

# Heinrich Schütz und die Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss

Reiner Zimmermann

Schon 1962 wies der damalige Kreuzkantor Rudolf Mauersberger darauf hin, dass es in Dresden keinen geeigneten Ort für die Pflege des Werkes von Heinrich Schütz mehr gäbe, denn die Kreuzkirche war dafür zu groß und kleinere geistliche Räume hatte der Krieg zerstört.

Jetzt besteht aber eine historische Chance, dass die Dresdner Schlosskapelle für die Musik von Schütz (und anderer Komponisten) zu dem würde, was die Thomaskirche in Leipzig seit mehr als einem Jahrhundert für die Musik von Johann Sebastian Bach ist, wenn, ja wenn alle politische und kulturpolitisch Verantwortlichen diese einmalige Chance begriffen, die sich aus dem weiteren Ausbau der Schlosskapelle ergibt.

Seit Jahren ist viel über die Schlosskapelle im Residenzschloss gedacht, geschrieben und geredet worden – über die Gründe, einen seit 1737

verlorenen Raum wiederherzustellen, über die Möglichkeiten des weiteren Ausbaus und über die künftige Funktion. Während Architekten und Baufachleute wenigstens originale Trümmerreste aus dem 16. Jahrhundert als Beweise der damaligen Bauform bergen konnten, fehlte bisher notwendigerweise ein handfester Beweis für den eigentlichen Endzweck einer Schloss-„Kapelle“ als Raum musikalischer Aufführungen. Mit dem Einbau des Schlingrippengewölbes (vollendet 2013) ist ein Teil der baulichen Bedingungen geschaffen worden, der Raumakustik des originalen Baues nahezukommen. Es musste nur einmal ausprobiert werden, wozu vom 2. bis 8. Mai 2022 Gelegenheit war: zu den Konzerten zum Musikfest „Schütz22.de“ anlässlich der 350. Wiederkehr des Todesjahres von Heinrich Schütz.

Residenzschloss Dresden, Innenansicht der Schlosskapelle nach Osten mit Heinrich Schütz im Kreis seiner Kantorei, Kupferstich von David Conrad, Frontispiz aus Christoph Bernhard: Geistreiches Gesang-Buch [...], Dresden 1676  
SLUB Dresden

Der Autor dankt Prof. Dr. Gerhard Glaser für viele Hinweise.

Konzert des Ensemble  
Polyharmonique am 8. Mai 2022  
in der Schlosskapelle  
Foto: Mathias Marx



Durch die Konzerte mit kleineren und größeren Vokalensembles, die in der Schlosskapelle stattfanden, wurde überzeugend deutlich, weshalb Schütz hier die meisten seiner ca. 500 überlieferten Kompositionen uraufgeführt und, mit einigen Unterbrechungen (Reisen nach Italien und Dänemark), dem Amt als Hofkapellmeister treu blieb und fast ausschließlich deutsche Texte, zumeist von Martin Luther, vertont hat. Die Schlosskapelle war für ihn der ideale Raum für seine Kompositionsweise. Schütz erfüllte ein Gebot Luthers an die evangelische Kirchenmusik, dass das geistliche Wort verständlich sein solle, und die Akustik der Schlosskapelle erfüllt wiederum die Aufgabe, diese Worte mit seiner Musik hörbar zu machen. Man kann über die Bedeutung und künftigen Funktionen dieses Baues streiten, welchen Platz sie in der heutigen säkularisierten Welt hat und welche Nutzung sie künftig haben soll. Unstrittig aber ist die akustische Qualität, die – im Zusammenhang mit Schütz' genialer Kompositionsweise – tiefstes Verständnis im wahrsten Sinne des Wortes für jeden Text ermöglicht. Das ist die Lehre aus diesen Konzerten. Denn die Bauweise der Schlosskapelle, ihre im Verhältnis zu den überakustischen großen Kirchenräumen geringere Raumgröße, die nur wenig breiter ist als der Chorraum in San Marco in Venedig, dem Lernort von Schütz, bot dem Hofkapellmeister ca. 50 Jahre lang alle Möglichkeiten für seine musikalische Idee, das Luther-Wort musikalisch so zu vermitteln, dass seine Zuhörer jedes dieser Worte auch verstehen konnten. Bis zum Herbst 2021 war der Auf- und Ausbau der Schlosskapelle eines von mehreren Projekten der Bauverwaltung des Staatsbetriebes Sächsisches Immobilien- und Baumanagement (SIB) im Auftrag des Sächsischen Staatsministeriums der Finanzen (SMF), im Rahmen des Wiederaufbaus des Dresdner Residenzschlosses.

Seit Oktober 2021 eröffnet sich die Möglichkeit, unter bestimmten Voraussetzungen diesen Raum als einen zentralen Ort für die lebendige und dauerhafte Pflege der Musik von Heinrich Schütz wiederzugewinnen. SIB hat, nach vorheriger Abstimmung mit der früheren Landeskonservatorin Rosemarie Pohlack, eine „Entwurfsplanung Bau (EW-Bau), Wiederaufbau Dresdner Schloss, Nordflügel-Schlosskapelle/ Nutzungsneutraler Ausbau“ formuliert, welche die planerisch-konzeptionellen Ansätze sowie die gestalterischen und funktionellen Lösungen für weitere bauliche Maßnahmen in der Schlosskapelle enthält. Sowohl aus der 2007 von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) vorgelegten Nutzeranforderung als multifunktionaler Veranstaltungsraum als auch der Denkmalpflegerahmzielstellung von 1983 ergibt sich die Notwendigkeit eines weiteren Ausbaus zur variablen Nutzung für Musik- und Sprachveranstaltungen unter den beiden Prämissen: Zum einen hat dieser Raum eine historische, kirchengeschichtliche und kunstgeschichtlich herausragende Bedeutung. Zum anderen war er von 1615 bis 1672 die Wirkungsstätte von Heinrich Schütz, dem bedeutendsten deutschen Musiker des 17. Jahrhunderts, der aus gutem Grund die akustischen Möglichkeiten dieses Raumes für seine Kompositionen vollständig genutzt hat.

