

GERHARD POPPE

## *Organisationsstruktur und Quellenüberlieferung – über Reichweite und Grenzen des Wissens zu Geschichte und Repertoire der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert\**

*Wolfgang Reich zum Gedenken*

Jeder Forscher, der sich mit der Geschichte der Musik am kursächsischen und zeitweilig auch polnischen Hof in Dresden beschäftigt, sieht sich nicht nur mit einer auf den ersten Blick kaum überschaubaren Fülle von Quellen unterschiedlichster Art konfrontiert, sondern auch mit den Weichenstellungen der Fachliteratur aus inzwischen mehr als anderthalb Jahrhunderten. Am Anfang dieser Geschichte stand Moritz Fürstenau mit seiner zweibändigen, die Jahre von 1656 bis 1763 umfassenden Darstellung *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. In seinem Nachwort zum Reprint dieses Buches sah Wolfgang Reich den Autor „gegen seine erklärte Absicht zu einer Vaterfigur geworden, die von Söhnen und Enkeln zwar heftig befehdet wurde, aus deren Schatten sich gleichwohl nur wenige zu lösen vermochten.“<sup>1</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgten wegweisende Studien von Richard Engländer, Irmgard Becker-Glauch und anderen; dazu kamen zahlreiche Monographien zu einzelnen Komponisten und ihrer Musik. Neben diesen Arbeiten zu Spezialthemen dürfen übergreifende Darstellungen wie diejenigen von Arnold Schering zur Geschichte des Instrumentalkonzerts und zur Geschichte des Oratoriums nicht unterschätzt werden: Wenn Kompositionen aus dem Repertoire der Dresdner Hofkapelle heute eine beachtliche Aufmerksamkeit sowohl in der Forschung als auch in der Musikpraxis finden, ist dies auch eine Spätfolge der älteren Geschichte unseres Faches, in der vor allem am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig Teilbereiche der hiesigen Quellen bearbeitet wurden und die Ergebnisse Eingang in ältere und neuere Handbücher zur Gattungsgeschichte fanden. Die Dichte der lokalen Quellenüberlieferung konnte allerdings zu

---

\* Mehr als neun Jahre nach dem Symposium stellt sich die Frage nach dem Sinn einer Veröffentlichung dieses Textes, zumal wichtige Ergebnisse inzwischen auf anderen Wegen publiziert wurden und einige Zustimmung fanden. Andererseits bleibt die damals realisierte Verbindung von Detailerörterungen mit grundsätzlichen Überlegungen weiterhin aktuell. Bei der Bearbeitung konnte die Zahl der Abbildungen stark reduziert werden, weil die meisten der zitierten handschriftlichen Kataloge inzwischen als vollständige Digitalisate mühelos erreichbar sind. Die mündliche Diktion wurde weitgehend beibehalten.

1 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, 2 Bde., Reprint Leipzig <sup>2</sup>1979, Nachwort von Wolfgang Reich, S. I.

der undiskutierten Voraussetzung führen, dass man sich um das Nicht-mehr-Existierende nicht zu kümmern braucht. Auch das Gesamtthema unserer Tagung *Das Instrumentalrepertoire der Dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts* segelt noch im Fahrwasser solcher Vorstellungen, weil es unausgesprochen davon ausgeht, dass das früher im „Schranck No: II“ aufbewahrte Material mehr oder weniger identisch ist mit dem damals musizierten Repertoire.

Für die Erforschung der Dresdner Hofkapelle im 17. Jahrhundert war die Situation im Grunde einfacher. Der Verweis auf die Beschießung Dresdens im Juli 1760 durch die preußischen Truppen, bei der die im prinzlichen Palais in der Pirnaischen Gasse archivierten Musikalien verbrannten, ersparte bis in die jüngste Zeit grundsätzliche Überlegungen zu diesem Thema.<sup>2</sup> Im Hinblick auf die Musik der Dresdner Hofkapelle im 18. und frühen 19. Jahrhundert entwickelte sich dagegen erst seit dem Zweiten Weltkrieg ein Bewusstsein für Quellenverluste und die innere Logik der Überlieferung. Das betraf zunächst die Nicht-Rückkehr größerer Bestände von der kriegsbedingten Auslagerung und das Vorhandensein von de facto zerstörten und nicht mehr lesbaren Manuskripten. Andererseits wurde das Dresdner Repertoire schrittweise zu einem wichtigen Arbeitsfeld quellennaher und philologisch orientierter historischer Musikwissenschaft: Seit den bahnbrechenden Studien von Karl Heller über die Dresdner Überlieferung von Vivaldis Instrumentalwerken, von Ortrun Landmann über die Dresdner Oper und von Wolfgang Horn über die Hofkirchenmusik ist die Literatur zur Musik der Dresdner Hofkapelle im 18. und frühen 19. Jahrhundert auch für Spezialisten kaum noch zu überschauen. Auch wenn neuere Forschungen viel weniger als früher auf einzelne Komponisten fixiert sind und die Musikpraxis der Dresdner Hofkapelle zunehmend als Teil des höfischen Lebens begriffen wird, wirken ältere Postulate und Urteile bis heute nach. Das gilt nicht nur für das Prestige von Komponistennamen und den Platz des Dresdner Hofes in größeren historischen Zusammenhängen. Der auch in der Negation der Zerstörung präsent gebliebene und in den letzten beiden Jahrzehnten zu neuem Leben erwachte ‚Mythos Dresden‘ sowie das damit verbundene kulturelle Prestige der Stadt spielen als Hintergrund für das neuerwachte Interesse eine zentrale Rolle. Dem entspricht innerhalb der Stadt und unter ihren Einwohnern ein ungebrochenes Traditionsbewusstsein, das sich – wiederum seit Fürstenau – auf eine institutionelle Kontinuität der Kapellgeschichte beruft.<sup>3</sup> Zu den zentralen Bestandteilen des ‚Mythos Dresden‘ gehören die Rolle von Heinrich Schütz innerhalb der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, die Bedeutung der Stadt für die italienische Kultur in Deutschland und besonders für italienische Oper und Instrumentalmusik, die mit Carl Maria von Weber und Richard Wagner verbundene

---

2 Fürstenau, *Geschichte* 1861/62 (wie Anm. 1), Vorwort zu Band I, S. XI. Wie eine teilweise Rekonstruktion des in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts musizierten Repertoires mit Hilfe von Archivalien und Manuskripten aus auswärtigen Sammlungen aussehen kann, zeigt Mary E. Frandsen, *Crossing confessional boundaries. The patronage of Italian sacred music in seventeenth-century Dresden*, Oxford 2006.

