

Die Orgeln der Dresdner Schlosskapelle

Horst Hodick

Nach der Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547 und der darauffolgenden Wittenberger Kapitulation, in der der albertinischen Linie der Wettiner die zuvor den Ernestinern zugehörige Kurwürde zufiel, begannen im Dresdner Schloss umfangreiche Umbau- und Erweiterungsarbeiten, um der gewachsenen politischen Bedeutung des Herrschers auch architektonisch angemessenen Ausdruck zu verleihen. Die bis dahin als Gottesdienstraum genutzte spätgotische Georgskapelle wurde zusammen mit dem alten Westflügel des Schlosses abgebrochen. Die neue Schlosskapelle fand Platz in dem neu errichteten Nordflügel westlich des Hausmannsturms.²

Während zur Orgelausstattung der Georgskapelle kaum Informationen vorliegen³, ist für die zwischen 1549 und 1555 erbauten und ausgestatteten Schlosskapelle belegt, dass der Orgelbauer Hermann Raphael Rodenstein-Pock (auch Rottenstein, um 1525–1583) 1563 einen Vertrag zum Neubau einer Orgel unterzeichnete.⁴ Der aus Vollenhove in den Niederlanden stammende Orgelbauer war damals kein Unbekannter, denn er hatte 1550 die ehrenvolle Aufgabe erhalten, eine große Orgel für die Domkirche in Roskilde (Dänemark), in der die dänischen Könige ihre letzte Ruhe fanden, und kurz darauf 1557 ein Instrument für die Schlosskapelle der Christiansborg in Kopenhagen zu bauen. Nach mehreren Arbeiten u. a. in Chemnitz (Stadtkirche, 1559), Leipzig (Nikolaikirche, 1561), und Zwickau (Katharinenkirche und Marienkirche, 1562) ließ er sich in Zwickau nieder, wo er ab 1562 das Bürgerrecht besaß. Dieser weitgereiste und erfahrene Orgelbauer sollte die Orgel für die neue Schlosskapelle bauen.

Zwei Entwurfszeichnungen zum geplanten Orgelgehäuse wurden veröffentlicht.⁶ Die eine, dem mit der Ausstattung der Schlosskapelle beschäftigten italienischen Künstler Benedetto Tola zugeschrieben, zeigt eine für den italienischen Orgelbau typische Gestaltung: Eine strenge architektonische Gliederung lässt eher an ein steinernes, mit einem Dreiecksgiebel bekröntes Portal als an eine Orgel denken. Erst nach dem Öffnen der beiden innen und außen bemalten Flügeltüren, hinter denen sich das Pfeifenwerk verbarg, wird klar, dass es sich um eine Orgel handelt. Die Anordnung der Orgelpfeifen in ihrem „Fenster“ ist typisch italienisch. Die eher symbolhaft aufzufassende Darstellung der viel zu schlanken Pfeifen und eine kaum als solche erkennbare Klaviatur unterhalb der Pfeifen deuten darauf hin, dass dieser Entwurf

ohne eine engere Zusammenarbeit mit dem Orgelbauer angefertigt wurde.⁷ Der andere publizierte Gehäuseentwurf⁸ weist hingegen hinsichtlich der Pfeifenanordnung realistischere Züge auf. In fünf spiegelsymmetrisch angeordneten rundbogigen Feldern standen die Pfeifen. Ihre Füße waren alle gleich lang, so dass die Labien eine horizontale Linie bildeten. Der Pfeifenprospekt konnte wie bei dem Tola zugeschriebenen Entwurf durch zwei bemalte Flügeltüren, die hier ihre für Orgeln charakteristische Form besitzen, verschlossen werden. Ungewöhnlich hingegen erscheint die stark an einen Altaraufbau erinnernde Gestaltung des Gehäuses unterhalb des Pfeifenprospekts. Über einem blockartigen Sockel ohne erkennbare Hinweise auf eine Spielanlage erhebt sich ein zunächst schlanker, dann nach oben seitlich auskragender Aufbau, in dessen Mitte sich, flankiert von zwei toskanischen Säulen, eine hochrechteckige Fläche ähnlich der Tür eines Tabernakels befindet. Da bei dem geplanten Instrument der Organist für den Zuhörer unsichtbar hinter dem Orgelwerk sitzen oder stehen sollte⁹, wird erklärlich, weshalb auf diesem Entwurf keine Spielanlage dargestellt ist. Der sehr schlank entworfene Mittelteil des Gehäuses könnte den Sinn gehabt haben, dem dahinter positionierten Spieler links und rechts seitlich am Orgelgehäuse vorbei den Blick auf die Empore und die dort befindlichen Sänger oder Musiker



„Die hohe Musikkultur des alten Kursachsens hat bis in das 18. Jahrhundert neben einer stattlichen Reihe mehr oder weniger bedeutender Orgelmacher zwei Großmeister der Orgelbaukunst hervorgebracht: Gottfried Silbermann aus Kleinbritzsch (...) und Gottfried Fritzsche aus Meißen (...).“¹

- 1 Wilibald Gurlitt: Der kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche, in: Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag, Berlin 1937, S. 106-124, hier S. 107.
- 2 Heinrich Magirius: Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden, Altenburg 2009, S. 10-11, Abb. 1-2.
- 3 Ulrich Dähnert: Historische Orgeln in Sachsen, Leipzig 1980, S. 82.
- 4 Ernst Flade: Herrmann Raphael Rottenstein-Pock. Ein niederländischer Orgelbauer des 16. Jahrhunderts in Zwickau i. S., in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1932), S. 1-24, bes. S. 7-12.
- 5 Diese Namensergänzung ist vermutlich falsch, da der Dresdner Maler und Kupferstecher Andreas Bretschneider erst 1578 geboren wurde.
- 6 Magirius (wie Anm. 2), S. 78-83.
- 7 Ebenda, S. 14: Der Entwurf von Tola „wurde vom Orgelbauer als ungeeignet abgelehnt.“
- 8 Ebenda, S. 83.

