

SÄCHSISCHE HEIMAT BLÄTTER 4²⁰²²

Zeitschrift für
Sächsische
Geschichte,
Landeskunde,
Natur und Umwelt
68. Jahrgang
Heft 4/2022
14,00 €



**Heinrich Schütz
(1585–1672)**

| | |
|--|------------|
| Editorial | 299 |
| <hr/> | |
| Matthias Herrmann Heinrich Schütz – Vater der deutschen Musik Gedanken zu Leben und Werk | 300 |
| <hr/> | |
| Hans-Peter Hasse Die Leichenpredigt für Heinrich Schütz, verfasst 1672 vom kursächsischen Oberhofprediger Martin Geier | 306 |
| <hr/> | |
| Reiner Zimmermann Heinrich Schütz und die Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss | 311 |
| <hr/> | |
| Stefan Michel Die erste Kirche Kursachsens. Beobachtungen zum geistlichen Leben in der Dresdner Schlosskapelle vor allem im 17. Jahrhundert | 319 |
| <hr/> | |
| Arndt Kieseewetter Das 1662 errichtete Altarretabel in der Dresdner Schlosskapelle und die Möglichkeit seiner Wiederherstellung | 325 |
| <hr/> | |
| Horst Hodick Die Orgeln der Dresdner Schlosskapelle | 331 |
| <hr/> | |
| Robert Koch Georg Weise (1636–1694). Colditzer Superintendent und Schütz-Verehrer | 337 |
| <hr/> | |
| Frank Schmidt Die Schützkapelle der Dresdner Kreuzkirche | 347 |
| <hr/> | |
| Maik Richter Heinrich Schütz in Weißenfels | 350 |
| <hr/> | |
| Friederike Böcher Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz | 355 |
| <hr/> | |
| Christina Siegfried Von Riedel bis Rademann oder: Wie bleibt ein Komponist lebendig? | 358 |
| <hr/> | |
| Harald Marx Ungelöste Fragen in Traugott Lebrecht Pochmanns Biografie | 362 |
| <hr/> | |
| Ingrid Grosse Guido Großmann (1871–1945). Ein Bischof aus Herrnhut in Nikaragua | 365 |
| <hr/> | |
| Sophie Döring Kino im Krieg – Krieg im Kino. Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Dresdner Kinokultur zwischen 1914 und 1918 | 369 |
| <hr/> | |
| Robert Rösler „Schwierigkeiten bereiten, die mutlos machen“. Einige Gedanken zum 65. Geburtstag von Michael Rom | 372 |
| <hr/> | |
| Judith Matzke, Matthias Daberstiel, Lukas Schneider, Marsina Noll, Anett Müller, Jens Bemme und Claudia Vater #Geschichtsvereine22. Formate – Vernetzung – Perspektiven | 379 |
| <hr/> | |
| Neuerscheinungen | 386 |
| <hr/> | |
| Mitteilungen | 390 |

Liebe Leserinnen und Leser,

diese Ausgabe ist dem Gedenken an Heinrich Schütz gewidmet, dessen Todestag sich in diesem Jahr zum 350. Mal jährt. Die Beiträge sind ganz verschiedenen Gesichtspunkten zum Leben und Schaffen von Heinrich Schütz sowie der Rezeption und Bedeutung seines musikalischen Werkes gewidmet.

Es ist sicher nicht übertrieben, Heinrich Schütz als den „Vater der deutschen Musik“ zu beschreiben, wie es die Musikgeschichte schon bald nach seinem Tod tat. Er war der erste deutsche Komponist von europäischem Rang und er ist besonders für unsere sächsische Musikgeschichte einer der bedeutendsten Komponisten.

Über 40 Jahre wirkte er am Dresdner Hof, der damals als Zentrum des deutschen Protestantismus galt. Schütz hob die Qualität der Kirchenmusik auf eine neue Stufe. Seine Werke werden bis heute aufgeführt – auch von Kantoreien und Kirchenchören unserer Landeskirche. In diesem Jubiläumsjahr gibt es viele Aufführungen der Werke von Heinrich Schütz, und bin ich besonders dankbar, dass das Kirchenchorwerk der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens aus diesem Anlass außergewöhnlich viele Konzerte in Gemeinden der Landeskirche veranstaltet, bei denen die Kantoreien Stücke von Heinrich Schütz musizieren.

Es zeigt sich, dass die Musik von Schütz bis heute lebendig ist, vor allem in der Kirchenmusik, in Gottesdiensten und Konzerten. Aber auch über den Raum der Kirche hinaus gibt es z. B. das seit 20 Jahren stattfindende bedeutende Heinrich Schütz Musikfest, das vom Verein „Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.“ veranstaltet wird, oder die von der südafrikanischen Heinrich-Schütz-Gesellschaft in Bloemfontein organisierte alljährliche Chorwoche unter der Leitung eines aus Deutschland angereisten Chorleiters.

Das Schütz-Gedenkjahr ist eine gute Gelegenheit, die Musik von Schütz heute neu zu entdecken, aber auch als kreativen Impuls zu begreifen. So gibt es neue Kompositionen, die in Auftrag gegeben wurden, wie auch ungewohnte und neue Wege der Rezeption der Musik von Schütz für Kinder oder Kindermusik-Gruppen.



Eine wichtige Aufgabe ist es, die Erinnerungsorte, die in Bezug zu Heinrich Schütz stehen, zu pflegen und zu bewahren. Das geschieht zum Beispiel museal im Heinrich-Schütz-Haus in Weißenfels oder mit der Kennzeichnung des leider nicht mehr erhaltenen Schütz-Grabes in der Dresdner Frauenkirche. Darüber hinaus gibt es aber auch noch viel Potential, das großartige musikalische Erbe von Schütz zu bewahren und neu ins Bewusstsein zu bringen. Die Innengestaltung der Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloss ist eine solche Aufgabe für die Zukunft. Dieser Kirchenraum ist ein besonderer Erinnerungsort, weil Schütz dort über Jahrzehnte gewirkt hat und viele seiner Werke in diesem Raum zum ersten Mal erklingen sind.

Heinrich Schütz ist trotz seiner unbestrittenen Bedeutung vielen Menschen wenig bekannt. Diese Publikation leistet einen Beitrag, Menschen, die an der Geschichte Sachsens interessiert sind, Schütz nahezubringen. Das alles trägt dazu bei, unser sächsisches und geschichtliches Erbe zu bewahren und weiterzugeben. Dem soll auch die Ausgabe dieses Heftes dienen, dem ich viele interessierte Leserinnen und Leser wünsche.

*Tobias Bilz
Landesbischof der Evangelisch-Lutherischen
Landeskirche Sachsens*

Zu diesem Heft

Das Titelbild, ein Gemälde aus dem Jahr 1985 für das Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, zeigt Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei vor der Ruine der Dresdner Frauenkirche. Der Maler Lutz Ketscher verstand dies als Mahnung, dass Kunst nur im Frieden gedeihen kann.

Neben den Beiträgen, die thematisch Heinrich Schütz sowie die Dresdner Schlosskapelle behandeln, enthält dieses Heft weitere Beiträge unterschiedlichen Inhalts,

darunter einen Bericht zur Tagung "#Geschichtsvereine22" des Vereins für sächsische Landesgeschichte. Wir danken allen, die an diesem Heft mitgewirkt haben. Ein besonderer Dank gilt Dr. Hans-Peter Hasse, der die Idee dieses Themenheftes entwickelte und zahlreiche Beiträge vermittelte.

*Dr. Lars-Arne Dannenberg und
Dr. Matthias Donath*



Heinrich Schütz – Vater der deutschen Musik

Gedanken zu Leben und Werk

Matthias Herrmann

Leichenzug für Herzog August von Sachsen, Ausschnitt mit „Cantorey Knaben und Capellmeister“, darunter Heinrich Schütz (rechts), anonyme Temperadarstellung, um 1616
Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden

Für die Anfertigung von Scans von Bildvorlagen danke ich Konstanze Kremtz vom Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden.

- 1 Eberhard Möller/Friederike Böcher/Christine Haustein (Hrsg.): Ihr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834 (Köstritzer Schriften 3), Altenburg 2003, S. 154.
- 2 Ebenda, S. 325.
- 3 Ebenda, S. 326.
- 4 Ebenda, S. 331.
- 5 Ebenda, S. 321.

Am 6. November 1672 starb der kursächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz in Dresden, 87-jährig. Vielen galt er als der musikalische Repräsentant des mächtigsten evangelischen Kurfürstentums im Reich und als der hervorragendste deutsche Musiker seiner Epoche. „Churfürstlicher Sächsischer wolverdienter alter Capellmeister“ – so bezeichnete ihn der Komponistenkollege Johann Rosenmüller 1652¹ und brachte zum Ausdruck, dass Schütz im Alter nach wie vor eine Autorität war. Die Verehrung von Schütz setzte sich nach dessen Tod fort. Das zeigte sich 1687 beim Organisten und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister, wenn er vom „weltberühmten“, „hochberühmten“ Kapellmeister² schreibt. In der „Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst“ (Dresden 1690) von Wolfgang Caspar Printz steht, er halte Schütz der mittleren Amtszeit – also um 1650 – „für den allerbesten Teutschen Componisten“³. Noch über ein halbes Jahrhundert nach Schütz’ Tod findet sich im „Musicalischen Lexicon“ (Leipzig 1732) des Bachverwandten Johann Gottfried Walther ein entsprechender Artikel.⁴ Der Hinweis des Theologen Gotthard Schuster im „Zwickauer Gesangbuch“ von 1736 bietet Anhaltspunkte für eine Einordnung in die mitteldeutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Dort steht, Schütz gehöre „unter die 3. Musicalischen S, welche sind die 3. berühmten Cantores Schein, Schütz, Scheid[t]“.⁵ Wenn wir Schütz als „Vater der deutschen Musik“ verstehen wollen (einer Bewertung, die im

20. Jahrhundert ideologischem Missbrauch ausgesetzt war), scheint es vonnöten, einen Blick in die europäische Musikgeschichte zu werfen und Bezüge zum sächsischen Hof aufzuzeigen. Im Zuge der Christianisierung wurde der katholischen Liturgie seit Ende des ersten Jahrtausends die Aufgabe zuteil, die neugewonnene Schar der Gläubigen mit vereinheitlichten Ritualen und Singweisen in die abendländische Westkirche einzubinden. So gelangte die römische Einstimmigkeit ins 968 gegründete Bistum Meißen und bestimmte bis zur Einführung der Reformation auch im albertinischen Sachsen (1539) das gottesdienstliche Leben im Allgemeinen und in der Hofkapelle zu Dresden im Speziellen. In der dortigen Burg bzw. im späteren Schloss hatten zunächst die Markgrafen von Meißen, dann die Herzöge und Kurfürsten von Sachsen (ab 1485) albertinischer Linie ihre Residenz. Dass die frühe europäische Mehrstimmigkeit mit ihrem ersten Kulminationspunkt, den Pariser Organa im Rahmen in der Notre Dame-Schule des 13. Jahrhunderts auf die sächsische Hofmusik ausstrahlte, gilt als unwahrscheinlich. Denn erst seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert ist für Sachsen der franko-flämische Vokalstil verbürgt. Dieser hatte ihren Ursprung in den Hofkapellen und Kathedralschulen der Niederlande und Frankreichs und strahlte auf Italien, die habsburgischen Lande und schließlich auf Städte Mitteldeutschlands aus. Wie die italienische Renaissance malerei besticht die Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts mit ihren kunstvol-

len Motetten und Messen durch Harmonie und Schönheit.

Zahlreiche franko-flämische Musiker suchten fern der Heimat eine neue Existenz. Und die Fürsten waren bestrebt, durch die Präsentation moderner europäischer Musik im höfischen Leben Eindruck zu machen. So auch in Dresden, nachdem der neue Kurfürst Moritz von Sachsen 1548 mit dem einstigen Luther-Berater Johann Walter die neue sächsische Hofkapelle gegründet und den Dresdner Schlossausbau initiiert hatte. (Diese Neugründung gilt als Geburtsstunde der Sächsischen Staatskapelle Dresden, die bis zum heutigen Tage existiert.) Wenige Jahre später begann der Zustrom niederländischer und italienischer Musiker nach Dresden. 1553 übernahm mit Matthäus Le Maistre (vermutlich aus der Gegend von Liège/Lüttich stammend) erstmals ein Ausländer die Position des sächsischen Hofkapellmeisters. Viel einflussreicher und in die Zukunft weisend waren demgegenüber die Italiener. Schon um 1550 kamen die ersten nach Dresden: die Brüder Benedetto, Gabriele und Quirino Tola (die auch als Hofmaler wirkten) sowie Antonio Scandello, der später (ab 1568) als Hofkapellmeister wirkte. Auf diesen folgte 1580 Giovanni Battista Pinello di Ghirardi. Da in Kantorei und Kapelle naturgemäß die deutsche Sprache wie der lutherische Glaube vorherrschte, keimten zwischen den nationalen Mentalitäten hin und wieder Konflikte auf, so zwischen Pinello und Vizekapellmeister Georg Forster.

An der Wende von der Renaissance zum Barock fällt der Wunsch junger Deutscher auf, sich nach Italien zur Ausbildung zu begeben. Sie kamen

so auf den neuesten Stand und hatten später auf heimischem Boden bessere berufliche Chancen. So zum Beispiel verlief die Karriere des 1564 in Nürnberg geborenen Hans Leo Hassler, der sich in Venedig ausbilden ließ und am Lebensende die Position eines Kammerorganisten am Dresdner Hof innehatte, übrigens auch Kontakte zu Moritz von Hessen pflegte.

Hier finden sich Parallelen zu Schütz. Dessen direkter Amtsvorgänger am kursächsischen Hof, Rogier Michael von Bergen, war niederländischer Herkunft, was etwas aus der Zeit gefallen schien, denn neben den Italienern gewannen im frühen 17. Jahrhundert einheimische Musiker wie Michael Praetorius an Statur und Einfluss. Es fehlte allerdings noch an einer Persönlichkeit, die imstande war, internationale und nationale Trends mit der eigenen Handschrift zu vereinen und so das Tor zur deutschen Musiknation aufzustoßen. Diese Rolle kam Heinrich Schütz zu.

Er stammte aus Thüringen und wurde als kursächsisches Landeskind 1585 in Köstritz bei Gera geboren. (Was den genauen Geburtstag betrifft, ging man zunächst vom 14. Oktober aus, inzwischen ist der 8. Oktober verbürgt.) 1590 übersiedelte seine Familie nach Weißenfels im Thüringischen Kreis des Kurfürstentums Sachsen (heute Sachsen-Anhalt), wo sein Vater den großväterlichen Gasthof übernahm, später als Ratsmitglied und Bürgermeister fungierte. Wer damals Teil der städtischen Verwaltung war und Schankrecht besaß, durfte sich zum angesehenen Bürgertum rechnen und war bestrebt, seine Söhne auf einflussreiche Berufe vorzubereiten.

Der junge Schütz wuchs in Weißenfels in die evangelische Musikkultur hinein, denn Lateinschule und Kirchenmusik einer Stadt gingen nach Luthers Vorbild Hand in Hand. Die stimmliche Qualität des Jugendlichen muss so überzeugend gewesen sein, dass ihn der im Gasthof der Familie zur Übernachtung weilende Landgraf Moritz von Hessen an seinen Hof einlud: zur sängerischen Mitwirkung in der Hofkapelle und zur akademischen Ausbildung am Mauritianum in Kassel (1599–1608). Schütz lernte so neben der einheimischen auch die niederländische, englische und italienische Spätrenaissance-Musik kennen. Hofkapellmeister war der von der kursächsischen Hofmusik geprägte Georg Otto.

Schütz wurde in Kassel instrumental geschult, in die Hofkultur einführt und mit alten und neuen Sprachen vertraut gemacht. Dass er an der Marburger Universität mit einem Rechtsstudium begann, scheint aus heutiger Sicht eher abwegig, was es keineswegs war. Denn sein Vater wünschte selbstredend eine akademische und keine musikalische Laufbahn.

Dann kam es zur folgenreichen Förderung in Gestalt eines landgräflichen Stipendiums, das übrigens auch anderen Mauritianum-Absolventen in Vorbereitung auf höhere Staatsdienste zuteil wurde. Im Falle Schütz' hatte Moritz die außergewöhnliche musikalische Begabung im Blick,

Heinrich Schütz, Kupferstich von Augustus John, 1627
Ratsschulbibliothek Zwickau

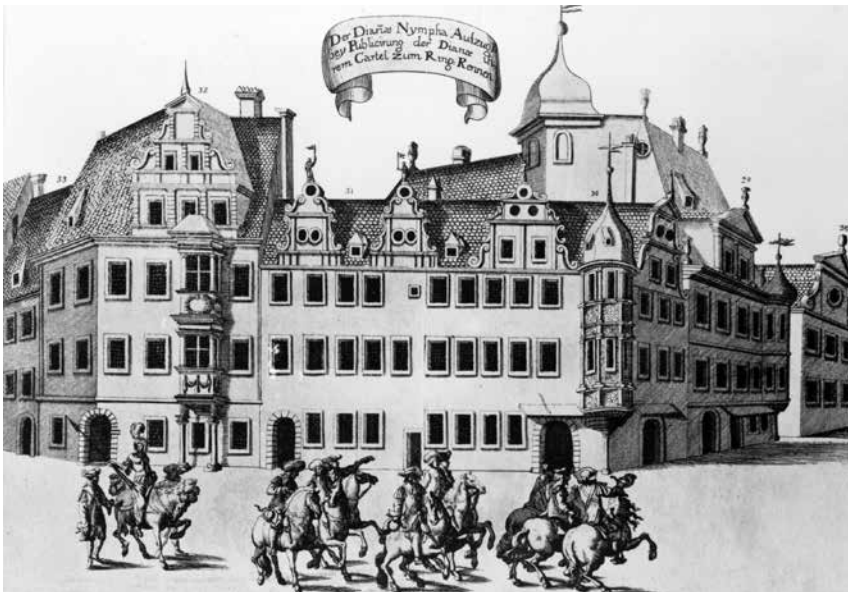


„Psalmen Davids Samt Etlichen Moteten vnd Concerten [...] Gestellet durch Henrich Schützen/ Chur. S. Capellmeistern. Cantvs I. Chor I., Titelblatt des Stimmbooks, 1619 Nachlass Wolfram Steude



wenn er ihn 1609 nach Venedig zum namhaften Organisten an St. Marco, Giovanni Gabrieli, in die Lehre schickte. Da ging es um die Grundlegung und Vervollkommnung des Musizier- und Kompositions-Handwerks und darum, sich von der führenden Musikkultur Venedigs anregen zu lassen. Zu ihr gehörte geistliche Musik auf lateinische Texte, aufgeteilt auf mehrhörige, getrennt aufgestellte Klanggruppen von Sängern und Instrumentalisten, ebenso um solistisch besetzte Madrigale auf weltliche, italienische Texte. Schütz hatte den strengen Kontrapunkt genauso zu beherrschen wie das Aufweichen der Regeln, etwa aus textgestaltenden Erfordernissen. Er lernte, dass nur die souveräne Handha-

Das Dresdner Wohnhaus von Heinrich Schütz bis 1657 am Neumarkt, Ecke Frauengasse, Kupferstich, 1680 SLUB Dresden



bung des Regelwerks deren Umgehung ermöglichen kann. Über das Fachliche hinaus ging es dem Landgrafen wohl auch darum, seine Zöglinge in die Atmosphäre und die Möglichkeiten einer Weltstadt eintauchen zu lassen.

Selbstverständlich, dass in Venedig eine eigene Werksammlung als Ausdruck des Gelernten entstand und mit einer Widmung an den Kasseler Gönner im Druck als Opus 1 erschien: die „Italienischen Madrigale“ zu 5 und 8 Stimmen, die sich noch heute größter Beliebtheit erfreuen und zeigen, wie sehr Schütz in den Geist von Renaissancedichtungen eingedrungen war und sie expressiv mittels Musik auszudeuten verstand. Mit Gabrieli hatte sich ein enges Lehrer-Schüler-Verhältnis aufgebaut, und sieben Jahre nach dessen Tod wird sich der inzwischen in Dresden Lebende in der Widmung seiner „Psalmen Davids“ op. 2 mit Lob und Dank seines Meisters erinnern.

Nach Rückkehr in Kassel und der Ernennung zum zweiten Hoforganisten 1613 kam die Frage nach dem Studium der Rechte noch einmal auf, blieb aber folgenlos. Schütz begleitete den Landgrafen auf Reisen und besuchte erstmals Dresden. Dort wurde man auf ihn aufmerksam, und es begann eine mehrjährige „Annäherung“ zu Ungunsten desjenigen Fürsten, der in Schütz so viel investiert hatte.

Am Dresdner Hof waren die Posten des Kapellmeisters und Organisten damals unbesetzt, so dass man für herausgehobene Anlässe auswärtige Musiker engagierte: ab 1613 den Wolfenbütteler Hofkapellmeister Michael Praetorius und ab 1615 eben Schütz. Ein Aufenthalt desselben in Weißenfels (von Kassel aus) bot den Anlass, das sächsische Landekind nach Dresden zu beordern und dort in Dienst zu nehmen. So wurde aus dem Kasseler Hoforganisten – zunächst inoffiziell – der kursächsische „Organist und Director der Musica“, womit sich Angaben nach Schütz' Tod bestätigen, er habe insgesamt 57 Jahre lang als Kapellmeister den Wettinern gedient. Es ist davon auszugehen, dass ihn Praetorius als „Kapellmeister von Haus aus“ bis Ostern 1616 einarbeitete und danach die Leitung der kursächsischen Hofkapelle ganz in die Hand von Schütz gelegt wurde, obwohl keine offizielle Bestallungsurkunde vorliegt. Das hatte seine Gründe, denn offiziell war Schütz ja noch Kasseler Hoforganist. Da aber Moritz von Hessen im Rang unter dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. stand, gab es letztendlich keine Chance, Schütz dauerhaft zu halten.

Die Amtspflichten eines Hofkapellmeisters waren vielfältig: Er hatte die Kapellknaben, Sänger und Instrumentalisten der Hofkapelle zu leiten und auf die Aufführungen in Kirche und Kammer vorbereiten. Ihm oblag die Verantwortung für die höfische Festkultur zu dynastischen und politischen Anlässen. Auf Reisen des Kurfürsten hatte er nach jeweiligem Erfordernis mit der Hofkapelle präsent zu sein. Hinzu kam als wie-

derkehrendes schöpferisches Moment die Neuproduktion von Musik, also das Komponieren für alle Bereiche der höfischen Kultur in geistlicher und weltlicher Hinsicht. Während sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Hofkapellmeisteramt zu spezialisieren begann, war es davor gang und gäbe, als Komponist und Interpret in Personalunion zu wirken.

So mussten geistliche, weltliche und politisch intendierte Texte in entsprechender Besetzung vertont und aufgeführt werden – ein komplexes Aufgabengebiet also, das nur von einer Persönlichkeit in hoher Qualität ausgefüllt werden konnte, die über herausragende Voraussetzungen, Fertigkeiten und Erfahrungen sowie hinreichende Schöpferkraft verfügte und diese mit internationalen Trends zu verknüpfen imstande war.

Bereits im Jahre 1617 hatte der 34-jährige Schütz große „Staatsmusiken“ zu liefern und zur Zufriedenheit des Kurfürsten und seiner hohen Gäste aufzuführen. Das betraf zum einen den Besuch von Kaiser Matthias aus Prag, zum anderen die Festlichkeiten zur 100-Jahrfeier der Reformation. Ein Problem der Werküberlieferung wird bei Schütz deutlich: Die von ihm selbst veranlassten Drucklegungen von Werken und Werksammlungen (vorwiegend auf geistliche Texte) haben glücklicherweise Kriege und Brände überdauert. Im Gegensatz dazu sind erhebliche Verluste beim handschriftlichen Notenbestand zu registrieren. Dazu zählen die zu dynastischen Anlässen entstandenen Festmusiken und die musiktheatralischen Werke nach Vorlagen des Florentiners Ottavio Rinuccini: die „Pastoral-Tragicomoedia von der Dafne“ (Torgau 1627) und das Singballett „Orpheus und Euridice“ (Dresden 1638). Die deutschsprachigen Libretti von Martin Opitz („Dafne“) und August Buchner („Orpheus“) sind im Gegensatz dazu allerdings überliefert. Zu den angewandten musikalischen Gestaltungsprinzipien lassen sich demzufolge keine Aussagen machen. Schütz' musikgeschichtliche Stellung bleibt in diesem Bereich also nebulös. Zumal nicht zu erwarten ist, dass das Aufführungsmaterial doch noch gefunden wird, da jener nicht mehr verwendete Notenfundus der Hofkapelle beim Beschuss Dresdens durch preußische Truppen 1760 in Flammen aufging.

Anders ist es um Schütz' geistliches Œuvre bestellt. Auch wenn er im Gegensatz zu Johann Sebastian Bach nie die Position eines evangelischen Kantors innehatte, liegt hierin der Schwerpunkt seines Schaffens. Da ist zu unterscheiden zwischen Bibeltexten in Luthers bildhafter Übersetzung und lateinischen Vorlagen, wobei der deutschsprachige Anteil überwiegt, was dem Trend der Zeit entsprach.

Schütz stand an der Wende von der Renaissance zum Barock und bewegte sich noch im Wechselspiel von Sammel- und Einzelwerk. Neben der „überholten“ Motettenform rückte er das „moderne“ geistliche Konzert in den Vordergrund. Zu



seinen großen Sammlungen zählen die „Psalmen Davids“ (1619) mit Favorit- und Capellchören in großer gemischt vokal-instrumentaler Besetzung nach venezianischem Vorbild. Davon hebt sich der „Becker-Psalter“ (1628), für den Schütz neue Melodien schuf und vierstimmig harmonisierte, deutlich ab. Während in den „Cantiones sacrae“ 1625 das Prinzip der madrigalischen Textausdeutung auf das geistliche Sujet übertragen wird, kommt es in den „Symphoniae sacrae“ (Teil 1: 1629, Teil 2: 1647) zum konzertant-solistischen Wettstreit zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen nach dem Vorbild Claudio Monteverdis und im 3. Teil (1650) zur Einbindung größer besetzter Capellchöre. Die zweiteilige Sammlung der „Kleinen geistlichen Konzerte“ für 1 bis 5 Vokalstimmen und Basso continuo erschien in den Jahren 1636 und 1639. Als Quintessenz franko-flämischer Motettenpraxis ist die bedeutende, sehr bekannt gewordene „Geistliche Chormusik“ (1648) zu verstehen. Im „Schwanengesang“ (1671) – dem großen Alterswerk des Sagittarius für zwei vierstimmige Chöre mit 13 Motetten über Psalm 119, Psalm 100 und dem Magnificat – findet die doppelchörige Motette ihre abschließende Anwendung. Daneben stehen zahlreiche Einzelwerke, darunter solche anlässlich des Todes von Fürsten und Musikerkollegen. Aus der Gruppe der „Historien“ für die Hofgottesdienste in der Dresdner Schlosskirche (der heutigen Schlosskapelle) fallen die „Auferstehungshistorie“ (1623), die „Weihnachtshistorie“ (1664) und die „Passionen nach Lukas, Johannes und Matthäus“ (1665/66) ins Gewicht. Geringer im Umfang,

Historie des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi von Heinrich Schützen und Gioseppe Peranda, Matthäuspassion, Abschrift des nachmaligen Kreuzkantors Johann Zacharias Grundig, Notenpartitur, 1666
Aus: Heinrich Schütz/Marco Gioseppe Peranda: Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus. Faksimile nach der Partiturhandschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, hrsg. von Wolfram Steude, Leipzig 1981

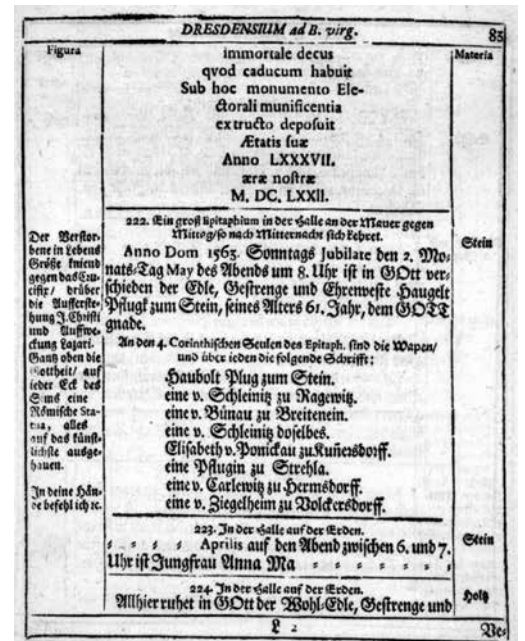
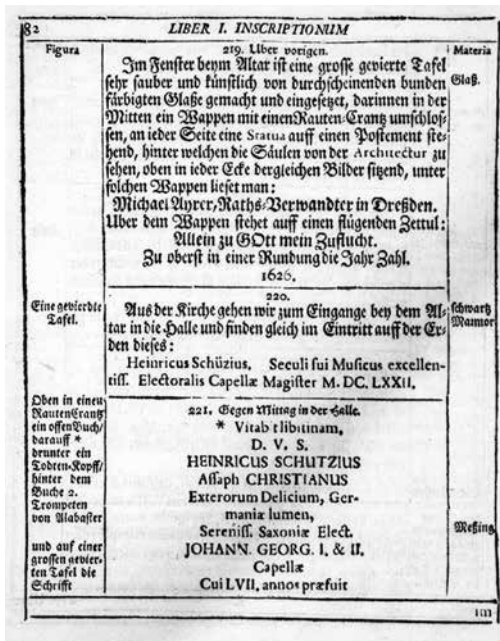
Heinrich Schütz: Memorial an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen Dresden, 14. Januar 1651, Seite 1
 Aus: Heinrich Schütz: Autobiographie (Memorial), Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort und Anmerkungen von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1972.



aber nicht minder wichtig sind die „Musicalischen Exequien“ (1636) als erste evangelische Totenmesse und die „Sieben Worte am Kreuz“ (um 1662). Einige Werke für Staatsanlässe auf geistliche Texte sind überliefert, darunter „Da pacem Domine“ zum Kurfürstentag in Mühlhausen. Hier wird die geistliche Bitte um Frieden mit „Vivat“-Rufen auf Kaiser und Kurfürsten kombiniert. Das war 1627 – seit neun Jahren gab es in Europa kriegerische Auseinandersetzungen. Aus dem

zunächst lokal begrenzten Böhmischem Krieg entwickelte sich der Dreißigjährige Krieg, wobei Sachsens Territorium im ersten Jahrzehnt seit 1618 von Kämpfen verschont blieb. Das änderte sich, und auch für Schütz und die Hofkapelle wurde die Lage dramatisch und führte zu starken Einschränkungen. Schütz setzte sich für die Belange seiner Musiker ein, was unter anderem aus der im Dresdner Hauptstaatsarchiv überlieferten Korrespondenz des Kapellmeisters mit dem sächsischen Hof hervorgeht. Schütz begab sich nun häufiger auf Reisen, war auf der Suche nach neuen Anregungen und Betätigungen vor allem im Ausland, sofern der Kurfürst seine Zustimmung erteilte. Das begann 1628/29 mit der zweiten Italienreise und dem erneuten Aufenthalt in Venedig. Schütz ließ sich vom virtuosen vokal-instrumentalen Konzertstil Monteverdis anregen und erwarb für die Hofkapelle Notenmaterial und Streichinstrumente. 1633 gelang ihm die Zustimmung des Kurfürsten zur Reise nach Dänemark, um im Jahr darauf die Hochzeit des dänischen Kronprinzen Christian IV. mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylle musikalisch auszugestalten. Nach der Rückkehr 1635 war er 1642 bis 1644 erneut als Kapellmeister in den Residenzen Dänemarks tätig. Dank seiner Aktivitäten im Ausland wurde er schon zu Lebzeiten im europäischen Kontext wahrgenommen. Schütz' Bestreben, Dresden so häufig wie möglich zu verlassen und in der Fremde zu wirken, dürfte nicht nur mit den Kriegseignissen und dem Niedergang der Hofkapelle zu tun gehabt haben, sondern auch mit seiner persönlichen Situation. 1619 hatte er Magdalene Wildeck geheiratet. Sechs Jahre später verstarb sie bereits. Zeitlebens blieb Schütz Witwer und musste erleben, dass seine beiden Töchter vor ihm starben.

