

Gerhard Poppe (Dresden/Koblenz)

Neue Ermittlungen zur Geschichte des sogenannten „Dresdner Amen“

Wenige Wochen vor der Uraufführung des *Parsifal* am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhaus wurde erstmals öffentlich registriert, dass Richard Wagner für das Gralthema einen kurzen vierstimmigen Satz verwendet hatte, der bald als „Dresdner Amen“ eine überregionale Bekanntheit erreichte.¹ In der Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens war dieser Satz bis in die 1950er Jahre an normalen Sonntagen nach dem abschließenden Segen gebräuchlich und wurde in den entsprechenden Formularen meist „Altes Dresdner Amen“ genannt.²

The image shows a musical score for Soprano and Tenor/Bass parts. The Soprano part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Tenor/Bass part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics 'A - men.' are written below the notes. The Soprano part consists of a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5. The Tenor/Bass part consists of a series of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The notes are connected by a slur, and there are fermatas over the final notes.

Zu seinen wichtigen Merkmalen zählen die in Sekundschritten und im Sextabstand parallel aufsteigenden Oberstimmen sowie die absteigende kleine Terz und große Sekunde im Bass (in der hier zitierten Version mit zusätzlichem Oktavsprung nach oben), aus denen sich (mit weiteren Durchgangsklängen) die charakteristische Harmoniefolge I – VI – V ergibt.³ Bereits Felix Mendelssohn Bartholdy hatte das „Dresdner Amen“ im ersten Satz seiner 1829/30 entstandenen *Reformations-Symphonie* verwendet, fand damit jedoch zunächst kaum Beachtung, weil er das Werk nach der Uraufführung am 15. November 1832 nicht wieder dirigierte und eine Drucklegung verweigerte. Erst 1868 erschien diese Symphonie gleichzeitig bei Simrock und Novello, Ewer & Co. als op. 107 im Rahmen der Ausgaben aus dem Nachlass des Komponisten und erreichte in der Folgezeit schnell eine weite Verbreitung.⁴ Woher Mendelssohn das „Dresdner Amen“ kannte, lässt sich kaum eindeutig klären,

1 Wilhelm Tappert, „Flüchtige Blicke in Wagner’s ‚Parsifal‘“, in: *NZfM* 78, Nr. 28 (7. Juli 1882), S. 301–303.

2 Hier wiedergegeben nach den *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Leipzig 1906, S. 17. Abweichende Versionen aus den offiziellen oder inoffiziellen Büchern der sächsischen Landeskirche unterscheiden sich lediglich hinsichtlich der Führung der Tenorstimme (und manchmal auch der Bassstimme) voneinander. Zu weiteren Quellen siehe Anm. 16.

3 Die in der neueren Literatur gelegentlich angegebenen Verwendungen des „Dresdner Amen“ in Wagners *Liebesverbot* (1. Akt, 3. Szene) und *Tannhäuser* (3. Akt) erfüllen mit der in Sekundschritten aufsteigenden Oberstimme nur eines der charakteristischen Merkmale und bleiben deshalb für die folgenden Überlegungen ausgeklammert.

4 Nach einem kurzen Hinweis von Wilhelm Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner’s ‚Parsifal‘“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 34, Nr. 31/32 (30. Juli 1903), S. 421–423, ist wenig später Alfred Heuß, „Das ‚Dresdener Amen‘ im ersten Satz von Mendelssohns Reformationssinfonie“, in: *Signale für die*

weil für die Jahre bis einschließlich 1830 kein Aufenthalt in der sächsischen Residenzstadt nachweisbar ist.⁵ Die Frage, wo Wagner das „Dresdner Amen“ kennenlernte, gilt dagegen in der neueren Literatur mit dem Hinweis auf seine Schulzeit von Dezember 1822 bis Ostern 1827 an der Dresdner Kreuzschule als abschließend beantwortet.⁶

Im Gegensatz zu den Werken Mendelssohns und Wagners sind andere Verwendungen des „Dresdner Amen“ im Laufe des 19. Jahrhunderts – in der Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer* op. 17 von Carl Loewe und im dritten Satz des Duos F-Dur für Klavier und Violine op. 96 von Louis Spohr – heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Mit dem Hinweis auf die zuletzt genannten Werke gerät die weithin akzeptierte Annahme von der Herkunft dieses kurzen Satzes aus der Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens ins Wanken. Beide Komponisten verweisen nämlich in ihren Autobiografien ausdrücklich auf die Katholische Hofkirche zu Dresden, wo sie erlebten, wie derselbe vierstimmige Satz in einer anderen Version im Verlaufe des Hochamts als Basis für die verschiedenen, vom Chor gesungenen Akklamationen diente. Von Carl Loewe stammt eine ausführliche Schilderung der Heiligen Nacht 1819 in der Dresdner Hofkirche⁷, und in seiner zehn Jahre später entstandenen Ballade hat er bei den Worten des Sängers „und wird nicht müde bis zum Schluss, | bis beim Vobiscum Dominus | der Priester zur Gemein’ sich wendet, | die heil’ge Handlung segnend endet“ nach „Vobiscum Dominus“ der Klavierbegleitung die Antwort des Chores „Et cum spiritu tuo“ unterlegt.