3 Siehe dazu *Die Stiftungsurkunde der Königlich Sächsischen Musikalischen Kapelle. Nebst einem Verzeichnis der bei derselben angestellt gewesenen Kapellmeister, Vicekapellmeister, Musikmeister und Musikdirektoren in chronologischer Ordnung. Bei Gelegenheit der am 22sten September dieses Jahres bevorstehenden 300jährigen Jubelfeier dieses Instituts, aus dem Geheimen Hauptstaatsarchive mitgetheilt von Moritz Fürstenau, Königl. Sächs. Kammermusikus*, Dresden 1848, und Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849.

Rolle für die Entwicklung der deutschen Oper und manches mehr. Wenn beispielsweise das so verdienstvolle Buch von Richard Engländer über Johann Gottlieb Naumann diesen als eine Art Moses der Operngeschichte schildert, der nach dem langen Weg durch die Wüste der *Italianità* das gelobte Land der deutschen Oper zwar erblicken, aber nicht betreten durfte, so ist dies nur ein besonders signifikantes Beispiel für das Nachwirken von mythischen Elementen auch in der wissenschaftlichen Literatur. Folgt man einem wichtigen Buch des Philosophen Hans Blumenberg, so ist die „Arbeit am Mythos“ selbst schon wieder Teil des Mythos. In diesem Sinne sind Dresdner Mythen durchaus vereinbar mit neuen Einsichten und Gestaltungen. Trotzdem bleibt eine unübersehbare Diskrepanz zwischen der Überhöhung einzelner Details und den von der Forschung für wesentlich gehaltenen Aspekten der Quellenüberlieferung. Die verbreitete – und in dieser Form recht allgemeine – Vorstellung vom Glanz der sächsischen Hofhaltung samt ihrer Kapelle eignet sich zwar für Werbespots der Tourismusbranche, wird aber innerhalb der Forschung zur Beschwörungsformel, die einer differenzierten Annäherung an die historischen Gegebenheiten eher im Wege steht. Ebenso ist die Rede vom „Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle“, die mit dem Begriff des Erbes auf Eigentums- und Verschuldungsverhältnisse rekurriert, gerade aus diesem Grund nicht als Ansatz für aktuelle Forschungen geeignet.

Die von Fürstenau formulierte institutionelle Einheitlichkeit der Kapellgeschichte ist auch in jüngerer Zeit bei allen neuen Impulsen der Forschung kaum je grundsätzlich in Frage gestellt worden. Hier gilt es anzusetzen, um eine andere wesentliche Frage stellen zu können: Wie verhielt sich der Bedarf an Musikalien zum tatsächlich erhaltenen Material? Beide Fragen lassen sich für die Kirchenmusik leichter beantworten als für die Instrumentalmusik, weil der Konfessionswechsel Augusts des Starken und die Krönung zum polnischen König im Jahre 1697 als einschneidende Ereignisse nicht zu übersehen waren. Wenn ich nachfolgend einige wichtige Eckdaten zur Institutionengeschichte und Organisationsstruktur der Dresdner Hofmusik in Erinnerung rufe, referiere ich grundsätzlich Bekanntes. Den Ausgangspunkt bildet die Kirchenmusik als wichtige Konstante, aber die meisten Aussagen gelten für die gesamte Hofmusik.

Die kurfürstlich sächsische Hofkapelle wurde mit Wirkung von Ende 1697 aufgelöst. Übrig blieb zunächst nur die evangelische Hofkirchenmusik in kleiner Besetzung für die Gottesdienste in der Schlosskapelle. Die von Oktober 1697 bis Juli des folgenden Jahres schrittweise gegründete königlich polnische Kapelle bestand aus insgesamt 41 Mitgliedern, von denen 16 aus der bisherigen kurfürstlich sächsischen Kapelle kamen, während die anderen vorwiegend aus dem Hofstaat des 1696 verstorbenen Königs Jan III. Sobieski stammten oder am Krakauer Dom angestellt waren. Die königlich polnische Kapelle der Jahre ab 1697/98 war also nur sehr bedingt direkte Nachfolgeeinrichtung der bisherigen Hofkapelle in der sächsischen Residenz und stand mindestens ebenso in der Nachfolge der Kapelle von Augusts polnischem Vorgänger. Im April 1707 wurde diese Hofkapelle infolge der Kriegereignisse und wegen der beträchtlich angewachsenen Gehaltsrückstände aufgelöst. Bereits im November 1708 engagierte der König eine Truppe französischer Komödianten, und nach einem großen Fest zu Ehren des dänischen Königs im Juni 1709 wurde schließlich die Hofkapelle unter Einbeziehung vieler früherer Mitglieder als reines Instrumentalensemble neugegründet. Dazu kam ab Herbst 1709 ein eigenes Musikensemble an der am Gründonnerstag (5. April) 1708 geweihten alten katholischen Hofkirche, die aus dem Umbau des alten Opernhauses am Taschenberg hervorgegangen

war.<sup>4</sup> Ende 1715 wurden schließlich italienische Komödianten engagiert und 1716 zusätzlich die klein besetzte polnische Kapelle gegründet, die den König fortan auf seinen Reisen nach Warschau begleitete. Das Engagement der italienischen Sänger in den Jahren 1717 bis 1720 war dagegen von vornherein neben der Hofkapelle angesiedelt.<sup>5</sup> Angesichts der unterschiedlichen, sich aber zum Teil überschneidenden Aufgaben gebrauchte Wolfgang Reich vor fünfzehn Jahren das wohl zutreffende Bild von einer „quasi militärische[n] Organisationsstruktur der höfischen Musikerschaft [...] Sie war keine integrierte Streitmacht, sondern bestand aus spezialisierten Einheiten, die unter jeweils eigenem Kommando weitgehend selbständig operieren konnten.“<sup>6</sup>

Das skizzierte Nebeneinander unterschiedlicher Ensembles mit ebenso unterschiedlichen Aufgaben veränderte sich erst nach dem Tod Augusts des Starken. Während seit 1724 wieder italienische Sänger in der Hofkapelle angestellt waren, wurden nun die französischen und italienischen Komödianten in den Ruhestand geschickt und das zwischenzeitlich stark angewachsene Hofkirchenensemble auf sechs Knaben und einen Organisten reduziert. Angesichts der skizzierten Vielfalt müsste man bei all diesen Ensembles jeweils gesondert nach deren Repertoire fragen. Bisher ist dies lediglich für das Hofkirchenensemble in den Jahren von 1710 bis 1733 in Ansätzen geschehen.<sup>7</sup> Für andere Teilbereiche der Hofmusik sind dagegen vergleichbare Aussagen nur in begrenztem Maße möglich. Hinzu kommen weitere Institutionen wie die Kapelle des Grafen Brühl, die noch vor zwei bis drei Jahrzehnten als ‚kaum erforschbar‘ galten. Ulrike Kollmar konnte in ihrer Dissertation über Gottlob Harrer immerhin zeigen, dass diese Kapelle keine bloße Fata Morgana war, wenn auch von ihrem Repertoire nur wenig erhalten blieb.<sup>8</sup> Verfolgt man darüber hinaus das partielle Zusammenwirken der Kapelle des Grafen Brühl mit der polnischen Kapelle und der großen Hofkapelle, so waren die Grenzen der letzteren längst nicht so streng gezogen, wie es die seit 1728 erschienenen *Königl. Poln. und Churfürstl. Sächsische Hof- und Staats-Calender* suggerieren. Andere Angehörige des Hochadels beschäftigten mit Sicherheit ebenfalls einzelne Musiker oder gar kleine Kapellen, auch wenn dazu nur wenige und ver-