Beschreibung der Grabstätte von Heinrich Schütz und des zugehörigen Epitaphs in der alten Frauenkirche Dresden, aus: Johann Gottfried Michaelis: Liber I. Inscriptioes und Epitaphia, welche auf denen Monuments [...] in und außer der Kirche zu unser Lieben Frauen [...] zu finden, Dresden 1714, Nr. 220
 SLUB Dresden





Außenansicht der alten Frauenkirche in Dresden, Kupferstich von Moritz Bodenehr, 1714
SLUB Dresden

Im Januar 1651 wandte sich der 65-Jährige an den Kurfürsten Johann Georg I. mit der Bitte um Versetzung in den Ruhestand. Im „Memorial“ legte er seinen „von Jugend auff bishero geführten fast [= sehr] müheeligen lebenslauff“ dar.⁶ Allerdings kam es erst unter Johann Georg II., der ab 1656 regierte und weitaus mehr Sinn für die Musik (vor allem der Italiener) als sein Vater hatte, zu deutlichen Diensterleichterungen, was dem Kapellmeister ermöglichte, die letzten zwei Jahrzehnte seiner Existenz in seinem 1651 erworbenen Weißenfeller Haus mit seiner Schwester Justina zu leben und nur in Abständen nach Dresden zu reisen. In Weißenfels entstand sein Alterswerk mit der „Weihnachtshistorie“, den drei „Passionen“, den „Sieben Worten am Kreuz“ und dem „Schwanengesang“ für Aufführungen in der Schlosskirche mit der Hofkapelle.

Nachdem Schütz am 6. November 1672 in Dresden gestorben war, fand am 17. November seine Beisetzung in der alten Frauenkirche statt. Wie damals üblich, gab es dabei eine „Abdanckung“, also eine Danksagung der Angehörigen des Verstorbenen an die Anwesenden des Trauergottesdienstes, darunter Mitglieder des Kurfürstenhofs. Während die Abdankungsrede vom früheren Dresdner Hofprediger Johann Ernst Herzog gehalten wurde, stammt vom amtierenden Oberhofprediger Dr. Martin Geier der Lebenslauf des Verstorbenen, der sicherlich auf Gesprächen mit Schütz beruhte und eine authentische biographische Quelle darstellt.

Heute erinnert in der wiederaufgebauten Frauenkirche am Neumarkt (die Heinrich-Schütz-Residenz im mit historischer Fassade wiedererrichteten Wohnhaus des Komponisten liegt direkt gegenüber) eine Gedenkplatte. Sie wurde zur Erinnerung an die ehemalige Begräbnisstätte durch die Stiftung Frauenkirche auf Initiative des ehemaligen Vereins „Heinrich Schütz in Dresden“ angebracht.

Unser Komponist geriet im 18. Jahrhundert in Vergessenheit, was sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu ändern begann. Die eigentliche Schütz-Renaissance ereignete sich im frühen und mittleren 20. Jahrhundert⁷, wobei Dresden eine beachtliche Rolle spielte. Rudolf Mauerberger machte die 1955 wieder eingeweihte Kreuzkirche zum Mittelpunkt der sächsischen Schütz-Pflege. Auf wissenschaftlichem Gebiet setzte Wolfram Steude in Sachen Schütz Maßstäbe: als Herausgeber des „Schwanengesangs“ und anderer Werke des Komponisten, als Verfasser zahlreicher quellenbasierter Abhandlungen über Schütz und die Dresdner Hofmusik des 17. Jahrhunderts, als Gründer und Leiter des Heinrich-Schütz-Archivs an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden und als Anreger der Szene Alter Musik in der Elbestadt. Inzwischen sind seine verstreut veröffentlichten Texte über Schütz in Buchform erschienen⁸, ebenso seine fragment gebliebene Monographie „Heinrich Schütz in seiner Welt“⁹.

- 6 Faksimile-Ausgabe von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1972.
- 7 Vgl. Matthias Herrmann/Walter Werbeck: Rezeption / 20. Jahrhundert, in: Schütz-Handbuch, Kassel/Berlin 2022, S. 400-417.
- 8 Wolfram Steude: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, sowie Wolfram Steude: Heinrich Schütz – Mensch, Werk, Wirkung. Texte und Reden, hrsg. von Matthias Herrmann, Marburg 2016.
- 9 In: Matthias Herrmann (Hrsg.): Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit, Altenburg 2009, S. 25-113. Der vorliegende Text orientiert sich biographisch an diesen Veröffentlichungen.

Autor

Prof. Dr. Matthias Herrmann
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
Wettiner Platz 13
01067 Dresden
matthias.herrmann@mailbox.hfmd.de

Die Leichenpredigt für Heinrich Schütz, verfasst 1672 vom kursächsischen Oberhofprediger Martin Geier

Hans-Peter Hasse

links: Titelblatt der Leichenpredigt von Martin Geier für Heinrich Schütz, 1672. SLUB Dresden

rechts: Bildnis des kursächsischen Oberhofpredigers Martin Geier, undatiert, wohl 18. Jahrhundert Kunstdienst der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens

- 1 Martin Geier: Die köstlichste Arbeit / aus dem 119. Psalm v. 54 Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung des [...] Herrn Henrich Schützens [...]. Dresden 1672?; Exemplar: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden [im Folgenden: SLUB Dresden]: MB 8° 1228, 1. Der Druck und auch weitere Trauerschriften sind als Volldigitalisat zugänglich in den Digitalen Sammlungen der SLUB. Vgl. zu dieser Publikation das Titelblatt Abb. 1. Zum letzten Lebensjahr und zum Tod von Heinrich Schütz vgl. Walter Werbeck (Hrsg.): Schütz Handbuch, Kassel/Berlin 2022, S. 109 f. (Artikel von Mary E. Frandsen); Eberhard Möller: Das letzte Lebensjahr von Heinrich Schütz – Zeugnisse zu seinem Ableben – das Nachwirken im Schrifttum, in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, Protokollband Nr. 2 im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988–1990, Bad Köstritz 1991, S. 24–39; Wolfram Steude: Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche, in: Die Dresdner Frauenkirche, Jahrbuch 3 (1997), S. 169–176.



Heinrich Schütz starb am 6. November 1672 im Alter von 87 Jahren in Dresden. Am 17. November 1672 wurde er in der Dresdner Frauenkirche bestattet. Die Leichenpredigt hielt damals der kurfürstlich sächsische Oberhofprediger Martin Geier (1614–1680), der auch für die Veröffentlichung der Predigt sorgte. Die Publikation erschien in Dresden bei dem Verleger Andreas Löffler und wurde in der Druckerei des (verstorbenen) kurfürstlich sächsischen Hofbuchdruckers Melchior Bergen gedruckt.¹ Die Publikation enthält außer der Leichenpredigt auch einen Lebenslauf von Heinrich Schütz und die „Abdankungsrede“, die der Magister Johann C. Hertzog im „Beyrischen Trauer-Hause“ – dem Sterbehaus von Heinrich Schütz, Moritzstraße 10 – hielt, bevor sich von hier aus der Trauerzug mit dem Sarg zum Gottesdienst und zur Beisetzung in der Frauenkirche bewegte. In dem Trauergottesdienst wurden vier Musikstücke musiziert, darunter eine Motette eines Schülers von Schütz, des „gewesenen Vizekapellmeisters“ Christoph Bernhard (1628–1692), der 1670 auf Wunsch



von Schütz ein Psalmwort vertonte, das sich Schütz als biblischen „Leichentext“ für sein Begräbnis ausgesucht hatte – ein Vers aus dem 119. Psalm: „Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae“ (Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause, Psalm 119, 54). Leider ist dieses Werk von Bernhard nicht erhalten. Außerdem erklangen bei der Beerdigung drei Musikstücke von Schütz, von denen nicht bekannt ist, um welche Werke es sich handelt.

Den Predigttext für die Leichenpredigt hatte Schütz selbst ausgewählt und vorgegeben. Es war sein Wahlspruch, den Schütz als Inschrift in seiner „Clause“ (Komponierstube) in seinem Haus in Weißenfels angebracht hatte: „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hau-

se“ (Psalm 119, 54). Dieser Text wird auf dem Titelblatt der Leichenpredigt angezeigt: „Die köstlichste Arbeit / aus dem 119. Psalm v. 54. Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause; bei Ansehlicher und Volkreicher Leichbestattung Des weiland Edlen / Hoch-Achtbaren und Wohlgelahrten Herrn Henrich Schützens / Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters / Welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembr. dieses 1672 Jahres / alhier zu Dreßden sanfft in seinem Erlöser eingeschlaffen / und darauf den 17. eiusdem in der L. Frauen-Kirchen sein Ruh-Städtlein bekommen / In damahliger Leichen-Predigt abgehandelt und fürgestellt von dem Churfl. Sächs. Ober-Hof-Pred. Martino Geiero, D.“

Der Dresdner Oberhofprediger Martin Geier war ein profilierter Vertreter der lutherischen Orthodoxie.² Als er in Dresden das Amt als Hofprediger übernahm, war er bereits bekannt als ein gelehrter Orientalist und Exeget, der mehrere Kommentare zum Alten Testament verfasst hatte. Er wurde 1614 als Sohn eines Kaufmanns in Leipzig geboren. Nach dem Studium in Leipzig, Straßburg und Wittenberg wurde er 1636 in Leipzig Professor für hebräische Sprache. Seit 1645 amtierte er als Diakon an der Thomaskirche. 1659 wurde er Pfarrer an der Thomaskirche und zum Doktor der Theologie promoviert. Zwei Jahre später wurde er Theologieprofessor und 1662 Superintendent von Leipzig. Eine große Zahl von Geiers Predigten erschien im Druck, darunter mehrere Postillen. Bekannt wurde er auch als Erbauungsschriftsteller und Liederdichter. 1665 wechselte er in das Oberhofpredigeramt nach Dresden und übernahm damit das ranghöchste kirchliche Amt in Kursachsen. Über anderthalb Jahrzehnte wirkte er in Dresden in enger persönlicher Verbindung mit dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. (1613–1680).

Da sich Heinrich Schütz in der Zeit, als Geier nach Dresden kam, bereits in sein Haus in Weißenfels zurückgezogen hatte, dürften die persönlichen Kontakte zwischen Schütz und Geier beschränkt gewesen sein. In der Leichenpredigt auf Schütz sind keine Stellen auszumachen, die auf nähere persönliche Kontakte des Hofpredigers mit Schütz hindeuten. Dass der Oberhofprediger Geier die Leichenpredigt hielt, war wohl eine Entscheidung des Kurfürsten, dem daran lag, in der Frauenkirche eine Art „Staatsbegräbnis“ mit dem ranghöchsten sächsischen Theologen zu inszenieren.

Das theologische Format Geiers spiegelt sich in der Leichenpredigt auf Schütz wider, die sich als eine gelehrte Predigt darstellt mit vielen hebräischen, griechischen und lateinischen Zitaten. Der Prediger entfaltete seine Gelehrsamkeit als Orientalist besonders bei seine philologischen Erklärungen hebräischer Wörter. Es ist anzunehmen, dass die Leichenpredigt nicht wortgetreu in der Form vorgetragen wurde, wie

sie im Druck vorliegt. Mit 36 Druckseiten im Quartformat hätte der Vortrag dieser Textfassung mindestens 80 Minuten gedauert. Darin ist noch nicht der Lebenslauf von Schütz enthalten, der bei der Bestattung ebenfalls vorgelesen wurde.

Geier beginnt die Leichenpredigt mit Ausführungen über den „Sangmeister“ Chananja, der nach dem 1. Buch Chronik die Leviten im Singen unterrichtete (1. Chronik 15, 22. 27).³ Die entsprechenden Formulierungen in der hebräischen Bibel werden so gedeutet, dass Chananja die „Erhebung der Stimme“ regiert habe. Unter allen alttestamentlichen Sängern und Musikern sei Chananja der „Sangmeister“ gewesen. Diesen biblischen Titel bezog der Prediger auf Schütz. „Am tage liegt es/ daß er in die 57. jahr treue dienste an diesem Chur-Sächsischen Hofe erwiesen / und so wohl bei der tafelmusic nach Gelegenheit / als auch in der Hofcapelle sonderlich / manch schönes Singewerck verrichtet.“⁴ Geier erwähnt, dass die Psalmvertonungen von Schütz in den Wochengottesdiensten gesungen wurden. Der Prediger berichtet, dass Gott dem Verstorbenen ein langes Leben geschenkt habe. Noch bis in das 88. Lebensjahr sei er bei „zimlichen Kräfte[n] und guter gesundheit“ geblieben. Er habe kein „langwieriges siechen“ ausstehen müssen, sondern sei mit einem „gar gelinden ruck hinüber in jenes lebens-land überbracht worden.“⁵

Im Einleitungsteil der Predigt (Exordium) erklärt der Prediger den Titel der Predigt, der auf dem Titelblatt steht und als Kopfzeile auf jeder Seite des Buches erscheint: „Die köstlichste Arbeit“. Die Musik für den Gottesdienst sei dem Kapellmeister eine „köstliche Arbeit“ gewesen. Er habe ein Zitat aus dem Buch Sirach „auff's zierlichste über seinen Schranck der musicalischen Arbeit setzen lassen, der also lautet: lobet und preiset den Herrn / so hoch ihr vermöget / er ist doch noch höher. Preiset ihn aus allen kräfte[n] / und lasset nicht abe / noch werdet ihrs nicht erreichen.“⁶ In vier Punkten führt der Prediger aus, was das Gotteslob für eine Arbeit sei. Sie sei 1. „fröhlich“, 2. „heilig“, 3. „mühsam“ und 4. „unendlich“. Das wird durch Bibel- und Lutherzitate illustriert. Niemand solle sich verdrießen lassen, dass die fröhliche, heilige und mühsame „Arbeit“ des Gotteslobes unendlich sei. Wenn dazu der selige Kapellmeister jetzt seine Gedanken eröffnen könnte, dann würde er dazu seine „itzige gantz neue himlische Capelmusic“ herausstreichen und bestätigen mit seinem „leichen-texte“: „Deine rechte sind mein Lied in meinem Hause.“ (Psalm 119, 54).⁷ Geier entfaltet den Psalmvers anhand der hebräischen Wörter. Zum Stichwort „Lieder“ zählt Geier die Arten von Liedern auf, die in der Bibel vorkommen: Hochzeitslieder, Leichen- oder Sterbelieder, Sieglieder, „Buhlenlieder“, Sauf- und Schmauslieder. Der Psalm 119 rede

2 Joachim Hahn: Zeitgeschehen im Spiegel der lutherischen Predigt nach dem Dreißigjährigen Krieg. Das Beispiel des kursächsischen Oberhofpredigers Martin Geier (1614–1680), Leipzig 2005; Wolfgang Sommer: Die lutherischen Hofprediger in Dresden. Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen, Stuttgart 2006.

3 Für die folgenden Ausführungen wurde ein Textabschnitt aus einer Studie überarbeitet und aktualisiert: Hans-Peter Hasse: Predigten in der alten Frauenkirche, in: Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und Gegenwart 19 (2015), S. 43–48.

4 Geier (wie Anm. 1), Bl. B 2v.
5 Ebenda, Bl. B 2v.

6 Ebenda, Bl. B 3r; vgl. Sirach 43, 32–34.

7 Ebenda, Bl. C 2v.

- 8 Ebenda, Bl. D 2v; vgl. Augustinus: Confessiones IX, 14 f.
- 9 Gemeint sind hier die Anhänger des Robert Browne (ca. 1550–1633), Begründer eines radikal puritanischen Separatismus.
- 10 Geier (wie Anm. 1), Bl. E 1v.
- 11 Ebenda, Bl. E 2r.
- 12 Ebenda, Bl. E 3v.
- 13 Vgl. den Beginn der 3. Strophe des Chorals von Martin Schalling „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“; Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsens. Leipzig 1994, Nr. 397.
- 14 Vgl. die 9. Strophe des Chorals „Freu dich o meine Seele“ von Christoph Demantius; diese Strophe fehlt im Evangelischen Gesangbuch (wie Anm. 13), Nr. 524. Die Kombination der Liedstrophen wird zitiert bei Geier (wie Anm. 1), Bl. F 2r/v.
- 15 Geier (wie Anm. 1), Bl. F 3r – G 4v.
- 16 Ebenda, Bl. G 4v.
- 17 Wolfram Steude, der dieses Werk herausgab, sagte dazu: „Letzte Worte sind nicht immer Testamente. Schütz' letztes musikalisches Werk, ein Jahr vor seinem Tod am 6. November 1672 abgeschlossen, sein ‚Schwanengesang‘ ist aber in hohem Grade künstlerisches wie humanes Testament“; vgl. die CD-Aufnahme mit dem Dresdner Kammerchor im Jahr 2000 mit einem Begleitwort von Wolfram Steude.
- 18 Vgl. Steude (wie Anm. 1), S. 169–176.
- 19 Ebenda, S. 176.
- 20 Exemplar: SLUB Dresden, 5 A 7117; das Exemplar ist digital zugänglich als Online-Ausgabe über die digitalen Sammlungen der SLUB. Das Werk enthält nicht nur ein Verzeichnis der Inschriften von 1351 Grabdenkmäler in und an der Frauenkirche, es enthält auch eine detaillierte Beschreibung der alten Frauenkirche. Michaelis war nicht nur ein Kirchner, der „seine“ Kirche ausgezeichnet kannte, er war zugleich ein gelehrter Mann, der in seine Führung durch die Frauenkirche lateinische Zitate antiker Schriftsteller und historische Erläuterungen einstreute. In seinem Verzeichnis der Grabinschriften stellt er zuerst die 245 Grabdenkmäler im Innern der Kirche vor. Im zweiten Teil beschreibt er 112

dagegen von den Liedern, die die „Rechte Gottes“ sind. Diese Lieder seien die besten. Breit wird ausgeführt, wo überall in der Bibel von Liedern und vom Singen die Rede ist. Geier zitiert die „Bekennnisse“ des Kirchenvaters Augustinus, wo er berichtet, wie ihn die Kirchenmusik in Mailand beeindruckt habe: „wie weinte ich doch über deinen lobgesängen und liedern / da ich recht hefftig von den stimmen deiner wohl-singenden gemeine bewegt ward? Diese stimmen flossen durch meine ohren hintunter / und ward zugleich deine warheit in mein hertz eingeflöset / darüber erhitzte sich die gottesfurcht / und flossen meine Thränen mit hauffen; dabei mir doch gar wohl war.“⁸ Mit diesem Augustinzitat macht der Prediger klar, wie es die Musik vermag, den Menschen zu bewegen und zu ergreifen. Er bringt dazu Beispiele aus der Geschichte von Konstantin dem Großen bis zu Otto dem Großen, der im Kloster Memleben an der Unstrut die Mette mitgesungen habe. Im Gegenzug werden auch Negativbeispiele der Kirchengeschichte angeführt. Der Prediger berichtet über „Feinde“ der Vokal- und Instrumentalmusik im Gottesdienst: die „Brownisten“ in England⁹, Karlstadt, Zwingli und andere. An manchen Orten habe man in den Kirchen Pferde angespannt, um „das ganze Corpus der Orgel“ mit Ketten und Seilen herauszureißen. Geier klagt darüber, dass das Singen im Gottesdienst vernachlässigt werde. Wenn gesungen wird, dann nur „der melodei zu liebe / weil etwa das lied neu ist / eine feine frische art hat / und fein weltlich klinget / wer fragt nach dem inhalt?“¹⁰ Ferner klagt der Prediger über die „ungeistlichen / tänzerlichen / ja lächerlichen sing-arten“. Würde man einen Menschen mit verbundenen Augen in die Kirche führen, würde er meinen, er wäre in einem Theater, wo Ballett getanzt oder eine Komödie gespielt wird. Geier führt Zitate der Kirchenväter ins Feld gegen „der edlen music misbrauch zur saufferei und geilheit“.¹¹ Bei dieser Kritik holt der Prediger weit aus, kehrt aber am Ende zurück zum Wahlspruch von Heinrich Schütz, den er so paraphrasiert: „Wir unseres theils bleiben bei denen Rechten unsers lieben Gottes / und lassen dieselbe unser andächtiges / erbauliches / trostreiches lied iederzeit sein in unsern Hause. Ach es bleibt dabei: Wen ich in nöthen beth und sing / so wird mein Hertz recht guter ding.“¹² Als positive Beispiele für das singende Gotteslob führt Geier die Lieder von Luther und Paul Eber an. Zum Schluss kommt der Prediger auf die Musik der Engel zu sprechen, die den Sterbenden nicht fern sind, wo „Gottes Rechte das Lied im Hause sind“ (Psalm 119, 54). So standen Engel dem Lazarus bei, als er mit dem Tode rang (Lukas 16, 22). Die heute als Sterbende auf den „Siechbetten“ liegen, seien dazu berufen, „Adjuvanten“ der himmlischen Kapelle der Engel zu werden. Die Predigt wird beschlossen mit einem Zitat von zwei Chorälen von Martin Schalling (1532–

1608) und Christoph Demantius (1567–1643):

*Ach, Herr, laß dein' liebe Engelein
An meinem Ende mein Seelelein
In Abrahams Schoß tragen!¹³
Laß dein engel mit mir fahren /
Auff Elias wagen roth
Und meine seele wohl bewahren /
Wie Lazarum nach seinen todt;
Laß sie ruhen in deinem schooß
Erfüll sie mit freud und trost
Bis der leib kömt aus der erden /
Mit ihr wird Vereinigt werden.¹⁴*

Wer erwartet, in der Leichenpredigt etwas über das musikalische Werk von Schütz zu erfahren, wird enttäuscht. Die Predigt ist konzentriert auf das biblische Wort und den Wahlspruch von Schütz (Psalm 119, 54), der sich als ein roter Faden durch die Predigt zieht und dem Prediger ein Anlass ist, das Gotteslob der Musik als „köstlichste Arbeit“ zu beschreiben. Informationen zum Leben und Werk des Komponisten bietet jedoch der Lebenslauf, der in dem Druck, der die Leichenpredigt enthält, auf die Predigt folgt: „Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheseligen Lebens-Lauff“.¹⁵ Da zu diesem Lebenslauf kein Autor angegeben ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Oberhofprediger Martin Geier den Lebenslauf verfasste. Gewiss hatte er dazu Informationen von der Familie Schütz – vielleicht sogar einen Text – erhalten, die ihm als Quelle dienten. Es ist davon auszugehen, dass dieser Lebenslauf auch im Trauergottesdienst am 17. November 1672 in der Frauenkirche verlesen wurde, denn die zeitgenössischen Leichenpredigten enthielten in der Regel immer auch die Biografie des Verstorbenen, die die Möglichkeit bot, die Tugenden, Verdienste und Frömmigkeit des Verstorbenen zu loben. Erwartet wurde auch eine detaillierte Beschreibung des Sterbens und des Todes, denn die Öffentlichkeit sollte wissen, dass der Verstorbene einen „seligen“ Tod gestorben ist. So wird am Ende des Lebenslaufes von Heinrich Schütz sein „seliges Sterben“ beschrieben. Dabei folgt der Text dem gängigen Topos, die Frömmigkeit des Verstorbenen herauszustellen. Wenige Wochen vor seinem Tod habe Schütz gebeichtet und das Abendmahl empfangen. Zwar habe er in den letzten Lebensjahren den Gottesdienst nicht mehr besuchen können, dafür habe er aber zu Hause die Heilige Schrift und Bücher von „geistreichen Theologen“ gelesen und „musicalische Compositiones“ über die Psalmen verfertigt. An dieser Stelle wird die Vertonung des 119. Psalmes erwähnt, der seinen Wahlspruch enthält. Am 6. November sei Schütz noch frisch und gesund aufgestanden und habe sich angezogen. Dann habe ihn nach 9 Uhr aber ein „Steck-Fluß“ (Schlaganfall)

„übereilet“, dass er zu Boden sank und sich nicht helfen konnte. Als er ins Bett gebracht wurde, seien seine letzten Worte gewesen, dass er alles in den gnädigen Willen Gottes stelle. Ein Arzt sei mit „köstlichen Medicamenten“ gekommen, um ihn zu stärken. Ferner erschien sein Beichtvater, der Gebete und Bibelsprüche „vorgebethe und eingeschrien“ habe. Mit der Neigung des Hauptes und mit seinen Händen habe Schütz zu verstehen gegeben, dass er „seinen Jesum im Herzen“ habe. Daraufhin habe ihn der Beichtvater gesegnet. „Und ist also fort als wenn er schlief / gantz stille liegen blieben / bis endlichen der Athem und Pulß allmehlich abgenommen und sich verlohren / und er als es 4. geschlagen / endlichen unter dem Gebeth und Singen der Umbstehenden / sanfft und seelig ohne einiges Zucken verschieden / Nachdem er in die 57. Jahr Churfürstlicher Sächsischer Capellmeister gewesen / und sein Alter gebracht hat auf 87. Jahr und 29 Tage.“¹⁶

In der Schilderung, wie Schütz starb und sich auf seinen Tod vorbereitet hat, begegnet uns ein Lehrstück evangelischer Ars moriendi. Zu der Vorbereitung auf den Tod gehörten auch die Wahl des Bibeltextes, über den bei der Bestattung gepredigt werden sollte. Schütz wählte dafür seinen Wahlspruch: „Gottes Rechte sind mein Lied in meinem Hause“ (Psalm 119, 54). Die Vertonung dieses Psalmes wurde sein „Schwanengesang“ (1671).¹⁷

Ursprünglich wollte Heinrich Schütz im Grab neben seiner Frau Magdalena beerdigt werden, die 47 Jahre vor ihm – im Jahr 1625 – auf dem Kirchhof an der Frauenkirche bestattet worden war.¹⁸ Im Jahr 1670, also zwei Jahre vor seinem Tod, ließ Schütz das Grab seiner Frau so herrichten, dass er dort bestattet werden könnte. Es handelt sich um eines der Erbber-



Dresden, alte Frauenkirche, Detail des Bleiglasfensters von Helmar Helas (1914–1981) zur Erinnerung an Heinrich Schütz in der Schützkapelle der Dresdner Kreuzkirche
Foto: Stefan Behr

gräbnisse an der Mauer des Kirchhofes. Da jedoch der sächsische Kurfürst Johann Georg II. für Heinrich Schütz ein respektables Grabdenkmal im Innern der Frauenkirche wünschte, wurde anders verfahren. Schütz wurde in der nördlich an das Kirchenschiff angebauten Halle bestattet. Es ist nicht zu verstehen, dass das Grabmal von Heinrich Schütz 55 Jahre später beim Abbruch der alten Frauenkirche nicht geborgen wurde. Wolfram Steude schreibt dazu: „Befremdlich ist es für uns heute, daß sich 1727 kein Verwandter Schütz‘ einfand, um die damals möglich gewesene Umbettung auf den alten Johannisfriedhof zu veranlassen.“¹⁹

Dem gelehrten Kirchner der Frauenkirche, Johann Gottfried Michaelis, verdanken wir eine detaillierte Beschreibung des nicht erhaltenen Grabes von Heinrich Schütz. Im Jahr 1714 hatte er ein Verzeichnis der Inschriften von Grabsteinen publiziert, die außen an der Frauenkirche und auf dem Friedhof der Frauenkirche zu dieser Zeit – also im Jahr 1714 – zu finden waren. 1351 Inschriften hat er in diesem Werk dokumentiert, das unter folgendem

links: Heinrich Schütz, Kupferstich von Christian Romstet, 1672
SLUB Dresden





Inschrift im Fußboden der Dresdner Frauenkirche, gestaltet von Einhart Grotegut, 2006.
Foto: Stefan Behr

Erbgrabnisse an der Fassade der Frauenkirche und an der Kirchenmauer mit Epitaphien für 284 Personen. Im dritten Teil werden 820 Grabdenkmäler beschrieben, die sich unter freiem Himmel auf dem Friedhof befinden.

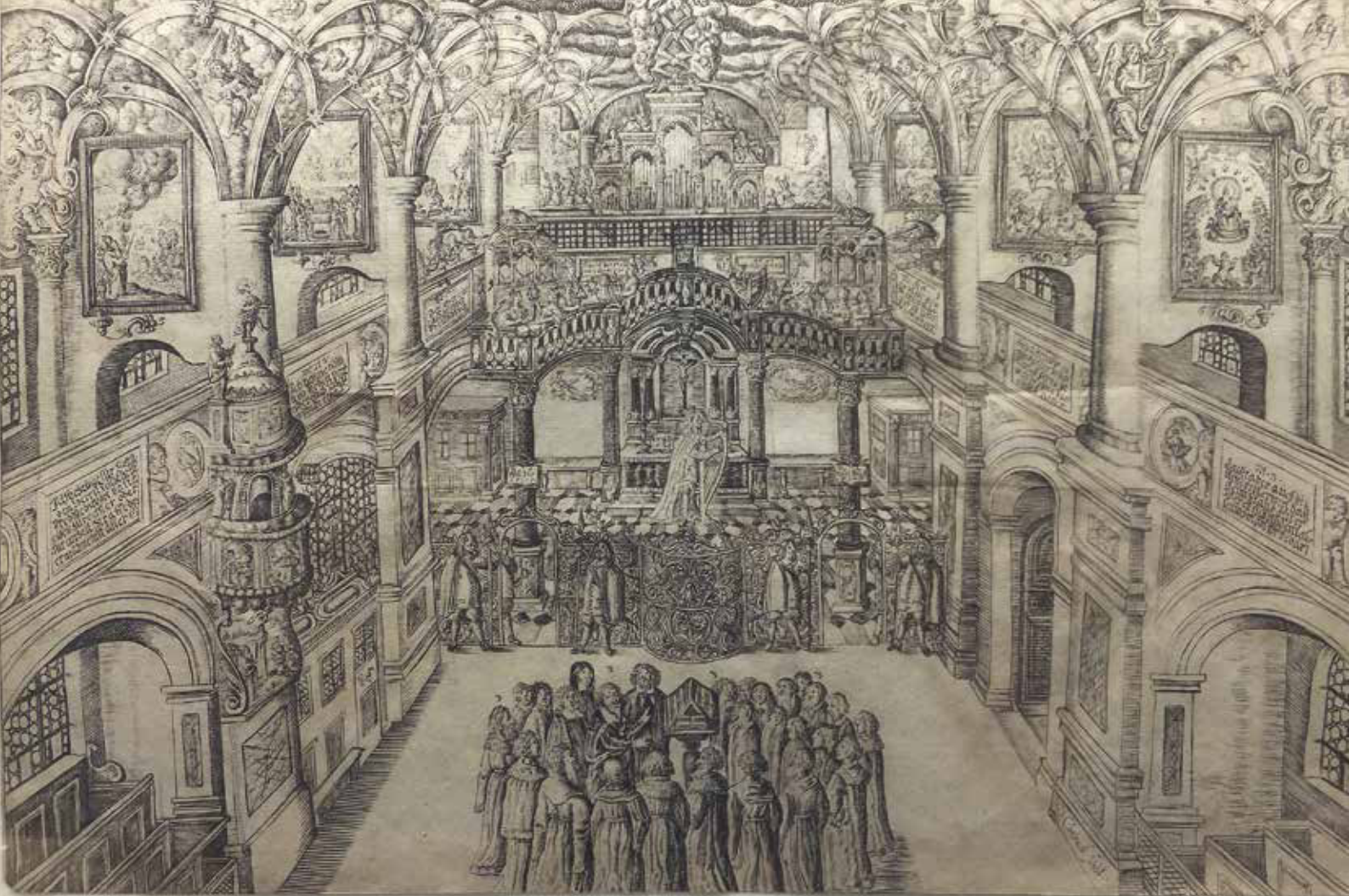
- 21 Steude (wie Anm. 1), S. 171.
22 Begründer einer Tempelsängergilde zur Zeit des Königs Davids; vgl. 1. Chron. 16, 7.
23 Der lateinische Text ist als Reproduktion aus Michaelis zitiert bei Steude (wie Anm. 1), S. 171. Bei der Übersetzung wurde die Abkürzung „D.V.S.“ nicht aufgelöst und übersetzt.
24 Steude (wie Anm. 1), S. 171.