Es ist zu hoffen, dass sich alle politisch und kulturpolitisch Verantwortlichen darüber im Klaren sind, welche Bedeutung Heinrich Schütz für die Musikgeschichte hat. Er war nicht nur einer der vielen herausragenden Hofkapellmeister, die Dresden über die Jahrhunderte zu einem der vielseitigsten Zentren der Musikgeschichte erhoben haben, sondern die prägende Gestalt der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts. Denn er hat den neuen konzertierenden Stil Oberitaliens, das solistische, chorische und instrumentale Concerto und den Generalbass nach Deutschland vermittelt und diesen mit der musikalischen Textausdeutung des Deutschen verbunden. Die entscheidenden Worte im Lateinischen und Deutschen erhalten durch seine Kompositionsweise eine sinnstiftende Bedeutung, indem rhetorische Figuren das Redende in der Melodik mit expressiver Harmonik verbinden. Die Zeitgenossen haben die Qualität seiner Kunst durchaus unmittelbar begriffen, und das sollte heute wenigstens noch anerkannt werden.

Wenn die Dresdner Schlosskapelle als Veranstaltungsraum mit musikalischem Schwerpunkt genutzt werden soll, ergeben sich sowohl besondere Anforderungen an die Akustik als auch an Einbauten wie z. B. Musiker-Emporen, die für Musik-Aufführungen unabdingbar sind. In der Nutzerforderung der SKD und des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst (SMWK) vom 10. Dezember 2007 für das Schloss wurde bereits auf die große historische Bedeutung der Schlosskapelle verwiesen. Sie sollte jedoch innerhalb des Schlossrundganges als eine Art „Zeitfenster“ für Besucher und Passanten des Schlosses bzw. des Großen Schlosshofes ganztätig geöffnet und kostenlos zugänglich sein sowie überlieferte restaurierte Exponate der früheren Ausstattung wie Taufstein, Altar, ferner Bauplastiken des 16. Jahr-

hundreds oder Teile des „Schönen“ oder „Goldenen Tores“ enthalten, welche nicht wieder für eine neue Aufstellung an der Nordwestfassade im Schlosshof vorgesehen waren. Als eine weitere Nutzung wurde der Raum für Veranstaltungen, für Vorträge und Versammlungen und auch als Aufführungsort für Musik der Renaissance und des Barock vorgeschlagen. Konkretere Vorstellungen über die Idee hinaus, Fragmente der ehemaligen Bauplastik auszustellen, gab es zunächst nicht. 1998 wurden im Untergeschoss Service Räume wie Foyer, Garderoben, Toiletten für das „Schlosstheater“, das Interim des Staatsschauspiels/Kleines Haus bis 2005, durch rasche, unbürokratische und verständnisvolle Genehmigung des damaligen Finanzministers Georg Milbradt eingerichtet. Ich hatte dem Intendanten des Staatsschauspiels, Dieter Görne, geraten, sich nach einer Ersatzspielstätte für das Kleine Haus, das von Grund auf erneuert werden musste, umzusehen, und er kam auf die Schlosskapelle. Die Einbauten werden selbstverständlich beibehalten und in das Gesamtkonzept einbezogen.

Die Bemühungen um die Wiedergewinnung der Schlosskapelle reichen bis 1974 zurück, als Gerhard Glaser im damaligen Institut für Denkmalpflege Dresden, Vorgänger des heutigen Landesamts für Denkmalpflege, in einer ersten Denkmalpflegerischen Zielstellung zunächst die Herstellung der zweigeschossigen Kubatur, gegebenenfalls in moderner Architektursprache, anregte. An einen Kirchenraum war zu dieser Zeit jedoch nicht zu denken. Kreuzkantor Rudolf Mauersberger dachte schon in den 1950er Jahren darüber nach, in den verbliebenen Resten der Sophienkirche einen kleineren Raum für die Schütz-Pflege zu schaffen – in Erinnerung an die Größe der Schlosskapelle. Da er bei den Verantwortlichen kein Gehör fand, ließ Mauersberger in der Kreuzkirche einen Erinnerungsort an den Hofkapellmeister in Form der Heinrich-Schütz-Kapelle gestalten, welcher aber keinerlei Ersatz für den entsprechenden historischen Aufführungsraum sein wollte und konnte.<sup>1</sup> Angesichts der politischen Bedingungen und des gespannten Verhältnisses des SED-Staates zur Kirche war nichts Konstruktives zu erwarten.<sup>2</sup>

1985 wurde eine nächste Gelegenheit vergeben. Trotz der von der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik ausgerufenen Bach-Händel-Schütz-Ehrung war die Konkurrenz erdrückend – Halle mit Georg Friedrich Händel und Leipzig mit Johann Sebastian Bach (beide 1685 geboren) waren dem ausschließlichen Kirchenmusiker Schütz (1585 geboren) aus Dresden eindeutig überlegen. Drei solche musikalischen Schwergewichte vertrat selbst die „progressive Erbe-Rezeption“ der DDR nicht, zumal auch noch Friedrich „der Große“ (dieser ritt auf Christian Daniel Rauchs bronzenem Pferd bereits seit 1980 auf Befehl von Erich Honecker wieder Unter den Linden) und Otto von Bismarck (Biographie von Ernst Engelbert 1985 im Akademie-Verlag Berlin) in die Phalanx der „Erbes“ der ganz Großen eingereiht werden mussten. Obwohl sich prominente Musiker und Musikwissenschaftler aus Anlass des Schütz-Festes in Dresden für die Schaffung eines angemessenen Ortes für die Schütz-Pflege einsetzten, blieb ihr

Appell ohne Wirkung. Hoffentlich wird in Zukunft dieser Fehler der DDR-Behörden, Heinrich Schütz zu unterschätzen, nicht wiederholt.

Ab 1991, als der wiedererstandene Freistaat in Gestalt des neuen Staatshochbauamtes im Verein mit dem SMF, dem SMWK, dem Landesamt für Denkmalpflege und den SKD den Wiederaufbau des Residenzschlusses auf der Grundlage der Denkmalpflegerahmenzielstellung von Gerhard Glaser aus dem Jahr 1983 mit größtem Engagement betrieb, rückte auch der Wiederaufbau der Schlosskapelle in den Bereich des Machbaren.