4 Die Angaben von Fürstenau, *Geschichte* 1861/62 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 34–42, zu den Anfängen dieses Hofkirchenensembles sowie seiner Rolle innerhalb der Musikinstitutionen am Dresdner Hof bleiben unklar. Eine Präzisierung erbrachte erst die Auswertung des *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* durch Wolfgang Reich. Siehe dazu Wolfgang Reich, „Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis“, in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. von Günter Gattermann, Sankt Augustin 1997, S. 43–57.

5 Für weitere Details zur Geschichte der Musikinstitutionen am sächsisch-polnischen Hof in diesen Jahren siehe Gerhard Poppe, „Kontinuität der Institution oder Kontinuität des Repertoires? Einige Bemerkungen zur Kirchenmusik am Dresdner Hof zwischen 1697 und 1717“, in: *Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000*, hrsg. von Walpurga Alexander, Joachim Stange-Elbe und Andreas Waczkat, Rostock 2000, S. 49–81, hier vor allem S. 58–70.

6 Wolfgang Reich, *Diarium Missionis* 1997 (wie Anm. 4), S. 53.

7 Siehe dazu Wolfgang Reich, *Diarium Missionis* 1997 (wie Anm. 4), sowie ders., „Chorus‘ und ‚Musici Regii‘ an der Dresdner katholischen Hofkirche in der Ära Augusts des Starken“, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Gmeiner u.a., Tutzing 1999, S. 321–339.

8 Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12).

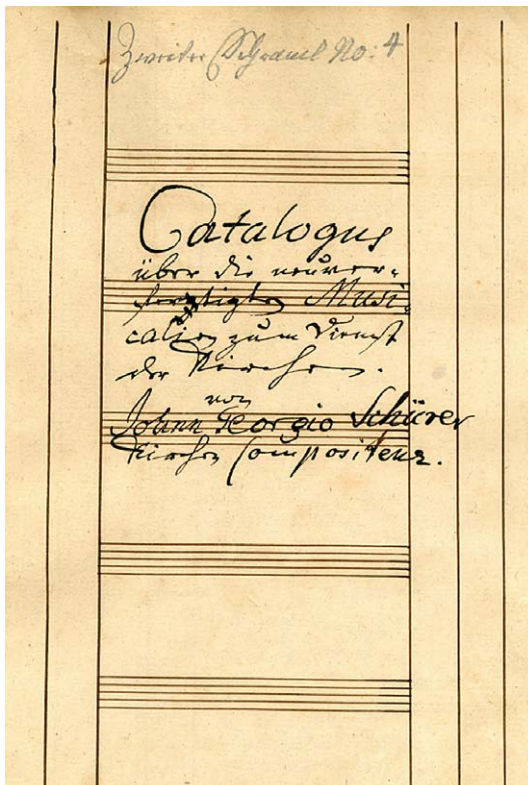
streute Quellen erhalten sind.<sup>9</sup> Erst nach entsprechenden Forschungen in den Archiven innerhalb und außerhalb Dresdens kann die notwendige Frage nach möglichen Verflechtungen von Personal und Repertoire mit der großen Hofkapelle überhaupt sinnvoll gestellt werden. Im Endeffekt erweisen sich weder die Institutionengeschichte der Dresdner Hofmusik noch die Quellenüberlieferung als monolithische Blöcke, die nachträglich in ein wechselseitiges Verhältnis gebracht werden müssen. Beide Seiten repräsentieren eine lebendige Geschichte, für deren Erschließung der Historiker die richtigen Fragen oft erst noch entwickeln muss.

Zur Verortung des Instrumentalmusikrepertoires zwischen der Sammeltätigkeit eines Einzelnen und der Kapellpraxis hatte Karl Heller wichtige Schritte skizziert. Die bereits genannte und aus meiner Sicht entscheidende Frage nach dem Verhältnis von Musikalienbedarf und tatsächlich erhaltenem Repertoire lässt sich für Oper und Kirchenmusik genauer stellen und präziser beantworten als für die Instrumentalmusik. Aufführungen von Opern (und auch Oratorien) waren – modern gesprochen – Events, während die reguläre Kirchenmusik an die Liturgie und ihre Anforderungen gebunden blieb. Konkrete Aufführungsanlässe von Instrumentalmusik (und auch von vokaler Kammermusik) sind dagegen nur schwer greifbar. Damit bleibt auch diese Fragestellung teilweise zirkulär, kann aber den Blick für die im Titel meines Vortrags angesprochene „Reichweite und Grenzen des Wissens“ öffnen. In diesem Zusammenhang erweist sich die Geschichte der Musikalienarchivierung nach dem Siebenjährigen Krieg als ein wichtiger Schlüssel: Nicht nur für die Musizierpraxis, sondern auch für die Quellenüberlieferung waren die Jahre nach 1765 eine Art ‚Sattelzeit‘. Eine Skizzierung dieser Geschichte hat mit der Kirchenmusik zu beginnen, weil die Archivierung dort einsetzte, wo der praktische Bedarf am größten war. Als Ergebnis erstellten die Notisten Carl Gottlob Uhle und Matthäus Schlettner in den Jahren 1764/65 den *Catalogo <Thematico> della Musica di Chiesa <catholica in Dresda> composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto <1765>*.<sup>10</sup> Er diente der Inventarisierung des älteren Kirchenmusikrepertoires; das entsprechende Material wurde in drei Schränken untergebracht und sowohl mit Hilfe von Schildern als auch im Katalog verzeichnet. Johann Georg Schürers Vermerk auf der letzten Seite bezeichnet den Terminus ante quem für die Beendigung dieses Kataloges: „Daß ich Endes benannter angemerckte Musicalien dieses Catalogi in meinem Beschluß habe, wird hiermit bescheiniget. Dreßden, den 9. Martii 1765. Joannes Georgius Schürer“. Die Inventur von 1764/65 umfasste Manuskripte unterschiedlicher Herkunft und blieb verhältnismäßig oberflächlich. So wurden die gesamten Nachlässe von Giovanni Alberto Ristori und Jan Dismas Zelenka einschließlich der Opern, Serenaten und Instrumentalwerke zunächst in den Kirchenmusikschränken untergebracht. Dazu kamen Teile der Kirchenmusik von Johann David Heinichen, Reste aus dem Repertoire des Hofkirchenensembles der Jahre vor 1733, Drucksammlungen mit italienischer Kirchen-