Autor
Dr. theol. habil.
Hans-Peter Hasse
Dresden

Titel erschien: „Dreßdnische Inscriptiones und Epitaphia, Welche Auf denen Monumentis derer in Gott ruhenden / so allhier in und außer der Kirche zu unser Lieben Frauen begraben liegen, und eine fröliche Aufferstehung erwarten, zu finden / Denen Verstorbenen zu immerwährenden Andencken / denen Lebendigen aber zum Spiegel und willigen Nachfolge, mit allen Fleiß zusammen gesucht / und zum öffentlichen Druck / Nebst einer Historischen Vorrede von gedachter Kirche dargestellt worden von Johann Gottfried Michaelis, Kirchner zur Lieben Frauen. Dreßden, zu finden bey dem Autore. Alt-Dreßden, druckts Joh. Heinrich Schwencke, 1714.“²⁰ In diesem Verzeichnis wird auch das Grabdenkmal von Heinrich Schütz in der Frauenkirche beschrieben. Die Gruft war mit einer schwarzen Marmorplatte abgedeckt. Die lateinische Inschrift lautet übersetzt: „Heinrich Schütz, seines Jahrhunderts hervorragendster Musiker. Kurfürstlicher Kapellmeister. 1672.“²¹ Wohl an der Wand befand sich eine Messingtafel mit einer lateinischen Inschrift. Der Text lautet in der Übersetzung: „Heinrich Schütz, der christliche Asaph²², Ergötzung der fremden Länder, Deutschlands Leuchte, der gnädigsten Kurfürsten von Sachsen Johann Georg I. und II. Kapelle, der er 57 Jahre vorstand, unvergängliche Zier. Was an ihm sterblich war, ist niedergelegt unter diesem Denkmal, das durch heurftliche Freigebigkeit errichtet wurde, im 87. Jahre seines Alters, 1672 unserer Zeitrechnung.“²³ Über diesem Text befand sich eine Plastik aus Alabaster, von der man eine Vorstellung gewinnen kann durch das Kupferstich-Porträt von Schütz, das dem Titelblatt der gedruckten Leichenpredigt vorgeheftet ist.

Nach der Beschreibung von Michaelis war auf dem Epitaph ein Rautenkranz dargestellt, darin ein geöffnetes Buch mit der Inschrift „Vita-bit libitinam“, darunter ein Totenkopf, hinter dem Buch zwei Trompeten. Der Kupferstecher Christian Romstet, dem wir das Bildnis von Schütz verdanken, dürfte das Motiv etwas abgewandelt haben. Die Inschrift findet sich nicht in dem Buch, sondern sie umschließt das runde Emblem, während in dem geöffneten Buch Noten zu erkennen sind. Wenn Schütz in der Inschrift auf der Messingplatte als „unsterbliche Zier“ (immortale decus) bezeichnet wurde, sollte auch das Emblem den Gedanken der Unsterblichkeit des Komponisten ausdrücken, der durch seine Musik unsterblich ist. In diesem Sinne ist auch die Inschrift „Vita-bit libitinam“ zu verstehen, bei der es sich um ein Zitat aus einer Ode des Horaz handelt. Man wird das Zitat sowohl auf die Person von Schütz als auch auf seine Musik beziehen müssen. Der Satz bedeutet – auf Schütz bezogen – „Er wird dem Tod entfliehen“, und auf die Musik bezogen: „Sie wird dem Tod entfliehen“. Wolfram Steude fasste dies zusammen in der Aussage: „Die Kunst Schützens triumphiert über die Vergänglichkeit“.²⁴

In der Schützkapelle in der Dresdner Kreuzkirche wird heute mit einem Glasfenster von Helmar Helas (1914–1981) an das Grab von Heinrich Schütz in der alten Frauenkirche erinnert. In der heutigen Frauenkirche ist im Steinfußboden die Stelle markiert, wo man das einstige Grab von Schütz vermutet. Die von Einhart Grotegut gestaltete Inschrift aus Bronze lautet: „Der Kapellmeister am kursächsischen Hof zu Dresden Heinrich Schütz 1585 – 1672 fand in der Alten Frauenkirche hier seine letzte Ruhestätte“.



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 ganztägig 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.¹ Angesichts der politischen Bedingungen und des gespannten Verhältnisses des SED-Staates zur Kirche war nichts Konstruktives zu erwarten.²

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 Schlosses im Auftrag der Staatsregierung überprüfte.³ 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

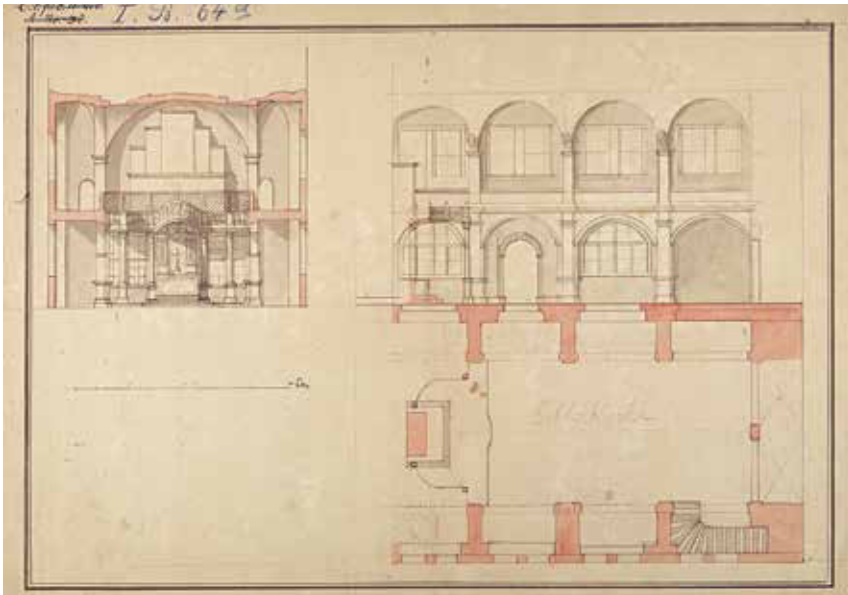
1 Siehe Beitrag von Frank Schmidt in diesem Heft.

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.⁴ 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.⁵ 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)“.⁶ 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.⁷

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“.⁸

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.⁹

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.“¹⁰

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.“¹¹. 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“¹².

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.¹³ 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 nader 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“¹⁴ (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.“¹⁵ 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.¹⁶ 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

Seelentrost/

Die offene Beicht

vnd Absolution/wie die in der Chur-
fürstlichen Sächsischen Schloßkirchen zu
Dresden/ allezeit nach der Predigt für-
gesprochen wird/

Sampt

Dem gemeinen Gebet/
belangend die wolffahrt der ganken
Christenheit/vnd die vorstehende noth des
gemeinen Vaterlands wider den Türcken/ wie das-
selbige im ganzen Churfürstenthumb Sachsen
von der Kanzel gelesen wird.

Die erste Kirche Kursachsens. Beobachtungen zum geistlichen Leben in der Dresdner Schloss- kapelle vor allem im 17. Jahrhundert

Stefan Michel

Heinrich Schütz wirkte in der Dresdner Schlosskapelle an einem Ort, dessen Bedeutung für das kirchliche Leben im frühneuzeitlichen Luthertum Kursachsens kaum zu überschätzen ist. Zurecht wird dieser Raum als ein „Monument sächsischer Geschichte“ bezeichnet.¹ Doch wie wurde dieser Raum im frühneuzeitlichen Luthertum genutzt? Was fand darin jenseits der musikalischen Aufführungen statt? In diesem Beitrag sollen vor allem die Akteure, die das geistliche Leben in diesem

Raum über die gottesdienstliche Musik hinaus prägten, in den Blick genommen werden. Dies waren der Kurfürst und die Kurfürstin, der Hofstaat sowie die Hofprediger.

Die herausgehobene Stellung der Dresdner Schlosskapelle

Die zwischen 1556 bis 1737 bestehende Schlosskapelle in Dresden ist per se ein in vielerlei Hin-

Titel des Beichtformulars
der Dresdner Schlosskapelle,
gedruckt 1601 in Wittenberg
Staatsbibliothek zu Berlin

1 Vgl. Matthias Herrmann: Die „Heinrich-Schütz-Kapelle“ im Residenzschloss zu Dresden, in: Concerto 300 (2022), S. 20-24.

- 2 Niels Fleck: Fürstliche Repräsentation im Sakralraum. Die Schlosskapellen der thüringisch-ernestinischen Residenzen im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, München 2015, S. 11–20.
- 3 Vgl. Christoph Wetzels: Die Schlosskapelle zu Dresden als geistlicher Mittelpunkt des Kurfürstentums Sachsen im 17. Jahrhundert, in: Matthias Herrmann (Hrsg.): Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz-Zeit, Altenburg 2009, S. 9–23.
- 4 Heinrich Magirius: Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden aus kunsthistorischer Sicht, Altenburg 2009, S. 10.
- 5 Ebenda, S. 14; Christa Maria Richter (Hrsg.): Die Dresdner Schlosskirchenbücher. Textkritische Edition der beiden Amtsbücher der evangelischen Schlosskapelle zu Dresden (geführt zwischen 1608 und 1710), Noschkowitz 2021, kostenloser Download: [https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_f\[id\]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A74092%2Fmets](https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_f[id]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A74092%2Fmets), hier S. 94.
- 6 Joachim Hahn: Zeitgeschehen im Spiegel der lutherischen Predigt nach dem Dreißigjährigen Krieg. Das Beispiel des kursächsischen Oberhofpredigers Martin Geier (1614–1680), Leipzig 2005, S. 37, Anm. 58.
- 7 Des berühmten Herrn D. Val. Ernst Löschers [...] Letzte Predigt, Welche Am 3. Pfingst-Feyer-Tage 1737. In der Königl. und Churfl. Sächsischen Schloß-Capelle in Dreßden, über das gewöhnliche Fest-Evangelium, Joh. X, I-II. mit grosser Bewegung gehalten, und unter vielen Thränen angehört worden, 1737. Die Dresdner Superintendenten predigten immer an den dritten Feiertagen in der Schlosskapelle.
- 8 Richter (wie Anm. 5).
- 9 Ebenda, S. 94; Magirius (wie Anm. 4), S. 14. Vgl. allgemein Gotthard Kießling: Der Herrschaftsstand. Aspekte repräsentativer Gestaltung im evangelischen Kirchenbau, München 1995.

sicht interessanter Ort. Es gibt wohl keinen Raum in einem frühneuzeitlichen Schloss, an dem die Verbindung von Religion und Politik so deutlich wurde, wie in einer Schlosskirche oder Schlosskapelle, da sie nicht ausschließlich der Andacht gewidmet war, sondern zugleich der fürstlichen und dynastischen Repräsentation diente.² Vor allem bis zur Aufklärung, als die Religion stärker zu einer Privatsache wurde, hatten sakrale Räume in einem Schloss repräsentative und vorbildhafte Aufgaben. Der Fürst zeigte sich hier als christlicher Herrscher und Vorbild für seine Untertanen. Er legte damit zugleich ein öffentliches Bekenntnis ab, das nicht immer ein persönliches Bekenntnis sein musste, da er als Fürst einen festen Platz im Gefüge der frühneuzeitlichen Gesellschaft hatte, den er auszufüllen hatte. Er stand an der Spitze der Ständegesellschaft. Diese Bedeutungsaufladung sakraler Schlossräume im Hinblick auf den Landesherrn wurde durch die Wittenberger Reformation befördert. In deren Gefolge war durch das Ausfallen der papstkirchlichen Bischöfe ein landesherrliches Kirchenregiment entstanden, an dessen Spitze der regierende Fürst als „summus episcopus“ („oberster Bischof“) stand. Betrat also ein Landesherr seine Schlosskapelle, so tat er das nicht nur als Privatmann oder Christenmensch, sondern zugleich in dieser exponierten Position als „praecipuum membrum ecclesiae“ („wichtigstes Glied der Kirche“). Unter den lutherischen Schlosskapellen im Alten Reich nimmt die Dresdner eine besondere Stellung ein,³ die mit der Führungsrolle Kursachsens im lutherischen Lager vor allem nach 1575 zusammenhängt. Der Raum war die Wirkungsstätte des kursächsischen Oberhofpredigers, den man besonders im 17. Jahrhundert als höchsten lutherischen Geistlichen ansah. In theologischen Streitigkeiten wurde er neben theologischen Fakultäten gelegentlich um ein klärendes Votum gebeten. Deshalb musste er über große theologische Gelehrsamkeit verfügen. Schließlich durchlief das Bauwerk Dresdner Schlosskapelle verschiedene Entwicklungsstufen: Die mittelalterliche Dresdner Burg verfügte bereits über eine Kapelle, die dem Heiligen Georg geweiht war. Sie befand sich im 1547/48 abgebrochenen Westflügel des spätgotischen Schlosses.⁴ Der Bau der neuen Schlosskapelle begann unter Kurfürst Moritz von Sachsen (1521–1553) und wurde unter seinem Bruder August (1526–1586) 1556 mit dem Einsetzen des Portals beendet.⁵ Kurfürst Christian II. (1560–1591) veranlasste zwischen 1602 und 1604 eine grundlegende Erneuerung der Einrichtung. Seit dieser Zeit wurde die nahe gelegene ehemalige Kirche des Franziskanerklosters, die Sophienkirche, von der Hofgemeinde als Gottesdienststätte mitgenutzt. Eine weitere Renovierung veranlasste Kurfürst Johann Georg II. (1613–1680) nach 1661, der bereits 1657 eine neue „Ordnung wie es an hohen Fest- und sonntagen auch in der Woche in der Residenz Dreßden gehalten werden solle“ festgelegt

hatte.⁶ Einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der Schlosskapelle stellte der Konfessionswechsel Kurfürst Friedrich Augusts (1670–1733) 1697 zum Katholizismus dar. König August II., genannt der Starke, brauchte keine lutherische Schlosskapelle mehr. Bis Pfingsten 1737 wurde dieser Raum für die evangelischen Hofgottesdienste genutzt, die ab dann in die Sophienkirche verlegt wurden. Ausgereicht Valentin Ernst Löscher (1673–1749), dem berühmten Dresdner Superintendenten, fiel die letzte Predigt in dieser Kapelle zu,⁷ der danach profaniert wurde. Mit diesem Bauwerk war bis dahin eine künstlerische und liturgische Repräsentation des Luthertums verbunden, die vorbildhaft mindestens in Kursachsen gewirkt hatte. Der Raum bot die Möglichkeit zur Inszenierung des Kirchenjahres beispielsweise durch liturgische Textilien, um die Feierlichkeit der Gottesdienste an hohen Festtagen zu erhöhen. Fragt man also aus kirchenhistorischer Sicht nach der Bedeutung einer Schlosskapelle, speziell der am Dresdner Hof, dann ergibt sich zweifellos ein buntes Bild dessen, was in diesem Raum an liturgischen Vollzügen und menschlichen Begegnungen stattgefunden hat. Quellen und Überreste, die von diesen Ereignissen berichten, sind durchaus reichlich vorhanden. Neben gedruckten Predigten oder Gesangbüchern, die auf dem Titelblatt ausdrücklich auf ihre Entstehung oder ihren Gebrauch in der „Schlosskapelle zu Dresden“ verweisen, kommen hier als hervorragende Quelle die beiden Amtsbücher („Schlosskirchenbücher“) in Frage, die zwischen 1608 und 1710 geführt wurden.⁸

Kurfürst und Kurfürstin in der Schlosskapelle

Wichtigste Mitglieder der Hofgemeinde waren der Kurfürst und seine Frau. Kurfürst August hatte für sich und seine Familie 1568 einen beheizbaren Herrschaftsstand schräg gegenüber der Kanzel einrichten lassen.⁹ Dadurch wurde das kurfürstliche Paar entsprechend seines Standes aus der Hofgemeinde besonders herausgehoben. Ein separater Zugang über den Wendelstein im Hof ermöglichte den Gottesdienstbesuch, ohne in direkten Kontakt mit den anderen Gottesdienstbesuchern zu kommen. Im Herrschaftsstand hingen verschiedene Bilder und standen unter anderem auch Gesangbücher. Wenn der Kurfürst nicht anwesend war, durften die adligen Hofdamen den Herrschaftsstand mitnutzen. Der Oberhofprediger nahm darin die Beichte des fürstlichen Paares ab. Diese baulichen Beobachtungen führen unweigerlich zur Frage nach der Häufigkeit des Gottesdienstbesuchs des kurfürstlichen Paares, der den Interessen und der Frömmigkeit des jeweiligen Kurfürsten entsprach. Wahrscheinlich besuchten die Kurfürstinnen die gottesdienstlichen Angebote häufiger und regelmäßiger als ihre regierenden Ehemänner. Wobei es da auch erhebliche Unter-

schiede gab. In der Literatur findet man den Hinweis auf die Blüte des Hofgottesdienstes unter Kurfürst Johann Georg II.¹⁰ Dies ist sicher richtig, zumal nicht nur die erwähnte Gottesdienstordnung durch Johann Georg II. beeinflusst war, sondern auch die Organisation der gottesdienstlichen Musik. Jedenfalls wurde die Anwesenheit des Kurfürsten bei den Gottesdiensten bei Hof durch das Verhältnis von Nähe und Distanz zu seinem Hofprediger mitbestimmt, wie an zahlreichen Beispielen anschaulich wird. Johann Georg II. besuchte nach Auskunft des Hofdiariums fast jeden Hofgottesdienst und ließ sich drei- bis fünfmal im Jahr das Abendmahl spenden.¹¹

Einige Gottesdienste des Hofes fanden nicht in der Schlosskapelle statt: Für Hochzeiten war die Schlosskapelle zu klein, so dass Christian II. mit Hedwig von Dänemark (1581–1641) 1602 und Johann Georg I. (1585–1656) mit Sibylle Elisabeth von Württemberg (1584–1606) 1604 im Riesensaal getraut wurden.¹² Die übliche Zeit dafür war 4 Uhr nachmittags.¹³ Auch andere Gottesdienste, zu denen viele Teilnehmer erwartet wurden, fanden im Riesensaal statt. Der Saal konnte den fürstlichen Repräsentationsbedürfnissen in diesen Fällen besser gerecht werden. Für die üblichen sonntäglichen Gottesdienste der kleinen Hofgemeinde hingegen reichte die Schlosskapelle offenbar aus.

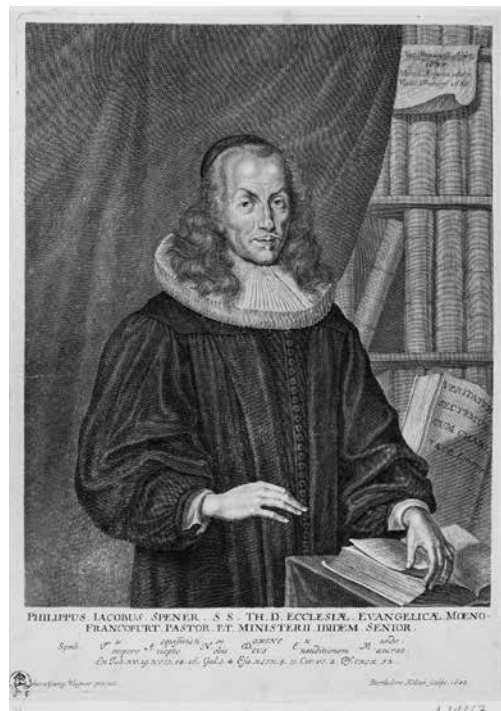
Dass Kurfürst und Kurfürstin gemeinsam zu einem Gottesdienst erschienen, scheint etwas Besonderes gewesen zu sein. Als am 20. März 1644, an einem Donnerstag, Erdmuthe Sophie (1644–1670), Tochter von Herzog Johann Georg II. und Magdalena Sibylle von Brandenburg-Bayreuth (1612–1687), getauft wurde, vermerkt das Amtsbuch ausdrücklich, dass die Taufe in der Schlosskapelle in Gegenwart Johann Georg I. und seiner Frau Magdalena Sibylle von Preußen (1586–1659) stattfand, die als Paten für ihr Enkelkind auftraten.¹⁴ Möglicherweise wurde ihre Anwesenheit aber auch nur deshalb festgehalten, weil es bei fürstlichen Paten nicht die Regel war, dass sie persönlich erschienen.

Der Hof und die Landstände in der Schlosskapelle

Jede Kirche bildete in der frühen Neuzeit durch ihre Sitzordnung die Ständeordnung der Gesellschaft ab.¹⁵ Freie Platzwahl gab es nicht, sondern jeder und jede hatte nach Geschlecht und Stand einen festen Platz in der Kirche. Der kurfürstliche Herrschaftsstand auf der Empore kam bereits zur Sprache. Der standesgemäßen Hierarchie folgend verteilte sich der Hof auf den übrigen Plätzen der Schlosskapelle. Der relativ kleine Raum reichte nicht aus, wenn mehr Menschen dem Gottesdienst beiwohnen wollten, als zum Hofstaat selbst gehörten. Daneben gab es zahlreiche Bedienstete des Kanzleistaats mit ihren Familien oder Bürger der Stadt, die gern zu bestimmten Anlässen die Schlosskapelle aufsuchten. Aus



Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg, damals noch Superintendent in Plauen, Holzschnitt, 1608 Sammlung ZKG



Oberhofprediger Philipp Jakob Spener, Stich von Bartholomäus Kilian, 1683 SLUB Dresden

diesem Grund war es gut, dass ein Teil der Gottesdienste in der Sophienkirche stattfand. Eine Pflicht zum Besuch des Hofgottesdienstes gab es für den Hofstaat nicht. Einige Mitglieder des Hofstaats gingen offenbar auch in die Kreuzkirche zum Gottesdienst.¹⁶ Sitzgelegenheiten scheinen in der Schlosskapelle nur in begrenztem Maß vorhanden gewesen zu sein. Unter den Emporen befanden sich Kirchenstände, die nach und nach erbaut wurden und

- 10 Hahn (wie Anm. 6), S. 37.
- 11 Ebenda, S. 37, Anm. 62.
- 12 Richter (wie Anm. 5), S. 37.
- 13 Ebenda, S. 103.
- 14 Ebenda, S. 45: „haben in person gestanden“.
- 15 Vgl. Rüdiger Otto: Der Platz in der Kirche im frühen 18. Jahrhundert. Beobachtungen am Beispiel der Universitätskirche St. Pauli in Leipzig, in: Enno Bünz/Armin Kohnle (Hrsg.): Das religiöse Leipzig. Stadt und Glauben vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Leipzig 2013, S. 179–218.
- 16 Johann Andreas Gleich: Anales Ecclesiastici, Oder: Gründliche Nachrichten der Reformations-Historie, Chur-Sächß. Albertinischer Linie / Wobey zugleich Von der Churfl. Sächß. Schloß-Kirche zu Dreßden, und dem darinnen angeordneten Gottes-Dienste gehandelt wird [...]. Teil 1, Dresden/Leipzig 1730, S. 66.

- 17 Richter (wie Anm. 5), S. 94.
 18 Ebenda: „Die bäncke sind einzeln in die kirch verschafft worden. Werden der hofdiner weibern vnd töchtern, auch wol burgersweibern eingereumet vnd ordentliche verzeichnüss darüber gehalten“.
 19 Hahn (wie Anm. 6), S. 124-129.
 20 Philipp Jakob Spener: Christlicher Obrigkeiten und Unterthanen Pflichte gegen einander / Aus Matth. XXII, 21. So gebet dem Kayer / was des Kaysers ist / und Gotte / was Gottes ist Als der durchläuchtigste Furst und Herr / Herr Johann Georg der Dritte / Hertzog zu Sachsen [...] Seine getreue Land-Stände nacher Dreßden verschrieben / Ihnen Nach verrichtetem Gottesdienst die Proposition gnädigst zu eröffnen / Den 26. Octob. 1687 / In einer Landtagspredigt in der Schloßkirchen der versamleten gemeinde vorgestellt [...], [Frankfurt]/Dresden 1687 (VD17 14:001962Q).
 21 Beate Schmidt: Wie politisch kann Kirchenmusik sein? Kursächsische Festkompositionen zwischen höfischer Repräsentation und künstlerischem Anspruch in der Amtszeit Hoë von Hoënegg, in: Der „Gott der Gottesgelehrten“. Zum 375. Todesjahr des Matthias Hoe von Hoenegg 1580-1645, Leipzig 2022, S. 119-146, hier S. 137-139. Auf S. 139-146 folgen weitere Beispiele.
 22 Eberhard Schmidt: Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Göttingen 1961, S. 125-139. Vgl. auch Franz Dibelius: Zur Geschichte der lutherischen Gesangbücher Sachsens seit der Reformation, in: Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 1 (1882), S. 169-255.

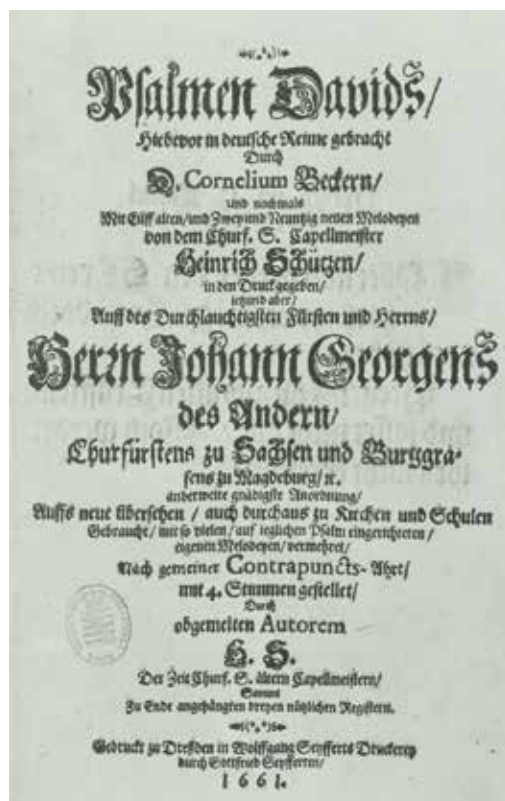
den Frauen vorbehalten waren. „Die churfürstin zu Sachsen pflegt dieselbe gewissen weibspersonen vom adel zu übergeben und einzureumen. Was aber manspersonen vom adel sindt, die stehen theils [...] auf der vergitterten obern porkirchen: theils aber (und zwar die meisten) in den beiden bögen gegen der cantzel vber, wie auch zum theil im dritten.“¹⁷ Über die vergebenen Plätze wurde ein Kirchstuhlregister geführt.¹⁸ Diese Plätze waren nicht erblich, sondern wurden beim Tod oder Weggang einer Besitzerin wieder vergeben. Der Hofprediger sollte darauf achten, dass ohne sein Wissen keine Sitzgelegenheiten in der Kirche errichtet wurden.

Zu besonderen Anlässen versammelten sich Vertreter aus ganz Kursachsen in der Schlosskapelle, um über aktuelle politische Fragen zu beraten. Die Kurfürsten luden zu Landtagen ein, die die Hofprediger nutzten, um in der Predigt zur Eröffnung ihrem Wächteramt in theologischen Fragen nachzukommen. Dies war für sie die Gelegenheit, die lutherische Obrigkeitslehre zu entfalten, wie dies 1666 Martin Geier (1614–1680) in seiner Landtagspredigt tat¹⁹, auf Missstände hinzuweisen oder die Pflichten der Untertanen gegenüber ihrer Obrigkeit einzuschärfen, so Philipp Jakob Spener (1635–1705) im Jahr 1687.²⁰ Theologisches Wächteramt konnte aber auch die Kommentierung aktueller politischer Ereignisse durch Matthias Hoë von Hoënegg (1580–1645) – wie den Eintritt Kursachsens in den Dreißigjährigen Krieg gegen den Kaiser 1631²¹ – bedeuten. Häufig wurden diese Predigten separat gedruckt und entfaltetes so eine besondere Wirkung in Kursachsen oder unter der sonstigen Leserschaft,

da sie grundsätzliche Inhalte thematisierten. Der Druck dieser Predigten sorgte für eine Multiplikation der vorgetragenen Gedanken.

Das geistliche Leben in der Dresdner Schlosskapelle strahlte nicht nur durch gedruckte Predigten, sondern auch durch die Kirchenmusik in protestantische Territorien aus. Eine besondere Stellung nimmt dabei das Hofgesangbuch ein, das geistliche Lieder für den privaten oder Gemeindegang zur Verfügung stellte. Neben den Leipziger Gesangbüchern sorgte das Dresdner Hofgesangbuch für die Etablierung neuer Lieder in Kursachsen.²² Das erste Gesangbuch mit Bezug auf die Schlosskapelle erschien 1593. Eine fortwährende Vermehrung des Liedbestandes übte hier vor allem eine Vorbildfunktion aus. Oft waren die Gesangbücher den Kurfürstinnen gewidmet, wodurch auf die besondere Rolle der Fürstinnen für die lutherische Frömmigkeit verwiesen wurde. Dabei hatte auch die Kirchenmusik eine wichtige Funktion, da sie die Verkündigung des Wortes Gottes verstärkte und fortsetzte: „Auf zweierley Arten / wird ins gemein das Christenthumb den Menschen beygebracht / durch Predigen und durch Gesänge. Alle beyde sind also mit einander verbunden / daß / was der Mund des Predigers lehret / und ein ieder in stiller Andacht vor sich höret / so viel hundert Zungen mit einander in wohlklingendem Ton zusammen singen. Wann der Prediger nach den Jahrszeiten die hohen Geheimnisse der Menschwerdung / Leidens / Auferstehung Christi und andere erklärt / erschallen in der Christl. Gemeine so viel besondere hierzu verfertigte Geistl. Lieder. Unterrichtet er / wie man beten sol / dancket er GOtt vor die erwiesenen Wolthaten / tröstet er in Creutz / Anfechtung und TodesNoth / so singet man Bet-Danck- Trost- und Sterbe-Lieder.“

Mit diesen Worten begannen „Thomas Schürers und Matthias Götzens sel. Erben und Johann Fritzsche“ ihre Dedikation des von ihnen 1673 gedruckten Gesangbuches an Magdalena Sibylle von Brandenburg-Bayreuth und Anna Sophie von Dänemark (1647–1717), die Ehefrauen Johann Georgs II. und Johann Georgs III. (1647–1691).²³ Ähnlich werbend klang ein Text, der „Dem Christlichen Leser“ gewidmet war, den Hofprediger Jakob Weller (1602–1664) der Neuausgabe des Becker-Psalters von Heinrich Schütz im Jahr 1661 beigab.²⁴ Es sei schon in der Bibel vorgesehen, dass Gott mit Gesang geehrt werde. Diesem Vorbild entsprach die Kirche seit ihren Anfängen. Nachdem Cornelius Becker (1561–1604) die Psalmen aus der Ursprache in deutsche Poesie übertragen habe, förderte Heinrich Schütz ihren Gebrauch durch die Beigabe eigens komponierter vierstimmiger Melodien. Diese Lieder können nun „bey öffentlichen Gottesdienst / und in denen Hauß-Kirchen“ gesungen werden. War schon die erste Auflage von 1628 ein Erfolg, so sei damit zu rechnen, dass nun auch diese überarbeitete und erweiterte Ausgabe Erfolg haben werde. Weller empfahl deshalb dieses Buch ausdrücklich



Psalmen David mit Noten von Heinrich Schütz, sogenannter Becker-Psalter, in der erweiterten Zweitfassung, veröffentlicht 1661, Titelblatt SLUB Dresden



allen Kirchgemeinden, Schulen und Hausvätern zum Gebrauch.

