



# „ein Institut, welches fast einzig in seiner Art dasteht“

## Die Dresdner Hofkirche als Zentrum der katholischen Kirchenmusik

Gerhard Poppe

Kapellknaben vor dem Hochaltar  
der Dresdner Hofkirche (Kathedrale)  
unter Leitung von Matthias Liebich  
Foto: Bistum Dresden-Meißen

Dresden als ein bedeutendes Zentrum der katholischen Kirchenmusik erscheint auf den ersten Blick wie ein Paradox oder ein überdimensioniertes Missverständnis. Luthers Reformation hatte schließlich in Sachsen begonnen und sich von hier aus in Mittel- und Norddeutschland durchgesetzt. Nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 war die Kurwürde von den ernestinischen auf die albertinischen Wettiner übergegangen, die fortan in Dresden residierten. Der sächsische Kurfürst übernahm den Vorsitz der evangelischen Stände im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, und die Dresdner Schlosskapelle war die vornehmste unter den evangelischen Schlosskirchen des Reiches – Wirkungsstätte von Johann Walter (1496–1570), Heinrich Schütz (1585–1672), Christoph

Bernhard (1628–1692) und vielen anderen bedeutenden Musikern. Von der evangelischen Hofkirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts sind aber nur noch wenige direkte Spuren zu finden. Die Schlosskapelle wurde 1737 aufgehoben, und der evangelische Hofgottesdienst fand nun in der nahen Sophienkirche statt. Die vermutlich sorgfältig archivierten Musikalien verbrannten bei der Beschließung Dresdens durch preußische Artillerie im Juli 1760.

Ausgangspunkt für das Aufblühen der katholischen Kirchenmusik am Dresdner Hof war der Konfessionswechsel Friedrich Augusts I. (1670–1733), bekannter als August der Starke. Dieser Kurfürst trat 1697 zum katholischen Bekenntnis über, um sich der Wahl zum polnischen König

stellen zu können. Während dieser Schritt manchen Protestanten bis heute als „Betriebsunfall“ der sächsischen Geschichte gilt, betonen neuere Historiker den „Systemzwang“: Wer als Reichsfürst nach einer Statuserhöhung strebte, konnte dies nur über den Erwerb einer auswärtigen Krone erreichen. Andererseits blieb August der Starke in Sachsen an das Religionsrecht des Westfälischen Friedens von 1648 gebunden. Der Konfessionswechsel eines Herrschers galt nur für seine Person und veränderte den konfessionellen Status des jeweiligen Territoriums nicht. Unter solchen Voraussetzungen war es ein weiter Weg von der Krönung Augusts des Starken zum polnischen König bis zur Etablierung einer katholischen Hofkirchenmusik in Dresden, zumal die sächsischen Stände mit Argusaugen die Anwesenheit von Katholiken im Hofstaat des Herrschers beobachteten. Zeitweilig verlor der sächsische Kurfürst die polnische Krone an seinen von Schweden unterstützten Rivalen Stanisław I. Leszczyński (1677–1766) und konnte sie erst 1709 im Bündnis mit Russland zurückgewinnen. Um für seine Rückkehr auf den polnischen Thron die Unterstützung des Papstes zu erhalten, hatte August 1708 das alte Opernhaus am Taschenberg zur katholischen Hofkirche umbauen lassen. An dieser Kirche wurde im Herbst 1709 ein kleines, aus böhmischen Knaben bestehendes und der Geistlichkeit unterstelltes Ensemble eingerichtet, das für die Musik zu den katholischen Gottesdiensten verantwortlich war.

Für seinen einzigen legitimen Sohn, den Kurprinzen Friedrich August (1696–1763), verfolgte August der Starke ehrgeizige Pläne und schickte ihn 1711 auf eine große Kavaliertour durch die wichtigsten Länder Europas. Im November 1712 konvertierte der Sechzehnjährige auf Drängen des Vaters in Bologna zum katholischen Bekenntnis, doch wurde dieser Schritt bis Oktober 1717 geheimgehalten. Mit dieser Konversion war eine Heiratsverbindung mit dem Haus Habsburg möglich: Am 20. August 1719 wurde der sächsische Kurprinz in Wien mit der Erzherzogin Maria Josepha (1699–1757), der Tochter Kaiser Josephs I. (1678–1711), vermählt. Anschließend begab sich das Paar nach Dresden, wo die Hochzeit im September desselben Jahres mit unvergleichlichem Aufwand gefeiert wurde. Für die Musik zu diesem Fest standen neben der leistungsfähigen Hofkapelle französische und italienische Komödianten, vor allem aber erstklassige italienische Sänger unter Leitung von Antonio Lotti (1667–1740) zur Verfügung. Nach dem Ende der Hochzeitsfeierlichkeiten verließen die italienischen Sänger Ostern 1720 die sächsische Residenzstadt, und die Oper schwieg – mit nur wenigen Ausnahmen – für mehr als zehn Jahre.