musikalische Welt 62 (1904), S. 281–284 und 305–308, auf dieses Werk eingegangen. Nicht aus Quellenbelegen, sondern aus der Art und Weise der Verwendung des „Dresdner Amen“ schließt Heuß, dass „Mendelssohn dasselbe auf keinen Fall als katholisches Symbol aufgefaßt hat, sondern im Gegenteil als evangelisches; denn wir müßten sonst den ganzen Satz als der Schilderung des Katholicismus gewidmet betrachten, wofür aber nicht die geringsten künstlerischen Gründe sich erbringen lassen, da der ganze Satz mit seinem herben Charakter eine Deutung nach dieser Seite hin geradezu unmöglich macht. Dies alles macht es mehr als wahrscheinlich, daß Mendelssohn diese Melodie im protestantischen Cult sich angeeignet hat.“

- 5 Judith Karen Silber vermutet Mendelssohns Reise nach Stettin im Februar 1827 und den damit verbundenen Kontakt mit Carl Loewe als Ausgangspunkt für seine indirekte Kenntnis des „Dresdner Amen“. Wolfram Steude nennt dagegen Ludwig Berger, der sich von 1801 bis 1803 in Dresden aufhielt und in Berlin später Klavierlehrer der Geschwister Mendelssohn Bartholdy wurde, als möglichen Vermittler. Siehe Judith Karen Silber, *Mendelssohn and the Reformation symphony: A critical and historical study*, Phil. Diss. Yale University 1987, S. 104 f., und Wolfram Steude, „Ein handschriftliches Choralbuch vom Jahre 1831 aus der Frauenkirche“, in: *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann, Laaber 1998, S. 105–119, hier S. 116.
- 6 Nach Auskunft von Cosima Wagner hörte Wagner die *Reformations-Symphonie* am 8. Februar 1876 in einem „Dilettantenkonzert“ und bemerkte zum zweiten Satz „Tetzel, wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt“. Siehe Cosima Wagner, *Die Tagebücher, Band II (1873–1877)*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1977, S. 969. Ob die Aufnahme des „Dresdner Amen“ in den *Parsifal* mit diesem Konzertereindruck in Verbindung steht, lässt sich nicht endgültig beurteilen.
- 7 Carl Loewe, *Selbstbiographie. Für die Öffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter*, Berlin 1870 (Reprint Halle 1994), S. 67 f.

bis beim Vo- bis - cum Do - mi - nus

Chor.

...et cum spi - ri - tu tu - o.

Louis Spohr überschrieb sein 1836 entstandenes Duo ausdrücklich mit „Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz“ und bemerkte zum langsamen Satz in seiner Autobiografie: „Das folgende Adagio gibt eine Scene aus der katholischen Hofkirche zu Dresden, welche mit einem Orgelpräliudium auf dem Pianoforte allein beginnt; darauf spielt die Geige die Intonation des Priesters vor dem Altare, woran sich das Responsorium der Chorknaben genau in denselben Tönen und Modulationen, wie man sie in katholischen Kirchen und auch in der Dresdener hört, anschließt. Diesem folgt eine Castraten-Arie, wobei es die Aufgabe des Geigers ist, sie ganz im Ton und Style des dortigen Gesangs zu kopiren.“⁸

Mit der zuerst genannten, heute weitgehend akzeptierten *communis opinio* aus der Wagner- wie der Dresden-Literatur und den lange nur wenig beachteten Aussagen von Loewe und Spohr stehen sich im Hinblick auf die Herkunft des „Dresdner Amen“ zwei unterschiedliche Auskünfte unvermittelt gegenüber.⁹ In Dresden selbst, wo der Konfessionsunterschied zwischen der lutherischen Bevölkerungsmehrheit und dem seit 1697 katholischen Herrscherhaus seine Spuren in der lokalen Mentalität hinterlassen hat, spiegelt sich in solchen Differenzen auch die gegenläufige Geschichte der beiden wichtigsten Kirchenmusikinstitutionen: Während die (katholische) Hofkirchenmusik nach dem Ende der Monarchie in Sachsen zunächst bis Ende 1937 auf der Basis der Verbindung von Kapellknaben, Opernchor und der Sächsischen Staatskapelle in reduzierter Gestalt weiterbestand, aber später aufgrund ihrer isolierten Stellung im kulturellen Gedächtnis der Stadt immer mehr in den Hintergrund geriet, führte der Aufstieg des Kreuzchores im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem enormen Prestige, aber in der Retrospektive auch zu manchen Geschichtsklitterungen. Deshalb scheint es an der Zeit, Herkunft und ursprünglichen Gebrauch des sogenannten „Dresdner Amen“ auf der Basis der Quellen selbst und ohne Rücksicht auf ältere und neuere Projektionen darzustellen.