Die meisten Architekten und Denkmalpfleger außerhalb Dresdens betonten jedoch, dass eine „Rekonstruktion“ dieser Schlosskapelle keine Aufgabe der Denkmalpflege sein könne, weil sie nur Maßnahmen der Ergänzung beschädigter Baukörper begleite, nicht aber historisch verlorene Räume wiederbeschaffen dürfe. Daher wurde diese besondere Aufgabe als „Raum-Inszenierung“ definiert. Mit einer solchen Definition konnte sich die internationale Kommission von Architekten, Museologen und Denkmalpflegern anfreunden, die 1996 die Wiederaufbaukonzeption des Schlusses im Auftrag der Staatsregierung überprüfte.<sup>3</sup> Darin wurde betont, dass es sich bei dieser Art von Rekonstruktion nicht vordergründig um eine denkmalpflegerische Forderung handele, sondern um die Wiedergewinnung eines Raumes aus musikhistorischen Gründen, als Pflegestätte für die Musik von Heinrich Schütz, die sich bis 1737 an diesem Ort befunden hatte. Die Kommission empfahl, auf Grundlage von Befunden und Quellen, die im Übrigen für die gesamte Schlossrekonstruktion gilt, die Machbarkeit eines solchen Vorgehens zu überprüfen. Daher entsprachen seit dieser Zeit die Planungen für die Schlosskapelle der besonderen Stellung dieses Bauvorhabens. Eine komplette Rekonstruktion der historischen Gestalt des Raumes ist niemals erwogen oder gefordert worden, sondern es geht um die Wiederherstellung baulicher

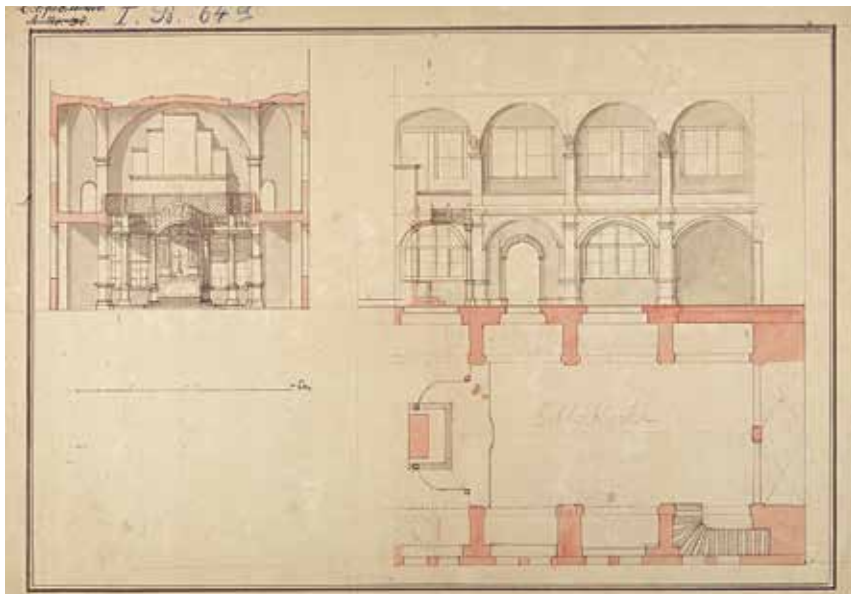
1 Siehe Beitrag von Frank Schmidt in diesem Heft.

2 Vgl. Matthias Herrmann: Plädoyer für die weitere Rekonstruktion der Schlosskapelle als Schütz-Stätte, in Sächsische Heimatblätter 66 (2020), Heft 3, S. 284.

3 Vgl. Reiner Zimmermann: Dresdner Disneyland? Debatten um den Wiederaufbau des Dresdner Residenzschlusses nach 1990, in Sächsische Heimatblätter 66 (2020), S. 221.



Modell der Dresdner Schlosskapelle, angefertigt in den 1980er Jahren



Aufmaß der Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss, 1736  
Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden

- 4 Mündlicher Hinweis vom Chefkonservator des Dresdner Schlosses, Hans-Christoph Walther, an den Verfasser.
- 5 Vgl. Thomas Bauer/Jörg Lauterbach: Die Rekonstruktion des Schlingrippengewölbes in der Dresdner Schlosskapelle und sein historischer Kontext, in: Sächsische Heimatblätter 66 (2020), Heft 3, S. 290-297.

Gegebenheiten, die Voraussetzungen für Musikaufführungen sind.

Hinzu kamen die unablässigen, bisher vergeblichen Bemühungen der Dresdner Schütz-Forscher und Orgel-Experten Wolfram Steude, Frank-Harald Greß, Matthias Herrmann und anderer besonders nach 1990, in einer Denkschrift zur Rekonstruktion der Fritzsche-Orgel, unterzeichnet von 24 Institutionen und Persönlichkeiten, in einer Nutzungskonzeption sowie in vielen publizistischen Beiträgen und öffentlichen Vorträgen auf die Notwendigkeit hinzuweisen, den Raum für die Aufführungen Alter Musik, speziell von Heinrich Schütz, zu nutzen. Der Generaldirektor der SKD von 2012 bis 2016, Hartwig Fischer, berief sogar einen „Musikausschuss“ mit Mitgliedern des Vereins „Heinrich Schütz in Dresden“ ein, verlor aber bald, ebenso wie der Direktor des Grünen Gewölbes und der Rüstkammer bis 2021, Dirk Syndram, das Interesse an einer weiteren Diskussion um die verstärkte Nutzung dieses Raumes für die Musik. Die gegenwärtige Generaldirektorin Marion Ackermann führte diese Gespräche nach 2016 nicht weiter. Gewiss sehen die SKD eine günstige Gelegenheit, einen zusätzlichen Ausstellungsraum bzw. einen repräsentativen Raum für unterschiedliche Veranstaltungen zu erhalten. Möglicherweise sind daher Musikaufführungen für die Museumsleitungen niemals vorrangig gewesen.

Im Hauptstaatsarchiv Dresden sowie im Landesamt für Denkmalpflege befinden sich mehrere genaue Aufmaße, die das kurfürstliche Oberbauamt nach 1730 vor dem geplanten Abbau der Schlosskapelle anfertigen ließ, so dass authentische Dokumente der damaligen Gestaltung vorliegen. Diese Auffassung und der Umbau zu Verwaltungsräumen (das Gesamtministerium des 19. Jahrhunderts hatte hier seit 1831 u. a. seinen Sitz) erfolgte 1737 in geordneter Abstimmung zwischen Hof und Oberkonsistorium.<sup>4</sup> Da für das katholische Herrscherpaar Kurfürst Friedrich August II. (König August III. von Polen) und Maria Josepha eine neue katholische Hofkirche geplant wurde (Baubeginn Ende 1738), war es notwendig, für den verbleibenden evangelischen Hofstaat ab