Nach der Hochzeit bekam das Kurprinzenpaar im Taschenbergpalais eine eigene Hofhaltung, die sich von der Mätressenwirtschaft und den Trinkgelagen am Hof Augusts des Starken spürbar unterschied. Die Kurprinzessin übernahm die Rolle



einer Patronin der immer noch kleinen katholischen Gemeinde in der sächsischen Residenzstadt. Dazu gehörte die Förderung der Kirchenmusik nach dem Vorbild des Wiener Kaiserhofes. Bei den Schauspielern (die immer auch als Sänger verwendbar waren) und den Mitgliedern der Hofkapelle gab es für solche Aufgaben nach dem Ende der Oper – modern gesprochen – „freie Kapazitäten“, die das Kurprinzenpaar zu nutzen wusste. Außerdem standen mit dem Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729), dem „Compositeur de la musique italienne“ Giovanni Alberto Ristori (1692–1753) und dem aus Böhmen stammenden Kontrabassisten Jan Dismas Zelenka (1679–1745) erfahrene Komponisten zur Verfügung. In wenigen Jahren schufen sie ein eigenes, völlig neues Kirchenmusikrepertoire – Messen, Vesperpsalmen, Litaneien, Werke für die Karwo-

Jan Dismas Zelenka:  
Beginn des Requiem D-Dur  
ZWW 46 für die Exequien nach  
dem Tod Augusts des Starken,  
Partiturotograph, 1733  
SLUB Dresden



che und vieles andere mehr – oder bearbeiteten Werke fremder Meister für den Dresdner Gebrauch. Seit Pfingsten 1721 lässt sich die zunehmende Mitwirkung der Hofkapelle bei den Gottesdiensten in der (alten) katholischen Hofkirche nachweisen. An wichtigen Festen oder bei Anwesenheit von Mitgliedern des Herrscherhauses traten die Sänger und Instrumentalisten der Hofkapelle an die Stelle des Hofkirchenensembles. Je öfter das geschah, umso mehr konnten die Musiker des Letzteren neue Aufgaben übernehmen. Das führte in diesen Jahren zu einer ersten Blütezeit der katholischen Hofkirchenmusik in Dresden. Andererseits trug die entstandene Situation paradoxe Züge, weil der weiterhin bestehende protestantische Hofgottesdienst mit seinem inzwischen bescheidenen musikalischen Aufwand in protokollarischer Hinsicht weiterhin den Vorrang beanspruchte. So mussten liturgische Vorgaben und höfisches Zeremoniell immer wieder miteinander in Einklang gebracht werden.

Johann Gottlieb Naumann  
dirigiert in der Katholischen  
Hofkirche, Zeichnung von  
Erwin Oehme, 1905. Diese Zeichnung entstand mehr als 100 Jahre nach Naumanns Tod. Sie gibt aber die traditionelle Dirigierweise mit dem Gesicht zum Altar wieder, die in der Dresdner Hofkirche noch bis in die 1930er Jahre praktiziert wurde.  
Sächsisches Landesamt  
für Denkmalpflege,  
Sammlung Karl Emil Scherz



Nach dem Tod Augusts des Starken brachte der Regierungsantritt seines Sohnes manche Veränderungen. Zunächst ging der protokollarische Vorrang vom evangelischen auf den katholischen Hofgottesdienst über. Das (zeitweilig auf ungefähr 20 Mitglieder erweiterte) Hofkirchenensemble wurde auf sechs Knaben und einen Organisten reduziert, und der gesamte Kirchendienst gehörte nun in den Aufgabenbereich der Hofkapelle mit ihren vorzüglichen Sängern und Instrumentalisten. Während der neue Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse (1699–1783) im Februar 1734 seinen Dienst antrat und vorrangig für die Neukomposition von Opern zuständig war, wurden Zelenka, Tobias Buz (1692–1760) sowie später Ristori, Johann Michael Breunich (1699–1755) und Johann Georg Schürer (um 1720–1786) zu „Kirchen-Compositours“ ernannt. Im Wechsel mit dem Kapellmeister leiteten sie die Aufführungen und schufen zahlreiche neue Werke. Mit der Einweihung der neuen Hofkirche am Fest Peter und Paul (29. Juni) 1751 änderten sich die äußeren Bedingungen: Neben der nun notwendigen stärkeren vokalen und instrumentalen Besetzung mussten die Komponisten bei neuen Werken auf die komplizierte Akustik dieser Kirche Rücksicht nehmen. Dazu kam die am Fest Mariä Lichtmess (2. Februar) 1755 eingeweihte Orgel, die von Gottfried Silbermann (1683–1753) konzipiert und begonnen und von seinem Schüler Zacharias Hildebrandt (1688–1757) vollendet wurde. Vor allem mit dem Schaffen von Hasse und Schürer entstand der sogenannte Hofkirchenstil – offenbar ein System von ungeschriebenen Regeln, die auch noch hundert Jahre später als Erfahrungswerte weitergegeben wurden. Vielleicht schon mit der Einweihung der neuen Hofkirche, sicher aber seit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges (1756–1763), als ein Teil der Musiker mit dem Hof nach Warschau ging, gehörten die Kapellknaben in institutioneller Hinsicht endgültig zur Hofkirchenmusik. In jedem Fall wurde das ältere Repertoire in den 1750er und 1760er Jahren schrittweise durch Neukompositionen – vor allem aus Schürers Feder – ersetzt. Als die Folgen des Krieges zur Schließung der Hofoper und einer drastischen Reduzierung des Kapelletats führten, erwies sich die Kirchenmusik als der stabilste Teil der bisherigen höfischen Musikpraxis. Auch wenn in den Akten die Klagen über mangelndes Sängerpersoneel erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufhörten, gab es immer wieder begeisterte Berichte über die Aufführungen in der Hofkirche. Domenico Fischietti (um 1725–nach 1783, von 1766 bis 1772 Hofkapellmeister), Johann Gottlieb Naumann (1741–1801, ab 1764 Kirchen-Compositeur, ab 1776 Hofkapellmeister), Joseph Schuster (1748–1812, ab 1772 Kirchen-Compositeur, ab 1787 Hofkapellmeister) und Franz Seydelmann (1748–1806, ab 1772 Kirchen-Compositeur, ab 1787 Hofkapellmeister) sorgten mit zahlreichen neuen Werken für eine beständige Erneuerung des Repertoires. Als Beispiel kann das Kirchenmusikschaffen von Johann Gottlieb Nau-