Der früheste direkte Beleg für die Verwendung des bekannten vierstimmigen Satzes als Akklamation des Chores (mit unterschiedlichen Texten) in der Katholischen Hofkirche ist ein nicht mehr erhaltenes Exemplar des von Johann Adam Hiller 1793 herausgegebenen *Allgemeine(n) Choral-Melodienbuch(es) für Kirchen und Schulen* aus dem Besitz von Wilhelm

⁸ Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Band 2, Kassel/Göttingen 1861, S. 215.

⁹ Wilhelm Tappert war der vorläufig letzte Autor, der auf die Verwendung des „Dresdner Amen“ bei Loewe und Spohr hinwies. Siehe Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner’s ‚Parsifal‘“, S. 422 f.

Tappert. Nach dessen Auskunft notierte ein unbekannter früherer Besitzer das vierstimmige Amen auf einem Vorsatzblatt des Bandes und versah es mit der Jahreszahl „1810“ sowie dem ausdrücklichen Hinweis „Dresdner katholische Hofkapelle“.¹⁰ Abgesehen von den bereits erwähnten Aussagen von Loewe und Spohr findet sich der nächste Hinweis zum Gebrauch des „Dresdner Amen“ in der Hofkirchenmusik erst Jahrzehnte später bei Moritz Fürstenau. In seinem bis heute grundlegenden Buch *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* erwähnt er im Zusammenhang mit der Einrichtung der ersten katholischen Hofkirche im Jahre 1708 beiläufig den „Altar- und Responsoriengesang“, der natürlich „in der Hauptsache [...] dem gregorianischen Kirchengesange entnommen“ sei und fährt fort: „Doch sind namentlich in den schönen vierstimmig bearbeiteten Responsorien, welche auch gegenwärtig gesungen werden, nicht unwesentliche Abweichungen bemerklich, deren Verfasser uns leider unbekannt geblieben ist.“¹¹ Aus den Jahren um 1900 sind noch sechs Exemplare der *Responsoria pro toto anno* in handschriftlicher Ausfertigung erhalten, deren Besitzerstempel „Eigenthum der Königl. General-Direction der Hoftheater Dresden“ auf die damals enge institutionelle Verflechtung der Hofkirchenmusik mit der Hofoper verweist und die offensichtlich bis in die 1930er Jahre hinein in Gebrauch waren.¹² Diese Hefte enthalten sämtliche Akklamationen des Chores – hier „Responsorien“ genannt – auf die Versikel des zelebrierenden Priesters – nicht nur für das Hochamt an Sonn- und Feiertagen, sondern auch für die Vesper und die in der Dresdner Hofkirche üblichen Andachten sowie zum Gebrauch an besonderen Festen des Kirchenjahres. Dazu kamen weitere einfache Sätze wie das *Pange lingua*, das *Heilig, heilig* und das *O Lamm Gottes unschuldig* (letztere nicht identisch mit Sanctus und Agnus Dei der Messe!), die ebenfalls in den Andachten Verwendung fanden. Die Ausführung dieser Gesänge wurde nicht vom Kapellmeister, sondern von einem Mitglied des Chores, dem sogenannten „Zeremoniensänger“, geleitet. Innerhalb des Hochamtes erklang der bekannte vierstimmige Satz insgesamt achtmal und in abgewandelter Form weitere dreimal auf die jeweils vorgeschriebenen Texte.¹³

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Et cum spi - ri - tu tu - - - - - o.

Abweichende Sätze sang der Chor nur beim Präfationsdialog und am Ende des *Pater noster*. Sie sind entsprechend ihrer Reihenfolge innerhalb des Hochamtes ebenfalls in den *Responso-*

10 Siehe Tappert, „Flüchtige Blicke in Wagner’s ‚Parsifal‘“, S. 302 f.

11 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Band 2, Dresden 1862, S. 41 f.

12 D-Dl Mus. 1-E-747. Auch nach dem Ende der Monarchie bestanden in der Dresdner Hofkirche die gemeinsam von den Kapellknaben, dem Opernchor und der Staatskapelle bestrittenen Musikaufführungen im Hochamt an Sonn- und Feiertagen weiter. Sie wurden erst ab 1. Januar 1938 eingestellt. Der Gebrauch der *Responsoria pro toto anno* lässt sich zumindest bis in die 1920er Jahre über die mit Jahreszahlen versehenen Eintragungen einzelner Kapellknaben belegen.