9 Wie eine Erforschung solcher Kapellen und nicht mehr erhaltener Musikaliensammlungen aussehen kann, zeigen Nicola Schneider, „Christian Heinrich von Watzdorf als Musikmäzen. Neue Erkenntnisse über Albinoni und eine sächsische Notenbibliothek des 18. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), S. 20–34, und Szymon Paczkowski in seinem Tagungsbeitrag, „Aus der Geschichte der Musikbibliothek von Jacob Heinrich von Flemming“, S. 258–270 im vorliegenden Bericht.

10 D-B: Mus.ms.theor. Kat. 186, [http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A38800000000](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001A3880000000). Die Ergänzungen stammen von Georg Poelchau, über dessen Sammlung dieser Katalog seinen Weg in die heutige Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz fand. Siehe auch <http://hofmusik.slub-dresden.de/themen/hofkirche-koenigliche-privat-musikaliensammlung/historische-kataloge-und-altsignaturen>.

musik und sogar einzelne Manuskripte aus dem Repertoire der evangelischen Schlosskapelle, aber auch neuere, erst wenige Jahre zuvor angekaufte Manuskripte mit aktueller venezianischer Kirchenmusik von Baldassare Galuppi und anderen. Die Inventur von 1764/65 konnte nicht das gesamte Material erfassen. Ein Vergleich zwischen Zelenkas von 1726 bis 1739 geführtem *Inventarium rerum Musicarum Variorum Aethorum Ecclesiae Serventium* und dem neu erstellten Katalog lässt zumindest für diesen Teilbereich die bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges eingetretenen Verluste erkennen.<sup>11</sup> Andererseits tauchten auch später immer wieder Manuskripte mit Werken aus dem Hofkirchenrepertoire auf, die der Inventarisierung nach dem Siebenjährigen Krieg entgangen waren.<sup>12</sup> Zweck dieser Inventur war nicht ein Sammelinteresse, sondern die Bereitstellung des älteren Repertoires zum weiteren Gebrauch in der Hofkirche. Dieser Zweck verlor jedoch mit den Neukompositionen der folgenden Jahre und Jahrzehnte bald an Bedeutung. 1771 kaufte der Hof insgesamt 522 Partituren zu den Kirchenmusikwerken von Johann Georg Schürer. Dazu kam das Aufführungsmaterial, das gemeinsam mit den Partituren in einem weiteren Schrank seinen Platz fand.<sup>13</sup> Auskunft über Schürers Kirchenmusik, deren Manuskripte von der kriegsbedingten Auslagerung größtenteils nicht zurückkehrten, geben drei Kataloge, von denen zwei



heute in Berlin aufbewahrt werden und gegenüber dem in Dresden überlieferten wichtige Ergänzungen aufweisen. Auf den Titelblättern des *Catalogo della Musica di Chiesa composta di Giovanni Georgio Schürer Armato IV* und des *Catalogus derer Schürerischen Kirchen Musicalien Schrank No: IV*, die heute beide zu den Beständen der Berliner Staatsbibliothek gehören, ist ausdrücklich von einem vierten Schrank die Rede. Über der Ergänzung des erstgenannten mit Schürers später entstandener Kirchenmusik, separat betitelt mit *Catalogus über die neuverfertigten Musicalien zum Dienst der Kirchen. von Johann Georgio Schürer Kirchen-Compositeur*, heißt es – von anderer Hand – sogar „Zweiter Schranck No: 4“.<sup>14</sup>

Abb. 1: Catalogus derer Schürerischen Kirchen Musicalien Schranck No: IV, Titelseite der Nachträge mit Vermerk „Zweiter Schranck No: 4“, D-B: Mus.ms.theor. Kat. 782 (1), nach S. 158.

11 D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb.Vol.787.d, <http://digital.slub-dresden.de/id425379515>.

12 Siehe dazu Gerhard Poppe, „Joseph Schuster und seine Musikaliensammlung. Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion und Untersuchung des Nachlasses“, in: *Joseph Schuster in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerhard Poppe und Steffen Voss. Beeskow 2015, S. 315–351, hier vor allem S. 332–336.

13 Siehe dazu Gerhard Poppe, „Dienstordnung und Repertoireaufbau in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1764 bis 1832“, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hrsg. von Manuel Gervink, Frank Heidberger und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2007, S. 193–250, hier vor allem S. 221–223 (Weber-Studien. 8).

14 D-B: Mus.ms.theor. Kat. 782 (1), nach S. 158, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000264ED00000000>.

In den Jahren um 1780 gab es eine Neukatalogisierung der älteren Kirchenmusik.<sup>15</sup> Dabei wurden die Werke von Johann Adolf Hasse einschließlich der in seinen letzten Lebensjahren in Venedig komponierten und nach Dresden eingesandten Kompositionen aus dem Gesamtbestand herausgelöst und in einen separaten Schrank überführt. Der entsprechende, in den Jahren nach 1783 von Christian Friedrich Funke angefertigte *Catalogo della Musica di Chiesa composta di Gio: Adolfo Hasse* trägt auf dem Titel die Nummerierung „Armaro VI“.<sup>16</sup> Auch andere Kompositionen wie die weltlichen Werke Ristoris und Zelenkas sowie die musiktheoretischen Bücher wurden bei der Neuordnung aus den Kirchenmusikschränken herausgenommen und anderweitig untergebracht. Zelenkas Instrumentalkompositionen hatten – mit Ausnahme der Triosonaten – inzwischen ihren Platz im „Schranck No: II“ gefunden; anderes Material wie einige 1768 und 1770 angekaufte Manuskripte mit Werken von Johann Michael Breunich kam hinzu.<sup>17</sup> Der neue Katalog war ausführlicher als der alte. So wurden zum Beispiel von den Messen nicht nur die Incipits des Kyrie, sondern diejenigen aller Ordinariussätze aufgezeichnet. Von dem betreffenden Katalog ist jedoch heute nur noch der dritte Band erhalten,<sup>18</sup> und Verschiebungen gegenüber der alten Ordnung von Fächern und Lagen lassen sich für die ersten beiden Schränke nur mit Hilfe der Titelschilder belegen. Als die Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann, Franz Seydelmann und Joseph Schuster schließlich nach 1800 innerhalb weniger Jahre starben, wurden deren Kirchenmusikwerke ebenfalls inventarisiert und damit dem weiteren Gebrauch zugänglich gemacht.<sup>19</sup> Die Nummerierung der Schränke auf den erhaltenen Katalogen schließt sich direkt an die bisherige Zählung an. Naumanns Kompositionen fanden ihren Platz im Schrank VII, diejenigen von Schuster im Schrank VIII und die von Seydelmann im Schrank IX. Natürlich kann man einwenden, dass die Kataloge der Schränke ab Nummer VI ihren Platz in der Zählung erst nach der jeweils posthumen Erstellung erhielten und der Inhalt von Schrank V nicht mit letzter Sicherheit geklärt ist. Trotzdem ist die Geschlossenheit der Nummerierung bestechend. Für die Frage nach dem Inhalt von Schrank V bieten sich mehrere Lösungsmöglichkeiten an. In verstreuten handschriftlichen Notizen ist von einem „zweiten Schrank IV“, von einem „kleinen Schrank“ oder auch von einem „Sinfonie Schrank“ die Rede, ohne dass sich die Bedeutung dieser Formulierungen eindeutig ermitteln lässt.

