Palestrina-Wahr-

---

1 Siegfried Gmeinwieser, „Zur Rezeption des Stile alla Palestrina im barocken München“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 95 (2011), S. 29–36.

2 Otto Ursprung, „Palestrina und Deutschland“, in: Karl Weinmann (Hg.), *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1926, S. 190–220, hier: S. 192.

3 Ebd.

4 Richard Eichenauer zufolge sei Palestrina ein „Mischling zwischen der nordischen und der mediterranen Rasse“ gewesen und als Komponist gekennzeichnet durch „Eigenschaften, die vom Standpunkte germanischen Fühlens als Nüchternheit erscheinen und die eine, anscheinend von Römerzeiten her immer wieder durchschlagende, kühl verstandesmäßige (‚rationalistische‘) Geisteshaltung bezeugen. Dies könnte eine römische Abwandlung des nordischen Geistes bedeuten.“ (Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1932, S. 134).

nehmung in den Teilen des Alten Reichs, die nicht in unmittelbarer Verbindung mit den unbestrittenen Hochburgen der Palestrina-Rezeption München und Augsburg standen. Dazu sollen nicht so sehr die von Ursprung aufgelisteten Orte der Überlieferung überprüft werden, sondern primär die Präsenz von Werken Palestrinas in deutschen Drucken um 1600 im Zentrum stehen – das von Peter Ackermann geleitete Projekt des Palestrina-Werkverzeichnisses bot dafür die Basis.<sup>5</sup> Der Schwerpunkt der Ausführungen wird dabei einer fälschlich Palestrina zugeschriebenen Motette in den *Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini* gewidmet sein, die Michael Praetorius 1607 in Nürnberg herausbrachte und den Anlass bietet, abschließend eine neue Interpretation von Praetorius' Einbettung der Palestrina-Legende in das *Syntagma Musicum* vorzustellen. Dabei wird sich die Frage, ob Palestrina für Praetorius „ein Italiäner“ wie jene war, deren Stilik er in seiner Schrift propagierte, als keineswegs trivial erweisen.

Werfen wir zunächst den Blick auf die Präsenz der Werke Palestrinas in deutschen Sammeldrucken des frühen 17. Jahrhunderts, so fällt die Bilanz äußerst dürftig aus (TABELLE 1). Lediglich im Nachdruck der erstmals 1598 erschienenen *Sacrae Symphoniae* findet sich mit vier Motetten ein zahlenmäßiger Anteil, der gegenüber den deutlich stärker vertretenen jüngeren Komponisten wie Claudio Merulo oder Giovanni Gabrieli nicht ganz so deutlich hintansteht. Auffällig ist ferner, dass sich die wenigen Veröffentlichungen zum größten Teil auf die von Caspar Hassler in Nürnberg bei Kauffmann herausgegebenen Sammlungen sowie die von Abraham Schädäus verantworteten und bei Kieffer in Straßburg erschienenen *Promptuarii Musici* verteilen. In allen Fällen handelt es sich um Nachdrucke italienischer Publikationen. Interessant ist dabei ein Blick auf die wechselnden Schreibweisen der Autorangabe speziell in Straßburg: Zuerst heißt es 1612 „Johannes Petraloyssii“, was nicht unbedingt eine eindeutige Identifizierung erlaubte; ein Jahr später dann präziser „Johannes Petraloyssii Praenestino“; 1617 tauchen dann im selben Druck beide Schreibweisen nebeneinander auf. Sicherlich erfolgte hier jeweils eine Orientierung an älteren Drucken, die als Vorlage dienten. Eine solche Unsicherheit ist in Nürnberg nicht zu verzeichnen, wo sich sehr stabil die Autorangabe „Johannes Petrus Aloysii Prenestini“ findet. Dies rührt sicherlich auch daher, dass Palestrina in Nürnberg zu dieser Zeit bereits als ebenso kanonisiert gelten kann wie in München und Augsburg. Bereits in Lechners 1583 bei Kauffmanns Großmutter Katharina Gerlach erschienenen *Harmoniae miscellae* war Palestrina prominent vertreten gewesen, und auch die insgesamt 18 Chorbücher aus St. Egidien weisen mit insgesamt elf Motetten einen veritablen Palestrina-Schwerpunkt auf, der innerhalb des italienischen Repertoire-Anteils nur durch die Werke von Theodoro Riccio, Claudio Merulo und Giovanni Contino quantitativ übertroffen wird. Die stabile Schreibweise des Namens dürfte also, so ist zu vermuten, eng mit der Bekanntheit Palestrinas am Ort korrelieren.