13 Damit ist sofort ersichtlich, dass die aus der Katholischen Hofkirche stammende Version dieser „Responsorien“ gegenüber den unterschiedlichen Fassungen des „Dresdner Amen“ aus der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens die einfachste ist.

ria *pro toto anno* enthalten. Ein ähnliches Bild mit noch stärkerer Dominanz des „Dresdner Amen“ selbst ergibt sich für die Vesper und die verschiedenen Andachten. Eine einstimmige Ausführung der Akklamationen gab es dagegen nur in den Gottesdiensten der Karwoche und den feierlichen Totenmessen, die am Fest Allerseelen und den folgenden Tagen, an den Todestagen der beiden Stifter der Kirche sowie am Todestag des zuletzt verstorbenen Herrschers gehalten wurden. Der gesamte Inhalt der *Responsoria pro toto anno* ist außerdem in weiteren drei Stimmheften kleineren Formats mit demselben Titel enthalten, die der Hofnotist Johann Christoph Beck wahrscheinlich in den Jahren kurz nach 1800 kopierte.¹⁴ Die naheliegende Frage, warum für die Hofkirche nicht mehr ältere Quellen mit all diesen Akklamationen existieren, ist leicht zu beantworten. Sie waren mit Sicherheit vorhanden, aber durch häufigen Gebrauch verschlissen und wurden deshalb in den Jahren um 1900 durch die neuen Hefte ersetzt. Die drei erwähnten älteren Stimmhefte scheinen dagegen eher durch Zufall einer dauernden Benutzung und damit dem Verschleiß entgangen zu sein.

Die älteste heute bekannte Quelle für die Zugehörigkeit des sogenannten „Dresdner Amen“ zur protestantischen Gottesdienstpraxis ist ein handschriftliches Choralbuch aus der Frauenkirche mit der Jahreszahl „1831“, das sich in Privatbesitz befindet und das Wolfram Steude vor einigen Jahren ausgewertet hat. Es enthält am Ende unter der Überschrift „Collecte. Von Naumann“ das Responsum *Und seine Güte währet ewiglich, gelobt sei er. Amen.* mit dem bekannten vierstimmigen Satz sowie im Anschluss dieselbe Formel mit dem „Amen“ selbst.¹⁵ Der Hinweis auf Naumann bringt das „Dresdner Amen“ darüber hinaus erstmals mit dem 30 Jahre zuvor verstorbenen Dresdner Hofkapellmeister in Verbindung und bildet den frühesten schriftlichen Beleg für eine in der sächsischen Residenzstadt noch mehr als hundert Jahre später lebendige, offenbar vorwiegend auf mündlichem Wege verbreitete Überlieferung.

Aus den folgenden Jahrzehnten gibt es einzelne direkte Belege für die Verwendung des „Dresdner Amen“ in der evangelischen Liturgie. Meist handelt es sich um Choralbücher auf der Basis von Johann Adam Hillers *Allgemeine[m] Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen*, in deren Anhängen verschiedene Responsorien, darunter auch leicht voneinander abweichende Versionen des „Dresdner Amen“ überliefert sind. Kalkuliert man einen schwer fassbaren Anteil mündlicher oder handschriftlicher Überlieferung ein, kann man innerhalb Sachsens nach der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer relativ weiten Verbreitung rechnen.¹⁶ Als jedoch 1880 im Königreich Sachsen eine neue Agende eingeführt wurde, die das

14 Ebenfalls unter Mus. 1-E-747 aufbewahrt. Es handelt sich um Einzelstimmen mit den Bezeichnungen Soprano II, Tenore und Basso. Johann Christoph Beck war von 1800 bis zu seiner Erblindung im Jahre 1825 als Notist an der sächsischen Hofkapelle angestellt, aber schon vorher sowohl für den Hof als auch für Johann Gottlieb Naumann als Kopist tätig. Siehe dazu Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband, München 1999, S. 31, und Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, Eisenach 2002, S. 95 ff.