Für den privaten Musikalienbestand der Herrscherfamilie lässt sich anhand der handschriftlichen Kataloge eine ähnliche Geschichte der Archivierung erzählen. Dabei klammere ich die

15 Diese Neukatalogisierung wurde in der *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien* in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse, Wiesbaden 1989, S. 44, noch auf „um 1775“ datiert. Die spätere Datierung ergibt sich aus dem Gesamtzusammenhang.

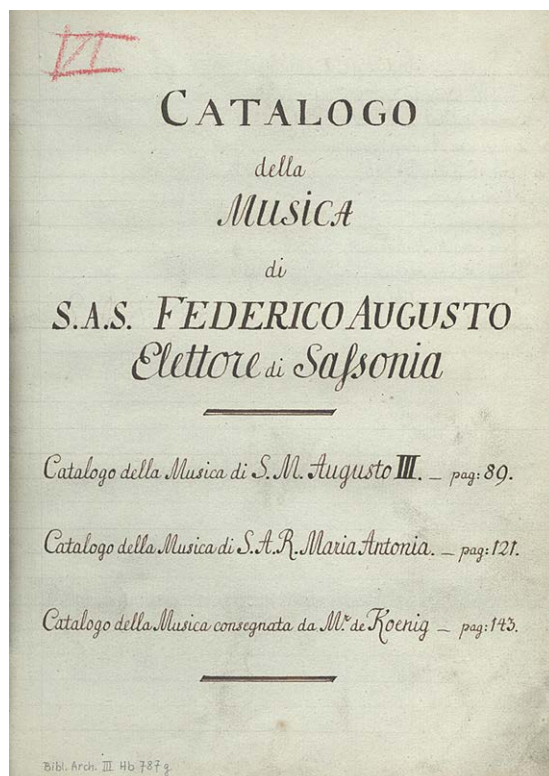
16 D-Dl: Bibl.Arch.III.H,Vol.790.a, vollständig abgedruckt in: Wolfgang Hochstein und Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Hasse-Studien* 4, Stuttgart 1998, S. 62–87.

17 Adam Gottron konnte den ersten Band des um 1780 erstellten Katalogs für seine Forschungen zu Johann Michael Breunich noch heranziehen. Siehe dazu Adam Bernhard Gottron, „Neue Beiträge zur Mainzer Musikgeschichte, Teil II: Johann Michael Breunich 1695–1755“, in: *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 39/40 (1944/45), S. 66–74, und Gerhard Poppe, „Johann Michael Breunich und der sächsisch-polnische Hof“, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, Heft 18–20 (2000), S. 192–207.

18 *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto. Armario III<sup>ca</sup>*, D-Dl: Bibl.Arch. III.Hb,Vol.788,3, <http://digital.slub-dresden.de/id425373169>.

19 Siehe dazu Gerhard Poppe, *Dienstordnung und Repertoireaufbau* 2007 (wie Anm. 13), S. 240–250.

wenigen und größtenteils unvollständigen Kataloge aus der Zeit vor dem Siebenjährigen Krieg aus und beginne mit dem *Catalogo della Musica di S. A. S. Federico Augusto Elettore di Sassonia*.<sup>20</sup> Er wurde von Peter August, dem Hoforganisten und Klavierlehrer des Kurfürsten, angefertigt; aus dessen Todesjahr 1787 ergibt sich der Terminus ante quem der Entstehung. Hier geht es nun nicht um seine Benutzung als Basis für spätere Ergänzungen und Bestandsrevisionen, sondern um seinen Aufbau. Im Grunde handelt es sich um vier Kataloge in einem Band. Am Anfang steht der Musikalienbestand des regierenden Kurfürsten, der zu diesem Zeitpunkt noch ständig ergänzt wurde. Entsprechend der persönlichen Interessenlage des Herrschers – er war ein versierter Cembalist – beginnt der Katalog mit der Instrumentalmusik, es folgen Kirchenmusik sowie Opern und Ballette. Bei der Instrumentalmusik sind die Werke innerhalb der einzelnen Rubriken alphabetisch nach Komponistennamen geordnet.



A.	Concerti, Quartetti, etc:	Tit. Autori	S.
VI.	Concerti. — 6 Concerti — — — — — Op. XI.	t. Abel	5.
VI.	Concerti — 7 Concerti — — — — —	t. P. August	

Abb. 3: Ebd., S. 5 [3], oben.

Abb. 2: CATALOGO della MUSICA di S.A.S. FEDERICO AUGUSTO Elettore di Sassonia, Titelseite, D-Dl: Bibl.Arch. III.Hb,Vol.787.g,1.

Im Anschluss an die aktuelle Musikaliensammlung des regierenden Kurfürsten verzeichnet der Katalog die älteren, vom Großvater und der Mutter übernommenen Bestände. Hier findet sich nun wieder eine Nummerierung nach Schränken, Fächern und Lagen. Diese lässt sich jedoch lediglich in diesem Katalog, nicht aber in Gestalt von Titelschildern auf den Einbänden oder Umschlägen der Musikalien nachweisen.

Auf die Musikalien im Schrank I folgen im Schrank II die gedruckten Opern- und Oratorienlibretti, die nach den Anfangsbuchstaben der Titel geordnet sind.