Die Hofprediger in der Schlosskapelle

Die Schlosskapelle war der Wirkungsort der jeweiligen Hofprediger. Ihr Amt und das damit verbundene Ansehen entwickelte sich vom fürstlichen Seelsorger zur theologischen Autorität des frühneuzeitlichen Luthertums, nachdem 1547 das albertinische Fürstentum der Wettiner die Kurwürde von den Ernestinern übernommen hatte. Unter Kurfürst August, der 1553 seinem Bruder Moritz als Regent folgte, begann sich das Amt in drei Hofprediger ausdifferenzieren. Jedoch erst mit dem Amtsantritt Matthias Hoë von Hoëneggs im Jahr 1613 wurde eine stärkere Aufgabenteilung und Zuständigkeit durch die Bezeichnung Oberhofprediger deutlich sichtbar. Der Oberhofprediger war nun für alle Personen, die in der Schlosskapelle ihren Dienst versahen, zuständig. Dies galt für die beiden anderen Hofprediger, aber auch den Hofkapellmeister und die Musiker.

Der Oberhofprediger hatte die sonntägliche Hauptpredigt zu halten. In seiner Abwesenheit übernahm einer der beiden anderen Hofprediger diese Aufgabe. Diese waren wechselweise für den Altardienst, Lesungen, Vespere, Betstunden und Nebengottesdienste, vor allem unter der Woche zuständig. Während der Prediger, der am Sonntag oder den Feiertagen den Hauptgottesdienst versah, über das jeweilige Evangelium predigte, durfte der Oberhofprediger die Texte für die Vespere und Wochengottesdienste festlegen. Als Texte für die Wochenpredigten, die mittwochs und freitags gehalten wurden, sind für Hofprediger Philipp Wagner (1526–1572) beispielsweise die Samuel- und Königebücher bekannt. Er predigte auch über die Psalmen und den Propheten Jona.²⁵ Kurfürst August wünschte von Balthasar

Kademann (1533–1607), der zwischen 1579 und 1586 Hofprediger war, dass er über die Psalmen predigte. Martin Mirus (1532–1593) predigte über den Propheten Daniel, den ersten Korintherbrief und Texte, die ihm in Bezug auf die aktuellen Ereignisse passend schienen. Polykarp Leyser (1552–1610), zwischen 1594 und 1610 Hofprediger, legte zwischen 1594 und 1606 jeden Mittwoch das Buch Genesis aus. Matthias Hoë von Hoënegg bevorzugte in den Mittwochspredigten ab 1620 den Psalter.²⁶

Die Hofprediger waren theologisch unabhängig, um ihren Landesherrn die Heilige Schrift auszuliegen. Dies war die wichtigste Aufgabe eines Hofpredigers, weil sein Landesherr in theologischen Fragen auf dessen Rat angewiesen war. Gerade an dieser Stelle konnte aus Politikberatung sehr schnell eine Dissonanz entstehen. Sicherlich gab es unterschiedliche Beziehungen zwischen den Kurfürsten und ihren Hofpredigern, was Einfluss auf diese schwierige Aufgabe hatte, wie Hofprediger Polykarp Leyser 1605 unmissverständlich sagte: „Denn ein Hoffprediger greiffe es an / wie er woelle / so wird er doch nicht allenthalben treffen. Machet er es / daß die Herrschafft mit jhme nicht zu frieden sein kan / O so wandere er bald wider hinweg / und were jhm besser / daß er niemals gen Hoff kommen were / sondern bey den geringsten Bawern sich aufgehalten hette. Machet er es denn / das die herrschafft gnaedigst mit jme zu frieden / so neidet jn niemands / denn fast jedermann / vnd mag er sich so fleissig fuersehen und verwaren als er jmmer kan und mag / er wird dem Juncker neidhart schwerlich entgehen / kan derselbe jhme nit mit grund vnd warheit zukommen / so wird er so viel ertichten und so lange luegen / biß das er jn entweder unterdruecke vnd verdrossen mache / auff das er jn also stürzte.“²⁷

Sogar in der Ausgestaltung der Schlosskapelle kam der biblisch begründete Auftrag der Hofprediger, der für alle Prediger des frühneuzeitlichen Luthertums galt, zum Ausdruck, indem die Kanzel links und rechts durch Bibelverse an der Emporenbrüstung flankiert war. Da hieß es (links): 1. Tim 5,21: „ICH bezeuge fur Gott / vnd dem HERN Jhesu Christo vnd den ausserweleten Engeln / Das du solches haltest / on eigen gutdünckel / vnd nichts thuest nach gunst“ und 2. Tim 4,2: „Predige das wort / halt an / es sey zu rechter zeit / oder zur vnzeit / straffe / drawe / ermane / mit aller gedult vnd lere.“ Und auf der anderen Seite (rechts): Deut 30,19: „ICH neme Himel vnd Erden heute vber euch zu Zeugen / Ich habe euch Leben vnd Tod / Segen vnd Fluch furgelegt / Das du das Leben erwelest / vnd du vnd dein Samen leben mügest.“

Die Prediger legten also das Wort Gottes aus, das den persönlichen Interessen der Predigthörer entgegenstehen konnte. Da es aber um Leben und Tod ging, waren diese Interessen zu vernachlässigen. Zur Seelsorge des Hofpredigers gegenüber seinem Landesherrn gehörte die theologisch be-

Titel des Drucks der Predigt von Jakob Weller anlässlich des Friedensfestes am 22. Juli 1650 in der Dresdner Schlosskapelle, 1650
SLUB Dresden

23 Vorrath von alten und neuen Christl. Gesängen / nebenst Kirchen-Gebethen und Fest-Andachten / zum Gebrauch der Curfl. Sächs. Hoff-Capell zu Dreßden zusammen gebracht und Nebenst einer Vorrede der Theol. Facultät zu Leipzig herauß gegeben Anno 1673, Leipzig 1673 (VD17 39:149373W), S. a2v. Es wurde das Exemplar der Bibliothek der Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens in Dresden, Hymn. 1620 benutzt. Ich danke Susanne Liedke, die mich auf diesen Bestand hingewiesen hat.

24 Psalmen Davids / Hiebevorn in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornelium Beckern / Und nachmals Mit Eilff alten / und Zwey und Neuntzig neuen Melodeyen von dem Churf. S. Capellmeister Heinrich Schützen / in den Druck gegeben / ietzund aber / Auff des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrns / Herrn Johann Georgens des Andern / Churfürstens zu Sachsen und Bruggrafens zu Magdeburg / etc. anderweitige gnädigste Anordnung / Auffß neue übersehen / auch durchaus zu Kirchen und Schulen Gebrauche / mit so vielen / auf ieglichen Psalm eingerichteten / eigenen Melodeyen / vermehret / Nach gemeiner Contrapuncts-Ahrt / mit 4. Stimmen gestellet / Durch obgemelten Autorem H. S. Der Zeit Churf. S. ältern Capellmeistern / Sammt Zu Ende angehängten dreen nützlichen Registern, Dresden 1661 (VD17 39:148979V), S. 3^{v-ar}.

25 Richter (wie Anm. 5), S. 107.

26 Z. B. Matthias Hoë von Hoënegg: Der Gerechten Art / und glücklicher Zustand. Beschrieben im Ersten Psalm des heiligen Königs und Propheten Davids / Und in etlichen Predigten einfeltig erklert In der Churfürstlichen Sächsischen Schloßkirchen zu Dreßden, Leipzig 1625 (VD17 23:647063A).

Valentin Ernst Löscher, Stich von C. Fritzsch, 1734. Der Dresdner Superintendent hielt die letzte Predigt in der Dresdner Schlosskapelle. SLUB Dresden

- 27 Polycarp Leyser: Regenten Spiegel / Gepredigt aus dem Cl. Psalm / des Koeniglichen Propheten Davids / auff gehaltenem Landtage zu Torgaw / dieses 1605. Jahres / im Junio. Beneben zwo Predigten / Eine im Anfang / die ander zum Beschluß des Landtages, Leipzig 1605 (VD17 23:298054P), S. aiii^v.
- 28 Vgl. Wolfgang Sommer: Die lutherischen Hofprediger in Dresden. Grundzüge ihrer Geschichte und Verkündigung im Kurfürstentum Sachsen, Stuttgart 2006, bes. S. 50-52.
- 29 Ebenda, S. 172, 180.
- 30 Gustav Ludwig Zeißler: Geschichte der sächsischen Oberhofprediger und deren Vorgänger in gleicher Stellung von der Reformation an bis auf die gegenwärtige Zeit, Leipzig 1856, S. 68 f.
- 31 Paul Grünberg: Philipp Jakob Spener. Bd. 1: Die Zeit Speners, das Leben Speners, die Theologie Speners, Göttingen 1893 (ND Hildesheim/Zürich/New York 1988), S. 220.
- 32 Michael Beyer: Kollektives Selbstbewußtsein und regionale Identifikation. Die Hofpredigerbiographien des Dresdner Hofpredigers Johann Andreas Gleich, in: Gerhard Graf (Hrsg.): Vestigia pietatis. Studien zur Geschichte der Frömmigkeit in Thüringen und Sachsen. Ernst Koch gewidmet, Leipzig 2000, S. 163-174.
- 33 Gleich (wie Anm. 16), I, S. 20.



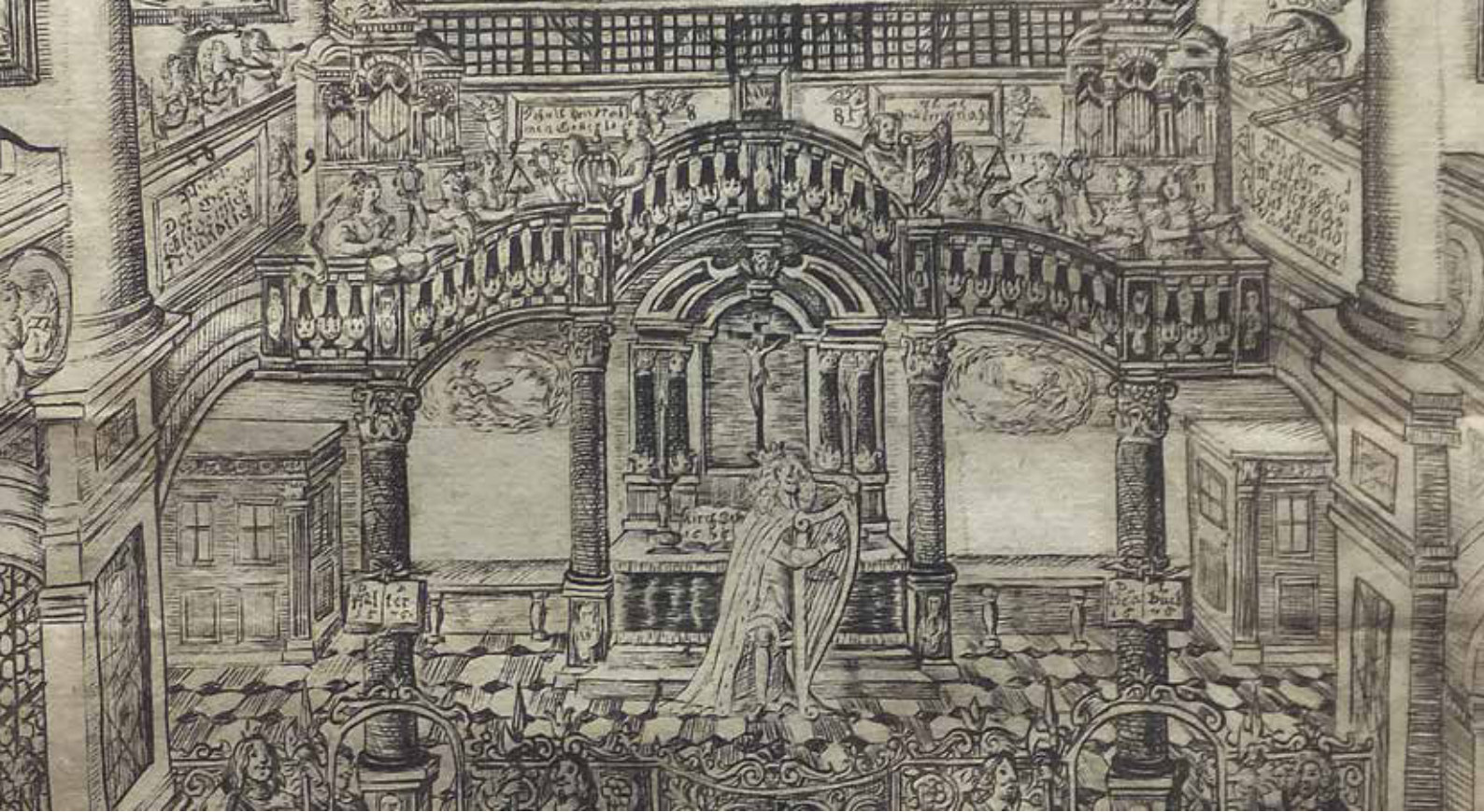
gründete Kritik. Stand das frühneuzeitliche Luthertum lange unter dem Verdikt, obrigkeitshörig gewesen zu sein, so zeigen neuere Forschungen, dass dies nicht stimmt. Dies lässt sich am Beispiel von Nikolaus Selnecker (1530–1592) zeigen, der zwischen 1557 und 1565 dritter Hofprediger in Dresden war. Er hatte im August 1564 die Jagdleidenschaft seines Landesherrn, des Kurfürsten August, öffentlich in einer Predigt angeprangert. Schriftlich rechtfertigte er sich gegenüber seinem Landesherrn, ohne von seiner Kritik etwas zurückzunehmen. Vor allem von Höflingen wurde er offenbar angegriffen, die sich durch Selneckers Predigten provoziert und in ihren Privilegien gestört fühlten. Trotzdem konnte er eine ehrenhafte Entlassung erreichen, indem Kurfürst August ihm nahe legte, sich eine neue Stelle zu suchen.²⁸ Anders erging es dem Nachfolger Matthias Matthias Hoë von Hoëneggs, Jakob Weller, der zwischen 1646 und 1664 als Hofprediger enger Berater Johann Georgs I. und Johann Georgs II.²⁹ war. Zwar prangerte er nicht die Jagdleidenschaft seiner Landesherrn an, dafür aber den übermäßigen Alkoholkonsum bei Hofe unter Johann Georg II. Wie hundert Jahre zuvor versuchten Adlige deshalb, die Stellung Wellers beim Kurfürsten zu hintertreiben. Doch diesmal gelang es ihnen nicht. Johann Georg II. soll ihm gesagt haben: „Herr Doktor, Ihr seid ein redlicher und gewissenhafter Theolog, und meint es besser mit mir, als alle meine Hofleute. Predigt Ihr nur ferner, wie es Euer Amt erfordert. Wir haben freilich der Sachen zuviel gethan, wir können uns nicht rechtfertigen, brauchen wohl Strafe und Vermahnung. Wir bleiben Euch in Gnaden gewogen.“³⁰

Schwieriger war die Situation für Philipp Jakob Spener, der 1686 von seiner Stelle als Senior in Frankfurt am Main nach Dresden wechselte. Er war damals bereits berühmt, so dass man sich von ihm möglicherweise neue Impulse am kurfürstlichen Hof und einen Prestigegewinn erwartete. Jedoch hatte man sich vorher wohl kaum Speners theologische Ernsthaftigkeit vor Augen geführt. Kurfürst Johann Georg III. (1647–1691) konnte offenbar mit ihm wenig anfangen, so dass er seinen Oberhofprediger in dessen ungefähr fünf Jahre dauernder Dresdner Wirkungszeit nur achtmal predigen hörte.³¹ Zu ihrer Beziehung kann gesagt werden, dass Johann Georg III. seit 1689 gegen Spener eingenommen war, weil dieser ihm einen schriftlichen Beichttrat erteilt hatte, der auf seine Trunksucht anspielte. Spener hatte zu diesem Mittel gegriffen, weil ihm der persönliche Zutritt zum Kurfürsten verwehrt worden war. Allerdings war diese persönliche Angelegenheit am Hof publik geworden. Dies führte dazu, dass das bis dahin angespannte Verhältnis zwischen Kurfürst und Oberhofprediger endgültig zerstört war. Johann Georg III. wollte Spener trotzdem nicht gern nach Brandenburg gehen lassen, weil dies für Kursachsen einen Prestigeverlust bedeutete. So zogen sich die Verhandlungen hin, und Spener blieb zu seinem Wechsel nach Berlin nur noch die Seelsorge an der kurfürstlichen Familie.

Resümee

Wie lässt sich die Bedeutung der Dresdner Schlosskapelle im 17. Jahrhundert beschreiben? Sie hatte für ganz Kursachsen eine große Strahlkraft als ein Ort der Identifikation³² und Interpretation. Zahlreiche Aspekte machten diesen Raum über die Benutzung durch die kurfürstliche Familie hinaus besonders: Hier wirkte der Oberhofprediger als führender lutherischer Theologe des Alten Reiches. Hier fanden die Probepredigten der Kandidaten für eine kursächsische Superintendentenstelle statt.³³ Der Landtag traf sich hier zur Eröffnung seiner Beratungen. Neuartige Musik wurde hier durch geübte und anerkannte Musiker zum Klingen gebracht. All dies unterstreicht die Bedeutung der Schlosskapelle als „Monument sächsischer Geschichte“. Als Ort der Identifikation übte die Schlosskapelle eine Vorbildwirkung aus. Nicht zufällig stand auf zahlreichen Predigtgedrucken, dass sie in der Schlosskapelle zu Dresden gehalten wurden. Hier wurden politische Ereignisse – wie die Zusammenkunft des Landtags, dynastische Veränderungen oder Krieg- und Naturereignisse – in Predigten thematisiert, auf die Gegenwart hin interpretiert und kommentiert. Indem diese Predigten zum Druck kamen, standen sie über den konkreten Ort ihrer Entstehung hinaus zur Rezeption zur Verfügung. Dadurch erweis sich die Dresdner Schlosskapelle zwischen 1556 und 1737 als „erste“ Kirche Kursachsens.

Autor
PD Dr. Stefan Michel
Dozent für Kirchengeschichte
Technische Universität
Dresden
Philosophische Fakultät
Institut für Evangelische
Theologie
Kirchengeschichte
101062 Dresden
stefan.michel@tu-dresden.de



Das 1662 errichtete Altarretabel in der Dresdner Schlosskapelle und die Möglichkeit seiner Wiederherstellung

Arndt Kiesewetter

Zu den wichtigsten erhaltenen bildkünstlerischen Zeugnissen der Dresdner Schlosskapelle gehören die beiden zeitlich nacheinander errichteten Altarretabel. Der ältere, 1554/55 entstandene Altaraufbau zählt zu den frühesten bildhauerisch gearbeiteten Altarretabeln in der protestantischen Kunst überhaupt.¹ Kurfürst August hat das Reliefbildwerk nach italienischen Entwürfen in den südlichen Niederlanden aus Alabaster fertigen lassen – einem begehrten Material, welches in Sachsen zu dieser Zeit nicht verfügbar war. Das kostbare, aber für den Kirchenraum zu kleine Retabel wurde gleich nach seiner Ankunft in Dresden mit Sandstein bildhauerisch erweitert. Eine weitere Vergrößerung erfolgte 1602, indem es mit einer aufwendigen Säulenarchitektur, Figuren und einem mächtigen Dreipassbogen umrahmt wurde. Für die 1662 beabsichtigte Umgestaltung des Chorbereichs war der nun opulente Altaraufbau jedoch zu groß und musste einem neuen Retabel weichen.

Das alte Retabel mit den kostbaren Renaissance-reliefs wurde sorgsam demontiert und auf kurfürstlichen Befehl in der Torgauer Schlosskirche aufgestellt. Die Dresdner Schlosskapelle erhielt dagegen ein neues, materiell ebenso kostbares aber deutlich kleineres Altarretabel. Es stand bis zur Auflösung der Schlosskapelle im Jahre 1737 auf dessen Altar und wurde anschließend in die Dresdner Sophienkirche überführt.

Beide Retabel wurden 1945 an ihren neuen Standorten schwer beschädigt und galten lange als Kriegsverlust. Erst in den letzten Jahrzehnten mit dem Wiederaufbau des Dresdner Residenzschlosses und dessen Schlosskapelle rückten ihre überkommenen Reste wieder in den Blickpunkt des Interesses. Von dem völlig zerborstenen Renaissancealtar in Torgau konnte ein Großteil der inzwischen vermissten Bruchstücke durch glückliche Umstände wiedergefunden werden.² Nach einer langwierigen, überaus anspruchsvollen Restaurierung gelangen schließlich 2017

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, Ausschnitt mit Altarretabel SLUB Dresden

1 Zum Renaissancealtar siehe zuletzt Arndt Kiesewetter: Zerstört, vermisst und wieder gewonnen. Zum Schicksal der Altäre aus der Kapelle des Dresdner Residenzschlosses, in: Denkmalpflege in Sachsen, Jahrbuch 2012, Dresden 2012, S. 22-34; Aleksandra Lipińska: Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe, Leiden 2015, S. 146-149; Arndt Kiesewetter: Der aus dem Dresdner Residenzschloss stammende Alabasteraltar in der Torgauer Schlosskapelle, in: Jürgen Herzog/Hans-Christoph Sens (Hrsg.): Schloss Hartenfels und die Schlosskirche in Torgau. Denkmal der Reformation, Beucha 2017, S. 189-

206; Heinrich Magirius: Die Schlosskapelle, in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.): Das Residenzschloss zu Dresden, Bd. 2, Dresden 2019, S. 289-294.

2 Kiewewetter 2012 (wie Anm. 1), S. 22-33.

3 Zum 1662 entstandenen Altar zuletzt ebenda; Magirius 2019 (wie Anm. 1) S. 302-310.

4 Memorial Klengels vom 3. August 1661 mit der Bitte um Veranlassung, „Daß nemlichen [...] die beyden Sänger-Core zur seiten des altares abgerißen; hingegen aber bereits angegebener maßen, die neuen nebst denen beichtstühlen [...] aufgesetzt werden möchten.“ Vgl. Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (folgend HStA Dresden), 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 4452, fol. 25, zitiert nach Günther Passavant: Wolf Caspar von Klengel (1630–1690). Reisen – Skizzen – baukünstlerische Tätigkeit, München/Berlin 2001, S. 436. Zu den Umbauarbeiten siehe Magirius 2019 (wie Anm. 1), S. 305.

5 Die um 1661 entstandene Entwurfszeichnung erhielt sich in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Passavant (wie Anm. 4), S. 161.

6 HStA Dresden (wie Anm. 4).

7 HStA Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 4452, Bl. 14-17; Magirius 2019 (wie Anm. 1), S. 303.

8 Eine bisweilen von Passavant (wie Anm. 4), S. 161 und Heinrich Magirius: Die Evangelische Schlosskapelle zu Dresden, Altenburg 2009, S. 72 in Betracht gezogene spätere (1667) Aufstellung des Altars ohne Gloriole kann mit Hinweis auf den Wortlaut der Quelle ausgeschlossen werden.

die Rettung des Kunstwerkes und seine Wieder- aufstellung in der Torgauer Schlosskirche. Das zweite Altarretabel aus der Dresdner Schlosskapelle erlitt 1945 und in der Nachkriegszeit vergleichsweise weniger Schäden.³ Die aus der ausgebrannten Sophienkirche geborgenen Teile und Fragmente harren noch heute auf eine Restaurierung und Wiederherstellung des Retabels. Für den Raumeindruck der Schlosskapelle, wie ihn der Stich David Conrads von 1667 zeigt, ist das 1662 errichtete Retabel von großer Bedeutung. In gestalterischer Einheit mit den Sängeremporen prägte es die Schlosskapelle in den Jahren der höchsten Blüte europäischer Musik- kultur am Dresdner Hof unter Heinrich Schütz. Die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren sich deshalb allein auf dieses bisher weniger beachtete Altarwerk mit seiner von der musikalischen Aufführungspraxis beeinflussten Entstehungsgeschichte und den Möglichkeiten seiner Wiederherstellung.

Zur Entstehungsgeschichte des neuen Altarretabels und dessen Aussehen

Wohl auf Drängen von Heinrich Schütz (1585–1672) erfolgten 1661/62 bauliche Änderungen der Emporenanlage im Chorbereich der Kapelle. Um mehr Platz für die Musikanten zu gewinnen und die Aufstellung von zwei Orgelpositiven beiderseits der großen Orgel zu ermöglichen, sollten die beiden seitlichen Sängeremporen bis zum Altar vergrößert werden.⁴ Da der Renaissancealtar mit seiner breit ausladenden „Umkleidung“ die Emporenerweiterung behinderte und wohl auch nicht den neuen Gestaltungsabsichten entsprach, entschied sich Kurfürst Johann Georg II. (1613–1680) für die Errichtung eines neuen, etwas schmaleren Altarretabels. Die Entwurfszeichnung des Oberlandbaumeisters Wolf Caspar von Klengel (1630–1691) zeigt ein klar gegliedertes Architekturretabel mit bekrö-

nender Gloriole, die von zwei knienden Engeln verehrt wird.⁵ Außer dem Kurwappen und dem Wappen des Herzogtums Sachsen weist es nur wenig weiteren Zierrat auf. In einem Memorial rekapitulierte der Oberlandbaumeister am 3. August 1661 die mit dem Kurfürst abgestimmten Arbeiten in der Kapelle. Dabei erwähnte er auch die Errichtung des neuen Altars, welcher aber „an sich unverrückt bleibet“. Bereits für den 6. August 1661 ist die Bestellung von Marmor, Serpentin und Alabaster belegt,⁶ so dass die Arbeiten wohl noch im gleichen Jahr begannen. Zur feierlichen Wiedereinweihung der umgebauten Kapelle am 29. September 1662 besaß das neue Altarretabel zwischen den beiden erweiterten Sängeremporen zweifellos die Gloriole und wohl auch den bekrönenden Figurenschmuck gemäß dem Entwurf Klengels.⁸ Auf anderen im Entwurf Klengels wiedergegebenen Zierrat wurde aber offenbar weitgehend verzichtet.

Bereits fünf Jahre später verlangte der Kurfürst erneut Umbaumaßnahmen. Wohl um noch mehr Platz für die Chöre und das Orchester zu gewinnen, vielleicht aber auch aus Gründen einer besseren Erreichbarkeit sollten die beiden Sängeremporen jetzt mit der Orgelempore zu einer bis über den Altar reichenden Emporenanlage zusammengefasst werden. Dabei störte die erst fünf Jahre zuvor errichtete Gloriole, weshalb der Kurfürst am 28. September 1667 anordnete, „das man in namen Gottes die hülzernen cirate [gemeint ist die Gloriole] am Altar nebenst den beiden Coren von holtz, mittesten abnehmen lasse“ und „wegen der neuen unteren poorkirchen so zu Musika zu gebrauchen, auch wegen des Altars [...] richtigkeit zu machen.“⁹ Den Befehl verband der traditionsbewusste Kurfürst wiederum mit der unmissverständlichen Forderung, dass Altartisch und Taufe unverändert an ihrem Standort verbleiben sollen, da „von meinen alten herrn Vattern Churfürst Augusti, alle seine Kinder an diesen heyligen Altar so wohl meines Herrn Großvattern, meines herrn Vattern Kinder als bekennen der heyligen Evangeli zu Ersten mahl wie auch mein itziger Churprintz gewesen“ und größtenteils auch getauft worden seien. Offenbar hatte Wolf Caspar von Klengel beabsichtigt, den gesamten Altar etwas weiter nach Westen, vor die erweiterte Sängerempore zu rücken, was der Kurfürst aber entschieden ablehnte. Somit musste er auf die bekrönende Gloriole mit den beiden Engeln verzichten und die weit vorgezogene Empore bogenförmig über das reduzierte Retabel führen. Als Ausgleich für die ungünstige Marginalisierung des Retabels versuchte Klengel nun, die Emporenarchitektur mit dem Altar zu einer großen gestalterischen Einheit zu verschmelzen. Die halbkreisförmig um den Altarplatz schwingende Sängerempore ruhte, wie der kurfürstliche Archivar Anton Weck (1623–1680) in genauer Kenntnis der Situation berichtete, „auf 4 roten Marmorsäulen, die aus einem Stein gebrochen wurden so auch



Wolf Caspar von Klengel:
Entwurf für das neue Altarretabel in der Dresdner Schlosskapelle, Zeichnung, um 1661
Aus: Günther Passavant:
Wolf Caspar von Klengel,
München/Berlin 2001

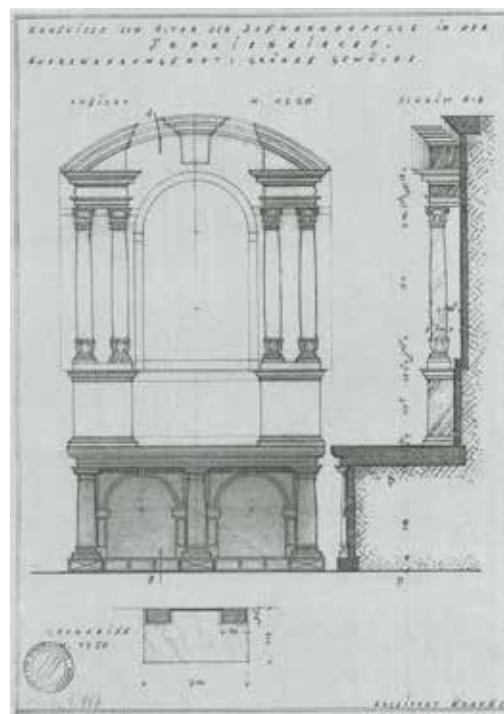


in Rom nicht zu finden sein sollen“.¹⁰ Sie bildete mit der Doggenbrüstung einen prachtvollen Rahmen, der die Wirkung des relativ kleinen, aber farbkraftigen Steinaltars steigerte. Der bekannte Stich David Conrads, mit der Darstellung von Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei zeigt das Ergebnis der Neugestaltung der Schlosskapelle mit dem Altar im Jahre 1676. Für die Zeit ungewöhnlich schlicht, umso edler aber in Proportion und Steinmaterial präsentierte sich das neue Retabel. Es wurde durch zwei gekoppelte Säulenpaare mit Kompositkapitellen bestimmt, die auf vorspringenden, hellrötlichen Postamenten standen und einen gesprengten Segmentbogengiebel aus weißem Marmor trugen. Während die seitlichen Rücklagen des Retabels aus zartfarbigen Steinplatten gebildet waren, wurde das Zentrum des Retabels – in Korrespondenz zu den roten Säulen der Sängereporen – von einer großen, sehr attraktiven Steinplatte aus rotem, weiß geadertem „Marmor“ beherrscht. Frei davor stand auf dem Altartisch ein repräsentatives Altarkreuz aus Ebenholz mit silbernem Corpus.¹¹ Abgesehen vom Schlussstein zwischen den Giebelsegmenten, der mit einem Engelskopf geschmückt war, gab es keinen weiteren bildkünstlerischen Schmuck. Es handelte sich um einen nahezu reinen Architekturaltar aus verschiedenfarbigen Natursteinen von besonderer Schönheit, der 1679 den Chronisten zu der Bemerkung veranlasste, der Altar sei „von eitel bundten Marmor [...] welcher von diesfals verständigen [...] biß 12000 Thaler wehrt geschätzt wird.“¹².

Besondere Beachtung verdienen die vier Säulenschäfte aus hellgrünem, weiß und dunkelgrün gesprenkeltem Steinmaterial. Anton Weck schrieb 1679, dass auf dem Altar „fürnehmlich Vier Marmorsteinerne grün mit weiß gemarmelte Seulen stehen / welche aus einem einigen Stücke einer alten / grünen und weiß eingesprengten Marmor-Seule / welche Herzog Albrechten zu Sachsen / als er zu seiner Zeit ins gelobte Land gezogen / zu Jerusalem für ein besonderbar Präsent und Antiquität / so noch von dem Tempel daselbst übrig blieben wäre / verehret worden / und Er Anno 1476 mit sich anhero gegen Dresden gebracht.“¹³ Ungeachtet der noch zu erörternden Frage, ob es sich bei den Säulen tatsächlich um Spolien aus Jerusalem handeln könnte, ist der Altar nicht zuletzt Ausdruck der besonderen Wertschätzung Klengels für kostbare Natursteine. Aus mehreren Briefen Klengels geht hervor, dass er die Schönheit des Natursteins zu schätzen wusste.¹⁴ 1737 gab der katholische Kurfürst und König Friedrich August II. (1696–1763) die lutherische Schlosskapelle auf. Gleich nach dem letzten Gottesdienst wurde der Altar gemeinsam mit dem Taufstein in die Busmannkapelle der Dresdner Sophienkirche übertragen. Seiner gestalterischen Einbindung beraubt, wirkte er hier verloren und fand in den folgenden 200 Jahren nur noch wenig Interesse. Von Restaurierungen oder Veränderungen ist bis 1945 nichts bekannt. Historische Fotografien belegen lediglich, dass in der Mitte vor der großen, roten Marmorplatte unterschiedliche Altarkreuze standen.

