

# Das Dresdner Amen in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts

Folge 6 aus der Sendereihe **Klassik und mehr: Musikstadt Dresden** (Erstausstrahlung 3. Juli 2005)

Deutsche Welle (Radio DW)

Autor Haupttext: MARKUS SCHWERING / Links, Noten, Hervorhebungen und Glossar: MICHAEL SCHRANER

«Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott, dass ihr berufen, ihn zu hören.» (► Bayreuth 2012 / «Dresdner Amen» mit Fernorchester) Das sind die ersten Worte, die nach dem langen instrumentalen Vorspiel in **Richard Wagners** Bühnenweihfestspiel **Parsifal** zu vernehmen sind. Der alte Gurnemanz richtet sie an zwei Knappen, die zu Tagesanbruch von besagtem Ruf geweckt werden. Das feierliche Signal kommt laut Regieanweisung als «Morgenweckruf» von der nahen Gralsburg. Bereits in der Orchestereinleitung hat es eine herausragende Rolle gespielt, nun wird deutlich: Es handelt sich um das zentrale Leitmotiv (♩) des Parsifal, um das **Gralsmotiv**.



sog. **Gralsmotiv** aus dem **Parsifal**

Tatsächlich repräsentiert dieses Motiv zusammen mit anderen Motiven die Sphäre des heiligen Grals. Das ist jenes Weihegefäß, in das nach dem Kreuzestod des Heilands das Blut aus der Speerwunde an seiner Seite geflossen sein soll. Die sakrale Aura des Gralsmotivs rührt nicht zuletzt daher, dass es auf Melodieformeln aus der kirchlich-liturgischen Sphäre zurückgreift. Sein erster Teil ist der traditionelle Beginn der gregorianischen Psalmodie (♩). Sein zweiter Teil mit dem fünftönigen Anstieg der Oberstimme aber zitiert eine Antwortformel, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Liturgie der christlichen Kirchen vor allem in Sachsen gebräuchlich war: das sogenannte **Dresdner Amen**.

Richard Wagner hat diese Klangfigur wahrscheinlich in der Dresdner Kreuzschule kennen gelernt, in die er 1822 als Neunjähriger aufgenommen worden war – genauer: in den Gottesdiensten der Kreuzkirche, an denen er teilnehmen musste, obwohl er schon als Schüler lieber die Oper besuchte. Immerhin: Das **Dresdner Amen** hinterliess einen starken Eindruck bei dem Knaben; anders ist nicht zu erklären, dass der Komponist es nicht nur in Parsifal, seinem letzten Werk, sondern auch in früheren Opern beharrlich aufgriff – wir kommen darauf zurück.

**Wagner selber spricht von Erinnerungsmotiven.** Der Terminus **Leitmotiv** taucht bei A.W. AMBROS 1865 im Zusammenhang mit der Kompositionstechnik von Liszt und Wagner auf, bei F.W. JÄHN 1871 zu Studien von C.M.v. Webers Musik. Spätestens seit der Beschreibung von Wagners Musik durch H.V. WOLZOGEN hat sich der Terminus Leitmotiv definitiv etabliert.

Dabei war Wagner beileibe nicht der einzige Komponist des 19. Jahrhunderts, den diese Formel faszinierte, der sie aus ihren engen gottesdienstlichen Bezügen löste und einer im engeren Sinne kunstmusikalischen Verwendung zuführte. Zu dieser Weiterverwendung regte zweifellos die gestische Qualität der Figur an, die etwa im Sinn von sich zum Himmel erhebenden Augen oder Händen zu deuten wäre. Darüber hinaus entsprach sie einer starken historischen Tendenz des 19. Jahrhunderts: Kirchlich-religiöse Formen und Gehalte wurden in den weltlichen Bereich überführt, die Kunst beerbte gewissermassen die Religion, deren Riten in den Augen der Zeitgenossen schal und substanzlos geworden waren. Man ging am Sonntag nicht mehr in die Kirche, sondern in den Konzertsaal, den sprichwörtlichen Musentempel.

Wie auch immer: Mit dem **Dresdner Amen** gelangte ein echtes Dresdner Produkt in die grosse weite Musikwelt des 19. Jahrhunderts, wurde sozusagen zum musikalischen Exportschlager. Seine Herkunft ist nicht ganz geklärt (♩), nur so viel steht fest: Es handelt sich um eine mehrstimmig gesetzte Antwort des Chores, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Messen der katholischen Hofkirche in Dresden gesungen wurde. Sie ersetzte alte gregorianische Amen-Formeln, erklang dann aber auch zu anderen liturgischen Antwortphrasen – etwa auf «Et cum spiritu tuo» und «Deo gratias».