mann – im übrigen Lutheraner wie vor ihm Heinrich und nach ihm Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859, ab 1828 Hofkapellmeister) – dienen: Aus seiner Feder stammen 21 Messen und weitere Einzelsätze des Ordinarium Missae, 20 Offertorien, zwei Motetti, neun Vesperzyklen, zehn weitere Vesperpsalmen, zwei Versikel zur Eröffnung der Vesper, 18 marianische Antiphonen, zwei Litaniae lauretanae mit Sub tuum praesidium, zwei Misere-re, zwei Versetti, ein Pange lingua zur Fronleich-namsprozession, drei Te Deum laudamus sowie insgesamt zehn italienische Karwochenoratorien. Spätestens für die Zeit nach dem Ende des Sieben-jährigen Krieges lässt sich der Umfang des Kir-chendienstes durch den Vergleich unterschiedlicher Quellen fast lückenlos rekonstruieren. An jedem Sonn- und Feiertag sowie zu zahlreichen Heiligenfesten begann um 11 Uhr das Hochamt und um 16 Uhr die Vesper mit großbesetzter Musik. Dazu kam jeden Samstag und vor den Feiertagen um 16 Uhr eine Andacht mit Lauretanischer Litanei und Sub tuum praesidium, während in den Andachten der Oktav von Fronleichnam und dem Fest des heiligen Franz Xaver (3. Dezember) die entsprechenden Litaneien jeden Nachmittag aufgeführt wurden. Außerdem gab es an den drei Bitt-tagen (Montag, Dienstag und Mittwoch vor Christi Himmelfahrt) um 11 Uhr während der stillen Messe jeweils eine figuraliter musizierte Allerhei-ligenlitanei. In der Fastenzeit erklang montags bis freitags um 16 Uhr im Rahmen der entsprechen- den Andacht jeweils ein Miserere, dazu an den Freitagen und Sonntagen nach der Fastenpredigt ein Versetto sowie am Fest der Sieben Schmerzen Mariä (Freitag vor Palmsonntag) das Stabat Mater. Die Gottesdienste der Karwoche erhielten eben-falls durch die Musik ihr besonderes Gepräge; au-ßerdem gab es bis 1825 jährlich am Karsamsta-gnachmittag die Aufführung eines italienischen Oratoriums. Der Verstorbenen wurde am Fest Aller-seelen (2. November) sowie am 3. und 5. No-vember (Gedächtnis der verstorbenen Mitglieder des Hauses Wettin und der verstorbenen Geistlichen der Kirche) mit jeweils einem Requiem ge-dacht; weitere Aufführungen dieser Art fanden an den Todestagen des Stifterpaares August III. (5. Oktober) und Maria Josepha (17. November) so-wie am Todestag des zuletzt verstorbenen Herr-schers statt. Am Vorabend des Ostersonntags, am Ende der Fronleichnamprozession, in der Weih-nachtsmette und in der Jahresschlussandacht, aber auch zu besonderen Anlässen erklang das Te Deum laudamus. Damit beliefen sich die Aufgaben der Sänger und Instrumentalisten auch bei günstigen kalendarischen Verhältnissen auf mehr als 300 Kirchendienste im Jahr. Eine schrittweise Redu-zierung dieser Aufgaben begann erst 1831, als im Gefolge der ersten sächsischen Verfassung die Hofhaltung neu organisiert wurde und die Figural-musik bei einer Reihe von Heiligenfesten wegfiel. Aus dem bisher skizzierten Befund zeichnet sich innerhalb der gesamten Geschichte der katholi-schen Kirchenmusik in den deutschsprachigen



Kleine Dienst-Regeln über den Kirchen-Dienst, Manuskript von einem unbekanntem Schreiber und Marginalien von Franz Anton Schubert, 1815. In diesem Manuskript sind alle Besonderheiten der Musikpraxis im Verlauf des Kirchenjahres verzeichnet. Für die Erforschung der Hofkirchenmusik ist es von großer Bedeutung.

SLUB Dresden

Ländern eine weitere wichtige Besonderheit des Dresdner Hofes ab. In derselben Zeit, als die Aufhebung von geistlichen Fürstentümern und großen Klöstern im Gefolge des Reichsdeputations-hauptschlusses von 1803 auch für die Kirchenmusik einen Zusammenbruch der institutionellen Basis und damit einen tiefgreifenden Traditionsabbruch zur Folge hatte, erlebte die Musikpraxis in der Katholischen Hofkirche zu Dresden eine ihrer glanzvollsten Epochen. Das geht aus vielen Berichten von Besuchern der sächsischen Residenzstadt hervor. Bei der Neuanstellung von leitenden Musikern achteten die Verantwortlichen des Hofes deshalb nicht nur auf die Fortführung und Weiterentwicklung der Opernpraxis, sondern ebenso auf die Lieferung neuer Kompositionen für den Kirchen-dienst. Das schlug sich oft direkt in den Anstellungsverträgen nieder und galt für Vincenzo Rastrelli (1760–1839, von 1793 bis 1802 sowie von 1807 bis 1814 und 1824 bis 1832 Kirchen-Compositeur), Ferdinando Paër (1771–1839, von 1802 bis 1806 Hofkapellmeister), Franz Anton Schubert (1768–1824, ab 1808 Musikdirektor, ab 1814 Kirchen-Compositeur), Francesco Morlacchi (1784–1841, ab 1810 Hofkapellmeister) und Carl Maria von Weber (1786–1826, ab 1817 Hofkapellmeister). Nicht nur die Kapellmeister und „Kirchen-Compositoren“, sondern auch einzelne Sän-ger und Instrumentalisten der Hofkapelle schrieben neue Kirchenmusikwerke – unter anderem Joseph Schubert (1754–1837, ab 1788 Brat-schist), Johann Aloys Miksch (1765–1845, von 1799 bis 1831 Tenorist, Gesangslehrer und Chor-leiter), Antonio Benelli (1771–1830, von 1801 bis 1823 Tenorist), Giovanni Battista Polledro (1781–1853, von 1814 bis 1823 Konzertmeister) und Friedrich Dotzauer (1783–1860, von 1811 bis 1850 Violoncellist). Mit Friedrich August dem Ge-rechten (1750–1827, 1768 Kurfürst, 1806 König) und Prinzessin Amalie (1794–1870) steuerten auch musikalisch hochbegabte und als Komponi-sten aktive Mitglieder des Herrscherhauses eigene