Orgelgehäuseentwurf,
auf Rückseite bezeichnet:
„C Benedict Thola“,
in geöffnetem Zustand
Sächsisches Staatsarchiv,
Hauptstaatsarchiv Dresden

Orgelgehäuseentwurf, auf Rückseite bezeichnet: „B Meister Andreas Maler“, in Klammern darunter ergänzt: „Bretschneider“⁴⁵ Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden



Disposition der Rodenstein-Orgel

- 1 Principaln
- 2 Gedackte
- 3 Quintadehne
- 4 Octava
- 5 Zimbeln
- 6 Zwerchpfeiffen
- 7 Gemßenhörner
- 8 Sufflet
- 9 Trometten
- 10 Krumphörner
- 11 Regal
- 12 kleine flöttlein
- 13 Tremulanten
- 14 Mixturen

zu ermöglichen. Das Instrument sollte von der gleichen Größe sein wie die Orgel in der 1543/44 neu erbauten evangelischen Schlosskapelle in Torgau.¹⁰ Bemerkenswert ist, dass Rodenstein für sein Dresdner Werk 300 Taler forderte, der Bau und die Bemalung des Orgelgehäuses jedoch diese Kosten um fast das Eineinhalbfache überstiegen, was auf eine entsprechend aufwändige Gestaltung schließen lässt. Die Disposition der Orgel ist überliefert.¹¹

Dieses einmanualige Instrument genügte nach einigen Jahrzehnten nicht mehr den musikalischen und repräsentativen Ansprüchen, zumal im Jahr 1596 in der Schlosskapelle zu Gröningen im Auftrag des Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg und Bischofs zu Halberstadt nach vierjähriger Bauzeit ein neues, gewaltiges Orgelwerk mit 59 Registern unter Mitwirkung von 53 Organisten in einer einwöchigen Feierlichkeit mit großem Pomp

eingeweiht worden war und damit neue Maßstäbe gesetzt hatte. Ob schon im Rahmen einer von 1602 bis 1604 in der Dresdner Schlosskapelle vorgenommenen Renovierung an einen ähnlich repräsentativen Orgelneubau gedacht wurde ist nicht bekannt; sicher spielte jedoch die Bestellung des bedeutenden Komponisten und Organisten Hans Leo Hassler (1564–1612) als Kammerorganist durch Kurfürst Christian II. von Sachsen (1583–1611) am Dresdner Hof im Spätsommer oder Herbst des Jahres 1608 eine Rolle; vielleicht war sogar die Wahl auf Hassler gefallen, weil ein Orgelneubau bevorstand und Hassler nicht nur für seine staunenerregenden selbstspielenden Musikautomaten bekannt war, sondern auch bei der Prüfung der Gröninger Orgel zusammen mit seinem Bruder Caspar und zahlreichen anderen Organisten anwesend gewesen war.¹²

Hassler, einer berühmten Nürnberger Organistenfamilie entstammend, war 1584 nach Venedig gereist, um dort seine Ausbildung bei dem am Markus-Dom amtierenden Andrea Gabrieli (1532/33–1585) zu vervollkommen. Nach seiner Rückkehr war er zunächst Kammerorganist bei Octavianus Secundus Fugger (1549–1600) in Augsburg sowie städtischer Musikdirektor in Augsburg und später in Nürnberg. Neben einer regen Kompositionstätigkeit beschäftigte er sich nach eigenen Aussagen¹³ auch mit der Konstruktion von selbstspielenden Musikinstrumenten und Orgelwerken, die als Kostbarkeiten meist in die Kunst- und Wunderkammern der Fürsten gelangten.¹⁴ Im Frühjahr 1608 gab der Ulmer Magistrat Hassler, der sich seit 1605 in Ulm aufhielt, die Erlaubnis, „das zue [...] dem Herrn Churfürsten In Sachsen Er zu Verfertigung Im vffgetraggen werckhs nach Drehsen möge Verraisen“.¹⁵ Ob damit bereits Vorarbeiten zur Orgel in der Schlosskapelle oder aber an einem mechanischen Musikautomaten gemeint waren ist unbekannt. Spätestens im Oktober 1608 war Hassler als „Mu-

links: Orgelgehäuse der Gröninger Schlosskapellen-Orgel, heute in Halberstadt, St. Martini Foto: Horst Hodick

rechts: Stellichte, St. Georgs-Christophorus-Jodokus-Kirche, Orgel von Marten de Mare, 1610 Wikipedia