15 Steude, „Ein handschriftliches Choralbuch“, S. 114 f.

16 Siehe Johann August Zechel, *Choralbuch, Harmonie nach Hiller, nebst einigen neuern Chorälen, mit vierstimmigen Zwischenspielen*, Lausigk 1847, S. 176, hier unter „Nr. 162 Responsoria“ auf den Text „Machet seine Steige richtig, gelobt sei Er! Amen.“, Gustav Merkel, *Taschen-Choralbuch. 141 vierstimmige Choräle für Pianoforte, vierstimmigen Gesang oder Orgel*, Dresden 1864, S. 90, und Friedrich Moritz Gast, *J. A. Hiller's vollständiges Choralbuch mit hinzugefügten neueren Melodien für Kirchen-, Schul- und Gesangsvereins-Chöre*, 2. Auflage, Plauen 1881, S. 188, in beiden Fällen auf den Text „Und seine Güte währet ewiglich! Gelobt sei Er! Amen.“. Die Liste der Beispiele ließe sich leicht verlängern. Wilhelm Tappert nennt noch ein „Zittauer Chorbuch“ *Intonationen, Responsorien, Collecten beim Gottesdienste*,

Kirchenbuch von 1812 ersetzen sollte, fehlte das „Dresdner Amen“ in den dazugehörigen *Melodien zur Gottesdienstordnung*.¹⁷ Trotzdem scheint es weiter in Gebrauch gewesen zu sein, wie zum Beispiel das Dresdner Gesangbuch von 1883 zeigt.¹⁸ Als die Synode der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens 1901 über eine Revision der Agende debattierte, forderten gleich zwei Mitglieder die Wiederaufnahme des „Dresdner Amen“ in die reguläre liturgische Praxis. Während der Superintendent und Oberkonsistorialrat Franz Dibelius auf Wagners Kenntnis dieses Satzes aus dessen Schuljahren an der Kreuzschule verwies und daneben den gleichzeitigen Gebrauch in der Katholischen Hofkirche hervorhob, sprach der Superintendent und Kirchenrat Clemens Gottlob Schmidt selbstverständlich von der Schönheit des „Naumannschen Amen“.¹⁹ Mit der Aufnahme in die überarbeitete Ausgabe der Agende von 1906 und der Platzierung nach dem abschließenden Segen an normalen Sonntagen war auch der Ausgangspunkt für die eingangs erwähnte, bis in die 1950er Jahre übliche Praxis gegeben.²⁰

Die Frage nach der Herkunft des sogenannten „Dresdner Amen“ wurde erst nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der sächsischen Monarchie im lokalgeschichtlichen Schrifttum ausdrücklich gestellt. Während Otto Schmid einerseits auf Fürstenau verwies, aber andererseits an einer „Überlieferung evangelischen Ursprungs“ festhielt und über Johann Gottlieb Naumann eine Verbindung zur Musikpraxis der Herrnhuter Brüdergemeinde erwog, vermutete Carl Johann Perl als Ausgangspunkt eine von Jan Dismas Zelenka harmonisierte volkstümliche Melodie aus Böhmen.²¹ Für Richard Engländer, der in den Jahrzehnten zwischen den beiden Weltkriegen zahlreiche Studien zur Dresdner Musikgeschichte publiziert hatte, war das „Dresdner Amen“ eine „überlieferte Melodie, die von Naumann für das Ritual der kath. Hofkirche harmonisiert“ worden war. Mit solchen Aussagen verband er die ältere Dresdner Naumann-Tradition mit „neuerer Forschung“, ohne letztere genauer zu benennen.²² Wenn jedoch für ein und das dasselbe Phänomen verschiedene Erklärungen angeboten werden, aber deren Abhängigkeit von der Ausgangsposition der jeweiligen Autoren allzu offensichtlich ist, hilft nur eine Diskussion der methodischen Voraussetzungen oder der Rückgriff auf bisher unbeachtete Quellen weiter.

In der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden wird ein 16 Seiten umfassendes Manuskript mit dem Titel *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias cœeremonias* aufbewahrt, das achtstimmige Responsorien zur Vesper, zu den Andachten mit Litanei sowie zum Hochamt enthält, die mit dem sogenannten „Dresdner Amen“ und den übrigen aus der Katholischen Hofkirche überlieferten Akklamationen eng

Zittau 1878, sowie für Bayern eine dreistimmige Version in der *Sammlung zwei- und dreistimmiger Kirchengesänge, herausgegeben zum Gebrauche bei der heil. Schulmesse*, München 1879. Siehe dazu Tappert, „Das Gralthema in Richard Wagner's ‚Parsifal‘“, S. 421 f.

17 *Melodien zur Gottesdienstordnung für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Leipzig 1880.

18 *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*, Dresden 1883, S. 688.

19 *Verhandlungen der siebenten evangelisch-lutherischen Landessynode im Königreiche Sachsen 1901*, Dresden 1901, S. 240 und 253.

20 Siehe *Melodien zur Gottesdienstordnung*, S. 17.

21 Otto Schmid, *Die Kirchenmusik in der Katholischen (Hof-) Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung*, Dresden 1921, S. 7 f. und 24 ff., und Carl Johann Perl, „Das ‚Dresdner Amen‘“, in: *Der Zwinger* 4 (1920), S. 11–19.