1737 eine neue repräsentative Kirche für die Hofgottesdienste zu bestimmen. Das war die Sophienkirche, in die Kirchengesamtheit, Ornat aus der Schlosskapelle und die vier auf dem Schlossturm befindlichen Glocken übernommen wurden. 1737 wurde auch das „Schöne Tor“, das bisher den Eingang zur Schlosskapelle im Großen Schlossthof zierte, an die Westfassade der Sophienkirche versetzt. Dadurch konnten die evangelischen Gläubigen wiederum durch das gleiche Tor in den wichtigsten sächsischen Kirchenraum eintreten, denn bis 1918 blieb die Sophienkirche als legitime Nachfolgerin der Schlosskapelle die evangelische Hauptkirche in Sachsen. Als 1864 eine neue Turmfront gebaut wurde, wurde das Tor an den Zugang zum Jüdenhof neben dem heutigen Verkehrsmuseum versetzt und konnte, nach gründlicher Restaurierung von 2003 bis 2008, im Jahr 2009 im Großen Schlossthof an seiner ursprünglichen Stelle wieder errichtet werden. Die Fritzsche-Orgel wurde 1738 ausgebaut und fand in der Kirche in Dresden-Friedrichstadt einen neuen Standort.

Die Wiederherstellung der Kubatur der Schlosskapelle erfolgte bereits im Zusammenhang mit den Sicherungsmaßnahmen im Schloss von 1985 bis 1989. Dabei wurde u. a. die Decke der Schlosskapelle unter dem darüberliegenden Propositionssaal mit Holzdielen belegt, die jederzeit ausgebaut werden konnten. Dank dieser überaus weitsichtigen Planung konnte 2009 bis 2013, durch den verdienstvollen Einsatz von Ludwig Coulin (SIB, Niederlassung Dresden I), nachträglich das Schlingrippengewölbe eingezogen werden, ohne weitere bauliche Eingriffe in die darüber liegenden Räume des zweiten Obergeschosses vornehmen zu müssen. Norbert Oelsner vom Landesamt für Denkmalpflege hatte bei der Beräumung des Fußbodens im Bauschutt Rippenteile und Gewölbeziegel gefunden, geborgen und identifiziert. Man hatte 1737 damit den Fußboden verfüllt. Erst nach Kenntnis und Klärung dieser Originalteile und ihrer materialtechnischen Untersuchung, insbesondere der Ziegel, war es dann gelungen, das Gewölbe zu errichten, nachdem Architekten und Bauforscher die Bauweise des Gewölbes entschlüsselt hatten.<sup>5</sup> Damit war zumindest die äußere Hülle wiederhergestellt, und die Musiker hatten während mehrerer erster Konzerte einen Eindruck von der intimen Akustik des Raumes, die die Musik des 17. Jahrhunderts in völliger Klarheit, ohne den in großen Kirchenräumen üblichen Nachhall wiedergibt. Ich hatte während des Baues zweimal die außerordentliche Gelegenheit bekommen, mit einem Aufzug direkt unter das Gewölbe zu fahren und die frisch aufgemauerten Rippen anzufassen.

So wie das Residenzschloss 400 Jahre sächsische Geschichte und Kultur repräsentiert, so bildete die Schlosskapelle für ca. 150 Jahre die engste Verbindung zwischen Kurfürstentum und protestantischem Glauben. Sie war, nach der Torgauer Schlosskapelle, der zweite Neubau einer protestantischen Kirche in Kursachsen, errichtet auf Befehl von Kurfürst Moritz (1521–1553) zwischen 1551 und 1553. Als kurfürstliche Hauptkirche war sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von höchster Bedeutung für das reformatorische Bekenntnis, denn hier hatte der „summus

episcopus“, der Kurfürst als Oberhaupt der protestantischen Gläubigen in Kursachsen, seinen Sitz. Nach dem Westfälischen Frieden übernahm der sächsische Kurfürst Johann Georg I. auch den Vorsitz des „corpus evangelicorum“, der neu gebildeten Körperschaft aller protestantischen Reichsstände im Reichstag des Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Die Hofprediger der Kapelle waren die angesehensten Theologen Kursachsens und wichtige Berater der Kurfürsten.

Im Gegensatz zur prunkvollen Hauptkirche des Katholizismus, St. Peter in Rom, entspricht der schlichte, gleichwohl kunstgeschichtlich bedeutende Bau dem protestantischen Selbstverständnis nach gottesfürchtiger Zurückhaltung. „Ganz offensichtlich aber“, teilte Heinrich Magirius mit, „ist das Bestreben des Architekten, dem Innenraum durch die Anwendung von klassisch durchgebildeten Architekturgliedern einen antikischen Charakter zu verleihen. Das ist in der mitteldeutschen Architektur um 1550 ein völliges Novum – ähnliche Gestaltungen finden sich hier in der Thomaskirche in Leipzig (1570)“.<sup>6</sup> Denn mit Beginn des 16. Jahrhunderts entdeckten Architekten in Italien und Spanien die klassische Antike und verbanden sie ganz selbstverständlich mit ihrer „modernen“ (spätgotischen) Bauweise. Architektur-Lehrbücher listeten z. B. alle Arten antiker Säulen auf, die in den Kirchenneubauten die spätgotischen Gewölbe trugen.<sup>7</sup>

Anfang 1549 besuchte Kurfürst Moritz oberitalienische Städte wie Mantua, konnte sich von der neuen Renaissance-Architektur überzeugen und lud Maler, Musiker und Baumeister nach Dresden ein. Zu diesen Musikern gehörten Antonio Scandello, Cerbonio Besozzi, Matthias Besozzi, der Trompeter Quirin Tola sowie Benedict und Gabriel Tola als Mitglieder der 1548 gegründeten Hofcantorey, Gabriel und Benedict Tola aus Brescia waren zugleich Maler u.a. der Fresken in der Loggia des Großen Schlosshofes, der Gestaltung des Riesensaals und lieferten die Vorlagen für die Sgraffiti im Großen Schlosshof. Es ist nicht verwunderlich, dass der rasch entscheidende Kurfürst die Schlosskapelle nach italienischen Vorbildern gestalten ließ. Toskanische Halbsäulen waren den Wandpfeilern in Emporenhöhe vorgelegt. Sie ruhten auf architektonisch reich gegliederten Rechteckvorlagen in der Erdgeschosszone. Damit sollte eine antike Gravität in der Wandarchitektur erreicht werden, die Gliederung der Emporenbrüstungen betonte den Renaissancecharakter.