Zerstörung und Schicksal nach 1945

Den Feuersturm vom 13. Februar 1945 hat der Altar offenbar noch glimpflich überstanden.



Altar von Wolf Caspar von Klengel, 1662/67, seit 1737 in der Busmannkapelle der Dresdner Sophienkirche, Zustand um 1910
Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

- 9 Kurfürstliches Memorial vom 28. September 1667, die Schlosskapelle in Dresden betreffend. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Handschriftenabteilung, Cod. Milit. 73, fol. 77-79. Zitiert nach Passavant (wie Anm. 4), S. 439.
- 10 Anton Weck: Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreib- und Vorstellung, Nürnberg 1679, S. 202.
- 11 Magirius 2009 (wie Anm. 8), S. 35.
- 12 Weck (wie Anm. 10), S. 200.
- 13 Ebenda.
- 14 Brief Klengels vom 22. Mai 1658 an Kurfürst Johann Georg II. mit Vorschlägen zur Neugestaltung mehrerer Räume im Residenzschloss. Vgl. HStA Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 4452, fol. 5 und 6; siehe auch Passavant (wie Anm. 4), S. 421 f.
- 15 Es ist das Verdienst von Gerhard Glaser, der zusammen mit Dieter Zuber die Teile mühevoll zusammen getragen und ausgelegt hat.
- 16 Weck (wie Anm. 10), S. 200.
- 17 Memorial Klengels vom 3. August 1661, siehe Anm. 4.
- 18 Ich danke Ferdinand Heinz für die petrographische Bestimmung sowie Heiner Siedel für weitere Hinweise und Unterstützung.
- 19 Vgl. Gabriele Borghini: *Marmi antichi*, Rom 2001, S. 292 f.; Monica Price: *Decorative stone*, London 2007, S. 186/187 mit Abb.

Altar von Wolf Caspar von Klengel, 1662/67, maßstabsgerechte Bauskizze vor der Demontage und Einlagerung des geschädigten Retabels, Zeichnung von Alfred Krause, 1945
Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Beschädigte Mensa und Stipes des Altars in der Ruine der Sophienkirche vor dessen Abbruch, Oktober 1962
Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

- 20 Vgl. Folker Reichert: Von Dresden nach Jerusalem. Albrecht der Beherzte im Heiligen Land, in: André Thieme (Hrsg.): Herzog Albrecht der Beherzte (1443–1500). Ein sächsischer Fürst im Reich und in Europa, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 53–57. Als Mitbringsel wird u. a. ein großes Stück Porphyr vom salomonischen Tempel erwähnt, welches Friedrich Böttcher zur Demonstration einer neuen Schneidemaschine in dünne Scheiben zerschnitten hätte.
- 21 Laut petrographischer Einordnung von Ferdinand Heinz handelt es sich wahrscheinlich um eine rötliche Serpentinbrekzie aus der Gruppe der Ophicalcite, die seit dem 13. Jahrhundert in der Gegend von Genua gebrochen wurden. Die Verwendung dieses Steins erfolgte hier nicht wie bei den Säulen im Sinne einer Spolie, sondern allein aufgrund der Farbähnlichkeit zum sächsischen roten Serpentin, von dem offenbar nicht genügend vorhanden war. Wie der italienische Stein nach Sachsen gelangt wäre, muss offen bleiben.
- 22 Detailfotos vor der Zerstörung 1945 zeigen, dass die Steinstruktur dem bei Wildenfels gebrochenem Kalken sehr nahe kommt.



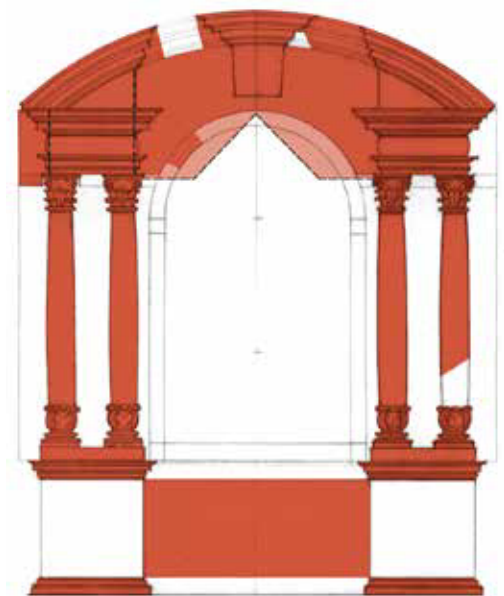
Ob es eine Schutzeinhausung gab, ist nicht bekannt. Im Juni 1945 verbrachte man einen Teil des Kunstgutes aus der ausgebrannten Sophienkirche in die nicht zerstörten westlichen Räume des Grünen Gewölbes. Vermutlich war darunter auch der Klengel-Altar. Im Landesamt für Denkmalpflege erhielt sich eine Zeichnung (Aufmaß, Ansicht und Schnitt) des Altarretabels von Alfred Krause im Maßstab 1:20. Sie weist als Aufbewahrungsort des Altars das Grüne Gewölbe aus und ist mit 1945 datiert. Dem Zeichner lagen offenbar nur die demonitierten Werksteine vor, so dass er nur ein eingeschränkt exaktes Aufmaß des Altaraufbaus liefern konnte und er demzufolge seine Zeichnung nur „Bauskizze“ nannte. Gleichwohl stellt sie ein überaus wichtiges Dokument dar. Es ist unklar, wie umfangreich der geborgene Bestand war und welchen Zustand er aufwies. Die Altarmensa und dessen dekorative Steinverkleidung waren jedenfalls nicht dabei. Eine historische Fotografie zeigt die Reste der Mensa und Stipesverkleidung in der zerstörten Busmannkapelle nach Einsturz der Gewölbe kurz vor Abbruch der Ruine 1962/63.

Die geborgenen Retabelteile wurden später der Dresdner Bildhauerwerkstatt Werner Hempel zur Einlagerung übergeben. Einige Teile und Bruchstücke gelangten aber auch in das Institut für Denkmalpflege und in den Keller der Dresdner Matthäuskirche. Noch zwei Generationen nach dem Tod Werner Hempels lagerten die Steine in der Firma, die inzwischen einen neuen Werkplatz bezogen hatte. Die Übersicht zum überkommenen Gesamtbestand des Retabels war längst verloren, und es ist der Bildhauerwerkstatt zu danken, dass sie die Teile über so lange Zeit aufbewahrte, obwohl deren Zukunft völlig ungewiss war und an eine Wiederherstellung des Altars keiner zu denken wagte. Im Landesamt für Denkmalpflege wusste man zwar von den im eigenen Depot lagernden Alabasterkapitellen und Säulenbasen des Retabels. Doch es war nicht mehr bekannt, wie viele Teile noch an anderen Einlagerungsorten vorhanden waren.

Zum erhaltenen Bestand des Retabels und dem Altartisch

Um eine Übersicht zum überkommenen Bestand zu erhaltenen, wurden 2010 die eingelagerten Teile und Fragmente zusammengetragen und im Landesamt für Denkmalpflege ausgelegt.¹⁵ Das Ergebnis war überraschend. Von dem Retabel war weit mehr erhalten als erwartet. Auf die Gesamtfläche bezogen, beträgt der überkommene Bestand zwar nur 60 bis 70 Prozent – doch es handelt sich um die architektonisch wichtigsten Teile des Retabels. Vollständig verloren sind lediglich die große mittlere Marmortafel, die beiden Postamente und die seitlichen Rücklagen des Retabels. Erhalten blieben dagegen die gestaltprägenden Säulenpaare einschließlich Kapitellen und Basen sowie alle Profile und der gesamte Giebelaufsatz. Einige Werksteine weisen allerdings erhebliche Schäden auf.

Aus lithologischer und gestalterischer Sicht fallen die beiden lebhaft gemusterten, hell bis dunkelgrünen Säulenpaare auf. Der Überlieferung nach soll Herzog Albrecht (1443–1500) diesen Stein 1476 von seiner Pilgerfahrt „ins gelobte Land“ mitgebracht haben. Angeblich würden sie aus dem sagenhaften Palast Salomon stammen und sollen „aus einem einzigen Stücke einer alten grün und weiß eingesprengten Marmor-Seule“ hergestellt worden seien.¹⁶ Klengel



rechts: Altarretabel von Wolf Caspar von Klengel, um 1662/67, Bestandsfassung der geborgenen Werksteine, Zeichnung von Arndt Kiesewetter, 2010

rechts unten: Säulenschäfte des Altarretabels von Wolf Caspar von Klengel, Zustand 2011. Die leicht angefeuchteten Säulenteile wurden aus einem Stein gefertigt, den angeblich Herzog Albrecht 1476 von seiner Pilgerreise mitgebracht hatte.
Foto: Heiner Siedel

sprach in seinem Schreiben von 1661 an den Kurfürsten von „4 orientischen grünen marmor Säulen (so in vorrat befindlich)“, die für den neuen Altar zu verwenden seien.¹⁷ Tatsächlich handelt es sich bei den Säulen um ein nichtsächsisches, sehr ungewöhnliches Material. Lithologisch ist es als Serpentinbrekzie anzusprechen, dessen Farbigkeit und Struktur eindeutig auf ein in Thessalien (Griechenland) gebrochenen Stein verweist, der unter dem Namen „verde antico“ bekannt wurde.¹⁸ Das attraktive Material wurde bereits in der Antike gebrochen und fand im Mittelmeerraum Verbreitung. Zahlreiche mächtige Säulen in der Hagia Sophia von Konstantinopel bestehen aus diesem Stein.¹⁹ Es ist also nicht auszuschließen, dass Herzog Albrecht den Stein tatsächlich aus Jerusalem mitgebracht hat. Allerdings findet das Material in der quellenmäßig überlieferten Auflistung der „Mitbringsel“ des Fürsten keine Erwähnung.²⁰ Vorstellbar wäre demnach auch, dass Herzog Albrecht den Stein erst bei seiner Rückfahrt in Venedig erworben hatte. Möglicherweise handelte es sich sogar um venezianische Beutestücke des Kreuzzuges nach Konstantinopel. Von Venedig ließ sich der Stein relativ unproblematisch per Schiff nach Dresden transportieren. Mit den wertvollen, quasi „alttestamentlichen“ Spolien seiner Ahnen aus dem nach seiner Kenntnis „gelobten Lande“ steigerte Johann Georg II. bewusst die Bedeutung des Altars. Bei den anderen Werksteinen des Retabels handelt es sich bis auf eine kleine Ausnahme um sächsische Dekorationsgesteine. So bestehen alle Profile sowie die große Verkröpfung des gesprengten Aufsatzes aus Crottendorfer Marmor und die feingliedrigen Kapitelle und Säulenbasen aus Alabaster, der in der Nähe von Weißensee in Thüringen gebrochen wurde. Die blass rosa-violetten und die rosa-braunen, polierten Kalksteine stammen aus der Gegend von Wildenfels im Erzgebirge und alle rotbraunen und schwarzgrünen Werksteine sind Serpentine aus Zöblitz. Lediglich bei einigen kleinen braunvioletten Platten unter den Säulenbasen handelt es sich wiederum um ein nicht in Sachsen gebrochenes, brekziöses Material.²¹ Nicht mehr ganz sicher zu klären ist die Herkunft der verlorenen mittleren Marmorplatte. Historische Beschreibungen charakterisieren sie als kräftig rot mit weißen Adern. Es ist daher anzunehmen, dass es sich um einen ausgewählten Kalkstein aus der Gegend von Wildenfels im Erzgebirge handelte.²² Auch die Platte des Altartisches und die roten Säulen der Ostempore bestanden vermutlich aus diesem Material.

Von der Mensaplatte und der Bogenarchitektur der Stipes-Verkleidung mit weißen, roten und schwarzen Dekorationsgesteinen hat sich leider nichts erhalten. Historische Fotos und Beschreibungen²³ ihrer Farbigkeit und Struktur lassen darauf schließen, dass es sich wiederum um rote und schwarze Kalksteine aus der Wildenfels Gegend²⁴ sowie dem weißen, grau geäderten Crottendorfer Marmor handelte. Da all diese sächsischen Steinmaterialien erst nach 1585 von Giovanni Maria Nosseni (1544–1620) entdeckt bzw. für Dekorationszwecke nutzbar gemacht wurden, ist es ausgeschlossen, dass die Gestaltung des



Altartisches schon 1554 bei Errichtung des ersten Altars existierte.²⁵ Frühestens möglich wäre diese gestalterische Aufwertung der Mensa im Zuge der Renovierung von 1602 bis 1604. Wahrscheinlich entstand sie aber erst 1662 bei der Errichtung des neuen Retabels. Denn die Auflage der neuen massiven Mensaplatte aus rotem Wildenfels Kalkstein setzt voraus, dass das alte Retabel einschließlich Verklammerungen und Rückverankerung vollständig abgebaut werden musste. Es ist schwer vorstellbar, dass dieser substanzeingreifende Aufwand bei der Renovierung von 1602 bis 1604 betrieben wurde. Wahrscheinlicher ist die Auflage der neuen, attraktiven Mensaplatte erst 1662 erfolgt, als der Renaissancealtar einschließlich architektonischer Umkleidung ohnehin komplett demontiert werden musste.

Das in der Mitte frei auf dem Altartisch gestandene Altarkreuz aus Alabaster ist leider verschollen. Obwohl Walter Hentschel 1973 ausdrücklich vermerkte, dass das Kreuz im Landeskirchenamt erhalten sei, konnte es bisher nicht gefunden oder identifiziert werden.²⁶ Beim Vergleich der historischen Aufnahmen muss allerdings eingeräumt werden, dass offenbar verschiedene Altarkreuze Verwendung fanden. Das Klengel'sche Retabel besaß auf der Rückseite eine gemauerte Stützwand, mit der die Werksteine über kräftige Eisenbänder fest verankert waren.²⁷

Altarretabel von Wolf Caspar von Klengel, um 1662/67, aquarellierte Zeichnung von Arndt Kiesewetter
Lithologische Rekonstruktion:
1 Marmor (Crottendorf),
2 Alabaster (Weißensee),
3 Serpentin (Zöblitz),
4 Serpentinbrekzie (Thessalonien),
5 Kalkstein (Grüna bei Wildenfels),
6 Kalkstein (vermutlich Gegend um Wildenfels),
7 Marmor (sächsisch?)

23 Cornelius Gurlitt: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Bd. 21. Stadt Dresden, Dresden 1903, S. 154; Im Text wurden die weißen Pilaster am Stipes irrtümlich als schwarz benannt.

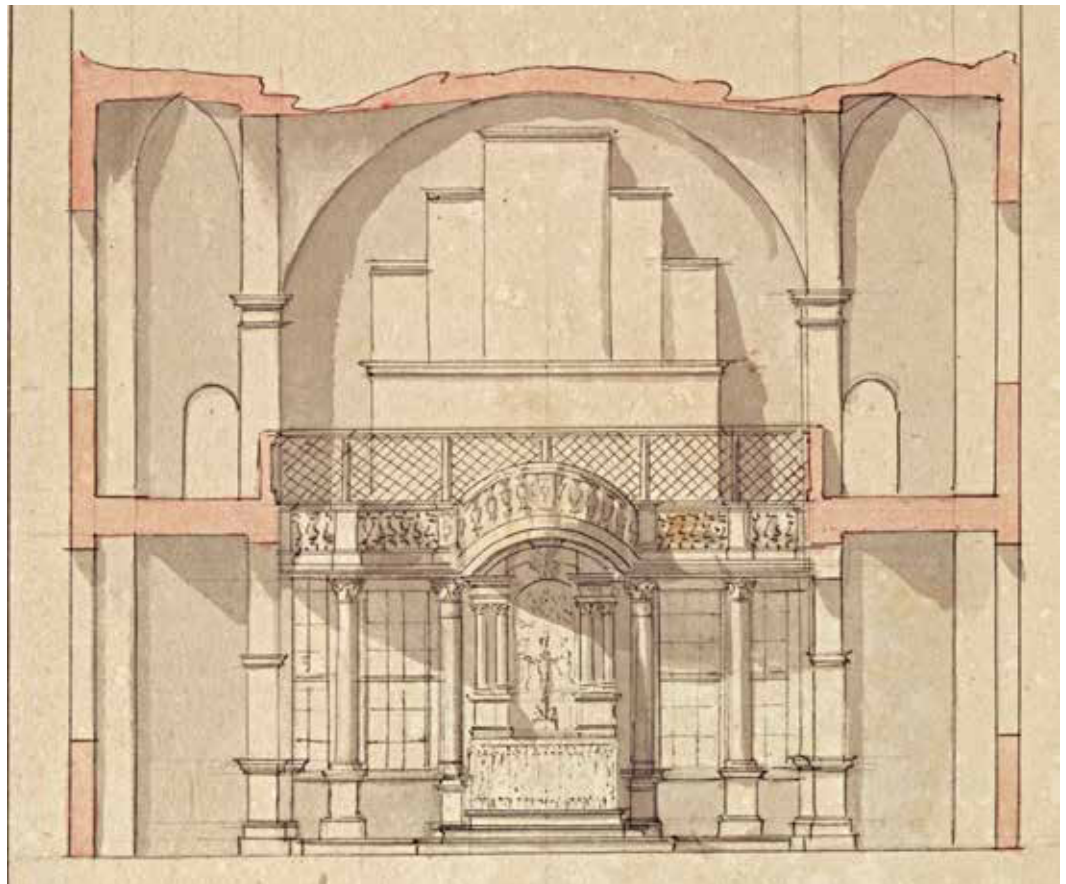
24 Bei dem schwarzen Steinmaterial könnte es sich auch um schwarz-grünen Zöblitzer Serpentin gehandelt haben.

**Aufmaß der Schlosskapelle im
Dresdner Residenzschloss, 1736,
Ausschnitt, Schnitt durch die
Schlosskapelle mit Blick auf den
Klengel-Altar**
Sächsisches Staatsarchiv,
Hauptstaatsarchiv Dresden

25 In diesem Punkt ist Magirus 2019 (wie Anm. 2), S. 289 und S. 303 (Abb. 66) zu widersprechen. Zur Entdeckung und Nutzung der Steine von Nosseni siehe zuletzt Heiner Siedel: „...die Materia und Steine habe ich erstlich in diesem Lande ausgeschuerfft / erfunden und auspolieret.“ Giovanni Maria Nosseni zum 400. Todestag, in: Veröffentlichungen des Museums für Naturkunde Chemnitz 43 (2020), S. 199-206. Bei Errichtung des Altars im Jahre 1554 war von den sächsischen Dekorationsgesteinen lediglich grüner Serpentin bekannt.

26 Walter Hentschel: Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Dresden 1973, S. 82.

27 Die auf einem Foto vor 1945 erkennbare Salzbelastung der mittleren Kalksteinplatte deutet darauf, dass die Platte vielleicht bis in Höhe der Kapitelle fest mit einer rückwärtigen Stützmauer verbunden war, über die Feuchtigkeit und Salze eindringen konnten. Die daraus resultierenden Schäden waren vielleicht auch der Grund, weshalb die Platte nicht geborgen wurde. Bemerkenswert ist auch, dass sich zwischen Predella und Mittelteil der Rücklage ein schmales, farbig angepasstes Holzteil befand. Die Ursache für die sicher nicht originale Ergänzung ist unklar.



Zur Aufnahme der Bänder und Klammern weisen die Werksteine im Aufsatz und Kämpferbereich tiefe Ausarbeitungen auf. Bemerkenswert ist der materialsparende Einsatz des kostbaren Steins. So lief die Grundplatte hinter vorgeblendeten Steinteilen in der Regel nicht durch, sondern stießen stumpf an vorkragende Teile an.

Möglichkeiten und Grenzen der Wiederherstellung

Die Wiederherstellung des Retabels für eine museale Präsentation unter vollständiger Verwendung der erhaltenen Teile ist eine anspruchsvolle, aber lösbare restauratorische Aufgabe. Die Werksteine bedürfen dazu einer umfassenden Reinigung und Konservierung. Auf Natursteinvierungen zur Komplettierung von kleineren Versehrungen an den erhaltenen Werksteinen sollte möglichst verzichtet werden. Zur Wahrung der historischen Authentizität dürfen die Originalsteine ihre Alters- und Gebrauchsspuren nicht verlieren und auch ihr wechselvolles Schicksal nicht verleugnen. Gleichzeitig muss aber der Kompromiss gelingen, den architektonischen Gesamtzusammenhang wiederherzustellen und die ästhetische Qualität anklingen zu lassen. Das bedeutet, dass die architektonisch prägenden Linien wiederhergestellt und optisch störende Fehlstellen mit speziellen Ergänzungsmörteln oder farbig nachgestellten Stuckmarmor zurückhaltend geschlossen werden. Dies betrifft auch die kulturhistorisch wertvollen Säulen, deren Erhaltung ein besonderer Glücksfall

ist. Aus der Nahdistanz dürfen sich die Ergänzungen vom Original unterscheiden, während aus der Entfernung die Gesamtarchitektur geschlossen wirken sollte. Lediglich vollständig fehlende große Retabelteile wie die Seiten der Rücklage, die Mitteltafel und die beiden Postamente sind durch einen sorgfältig gewählten Naturstein in ähnlicher Farbigkeit und Textur zu ersetzen. Wichtig ist, dass die originalen Dekorationssteine trotz belassener Altersspuren durch spezielle Oberflächenbehandlungen wieder ihre Farbtiefe erhalten. Nur so lassen sich die neuen Natursteinteile mit den Stuckmarmorergänzungen und der konservierten Originalsubstanz ästhetisch zusammenführen und am Ende auch eine Vorstellung von der Qualität der einstigen Oberflächenästhetik vermitteln.

Seine volle ästhetische Wirkung vermag das Retabel allerdings erst in Verbindung mit dem reich gestalteten Altartisch und der Emporenarchitektur entfalten. Unverzichtbar gehört dazu auch das Altarkreuz. Dabei ist es weniger entscheidend, dass es sich um das originalgetreue Altarkreuz handelt, sondern dass der Altar wieder eine inhaltliche Mitte erhält.

Mit der Wiedererrichtung des sogenannten Klengel-Altars besteht die großartige Chance, ein verloren geglaubtes Bildwerk wiederzugewinnen, dass in besonderer Weise mit der Musikkultur des 17. Jahrhunderts am Dresdner Hof verbunden ist. Das Retabel ist eines der wenigen in großen Teilen original erhaltenen Zeugnisse der Kapelle aus einer Zeit, in der in Dresden europäische Musikgeschichte geschrieben wurde.

Autor
Dr. Arndt Kiesewetter
Dresden

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 Kleinboritzsch (...) und Gottfried Fritzsche aus Meißen (...)¹¹

- 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 flötlein
- 13 Tremulanten
- 14 Mixturen

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

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-



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 Grönungen (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 dahinder 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.

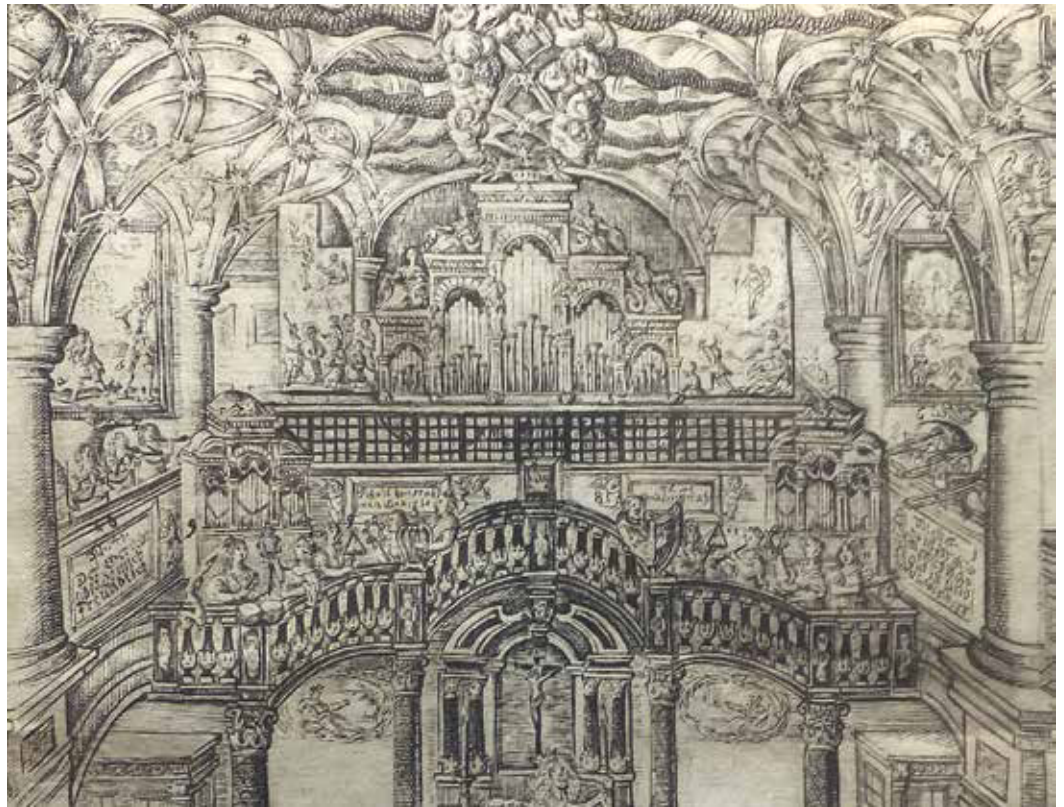
15 Sandberger (wie Anm. 12), S. XCV; Wolfram Steude: Beobachtungen zur Funktion der Dresdner Fritzsche-Orgel im 17. Jahrhundert, in: Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte. hrsg. von Matthias Herrmann. Altenburg 2001, S. 97 und Anm. 9.

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 Magirus (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 vergüldet 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 Klänge 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-Orgel 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-Orgel von 1563 beim Neubau der Fritzsche-Orgel 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-Orgel 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.

f. a.

Der Christliche

ALSSAUS/

An dem

Nunmehr höchst-seligen Welt-berühmten

Componisten,

Dem

Wohl-Edlen/Besten und Hochgelehrten

Herrn Heinrich Schützen/

Chur = Fürstl. Durchl. zu Sachsen
ganzer Acht-und Sunffzig Jahr
gewesenen

Ober-Hoff-Capell-Meister/

Georg Weise (1636–1694). Colditzer Superintendent und Schütz-Verehrer

Robert Koch

Es war im Sommer des Jahres 1672. Der ehemals sächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz bestieg in Weißenfels eine Postkutsche und machte sich noch einmal auf den Weg nach Dresden. Kurfürst Johann Georg II. hatte ihn 1656 nach etlichen vergeblichen Bitten in einen „Ruhestand auf Ab-ruf“ entlassen. Schütz verkaufte damals sein Haus am Dresdner Neumarkt und wohnte seit 1657 zu-sammen mit seiner verwitweten Schwester Justi-na Thörmer in Weißenfels. Am 17. Mai 1672 aber starb seine Schwester, und Schütz war ganz allein in Weißenfels. Als alter Mann, schwerhörig und halb blind, unternahm er nun seine letzte Reise. Er wollte in Dresden sterben und begraben werden, in dem Ort, wo er die meiste Zeit seines Lebens gewirkt hatte und wo seine Frau Magdalena (um

1605–1625) schon vor vielen Jahren auf dem alten Frauenkirchhof bestattet worden war.

Am Morgen des 6. November 1672 stand Schütz früh noch „frisch und gesund“ auf, dann aber ereilte ihn ein Schlaganfall, von dem er sich nicht mehr erholte. Man brachte ihn ins Bett, und unter Gebet und dem Gesang herbeigerufener Musiker schloss er die Augen für immer. Die Nachricht vom Tode des „Vaters der deutschen Musik“ verbreitete sich in Windeseile. Aus Leipzig eilte der Schwieger-sohn Dr. Christoph Pincker mit nach Dresden und informierte die Freunde des Verstorbenen über den Tod seines Schwiegervaters. Daraufhin trafen etliche Nachrufe im Trauerhaus ein.

Die eigentliche Trauerfeier fand erst elf Tage nach Schütz' Tod statt, weil der sächsische Kurfürst Jo-

Titel der Gedenkschrift
Georg Weises für Heinrich Schütz,
Dresden 1673
SLUB Dresden

Hinweis
Eine ausführliche Fassung die-ses Beitrags mit allen Quellen-nachweisen kann bei kantorkoch @t-online.de kostenfrei bestellt werden.

hann Georg II. ein Ehrenbegräbnis in der Vorhalle der alten Frauenkirche ausrichten wollte. Dazu musste erst der Sarg von Magdalena Schütz in die Frauenkirche umgebettet werden, um den letzten Wunsch von Heinrich Schütz nach einem gemeinsamen Begräbnisplatz zu erfüllen.

Am 17. November 1672 versammelte sich im Haus des Stadtrats Andreas Beyer neben den Angehörigen der „Seidel-Pinckerischen Freundschaft“ eine größere Schar von „Hoch- und Edelgeborenen, Großachtbaren, Hoch- und Wohlgelehrten, Hoch- und Wohlweisen, hohen Anwesenden, großen Patronen und hochgeneigten Förderern“ am Sarg von Heinrich Schütz. Man könnte glauben, dass selbst der Kurfürst Johann Georg II., seine Gattin und der Kurprinz Johann Georg III. da gewesen wären. In der Abdankungsrede des erst 18-jährigen Diakons und Beichtvaters Johann Ernst Hertzog (1654–1715) heißt es: „So mitleidend finde ich anietzo bey dem Sarg des alten weltberühmten Musici unsere gnädigste Herrschaft. Hier vor meinen Augen stehen 3 hochgültige Zeugen, die durch ihren angelegten Flor und Trauerhabit erweisen, wie hoch es schmerzt [...] ihren ältesten treuen Diener mit Schmerzen zu Grabe tragen müssen.“ Nach dem Abdankungssermon hoben Mitglieder der Hofkapelle den Sarg auf, und alle begaben sich zum Trauergottesdienst in die alte Frauenkirche. Hier hielt der Oberhofprediger Martin Geier die Leichenpredigt, der Chor sang drei Werke von Heinrich Schütz sowie eine Motette, die Schütz schon zu Lebzeiten 1670 bei seinem Schüler Christoph Bernhard bestellt hatte. Dann wurde der Sarg im Boden der Vorhalle der Kirche über den sterblichen Überresten seiner Ehefrau beigesetzt. Eine schwarze Marmorplatte mit Inschrift bedeckte den Begräbnisplatz.

Wenig später erschien die Trauerpredigt von Martin Geier mit dem Lebenslauf von Heinrich Schütz im Druck, und diesem Druck fügte man alle eingegangenen Nachrufe an. Unter denen, die von Dr. Christoph Pincker einen Brief mit der Todesnachricht bekamen, war auch der Mutzschener Pfarrer

Georg Weise, der später Superintendent in Colditz werden sollte. Weise verfasste einen langen Nachruf, der deutlich macht, dass er Heinrich Schütz seit Kindesbeinen kannte und mit ihm wohl gar eng befreundet war.

Wer ist dieser Colditzer Superintendent gewesen und wie kam es zu dessen engeren Beziehung zu Heinrich Schütz und seiner Familie?