Kompositionen für die Gottesdienste in der Hofkirche bei.

Trotz zahlreicher Neukompositionen überwog in der Musikpraxis der Katholischen Hofkirche nach 1800 zunehmend das ältere Repertoire. Sänger und Instrumentalisten der Hofkapelle sorgten für eine exzellente (und von den Zeitgenossen immer wieder gelobte) Ausführung, aber manche Details wie die Besetzung der Sopran- und Altsoli mit Kastraten erwiesen sich als nicht mehr zeitgemäß und stießen zunehmend auf Kritik. Trotzdem ging der Betrieb zunächst unangefochten weiter. So wurde Carl Gottlieb Reissiger im Dezember 1826 zunächst als Musikdirektor angestellt und erhielt seine Ernennung zum Hofkapellmeister erst nach dem Ablauf des üblichen Probejahres sowie der Komposition einer großbesetzten Messe. Einen Einschnitt bildete die erste sächsische Verfassung aus dem Jahre 1831, die unter anderem die Trennung von Hof- und Staatsetat vorsah. Nun wurden der Hofgottesdienst, aber auch Hofkapelle und -theater über die „Civilliste“ finanziert, die jeder König nach seinem Regierungsantritt neu mit dem Landtag aushandeln musste. Die daraus entstandenen Sparzwänge führten zur Schließung der italienischen Oper und zu einer ersten Reduzierung des Kirchendienstes. Das Amt des „Kirchen-Compositors“ gab es fortan nicht mehr. Zwei Kapellmeister und ein Musikdirektor leiteten nun im Wechsel die Aufführungen in Kirche und Oper. Für die öffentliche Wahrnehmung der höfischen Musikpraxis trat die Kirchenmusik zunehmend in den Hintergrund des Interesses, was für die Aufführungen nicht ohne Folgen blieb. Als 1841 und 1845 die beiden letzten Kastraten ihren Dienst in der Dresdner Hofkirche beendeten, bot die Neuanstellung von vier weiteren Kapellknaben (zusätzlich zu den bisherigen acht) keinen adäquaten Ersatz. Richard Wagner (1813–1883, von 1843 bis 1849 Hofkapellmeister) hatte zwar abwechselnd mit Reissiger und Karl August Röckel (1814–1876, von 1843 bis 1849 Musikdirektor) den Kirchendienst der Hofkapelle zu leiten, komponierte jedoch als erster Dresdner Kapellmeister seit mehr als hundert Jahren keine neuen Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch mehr.

Die Zeit von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Reichsgründung muss ohne Einschränkung als eine Krisenzeit der Dresdner Hofkirchenmusik bezeichnet werden. Dafür gibt es mehrere Gründe: Das ältere Repertoire galt in wichtigen Teilen als Produkt der „Zopfzeit“ und die Aufführungsbedingungen bei den Singstimmen (mit Knabenstimmen für anspruchsvolle Soli) waren alles andere als ideal. Der Umfang des Theaterdienstes hatte im Lauf der Jahrzehnte zugenommen, so dass den Musikern ihre Aufgaben in der Kirche mehr denn je als lästige Pflicht erschienen. Als Ausweg wurde im Herbst 1863 zunächst die Mitwirkung der Instrumentalisten bei den Nachmittagsgottesdiensten einschneidend reduziert. Im folgenden Jahr erging die Genehmigung zur Ausführung der hohen Vokalsoli durch Sängerinnen katholischer