---

5 Peter Ackermann/Carola Finkel, *Verzeichnis der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas*. Online-Datenbank mit textkritischer Darstellung der Quellen, [www.palestrina-wv.uni-mainz.de](http://www.palestrina-wv.uni-mainz.de) (DFG-Projektnummer 317540063). Mein Dank gilt Carola Finkel für die Überlassung der entsprechenden Suchergebnisse.

Werk	Sammeldruck	Namenschreibweise
<i>Ad te levavi animam meam</i> 5v	Nürnberg: Kauffmann 1601-02 Nürnberg: Kauffmann 1613-01	Ioan. Pet. Aloysii Prenestini Ioh. Petr. Aloysii Praenestini
<i>Ave Maria</i> 5v	Nürnberg: Kauffmann 1601-02	Ioan. Pet. Aloysii Prenestini
<i>Elegerunt Apostoli</i> 5v	Nürnberg: Kauffmann 1601-02	Ioan. Pet. Aloysii Prenestini
<i>Fratres ego enim accepi</i> 8v	Straßburg: Kieffer 1617-01	Joh. Pet. Aloy. Praenestini
<i>Homo quidam fecit</i> 5v	Straßburg: Kieffer 1617-01	Johann. Petraloysii
<i>Iustorum animae</i> 5v	Nürnberg: Kauffmann 1601-02 Nürnberg 1613-01	Ioan. Pet. Aloysii Prenestini Ioh. Petr. Aloysii Praenestini
<i>Iustus ut palma</i> 5v	Nürnberg: Kauffmann 1600-02	Ioh. Pet. Aloysii Pren.
<i>Lauda Sion</i> 8v	Straßburg: Kieffer 1612-03	Johann. Petraloysii
<i>Laudate Dominum in sanctis eius</i> 8v	Nürnberg: Wagenmann 1607-06	I. Palaestr. (von Giovannelli!)
<i>Monstra te esse</i> 3v	Dillingen: Klingenstein 1605-01	Ioannes Praenestinus
<i>Tradent enim vos</i> 5v	Straßburg: Kieffer 1613-02	Joh. Petraloysii Praenestino

TABELLE 1: GEISTLICHE WERKE PALESTRINAS IN DEUTSCHEN DRUCKEN DES FRÜHEN 17. JAHRHUNDERTS.

Ein Kuriosum stellt die einzige weder in Nürnberg noch in Straßburg nach 1600 gedruckte Palestrina-Komposition dar: Wie bereits Christian Leitmeir festgestellt hat, handelt es sich bei dem dreistimmigen *Monstra te esse* in Klingensteins *Triodia sacra* um ein Unicum. Innerhalb der Palestrina-Überlieferung ist das insofern äußerst ungewöhnlich, als seine unikal überlieferten Werke üblicherweise entweder in italienischen Drucken oder in Handschriften der päpstlichen Kapelle enthalten sind – die Ausnahme der Mantuaner Messen, denen ein Auftrag zugrunde liegt, bestätigt diese Regel. Der naheliegenden Vermutung einer Fehlzuschreibung stellte Leitmeir die These gegenüber, dass die Komposition noch von Kardinal Otto von Waldburg mit nach Dillingen gebracht worden sein könnte, der in Rom eine eigene Kapelle unterhalten und römische Kompositionen an den Münchner Hof vermittelt hatte.<sup>6</sup> Eine abschließende Klärung dürfte kaum möglich sein, zumal bei der dreistimmigen Komposition auch keine stilistischen Merkmale auszumachen sind, die eindeutig für oder gegen Palestrinas Autorschaft sprechen würden.