Beide, Heinrich Schütz und Georg Weise, stammten aus Weißenfels und wuchsen dort in einem geachteten bürgerlichen Umfeld auf, auch wenn sie unterschiedlichen Generationen angehörten. Georg Weise wurde am 23. Februar 1636 als jüngster von drei Söhnen geboren. Sein Vater Thomas Weise (gest. 1637) war ein Weißenfelser „wohlbenahrter Bürger und Krämer allhier“. Dieser Thomas Weise heiratete am 4. November 1617 Juliana Kemnitz aus Weißenfels. Ihr Vater Bartholomäus Kemnitz, der als kurfürstlich sächsischer Bauschreiber in Weißenfels tätig war, starb schon im August 1598, als Juliana 15 Monate alt war. Bartholomäus Kemnitz soll ein Großneffe oder Neffe des bedeutenden lutherischen Theologen Martin Kemnitz gewesen sein. In den einschlägigen Datenbanken lässt sich zwar weder ein Neffe oder Großneffe von Martin Chemnitz mit dem Namen Bartholomäus finden. Dass es aber eine enge verwandtschaftliche Beziehung des Bartolomäus Kemnitz zu dem Theologen Martin Kemnitz gibt, ist dennoch unbestritten. Der Weißenfelser Superintendent Johann Schieferdecker schrieb 1677 in der Trauerpredigt für Juliana Weise, dass sie die „Wittbe eines aus unserer Kirchen unvergleichlichen Lehrers und Braunschweigischen Superintendentens Herrn D. Martin Kemnitzens Brudern Geblüte gebohrne Kemnitzin“ gewesen ist. Ähnlich äußert sich auch Georg Weise selbst, der auch den Namen Bartholomäus erwähnt.

Aus der Ehe von Juliana Chemnitz mit Thomas Weise gingen drei Söhne und drei Töchter hervor, darunter als jüngster Sohn Georg Weise. Das Paar lebte 20 Jahre gemeinsam zusammen. 1637 starb Georgs Vater Thomas Weise, als Georg ungefähr

Ansicht der Stadt Weißenfels aus der Zeit vor 1645, Kupferstich von Matthäus Merian aus dessen „Topographia Superioris Saxoniae“, Frankfurt am Main 1650



ein Jahr alt war. Er hinterließ „5 arme Waisen“. Georg wuchs somit ohne Vater auf, und es begann ein 40 Jahre dauernder „harter Witwenstand“ seiner Mutter Juliana.

Kindheit in Weißenfels und Kapellknabe in Dresden unter Heinrich Schütz

Die frühe Kindheit Georg Weises fiel in die Endphase des Dreißigjährigen Krieges. Weißenfels wurde seit der Schlacht bei Lützen 1631 wohl dutzendmal von verschiedenen Truppen besetzt. Jedesmal verlangten Freund und Feind hohe Abgaben zur Versorgung der Soldaten, oder die verrohten Söldner nahmen sich selbst gleich alles, wonach es ihnen gelüstete. Damals war Georg ungefähr vier Jahre alt, und er berichtet später anschaulich über seine Erlebnisse als kleines Kind in dieser Zeit: „Ich erinnere mich oft wie ihr“, Mutter Juliana, „in dem verderblichen und verdammlichen Kriege wenn gleich euer ganzes Haus mit Gottlosen tyrannischen Kriegs-Gurgeln erfüllt war, dennoch mit mir in einen Winckel, in welchen es auch sein mochte, gekrochen, hertzlich geseuffzet, gebethet, und gelesen und nur also den ungefärbten Glauben an Christum den allgemeinen Heiland und Nothelfer gleichsam eingeflösset habe, vielmal unter Pistolen, Mußqueten, Spiessen und blossen Degen grimmiger Feinde, die den ungefärbten lutherischen Glauben gern ausgerottet hätten.“

Georg Weise rühmt seine Mutter, dass sie ihm mindestens genauso viel über den christlichen Glauben beigebracht habe als alle Schulen und Universitäten: „Was mich, euren jüngsten Sohn, insonderheit betrifft muss ich bekennen, dass ihr mir eine rechte Eunike wie des Thimotheus Mutter gewesen seid und mich von Kind auf zu der Heiligen Schrift und ungefärbten Glauben treulich früh und spat so lange ich bei euch gewesen angeführet, also, dass ich nicht weiß, ob ich nicht mehr biblische Kernsprüche unter eurer mütterlichen Zucht oder auf Schulen und Universitäten erlernet und ins Gedächtnis gefasset habe.“

Nach allgemeinem Brauch hätte Georg Weise ab etwa 1642 die Weißenfelser Stadtschule besuchen müssen. Unterricht scheint dort trotz dieser unruhigen Zeit stattgefunden zu haben. Jedenfalls wurde 1643 Georg Friedrich Ungebauer (1616–1673) zum Rektor der Stadtschule berufen. In der nahegelegenen Fürstenschule Schulpforta aber war von 1636 bis Ende 1643 kein geordneter Unterricht mehr möglich. Nach der Plünderung durch schwedische Soldaten 1641 liefen die wenigen Schüler ganz weg, und die Schule stand leer und verlassen da. Es drohte die endgültige Schließung, so dass Georg Weises Mutter um die Zukunft ihres Sohnes bangte und nach einer schulischen Alternative suchte.

Einige Schütz-Biografen wie Wolfram Steude und Martin Gregor-Dellin sind sich sicher, dass Georg Weise ab etwa 1645 Hofkapellknabe in Dresden war. Dieser Eindruck drängt sich tatsächlich auf, wenn man einige Zeilen aus Weises Nachruf genau

liest: Nach Erwähnung der großen musikpädagogischen Leistungen von Heinrich Schütz schreibt Weise in Hinblick auf die Kapellknaben: So wie Assaph „hast du werter Schütz auch etliche Hundert Knaben nach Hof Capellen Art zu Singen angeführet. Ich bin darunter auch von diesen mit gewesen, du hast mich auch gelehrt, du hast mich auch geliebt.“

Die Kapellknaben gehörten zur kurfürstlichen Hofkapelle, die unter der Leitung von Heinrich Schütz stand. Sie sangen die obere Sopranstimme, während alle anderen Singstimmen mit Männern besetzt wurden. Dazu kamen noch erwachsene Instrumentalisten und Instrumentenknaben. Die erste Bildung erhielten die Kapellknaben bei dem Kapellmeister, Vizekapellmeister oder einem anderen Mitglied des Vereins, das besonders gelehrt und geschickt im Umgang mit den Knaben war. Diesem waren sie gegen Entschädigung „in Aufsicht und Kost gegeben.“ Bei anderen Instrumentalisten erhielten sie ihren ersten Unterricht in Musik und Instrumentalspiel. Auf dem Stundenplan standen wohl Gesang, Intervallelehre, Notenlehre, Kontrapunkt, Figurenlehre, Rhetorik, Generalbass, Orgelunterricht, daneben wahrscheinlich auch allgemeine Fächer wie Mathematik, Griechisch und Latein. Dazu kamen noch Unterweisungen im Katechismus. Auf diese Weise konnten die Knaben gut vorbereitet, „wenn sie mutierten, in die Landesschule Pforta versendet und daselbst, falls sie ihre Studien“ in Leipzig oder Wittenberg „fortsetzen wollten, mit freyer Kost versehen werden“. Möglich war das Ganze aufgrund einer Stiftung von Kurfürst Moritz für die Kapellknaben. Dabei war es durchaus üblich, dass man in ganz Sachsen nach geeigneten Knaben mit einer guten Stimme Ausschau hielt.

Eine kostengünstige Ausbildung in Dresden (und anschließend in Schulpforta und an einer sächsischen Universität) für ihren Sohn Georg war bestimmt im Sinne der verwitweten Mutter Juliana Weise. Aber wie kam die Verbindung nach Dresden, zu Heinrich Schütz zustande? Gab es möglicherweise starke freundschaftliche Beziehungen der Weißenfelser Familien Weise bzw. Kemnitz zu den Schützens? Dr. Otto Klein hat anhand der Taufakten im Kirchenarchiv Weißenfels nach Schützens Freundeskreis in Weißenfels geforscht. Schütz stand hier von 1635 bis 1668 zwölfmal Pate, aber nicht bei den Familien Weise bzw. Kemnitz.

Trotzdem muss es eine Verbindung zu Schütz gegeben haben, die den Kapellmeister auf Georg Weise aufmerksam werden ließ. Vielleicht wurde Johann Friedrich Habermas als Kantor der Stadtschule (seit 1642) auf die musikalische Begabung des Knaben aufmerksam. Möglicherweise bat die Mutter den damaligen Schulrektor Georg Friedrich Ungebauer um Vorsprache bei Heinrich Schütz? Zur Familie der Ungebauers bestanden offenbar freundschaftliche Beziehungen. Schon 1598 stand Martha, die Tochter von Georg Friedrich Ungebauers Großvater Barthol, Pate bei der Taufe von Juliana Kemnitz. Zur weitläu-

Georg Weise, Pfarrer in Tennstedt, Gemälde, nach 1694. Das einzige bisher bekannte Bildnis Georg Weises wurde erst 2022 wiederentdeckt. Es gehörte zur Pfarrergalerie der Tennstedter Kirche, befindet sich heute im Kirchenarchiv und bedarf einer Restaurierung.



figen Schütz-Verwandschaft wiederum scheinen die Ungebauers in Kontakt gestanden zu haben. So heiratete der Schulrektor Andreas Ungebauer (1575–1633) 1602 Anna Schütz, die Tochter von Matthes Schütz, eines Onkels von Heinrich Schütz. Anlässlich dieser Trauung erschien eine Hochzeitschrift, die u. a. einen Beitrag des Theologiestudenten Antonius Thörmer (1581–1634) enthielt. Thörmer wurde 1611 Diakon und 1615 Superintendent in Weißenfels. Dort heiratete er 1633 Justine, die Schwester von Heinrich Schütz. Schon 1616 stand Antonius Thörmer Pate bei der Taufe von Andreas Ungebauers Sohn Georg Friedrich, der dann später wahrscheinlich die Vermittlung Georg Weises an Heinrich Schütz in die Wege leitete. Wie nun im Einzelnen die Dinge auch gewesen sein mögen, es wäre eine bemerkenswerte Wiederholung der Geschichte, wenn Juliana Weise ihren Georg hat vorsingen lassen, so wie es einst Heinrich Schütz auch tat, als er dem hessischen Landgrafen Moritz vorgestellt wurde? Dies könnten dazu geführt haben, dass Schütz Georg Weise mit nach Dresden nahm. Schütz hielt sich 1645, 1646 und 1649 längere Zeit in Weißenfels auf.

Wenn es wirklich so war, dann ist dies bestimmt ein tiefer Einschnitt im Leben des jungen Georg gewesen. Mit etwa zehn Jahren weg von der Mutter, weg von den Geschwistern, weg aus dem eher beschaulichen Weißenfels in die fremde große Residenzstadt Dresden, in der er vorerst niemand weiter kannte als Heinrich Schütz, der ihm vielleicht bald schon zum väterlichen Freunde wurde. Irgendwie wird sich Georg in Dresden eingelebt haben. Er gehörte zu den vier Kapellknaben der Hofkapelle. Deren Tag war angefüllt mit Unterricht und Proben. Mit dem Dienst in dieser Institution öffnete sich ihm eine neue Welt, die er als begabter und aufgeschlossener Junge bestimmt in sich aufzog.

Wenn die musikalischen Verhältnisse nach 1645 vorerst auch noch sehr bescheiden waren, so musizierte die kleine Hofkapelle bei allen Got-

tesdiensten in der Schlosskirche und gelegentlichen Hoffestlichkeiten mit guter Musik, wie z. B. anlässlich des 64. Geburtstages von Johann Georg I. am 6. März 1648. Auch das Aufwarten bei Tisch gehörte mit zum Dienst der Hofkapelle. Ob Weise am 22. Juli 1650 noch das große Dank- und Betfest anlässlich des Abzugs der schwedischen und französischen Truppen miterlebt hat, ist ziemlich unwahrscheinlich, da Weise in diesem Jahr auf die Fürstenschule Pforta wechselte.

Wen wird Georg Weise wohl kennengelernt haben seiner Dresdner Zeit? Die Namen seiner Mitschüler und der meisten Mitglieder der Kapelle sind nicht mehr zu ermitteln. Wahrscheinlich wohnte er bei dem Hoforganisten Christoph Kittel (gest. 1671), dessen Tochter Anna Maria 1674 den Colditzer Rektor Martin Haugk (gest. 1680) heiratete. Die Verbindung Georg Weises zu seinem Lehrer Christoph Kittel und dessen Familie blieb wohl bis 1680 bestehen. In diesem Pestjahr starben Martin Haugk und seine Frau. Weise hielt die Leichenpredigt für Anna Maria Haugk. Georg Weise könnte noch den hochbegabten Hoforganisten Matthias Weckmann (1616–1674) und den kurprinzlichen Thorbisten und Tenoristen Philipp Stolle erlebt haben.

Zu den Dresdner Schülern von Philipp Stolle gehörte des weiteren Clemens Thieme (1631–1668), der Vater des späteren Colditzer Superintendenten gleichen Namens (1667–1732). Nach vorangegangenem Instrumentalunterricht bei August Tax ab 1645 war Thieme spätestens 1648 Instrumentalknabe der Hofkapelle. In dieser Zeit sind sich beide, Weise und Thieme, sehr wahrscheinlich begegnet.

Außerdem wirkte von 1648 bis 1650 Christoph Bernhard (1628–1692) als Instrumentalist und Tenorsänger an der Hofkapelle. Bernhard gilt als Meisterschüler von Heinrich Schütz, der sich später auch als Kapellmeister, Komponist und Musiktheoretiker auszeichnete.

Etlichen Ärger gab es zwischen Schütz und dem Hofkantor Johann Georg Hofkuntz, der sich über Schütz' häufige Abwesenheit in Dresden beschwerte. „Ich habe dem Kapellmeister Schütz seine Bestallung und sein Brot verdienen müssen, während er wiederum ein Jahr“ (1649) „in Weißenfels gegessen und sich um die Kapelle wenig kümmerte“. Deshalb hoffte er wohl auf das Amt des Vizekapellmeisters. Da Schütz aber andere Musiker wie Agostino Fontana, Christoph Werner oder Christoph Bernhard bevorzugte, blieb die Vizekapellmeisterstelle jahrelang vakant, bis Hofkuntz doch noch Vizekapellmeister wurde. Ob Weise diesen lange schwelenden Konflikt zwischen Schütz und Hofkuntz bewusst wahrgenommen hat, weiß man nicht. Jedenfalls wird er auch Hofkuntz als Probenleiter und Dirigent bei einfachen Kirchenmusiken in der Schlosskirche erlebt haben, wenn Schütz mal wieder im Land herumreiste.

Ausbildung an der Landesschule Pforta

Mit der Aufnahme in die Landesschule für Knaben begann im Sommer 1650 nachweislich ein neuer

Abschnitt im Lebenslauf von Georg Weise. Schulpforta gehörte zu den drei sogenannten Fürstenschulen, die der Kurfürst Moritz in säkularisierten sächsischen Klöstern einrichten ließ. Durch diese Schulgründungen sollte der Nachwuchs an guten Pfarrern, Lehrern und Verwaltungsbeamten gesichert werden. Dabei wurden begabte Kinder ab dem elften Jahr aus allen sozialen Schichten aufgenommen und auf das Hochschulstudium in Leipzig bzw. Wittenberg vorbereitet. Für Schüler aus nicht begüterten Elternhäusern gab es eine größere Anzahl von Freitischen, d. h. neben einer grundsätzlich kostenlosen Ausbildung waren auch Unterkunft und Versorgung für sie frei. Die Befähigung zum Schulbesuch musste durch eine Prüfung nachgewiesen werden. Ansonsten sollte für die Aufnahme ausschließlich Festigkeit im Glauben, Begabung und Fleiß sein. Das war ein fortschrittlicher pädagogischer Ansatz, wenn auch andere Äußerungen des schulischen Lebens wiederum an frühere Zeiten erinnerten. So durften anfangs die Lehrer mit Ausnahme des Rektors nicht heiraten – eine Regel, die sich aber nicht bewährte und so schrittweise fallengelassen wurde. Die Schüler lebten wie in einer Klostersgemeinschaft zusammen. Der straffe Tagesablauf begann früh 4.30 Uhr und war angefüllt mit Lektionen, Repetierzeiten, Andachten und kurzen Freizeiten. 20.00 Uhr ging es zu Bett in die ungeheizten Schlafräume. Das Schulgebäude durfte nur selten unter Aufsicht verlassen werden.

Als Georg Weise 1650 nach Schulpforta kam, war Joachim Kühn seit 1638 Rektor dieser Schule, die sich von ihrem Niedergang während des Dreißigjährigen Krieges langsam erholte. Die übrigen Lehrer sind nicht bemerkenswert aufgefallen. Unter Weises Mitschülern ist der spätere sächsische Geheime Rat und Diplomat Wolfgang Caspar Martini zu erwähnen. Ihm widmete Weise 1683 eine Druckschrift über Caspar Peucker. Alles in allem verlief Weises Aufenthalt in Schulpforta vom 19. Juni 1650 bis zum 20. Juni 1655 unspektakulär, bis er nach 5 Jahren die Hochschulreife erreicht hatte, fließend Latein sprach und so 1655 auf die Universität nach Leipzig wechseln konnte.

Studium in Leipzig

Es gibt nur wenige Hinweise darüber, wie Weises Studienzeit in Leipzig verlaufen ist. Man weiß nicht einmal, wo er dort wirklich wohnte. 1660 gehörte er aber zu den Mitverfassern von Nachrufen für die verstorbene Wundarzttochter Maria Elisabeth Gotzsch (1654–1660). Vielleicht waren diese Mitverfasser Studienkollegen von Weise und hatten mit ihm wenigstens zeitweise eine Unterkunft bei dem Barbier und Chirurgen Johann Gotzsch (1625–1670) gefunden.

Möglicherweise wohnte Weise aber auch bei der Familie des Bürgermeisters Pincker oder ging dort zumindest öfters ein und aus. Die Verbindung zur Familie Pincker könnte über Schütz selbst zustande gekommen sein. Schütz hatte ja seit 1657 Weißenfels zu seinem Alterssitz erwählt. Wahr-

scheinlich besuchte Weise ihn dort schon ab 1657 als Student, oder er traf Schütz in Leipzig, wenn dieser bei seinem Schwiegersohn und seiner einzigen Enkelin Gertraude weilte. Dabei scheint sich ein besonderes Vertrauensverhältnis Weises zu Margarethe Regina Oheim (1638–1671) herausgebildet zu haben. Sie wurde 1656 nach dem Tod von Euphrosine Schütz zweite Ehefrau Christoph Pinckers und hat wahrscheinlich die spätere Hochzeit Weises von Reginas Cousine Maria Catharina Peschmann vermittelt. Für sie verfasste Weise 1671 einen dreiseitigen lateinischen Nachruf. Die Verbundenheit Weises zur Familie Schütz zeigt sich auch darin, dass Weise 1659 zusammen mit Batholomäus Francke dessen Disputationschrift Heinrich Schütz und seinem Neffen Christoph Georg Schütz widmete.

Jedenfalls lernte Weise bei Pinckers die Handelsfamilien Oheim und Peschmann aus „alten vornehmen und ehrlichen Geschlecht“ und damit seine spätere Ehefrau kennen.

Vielleicht machte Georg Weise über Johann Georg von Ponickau jun. (1646–1664) auch die Bekanntschaft mit der alteingesessenen sächsischen Adelsfamilie von Ponickau auf Pomßen. Johann Georg von Ponickau war ein Mitstudent von Weise und starb 1664 in Leipzig an den „Blattern“ (Pocken). Schon vorher hatte Weise 1663 für die drei Ponickaubröder anlässlich des Todes ihres Vaters Johann Georg von Ponickau sen. (1605–1663) ein Kondolenzschreiben verfasst. Viele Jahre später wurde bei einem Gedenkgottesdienst für den Jüngsten der Ponickaubröder, Johann Christoph (1652–1726), am 6. Februar 1727 die Bach-Kantate Nr. 157 „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ in Pomßen aufgeführt. Ob Bach selbst mit anwesend war, ist unsicher.

In Leipzig absolvierte Weise sein Studium als ein fleißiger, zielstrebigler Schüler. Nach den Matrikeleintragungen der Universität erwarb er am 18. Juli 1657 den Baccalaureus- und am 27. Januar 1659 den Magistertitel. Um diese akademische Grade zu erhalten, musste man eine Anzahl von öffentlichen Disputationen (Streitgesprächen) nachweisen.

Nach dem Erwerb des Magistertitel 1659 kann man annehmen, dass Georg Weise sich nach einer Anstellung als Pfarrer umsah. Tatsächlich berichten einige Quellen, dass Weise „zunächst“ von 1660 bis 1664 (?) Pfarrer in dem kleinen Dorf Saathain bei Elsterwerda gewesen ist. Diese Angaben sind aber nicht sicher zu belegen. Darüber hinaus macht stutzig, dass sich in Weises Kondolenzschreiben an die Ponickaubröder 1663 kein Hinweis auf sein Pfarramt findet, sondern nur die Bezeichnung „S.S. Theol. Cult.“. Da Weise laut „Sächsischem Pfarrerbuch“ erst am 26. Mai 1671 in Mutzschen ordiniert wurde, kann man davon ausgehen, dass er vorher nirgendwo ordentlicher Pfarrer gewesen ist. Möglicherweise war er um 1663 in Leipzig als Magister docens tätig. Ein solcher hatte durch eine entsprechende Abhandlung oder Disputation das Recht erworben, öffentliche Vorlesungen an der Universität zu halten.

Weihnachtshistoria, die Passionen und zuletzt der „Schwanengesang“ Psalm 119 mit dem „Teutschen Magnificat“ u. a.

Weise kannte diese Räumlichkeiten samt der Komponierstube durch seine Besuche bei Heinrich Schütz. Er beschreibt in seinem Nachruf von 1672 ziemlich genau Details aus dem Innern der Wohnung in der Niklasgasse: „Gott, deine Rechte sind dein Lied in meinem Hause“ (nach Psalm 119;54) war auch dein Losungswort, man finds geschrieben an in deiner Vaterstadt ganz oben in der Clauße, in welcher ich dich oft gehöret, o werter Mann. So hast du frommer Schütz gesungen und geklungen viel tausend schöne Stück, die alle preisen dich. Die werden nicht vergehen, solange Noten bleiben. [...] Was noch im Schrancken [Notenschrank] liegt, das kann ich nicht beschreiben. Es ist ein große Schatz, soviel ich weiß darum.“

Pfarrer in Mutzschen

Nach sechs Jahren ging Weises Lehrertätigkeit 1671 in Schulpforta zu Ende, und er übernahm im Mai die Pfarrstelle in Mutzschen östlich von Grimma. In diesem kleinen Landstädtchen mit vielleicht 500 Einwohnern passierte zu Weises Zeiten kaum etwas Weltbewegendes. Auch über seine damaligen Schulpersonen Kantor Georg Hoffmann (gest. 1686) und die Organisten und Mädchenschullehrer Jakob Göbel (ab 1667), Christoph Heinrich Däweritz (ab 1672) und Barthol Berger (1674) ließ sich nichts Bemerkenswertes ermitteln.

Vielleicht hat er in dieser Zeit im benachbarten Mügeln den sächsischen Geheimen Rat Hermann von Wolfframsdorff (1630–1703) kennengelernt, der 1667 Schloss Ruhethal und das Amt Mügeln von Kurfürst Johann Georg II. kaufte und dem Weise 1686 eine theologische Abhandlung widmete. Georg Weise wird sein Amt treulich versorgt haben, aber man kann vermuten, dass ihm hier die Welt wohl bald zu enge werden würde.

Im November 1672 erreichte Weise die Nachricht vom Tod von Heinrich Schütz. Er schrieb seinen Nachruf auf den von ihm hochverehrten Musiker und Lehrer und schickte ihn hinaus in die weite Welt nach Dresden.

Drei Monate später musste er erneut einen schmerzlichen Verlust diesmal in der eigenen Familie ertragen. Am 16. Dezember 1673 starb seine Tochter Anna Catharina nach heftigem Schüttelfrost, Kopfschmerzen und hohem Fieber im Alter von „4 Jahren, 14 Wochen und 2 Tagen.“ Alle bewährten Hausmittel und starke Medizin konnten nichts mehr ausrichten. Die Leichenpredigt hielt er am 20. Februar 1673 selbst. Wie damals üblich, fiel sie ziemlich weitschweifig aus. Weise widmete sie seiner Mutter, die damals 75 Jahre alt war. Vier Jahre später starb auch sie Anfang März 1677 in Weißenfels. Der Weißenfelder Superintendent Johann Schieferdecker schilderte Juliana Weise als eine kluge und fromme Frau, „die Gottes Wort herzlich geliebet, deren Diener gebührend geehret, die Predigten und Betstunden emsig besucht und auch zu Hause mit Biebel



Blick auf Kirche und Pfarrhaus in Mutzschen, 2017
Wikimedia (Wolkenkratzer)

Lesung und anderer geistreicher Bücher Gebrauch ihrem Gott [...] demütig gedienet.

Georg Weise selbst war bei der Beerdigung wegen dienstlicher Gründe nicht anwesend. „Er konnte Ampts wegen nicht kommen.“ Das muss nichts weiter bedeuten, wenn man die umständlichen Reisewege bedenkt. Es dauerte wahrscheinlich zwei Tage, bis die Nachricht von der Krankheit bzw. vom Tod seiner Mutter bei ihm in Mutzschen eintraf. Genauso lange hätte die Hinfahrt gedauert. Bis dahin konnte man mit der Bestattung möglicherweise nicht warten, und sein älterer Bruder Thomas jun. regelte zusammen mit den Familien der Schwestern Maria und Anna die Trauerfeierlichkeiten. Die Trauerfeier fand am 7. März 1677 in der Klosterkirche statt. Anschließend wurde sie mit Abdankung durch den Archidiakon Christoph Daniel Emmerling auf dem Friedhof bestattet.

Pfarrer und Superintendent in Colditz

Im Jahr 1679 muss Georg Weise als Superintendent nach Colditz berufen und so „von Gott zu einem höheren Amt nach dem anderen gefordert“ worden sein. Dieses Datum ergibt sich aus einem Vermerk



Stadtkirche St. Aegidien in Colditz
Wikimedia (Joachim Köhler)

im Großen Kantoreibuch, der davon berichtet, dass Weise nach dem Kantoreikonvivium im Juli 1679 „daher“ kam und vorhatte, der Kantorei beizutreten. Weise trat spätestens 1680 als Nachfolger von Superintendent Johann Georg Dietzsch (1628–1679) sein Amt in Colditz an.

Seine hiesigen Kollegen waren der Diakon Johann Christoph Köhler (1653–1695), dessen Sohn Johann David Köhler (1684–1755) zum Begründer der wissenschaftlichen Numismatik wurde. Außerdem wirkten um diese Zeit Kantor Georg Delitius, ein überzeugter Pietist, der Baccalaureus Bauer, die Rektoren Martin Haugk und Johann George Petzsch. Ungefähr ein Jahr nach Weises Dienstantritt als Pfarrer und Superintendent wütete 1680 ein letztes Mal die Pest in der Stadt. Sie wurde im Juli durch alte Kleider aus der Leisenauser Schenke eingeschleppt und forderte 125 Tote. Zu den prominentesten Opfern gehörten der seit 1673 amtierende Schuldirektor Martin Haugk und seine Familie. Georg Weise war mit ihm gut ausgekommen. Beide kannten sich ja noch aus der Zeit, als Haugk ein Schüler Weises in Schulpforta gewesen war. Jedenfalls veröffentlichte Georg Weise zwei Jahre nach dem Tod von Martin Haugk neben der Leichenpredigt für dessen Ehefrau Anna Maria Haugk ein Schulbuch „Zodiacus Scholasticus“, das sein Rektor verfasst und das Weise mit einem lateinischen Vorwort versehen hatte. In dieser kurzen, gut lesbaren Abhandlung schildert Haugk unter Zuhilfenahme der Tierkreiszeichen den Sinn und die Mühen des Lehrerberufs und wettet über die oft faulen, liederlichen und leichtfertigen Schüler, deren Eltern meist auch nicht viel besser seien.

Die Herausgabe von Martin Haugks Schulbuch war nicht die einzige gedruckte Veröffentlichung von Georg Weise. In Schulpforta hatte er zwar schon eine gelehrte Abhandlung über Plutarch verfasst, der 1672 in Mutzschen das Lobgedicht auf Heinrich Schütz folgte. Ansonsten blieb es, was seine schrift-

stellerischen Aktivitäten betrifft, noch ziemlich ruhig um ihn. Nachdem er aber in Colditz seinen Dienst als Superintendent angetreten hatte, änderte sich das fast mit einem Schlag. Kaum hatten sich die äußeren Umstände in Colditz nach der Pest zum Besseren verändert, erschien in regelmäßiger Folge eine theologische Abhandlung nach der anderen. Manche Schriften waren den Pfarrern seiner Colditzer Ephorie gewidmet und dienten womöglich als Weiterbildungsmaßnahme für seine ihm unterstellten Geistlichen.

Von Geistlichen in höheren, leitenden Ämtern wurde allgemein erwartet, dass sie promovierten. 1683 erwarb Weise deshalb die beschränkte Lehrbefugnis (Lic. theol.) an der Universität Leipzig. Im „Leipziger Geschichtsbuch“ (1714) von Johann Jakob Vogel heißt es: „Licentiat von der theologischen Fakultät gehalten: Den 5. Juli (1683) erhielten von der löblichen theologischen Fakultät die Freyheit in Doktorem zu promovieren M. Georg Weise Leucopetraeus, damals Pastor und Superintendens zu Colditz“. Zwischen den akademischen Graden Lizentiat und Doktor bestanden keine wesentlichen Unterschiede. Der Dokortitel war angesehen und mit gewissen Privilegien verbunden. Die feierliche Aufnahme in den Kreis der Doktoranden brachte aber erhebliche Kosten mit sich, so daß sich viele Studenten als „nüchterne Doctores“ mit dem Titel Lizentiat begnügten.

Weise verfasste im Laufe seiner 23-jährigen Pfarrertätigkeit mindestens 20 theologische Abhandlungen in Deutsch und Latein. Deshalb schrieb Johann Kamprad in seiner „Leisniger Chronica“ von 1753, dass Weise „sehr gelehrt, aber nicht friedfertig war. Er hatte viel Streit mit dem Rath.“ Diese Aussage über den etwas schwierigen Charakter Weises deckt sich mit einigen wenig schmeichelhaften Bemerkungen im Colditzer Großen Kantoreibuch.

In der Kantorei war man enttäuscht, dass er mit der „Hochwohlloblichen Gesellschaft“ nicht so recht warm wurde, obwohl das aufgrund seiner Wertschätzung für die kunstvolle Kirchenmusik eigentlich nahe gelegen hätte. Er könne sich nicht unterordnen, heißt es da, er wolle immer oben sitzen, er halte sich wohl für etwas Besseres. „Pharisai [...] separati sunt ab aliis ut nec comedant bibant cum vulgo profano obviis dicentes procul apage ego te sanctor! Ab credat Judaeus Apella, non ego“. Frei übersetzt bedeutet das wohl: „Die Pharisäer trennen sich von den anderen, damit sie mit ihnen weder essen noch trinken und denken: Ich bin heiliger als sie, aber das soll glauben der Jude Apella, aber nicht ich.“ (Der Schluss ist ein Zitat aus den Satiren des Horaz 1,5,10).

Nach seiner anfänglichen Bereitschaft, der Kantorei beizutreten, zog er sich nach möglichem Streit oder Desinteresse aus ihr zurück. Er duldet den Boykott des pietistischen Kantors Delitius gegen die Convivien und überließ die Kantorei in der unruhigen Zeit nach 1680 quasi sich selbst.

Sprachgewandt und gepaart mit einer tüchtigen Portion cholerischer Streitlust machte er sich nicht nur Freunde. Dies ist wohl auch der Grund, warum er nach sieben Jahren 1687 Colditz wieder verließ.