Konfession an hohen Festen – eine Regelung, die bald auch für andere Termine Anwendung fand. Seit 1874 wurden die orchesterbegleiteten Messen während der Opernferien durch Kompositionen mit Orgelbegleitung ersetzt. 1876 erhöhte sich die Zahl der Kapellknaben von 12 auf 16, und seit 1878 wirkten auch weibliche Mitglieder des Opernchors bei den Aufführungen in der Kirche mit. Die seit 1850 neu angestellten Kapellmeister leiteten in bewährter Weise die Kirchenmusikaufführungen, traten aber nur noch selten als Komponisten neuer Werke hervor. Stattdessen sorgten Carl August Krebs (1804–1880, ab 1850 Hofkapellmeister) und Franz Wüllner (1832–1902, von 1877 bis 1884 Hofkapellmeister, ab 1882 nur noch für die Kirchenmusik zuständig) für die Bereicherung des musizierten Repertoires um Werke von Josef Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) und Franz Schubert (1797–1828). Vor allem Wüllner verband diese Umgestaltung des Repertoires mit einer umfassenden Reorganisation des Kirchendienstes. So erreichte die Dresdner Hofkirchenmusik seit ungefähr 1880 unter veränderten Bedingungen eine neue Blütezeit. In der Regel war nun einer der Kapellmeister oder Musikdirektoren in besonderer Weise für die Kirchenmusik zuständig; die übrigen beteiligten sich im Rahmen der Dienstordnung an der Leitung der Aufführungen. Auf Wüllner folgten Adolf Hagen (1851–1926, von 1884 bis 1913 Hofkapellmeister) und Karl Maria Pembaur (1876–1939, von 1913 bis 1937 Direktor der Hofkirchenmusik). Daneben erwarb sich Edmund Kretschmer (1830–1908) als Instruktor der Kapellknaben, Hoforganist und Komponist einen überregionalen Ruf. Wie sich aus den zeitweilig fast lückenlos erhaltenen Dienstplänen ergibt, reduzierte sich die Zahl der Kirchendienste mit Orchester von 110 im Jahre 1885 auf 79 im Jahre 1903, während gleichzeitig die Zahl der Dienste ohne Orchester mit 95 und 96 fast konstant blieb. Ungefähr die Hälfte des musizierten Repertoires stammte weiterhin von älteren Dresdner Kapellmeistern und „Kirchen-Compositors“, der Rest von anderen Komponisten. Die naheliegende Frage, wieweit der organisierte Cäcilianismus als restaurativ am Stilideal des 16. Jahrhunderts orientierte Reformbewegung Einfluss auf die Musikpraxis in der Dresdner Hofkirche gewann, lässt sich – trotz der Ausweitung von Aufführungen ohne Orchester – weitgehend negativ beantworten. Lediglich Edmund Kretschmer stand in persönlichem Kontakt mit Franz Xaver Witt (1834–1888) und komponierte vorrangig Werke ohne Instrumentalbegleitung, ohne sich den Rigorismus der strengen Cäcilianer zu eigen zu machen. Wenn in der Dresdner Hofkirche rein vokal besetzte Werke oder solche mit Orgelbegleitung aufgeführt wurden, geschah dies nicht wegen abweichender ästhetischer Anschauungen, sondern aus organisatorischen oder Kostengründen. Als der letzte sächsische König Friedrich August III.



(1865–1932) im November 1918 auf seinen Thron verzichtete, war absehbar, dass Hoftheater und -kapelle als staatliche Institutionen weiterbestehen würden. Für die Musik in der Katholischen Hofkirche galt das nicht mit derselben Selbstverständlichkeit. Zwar setzten sich Karl Maria Pem-baur und andere namhafte Musiker für die Beibehaltung der Aufführungen ein, aber für viele Sänger und Instrumentalisten der bisherigen Hof- und künftigen Staatskapelle bedeutete der Kir-chendienst vor allem eine zusätzliche Last. Finan-zielle Schwierigkeiten und politische Parolen wie „Trennung von Staat und Kirche“ oder „Bevorzu-gung der katholischen Kirche zu Ungunsten der protestantischen“ waren geeignet, die öffentliche Debatte anzuheizen und künstlerische Erwägun-gen in den Hintergrund zu drängen. 1922 wurde schließlich eine Regelung gefunden: Die Musik in der Hofkirche bestand als Dienstaufgabe von Opernchor (gemeinsam mit den Kapellknaben) und Staatskapelle weiter, und die Aufführungen zum Hochamt an den Sonn- und Feiertagen sowie zur Auferstehungsfeier am Vorabend des Oster-sonntags und zur Jahresschlussandacht am Silve-sterstag blieben in der bisherigen Weise erhalten. Insgesamt waren das pro Jahr ungefähr 35 Dienste mit Orchester und 25 bis 30 Dienste in rein voka-ler Besetzung. Das Pfarramt der Hofkirche über-nahm nun den Unterhalt der Kapellknaben, die neben dem Kirchendienst weiterhin bei Auffüh-rungen in der Semperoper mitwirkten. Im Laufe der 1920er Jahre verschwanden einige ältere Kom-positionen von Dresdner Kapellmeistern aus dem Repertoire, während Messen von Robert Schu-mann (1810–1856), Anton Bruckner (1824–1896) oder Pembaur neu hinzukamen. Die Rege-lungen zur Musikpraxis in der Katholischen Hof-kirche wurden auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zunächst nicht in Frage ge-stellt. Als sich der NSDAP-Gauleiter und Reichs-statthalter Martin Mutschmann (1879–1947) um die Einstellung der Staatsleistungen an die beiden großen Kirchen bemühte, waren davon auch die Aufführungen in der Hofkirche betroffen, die mit Wirkung vom 1. Januar 1938 wegfielen. In der Begründung ist vom „Gewissenszwang“ für nichtka-tholische Musiker die Rede. Außerdem könne „Or-chestermusikern und Opernchor-Mitgliedern die Mitwirkung bei gottesdienstlichen Handlungen nicht ohne weiteres zugemutet werden“. Wider-spruch von kirchlicher Seite gab es nicht; Eingaben von Privatpersonen, die neben dem kulturellen Wert die überkonfessionelle Ausstrahlung der bis-herigen Praxis betonten, blieben allesamt erfolglos. Seit Anfang Januar 1938 übernahm ein aus Ge-meindemitgliedern bestehender Laienchor ge-meinsam mit den Kapellknaben die musikalischen Aufgaben im Hochamt. Sie sangen vorrangig Mes-sen a cappella oder mit Orgelbegleitung. Bei den wenigen orchesterbegleiteten Messen an den Hochfesten des Kirchenjahres wirkten Musiker der Dresdner Philharmonie auf freiwilliger Basis mit und ermöglichten so das Weiterleben der



großbesetzten Aufführungen in den Jahren des Krieges. Anfang 1944 wurde das Pfeifenwerk der Silbermannorgel ausgebaut; im September desselben Jahres folgte die Evakuierung der Kapellknaben nach Schirgiswalde. So blieb ihnen das Schick-sal der Bewohner des Geistlichen Hauses erspart, die fast alle in der Bombennacht am 13./14. Febru-er 1945 ums Leben kamen. Nach dem Ende des Krieges begannen sofort die ersten Aufräum- und Sicherungsarbeiten. Das war von großer Bedeutung, weil die Hofkirche nach wie vor Eigentum des Staates war und die fort-dauernde kirchliche Nutzung ein zentrales Argu-ment für den Wiederaufbau bildete. Nach der provisori-schen Abtrennung des linken Seitenschiffs mit