sico“ und „Kammerorganist“ am sächsischen Hof zu für ihn sehr günstigen Konditionen mit einem Jahresgehalt von 1.000 Talern bestallt.¹⁶ Spätestens zur Abnahmeprüfung der renovierten Orgel der Meißner Frauenkirche und der sich daran anschließenden Feierlichkeit im Oktober 1610 lernte Hassler den dort arbeitenden Orgelbauer Gottfried Fritzsche (auch Fritsch, Fritzsche etc., 1578–1638) kennen. Fritzsche hatte bereits als junger Mann 1604 im Meißner Dom eine Schwalbennest-Orgel mit 17 Registern in der Fürstenkapelle erbaut¹⁷, und so lag es nahe, diesen Meister für einen Orgelneubau in der Dresdner Schlosskapelle zu gewinnen. Allerdings sollte ihm dabei nicht freie Hand gelassen werden, sondern Hassler sollte die Disposition entwerfen und die Arbeiten leiten. Offensichtlich konnte er jedoch nur noch einen Dispositionsentwurf liefern, da er am 8. Juni 1612 als Begleiter des Kurfürsten Johann Georg I. (1585–1656) bei der Kaiserwahl in Frankfurt/Main verstarb. Ob zu diesem Zeitpunkt die Arbeiten an der Orgel schon begonnen hatten oder wie weit sie fortgeschritten waren, ist nicht bekannt. Unmittelbar nach Hasslers Tod erkundigte sich der Kurfürst bei seinem Hofmarschall und Reichspfennigmeister Christoph von Loß (1574–1620) nach dem Stand der Arbeiten an der Orgel.¹⁸ Am 10. Juli 1612 teilte Loß mit, dass die Disposition der neuen Orgel getreu der von Hassler getroffenen Anordnung ausgeführt werde, und übergab den Kostenanschlag über die stattliche Summe von fast 2.800 Talern, den Dispositionsentwurf Hasslers mit Erläuterung zur gewünschten 14-tönigen Oktave und ein Schreiben des ausführenden Orgelbauers Gottfried Fritzsche an den Kurfürsten. Da im Kostenangebot für zwei Tischler und einen Orgelbauer-Gesellen Lohn für ein Jahr angesetzt war, wurde wohl mit einer Bauzeit von etwa einem Jahr gerechnet. Fritzsche teilt in genanntem Schreiben vom 3. Juli 1612 mit, das Werk könne „Innerhalb Vier Wochen geschlagen werden“, dass es aber „allenthalben fertig [...] wird solches schwerlich vor Martini¹⁹ geschehen können.“ Es muss also davon ausgegangen werden, dass der Bau der Orgel schon einige Zeit im Gange war und Fritzsche eine Fertigstellung im November 1612 in Aussicht stellte. Zudem wusste Loß zu berichten, dass „das erwehnt Orgelwerck [...] dergleichen ann denen örtern do ich gewesen nicht viel vorkommen.“ Michael Praetorius (1571–1621), der seit Herbst 1613 am Dresdner Hof als Kapellmeister bestallte und mit Fritzsche bestens bekannte Komponist und Musikgelehrte, nennt als Fertigstellungsjahr in seinem Buch „Syntagma musicum“²⁰ das Jahr 1614; demnach hatte sich die Fertigstellung der Orgel verzögert. Ein offizieller Fertigstellungs- oder Weihetermin ist nicht bekannt. Bemerkenswert ist, dass der überlieferte Dispositionsentwurf Hasslers trotz der gegenteiligen Beteuerungen von Fritzsche nicht vollständig mit der von Michael Praetorius genannten Disposition übereinstimmt. Offensichtlich hatte

Fritzsche eigene Vorstellungen vom Klang der neuen Orgel, die er – möglicherweise erst nach dem Tode Hasslers und ohne die ausdrückliche Zustimmung seines Auftraggebers – in den Bau einfließen ließ.

Fritzsche stand beim Bau der Schlosskapellenorgel vor einer ungewöhnlichen Aufgabe, die zu einem außergewöhnlichen Instrument führte. Es sollte nicht nur wie üblich den Gottesdienst durch solistisches Musizieren und die Begleitung von Sängern und anderen Instrumenten musikalisch bereichern – die Begleitung der singenden Gemeinde gehörte damals noch nicht zu den Hauptaufgaben der Orgel –, sondern es musste auch dem erheblichen Repräsentationsbedürfnis des sächsischen Kurfürsten und des „sumus episcopus“ der evangelischen Kirche seines Landes in allen Belangen genügen. Um diesen hohen Anspruch einzulösen, waren außer dem Orgelbauer und seinen Mitarbeitern weitere hervorragende Handwerker und Künstler beteiligt, unter anderem der Maler Christian Buchner, der die beweglichen Flügeltüren bemalte.²¹ Leider sind nur drei Abbildungen und eine Aufmaßezeichnung bekannt, auf denen die Orgel sichtbar ist und die nur wenige Details und keine Farbigkeit erkennen lassen.²² Einen vergleichbaren Eindruck von der Pracht dieses Orgelgehäuses können vielleicht die erhaltenen Gehäuse der ehemaligen Schlosskapellen-Orgel aus Schloss Gröningen (erbaut 1596 durch David Beck, heute in der Martini-Kirche in Halberstadt), oder das der St. Georgs-Christophorus-Jodokus-Kirche in Stellichte (Marten de Mare, 1610) vermitteln.