Dem Kurfürsten war wohl klar geworden, dass die neue Schlosskapelle in seinem Renaissance-Schloss ein außergewöhnlicher Bau werden musste, wenn sie den Rang der protestantischen Hauptkirche im Kurfürstentum einnehmen sollte. Es standen hochqualifizierte sächsische Baumeister zur Verfügung, die sowohl in der Lage waren, sich den seit 1549 in Dresden wirkenden italienischen Spezialisten und ihren neuen Techniken der Renaissance-Architektur anzupassen als auch ein kompliziertes spätgotisches Gewölbe mit Schlingrippen für die Schlosskapelle zu errichten. Das Schöne Tor, eine Art christlicher Triumphbogen und in Italien sehr verbreitet, wurde

nach einer Vorlage von Giovanni Maria da Padova von Hans Walther II mithilfe italienischer Handwerker gestaltet, ebenfalls ein eindeutiges Bekenntnis zur neusten italienischen Renaissance-Architektur.

Ein Jahr nach Moritz' Tod 1554 wurden niederländische Arbeiten, wie die Alabaster-Teile des Altars oder später niederländische Wandteppiche erworben, die an Festtagen die Emporenbrüstungen zierte und mit Hinweisen auf das Neue Testament Themen des Gottesgehorsams zeigten. Es sollte bei der Innengestaltung an nichts fehlen, was in Europa zu dieser Zeit modern war und was zugleich der evangelischen Frömmigkeit Ausdruck verlieh.

Während die von den italienischen Künstlern ausgeführten Sgraffiti im Großen Schlosshof Moritz' politisches Programm veranschaulichten, war die Ausmalung der Schlosskapelle mit dem Kampf der Engel gegen die Teufel ein theologisches Programm: das Gewölbe als Himmlisches Jerusalem war den Engeln vorbehalten, die mit Christi Marterwerkzeugen gegen Sünden, Tod und Teufel kämpfen, über eine solche in sächsischen Kirchen verbreitete mittelalterliche Tradition hinaus ganz im Sinne von Luthers „Ein feste Burg“.<sup>8</sup>

Als Heinrich Schütz 1615 als „Organist und Director der Musica“ an den Dresdner Hof Johann Georgs I. berufen wurde, fand er die 1612 nach einer Disposition von Hans Leo Hassler vom Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche aus Meißen erbaute Renaissance-Orgel vor. Bereits 1608 hat der in Nürnberg, Ulm und Augsburg tätige Erbauer mechanischer Instrumente und Renaissance-Komponist Hassler sich in Dresden nach einer Stelle umgesehen und war von Kurfürst Christian II. als „Kammerorganist“ für die Tafelmusik, nicht als „Organist“ in der Schlosskapelle, angestellt worden. Er brachte die Disposition einer modernen Orgel mit, die von seinen italienischen Klangerfahrungen bestimmt war. Hassler war 1584 als erster deutscher Komponist nach Italien, nach Venedig gereist, um bei Andrea Gabrieli, dem Onkel von Giovanni Gabrieli, Lehrer von Schütz, die venezianische Kompositionskunst zu erlernen. Sein Schaffen wurde außerdem von weiteren venezianischen Komponisten und Organisten wie Claudio Merulo, Baldassare Donato, Gioseffo Zarlino und Giovanni Giacomo Gastoldi beeinflusst, ebenso war er mit der Kunst der Niederländer vertraut. Seine 1596 erschienenen, bis heute beliebten Madrigali widmete er dem musikliebenden Landgrafen Moritz von Hessen, der seit 1599 wiederum Heinrich Schütz' erster Dienstherr war. Nachdem der sächsische Kurprinz Johann Georg I. 1601/02 Italien besucht hatte, dort die italienische Sprache erlernte und u. a. die Festkultur am Medici-Hof in Florenz erlebte, bestimmte er fortan, dass die Kunst Oberitaliens, besonders Venedigs, von Dresdner Musikern studiert werden müsse, sodass es für mehr als zwei Jahrhunderte keinen namhaften deutschen Komponisten am Dresdner Hof gab, den die Kurfürsten nicht nach Italien sandten: Ob Heinrich Schütz, Johann Christoph Schmidt, Johann Georg Pisendel,

6 Heinrich Magirius: Die Schlosskapelle, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.): Das Residenzschloss zu Dresden. Bd. 2. Die Schlossanlage der Renaissance und ihre frühbarocken Um- und Ausgestaltungen, Petersberg, S. 280.

7 Dazu David Wendland (der auch an der wissenschaftlichen Begleitung des Aufbaus des Schlingrippengewölbes beteiligt war), freier Vortrag „Kunstvolle gotische Gewölbedecken in der Renaissance“ im Rahmen des Symposiums „Bezugspunkt Schlosskapelle“ zum Musikfest „Schütz22“ am 4. Mai 2022, ungedruckt.

8 Heinrich Magirius: Schritte der Annäherung an ein fast verlorenes Baudenkmal. Die evangelische Hofkapelle im Dresdner Residenzschloss, in: Das Schlingrippengewölbe der Schlosskapelle Dresden, Altenberg 2013, S. 10 ff.



Residenzschloss Dresden,  
Schlosskapelle, Gewölbeunter-  
sicht des wiederaufgebauten  
Schlingrippengewölbes  
Foto: Rainer Böhme

Johann David Heinichen, Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster, Franz Seydelmann, für alle war das mehrjährige Lernen in Italien Pflicht. Andererseits wurden italienische Sänger oder Instrumentalisten, die auch als Komponisten tätig waren, vom 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert an den Dresdner Hof verpflichtet, dazu auch zeitweise französische Musiker wegen der Vorliebe Augusts des Starken für die französische Musik. Durch diese internationale Personage waren die Aufführungen nicht nur der originär italienischen (und französischen) Werke, sondern auch die der deutschen Italienfahrer ohne Abstriche möglich. Von 1609 bis 1612 sandte Landgraf Moritz von Hessen Heinrich Schütz, der in Kassel die Musik der mitteldeutschen Kantoren, die spätniederländische Polyphonie Orlando di Lassos und die elisabethanische Musik kennengelernt hatte, mit einem Stipendium zu einem dreijährigen Studium der Komposition und der Orgel zu Giovanni Gabrieli (1557–1612), Organist an San Marco in Venedig. Bei ihm konnte er lernen, wie einerseits die überlieferte kontrapunktische Satzweise des motettischen Stils der niederländischen Kunst und andererseits der neue „stile concertato“ in der sakralen und weltlichen Vokalmusik angewandt wurden. Zugleich lernte er, wie die italienischen Komponisten mit dem italienischen Wort umgingen, denn Gabrieli wies alle seine Schüler an, italienische Lyrik im damals üblichen fünfstimmigen Madrigal zu vertonen. Schütz legte sein erstes Opus vor, das 1611 in Venedig gedruckte „Il Primo libro di Madrigali“, auf Texte u.a. von Giovanni Battista Guarini, Biagio Marini und Alessandro Aligieri, in dem er seine besondere Art der deklamatorischen Textausdeutung und sein Gestaltungsvermögen erprobte. Dazu gehören chromatische Schärfungen sowie He-