Silbermann-Orgel in der Katholischen Hofkirche, 1934  
SLUB Dresden, Deutsche Fotothek,  
Foto: Walter Möbius

### Literatur (Auswahl)

Die Literatur zur Dresdner Hofkirchenmusik ist inzwischen kaum noch überschaubar. Die nachfolgend gegebene Auswahl beschränkt sich deshalb bewusst auf wenige Titel, die über das Gesagte hinaus für eine weitere Orientierung geeignet erscheinen.

Hans von Brescius: Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch (1826-1898). Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums (22. September 1898), Dresden 1898, darin das Kapitel IV: Das Vokalinstitut und der Kirchenkdienst, S. 73-87.

Paul Adolph: Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anderes, Dresden 1932.

Wolfgang Horn: Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel u.a. 1987.

Konrad Wagner: Die Kirchenmusik an der Dresdner Katholischen Hofkirche seit 1940. Ein Erlebnisbericht, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 79 (1995), S. 47 - 66.

Wolfgang Reich: „Chorus“ und „Musici Regii“ an der Dresdner katholischen Hofkirche in der Ära Augusts des Starken, in: Josef Gmeiner/Zsigmond Kokits/Thomas Leibnitz/Inge Pechotsch-Feichtinger (Hrsg.): *Musica conservata*. Günter Brosche zum 60. Geburtstag, Tutzing 1999, S. 321-339.

Wolfgang Reich: Die Dresdner Hofkapelle im kirchenmusikalischen Dienst 1710-1745, in: Hans-Günter Ottenberg/Eberhard Steindorf (Hrsg.): *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, Hildesheim u. a. 2001, S. 57-80.

Gerhard Poppe: Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 6* (2004), S. 301-342.

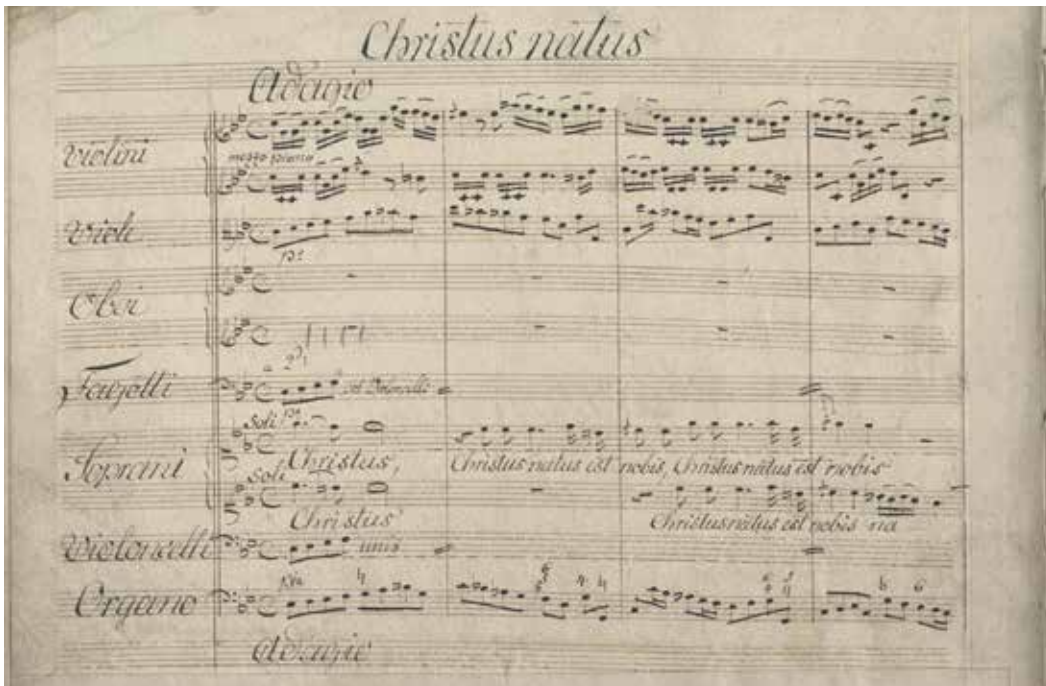
Hilfe einer Mauer konnte der Gemeindegottesdienst am Pfingstsonntag (25. Mai) 1947 von der bis dahin genutzten Benno-Kapelle dorthin umziehen. Erst mit der Weihe des Hochaltars am 8. Juli 1962 stand der gesamte Kirchenraum wieder zur Verfügung. Auf dem Feld der Kirchenmusik gab es zunächst mehrere Initiativen. Anfang 1948 übernahm Bruno Knauer (1910–1977), ehemaliger Kapellknabe und Geiger der Staatskapelle, auf ehrenamtlicher Basis die Leitung eines neugebildeten Chores, der nun für die Musik in der Hofkirche zuständig war. Als Mitglied der Staatskapelle konnte Knauer mit der Unterstützung seiner Kollegen rechnen, so dass an hohen Festen wieder regelmäßige Kirchenmusik mit Orchesterbegleitung erklang. Eine wichtige Hilfe kam von Ludwig Baum (1896–1973), Studenten- und Akademikerseelsorger und Initiator des Katholischen Bildungswerks, der nachdrücklich für den Wiederaufbau der Hofkirchenmusik eintrat. Schwieriger war zunächst die Fortführung der Kapellknaben-tradition. Nach Überwindung mancher Hindernisse zogen Anfang April 1948 die ersten fünf Kapellknaben der Nachkriegszeit im provisorischen Pfarrhaus in der Bayreuther Straße ein, wechselten aber bereits ein Jahr später in besser geeignete Räume in der Schweriner Straße. Instruktor blieb Joseph Wagner (1891–1965), dem Konrad Wagner (geb. 1930, nicht verwandt) – obwohl zunächst noch Abiturient – als Musikpräfekt und Erzieher zur Seite stand. Neben dem Zusammenwirken mit dem von Knauer geleiteten Hofkirchenchor sangen sie das gregorianische Proprium und – unter Hinzunahme geeigneter Männerstimmen – bald auch ein eigenes A-cappella-Repertoire. Mit dieser Organisationsstruktur und dem beschriebenen Aufgabenfeld wurde aus dem Kapellknabeninstitut endgültig eine rein kirchliche Einrichtung. Konrad Wagner ging im Herbst 1951 zum Studium der Kirchenmusik an die Musikhochschule in Berlin-Charlottenburg und trat nach seiner Rückkehr im November 1955 die Nachfolge von Joseph Wagner als „Instruktor“ (also mit der traditionellen Amtsbezeichnung) sowie als Organist der Hofkirche an. Als die Kapellknaben im September 1956 in das durch den Krieg zerstörte und nun wiederhergestellte St. Vincentius-Stift in der Wittenberger Straße umzogen, bot sich erstmals die Möglichkeit zum Aufbau eines Knabenchores mit eigenen Männerstimmen. Bereits im Januar 1957 war die Anzahl der jungen Sänger von bisher zehn bis zwölf auf 26 gestiegen. Der Ausbau des Hauses bot Möglichkeiten zu einer weiteren Vergrößerung des Chores, der bald ungefähr 50 Mitglieder umfasste. Der Nachwuchs kam vor allem aus Dresden und Umgebung und in geringerem Maße auch aus anderen Regionen der damaligen DDR.