Anders liegen die Dinge in dem letzten noch verbleibenden Fall, der Motette *Laudate Dominum in sanctis eius*, die Praetorius 1607 mit der Zuschreibung an Palestrina in die *Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini* aufnahm. Diese erwiesene Fehlzuschreibung verdient besonderes Interesse, da sie ein Schlaglicht auf die Palestrina-Wahrnehmung einer der einflussreichsten protestantischen Musikerpersönlichkeiten im Reich um 1600 wirft. Zunächst ist festzuhalten, dass sie zu einer Gruppe von sechs Motetten anderer Komponisten gehört, die Praetorius in seinen Druck aufnahm. Der Komponist war eher zurückhaltend mit der Einbeziehung von Werken von Komponistenkollegen innerhalb seines imposanten Opera Omnia-Projekts, und auch in diesem Falle war die Auswahl mit besonderem Bedacht erfolgt, wie die Vorrede an den Leser verdeutlicht: „Rettuli inter meas, ut ex Indice apparet, sex aliorum authorum cantiones,

6 Christian Thomas Leitmeir, „Catholic Music in the Diocese of Augsburg c. 1600: A Reconstructed Tricinium Anthology and Its Confessional Implications“, in: *Early Music History* 21 (2002), S. 117–173, hier: S. 163.

quas publice nusquam in typis vel rarissimas satem existimavi.“<sup>7</sup> Eine solche explizite Rechtfertigung der Aufnahme weniger Fremdwerte in einen Individualdruck ist per se ungewöhnlich und rückt einen an sich völlig üblichen Vorgang in ein besonderes Licht. Sie lässt zudem auch keinen Zweifel daran, dass genau diese Motetten von anderen Komponisten stammen und keine weiteren.

Dass die achtstimmige Psalmvertonung jedoch nicht von Palestrina komponiert wurde, sondern Ruggero Giovannelli zuzuschreiben ist, steht außer Frage, denn sie erscheint in beiden Auflagen des ersten Buchs eigener fünf- und achtstimmiger Motetten, die der Palestrina-Schüler und -Nachfolger in verschiedenen kirchenmusikalischen Ämtern in Rom 1593 bzw. 1598 herausgebracht hatte. Dass zumindest diese erste Auflage in Süddeutschland gewisse Bekanntheit hätte erlangen können, legt ihre Widmung an die beiden Söhne Wilhelms V. von Bayern, Philipp und Ferdinand, nahe. Betrachtet man nun die Überlieferung der Motette *Laudate Dominum in sanctis eius* im Reich, so findet sich diese Vermutung allerdings nur sehr bedingt bestätigt (vgl. TABELLE 2). Im süddeutschen Raum hat sich lediglich eine Orgelintavolierung aus dem Kloster Irsee mit korrekter Zuschreibung erhalten. Bemerkenswert ist demgegenüber die Verbreitung der Motette im mitteldeutschen Raum, die offenkundig teilweise unabhängig von dem Druck erfolgt ist. Dies lässt insbesondere ihre auf März 1588 datierte Eintragung in einen Stimmbuchsatz aus der Kantorei Glashütten schließen. Hier ist die Motette Jacobus Gallus zugeschrieben, ebenso wie in einem etwas später entstandenen Stimmbuchsatz aus der Fürsten- und Landesschule in Grimma. Dort allerdings wurde die Autorbezeichnung in einigen der Stimmbücher zu Luca Marenzio korrigiert. Neben weiteren anonymen Überlieferungen findet sich lediglich in einer um 1600 entstandenen Zwickauer Handschrift die korrekte Zuschreibung an Giovannelli.