22 Richard Engländer, Art. „Johann Gottlieb Naumann“, in: *MGG* 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1289.

verwandt sind.²³ Sowohl der Notentext als auch die unterlegten Worte stammen von Carl Gottlob Uhle, der von 1758 bis zu seinem Tod im Jahre 1784 als Notist am sächsischen Hof angestellt war.²⁴ Darüber hinaus versah Johann Georg Schürer, Kirchen-Compositeur am sächsischen Hof von 1748 bis zu seinem Tod im Jahre 1786, die Partitur mit zusätzlichen Eintragungen. Von beiden ist bekannt, dass sie in den letzten Lebensjahren ihre Aufgaben innerhalb der Hofkapelle aus Gesundheits- und Altersgründen nicht mehr wahrnehmen konnten. Das Partiturmanuskript der *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias caereemonias* muss also spätestens in den Jahren um 1780 entstanden sein, ist aber wahrscheinlich noch ein paar Jahre älter. Zu diesen Responsorien existiert ein vollständiger Stimmensatz, der ebenfalls von Carl Gottlob Uhle geschrieben wurde.²⁵ Benutzungsspuren und Bleistiftvermerke an einigen Stellen weisen auf einen zumindest zeitweiligen Gebrauch hin. Bereits bei einem oberflächlichen Studium dieser achtstimmigen Sätze ist erkennbar, dass die jüngeren vierstimmigen Akklamationen – und damit auch das sogenannte „Dresdner Amen“ – das Ergebnis einer Bearbeitung sind. Sie entstanden durch Kürzung des Ablaufs und eine Reduktion der Stimmenzahl aus der ursprünglichen Version. Als Beispiel für dieses Verfahren kann das oft gebrauchte „Et cum spiritu tuo“ in der Fassung der Vorlage und der Bearbeitung dienen:

The image displays two musical staves for the text "Et cum spiritu tuo". The top staff is an 8-part setting with parts for Soprano I & II, Alto I & II, Tenor I & II, and Tenor III Bass. The bottom staff is a 4-part setting with parts for Soprano & Alto, and Tenor & Bass. Both versions show the vocal lines and the lyrics "Et cum spi - ri - tu tu - - - - - o." with various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

23 D-DI Mus. 1-E-748. Dieses Manuskript gehört zu denjenigen Musikhandschriften aus der Katholischen Hofkirche, die 1908 bei der ersten Übernahme in die damalige Königliche Öffentliche Bibliothek zunächst am ursprünglichen Aufbewahrungsort verblieben und erst 1972 in die Sächsische Landesbibliothek überführt wurden. Die *Responsoria ad Sacrificium Missae* stehen nicht am Anfang, sondern beginnen erst auf S. 4.

24 Weitere Informationen zu Carl Gottlob Uhle bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, S. 28 f., und Rosenmüller, *Überlieferung der Clavierkonzerte*, S. 87–90.

25 D-DI Mus. 1-E-748a.

Besonders sinnfälliger wird diese Bearbeitungspraxis beim Präfationsdialog: Während die achtstimmige Version den einfachen Rezitationston als *cantus firmus* in der zweiten Tenorstimme (mit geschwärzten Noten gekennzeichnet) enthält, bleibt davon in der späteren, hier ausnahmsweise auf fünf statt auf vier Stimmen reduzierten Fassung lediglich die Harmoniefolge übrig:

The image displays two musical staves for the 'Dresdner Amen'. The first staff system includes Soprano I and II, Alto I and II, Tenor I and II, and Tenor III/Bass. The second staff system includes Soprano and Alto, and Tenor and Bass. The lyrics 'Et cum spi - ri - tu tu - o.' are written below the staves. The music is in G major and 4/4 time, featuring a cantus firmus in the second tenor part of the first system.

Dieselbe Verwendung des *cantus firmus* findet sich in der achtstimmigen Version auch in den folgenden Teilen des Präfationsdialogs „Habemus ad Dominum“ und „Dignum et iustum est“ sowie im Schlusssatz „sed libera nos a malo“ aus dem *Pater noster*, und die Bearbeitung folgt denselben Prinzipien. Nimmt man das *Missale Romanum* von 1570 zum Ausgangspunkt für eine Verortung dieser Sätze in der liturgischen Praxis, handelt es sich bei dem *cantus firmus* der Vorlage weder um den *tonus ferialis* noch um den *tonus solemnis*. Mit einiger Wahrscheinlichkeit liegt deshalb diesen achtstimmigen Responsorien ein älteres Missale zugrunde, aus dessen Identifizierung sich unter günstigen Umständen ein Hinweis auf die weitere Herkunft dieser Sätze ergeben könnte.²⁶

Das beschriebene Manuskript aus der Dresdner Hofkirche ist eindeutig älter als alle anderen bisher bekannten Quellen zum sogenannten „Dresdner Amen“. Sowohl wegen der ungefähren Datierbarkeit als auch wegen des Verhältnisses der Fassungen zueinander