Im Dezember 1963 hatte das II. Vatikanische Konzil seine Konstitution über die Liturgie verabschiedet, an deren Zustandekommen Otto Spülbeck (1904–1970) als Bischof von Meißen aktiv beteiligt gewesen war. Zum wichtigsten äußeren

Zeichen für die Veränderungen der folgenden Jahre wurde der schrittweise größer werdende Anteil der Volkssprache und des Gemeindegesangs in den katholischen Gottesdiensten. Mit dem neuen Verständnis der feiernden Gemeinde als Träger des Gottesdienstes veränderte sich aber auch der Stellenwert der althergebrachten Kirchenmusik. Nach manchen Diskussionen blieben die orchesterbegleiteten Messkompositionen in der Hofkirche an den hohen Festtagen grundsätzlich erhalten. Trotz seines Einsatzes für die Reform der Liturgie schätzte Bischof Spülbeck die traditionelle Kirchenmusik sehr und sorgte zusammen mit dem Propsteipfarramt für die finanzielle Absicherung der kirchenmusikalischen Aufgaben. Inzwischen war die Rekonstruktion der ausgelagerten Silbermannorgel vorangeschritten; sie konnte nach manchen Verzögerungen am Pfingstsonntag (30. Mai) 1971 erneut ihrer Bestimmung übergeben werden. Seit Oktober 1972 stand mit Hansjürgen Scholze (geb. 1944) wieder ein eigener Organist zur Verfügung. Die Orgel diente nicht nur der Begleitung des Gemeindegesangs und der großbesetzten Kirchenmusik, sondern erwies sich bald als erstrangiger Anziehungspunkt für Musikfreunde aus nah und fern, weil sie als einzige von den ursprünglich drei Dresdner Silbermannorgeln nun wieder zur Verfügung stand. Stärker als vor dem Zweiten Weltkrieg und nicht zuletzt aufgrund der Rettung des Pfeifenwerks vor der Zerstörung bildete die wiederaufgebaute Orgel eine eigenständige Komponente in der öffentlichen Wahrnehmung der Musikpraxis in der Dresdner Hofkirche.

Wenige Wochen vor der Wiedereinweihung der Orgel hatte der neue Bischof Gerhard Schaffran (1912–1996) Konrad Wagner zum Domkantor ernannt. Bruno Knauer zog sich daraufhin mit seinem Chor in die Herz-Jesu-Kirche zurück. Mitglieder der Staatskapelle wirkten weiterhin bei den Aufführungen in der Hofkirche mit, aber in der Folgezeit wurden die Hofkirchenmusik und die Kapellknaben (dieser als eigenständiger Knabenchor – neben dem Kreuzchor und dem Thomanerchor) in der öffentlichen Wahrnehmung immer eindeutiger miteinander identifiziert. Jährliche Chorfahrten in fast alle Regionen der DDR galten nicht nur der Nachwuchsgewinnung, sondern förderten auch Zusammengehörigkeitsgefühl und „Markenbewusstsein“ der Mitglieder. Schwieriger war die Organisation von Auslandsreisen, die einem Chor in ausschließlich kirchlicher Trägerschaft zunächst verwehrt blieben. Trotzdem reisten die Kapellknaben nach Überwindung mancher Schwierigkeiten im Juli 1977 nach Österreich, im Oktober 1982 nach Wien, Assisi und Rom, im Juli 1985 nach Limburg zum 750-jährigen Bestehen des Domes und im Juli 1988 nach Paris. Während im kirchenmusikalischen Alltag Messen und Motetten in A-cappella-Besetzung dominierten, gab es an hohen Festtagen weiterhin Aufführungen mit Orchesterbegleitung. Darunter fanden sich auch Werke aus