Signatur	Provenienz	Zuschreibung	Datierung
D-Mbs Mus.ms. 263 (Orgelintavolatur)	Kloster Irsee	Roggerii Joaneli	1600–1605
D-Rp A.R. 775–777	Süddeutschland?	Anon.	1579–ca. 1603
D-DI Mus.Gl.5	Kantorei Glashütte	Jacobus Gallus	„Anno 88. / 13 Martij“
D-DI Mus.Löb.59	Löbau, Ratsbibliothek	Anon.	1625–1630
D-DI Mus.Gri.49	Fürsten- und Landes- schule, Grimma	Jacobus Gallus (z. T. korrigiert zu: „Lucas Marent.“)	1593–1596
D-DI Mus.Gri.2,6	Fürsten- und Landes- schule, Grimma	Anon.	ca. 1600
D-W Cod. Guelf. 321 Mus. Hdschr.	?	Anon.	2. Hälfte 16. Jh.
D-Z Mu 438	Zwickau, Ratsschulbibli- othek	Ruggerius   Gionauellus	1590–1610

TABELLE 2: ÜBERLIEFERUNG DER MOTETTE *LAUDATE DOMINUM IN SANCTIS EIUSA 8* VON RUGGIERO GIOVANNELLI (AUSZUG).

7 „Wie aus dem Index hervorgeht, fügte ich meinen Motetten sechs weitere von anderen Autoren hinzu, die mir unpubliziert oder hinreichend außergewöhnlich erschienen.“ Zitiert nach: Michael Praetorius, *Musarum Sioniarum motectae et psalmi latini* (1607), Rudolf Gerber (Hg.) (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Bd. 10), Wolfenbüttel/Berlin 1931, S. XII.

Befunde wie diese im mitteldeutschen Raum hat Michael Chizzali neuerdings untersucht und als Resultat einer vielfach abseits des internationalen Handels mit Notendruckern verlaufenden Musikpraxis und entsprechenden Transferphänomenen gedeutet. Auch im Falle von Praetorius' Zuschreibung ist davon auszugehen, dass der bestens vernetzte Komponist an eine Abschrift dieser vermeintlich ungedruckten Motette gelangte und dabei aufgrund der ansonsten nicht anzutreffenden Palestrina-Zuschreibung von einem unabhängigen Überlieferungsstrang auszugehen ist. Dafür spricht auch, dass die Schreibweise der Autorangabe von der in den übrigen Nürnberger Drucken stabilen Form abweicht und die italienische Form des Herkunftsnamens gewählt wird.<sup>8</sup>

Stilistisch erweist sich die Komposition als typisches Beispiel römischer Doppelchörigkeit des späteren 16. Jahrhunderts, so dass eine Zuschreibung an Palestrina keineswegs unplausibel erscheint.<sup>9</sup> Für Praetorius konnte die Motette damit als Exempel für seine eigenen mehrhörigen Werke stehen, und hierin ist zweifellos das Hauptmotiv für ihre Aufnahme in seine *Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini* zu sehen. Vor diesem Hintergrund nun stellt sich die Frage, inwieweit Palestrina auch im zwölf Jahre später erschienenen dritten Teil seines *Syntagma Musicum* als Gewährsmann fungierte. Diese Schrift stellt bekanntlich das zentrale Zeugnis für die Rezeption aktueller stilistischer sowie aufführungspraktischer Tendenzen in Italien und ihrer Weitergabe an deutsche Musiker dar. Hierbei wird das Innovationspotential der „Italiäner“ zwar immer noch im konzertierenden Stil, mehr aber noch in der Generalbasspraxis und den verschiedenen Ausprägungen der Monodie gesehen. Betrachtet man die beeindruckende Liste der dabei beispielhaft herangezogenen Komponisten,<sup>10</sup> so verwundert es nicht, dass die jüngere Generation klar dominiert. Auch zahlenmäßig rangiert Palestrina mit zwei Nennungen deutlich hinter Viadana, Monteverdi oder Caccini, allerdings sind die jeweiligen Zusammenhänge durchaus aufschlussreich. Im einen Fall handelt es sich um ein längeres Zitat aus Bernardo Strozzi's Vorrede zum 3. Buch der *Affettuosi Concerti Ecclesiastici*, das die Verwendung bezifferter Bässe gegen Kritiker verteidigt:

Wie ich dann etliche gehört, auch in effectu probiret, daß sie die Motetten des Palestrini (welche, wie jederman wol weiß, gar trefflich nach den Regulen formiret, fugiret, und in Summa mit schönen Ligaturen unnd Syncopationibus vermenget und intriciret seynd) mit hülf und zuthun solcher Signatur der Numerorum dergestalt tractiret und geschlagen haben, daß sie den Zuhörern nicht anders vorkommen, als wenn sie alle in der vollkommenen Tabulatur gesetzt weren, dieweil sie keine dissonantien im schlagen gehöret haben.<sup>11</sup>

Während Palestrina hier als kompositorische Autorität aufgeboten wird, dessen Kompositionen schadlos dieser neuartigen Aufführungspraxis unterzogen werden können, stehen im anderen Fall grundsätzliche musikanschauliche Fragen im Vordergrund. Es

8 Interessanterweise konvergiert diese abgekürzte Angabe des Namens mit der ausgeschriebenen Schreibweise „Johan Palestrino“, die Praetorius etwa zehn Jahre später im dritten Teil seines *Syntagma Musicum* bei der Wiedergabe der Palestrina-Legende wählt (Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619 (ND: Kassel 2001), S. 150).

9 Praetorius, *Musarum Sioniarum* (wie Anm. 7), S. 187.

10 Marina Tofftti, „Italian Musical Culture and Terminology in the Third Volume of Michael Praetorius *Syntagma Musicum* (1619)“, in: Uredila Metoda Kokole (Hg.), *Syntagma musicum 1619–2019* (= *De musica disserenda* 15 (2019)), S. 71–103 (<https://ojs.zrc-sazu.si/dmd/article/view/7666/7218>, Zugriff: 16. Februar 2023), hier: S. 76–79.

11 Praetorius, *Syntagma musicum III* (wie. Anm. 8), S. 129f.

handelt sich um die Wiedergabe der Palestrina-Legende, die in der Literatur als frühe Rezeption der erstmals bei Agazzari belegten Schilderung häufig Erwähnung fand:

Und so mir einer sagte, das zu den alten Moteten und Stücken, welche voller Fugen und Contrapunten seyn, nicht gnug seyn an diesem Baß, dem gebe ich hinwider zur Antwort, das soche und der gleichen Gesänge, bey uns nicht mehr im gebrauch wegen der Confusion und verstümlung des textes und der Wörter, so von dem langen und ineinander geflochtenen Fugen hekommen. Darnach auch, Weil sie keine rechte art Lust- und annemligkeit haben. [...] Unnd hat nicht viel gefehlet, das die Music dieser ursachen halben von einem Bapst gantz und gar aus der Kirchen wehre Partiret worden, Wo nicht Johan Palestrino sich der sachen angenommen, und bewiesen hette, das mangel bey den Componisten, und nicht in der Kunst der Music steckete. Wie er dann zu bekräftigung dessen, eine Missam, Missa Papæ Marcelli genand, Componiret hat. Daher ob wol solche Compositiones nach den Regulen de Contrapuncto gut sein, seind sie doch nit gut nach den Regulen der guten und wahren Music, und seind daher kommen das man nit verstanden hat das Officium, finem und rechte Præcepta dieser Kunst, sondern allein uff die Fugen und Noten gesehen, und nicht auff die affectus und gleichförmigkeit der Wörter.<sup>12</sup>

Palestrinas *Missa Papae Marcelli* erscheint damit als Musterbeispiel einer Komposition, die nach den Regeln der guten und wahren Musik die Wortakzente und -affekte berücksichtige – implizit wird er damit als Wegbereiter der nachfolgenden Entwicklung gezeichnet, die in den aktuellen Tendenzen gipfelt, wie Praetorius sie in seiner Schrift beschreibt. Insofern dürfte er in Palestrina durchaus einen „Italiäner“ im modernen Wortsinne gesehen haben, auch wenn dessen eigene Musik den jüngsten Trends nicht mehr Rechnung tragen konnte – was im Übrigen ja auch für Praetorius' eigene Kompositionen galt.