Eintrag im Colditzer
Großen Kantoreibuch
Foto: Robert Koch

Pfarrer und Geistlicher Inspektor in Tennstedt

In Tennstedt nordwestlich von Erfurt, damals Amt Langensalza im Thüringischen Kreis des Kurfürstentums Sachsen, übernahm Georg Weise von seinem Vorgänger Tobias Bleuel das Amt des Oberpfarrers und geistlichen Inspektors, das Bleuel seit 1658 innegehabt hatte. Schon kurze Zeit nach seiner Übersiedlung wurde seine Frau ernsthaft krank. Sie fürchtete, dass sie bald sterben würde. Fünf Wochen vor Ostern wurde sie ganz hilflos und dann ca. neun Monate lang bettlägerig. Sie hatte allen Appetit verloren bei ständiger Übelkeit und Brechen. Vier Tage vor ihrem Abschied bestellte sie bei „ihrem Ehemann“ das Begräbnis. Man solle dabei keine Pracht treiben, war ihr wichtigster Wunsch. Am 16. November 1688 starb sie im Alter von 56 Jahren, nachdem sie sich mit Dank von ihrem Mann verabschiedet und lange gebetet hatte. Die letzten Worte sollen die 15. Strophe des Gesangbuchliedes „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ von Martin Böhme (Behm) gewesen sein: „Wie werd ich denn so fröhlich sein, werd singen mit den Engelein und der auserwählten Schar sehen ewig dein Antlitz klar.“ Am 18. November 1688 wurde sie in Tennstedt begraben. Die Predigt hielt Christoph Sippel, der von 1670 bis 1672 oder noch länger Diakon in Tennstedt gewesen war.

Weise muss der Gang zum Grab wohl sehr schwer gefallen sein, was der Tunzenhausener Pfarrer Johann Christian Feuereisen (1653–1718) in seiner Abdankungsrede ausdrücklich erwähnt: Seine aus „heiligem Eyfer entsprungnen Amtssorgen und Finsternisse“ sind nicht zu vergleichen mit dem „Untergang seiner Liebes- und Ehesonne, das glaub ich und das seh ich, daß er aus sothanen Trauer-Finsternissen sich so balde nicht finden kann, und wahrhaftig, es ist dem werthen Mann nicht zu verdenken.“ Die zwei noch lebenden Kinder „Jungfer Margaretha Juliana und George Christoph gaben der lieben



Trinitatiskirche in Bad Tennstedt, Inneres nach Osten

Mutter anitzo das letzte kindliche Ehrengleit.“ Im Anhang der gedruckten Leichenpredigt finden sich einige Nachrufe, so von dem Leipziger Professor und Universitätsbibliothekar Joachim Feller, der sich als „Schwager und alter akademischer Freund“ bezeichnete. Außerdem stehen im Anhang der Leichenpredigt Trostgedichte von Georg Michael Pfefferkorn (1646–1732), Superintendent zu Gräfenonna in Thüringen und Assessor am dortigen Konsistorium, Heinrich Müller, „der heiligen Schrift Beflissener, seiner großen Wohlthäterin zu Ehren“, und dem Sohn Georg Christoph Weise.

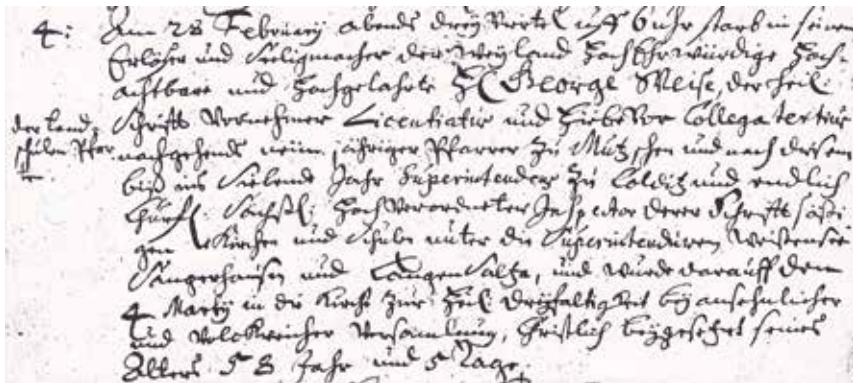
Tennstedt entwickelte sich um 1690 zu einem Zentrum radikaler Pietisten in Thüringen, denen sich auch der Tennstedter Bürgermeister Franziskus Seebach zuwandte. Er stand im Kontakt mit August Hermann Francke (1663–1727), Philipp Jacob Spener (1635–1705) und Joachim Justus Breithaupt (1658–1732). Francke selbst wohnte 1691 bei seinem Besuch in Tennstedt in Seebachs Haus, worüber Georg Weise „eine inquisition“ [Untersuchung] „darüber



links: Leichenpredigt auf Maria Catharina Weiße, geborene Peschmann, Leipzig 1689
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt



rechts: Theologische Schrift Georg Weises, gewidmet dem Oberhofprediger Philipp Jacob Spener, Langensalza 1689
Staatsbibliothek zu Berlin



Sterbeeintrag im
 Tennstedter Kirchenbuch, 1694
 Ev. Pfarrramt Bad Tennstedt

causieret, daß ich bey dem Bürgermeister logieret“. Seebachs Sohn Christoph (1675–1645) hielt schon als Student 1692 biblische Hauskreise in Langensalza, weswegen ihn der dortige Superintendent Christoph Staender (1660–1710) als „Schleicher und Winkelprediger“ angriff. Später vertrat Seebach separatistische Positionen, indem er ähnlich wie der radikale Pietist Gottfried Arnold (1666–1714) den wahren Gläubigen die Trennung von der verderbten „Babelkirche“ empfahl und sich selbst der Neutäuferbewegung anschloss.

Gleichzeitig wirkte von 1689 bis 1696 Paul Otto Zießler (um 1660–1732) als Rektor in Tennstedt. Er veranstaltete keine Schulfeste mehr und verbannte die „heidnischen“ Schriftsteller aus dem Lateinunterricht. Dieses scharfe Vorgehen sollte ihm auch später noch „wegen angeschuldigter pietismi viel Fatalitäten einbringen“, die u. a. dazu führten, dass er auch 1699 als Diakon in Zehren entlassen wurde und er zu Francke nach Halle ging.

Es war zu erwarten, dass sich Georg Weise durch diesen kämpferischen Pietismus vor seiner Haustür herausgefordert sah. Als Ephoralinspektor, der auf Ordnung und die Verkündigung der reinen lutherischen Lehre zu achten hatte, musste er reagieren. Er tat dies in seiner temperamentvollen, streitbaren Art, die aber nichts besserte, sondern ihm hier in Tennstedt selbst zum Verhängnis wurde.

Dabei scheinen bei diesen Auseinandersetzungen auch private Eigenmächtigkeiten Weises eine Rolle gespielt zu haben, die ihn in keinem guten Licht erscheinen lassen. Sein Vorgesetzter Philipp Jacob Spener ermahnte ihn am 16. Februar 1689 in einem Brief, er solle sich mit der Besoldung zufriedengeben und die Kanzel nicht für persönliche Interessen missbrauchen. „In seiner Predigt möge er bey Gottes Wort bleiben, also, dass nichts von Eigenem eingemischt werde“ und so Unruhe in die Gemeinde komme. Außerdem warnte er Weise vor einem Vertrauensverlust in der Gemeinde: „Wenn der Verdacht aufkomme, dass er nur das Seine suche ist das Vertrauen dahin und er wird in seinem Amt als Seelsorger wenig mehr ausrichten.“ Diese Mahnung war mit der inständigen Bitte verbunden, es nicht zum Bruch zwischen Hirte und Herde kommen zu lassen. Das würde zu einer Gerichtsverhandlung führen, deren Ausgang unsicher sei und nicht unbedingt zu Weises Vorteil verlaufen müsse. Wie konkret Weise auf Speners Brief antwortete, lässt sich nicht mehr ermitteln. Bemerkenswert ist nur, dass Weise im gleichen Jahr 1689, als der Streit in Tennstedt begann und er die

Autor
 Robert Koch
 Colditz

obige Abmahnung erhielt, dem pietistischen Vordenker Johann Jacob Spener noch ein theologisches Werk über die die wundersame Rettung des Propheten Elisa in Dothan widmete. Vielleicht hatte Weise ähnlich wie der lutherisch-orthodoxe Wortführer Valentin Ernst Löscher (1673–1749) in Sachsen doch ein gewisses Verständnis für berechtigte Erneuerungsbestrebungen gemäßiger Pietisten. Das würde im Nachhinein noch ein anderes Licht auf Weises frühere Zurückhaltung im Colditzer Kantoreistreit werfen.

Wahrscheinlicher war es aber doch eher ein Versuch Weises, sein negatives Erscheinungsbild bei Spener etwas abzumildern und ihn günstig zu stimmen. Wie dem auch sei: alles Bitten und Mahnen war letztlich umsonst. „Wegen ungebührlicher Reden auf der Kanzel“ und „anzüglicher und verkleinernder Worte“ brachte er den Stadtrat und vor allem den pietistischen Bürgermeister Franziskus Seebach gegen sich auf. Um des Friedens willen in der Stadt entsetzte man ihn 1692 seines Amtes. Vorher muss es eine Beschwerde oder ein Verfahren gegeben haben.

In den „Historischen Nachrichten von Tennstädt“ von Johann Gottfried Gregori aus dem Jahr 1711 heißt es dazu: „Im Jahr 1687, den 12. Junij erhielt er die Vocation zum diesigen Pastorat und zugleich die von seiner Churfürstl. Durchl. Georg III. die Versicherung zur Inspection, welche er willig angenommen. Weil er aber bloß aus Affecten in seinen Predigten so wohl wider den Rath als auch anderen Personen anzügliche und verkleinerliche Worte gebraucht, auch von solchen ungebührlichen Durchhecheln und lästern nicht hat abstehen wollte, so wurde wider ihn, nachdem er weder vermahren, bitten noch warnen angenommen ein Inquisitions-Process im Oberconsistorio formiret, welches ihn nach rechtlichen Untersuchen seines Amtes und Besoldung entsetzte. Als er nun seines Amtes zwey Jahre verlustig gewesen, suchte man ihn zwar wieder zu erhöhen und mit der Vocation zur Superintendentur nach Zahna zu erfreuen; Ehe er aber noch im Stande war dahin zu ziehen legte ihn der Höchste auf das Siechbette als schon sein Successor [der Nachfolger Christian Andreas Sieber] hier gewesen und forderte ihn von dieser Welt Anno 1694.“

Am 28. Februar 1694 starb Georg Weise in Tennstedt als designierter Superintendent für Zahna bei Wittenberg im Alter von 58 Jahren und 5 Tagen. In der Dreifaltigkeitskirche von Tennstedt wurde er am 4. März 1694 beigesetzt. Die Leichenpredigt könnte sein Nachfolger Christian Andreas Sieber (1662–1704) gehalten haben. Bisher wurde aber keine gefunden.

In den Jahren, als sich Georg Weise mit den „erweckten Christen“ in Tennstedt auseinandersetzen musste, erreichte die pietistische Bewegung auch Colditz. Weises Nachfolger als Colditzer Superintendenten waren der gemäßigte pietistische Christian Gotthelf Birnbaum (1651–1724) und der anfangs ziemlich radikale Clemens Thieme (1667–1732). Sie gehörten zu den wenigen, aber maßgebenden Vertretern des Pietismus im sächsischen Kernland. Enge Beziehungen verbanden sie mit Philipp Jacob Spener, August Hermann Francke, Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf und anderen. Doch das ist eine andere, streckenweise ebenfalls aufregende Geschichte.



Die Schützkapelle der Dresdner Kreuzkirche

Frank Schmidt

Zum Abschluss der Wiederherstellung des Innenraumes der Kreuzkirche 1955 regte Kreuzkantor Rudolf Mauersberger (1889–1971) die Einrichtung eines Gedenkortes für Heinrich Schütz an. Beim Wiederaufbau der Kreuzkirche nach der Brandkatastrophe von 1897 durch Rudolf Schilling und Julius Gräbner bis 1900 wurden unter der Empore zwei völlig abgeschlossene Räume geschaffen, im Nordwesten die Taufkapelle und im Südosten die Traukapelle. Beide Kapellen erhielten Devotions-Altäre, die in den Fensternischen der Außenwände nach Norden und Süden aufgestellt waren. Vor dem Südportal der Kirche wurde eine überdachte Wagenauffahrt geschaffen, damit die Brautpaare von dort durch das Seitenschiff direkt die Traukapelle betreten konnten. Beim Brand des Innenraumes der Kirche 1945 war die Innenausstattung der Traukapelle vollständig verloren gegangen, aber

das Gewölbe blieb im Unterschied zu dem der Taufkapelle erhalten.

Der Architekt Fritz Steudtner (1896–1986) ließ vier der fünf Rundbogenöffnungen der ehemaligen Traukapelle zum Mittel- und zum Seitenschiff mit gemauerten Brüstungen verschließen. Die Bögen darüber und der Durchgang zum Seitenschiff blieben offen. Ein neuer gemauerter und verputzter Devotionsaltar mit Mensa aus Holz wurde nunmehr nach Osten gerichtet auf einer Stufe vor der Wand zum Seitenschiff aufgestellt. Der so geschaffene liturgische Raum wurde ganz zum Gedächtnis an Heinrich Schütz konzipiert. Für das Fenster schuf Helmar Helas (1914–1981) die signierte und datierte Glasmalerei mit den Wirkungsstätten von Heinrich Schütz in Dresden. Eine Kartusche, die mit einer Strahlenglorie hinterlegt ist, ist so in der Einteilung der steinernen Sprossen des Fensters angeordnet, dass sich

Kreuzkirche Dresden,
Heinrich-Schütz-Kapelle, 1958
SLUB Dresden, Deutsche Fotothek,
Foto: Walter Möbius



Kreuzkirche Dresden, Heinrich-Schütz-Kapelle, Doppelquartett des Dresdner Kreuzchors in der Heinrich-Schütz-Kapelle, 1957
SLUB Dresden, Deutsche Fotothek,
Foto: Heinrich Nagel



Kreuzkirche Dresden, Heinrich-Schütz-Kapelle, Fenster
Foto: Stephan Behr

in der Mitte das Schriftfeld und kreuzförmig herum im Uhrzeigersinn die alte Frauenkirche als Grabstätte von Schütz, sein Dresdner Wohnhaus, die alte Kreuzkirche zur Wirkungszeit von Schütz und sein Dresdner Sterbehaus befinden. In den vier Zwickeln sind je zwei Köpfe singender Kruzianer angeordnet. Im Schriftfeld steht geschrieben: „HERR CHRIST / Hiniedn hat mirs gelungen / Das ich dein Urstend / Hab gelungen. / HERR CHRIST / Heiß mich am Jüngsten Tag / Auch auffaerthehn / aus meinem Grab / So

will ich dich mit / Ewiger Stim(m) im Himmel / Lobn mit Seraphim.“

Die Orgel von 1955 war mit dem nach außen ansteigenden Freipfeifenprospekt über einem niedrigen kassettierten Sockel um das Fenster herum komponiert. Diese Stiftung Rudolf Mauersbergers war Opus 713 der Firma Gebrüder Jehmlich in Dresden. Zu Beginn der Renovierung der Schütz-Kapelle im Sommer 2008 war die Wiederaufstellung der schon längere Zeit kaum noch spielbaren Orgel geplant. Dies ist nach einer Begutachtung des abgebauten Werkes aber unterblieben.

Links und rechts der Orgel hatte man schon 1955 die aus den Trümmern geretteten bronzenen Gedenktafeln vom Wohnhaus und vom Sterbehaus Schützens an der Wand angebracht. Heute sind diese an den Nachfolgebauten auf den wiederbebauten Grundstücken angebracht. An der geschlossenen Wandfläche zwischen den beiden Öffnungen zum Mittelschiff wurde 1955 ein von Rudolf Mauersberger gestiftetes Sandsteinrelief als Gedenktafel für Heinrich Schütz angebracht. Die Signatur „O Rost“ bezieht sich auf Otto Rost aus Döbeln (1887–1970), der von 1939 bis 1945 an der Dresdner Kunstakademie Nachfolger von Georg Wrba (1872–1939) im Lehramt war und in Dresden durch das 1945 geschaffene Ehrenmal für die Gefallenen der fünften Gardearmee auf dem Platz der Einheit (jetzt wieder Albertplatz) sowie das nicht mehr existierende Karl-Marx-Denkmal von 1953 bekannt ist. Das Relief von Heinrich Schütz ist an das Porträt im Leipziger Grassi-Museum bzw. den danach entstandenen Kupferstich angelehnt, die den Musiker im Alter von 85 Jahren zeigen. Auf dem Pfeiler in der Bildfläche und auf dem Sockel der Gedenktafel befinden sich Inschriften: „55 JAHRE / IN DRESDEN“ sowie „HEINRICH SCHÜTZ 1585 – 1672 / DER DRESDNER ALTMEISTER / EVANGELISCHER KIRCHENMUSIK“.

Für den Altar wurde als Bildaufbau ein Alabasterrelief mit der Darstellung der Grablegung Christi verwendet, das seit 1864/68 dem Altar in der Nordsakristei der Sophienkirche vorgesetzt war. Das um 1613 von Christoph Walther IV (um 1572–1619 oder 1626) geschaffene Relief gehörte ursprünglich zum Epitaph des Geheimrates Marcus Gerstenberger in der Sophienkirche. Nach der Renovierung der Schützkapelle seit 2008 wurde das Relief an anderer Stelle in der Kreuzkirche aufgestellt.

An der Wand oberhalb des Altares wurde ein Kruzifix angebracht, das zum Epitaph der Herzogin Sophie Hedwig von Sachsen und ihrer beiden Söhne in der Sophienkirche gehört hatte. Um 1652 wurde das Kreuz aus Bronzeblech genietet und farbig in Holzmaserung gefasst! Korpus und Titulus sind aus Bronze gegossen.

Als Altarleuchter verwendete man ein Paar einfache kleine Tischleuchter aus versilbertem Messing mit der eingravierten Jahreszahl 1866.

Für den Altar wurde ein Parament geschaffen, dass zur jährlichen Ecce-Feier des Kreuzchores zum Gedächtnis an die verstorbenen Alumni (Ecce, quomodo moritur iustus = Siehe, wie der Gerechte stirbt) verwendet wurde. Ein schwarzes und rot gesäumtes Filztuch ist so mit Goldfäden locker überzogen, dass eine Umrandung und in der Mitte ein Kreuz ausgespart bleiben. Die Verwendung bzw. Zweckbestimmung dieses Antependiums ist mittlerweile in Vergessenheit geraten.

Im Jahre 1986 wurde der Kreuzkirche das Nagelkreuz von Coventry verliehen. Es wurde am südwestlichen Pfeiler des Kirchenschiffes links neben dem Altar der Schützkapelle angebracht. Bis heute wird die Schützkapelle vornehmlich für die Nagelkreuzandachten und im Zusammenhang damit für die montäglichen Friedensgebete genutzt.

Bei der Renovierung der Schützkapelle durch Architekt Peter Albert ab 2008 wurden alle fünf Rundbogenöffnungen durch Fenstertüren nach seinem Entwurf in symmetrischer Entsprechung zur ehemaligen Taufkapelle geschlossen. Der neue Devotions-Altar aus Sandstein steht unmittelbar auf dem Fußboden und trägt in der Mitte einen schmalen Aufsatz aus Sandstein, um daran das Nagelkreuz von Coventry hervorgehoben und zentral anbringen zu können. Ein neues, schlicht gestaltetes Altarleuchterpaar wurde angeschafft. Ein fest für diesen Raum vorgesehene Orgelinstrument ist nicht mehr vorhanden. Die von Rudolf Mauersberger angedachte und praktizierte Nutzung der Schützkapelle ging



oben: Kreuzkirche Dresden, Heinrich-Schütz-Kapelle, Orgel, Zustand vor 2008
Foto: Steffen Krüger



Kreuzkirche Dresden, Heinrich-Schütz-Kapelle, Antependium
Foto: Steffen Krüger



links: Kreuzkirche Dresden, Heinrich-Schütz-Kapelle, Schütz-Relief von Otto Rost, 1958
SLUB Dresden, Deutsche Fotothek, Foto: Walter Möbius

nach seinem Tod merklich zurück und war bereits in den 1990er Jahren kaum noch bewusst. So ist auch die Orgel nicht kontinuierlich in Stand gehalten worden, da sie nicht mehr gebraucht wurde. Im Zuge der Gesamtrenovierung der Kreuzkirche stand für die Schützkapelle die ständige Nutzung für die Nagelkreuzandachten und die Friedensgebete im Vordergrund. Die Denkmale an Heinrich Schütz sind zwar geblieben, aber das nutzungsbedingte ganz einheitliche Raumkonzept Mauersbergers besteht nicht mehr. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass die Ausführung 1955 zeitbedingt sehr schlicht und teilweise dürftig war. Wie für den ganzen Innenraum der Kreuzkirche war deshalb die Einbeziehung der Schützkapelle in die einheitliche neue Gestaltungshandschrift unabdingbar und ist gut gelungen. Es bleibt der Kreuzkirchgemeinde und dem Kreuzchor überlassen, die Schützkapelle neben Nagelkreuzandachten und Friedensgebeten als drittem Gesichtspunkt wieder mehr im ursprünglichen Sinne von 1955 in das Leben der Kreuzkirche einzubeziehen.

Autor
Dr. Frank Schmidt
Leiter des Kunstdienstes der
Ev.-Luth. Landeskirche
Sachsens
Kreuzstraße 7
01067 Dresden
frank.schmidt@evlks.de



Heinrich Schütz in Weißenfels

Maik Richter

Heinrich-Schütz-Haus in
Weißenfels, Nikolaistraße 13
Wikimedia

- 1 Zitiert nach Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, S. 124 (Dok. 41).
- 2 Sämtliche der hier genannten Reiseziele sind durch datierte und mit Ortsangaben versehene Briefe Schützens einwandfrei belegt. Vgl. Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, S. 76-82 (Dok. 17 f.), 84 f. (Dok. 20), 87-89 (Dok. 23), 112 f. (Dok. 36), 130-134 (Dok. 45-47), 140-142 (Dok. 53), 148-156 (Dok. 55-57), 169-172 (Dok. 68-70), 185 f. (Dok. 75), 226-232 (Dok. 96-99), 244-247 (Dok. 105 f.) und 269-271 (Dok. 117).

Den ersten deutschen Komponisten von europäischem Rang und die ehemalige Residenzstadt Weißenfels an der Saale im heutigen Bundesland Sachsen-Anhalt verbindet mehr als nur die Tatsache, dass Heinrich Schütz hier einen Großteil seiner Kindheit und Jugend verbracht hat. Er, der seit 1590 in Weißenfels lebte und hier eine ordentliche Bildung erfuhr, verließ die kleine Saalestadt zwar bereits im Alter von noch nicht einmal 14 Jahren im August 1599, um eine umfassende schulische Ausbildung am Collegium Mauritianum in der landgräfllich hessischen Residenzstadt Kassel absolvieren zu können, doch hat er den Kontakt in seine Heimatstadt nie abbrechen lassen. Schütz ist zeitlebens verhältnismäßig viel gereist, bedenkt man die Beschwerlichkeiten, die er auf sich nehmen musste, um mit der Kutsche von einem Ort zum anderen zu gelangen. Nachdem er in Kassel die Schule und in Marburg für kurze Zeit die Universität besucht hatte, zog es ihn 1609 nach Venedig, wobei die Alpenüberquerung in beide Richtungen nicht weniger strapaziös gewesen sein dürfte als die gesamte Reise. Ob Schütz in dieser Zeit auch einmal Venedig und das Umland verlas-

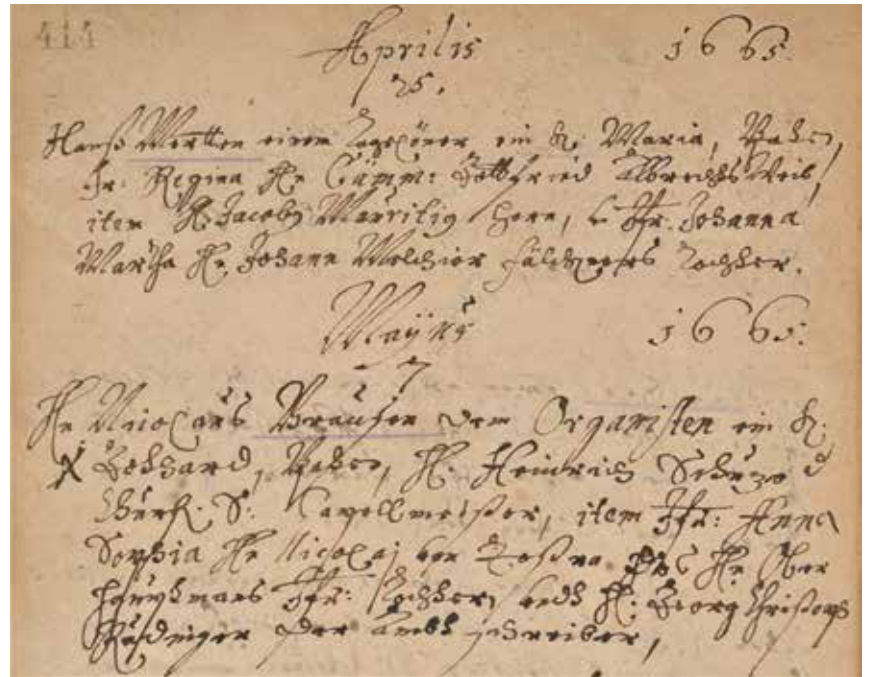
sen hat, ist unklar; er selbst schreibt zumindest in seinem an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (1685–1656) gerichteten Gesuch vom 9. Mai 1627, dass er in Italien „keine Music sonderlich gehöret als zu Venedig, an itzo aber nach besser ausgeübten Vorstände auf einer solchen reise mich so viel lection zu erholen getrawen thue, das die zeit lebens mir in meiner profession nutzen vndt frommen soll“,¹ was darauf hindeutet, dass Schütz sich 1609 bis 1612 ausnahmslos in der Lagunenstadt aufgehalten hat und nun anderthalb Jahrzehnte später noch mehr von der reichen Musiklandschaft Italiens erleben wollte, um sich weiterzubilden und die neuesten Errungenschaften im Musikinstrumentenbau, in der Kompositionslehre und der Gesangstechnik und damit auch eine Fülle neuer Musikstücke kennenzulernen.

Aufgrund des Dreißigjährigen Krieges, der vor allem im mitteleuropäischen Raum wütete, kam der sonst rege kulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland praktisch zum Erliegen. Schütz sah eine zweite Italienreise deshalb als zwingend nötig für seine eigene musikalische Entwicklung an. Schon sein erster Italienaufenthalt war für die

Entfaltung seiner musikalischen Persönlichkeit eine Bereicherung gewesen, denn kaum, dass er 1613 nach Kassel zurückgekehrt war, wurde er dort zweiter Hoforganist und (vermutlich) Prinzenzieher. Bei Hofe gehörte der in Italien hervorragend musikalisch ausgebildete Schütz zu den Spitzenmusikern, die Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1572–1632) mit auf Reisen nahm. Auch der Dresdner Hof hatte 1613 die auf hohem musikalischen Niveau spielenden Musiker aus Kassel erlebt und war auf Heinrich Schütz aufmerksam geworden, sodass Kurfürst Johann Georg I. den Landgrafen um dessen Entsendung nach Dresden bat. Im Sommer 1614 ist Schütz deshalb aushilfsweise an den Feierlichkeiten zur Taufe des Prinzen August von Sachsen (1614–1680), des späteren Begründers der Nebenlinie Sachsen-Weißenfels, in Dresden nachgewiesen, bevor er ab Frühjahr 1615 zunächst befristet, seit Anfang 1617 dann dauerhaft als kursächsischer Hofkapellmeister in Dresden beschäftigt wurde.

In der neuen Stellung, die Schütz als nunmehr ranghöchster lutherischer Musiker im Heiligen Römischen Reich bekleidete, gab es für ihn weitere Gelegenheiten zum Reisen. So unternahm Schütz nicht wenige Dienst- und Privatreisen in andere kursächsische Städte wie Freiberg (März 1621, Januar 1623 und August 1625), Torgau (September 1627) und Leipzig (August 1619, Februar–April 1631, Mai 1645, Oktober 1646, Januar 1648) oder nach Mühlhausen zum Kurfürstenkollegium (Oktober und November 1627) sowie nach Calbe (August/September 1646) und Halle (Februar/März 1652), wo der kursächsische Administrator des lutherischen Bistums Magdeburg, Herzog August von Sachsen-Weißenfels, Residenzen unterhielt. Aber auch längere Reisen wie diejenigen, die Heinrich Schütz nach Breslau (November 1621) oder nach Venedig und Cremona (Oktober/November 1628 – August/September 1629) sowie nach Norddeutschland und Dänemark (November/Dezember 1633 – Mai 1635 und Winter 1642/43 – März/April 1645) führten, sind nachgewiesen. Einzelne Stammbucheinträge belegen außerdem Aufenthalte des kursächsischen Hofkapellmeisters im thüringischen Thomasbrück (September 1627) und im niedersächsischen Hildesheim (Januar 1640).²

Und dennoch blieb Schütz bei all den Reisen noch genügend Zeit, um seine Familienangehörigen in Weißenfels zu besuchen und Taufpatenschaften für befreundete Weißenfeler Familien zu übernehmen. In den Kirchenbüchern der St. Marienkirche Weißenfels sind in den Jahren 1634 bis 1649 sechs Taufeinträge zu finden, die Schütz als persönlich anwesenden Paten benennen.³ Durch seinen intensiven Briefwechsel und die auf seinen Briefen gemachten Ortsangaben wissen wir, dass Schütz vom 8. Februar bis 7. März 1649 nachweislich mehrere Wochen in Weißenfels weilte⁴ und ebenso im April 1654⁵, bevor er ab September 1657 dann seinen Lebensmittelpunkt von Dresden zurück in die Stadt seiner Kindheit verlegte, denn

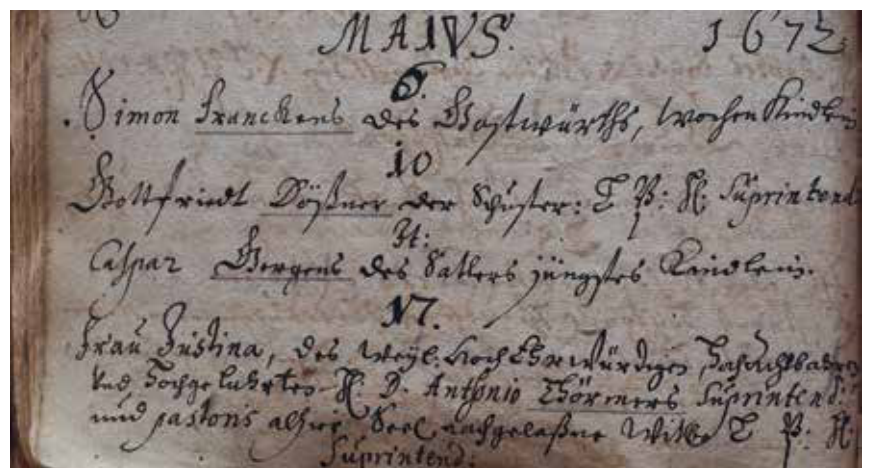


hier hatte er bereits im August 1651 sein Altersdomizil erworben⁶ – das heutige Heinrich-Schütz-Haus in der Nikolaistraße 13 in Weißenfels, welches er von 1657 bis 1672 zusammen mit seiner Schwester Justina bewohnte. In den Jahren 1659, 1662, 1665, 1666 und 1668 übernahm Schütz in Weißenfels erneut sieben weitere Taufpatenschaften für verschiedene Weißenfeler Familien⁷, darunter auch die Patenschaft für ein Kind des Weißenfeler Organisten Nikolaus Brause, welches am 7. Mai 1665 in der St. Marienkirche Weißenfels auf den Namen Gotthard getauft wurde. Aber auch in der Residenzstadt Halle hat Schütz mindestens einmal Pate gestanden, wengleich er dort nicht persönlich zugegen sein konnte, sondern sich vertreten lassen musste, als am 7. April 1652 der herzogliche Kammermusiker Samuel Große seinen Sohn Johann Heinrich zur Taufe brachte: „Herr Samuel Grosse Fürstl: Cammer Musicant ein Sohn getaufft heised Johannes Henricus. Paten: Herr Capellmeister Heinrich Schütze Zu Dresden, stehet an seiner stat, Herr Pastor Wiesener [...]“⁸

Taufeintrag von Gotthard Brause vom 7. Mai 1665, Taufregister Marienkirche Weißenfels, 1641–1679, S. 414
Foto: Weißenfeler Musikverein „Heinrich Schütz“ e.V.