20 D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.g, <http://digital.slub-dresden.de/id425382087>.



90.	Manuskript	Titel	Musica sacra	Autori
1.	1.	Un Motetto		x Halse 1/25
		Il Cantico de' tre Sanciulli. c.s.	Nº 2	x Crati 1734. 1/25
		Le Virtù appie della Croce. c.s.	Nº 3	x Crati 1737. 1/25
		Il Giuseppe riconosciuto. c.s.	Nº 4	x Crati 1741. 1/25
		I Pellegrini. c.s.	Nº 8	x Crati 1742. 1/25
		La Deposizione della Croce. c.s.	(in un libretto) N.º 5	x Crati 1744. 1/25
		S. Elena al Calvario. c.s.	Nº 7	x Crati 1746. 1/25
		La Conversione di S. Agostino. c.s.	Nº 9	x Crati 1750. 2/25
		La Caduta di Gerico. c.s.	Nº 6	x Crati " 1/25
1.	2.	Lytania de B.V. - Sub tuum praesidium, e Salve Regina, che furono eseguite dall' Augustissima Famiglia Imperiale a Vienna		x Hofmann 1756. 1/25
		Due Messe da Requiem con un Offertorio	in 1/2 Offertorio: B. Hoffmann	x Hofmann 1756. 1/25
		Una Messa intera in F.	Hoffmann	x " "

Abb. 4: CATALOGO della Musica, e de' Libretti di S.M. AUGUSTO. III., S. 90 [88], obere Hälfte, D-DI: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.g.2.

100.	Tit.	Libretti di Poesia	Ex.	o.	f.
A.	1.	Alessandro il Grande	1.	2.	1.
		L'Amante infido	1.		
		L'Amante inimica	1.		
		Abele	1.		
		Abigaile	1.		
		Accademia	1.		
		Adamo	1.		
		il 2.º Adamo	1.		
		Adamo scacciato dal Paradiso	1.		
		Adriano in Siria	1.		
		Affectus humani	1.		
		Alboino	1.		
		Alceste	1.		
		Alcide al Bivio	1.		
		S. Alessio	1.		
		Alessandro nell'Indie	1.		
	2.	Amor fa l'uomo cieco	1.		

Abb. 5: Ebd., S. 100 [98], obere Hälfte.

Nach den Libretti folgen in einem weiteren Teil des Kataloges die von der 1780 verstorbenen Mutter des Kurfürsten, Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, übernommenen Musikalien. Sie fanden ihren Platz in den Schränken III bis V:

122. D. S.	Musica Sacra		Autori
3. 1.	Stabat Mater	1749	1 Lib. x Alibrandi
	H. David penitente. c.s.	Orat. 1742	1 Lib. x Breunich
	Confitebor a 2.		1 Lib. x Bassani
	Messa a 5. Voci		1 Lib. x Durante
	Meditazione		1 Lib. x C.T.P.A.
	Cantata sacra. c.s.		1 Lib. x Ferandini
	Cantata sacra		1 Lib. x
	La Morte d' Abel	Orat. 1767	1 Lib. x Fischietti
	Piacere di S. Maria Egiziaca	Orat.	1 Lib. x Gasparini
	L'Atalia	Orat.	1 Lib. x
	Stabat Mater		1 Lib. x
	Regina Coeli		S. M. C. Giuseppe I.
	Lytania B. Maria V.		1 Lib. Sius. Mafs: Elettore di Baviera

Abb. 6: CATALOGO della MUSICA, e de' Libretti di S.A.R. MARIA ANTONIA, S. 122 [120], obere Hälfte, D-DI: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787,g,3.

Folgt man der Ordnung des Kataloges, fanden andere Teile dieser Sammlung zu einem späteren Zeitpunkt ihren Platz in offenbar noch freigebliebenen Fächern der Schränke II und V. Ähnliches gilt für die Musikalien aus dem Verfügungsbereich des „Directeur des plaisirs“ Friedrich August von König. Hier handelt es sich vorwiegend um Partituren und Aufführungsmaterialien für das jährlich am Karsamstagnachmittag erklingende italienische Karwochenoratorium (siehe Abb. 7).

Man kann wohl davon ausgehen, dass die in diesem Katalog angegebene Ordnung der Schränke, Fächer und Lagen für die älteren Bestände nicht erst bei der Anfertigung dieses Kataloges in den 1780er Jahren hergestellt wurde, sondern das Ergebnis der Inventarisierung nach dem Tod der jeweiligen Besitzer gewesen ist und von Peter August lediglich übernommen wurde. Damit gab es ganz offensichtlich zwei in sich geschlossene Nummerierungen von Musikalienschränken – eine für die Kirchenmusik und eine andere für die Sammlungen innerhalb der Herrscherfamilie. Die später so genannte Königliche Privatmusikaliensammlung bestand demnach aus separaten und in sich geschlossenen Teilsammlungen, die erst später – nach dem Tod Friedrich Augusts des Gerechten im Jahre 1827 – zu einer einzigen Sammlung zusammengeführt wurden. Diese Geschichte weiter zu verfolgen, gehört hier nicht zu meinen Aufgaben. In den beiden erläuterten Nummerierungen war jedoch der Platz für einen „Schranck No: II“ bereits besetzt. Deshalb muss es entweder eine dritte Reihe von Musikalienschränken mit eigener Zählung gegeben haben oder

N. S.	Musica Sacra, solo le Parti cavate.	Autori <sup>145.</sup>
5. 1.	<i>Il Cantico de' tre Fanciulli</i> — — — — — xx N <sup>o</sup> 2. pag. 90	Hafse
1.	<i>I Pellegrini al Sepolcro di N. S.</i> — — — — — xxx pag. 90	—
1.	<i>S. Agostino</i> — — — — — N <sup>o</sup> 9. pag. 90	—
2.	<i>Il Cantico de' tre Fanciulli</i> — con Partitura. xx N <sup>o</sup> 2. pag. 90	—
2.	<i>S. Elena</i> — — — — — N <sup>o</sup> 44	Naumann
2.	<i>La Passione di G. C.</i> — — — — — N <sup>o</sup> 15.	—
2.	<i>Isacco</i> — — — — — N <sup>o</sup> 19	—
1.	<i>Giuseppe riconosciuto</i> — — — — — N <sup>o</sup> 50	—
2.	<i>Il Figliuol prodigo</i> — — — — — N <sup>o</sup> 71	—
2.	<i>La Passione di G. C.</i> — — — — — N <sup>o</sup> 83	—
	<i>La Morte d' Abel</i> — — — — — N <sup>o</sup> 90	—
	<i>I Pellegrini</i> — — — — — N <sup>o</sup> 95	—
1.	<i>La Passione di G. C.</i> — — — — — N <sup>o</sup> 53	Schuster
1.	<i>Mosè riconosciuto</i> — — — — — N <sup>o</sup> 80	—
	<i>La Betulia liberata</i> — — — — — N <sup>o</sup> 98	—
1.	<i>Gioas Re di Giuda</i> — — — — — N <sup>o</sup> 17	Seydelmann
1.	<i>La Betulia liberata</i> — — — — — N <sup>o</sup> 41	—
	<i>Davidde</i> — — — — — N <sup>o</sup> 97	Naumann
	<i>La Passione di G. C.</i> — — — — — N <sup>o</sup> 92	Paisiello

Abb. 7: CATALOGO della MUSICA, e de' Libretti consegnate da Mr. de Koenig, S. 145 [143], D-DI: Bibl. Arch. III. Hb, Vol. 787, g. 4.

eine bereits vorhandene Dopplung zu der Sammlung älterer Libretti wurde später nicht mehr rückgängig gemacht.