Dieser Befund ist für sich genommen nicht sonderlich überraschend. Bemerkenswerter wird er jedoch, wenn man ihn im Kontext der übrigen Bände des *Syntagma Musicum*, insbesondere des ersten betrachtet. Dort hatte Praetorius an konfessioneller Polemik nicht gespart:

Quanquam negari non potest, monachos, leturgiam in ludicrum & scenicum actum pervertentes, sacra officia, Missæ abominabilis blasphemia, profanasse olim hodieq; profanare, & superstitionis ac idololatriæ inquinamentis conspurcare, adeoque leturgicâ melodiâ, velut incantatione, aures ideo opplere, ut tetris corruptelis & crassis erroribus de Missæ sacrificio & Sanctorum invocatione animos fascinent: tamen constat à supersticioso vanoq; cultu per Dei gratiam vindicatos cantus, & in leturgijs reformatis ad Dei venerationem religiosam & veram rectissimè translatos esse.<sup>13</sup>

Der hier sich andeutende konfessionsübergreifende Charakter der Kirchenmusik wird im deutschsprachigen Schlusskapitel nochmals konkretisiert, allerdings wiederum in scharf polarisierender Rhetorik:

Und wiewol man Leute findet/ welche allein die deutsche alte Christliche Lieder für gut achten und loben/ die Lateinische erzehlete Gesänge aber Pöpstisch heissen/ Solches ficht

<sup>12</sup> Praetorius, *Syntagma musicum III* (wie Anm. 8), S. 150.

<sup>13</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum I*, Wittenberg 1614/15 (ND: Kassel 2001), S. [14].

mich wenig an. Denn/so gedachte lateinische Gesänge deßhalb Pöpstisch sein sollten/ daß sie von den Papisten in ihren Stifften gesungen werden/ so müsten die deutsche Christliche alte Lieder auch Papistisch sein und heissen/ weil sie die Papisten eben so wol als wir in ihren Kirchen singen.

2. Zum andern/ so habe ich/ Gott zu lobe und preiß/ vnnd dem lieben Evangelio Christi zu ehren/ zu solchem Wercke/ auff bitte vnd anhaltung etlicher frommer Christen/ mich vermögen lassen/ vnd das empfangene Pfund/ von Gott/ nicht vergraben wollen.

3. Zum dritten/ so weis vnd zeuge ich warhafftig/ daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest/ zu der Musica im Choral vnd Figural Gesange grosse lust hatte/ mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen/ vnd offtmahls gesehen/ wie der thewre Mann vom singen so lustig vnd fröhlich im Geist ward/ daß er des singens schier nicht köndte müde vnd satt werden/ vnd von der Musica so herrlich zu reden wuste.<sup>14</sup>

Passagen wie diese kennzeichnen die lutherische Propaganda, die in Praetorius' Schaffen häufig beobachtet und als Teil der medialen Strategien seiner Dienstherren in Wolfenbüttel und Dresden gewertet wurde.<sup>15</sup> Im Unterschied dazu jedoch enthält sich Praetorius im 3. Band jeglicher konfessioneller Polemik: Luther wird ebensowenig erwähnt wie die „Papisten“, lediglich im Zusammenhang mit der Palestrina-Legende ist recht neutral „von einem Bapst“ die Rede. Diese Passage kann zugleich exemplarisch für die zahlreichen Bezugnahmen auf den Gottesdienst und kirchliche Riten stehen, die von einer irenischen Ebenmäßigkeit geprägt und ohne Zweifel auf eine Kompatibilität sowohl im lutherischen als auch im katholischen Umfeld hin angelegt sind. Die Kritik an einem kontrapunktisch überfrachteten, als konservativ eingestuften Repertoire wird dabei zur gemeinsamen Sache von Katholiken und Lutheranern gemacht – dieser Kritik vermochte Palestrina ebenso zu begegnen wie jeder lutherische „phonascus“ im Reich, der die „Regeln der guten und wahren Musik“ befolgt.