Anonymous/Johann Georg Schürer: Beginn des Invokatoriums „Christus natus est nobis“ aus der Weihnachtsmesse, Partiturbkopie. Schürer bearbeitete eine böhmische Vorlage für den Gebrauch in der Hofkirche. In dieser Fassung erklangen Invokatorium und Hymnus – mit Unterbrechungen – jährlich seit den 1750er Jahren bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs in der Weihnachtsmesse. SLUB Dresden

dem älteren Dresdner Repertoire wie die Messe d-moll und das Requiem C-Dur von Hasse, die Missa Circumcisionis von Zelenka, die Messe B-Dur von Morlacchi oder die beiden Messen von Weber.

Unterdessen war 1980 der Bischofssitz von Bautzen nach Dresden verlegt worden. Die Katholische Hofkirche wurde in den Rang einer Kathedrale erhoben, aus dem gemischten Chor entstand der Cathedralchor, und viele Jahre später erhielt der Domkantor und Kirchenmusikdirektor die Amtsbezeichnung „Domkapellmeister“. Noch während der Friedlichen Revolution ergriff Wagner die Initiative zur Neuerrichtung des St. Benno-Gymnasiums – vor allem, um den Kapellknaben parallel zur musikalischen Ausbildung eine gute Allgemeinbildung mitgeben zu können. Der Unterrichtsbetrieb begann mit 300 Schülern bereits im September 1991. Fünf Jahre später konnte das St. Benno-Gymnasium an der Pillnitzer Straße einen Neubau beziehen. Das trug wesentlich zur Stabilisierung des Chores bei, dessen Mitgliederzahl nach der Friedlichen Revolution zunächst gesunken war und nun in den folgenden Jahren zeitweilig bis auf ungefähr 90 anstieg. Im Mai 1997 übernahm schließlich Matthias Liebich (geb. 1958) das Amt des Domkapellmeisters. Wie Wagner ein ehemaliger Kapellknabe, hatte er zunächst eine Ausbildung als Orgelbauer absolviert und anschließend Dirigieren und Korrepetition studiert. Vor seiner Berufung an die Dresdner Kathedrale war er Kapellmeister an verschiedenen Theatern gewesen und brachte so umfassende Erfahrungen in sein neues Amt ein. Innerhalb der stabil gebliebenen Rahmenbedingungen gelang es Liebich, von Anfang an einige neue Akzente zu setzen. Dazu gehörten gemeinsame Auftritte mit dem Dresdner Kreuzchor bei Gottesdiensten in der Kathedrale und der Kreuzkirche, die Ausweitung

des Repertoires in verschiedene Richtungen, vor allem aber eine Rückbesinnung auf das ältere Dresdner Hofkirchenrepertoire. Seit den 1980er Jahren hatte es innerhalb der sogenannten „Alten Musik“ ein immer stärkeres Interesse an Werken aus dem Umkreis des Dresdner Hofes gegeben. Dies galt zunächst den Instrumentalkompositionen, aber auch der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. So wurde der Name Jan Dismas Zelenka bald zum „Geheimtip“ für anspruchsvolle katholische Kirchenmusik seiner Zeit; weitere Namen wie Heinichen, Hasse, Naumann sowie später Ristori, Schürer, Schuster, Seydelmann und Reissiger folgten. Liebich nutzte nicht nur Vorarbeiten anderer Ensembles, sondern beteiligte sich mit eigenen „Ausgrabungen“ an der Erschließung und Wiederaufführung solcher Werke. Oft gaben „runde“ Geburts- und Todesjahre den Anstoß für einzelne Wiederaufführungen. Mit ihnen kehrten Teile des älteren Dresdner Hofkirchenrepertoires unter veränderten liturgischen Bedingungen an den Ort ihrer ursprünglichen Bestimmung zurück. Hier bestehen sicher noch manche Möglichkeiten, um ein lange in Vergessenheit geratenes Erbe schrittweise für die Gegenwart zu erschließen. Die Dresdner Kathedrale erhält dadurch ein eigenes und unverwechselbares musikalisches Profil. Nicht zuletzt ermöglichen die Aufführungen von Messen und anderen Kompositionen innerhalb des Gottesdienstes bei den Hörern ein besseres Verständnis der nun sinnfälligen liturgisch-musikalischen Zusammenhänge. Die einzigartige Sonderrolle der Dresdner Hofkirche und ihrer Musik kehrt damit unter veränderten Bedingungen wieder: Heute geht es dabei nicht mehr vorrangig um konfessionelle Differenzen, sondern um die Potentiale einer katholischen Kathedrale und ihrer Musik in einer säkularisierten Gesellschaft.

Gerhard Poppe: Dienstordnung und Repertoireaufbau in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1764 bis 1832, in: Manuel Ger-vink/Frank Heidlberger/Frank Ziegler (Hrsg.): Weber-Studien Band 8. Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien, Mainz u. a. 2007, S. 193-250.

**Autor**  
Prof. Dr. Gerhard Poppe  
Dresden