26 Aus dem Rückgriff auf die achtstimmigen *Responsoria ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias ceremonias* als Vorlage der bekannten Akklamationen aus der Dresdner Hofkirche (und damit auch aller anderen Versionen) ergibt sich auch der Unterschied zu den Überlegungen von Clemens Brinkmann. Wie alle anderen Autoren verfolgt er in seiner materialreichen und dabei von Spekulationen nicht freien Studie die Geschichte des „Dresdner Amen“ lediglich bis in das frühe 19. Jahrhundert zurück. Auf eine detaillierte Korrektur von einigen seiner Schlussfolgerungen kann verzichtet werden, sie ergibt sich mühelos aus den hier dargestellten Zusammenhängen. Siehe Clemens Brinkmann, „Das ‚Dresdner Amen‘“, in: *Bruckner-Jahrbuch 1997–2000*, Linz 2002, S. 67–94.

liegt die Abhängigkeit der vierstimmigen Akklamationen – und damit auch des „Dresdner Amen“ – von den achtstimmigen Responsorien auf der Hand. Wenn die in der Dresdner lokalen Überlieferung gelegentlich erwähnte Verbindung dieser Sätze mit Johann Gottlieb Naumann zutreffen sollte, dann wäre der Kirchen-Compositeur und spätere Hofkapellmeister lediglich der Bearbeiter, der aus der Vorlage die heute geläufige Version herstellte. Gleichwohl bleiben noch eine Reihe von Fragen offen: Sowohl die Herkunft als auch die Verwendung der achtstimmigen Responsorien in Dresden lassen sich bisher nicht eindeutig ermitteln. Sie könnten für Gottesdienste zu besonderen Anlässen vorgesehen oder zeitweilig ad experimentum im Gebrauch gewesen sein. Ebenso lässt sich weder für die Bearbeitung der ursprünglichen Version noch für die Übernahme des vierstimmigen „Amen“ in die Liturgie der evangelisch-lutherischen Kirche Sachsens ein exakter Zeitpunkt angeben. Letzteres muss zumindest für den Lutheraner Naumann grundsätzlich im Bereich des Vorstellbaren gelegen haben. Sein Biograf August Gottlieb Meißner erwähnt im Zusammenhang mit der ersten Reise des Dresdner Hofkapellmeisters nach Schweden im Jahre 1777 einen Aufenthalt am Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin und berichtet dabei nicht nur von der dortigen Kapelle und Naumanns Kompositionen für diesen Hof: „Ganz vorzüglich wirkten auf ihn die bei dortiger Liturgie gewöhnlichen sogenannten Responsorien, die so oft der Fürst zugegen war, von den Sängern und Sängerinnen der Herzogl. Kapelle vierstimmig gesungen wurden. Naumannen, davon überrascht, traten – wie mir Augenzeugen versichert haben – die hellen Thränen ins Auge. Durchs ganze Leben betrachtete er diese Kapelle als das Ideal einer guten Protestantischen Kirchen-Musik.“²⁷

Meißners Naumann-Biografie ist mit Briefen und anderen Zeugnissen aus dem Nachlass des Komponisten umfassend dokumentiert, gibt aber den Werken für fremde Höfe und den Vertonungen deutscher Texte a priori ein stärkeres Gewicht als seinen italienischen Opern oder den für die Dresdner Hofkirche entstandenen Werken auf lateinische Texte. Wahrscheinlich aus diesem Grund ist von vierstimmigen Responsorien innerhalb dieser Biografie ausschließlich im Zusammenhang mit der protestantischen Kirchenmusik am Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin die Rede, die Naumann auf seinen Reisen nach Stockholm und Kopenhagen kennenlernte. Letztere findet bei Meißner ebenso wie Naumanns Beiträge für die Kirchenmusik der Herrnhuter Brüdergemeinde oder die Entstehung des großangelegten *Vater unser* eine ausführliche Würdigung. Eine Hilfe für die Klärung eines möglichen Zusammenhangs der in Dresden gebrauchten vierstimmigen Responsorien mit Naumann oder gar für deren Datierung bieten die Aussagen aus Meißners Biografie aber nicht.