Die früheste Darstellung der Dresdner Schlosskapellenorgel stammt von David Conrad, der nicht nur den Raum mit Blick auf den Altar und die Orgel ins Bild setzte, sondern im Zentrum Heinrich Schütz im Kreise seiner Sänger zeigt. Dieser Kupferstich war das Frontispiz zu Christoph Bernhards „Geistreiches Gesang-Buch“ von 1676 und überliefert einen Eindruck der Schlosskapelle aus der Zeit nach einer 1667 abgeschlossenen Umgestaltung. Die Hauptorgel steht hinter einem Chorgritter, und nur das Oberwerk und die geöffneten, bemalten Orgelflügel sind deutlich sichtbar. Das Untergehäuse und die Pfeifen des Brustwerks und des Seitenpositivs zeichnen sich nur schwach hinter den Gitterstäben ab. Fritzsche begnügte sich bei der Gestaltung der Pfeifenfelder nicht mit einer schlichten Reihe zylindrischer Zinnpfeifen, sondern schmückte die Prospekte der drei Manualwerke jeweils mit zwei hintereinander stehenden, längenmäßig gestaffelten Pfeifenreihen, von denen jeweils die vorderste aus vergoldeten konischen Bechern von Zungenstimmen bestand.²³ Dadurch gewann der Prospekt ganz wesentlich an Plastizität und Farbigkeit und verdeutlichte die Kostbarkeit des Instruments; zudem standen auf diese Weise die regelmäßig zu stimmenden Manualzungen-Register leicht zugänglich in der Prospektfront. Bei der anzunehmenden extrem engen Konstruktion des Instruments war dies ein

9 Magirius (wie Anm. 2), S. 78: So sollte „zwischen der Mauer und dem wergk ungefehrlichenn / I elle III Zoll frey bleiben da man dieselbe dahinter schlagen könne“. Dem Organisten standen demnach nur etwa 64 cm Raum zwischen Orgelgehäuse und Kapellenwand zur Verfügung.

10 Dähnert (wie Anm. 3), S. 265.

11 Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen, in: Mitteilungen des königlich-sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichts- und Kunst-Denkmale 13 (1863), S. 35-51, hier S. 43; Dähnert (wie Anm. 3), S. 82-83. Die Register werden ohne Fuß-Lage genannt.

12 Adolf Sandberger: Werke Hans Leo Hasslers. Zweiter Teil, Leipzig 1904, S. LXVIII.

13 Ebenda, S. LXXXVIII.

14 Wegen eines Privilegienstreits zur Herstellung einer selbstspielenden Orgel hatte Hassler Kontakt zu Kaiser Rudolf II. in Prag, aus dessen Kammer u. a. selbstspielende Orgeln etwa als selbstfahrende (!) Tischeaufsätze in Kutschenform bekannt sind.

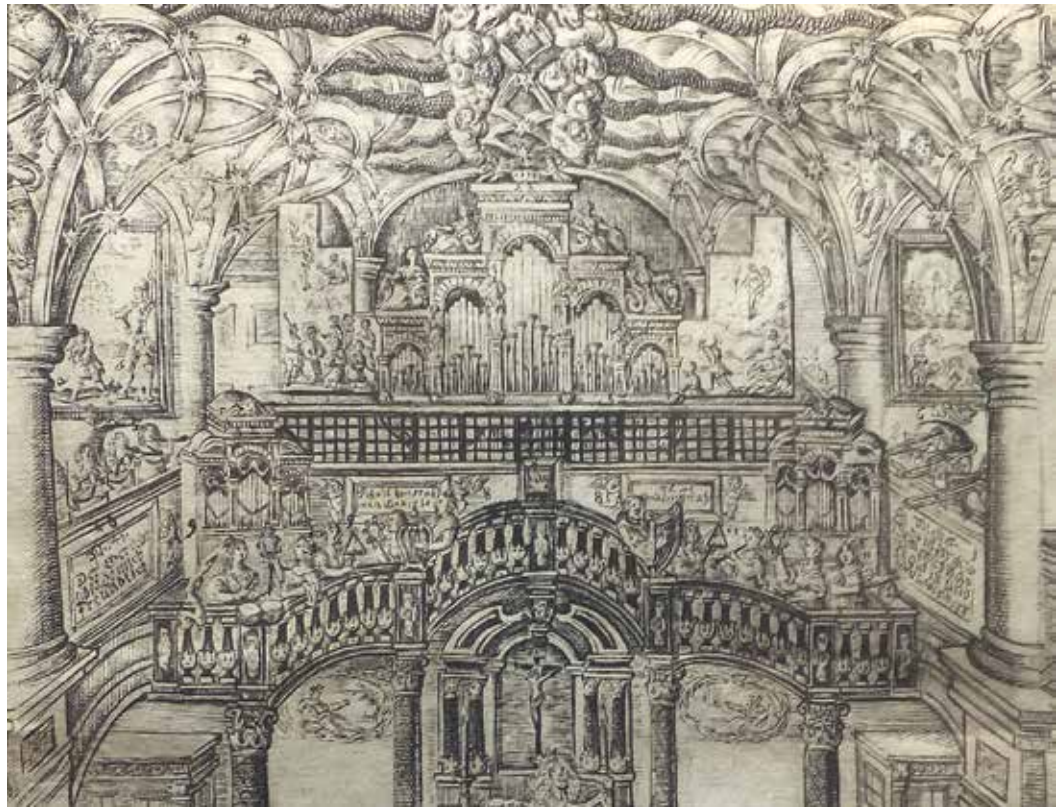
15 Sandberger (wie Anm. 12), S. XCV; Wolfram Steude: Beobachtungen zur Funktion der Dresdner Fritzsche-Orgel im 17. Jahrhundert, in: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte. hrsg. von Matthias Herrmann. Altenburg 2001, S. 97 und Anm. 9.

16 Im April 1609 erhielt Hassler eine zusätzliche Zahlung über 1500 Taler, über deren Zweck in der Anweisung des Kurfürsten nichts gesagt wird. Vgl. Sandberger (wie Anm. 12), S. XCVI.