bungen und Senkungen der Gesangsmelodie, die den Empfindungsausdruck der Sprachmelodie möglichst genau wiedergeben sollen. Sprunghafte Intervalle wie Septimen, verminderte Quinten, übermäßige Quartan, das Umgehen der regelgerechten Auflösung einer Dissonanz, all das wird im Dienste des ganz individuellen Ausdrucks genutzt. Unschwer sind darin auch die Einflüsse der neuen italienischen Opernform in Florenz zu erkennen, die Schütz später, z. B. in seiner „Daphne“ 1627 in der deutschen Übertragung von „La Dafne“ von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini durch Martin Opitz verarbeitete.<sup>9</sup>

Kurz vor seinem Tod 1612 übergab Gabrieli seinem Schüler einen seiner Ringe als Zeichen anerkannter Schülerschaft. Schütz bezeichnete immer ausnahmslos Gabrieli als seinen Lehrer, doch hat er auch bei seinem zweiten Italienaufenthalt 1628/29 von der Kunst Claudio Monteverdis nachhaltig gelernt.

Sein Opus 2, die „Psalmen Davids“, eine Sammlung von 26 geistlichen, überwiegend mehrchörigen Kompositionen in Luthers deutscher Übersetzung, veröffentlichte Schütz 1619 in Dresden als weiteres Ergebnis seiner Studien der venezianischen Musik und als Referenz an die lutherische Tradition des Dresdner Hofes. Bei Gabrieli erlernte er ein fundamentales Kompositionshandwerk wie das „cori spezzati“-Musizieren, das mehrchörige Konzertieren mit mehreren Orgelpositiven, das Gabrieli im Chorraum des Domes San Marco praktizierte.

Der Titel verweist auf die aufführungspraktischen Möglichkeiten, die die Schlosskapelle dem Komponisten und Hofkapellmeister Schütz bot: „Psalmen Davids / sampt / Etliche Motetten und Concerten / mit acht und mehr Stimmen / Nebenst andern zweyen Capellen daß dero etliche / auff drey und vier Chor nach beliebung gebraucht / werden können / Wie auch / mit beygefügeten BassoContinovo, vor die Orgel / Lauten / Chitaron / etc. / Gestellet durch / Henrich Schützen / Chur.S.Capellmeistern.“<sup>10</sup>

Aus einer solchen Anweisung ergeben sich geradezu zwangsläufig spezielle baukonstruktive Maßnahmen in der Schlosskapelle für die Musikausführung im Sinne der Aufführungspraxis von Heinrich Schütz, der seine Choristen nicht nur en bloc aufstellte (wie der Stich von David Conrad von 1676 darstellte), sondern mit wechselnden Besetzungen bis zu vier kleinen Chören (und Orgeln, wie die beiden auf Schütz' Hinweis erst 1662 fest eingebauten Positive) experimentierte. Zu solchen Maßnahmen gehören der Einbau der Ostempore als Orgelempore und der Einbau der beiden davor liegenden Musiker-Emporen sowie Maßnahmen zur Schall-Absorption bzw. der Gewährleistung einer Nachhallzeit von ca. drei Sekunden im Sinne optimaler akustischer Bedingungen. Der aktuelle provisorische Holzfußboden ist mit Bodenplatten wie im 16. Jahrhundert zu belegen, und der Einbau einer Chorstufe dürfte selbstverständlich sein, um alle Ausführenden gegenüber dem Publikum sicht- und hörbar herauszustellen.

9 Vgl. Barbara Marx: Die Italienreise Herzogs Johann Georg von Sachsen (1601–1602) und der Besuch Cosimo III. de' Medici (1668) in Dresden. Zur Kausalität von Grand Tour und Kulturtransfer, in: Beihefte der Francia 60 (2005), S. 385 ff.

10 Heinrich Schütz: Psalmen Davids, Dresden 1619.

Oberstes Prinzip aller weiteren Baumaßnahmen muss demnach die Herstellung optimaler akustischer Bedingungen für musikalische Aufführungen sein. Dagegen sind gute akustische Bedingungen für Sprache, also Vorträge, Konferenzen, Feiern u. ä. gegenwärtig durch weniger aufwändige elektroakustische Hilfsmittel zu erreichen, wie man das im Symposium „Bezugspunkt Schlosskapelle“ am 4. Mai 2022 anlässlich der Schütz-Woche „Schütz22.de“ hören konnte.

1628/29 besuchte Schütz mit Genehmigung Johann Georgs I. wiederum Venedig. Auf dem Weg dorthin bestellte er in Cremona einen großen Posten modernster Streichinstrumente von Nicola Amati für die Dresdner Hofmusik. Inzwischen war Claudio Monteverdi (1567–1643) zum Domkapellmeister in San Marco berufen worden. Dessen redender Stil in den dramatischen Werken, der Wechsel von Polyphonie und Opern-Monodie, die Kontraste von Affekten müssen Schütz sehr beeindruckt haben. Monteverdi hatte in Mantua seit 1607 seine dramatischen Werke aufgeführt, 1610 in Rom die Marienvesper vorgelegt, so dass sein neuer Stil, der auch in den acht Madrigalbüchern vertieft wurde, sowohl in weltlichen wie in geistlichen Werken verbreitet war. Heinrich Schütz veröffentlichte die „Symphoniae sacrae“ (1. Teil) 1629 in Venedig, ganz frisch unter dem Eindruck des neuen Stils von Monteverdi. Zwar erwähnt er in der lateinischen Vorrede wiederum ausschließlich nur Gabrieli, es ist aber offensichtlich, dass die Buntheit der Formen und Besetzungen von Soli, Duetti, Terzetti mit wechselnder Instrumentalbegleitung und Basso continuo der neuen Komponier- und Musizierpraxis in Venedig entsprach. Damit waren die drei Einfluss-Sphären, aus denen Schütz' Werk sich entwickelte, komplett. Denn neben den neuen Werken mit Generalbass pflegte Schütz auch noch die ältere polyphone Kunst wie in den „Cantiones sacrae“ von 1625 oder der „Geistlichen Chormusik“ von 1648. Nur in der Verschmelzung dieser Stile, des Concerto wie der Motette und des Madrigals entstand jene besondere, nur ihm eigene Sprache, die schon seine Zeitgenossen erkannten und schätzten.