Nach der Klärung der Abhängigkeit des sogenannten „Dresdner Amen“ von den aus der Katholischen Hofkirche überlieferten achtstimmigen Responsorien stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Herkunft der letzteren. Als Vorbild kommen Falsobordoni oder ähnliche Sätze vor allem italienischer Herkunft in Frage, aber entsprechende Ermittlungen auf diesem Feld gleichen normalerweise einer Suche nach der oft zitierten Stecknadel im Heuhaufen. In der Bayerischen Staatsbibliothek München wird jedoch ein Manuskript aufbewahrt, das ebenfalls achtstimmige *Responsorio ad Missam* enthält, die hier Orlando di Lasso zugeschrieben werden.²⁸ Ein Vergleich ergab die weitgehende Identität mit den in Dresden überlieferten Sätzen. In der Münchener Version sind lediglich die drei Tenorstimmen untereinander vertauscht, und am Ende der ersten Sopranstimme tritt an die Stelle der aufsteigenden Sekundschritte (für die das „Dresdner Amen“ berühmt ist) ein einfacher Quartsprung nach

²⁷ August Gottlieb Meißner, *Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns*, Zweiter Theil, Prag 1804, S. 169.

²⁸ D-Mbs Mus. ms. 591.

oben. Ebenso gibt es bei den Akklamationen des Präfationsdialogs kleinere Abweichungen in der ersten Sopranstimme. Das Manuskript stammt von der Hand des Münchener Hofkapellmeisters Johann Caspar Aiblinger und entstand nach Auskunft des Bibliothekskataloges „etwa 1820“.²⁹ Deshalb kommt es nicht als Vorlage für die um einige Jahrzehnte ältere Dresdner Quelle in Betracht, wie auch die Zuschreibung an Orlando di Lasso mehr als fraglich ist.³⁰ Zu diesen Responsorien in der zuletzt genannten Version sind aus der Musikaliensammlung der Kirche St. Michael in München zwei anonym überlieferte Stimmensätze erhalten, die beide aus dem Besitz des dortigen Chordirektors Johann Baptist Schmid stammen, in den Jahren um 1800 sowie 1809 (Jahreszahl auf dem Manuskript) geschrieben wurden und möglicherweise als Vorlage für die Spartierung aus Aiblingers Sammlung dienten.³¹ Damit gibt es für die genannten achtstimmigen Responsorien zwei nach den Methoden der Textkritik klar unterscheidbare Überlieferungswege in München und Dresden, die aber ganz offensichtlich einen gemeinsamen Ursprung – möglicherweise in Italien – haben. Für die weitere Suche nach der Herkunft könnte die bereits erwähnte, im Präfationsdialog als *cantus firmus* verwendete Melodie einen gewissen Anhaltspunkt bieten. Wenn auch das sogenannte „Dresdner Amen“ nicht mehr als eine spätere Vereinfachung des entsprechenden Satzes aus den achtstimmigen *Responsorias ad quascunque Litanias et Vesperas, seu alias caeremonias* ist, dürfte Richard Wagner mit seiner Vermutung über die Herkunft grundsätzlich recht behalten. Cosima Wagner berichtet dazu in ihrem Tagebuch vom 3. September 1882: „Über das im Parsifal verwendete Amen der Dresdner Messe, welche [!] eine Musik-Zeitung dem Kmeister Naumann zuschreibt, meinten wir, R. und ich, daß es viel älter sei.“³²

29 Das Manuskript ist im „Verzeichniß der Musik=Werke welche der k. bair. Hofcapellmeister Aiblinger unterm 25 März 1857 der k. Hof= und Staatsbibliothek käuflich überlassen hat“ (D-Mbs Reg. B, Akt 244) unter Nr. 74 als „Lasso, Orlando. Responiones ad Missam a 8 v.“ enthalten. Siehe die Wiedergabe bei Franz Hauk, *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk*, Tutzing 1989, Band 1, S. 476–479, hier S. 477.

30 Aufgrund der späten Überlieferung hat Peter Bergquist diese *Responsorias ad Missam* nicht in den entsprechenden Band der Lasso-Gesamtausgabe aufgenommen, bemerkte aber „eine gewisse Ähnlichkeit“ mit dem „Dresdner Amen“. Siehe Orlando di Lasso, *Litaneien, Falsobordoni und Offiziumssätze*, hrsg. von Peter Bergquist, Kassel u. a. 1993 (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Band 25), S. XI.

31 D-Mbs Mus. ms. Mm 1220 (1809) und 1221 (um 1800). Für den Hinweis auf diese Stimmensätze danke ich Frau Dr. Sabine Kurth, München. Siehe dazu auch Hildegard Herrmann-Schneider, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München*, München 1985 (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen* Band 7), S. 303 f. Schmid war von 1798 bis zu seinem Tod im Jahre 1844 Chordirektor der St. Michaelskirche in München. Mit der 1816 erfolgten Anstellung von Caspar Ett als Organist wurde diese Kirche zu einem frühen Zentrum restaurativ orientierter Reformbestrebungen.

32 Cosima Wagner, *Die Tagebücher, Band III (1878–1883)*, S. 996, sowie den Kommentar auf S. 1274, wo allerdings die gängige Meinung über die Herkunft des „Dresdner Amen“ aus der Kreuzkirche unbesehen übernommen wird.