An dieser Stelle ist eine Datierung zu ergänzen: Für den „Schranck No: II“ gab es ebenfalls einen handschriftlichen Katalog – den *Catalogo derer Musicalien in dem Schranke No II, worin Solo, Trio, Concerten, Ouverturen u. Pieçen sowohl vor die Cammer als Teatre [sic] sich befinden* –, der nach Auskunft des *Repertorium[s] des Bibliothek-Archivs*, S. 320, im Jahre 1774 abgeschlossen wurde, aber bereits 1917 als „vermißt“ galt.<sup>21</sup> Damit lässt sich die von Karl Heller für die Jahre um 1765 angenommene Katalogisierung des erhaltenen Instrumentalmusikrepertoires präzisieren. Zugleich können die neuerdings unter den „Pièçen von verschiedenen Meistern“ identifizierten Kompositionen von Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf und anderen jüngeren Komponisten, die ebenfalls im „Schranck No: II“ aufbewahrt wurden, problemlos zugeordnet werden. Mit dem Jahr 1774 als Abschluss der Katalogisierung des Instrumentalmusikrepertoires lässt sich letztere in zeitlicher Hinsicht mühelos zwischen der Inventarisierung des Nachlasses von August III. und der entsprechenden Inventarisierung der Sammlung der 1780 verstorbenen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis einordnen. Damit erscheint eine Doppelzählung, die später nicht mehr rückgängig gemacht wurde, als durchaus möglich, zumal die Katalogisierung der Instrumentalmusik mit Sicherheit aufwendiger war als die der Libretti. In jedem Fall war den Verantwortlichen das Instrumentalmusikrepertoire aus dem „Schranck No: II“ bei der nach 1827 erfolgten Zusammenführung der einzelnen Teilsammlungen zur Königlichen Privatmusikaliensammlung aus dem Blickfeld geraten und wurde zunächst nicht mehr berücksichtigt.

Die Wiederentdeckung von „Schranck No: II“ hatte Karl Heller mit Hilfe von Eingrenzungen in die Jahre zwischen 1854 und 1862 datiert.<sup>22</sup> Diese Datierung findet nun ihre Bestätigung in einer Schilderung aus der 1897 erschienenen Autobiographie von Wilhelm Joseph von Wasielewski, der sich 1855 für einige Jahre in Dresden niedergelassen hatte:

„Wieder in Dresden angelangt [im Herbst 1862, nach einer Reise nach Frankreich], ging ich an meine gewohnte Thätigkeit, die plötzlich einen unerwarteten Zuwachs erhielt. In dem Vorraum zum Orgelchor der katholischen Hofkirche befand sich ein großer Schrank. Niemand wusste, was derselbe enthielt. Julius Rietz, welcher abwechselnd mit seinem Kollegen Krebs die gottesdienstliche Musik zu leiten hatte, war immer geneigt, sich über alles zu orientieren, und wollte nun auch gern wissen, was jener Schrank beherbergte. Kein Mensch vermochte darüber Auskunft zu geben, und ein Schlüssel zu dem Behältnis war nicht vorhanden. So musste der Schlosser heran, um den Schrank zu öffnen. Es war eine bemerkenswerte Entdeckung damit verbunden, denn der Schrank enthielt eine reichhaltige Sammlung von Instrumental-, besonders aber von Geigenmusik aus dem vorigen Jahrhundert, welche auf Veranlassung einer demselben angehörigen kunstliebenden Prinzessin für den Kirchendienst erworben worden war, da

---

21 Olim D-DI: Bibl. Arch. III.H, Vol. 791. Als Erster hat Nicola Schneider auf diesen verschollenen Katalog und seine Bedeutung hingewiesen. Siehe Nicola Schneider, *La tradizione delle opere di Tomaso Albinoni a Dresda*, Tesi di laurea, Univ. Pavia 2007, S. 32.

22 Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971, S. 12.

damals beim katholischen Kultus dergleichen Sachen aufgeführt wurden. Die fürstliche Dame hatte zu diesem Zweck große Mengen Musik aus Italien kommen und auch sonst Abschriften herstellen lassen, darunter eine große Zahl Violinkonzerte von Vivaldi, Tartini und deutschen Komponisten. Sobald ich von diesem Notenschatz, welcher alsbald der Privatmusikaliensammlung des Königs von Sachsen einverleibt wurde, Kunde erhalten hatte, bat ich um die Erlaubnis die aufgefundenen Musikalien durchsehen zu dürfen, was man mir ohne weiteres gewährte.“<sup>23</sup>

Der Terminus ante quem der Wiederentdeckung von „Schranck No: II“ lässt sich noch weiter präzisieren durch einen Vortrag von Moritz Fürstenau vom November 1860, in dem dieser Vorschläge zur Zusammenführung von Königlicher Privatmusikaliensammlung, den nicht mehr benötigten Musikalien aus der Katholischen Hofkirche und der Musikabteilung der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu einer einzigen Musikbibliothek machte. Im Hinblick auf die Musikalien aus der Hofkirche heißt es dort: „Vor allem wären hierunter die vielen Instrumentalsachen zu rechnen, welche unbegreiflicher Weise in die Kirchensammlung kamen und von höchster Wichtigkeit für die Kunstgeschichte sind.“<sup>24</sup> In seiner kurz darauf erschienenen Gesamtdarstellung erwähnt er die Manuskripte aus dem „Schranck No: II“ lediglich mit einer summarischen Bemerkung; dazu kommt der Hinweis auf einige ausdrücklich für Pisendel komponierte Vivaldi-Konzerte.<sup>25</sup> Dies lässt darauf schließen, dass Fürstenau zum Zeitpunkt der Drucklegung seines Buches den Gesamtbestand kaum mehr als einer ersten cursorischen Sichtung unterzogen hatte.