**Dresdner Amen**

Was aber führte zu der raschen Verbreitung des **Dresdner Amen**? Eine erste Antwort liefert die Tatsache, dass in den Jahren um und nach 1800 der Besuch des für seine Feierlichkeit weithin berühmten Gottesdienstes in der Hofkirche zum absoluten Pflichtprogramm eines jeden Dresden-Reisenden gehörte – auch für den Nicht-Katholiken. Da bekam er halt dann, ob er es nun wollte oder nicht, das später so genannte Dresdner Amen vom Chor

**Psalmodie:** Gesungener Vortrag von Psalmen, Gesängen und anderen (biblischen) Texten in einem Gottesdienst. Die einfachen Melodiemodelle (Psalmtöne) haben einen Anfang (Initium), einen Rezitationston (Tenor) und einen Abschluss (Finalis).

Das **Dresdner Amen** wurde (Eintrag New Grove) vom Oberkapellmeister und Komponisten JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (1741 – 1801) für den liturgischen Gebrauch in der katholischen Hofkirche Dresden komponiert, verbreitete sich aber bald in ganz Sachsen.

vorgesetzt. Und dank ihrer Suggestivität und Einprägsamkeit liess die Tonfolge viele Hörer und vor allem die Musiker unter ihnen so schnell nicht wieder los. Der Komponist **Carl Loewe** etwa, der die Hofkirche 1819 besuchte, verwendete sie in seiner Ballade **Der Gang nach dem Eisenhammer** – naheliegenderweise in einer Gottesdienstszene. Und in **Louis Spohrs** Duett für Piano und Violine von 1836, das den Titel **Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz** trägt, erscheint das Amen in einem *Adagio*, das, so der Komponist, «eine Szene aus der katholischen Hofkirche in Dresden» wiedergibt. Leider gibt es von den genannten Werken keine Aufnahmen. Darüber hinaus überschritt die Gebetsformel ihren katholischen Herkunftsbereich rasch und war seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch im Gottesdienst der evangelisch-lutherischen Kirchen Sachsens geläufig – die von Wagner besuchte Kreuzkirche gehörte zu ihnen.

Vor Wagner, aber nach Loewe und Spohr ist **Felix Mendelssohn Bartholdy** der berühmteste Komponist, der das **Dresdner Amen** verwendet hat. Er schrieb an der Jahreswende 1829/30 seine **Reformationssinfonie** (► Sinfonie Nr. 5 in D-Dur, Beginn mit langsamer Einleitung), mit der er den 300. Jahrestag der Augsburger Konfession festlich begehen wollte. Im ersten Satz dieses Werkes erscheint das **Dresdner Amen** dreimal (in der langsamen Einleitung zweimal unmittelbar nacheinander: ►) und zwar im wesentlichen in der Gestalt, die in der sächsischen Liturgie gebräuchlich war und dann auch von Wagner aufgegriffen wurde.

Das **Dresdner Amen**, die aus dem katholischen Gottesdienst stammende Melodie, nun in einer Sinfonie, die dem Gedenken an die Reformation gewidmet ist: Dies zeigt, in welch hohem Masse sie bereits kurz nach ihrer Entstehung ein überkonfessionelles Gut geworden war. Kennen gelernt hat Mendelssohn sie vielleicht durch seinen Berliner Musiklehrer Ludwig Berger, der 1801 nach Dresden gereist war, um dort Komposition zu studieren.

**Anton Bruckner** ist nach Mendelssohn und Wagner der nächste bedeutende Komponist, in dessen Oeuvre das **Dresdner Amen** eine Rolle spielt. Das ist insofern nicht verwunderlich, als Bruckner nicht nur mit Wagners Musik ausserordentlich gut vertraut war, sondern auch die Reformationssinfonie genau gekannt hat. Bruckners Sinfonik ist von vornherein religiöse Sinfonik. Nicht wird hier Religion einem rein musikalischen Vorgang übergestülpt. Vielmehr ist es von vornherein ein religiöser Impuls, der den sinfonischen Prozess steuert, die Motiv- und

Themenentwicklung, die gleichsam himmelwärts strebenden harmonischen Aufstiege. Musik wird gewissermassen zu einem einzigen tönenden «Dona nobis pacem».