17 Dähnert (wie Anm. 3), S. 203. Die Orgel wurde 1638 zerstört.

18 Eberhard Möller: Untersuchungen zu der 1611/12 von Gottfried Fritzsche nach der Disposition von Hans Leo Haßler erbauten Orgel in der Dresdner Schloßkirche, in: Freiburger Studien zur Orgel, Heft 3, Freiberg 1992, S. 35-47; Frank-Harald Greß: Die Gottfried-Fritzsche-Orgel der Dresdner Schlosskapelle. Untersuchungen zur Rekonstruktion ihres Klangbildes, in: Acta organologica 23 (1993), S. 67-112, hier S. 73-77 und 101-103.

Dresdner Schlosskapelle mit Hofkapelle und Heinrich Schütz, Stich von David Conrad aus Christoph Bernhards „Geistreiches Gesangbuch“, 1676, Frontispiz, Ausschnitt SLUB Dresden



- 19 Martini ist der 11. November.
- 20 Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Bd. 2. De Organographia, Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel 1985, S. 186.
- 21 Magirius (wie Anm. 2), S. 83-88.
- 22 Christoph Bernhard: *Geistreiches Gesang-Buch*, 1676, Kupferstich von David Conrad als Frontispiz; Johann Andreas Gleich: *Annales Ecclesiastici*, 1730; Paul Gottlob Hilscher: *Der Sammler für Geschichte und Alterthum*, 1837; *Aufmaß der Schlosskapelle im Sächsischen Staatsarchiv*, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, Cap. IB, Nr. 64 d.
- 23 Praetorius 1619 (wie Anm. 20), S. 187 kennzeichnet diese Register in der Disposition jeweils mit „drey Principal“.
- 24 Praetorius weist auf diesen Zusammenhang in der Beschreibung zur von Fritzsche 1619 für Bayreuth gebauten Orgel hin: „Kleine Trommeten, von Holz ganz vergül-det müssen aber blind seyn/dieweil man von fornen zum stimmen nit kommen kann“. Die stummen Trompetenbecher sollten sich im Prospekt des Rückpositivs befinden. Vgl. Praetorius 1619 (wie Anm. 20), S. 201.
- 25 Zitiert nach Möller (wie Anm. 18), S. 38. In späteren Aufzeichnungen ist von vier Bälgen die Rede.
- 26 Ebenda.
- 27 Das Register „Vogelgsang“ war ein in der Renaissance beliebtes Effektregister, das keine definierte Tonhöhe besaß, sondern vogelstimmenartig diffus zwitscherte. Der Zusatz „durchs ganze Pedal“ lässt vermuten, dass hier ein tonhöhenmäßig definiertes und mit dem Pedal spielbares Zwitschern erzeugt werden konnte.

nicht zu unterschätzender praktischer Vorteil.²⁴ Fritzsche musste auf sehr begrenztem Raum ein Orgelwerk mit mehr als dreißig klingenden Registern sowie mehreren Klangeffektregistern sinnvoll unterbringen. Zudem konnte das Orgelgehäuse wegen einer Treppe, einer Tür und eines Fensters in der Wand hinter der Orgel rückseitig nicht bündig an der Wand stehen. Aber gerade diese ungewöhnliche konstruktive Herausforderung und deren orgelbautechnisch vermutlich geniale Umsetzung gehörten zum Besonderen und auch Gewünschten dieses künstlerischen Meisterwerks, um beim Betrachter und Zuhörer Erstaunen und Bewunderung hervorzurufen. Noch einhundert Jahre nach dem Orgelbau bemerkte der orgelerfahrene Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681–1764): „Das Werk hat 8 Bälge, und ist von solcher künstlichen Arbeit, auch in so engem Raum disponiert, daß äußerlichen Ansehen ohnmöglich scheint, so viele tieffe Stimmen darinnen zu finden.“²⁵ Ähnliches empfindet der heutige Betrachter, wenn er die 1610 in Kooperation mit Michael Praetorius erbaute Esaias-Compenius-Orgel auf Schloss Frederiksborg in Kopenhagen betrachtet, in deren kompaktem, schrankartigem Gehäuse 27 klingende Orgelregister untergebracht sind.

Die Dresdner Schlosskapellenorgel sollte aber nicht nur durch ihre äußere Erscheinung beeindrucken, sondern selbstverständlich auch durch ihren Klang. Dazu äußerte sich Mattheson: „das Principal 8. Fuß von Holtze, ist dermaßen lieblich intonirt, daß wenige dergleichen zu hören seyn.“²⁶ Unter Berücksichtigung der für Orgel- und Chormusik anzunehmenden guten Raum-