So zeichnet sich im 3. Buch des *Syntagma Musicum* eine bemerkenswerte Akzentverschiebung gegenüber dem 1. Buch ab, die die Propagierung eines italienischen Auführungs- und Stilideals mit konfessionell ausgleichenden Tendenzen verknüpft, zu denen überdies eine dezidiert nationale Ausrichtung seiner Argumentation tritt.<sup>16</sup> So grundiert Praetorius seine insgesamt auf nüchterne Präzision zielenden Ausführungen immer wieder mit einem emphatisch-patriotischen Grundton, der an verschiedenen Stellen unvermittelt durchbricht, nachdem er in der Vorrede an die Musiker „Teutscher Nation“ hierfür den Boden bereitet hat. So habe „er ferner nicht unterlassen können noch sollen, männiglichen zur Instruction unnd Nachrichtung, mit diesem seinem geringen von Gott Ihme gnediglich verliehenen Talento zu dienen, damit in unserm allgmeinem Vaterlande Germania, die Edle Music je mehr unnd mehr möchte floriren unnd zu völli-

14 Praetorius, *Syntagma musicum I* (wie Anm. 13), S. 451.

15 Beate Agnes Schmidt, „Musik im Kontext dynastischer und konfessionspolitischer Entscheidungen. Michael Praetorius und der Naumburger Fürstenkonvent von 1614“, in: Axel Schröter (Hg.), *Musik – Politik – Ästhetik, Festschrift Detlev Altenburg*, Sinzig 2012, S. 649–674.

16 Klaus Pietschmann, „‘Allen Vornehmen Musicis, Capellmeistern und Phonascis Teutscher Nation’. Voraussetzungen der Rezeption italienischer Stilelemente im dritten Buch des *Syntagma Musicum* von Michael Praetorius“, in: *MusikTheorie* 36 (2021), S. 332–343.

germ Stande unnd Auffnehen gebracht werden“, <sup>17</sup> und auch den geplanten vierten Band plane er „Teutscher Nation zu gute unnd den Liebhabern der Music zum besten“. <sup>18</sup>

Es liegt nahe, analog zum kompositorischen Schaffen, dem sich die Forschung spätestens seit Arno Forcherts Appell vor rund 20 Jahren im Sinne einer funktional eingebundenen Auftragskunst nähert, <sup>19</sup> auch diesen Befund zu Praetorius' Schriften im Kontext der Interessen seiner Dienstherrn sowie der politischen Gemengelage am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges zu beurteilen. In der politisch komplexen Situation konnte die Propagierung der aktuellen stilistischen Tendenzen Italiens als konfessions- und ständeübergreifendes Amalgam nicht nur der lange etablierten italienisch ausgerichteten Dresdner Hofmusik Modellcharakter verleihen, sondern zugleich der Politik Kaiser Ferdinands II. in die Hände spielen, der die Aufwertung Oberitaliens innerhalb des deutschen Reichsstaats auf politischer wie kultureller Ebene betrieb. Vieles deutet darauf hin, dass mit dieser Operation nicht nur die nachhaltige Diffundierung einer italienisch orientierten Aufführungs- und Kompositionspraxis, sondern auch die Grundlegung eines neuen, national konnotierten musikalischen Stilverständnisses einherging. Dem in Süddeutschland bereits kanonisierten Palestrina kam in Praetorius' Vorhaben dabei eine zwar kleine, aber signifikante Rolle zu. Vor diesem Hintergrund ist auch die eher bescheidene Präsenz seiner Werke in den zuvor behandelten Sammeldrucken zu bewerten, und ihr wäre weitergehend auch eine neuerliche Bewertung der handschriftlichen Palestrina-Überlieferung im deutschsprachigen Raum, namentlich auch im protestantischen Umfeld, an die Seite zu stellen. Es handelt sich dabei um ein weiteres Forschungsdesiderat, dem mit dem von Peter Ackermann geleiteten Projekt eines digitalen Palestrina-Werkverzeichnisses systematisch begegnet werden kann.

---

17 Praetorius, *Syntagma musicum III* (wie. Anm. 8), S. [xi].

18 Ebd., S. [xii].

19 So etwa in Arno Forchert, „Michael Praetorius: Werk und Wirkung“, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 98ff. sowie ders., „Musik zwischen Religion und Politik. Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius (bis 1613)“, in: Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg (Hg.), *Festschrift Martin Ruhnke: zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1986, S. 106ff.