Erst 1647, kurz vor Ende des Dreißigjährigen Krieges, hat sich Schütz in der Vorrede zu den „Symphoniae sacra“ (2. Teil) eindeutig zu Monteverdi bekannt: „Nun haben zwar hernacher und bis dahero / nicht alleine die noch immerfort / in unserm lieben Vaterlande anhaltende erbärmliche / und der Music nicht weniger als sonst andern freyen Künsten wiederige Zeiten / sondern auch / und zwar fürnehmlich die darinnen bey dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero composition und rechten Gebrauch betreffende / (wordurch doch nach des scharfsinnigen Herrn Claudii Monteuerdens Meynung / in der Vorrede des achten Buches seiner Madrigal / die Music nunmehr zu jhrer entlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll) solches in öffentlichem Druck herfür zugeben mich nicht wenig abgehalten. [...] Dieweil ich auch in dem Concert: Es steh GOTT auff / etc. des Herrn Claudii Monteuerdens Madrigal ei-

nem Armato il Cuor, &c. so wohl auch einer seiner Ciaccona [beide aus den Scherzi musicali, 1632]), mit zweyen Tenor-Stimmen / in etwas weniges nachgangen bin / so lasse ich (wie weit solches von mir geschehen sey) die jenigen hievorn urtheilen / welchen ietzo gedachte Composition bekand ist. Wolle aber deßwegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen / als der ich nicht gefliessen bin / mit frembden Federn meine Arbeit zu schmücken.“<sup>11</sup>. Entscheidend ist der große Einfluss des italienischen Musikers auf Schütz, den er so mit seinem Ingenium verband, dass die Zeitgenossen ihn als den „parens nostrae musicae modernae“, den „Vater unserer [deutschen] modernen Musik“ oder, wie es die Grabstein formuliert, als „saeculi sui musicus excellentissimus“ („seines Jahrhunderts hervorragendster Musiker“) und „lumen Germaniae“ („Licht Deutschlands“) bezeichneten.

Dieser exzellente Musicus sollte der Nachwelt wenigstens eine Spielstätte wert sein. Eine solche Spielstätte muss den nicht allzu anspruchsvollen Anforderungen einer solchen Musik genügen, wie die Chorstufe im Altarraum für verschiedene kleinere Besetzungen, die z. B. die „Symphoniae sacrae 2. Teil“ laut Titelblatt erfordern: „Worinnen zubefinden sind / Deutsche / Concerten / Mit 3. 4. 5. Nehmlich einer / zwo / dreyen / Vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen / Alß Violinen, oder dergleichen / Sambt beygefügetem gedoppelten Basso Continuo / Den einen für den Organisten, den andern / für den Violon / In die Music versätzt / Durch Heinrich Schützen“<sup>12</sup>.

Im 17. Jahrhundert wurde das Gewölbe verputzt und ausgemalt mit dem Kampf der Engel gegen die Teufel. Gegenwärtig zeigt die Aussicht auf unverputzte Ziegel die meisterhafte Handwerkskunst, mit welcher das Schlingrippengewölbe zwischen 2010 und 2013 errichtet worden war. Eine vollständige Verputzung würde die Akustik verbessern.

Wenn der Hofkapellmeister Heinrich Schütz durch das Schöne Tor seinen „Arbeitsplatz“ betrat, schritt er unter dem Wahlspruch der evangelischen Kurfürsten von Sachsen VDMIA (Verbum Domini Manet In Aeternum = Gottes Wort bleibt in Ewigkeit) hindurch. Dieser Spruch aus der Reformation war bereits von Kurfürst Friedrich dem Weisen auf Schloss Hartenfels in Torgau angebracht und sowohl von den Ernestinern als auch den Albertinern übernommen worden. Eine solche Haltung war Schütz sehr vertraut, sah er doch seine Aufgabe darin, ein Werk zum Lobes Gottes und der Menschen zu schaffen, welches im Kern christlichen Glauben und Leben verbindet. In allen Werkzyklen wurde dieses christliche Verhalten an alle seine Zuhörer, zu denen in erster Linie die sächsischen Herrscher gehörten, vermittelt. Einerseits hatte seine Kunst einen klaren Bezug zur christlichen Religiosität, andererseits war er ein selbstbewusster Künstler, der seine Kunst zur Entfaltung zu bringen als Lebensaufgabe sah. Obwohl der Dreißigjährige Krieg seine Tätigkeiten mitunter sehr einschränkte, re-

11 Symphoniarium sacrarum / Secunda Pars, Dresden 1647.  
12 Ebenda, Titelblatt.

- 13 Hierzu Wolfram Steude: *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, S. 50, 129 ff.
- 14 Vgl. *Symphoniarum sacrarum / Secunda pars*, Dresden 1647, Vorrede.
- 15 Vgl. Caspar Ziegler: *Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiener Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten*, Wittenberg 1685, darin: *Extract Aus Herrn Heinrich Schützens Churfürstl. Durchl. zu Sachsen wohlverordneten Capellmeisters und weltberühmten Musici, &c. Schreiben an mich Caspar Ziegler*.
- 16 Vgl. Arno Paduch, freier Vortrag „Heinrich Schütz und das Positiv“ im Rahmen des Symposiums „Bezugspunkt Schlosskapelle“ zum Musikfest „Schütz22“ am 4. Mai 2022, ungedruckt. Dabei wurden mehrere zeitgenössische Illustrationen gezeigt, die die Verwendung mehrere Positive in Venedig und Rom zeigten, aus denen Rückschlüsse für die Beziehung von Schütz zu diesen Instrumenten gezogen werden konnten. Außerdem wurde auf einen älteren Aufsatz von Wolfram Steude verwiesen, der die Position und den Gebrauch der Positive in der Schlosskapelle vor dem Einbau 1662 behandelte.

flektierte er in den Texten seiner Werke die miserable Wirklichkeit nicht unmittelbar wie manch anderer Künstler seiner Zeit. Allerdings sind die kleinen Besetzungen der „Kleinen geistlichen Konzerte“ (1639) ein deutlicher Hinweis auf die durch Sparmaßnahmen äußerst beschränkten Aufführungsmöglichkeiten in der Schlosskapelle.