akustik, des günstigen Standorts der Orgel und der intonatorischen Meisterschaft Fritzsches darf man davon ausgehen, dass auch alle anderen Register ähnlich delikate klängen wie der hölzerne Prinzipal. Neben einer großen Klangschönheit der Einzelstimmen zielte er auch durch die Zusammensetzung der Stimmen auf einen ganz besonderen Klang: So etwa durch das nur von dieser Orgel bekannte Register Gemshorn 6', das als dritter Teilton zum 16' die tiefe Klangbasis verstärken und damit der Orgel im Verhältnis zu ihrer Baugröße eine erstaunliche Gravität geben sollte. Der von Praetorius genannte „Vogelgesang durchs ganze Pedal“ gibt hinsichtlich seiner Konstruktion und seines Klanges bis heute Rätsel auf.²⁷ Und nicht zuletzt durch die Konstruktion der Klaviaturen, die vierzehntönige Oktaven mit geteilten Obertasten für die Töne dis/es und gis/as besaßen, schuf Fritzsche hier etwas Außergewöhnliches. Die zusätzlichen Tasten erlaubten es, in der damals gebräuchlichen mitteltönigen Stimmung gegenüber den normalen Klaviaturen, vier zusätzliche Tonarten mit reinen Terzen spielen zu können.²⁸ Derartige Klaviaturen waren in Italien seit dem 16. Jahrhundert sowohl bei Orgeln als auch bei Cembali bekannt, die Schlosskapellenorgel in Dresden war jedoch die erste Orgel mit einem derart erweiterten Tonumfang nördlich der Alpen.²⁹ Sicher hatte Hassler solche Instrumente auf seiner Italienreise kennen und schätzen gelernt. Da Michael Praetorius diese Besonderheit in „*Syntagma musicum*“ als „sehr nützlich und nötig“ bezeichnet, kann vermutet werden, dass auch er an den Überlegungen zum Bau der 14-tönigen Oktave an der Schlosskapellenorgel betei-

ligt war.³⁰ Anders als in späteren Zeiten diente die Orgel zu Anfang des 17. Jahrhunderts noch nicht vorrangig als Begleitinstrument für den Gemeindegang; sie wurde vor allem zum wechselweisen Musizieren mit Vorsängern oder Chören, zur Begleitung von Solisten und zur Ergänzung etwa fehlender oder zu stützender Stimmen im mehrstimmigen Satz sowie zum solistischen Vortrag ursprünglich vokaler, mehrstimmiger Kompositionen genutzt. Dabei war es äußerst nützlich, wenn der Orgel ein großer Tonartenvorrat auch für eventuell erforderliche Transpositionen und ein großer Klaviaturnumfang zur Verfügung stand. In dieser Hinsicht war die Fritzsche-Orgel der alten Rodenstein-Orgel weit überlegen. Dennoch wurde die alte Orgel nach Vollendung der Fritzsche-Orgel nicht aufgegeben, sondern auf die der neuen Orgel gegenüberliegende Westempore „unter der grünen Empore“ umgesetzt.³¹ Nach einer durch Heinrich Schütz im Mai 1624 veranlassten Renovierung der Fritzsche-Orgel und Einbau von vier Registern „nach der niederländischen Art“, wobei nicht genau bekannt ist, welche Register damit gemeint sind, wurde bestimmt, dass „die große Orgel, nur an den fest, undt gewöhnlichen Sontagen, möchte geschlagen werden, weiln sie an ize wohl zugerichtet, undt es sich nicht mehr schicken will, täglichen, wie forthin, wie auch unterschiedlichen Personen darüber gehen, zu lassen.“³² Offensichtlich sollte die extensiv genutzte Fritzsche-Orgel durch zeitliche und personelle Einschränkungen geschont werden; ob dann an Werktagen die alte Orgel wieder zum Einsatz kam, ist zumindest nicht unwahrscheinlich.

Ebenfalls auf Anregung Schützens kam es 1661/62 zu einer wichtigen Erweiterung der aufführungspraktischen Möglichkeiten in der Schlosskapelle: Vor der Orgelempore wurden links und rechts neben dem Altar auf vier Säulen zwei Sängeremporen eingezogen, die bis zu den Pilastern des zweiten Jochs nach Westen reichten.³³ Diese Emporen lagen tiefer als die Orgelempore und waren von dieser über eine Treppe zugänglich. In den Ecken zwischen der Orgelempore und den umlaufenden Emporen standen, leicht schräg zur Raummitte gedreht, zwei Orgelpositive, deren Gehäusegestaltung sich in Form von rundbogigen Pfeifenfeldern an den Prospekt der Fritzsche-Orgel anlehnte.³⁴ Nun konnten von diesen beiden Emporen zwei räumlich getrennte, aber akustisch gut zusammenklingende Gesangs- oder Instrumentalensembles mit je einer eigenen Begleitorgel musizieren, so dass, wenn auch auf relativ beschränktem Raum, beste Voraussetzungen für ein äußerst vielfältiges mehrchöriges Musizieren gegeben waren. Sowohl Hassler als auch Schütz hatten diese Form des mehrchörigen, den ganzen Raum klanglich erfassenden Musizierens in Venedig während ihrer Ausbildung bei Andrea und Giovanni Gabrieli (1554/1557–1612) kennen und schätzen gelernt. Schütz selbst weist in der Vorrede zum „Schwanengesang“ auf die von

ihm gewünschte Aufführungspraxis hin:

„Wornebenst An Ihre Churfustl. Durchl. [...] mein unterthenigstes bitten gelanget, [...] diesem zwar geringen wercklein die gnade wiederfahren zu lassen, das Es [...] in Ihrer Durchl. HoffCapell, auf denen beyden über dem Altar (...) erbaueten zwey schönen Musicalischen Choren, Von 8 guten stimmen in 2 Orgeleinen versucht, undt abgesungen werden möge.“³⁵