Ausschließen kann man dagegen die von Ortrun Landmann angenommene Identität von „Schranck No: II“ mit dem sogenannten Sinfonie-Schrank.<sup>26</sup> Ausgangspunkt für diese Annahme war eine Notiz von unbekannter Hand auf dem vorderen fliegenden Vorsatz des oben erwähnten *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto. Armaro III*<sup>za</sup>.<sup>27</sup>

„In dem sogenannten Sinfonie Schranke befinden sich zahlreiche kurze Orchesterstücke (ohne Partitur) von verschiedenen Componisten. Diese Stücke (Sinfonie oder Sonate genannt) wurden früher während eines Theiles der heil. Messe gespielt. Seit Reißiger traten an deren Stelle die Graduale vocaliter.“

Die in dieser Notiz beschriebene Ersetzung der Kirchensinfonien durch Gradualia vocaliter lässt sich ungefähr datieren: Carl Niese weist diese Änderung der Amtszeit des Apostolischen Vikars, Bischof Joseph Dittrich, von 1846 bis 1853 zu, während Moritz Fürstenau 1849 von der älteren

23 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart und Leipzig 1897, S. 199 f.

24 Moritz Fürstenau, *Allerunterthänigster Vortrag, die Königliche Privatmusikaliensammlung betr. 1860* (D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb.,Vol.800.a). Zum Zeitpunkt des Vortrages war also der Inhalt von „Schranck No: II“ grundsätzlich bekannt, aber die Überführung in die Privatmusikaliensammlung noch nicht erfolgt.

25 Fürstenau, *Geschichte 1861/62* (wie Anm. 1), Band 2, S. 64 und 86.

26 Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, 2010, S. 18 f., <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-38515>.

27 Wie Anm. 18.

Praxis „bis vor wenigen Jahren“ spricht.<sup>28</sup> Demnach dürfte die Einführung von *Gradualia* für Chor und Orgelbegleitung kurz nach 1846 erfolgt sein. Der Sinfonie-Schrank enthielt vor allem die ab 1770 neukomponierten oder eingerichteten Kirchensinfonien, für die es zahlreiche Hinweise in den „Berechnungen“ der Kapellakten gibt.<sup>29</sup> Ob dieser Schrank eine Nummer hatte und damit in die eine oder andere Nummerierung gehörte, lässt sich nicht mehr ermitteln, weil sowohl der Inhalt als auch der sicher einst vorhandene Katalog nicht mehr existieren.

An diesem Punkt sehen sich meine Überlegungen nach einigen zum Teil längeren Umwegen zurückgeworfen auf die Frage, in welchem Verhältnis der Inhalt von „Schranck No: II“ zur instrumentalen Musizierpraxis am Dresdner Hofstand. Eine grundsätzliche Unterscheidung hatte bereits Karl Heller anhand der Vivaldi-Manuskripte eingeführt: Während die Partituren aus Pisendels Nachlass stammten, dürften die von Hofnotisten angefertigten Stimmen von Anfang an Eigentum der Hofkapelle gewesen sein.<sup>30</sup> Wie weit sich diese Unterscheidung auch auf andere Bereiche des Repertoires anwenden lässt, ist in der Zwischenzeit Gegenstand von Vermutungen und Hypothesen mit unterschiedlichen Ergebnissen gewesen. Noch wichtiger scheint mir die Frage zu sein, ob, wie weit und auf welchem Wege auch andere Teilsammlungen in den „Schranck No: II“ eingingen.<sup>31</sup> Andererseits sind im „Schranck No: II“ eine Reihe von komponierenden Mitgliedern der Hofkapelle oder der Kapelle des Grafen Brühl gar nicht vertreten. Um die Konturen des Problems aufzuzeigen, seien deshalb einige Fragen – in willkürlicher Auswahl und Reihenfolge – gestellt: Warum sind die vorzüglichen Triosonaten des Dresdner Violoncellisten Arcangelo Califano nur außerhalb der sächsischen Residenzstadt erhalten? Warum hat das Schaffen eines Franz Giranek in Dresden nur geringe Spuren hinterlassen? Gab es von dem Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt so wenige aufführens-werte Instrumentalwerke oder ist ihre Nicht-Überlieferung Zufällen oder möglicherweise auch Animositäten unter den leitenden Musikern geschuldet? Warum haben die Sinfonien, die Gottlob Harrer in den 1730er und 1740er Jahren für höfische Anlässe komponierte, in „Schranck No: II“ kaum Spuren hinterlassen? Wo befanden sich die Drucke, die für zahlreiche Bearbeitungen als Vorlagen dienten? Welchen Stellenwert haben die Manuskripte mit Heinrichs Instrumentalwerken angesichts der komplizierten Überlieferungsgeschichte seines Gesamtwerks? Wie exakt lassen sich die Grenzen des Pisendel-Nachlasses beschreiben und inwieweit reichen dessen Anfänge in die Zeit vor seiner Dresdner Anstellung zurück?

---

28 Carl Niese, „Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 11, Nr. 36 (9. September 1865), S. 561–567, und Nr. 37 (16. September 1865), S. 577–581, und Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte* 1849 (wie Anm. 3), S. 144.

29 Siehe dazu Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik zur Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala 1956, hier vor allem S. 26–36.

30 Diese Unterscheidung ist zwar nicht auf jeden Einzelfall problemlos anwendbar, erweist sich aber gegenüber neueren Thesen nach wie vor als grundsätzlich praktikabel. Vgl. dazu wichtige Konturen dieser Diskussion bei Ortrun Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983, S. 7 f., Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999, S. 10–14, und Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 385–410.

31 Siehe dazu inzwischen Steffen Voss, „Teilsammlungen und ihre Identifizierung“, in: *Schranck No: II. Das erhaltene Instrumentalmusikrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerhard Poppe unter Mitarbeit von Katrin Bemann, Wolfgang Eckhardt, Sylvie Reinelt und Steffen Voss, Beeskow 2012, S. 31–52 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. 2).

Die Liste der Probleme ließe sich leicht verlängern, aber erst bei einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem erhaltenen Material stellen sich die Fragen nach dem, was ebenso auffälligerweise fehlt. Damit bleibt das Wissen zwar nicht zur Institutionengeschichte, wohl aber zum Repertoire der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert an die innere Logik der Quellenüberlieferung gebunden. Erst auf diesem Wege lassen sich Reichweite und Grenzen dieses Wissens klarer in den Blick nehmen. Zugleich bietet die Befragung der Archivierungsgeschichte den sinnvollen Rahmen für die Entfaltung von weiteren Detailfragen, darunter der schwierigen Bestimmung von Notisten und ihrer Tätigkeit, die wiederum in die konkrete Praxis der Dresdner Hofkapelle zurückweist.