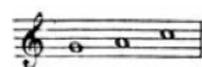
Nirgendwo ist dies vielleicht deutlicher als in seiner letzten, der **neunten Sinfonie**, die Bruckner nicht mehr vollenden konnte. Er wollte das Werk, über dessen Finale er verstarb, keinem Geringeren als «dem lieben Gott» widmen. So mag in dem letzten Satz, den der Komponist fertig stellen konnte – dem **Adagio** mit seinen katastrophischen Steigerungen, seinen gewaltsamen Durch- und Abbrüchen, seinen befriedeten Idyllen – die Botschaft stecken, dass vor einer Auferstehung ein Golgatha durchlitten werden muss. In diesen Kontext fügt sich auch die Anspielung auf das **Dresdner Amen** in der Schlusswendung des Eröffnungsthemas, das schmerzhaft überreizt beginnt und mit der Zuversicht der Gebetswendung endet (► Sinfonie Nr. 9 in d-Moll, Beginn des 3. Satzes *Adagio*. Langsam, feierlich / Ltg. Herbert Blomstedt, ehemaliger Gewandhauskapellmeister. Das **Dresdner Amen** ist im Abschluss leicht modifiziert: ►).

Zum letzten Mal in der europäischen Kunstmusik erscheint das **Dresdner Amen** in der **ersten Sinfonie** von **Gustav Mahler**, die chronologisch sogar noch vor Bruckners Neunter entstand, musikhistorisch hingegen ein späteres Stadium der Gattungsentwicklung repräsentiert. Die Wendung erklingt zum ersten Mal in der Mitte des letzten Satzes. Sie wird dort zum Vehikel eines «Durchbruchs»: Nach einer gewaltigen Steigerung und einer überraschenden Modulation erscheint sie sieghaft der grundtonartige D-Dur-Akkord (Sinfonie Nr. 1 in D-Dur, 4. Satz stürmisch bewegt / Vorbereitung des «Durchbruchs», Beginn mit dem **Dresdner Amen** und Steigerungsphase: ► / «Durchbruch»: ►). Der sollte Mahler zufolge so klingen – man beachte den religiösen Beiklang der Begriffswahl – «als wäre er vom Himmel gefallen, (►) als käme er aus einer anderen Welt». (Beginn der letzten Steigerungsphase im Schlusssatz: ► / gesteigerten Wiederholung: ► Hier weist Mahler in der Partitur die HolzbläserInnen an, den Schalltrichter in die Höhe zu halten und empfielt, ► alle HornistInnen aufstehen zu lassen: «Die Hörner Alles, auch die [5] Trompeten übertönen.)

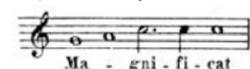
Der Charakter des **Dresdner Amen** hat sich in der Art und Weise, wie Mahler es zitiert, gründlich gewandelt. Es ist keine demutsvolle Bitte mehr, auch kein Sich-Verlieren in mystische Versenkung. Vielmehr erscheint es als Ausdruck eines triumphierenden fiktiven Subjekts, das Widerstände und Gefahren sieghaft überwunden hat. Aber es geht eben nicht nur um Kampf, sondern auch um Gnade – der D-Dur-Akkord soll ja

**Das Gralsmotiv und das tonische Kreuz:** Das Gralsmotiv in Wagners letztem Bühnenwerk **Parsifal** setzt sich zusammen aus dem sog. tonischen Kreuz und dem Dresdner Amen. Das tonische Kreuz geht auf **Franz Liszt (1811 – 1886)** zurück. Liszt verwendet häufig das Motiv einer aufsteigenden grossen Sekunde, gefolgt von einer kleinen Terz. In den Schlussbemerkungen zum Oratorium **Die Legende der heiligen Elisabeth** (UA 1865) führt der Komponist dazu aus:

«Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Intonation



im gregorianischen Gesang sehr häufig gebraucht ist; zum Beispiel in dem



dem Hymnus



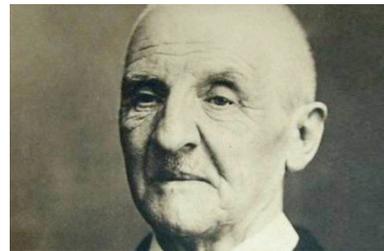
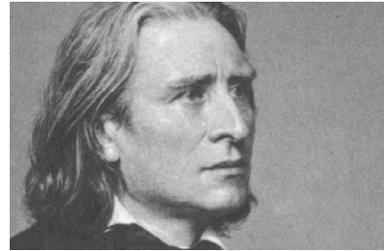
Der Komponist dieses Werkes („cum sancto spiritu“) der Graner Messe; im Schlusschor der Dante Sinfonie [sic], und in der symphonischen Dichtung „Die Hunnen-Schlacht.“ – Sie bildet, in der obliegenden Composition der Legende der heiligen Elisabeth, gleichsam als tonisches Symbol des Kreuzes, das Hauptmotiv des Chors der Kreuzritter (No III a) und des Kreuzzug-Marsches (No III d). Der ► «Chor der Kreuzritter» (IIIa) – martialisch Klangkulisse mit mehrfacher Verwendung des **tonischen Symbols des Kreuzes**.

In **Mahlers Sinfonie Nr. 1** erklingt jeweils nicht «nur» das Dresdner Amen, sondern gleich das ganze **Gralsmotiv** aus Wagners **Parsifal**.

«wie vom Himmel gefallen» klingen. Überwindung und Erlösung, heroische und religiöse Impulse gehen bei Mahler eine Synthese ein.

Am Schluss der Sendung jetzt noch einmal Wagner: **Parsifal** ist, wie bereits erwähnt, nicht die einzige Oper, in der er auf das **Dresdner Amen** zurückgriff. Dieser Rückgriff lag immer dann nahe, wenn es darum ging, eine kirchlich-sakrale Aura zu beschwören. Das war in der ganz frühen Oper **Das Liebesverbot** der Fall, vor allem aber im **Tannhäuser**. Dort wird die Figur mehrfach im dritten Akt intoniert – zunächst in der Einleitung (▶), die Tannhäusers Pilgerreise nach Rom schildert, dann in seinem Bericht über diese gescheiterte Erlösungsfahrt: «Der Tag brach an, da läuteten die Glocken, hernieder tönnten himmlische Gesänge; da jauchzt es auf in brünstigem Frohlocken, denn Gnad und Heil verhießen sie der Menge.» (▶ Jonas Kaufmann in einer konzertanten Aufführung in der *Semperoper Dresden*) Die Amen-Formel erscheint übrigens nicht in der Singstimme, sondern in Flöten und Oboen – Instrumentalsymbolen einer Welt, die Tannhäuser einstweilen verschlossen bleibt. Das Schlüsselwort ist «Gnade». Es fällt auch bei der nächsten Stelle, an der das **Dresdner Amen** erklingt – sie schildert das Wirken des Papstes. Die Formel ist also das Gnaden- oder auch das Erlösungsmotiv des Tannhäuser und gehört damit zum innersten Bezirk von Wagners Kunst- und Weltauffassung.

Der Erlösungsgedanke – das Zentrum des christlichen Glaubens – ist zugleich das Zentrum des **Parsifal**, zu dem wir jetzt zurückkehren. Musikalisch verdichtet er sich in der alten gottesdienstlichen Formel des **Dresdner Amen**. Dadurch wird das Musikdrama indes nicht zum christlichen Drama. Die Quellen von Wagners Erlösungs- und Liebesphilosophie sind Schopenhauer und der Buddhismus. Erst in zweiter Linie gehört zu ihnen das Christentum (▶ *Feature zum letzten Bühnenwerk in der Sendereihe radioWissen des Bayerischen Rundfunks, 2014*). Hören Sie in diesem Sinne den Schluss des Parsifal, wo der neue Gralkönig – eben die Titelgestalt – den Gral enthüllen lässt (▶ «Nur eine Waffe taugt» / Bayreuth 2011 unter der Leitung des jungen Schweizer Dirigenten PHILIPPE JORDAN, in der grandiosen *Inszenierung von STEFAN HERHEIM*). Die Partitur ist durchsetzt mit dem **Gralsmotiv**, das vom Orchester in die Chorstimmen übergeht sowie aufs kunstvollste variiert und mit anderen Leitmotiven verflochten wird. Es ist eingeschmolzen in die avancierteste weltliche Musiksprache, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, und hat doch seine archaisch-sakrale Aura behalten – die Aura des **Dresdner Amen**.



Richard Wagner (1813 – 1883)  
Franz Liszt (1811 – 1886)  
Felix Mendelssohn (1809 – 1847)  
Anton Bruckner (1824 – 1896)  
Gustav Mahler (1860 – 1911)

Diese und weitere Materialien zur  
Studienreise mit Verlinkungen  
in der PDF-Version:



Links zuletzt überprüft am 17.10.2018