In Verbindung mit der großen Orgel, den umlaufenden Seiteneemporen und der auf der Westempore noch vorhandenen Rodenstein-Orgel waren zahllose aufführungspraktische Möglichkeiten zum Musizieren in und mit dem Raum gegeben. Wie sehr Schütz auf eine möglichst vielfältige und flexible Musizierpraxis angewiesen war, zeigt sich z. B. in einer Dienstanweisung von 1617, die Schützens Aufgaben während der Anwesenheit von Kaiser Matthias (1557–1619) in Dresden beschreibt. Neben allgemeinen Anweisungen, wie etwa dass alle Instrumente „wohl zugerichtet und zusammengestimmt seyn“ sollen, dass zum Essen, zum Tanz oder auch bei der „Kayserlichen Majestät alleine“ musiziert werden solle, wird zum Dienst in der Kirche folgendes angeordnet: „Endlich wird er, Heinrich Schütz, allen möglichen Vleiß fürwenden, damit es in der Kirche zu den gewöhnlichen Predigttagen an guten Concerten und schöner Music nicht mangle. Insonderheit aber soll er bißweilen von Stimmen oder Instrumenten etwas allein, soviel sich thun laßet und schicken will, in die Orgel gebrauchen und also allenthalben dahin sehen, damit Seine Churfürstlichen Gnaden ihrer Music bey den Fremden Ehre und Ruhm haben mögen.“³⁶

Dem Schreiber dieser Anweisung ging es offensichtlich darum klar zu machen, dass Schütz neben seiner ohnehin bestehenden Aufgabe, auch in der Kirche für „gute Konzerte und schöne Musik“ zu sorgen, auch selbst in seiner Eigenschaft als Organist auf der Orgel geeignete Vokal- oder Instrumentalkompositionen vortragen solle, d. h. nicht originär für die Orgel oder ein anders Tasteninstrument komponierte Stücke solistisch auf der Orgel auszuführen.

Nach der Konversion des Kurfürsten zum römisch-katholischen Glauben im Jahr 1697 blieb die Schlosskapelle weiter in Nutzung. Erst 1737 wurden die evangelischen Hofgottesdienste unter August dem Starken (1670–1733) in die Sophienkirche verlegt und der ehemalige Kapellenraum im Schloss zu Wohnzwecken umgebaut. Heinrich Magirius (1934–2021) schrieb dazu: „August der Starke, der noch als Kind die ‚schönen Gottesdienste‘ in der Schlosskapelle zur Zeit seines Großvaters miterlebt hatte, war zeit seines Lebens vor einem solchen Schritt zurückgeschreckt.“³⁷ Die Ausstattung der Kapelle wurde an verschiedene Orte verteilt, das Gewölbe herausgebrochen und eine Zwischendecke eingezogen, so dass nichts mehr an die ursprüngliche Funktion des Raumes als Kirche erinnerte. Die Fritzsche-Orgel wurde der evangelischen Matthäus-

28 Vgl. Greß 1993 (wie Anm. 18), S. 97.

29 Vgl. Ibo Ortgies: Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis. Diss. Göteborg 2004, S. 158, 160–161, 166–168.

30 Praetorius 1619 (wie Anm. 20), S. 63–64 und 185–188.

31 Fürstenau (wie Anm. 11), S. 46.

32 Zitiert nach Möller 1992, S. 40.

33 Vgl. S. 320 dieses Hefts und Anm. 5 auf der gleichen Seite. Auf Fotos des zerstörten Schlosskapellenmodells sind möglicherweise Andeutungen einer früheren Emporenanlage neben dem Altar erkennbar. Vgl. auch Magirius (wie Anm. 2), S. 25 und Praetorius (wie Anm. 20), Abb. 10.

34 Zu den Orgelpositiven auf den Seiteneemporen vgl. Frank-Harald Greß: Die Musikempore von 1662 und ihre Orgelpositive, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdense*. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999, Schneverdingen 2003, S. 185–191.

35 Zitiert nach Greß (wie Anm. 34), S. 186.

36 Zitiert nach Agatha Kobuch: Neue Sagittaria im Staatsarchiv Dresden, in: *Jahrbuch Peters 1986/87*. Aufsätze zur Musik, Teil 2, Leipzig 1988, S. 119–162, hier S. 123 f. Übertragungsvorschlag: „Endlich soll Heinrich Schütz allen Fleiß darauf verwenden, dass es in der Kirche an gewöhnlichen Predigttagen nicht an guten Konzerten und schöner Musik mangle. Außerdem aber soll er persönlich gelegentlich Vokal- oder Instrumentalwerke, soweit es möglich ist und sie dazu geeignet sind, alleine auf der Orgel spielen, um mit der Musik der kurfürstlichen Gnaden bei den Fremden Ruhm und Ehre zu erlangen.“

37 Magirius (wie Anm. 2), S. 43.



Engelskinder, vermutlich ehemals Bestandteile des Orgelgehäuses der Fritzsche-Organ der Dresdner Schlosskapelle, im Museum im Palais im Großen Garten in Dresden, vor 1945
Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

38 Stadtarchiv Dresden, Akten-Nr. D XXXIV 28m.

39 Ebenda, vgl. Dähnert (wie Anm. 3), S. 88-90; Ulrich Eichler: Der sächsische Orgelbauer Johann Ernst Hähnel (1697-1777), Markkleeberg 2018, S. 13, 31-33.

40 Fürstenau (wie Anm. 11), S. 47.

41 Mitteilungen des königlich-sächsischen Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichts- und Kunst-Denkmale 13 (1863), S. 10 und 14 (1865), S. 23, Nr. 2193.

Autor
Dr. Horst Hodick
Landesamt für
Denkmalpflege Sachsen

kirchgemeinde in Dresden-Friedrichstadt „zum interimis-Gebrauch“ mit der sonderbaren Auflage überlassen, dass sie „auf iedesmahliges Begehren, über kurz oder lang, ohnweigerlich hinwiederum zurück gegeben werden solle“.³⁸ Also war man selbst zu diesem Zeitpunkt noch nicht bereit, dieses kostbare Erbe gänzlich wegzugeben.