Da Schütz in der Hauptkirche des reformatorischen Bekenntnisses seinen Dienst tat, bekannte er sich in seinem Werk zu den Wurzeln der lutherischen Reformation, zur deutschen Sprache und zum gesungenen Bibelwort. Schließlich stand ihm eine „Cantorey“, keine „Capella“ zur Verfügung. Die von Kurfürst Moritz gegründete „Cantorey“ bestand 1548 aus zehn Männerstimmen für Bass, Alt und Tenor sowie neun Diskant-Knabenstimmen. Dass die meisten auch auf Instrumenten ausgebildet waren, verstand sich von selbst, war aber noch kein Selbstzweck. Für öffentliche Hofmusik waren selbstverständlich weitere Personen zur Hand wie etwa die „Welschen Instrumentisten“ seit 1549, u. a. Antonio Scandello und die Gebrüder Tola.

Die einhundertjährige Tradition der protestantischen „musica poetica“ mit Psalmvertonungen, mit Weihnachts-, Passions- oder Osterhistorien auf Luther-Texte verstand sich als Kunst, die die menschliche Stimme als vornehmstes Instrument begriff. Schütz folgte sogleich mit den „Psalmen Davids“ 1619 in Luthers Übersetzung der von Johann Walter in Wittenberg eingeführten wettinischen Tradition.<sup>13</sup> Zuerst im Italienischen konnte Schütz lernen, wie diese gut sangbare Sprache neben dem allseitig verwendeten Latein in Musik gesetzt wurde. In Dresden dagegen schloss er sich dem Gebrauch der deutschen Sprache an, wie er in der Vorrede zu den „Symphoniae sacrae“ ausführte: „Dieweil mir dann von denen eines theils naher Deutschland abgeführten / und den Musicis dorinnen zu theil wordenen Exemplarien / ein solch Vrtheil zu Ohren kam / wie es von jhnen in guten Werth gehalten / auch an etlichen fürnehmen Orthen / mit deutschen Texten / an stat des Lateinischen / gantz hindurch unterleget / fleissig musiciret würde / Als liesse ich mir dieses eine besondere Anreizung seyn / derogleichen Wercklein auch in unserer Deutschen Muttersprache zuversuchen / und habe ich demnach nach unterstandenen Anfange / dasselbige / neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zu gegen ist) mit Göttlicher Hülffe entlich verfertiget“<sup>14</sup> (Hervorhebung vom Autor). Obwohl Schütz mit den wichtigsten Poeten der deutschen Barockliteratur in Verbindung stand, mit Martin Opitz, David Schirmer, August Buchner, Johann Rist, Paul Fleming, um von ihnen gut zu vertonende Texte zu erhalten, genügte die deutsche Poesie nicht Schütz' aus Italien gewohnten Ansprüchen. Selbst eigene Versuche, wie sein Text zu dem ersten in Dresden arrangierten Ballet de Cour, „Wunderliche translocation des

Berges Parnassi“, während der Verhandlungen zwischen Kaiser Matthias und Kurfürst Johann Georg I. 1617 aufgeführt, entsprachen nicht seinen Anforderungen an eine zwanglose, elegante dichterische Form. In einem Brief an Caspar Ziegler zu dessen Veröffentlichung „Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse“ (Erstdruck Leipzig 1653) zeigte Schütz lebhaftes Interesse an dessen Versuchen: „Und habe ich zwar“, so schrieb Schütz ihm am 11. August 1653 aus Dresden, „ein Werklein von allerhand Poesie bishero zusammengeraspelt, was michs aber für Mühe gekostet, ehe ich denselben nur in etwas eine Gestalt einer italienischen Musik geben können, weiß ich am besten.“<sup>15</sup> So blieben als Hautquelle des Deutschen die Luther-Texte.

So wie Lucas Cranach mit seinen Bildern die Theologie Luthers anschaulich verbreitete, so wie durch den Buchdruck die deutsche Bibel und Luthers Schriften für jeden lesbar verbreitet wurden, so hat Heinrich Schütz' Musik mit ihren rhetorischen Figuren für Luthers bildhafte Sprache eine klangliche Form gefunden, in der Musik und Text eine untrennbare Einheit bilden. Doch ohne italienische Einflüsse hätte er seine Qualitäten nicht in der für die deutsche Musik vorbildlichen Weise entfalten können.

Die Werke von Schütz sollten zum ständigen Repertoire der evangelischen Kantoreien, für die sie ja ursprünglich komponiert waren, gehören. Sie sind im Übrigen eine gute Schule für Chorgesang, bei dem jeder auf den anderen neben sich hören muss.

Auf allen Titelblättern sieht Heinrich Schütz immer eine „Orgel“ vor. Ohne sie konnte er sich keine Aufführung vorstellen. Gemeint sind vorzugsweise Orgelpositive. Wenn die Schlosskapelle zu einem Raum mit vorzugsweise musikalischem Schwerpunkt ausgebaut wird, muss jedoch das Problem einer größeren Orgel und der Positive zu beiden Seiten der Chorempore gelöst werden, will man Musik von Schütz und anderer Komponisten stilgerecht aufführen. Fachleute haben seit vielen Jahren gründliche Expertisen verfasst und die Rekonstruktion der 1612 vom Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche erbauten Orgel in die Diskussion gebracht. Zugleich weisen neue Erkenntnisse zur Aufführungspraxis einen umfassenden Einsatz von mehreren Orgelpositiven nach.<sup>16</sup> Denn vor 1662 musste Schütz mit transportablen kleinen Orgelpositiven hantieren, die er auch benötigte, wenn seine Cantorey auf Reisen, z. B. nach Torgau ging und er sich seiner hauseigenen vertrauten Instrumente versichern konnte.

Die Schlosskapelle gewinnt dann ihre Funktion wieder, wenn sie der Ort für die Musik von Heinrich Schütz wird, der in Dresden seit vielen Jahrzehnten vermisst wird. Die Erkenntnisse der Bauforschung und die bisherige praktische Umsetzung bieten hierfür die besten Voraussetzungen. Sie müssen nur genutzt werden.

**Autor**

Dr. Reiner Zimmermann  
Kreischa OT Quohren