Hoforgelbauer Johann Heinrich Gräbner d. Ä., der die Orgel mindestens seit 1709 kannte und pflegte, baute sie zusammen mit seinem Sohn ab und erstellte eine „Specification“, die das Instrument relativ genau beschreibt und damit Aufschluss über bis dahin vorgenommene Änderungen gibt.³⁹ Erstaunlicherweise war die Disposition von 1614 weitgehend erhalten geblieben. Die gravierendsten Veränderungen hatten im Pedal stattgefunden: Die beiden hochliegenden, typischen Renaissance-Register Cornett 2' und Spitzflötlein 1' waren entfernt worden. Auch hatte man die ungewöhnliche Anordnung der Prospektpfeifen durch Entfernung der vordersten Pfeifenreihe verändert und die Subsemitonien entfernt. Gräbner gibt für die meisten Register in seiner Specification nur 47 Pfeifen an, was einem Klaviaturnumfang von C bis d³ mit kurzer Oktave, d.h. ohne die Töne Cis, Dis, Fis und Gis in der großen Oktave, und ohne Subsemitonien entspricht. Außerdem fehlen in seiner Beschreibung die Pauken und der Vogelgesang. Nach umständlichen Verhandlungen zwischen der Kirchengemeinde, mehreren Orgelbauern einschließlich Gottfried Silbermanns, der wenig Interesse an der Umsetzung dieser Orgel signalisierte mit der Bemerkung, er kenne sie nicht „innwändig“, wurde die Orgel schließlich durch Johann Ernst Hähnel, der ein günstigeres Angebot eingereicht hatte als Gräbner, in der Matthäuskirche in Dresden-Friedrichstadt wieder aufgebaut. Hähnel musste dabei aus Platzgründen die Lage der Windladen im Gehäuse ändern: „Hat das Seiten Werck wegen Ermangelung des Platzes müssen in die Höhe angebracht werden, und zwar ungewöhnlicher Weise, quer über dem Werck, welches denn wie

Augenscheinlich zusehen, viele Mühe und Uncosten abermahls verursacht“. Letztlich entschloss er sich zum vollständigen Neubau der Windladen, der Windkanäle und der Traktur einschließlich der Klaviaturen. Da die Balgventile „vor dem starcken Wind nicht stunden, und denen Bälgen ein stetes movement verursachten“, mussten auch diese erneuert werden. Die Bemerkungen Hähnels deuten darauf hin, dass Fritzsches Orgel sehr kompakt gebaut war und eher durch ihren außergewöhnlichen Klangfarbenreichtum als durch Lautstärke beeindrucken sollte.

So wurde nun aus dem konstruktiv und klanglich singulären Repräsentations- und Kunstkammerstück des kurfürstlichen Hofes eine Gemeindeorgel, die bis 1861 in der Matthäuskirche in Gebrauch war und dann durch einen Neubau der Dresdner Orgelbauwerkstatt Jahn ersetzt wurde.

Aber noch immer war man sich der Bedeutung und des Wertes der ehemaligen Schlosskapellenorgel bewusst. Moritz Fürstenau (1824–1889), Flötist der Dresdner Hofkapelle, Musikschriftsteller und Kustos der königlichen Musiksammlung, hielt vermutlich nicht zufällig im Juni 1861 im königlich-sächsischen Altertumsverein einen Vortrag „Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen“, in dem er ausführlich auf die Geschichte der Orgeln der Dresdner Schlosskapelle einging. So erfahren wir von ihm, dass die Rodenstein-Organ von 1563 beim Neubau der Fritzsche-Organ auf die hintere Empore, unter der „grünen Empore“ aufgestellt wurde und dass sich bis zu dem von Schütz veranlassten Bau der neuen Choremporen mit ihren beiden Orgelpositiven auf der Orgelempore bereits ein Orgelpositiv befunden hatte, dass dann nach Torgau abgegeben wurde.⁴⁰ Man kann annehmen, dass Fürstenau mit seinem Vortrag für die Erhaltung des kostbaren Orgelgehäuses der Fritzsche-Organ werben wollte, was ihm auch gelang. 1863 übernahm der Königlich Sächsische Altertumsverein das Gehäuse zur Aufstellung in seinem Museum im Palais im Großen Garten: „Ein Orgelgehäuse auf Leinwand gemalt, auf welchem sich zwei in Holz geschnittene und vergoldete Engel, sowie eine dergl. Krone befinden. Dieses, im Geschmack des 18. Jahrhunderts gehaltene, Gehäuse befand sich in der Kirche zu Friedrichstadt und wurde im Jahre 1863 der Sammlung überwiesen.“⁴¹ Es ist typisch für diese frühe Phase denkmalpflegerischer Bemühungen, dass lediglich das kunsthistorisch interessante Äußere des Instruments gewürdigt und erhalten wurde, während die wesentlichen, für die Klanggestalt verantwortlichen Bestandteile wie das Pfeifenwerk unberücksichtigt blieben. Spätestens bei der Bombardierung des Palais im Zweiten Weltkrieg ging mit zahlreichen anderen unschätzbaren Kostbarkeiten das offensichtlich bis dahin erhaltene Orgelgehäuse unter. Lediglich einige vergoldete Engelskinder, von denen, durch Fußhebel vom Organisten ausgelöst, zwei mit beweglichem Arm eine Trompete an die Lippen führen konnten und zwei Pauken schlugen, sind erhalten geblieben.