- 3 Vgl. Otto Klein: Heinrich Schütz als Taufpate in Weißenfels, in: Henrike Rucker (Hrsg.): „Mein Lied in meinem Hause.“ Katalog zur Ständigen Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels, Leipzig 2014, S. 96–98.
- 4 Vgl. Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, Nr. 125-128, S. 292-299.

Sterbeeintrag von Justina Thörmer, geborene Schütz, Sterberegister Weißenfels 1641–1717, S.172
Foto: Doreen Busch





Familie Schütz,
Wappen des bürgerlichen Zweigs
© Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz



Familie Schütz, Wappen
des adeligen Zweigs
© Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

Schütz war also im westlichen Teil des Kurfürstentums Sachsen fest durch ein soziales Netzwerk verwurzelt. Auch als er die Beratung für die Hofkapellen der Brüder seines Dienstherrn Johann Georgs II. in Halle (August von Sachsen-Weißenfels), Merseburg (Christian von Sachsen-Merseburg) und Zeitz (Moritz von Sachsen-Zeitz) übernahm, zog es ihn in diese sächsische Kulturregion. Vor allem über seine Beratertätigkeit für Herzog Moritz von Sachsen-Zeitz (1619–1681) im Jahre 1663 sind wir durch Schützens Briefwechsel mit dem Zeitzer Hof gut informiert.⁹ Seine Tätigkeit für den Zeitzer Hof hat Schütz dabei hauptsächlich an seinem Alterswohnsitz in Weißenfels ausgeübt, wohin es ihn seit 1657 zog, nachdem er die Erlaubnis zum Rückzug in den Ruhestand durch Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen (1613–1680) erhalten hatte. Dass er nicht in seinen Geburtsort Bad Köstritz zurückgekehrt war, sondern sich Weißenfels als Ort seines Lebensabends erwählt hat, mag damit begründet werden, dass hier ein Großteil von Schützens Familienangehörigen gelebt hat und hier teilweise auch gestorben ist. Auf dem einstigen Friedhof der Stadt Weißenfels (heutiger Stadtpark) wurden zahlreiche Angehörige von Heinrich Schütz beigesetzt: sein Großvater Albrecht Schütz (vor 1530–1590), sein Vater Christoph (um 1550–1631), seine Mutter Euphrosine (um 1550–1635), die beiden Halbbrüder aus seines Vaters erster Ehe David (um 1577–1609) und Christoph d.J. (1579–1610) und zwei seiner Schwestern, nämlich Dorothea (1584–1628) und Justina (1598–1672). Mit letzterer hatte Schütz bekanntlich seine letzten 15 Lebensjahre hier in Weißenfels verbracht. Justina starb ein halbes Jahr vor Heinrich im Mai 1672.

Heute erinnert nichts mehr an die Grablege der Schütz-Familie in Weißenfels, weswegen in der Dauerausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses eine

Ahnentafel mit Abbildung des bürgerlichen und des adeligen Wappens gezeigt wird, die von Schützens Großvater väterlicherseits bis zur Generation seiner Urenkelin reicht.

Die aktuelle Dauerausstellung im Heinrich-Schütz-Haus in der Weißenfelser Nikolaistraße 13 löste vor zehn Jahren die alte, immer wieder ergänzte und veränderte Ausstellung ab, die dort seit Eröffnung des Hauses als städtisches Musikermuseum zur Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR im Oktober 1985 gezeigt wurde. Lag in der alten Dauerausstellung wie in den jeweiligen Sonderausstellungen der Fokus primär auf verschiedenen „Persönlichkeiten des Weißenfelser Kultur- und Musiklebens“¹⁰, so legt die aktuelle Ausstellung den Schwerpunkt auf die verschiedenen Lebensstationen Schützens, sein musikalisches Schaffen, den Klang der Dresdner Hofkapelle und die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen für das lebenslange musikalische Schaffen von Heinrich Schütz in Deutschland, Italien und Dänemark. Auch Schützens persönliche Kontakte zu Musikerkollegen und zum Hochadel werden thematisiert. Eine Schautafel mit Musikbeispielen widmet sich den bekannt gewordenen Komponisten, die bei Schütz in Dresden oder Weißenfels ihre musikalische Ausbildung genossen haben und als Schütz-Schüler bezeichnet werden können, darunter Johann Vierdanck (1605–1646), Matthias Weckmann (1619–1674), David Pohle (1624–1695), Christoph Bernhard (1628–1692), Clemens Thieme (1631–1668) und Johann Theile (1646–1724), um nur die berühmtesten zu nennen. Christoph Bernhard beispielsweise ist belegt als Komponist der Trauermusik, um die Schütz seinen einstigen Schüler gebeten habe, wie aus einem Zitat erhellt, das sich in Johann Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“ (Hamburg 1740) findet. Mattheson schreibt, dass Schütz „an Christoph Bernhard,

5 Vgl. ebenda, Bd. 1, Nr. 164, S. 374–375.

6 Der Hauskaufvertrag liegt im Stadtarchiv Weißenfels, Ratshandelsbuch der Stadt Weißenfels 1650–1652, A1-4266, fol. 118v–121v. Transkribiert in Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, Nr. 147, S. 340–343.

7 Vgl. Klein (wie Anm. 3), S. 97.

8 Zit. nach: Marktkirche Unser Lieben Frauen zu Halle, Taufregister 1641–1667, S. 352.

9 Vgl. Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, S. 409–412 und 415f. (Dok. 186 und 188).



Heinrich-Schütz-Haus in Weißenfels,
Blick vom Eingangsbereich in den
ersten Ausstellungsraum
Foto: E.S.-Photographie



Heinrich-Schütz-Haus in Weißenfels, Singendes Notenpult im Konzertsaal des Hauses
Foto: Falk Mikulla

seinen gewesenen Discipel, geschrieben [hatte], mit Bitte ihm seinen Leichentext: Cantabilis mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae [Vulgata, Psalm 118, Vers 54], nach dem praenestischen Contrapunctstyl, mit 2 Cant[i]. A[ltus]. T[enor]. & B[assus]. auszuarbeiten: welch Motete er denn, zwey Jahr vor seinem Ende, A[nno]. 1670. empfangen, und ein großes Vergnügen darüber bezeuget hat.“ Bernhards Trauermotette ist zwar nicht mehr erhalten, dafür aber drei Traktate, die er veröffentlichte und die die Lehrmethoden Schützens in den Bereichen Gesangs- und Figurenlehre, Satzlehre und Kompositionslehre widerzuspiegeln scheinen.¹¹ Zu den Schütz-Schülern darf man getrost auch Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg (1613–1676) zählen, an deren Hof in Wolfenbüttel Schütz sich im Herbst/Winter 1644/45 aufhielt, wie aus zwei Briefen Schützens an die

Herzogin hervorgeht, die am 22. Oktober 1644 und am 17. März 1645 datiert und mit der Ortsangabe Braunschweig versehen sind. Der ältere der beiden Briefe gibt in einem Postskriptum Aufschluss darüber, dass Sophie Elisabeth bei Schütz tatsächlich Unterricht genossen hat, denn er schreibt ihr: „Die new überschickten Arien haben wiewol von dem lackeyen wol bekommen, sehe daraus, das E[ure] Furstl[ichen] Gn[aden] aus meinen wenigen anleitungen sich mercklichen gebessert haben, wollen also uerhoffen dieses wercklein, nechst dem lobe Gott, deroselbigen auch einen ewiges guetes gedechtnus gebehren, und erwerben werde.“¹² Die jetzige Dauerausstellung, die auch diese Kontakte dokumentiert, spiegelt damit den aktuellen Stand der schon im späten 19. Jahrhundert einsetzenden und bis heute anhaltenden Schütz-Forschung wider. Bemerkenswert ist, dass sowohl die heutige Dauer-

10 So das gleichnamige Kapitel in: Uta-Andrea Weitzmann: Museumsführer des Heinrich-Schütz-Hauses, Weißenfels 1990, S. 10-32, hier S. 10. Die Persönlichkeiten neben Schütz waren Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Johann Beer, Caroline Friedericke Neuber, Johann Philipp Krieger, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel.

11 Vgl. die Studienausgabe von Joseph Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 4. Auflage Kassel u. a. 2003. Darin wird auch ausführlich auf Entstehung, Inhalt und Datierung der drei behandelten und edierten Traktate aus Bernhards Feder eingegangen: „Von der Singe-Kunst oder Manier“ (vor 1648), „Tractatus compositionis augmentatus“ mit einer Einführung durch Schütz (1648/49) und „Ausführlicher Bericht von dem Gebrauche der Con- und Dissonantien“ (vor 1682); vgl. ebd., S. 7–23.

12 Schütz-Dokumente, Bd. 1, Köln 2010, S. 228 f. (Dok. 97).



Heinrich-Schütz-Haus in Weißenfels, eines von vier Schütz-Sofas in den Ausstellungsräumen
Foto: Falk Mikulla



Heinrich-Schütz-Haus in Weißenfels, autographe Notenfragmente Schützens aus einer verschollenen Vertonung des 10. Psalms
© Lichtschwärmer

Hörspiel in der WebApp des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels



13 Vgl. Peter Girke: Zur Restaurierung des Heinrich-Schütz-Hauses in den Jahren 1984/85, in: Uta-Andrea Weitzmann (Hrsg.): Museumsführer des Heinrich-Schütz-Hauses, Weißenfels 1990, S. 38–52.

14 Vgl. Bernd Dombrowski: Baudenkmal Heinrich-Schütz-Haus, in: Henrike Rucker (Hrsg.): Mein Lied in meinem Hause. Katalog zur Ständigen Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels, Leipzig 2014, S. 127–153.

Autor

Dr. Maik Richter
Heinrich-Schütz-Haus
Weißenfels
Nikolaistraße 13
06667 Weißenfels
maik.richter@schuetzhaus-
weissenfels.de

ausstellung als auch deren Vorgängerin neben musikwissenschaftlichen Forschungsergebnissen auch solche aus der Bauforschung verarbeiteten. Möglich war dies, weil beiden Dauerausstellungen größere Umbau- und Restaurierungsarbeiten am Renaissance-Gebäude des Heinrich-Schütz-Hauses vorgegangen waren. Schon der erste gedruckte Ausstellungsführer von 1990 enthält ein Kapitel „Zur Restaurierung des Heinrich-Schütz-Hauses in den Jahren 1984/85“, worin nicht nur Wissenswertes zur Bau- und Nutzungsgeschichte seit 1552 geboten wird, sondern auch eine kurze Dokumentation der Arbeiten zur Rückführung der Südfassade des Hauses auf den zur Zeit des Erwerbs dieses Gebäudes durch Heinrich Schütz (der Kaufvertrag im Weißenfeler Stadtarchiv datiert auf den 28. August 1651) bestehenden Zustand.¹³ Auch der Katalog zur derzeitigen Dauerausstellung dokumentiert akribisch die Restaurierungsarbeiten, daneben aber auch jeden einzelnen baulichen Befund (Rußschichten der Schwarzküche und Scherben einer Grapenpfanne im Erdgeschoss, Wandbemalung, Heizöffnungen und freigelegte Sandsteinplattenbeläge im Obergeschoss, Wandstrukturen im Dachgeschoss).¹⁴

Im Vergleich zur ersten Dauerausstellung 1985 erschließt die am 13. Oktober 2012 der Öffentlichkeit übergebene neue Ausstellung dem Besucher das Leben Heinrichs viel deutlicher, nimmt Bezug auf seine familiären Bindungen und lässt ihn durch Schütz-Sofas mit produzierten Hörspielen als Mensch in seiner Zeit fassbar werden. Die liebevoll gestalteten Hörspiele auf den Sofas sowie die 2021 für die neue WebApp des Hauses (siehe QR-Code oder <https://heinrich-schuetz-haus.yunow.app/1570-heinrich-schuetz-haus/4399-startseite/>) geschaffenen Hörspiele nähern sich Schütz auf persönliche Weise und versuchen so die Lücke zu schließen, die der Mangel an privaten Äußerungen und an Quellen zu seinem Innenleben hinterlassen hat.

Anders als in der ersten Ausstellung der Jahre 1985 bis 2009, die hauptsächlich informativ ausgerichtet

gewesen war und zum Ziel hatte, das Allgemeinwissen um die vielfältige Weißenfeler Musikgeschichte zu reaktivieren, handelt es sich bei der nunmehr zehn Jahre alten Dauerausstellung nunmehr um eine solche, die mit interaktiven Elementen verschiedene Sinne anspricht, Menschen zum Mitmachen animiert und auf diese Weise spielerisch Wissen vermittelt und kreative Fähigkeiten fördert. Dazu gibt es verschiedene Möglichkeiten:

1. Ein Kinderpfad mit Objekten zum Anfassen und Ausprobieren bietet den jüngeren Besuchern des Hauses zahlreiche Möglichkeiten, die Alltagswelt des 16./17. Jahrhunderts leicht zu verstehen.
2. Ein 2012 geschaffenes vierseitiges singendes Notenpult fordert Besucherinnen und Besucher mit Schütz-Sätzen aus dem „Becker-Psalter“ (Version von 1660) und den „Zwölf Geistlichen Gesängen“ (1657) zum Mitsingen auf und erlebt im Schütz-Jahr 2022 seine Erweiterung um weitere schwierigere Stücke um damit einen Wunsch umzusetzen, der von einigen Besuchergruppen geäußert worden ist, die auch polyphone Musik von Schütz mitsingen wollten.
3. In zwei Animationsfilmen wird erläutert, welche Rolle Musik in Schule und Kirche spielte und wie der Musikunterricht in der Zeit von Heinrich Schütz funktionierte, während ein dritter Animationsfilm sich der Kompositionstechnik Schützens widmet und dabei seine musikalische Ausbildung in Venedig berücksichtigt.
4. In der 2011 wiederhergestellten Komponierstube im Dachgeschoss werden zwei Notenfragmente von Schützens Hand gezeigt, die bei den Restaurierungsarbeiten 1985 (rechts) bzw. 2010 (links) gefunden wurden. Gleichzeitig wird dort Schützens Lebensmotto „Gott, deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“ (Psalm 119, Vers 54) als Teil seines letzten Werkes, des „Schwanengesangs“ opus ultimum, inszeniert, wobei man dem Komponisten dabei zuhören kann, wie er den Vers in Musik bringt.

Die Musik Heinrich Schützens mag für die Mehrheit der Menschen des 21. Jahrhunderts weit weg sein, ihre Klangwelt nicht mehr verständlich, doch die Hintergründe ihrer Entstehung können Parallelen in die Gegenwart erschließen, wie die jüngsten geopolitischen Entwicklungen zeigen. Auch soziale Fragen, die Schütz sein Leben lang begleitet haben, da er das Elend vieler Menschen mit eigenen Augen gesehen und wohl auch zu lindern versucht hat, bestehen heute noch. Bei einem geführten Rundgang durch das Heinrich-Schütz-Haus Weißenfels überbrücken die Teilnehmenden daher vier Jahrhunderte und erleben vor Ort, was Schütz und seine Zeit unserer Gegenwart mitzuteilen haben. Ein Besuch im einzigen original erhaltenen Wohnhaus dieses besonderen Komponisten lohnt sich daher auf jeden Fall.



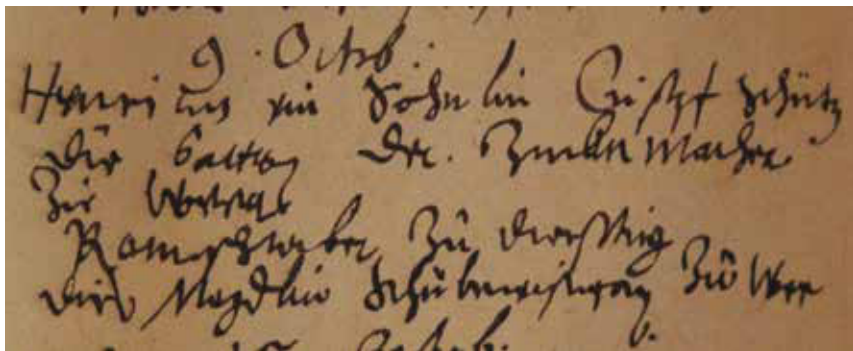
Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz

Friederike Böcher

Fährt man nach Bad Köstritz, so entdeckt man die Stadt der vier B: Bad, Bier, Blumen und Barockmusik. Hier kurte man in alter Zeit in Sandbädern gegen Gelenkerkrankungen, Gicht und Rheuma, doch das war einmal, geblieben ist das „Bad“ vor dem Ortsnamen. Hier wird im „Haus der Magischen Biere“ das „Schwarze mit der blonden Seele“ und so manches andere kühle Biergetränk gebraut. Hier residiert die „Königin des Spätsommers“, die Dahlie mit ihren „Kronen“ in Form von Seerosen, Hirschgeweihen, Pompons, Bällen, kleinen und riesigen, einfachen und orchideenförmigen Blüten – um nur einige zu nennen. Und hier wandelt man auf den Spuren von Heinrich Schütz, dem ersten deutschen Komponisten von internationaler Bedeutung, dem „Lumen Germaniae“, dem Licht Deutschlands, wie ihn die Zeitgenossen nannten. Am 8. Oktober 1585 brachte Euphrosyne Bieger, die Bürgermeisterstochter aus Gera, verheiratet

mit Christoph Schütz, Eigentümer der Oberen Schenke in Köstritz, den kleinen Heinrich zur Welt. Bereits am folgenden Tag hielten ihn die Paten über das Taufbecken in der Köstritzer Kirche St. Leonhard. Nur seine ersten fünf Lebensjahre verbrachte Heinrich in Köstritz, bevor es die Familie nach Weißenfels zog, wo der Vater von seinem Vater die Gaststätte „Zum goldenen Ring“ geerbt hatte. Von einem Wunderkind wissen wir leider nichts! Keine Komposition aus seinen ersten fünf Lebensjahren, kein erstes Aufflackern seines musikalischen Talents. Aber trotzdem: Sein Geburtshaus – wenn auch nicht mehr im Aussehen der Schütz-Zeit – steht noch oder besser wieder. Es brannte 1779 ab und wurde danach wiederaufgebaut. Als 1952/53 eine neue Durchgangsstraße angelegt wurde, brach man Teile der Dreiflügelanlage ab. Was für ein Trauerspiel für die heutigen Museumsmacher! In der alten Anlage hätten sie einen

Heinrich-Schütz-Haus
in Bad Köstritz
Foto: Archiv Heinrich-Schütz-Haus
Bad Köstritz



Taufeintrag Heinrich Schütz vom 9. Oktober 1585 im Köstritzer Kirchenbuch
Foto: Archiv Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

wunderbaren Saal gehabt, der für Konzerte, Lesungen, Theateraufführungen, Kurse, (historische) Tanzveranstaltungen und so weiter eine wunderbare Örtlichkeit gewesen wäre! Heute müssen die Museumsmacher mit jedem Quadratzentimeter geizen, weil das Haus aus allen Nähten platzt.

Dank des Internationalen Jahres der Musik, 1985, als man Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel zum 300. Geburtstag gratulierte auch den 400. Geburtstag von Heinrich Schütz nicht vergaß, wurde aus dem „Goldenen Kranich“ ein Museum. In das Bild der ehemaligen DDR passte „unser Heinrich“ so gar nicht: Ein bibelfester, zutiefst gläubiger Komponist, von dem wir (mehr oder minder) nur sein geistliches Werk haben.

Seit 1985 haben wir in seinem Geburtsort „Ein ganzes Haus für Heinrich Schütz“ – wie damals in der Zeitung stand. In kürzester Zeit aus dem Boden gestampft, ohne Archiv, ohne Bestand, ohne eigene Exponate... Und trotzdem: Eine vielgestaltige Ausstellung führte in Leben und Werk



Ausleger des Gasthofs „Goldener Kranich“, heute Heinrich-Schütz-Museum
Foto: Archiv Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

von Heinrich Schütz ein. Unzählige Drucke mit Ansichten seiner Lebensstationen, mit Porträts seiner Zeitgenossen und Musizierszenen nach alten Vorbildern wurden angefertigt, Instrumente aus dem Leipziger Musikinstrumentenmuseum füllten die Vitrinen, und Möbel ließen eine Anmutung der „Werckstatt“, des Arbeitszimmers, von Heinrich Schütz, wahr werden.

Gegenüber damals hat sich die Situation verändert: Alle ausgestellten Instrumente gehören nun dem Museum – keine Leihgaben mehr und alle spielbar! Fast alle Drucke von damals liegen nun als Originale im Archiv des Hauses, werden als Schatz gehütet und zu besonderen Gelegenheiten in den Sonderausstellungen gezeigt. Die Damen des Hauses versuchen alle Einspielungen und alle Publikationen von dem kleinsten Aufsatz bis zu den Gesamtausgaben zu sammeln. Auch alte Programmzettel oder -hefte von Schütz-Festen oder Konzerten mit Werken des Sagittarius finden ihren Platz in der Sammlung.

Dieses „Spielbar“ macht unser Haus aus: „Wir“ sind ein sehr praktisches Museum. Mit Flötenkindern und Spielleuten, die wöchentlich oder monatlich „zur Probe antanzen“, geht es hier vor Ort mit Kindern und Erwachsenen los, mit den Kursen für Alte Musik, zwei oder drei Mal im Jahr holen wir uns die Welt nach Bad Köstritz und Crossen. Aus Nah und Fern strömen „Alte-Musik-Begeisterte“ zusammen, um gemeinsam musikalisch die Zeit von Heinrich Schütz und seinem Umfeld hörbar zu machen. Mit Sängern und Instrumentalisten auf Zinken, Posaunen, Dulzianen, auf Violine und Rankett, mit Truhenorgel oder Spinett, Schalmei und Pommer... Die Abschlusskonzerte der Kurse sind für viele Besucher der Einstieg in die Welt der Alten Musik.

Dieses Anschaulich-Machen ist Ziel des Jahresprogramms: Da gibt es beispielsweise die Musikalischen Museumsrunden, ein Mal pro Monat an einem Dienstag, um 14 Uhr, ein kulturhistorischer Vortrag mit – wenn irgend möglich – anschließender Kaffeetafel. Die Bandbreite der Themen ist groß: Heinrich Schütz natürlich „in allen Varianten“, aber auch Karl May als Komponist, „Karneval für Karnevalsmuffel“, Reisebeschreibungen, Jahresthemen und Jubiläen. Am „Wochenende der Barockmusik“ kommen Theorie und Praxis zusammen. Prof. Dr. Silke Leopold ist für die sehr praktische Theorie zuständig. Nein, das ist kein Widerspruch in sich! Wer einmal erlebt hat, wie hier theoretisches und geschichtliches Wissen zum Leben erweckt und Wissen aus den unterschiedlichsten Bereichen plötzlich und unerwartet zusammengebracht werden, der kommt immer wieder.

Die Sonderausstellungen in der Schütz-Haus-Galerie geben Einblicke in besondere Themen: Hier gehen wir mit Heinrich Schütz auf Reisen nach Kopenhagen oder Venedig und zeigen die in den letzten Jahrzehnten erworbenen Originale des Hauses. Merian, Braun & Hogenberg, Münster, Meissner, Riegel oder Valegio – um

nur einige nun nennen – haben uns wunderbare Stadtansichten hinterlassen. Oder wird stellen die Köstritzer Brautradition in den Mittelpunkt, denn schließlich hat die Familie Schütz schon das gute Köstritzer Schwarzbier gebraut! Auch der Köstritzer Dichterpfarrer Julius Sturm (1816–1896) wird nicht vergessen, der mit seinen eindringlichen, vertonten Gedichten auch nach wie vor in so manchem Gesangbuch vertreten ist. Besonders schön ist das Haus vielleicht zur Weihnachtszeit, wenn die Damen wieder einmal im Bereich des Luxuspapiers „wildern“: Papierkrippen, Adventskalender, musikalische Titelblätter... Dann verwandelt sich das Museum in ein Weihnachtshaus für kleine und große Kinder! Die Dauerausstellung dokumentiert Leben und Werk von Heinrich Schütz, seine Zeit, sein Umfeld, sein „Netzwerk“, das Wissen seiner Zeit, aber auch die Wiederentdeckung des Sagittarius im 19. Jahrhundert. Seit dem Jahr 2000 wird die Ausstellung, so konventionell wie sie ist, ständig verändert. Wir haben immer ein Projekt vor Augen, das unser Haus bereichert. Das klassische Bild vom Prager Fenstersturz, die Allegorie auf die Eitelkeit von Adrian Nieuland, die Schlosskapelle aus dem Dresdner Gesangbuch mit dem Sagittarius im Kreise der Hofkantorei oder „Das Gehör“ von Jan Breughel sind gerade für den Touchscreen aufbereitet. Viele Details können angeklickt werden, die dann näher beschrieben sind. Oder in einem anderen Raum ist die Wiederentdeckung und Rezeption von Heinrich Schütz mit Hilfe eines Touchscreens präsentiert. Große, staunenden Augen machen unsere Besucher vor unserer Instrumentenkammer, die mit ihrer Fülle und Vielseitigkeit jeden begeistert. Zum einen stellen wir hier die Instrumentenkammer des Dresdner Hofes nach, deren Bestand uns durch einige Inventarlisten bekannt ist. Krummhörner, Dulziane, Posaunen, Theorben, Lauten und Gemshörner fand Heinrich Schütz in Dresden vor, als er dort sein Amt als Hofkapellmeister antrat. Die Instrumentenabbildungen im „Syntagma Musicum“ von Michael Praetorius, der als „Kapellmeister von Haus aus“ für den Dresdener Hof tätig war, sind wohl nach dieser Instrumentenkammer entstanden. Dieses ab 1616 erschienene „Musiklexikon“ ist eines der wichtigsten Dokumente für die Musik der Zeit und so auch eine Quelle für die Einrichtung. Zum anderen wollen wir auch den Nachbau historischer Instrumente der letzten sechzig, siebzig Jahre dokumentieren und zeigen: Von den frühesten Krummhörnern eines Steinkopf bis zu heutigen Nachbauten, Gemshörner von Heinz-Peter Weber, Furner, Ertl, Sievers bis zu den neusten von Rainer Schwarze oder Alois Biberger. Die Instrumente präsentieren sich als Familie, den menschlichen Stimmlagen entsprechend in Sopran-, Alt, Tenor- und Bass-Lage und meist in der Höhe und Tiefe darüber hinaus. Blockflöten bis zum Subbass und ein Großbasspommer stoßen fast an die Decke des Raumes.



Das faszinierendste Instrument des Hauses, ein „Alleinstellungsmerkmal“, ist das Pedal-Clavichord. Auch wenn weltweit kein Instrument aus der Schütz-Zeit überliefert ist, so sind doch Abbildungen und Gemälde aus alter Zeit bekannt, auf denen dieses Instrument dargestellt ist. Volker Platte, Lennep, und Andreas Hermert, Berlin, haben ein Manual nach Pisarensis 1543 und ein Pedal nach der Konstruktion eines Niederländers für das Museum gebaut. Auf einem Pedal-Clavichord dürfte Schütz geübt haben, als er bei Giovanni Gabrieli neben Komposition auch Orgelspiel studierte. Der große Vorteil dieses Instruments war, dass man hier keinen Kalkanten benötigte, also jemanden, der für die nötige Luft bei der Orgel sorgte. Doch Instrumente wollen erklingen! So öffnen sich die Vitrinen-Türen zu Konzerten und Kursen, damit Knickhalslaute, Chitarrone, Zinken, Posaunen und die vielen anderen Instrumente von erfahrenen Musikern gespielt werden können. Konzerte an den zweiten Feiertagen führen bekannte Ensembles der Alten-Musik-Szene nach Bad Köstritz. Sie sind herzlich eingeladen!

Blick in die Instrumentenkammer im Heinrich-Schütz-Haus
Foto: Archiv Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

Autorin
Friederike Böcher M.A.
Direktorin
Heinrich-Schütz-Haus
Bad Köstritz
Heinrich-Schütz-Straße 1
07586 Bad Köstritz
info@heinrich-schuetz-haus.de



Von Riedel bis Rademann oder: Wie bleibt ein Komponist lebendig?

Christina Siegfried

Konzert des Heinrich Schütz
Musikfests mit Dorothee Miels
und der *lauttten compagney*
BERLIN in der Kirche St. Leonhard
in Bad Köstritz
Foto: Mathias Marx

Wenn Walter Werbeck im „Schütz Handbuch“ von „Rinnsalen der Überlieferung“ schreibt und konstatiert, dass Heinrich Schütz eigentlich nie ganz in Vergessenheit geriet, so ist dies doch nur eine Ergänzung zur Feststellung, dass der hohe Rang, den die Zeitgenossen dem Komponisten als „Vater der modernen Musik“ einräumten, nach dessen Tod schnell verblasste, er sich lediglich in Expertenkreisen einer gewissen Bekanntheit erfreute und dementsprechend seine Werke im lebendigen Musizieren kaum eine Öffentlichkeit erreichten. Wenn dann von der Wiederentdeckung Schütz' die Rede ist, wird meist auf das von Johannes Brahms 1864 veranstaltete Wiener Konzert als Schlüsselmoment verwiesen (damals mit „Saul, was verfolgst du mich“ als einzigem Werk des Sagittarius im Programm). Doch schon deutlich eher lassen sich Aufführungen Schütz'scher Musik

nachweisen, so u. a. 1848 und 1849 Konzerte in Dresden, wengleich diesen keine erkennbare Breitenwirkung vergönnt war. Anders freilich verhielt es sich mit Carl Riedel, der als erster kontinuierlich über Jahrzehnte Werke von Schütz aufführte: zwischen 1857 und 1888 „erklangen 47mal Werke von Schütz“ in Leipzig.¹ Kaum vorstellbar scheint uns heute, dass an seiner ersten Aufführung von „Saul, was verfolgst du mich“ etwa 350 Sänger mitwirkten. Denkwürdig auch seine „Passion“, eine durchaus spannende Kompilierung aus den Passionsvertonungen Schütz. Dennoch oder gerade dadurch gelang es Riedel, welcher der Überzeugung war, dass ein für die Gegenwart bedeutungsvoller Komponist der aktuellen Sprache angepasst werden müsse, mit seinen Bearbeitungen für seine vielen Hörer die historische Distanz zu dieser alten Musik zu überbrücken.²

1 Walter Werbeck (Hrsg.): Schütz Handbuch, Kassel/Berlin 2022, S. 391.

2 Ebenda, S. 392 ff.

Diese Praxis freilich blieb nicht ohne Widerspruch. Namhaftester Kritiker war Philipp Spitta, dessen Schütz-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel, 1885–1894) bewusst nur den Quellen verpflichtet war und ein neues Zeitalter der Schütz-Rezeption einläutete.³ Trotz dieses Aufschwungs sahen sich die Veranstalter der Dresdner Erstaufführung der „Weihnachts-Historie“ im Dezember 1909, der Dresdner Kreuzchor unter Otto Richter, noch immer vor größere Schwierigkeiten gestellt. Den Einführungsvortrag zur ersten Aufführung hielt Arnold Schering, der auch das Aufführungsmaterial hergestellt hatte. In der zweiten Aufführung im Rahmen einer Kreuzkirchen-Vesper sollen 5.000 Menschen anwesend gewesen sein. Im Nachgang, und das mag durchaus eine neue Qualitätsstufe markieren, entbrannte ein Streit über verschiedene Aspekte der Aufführung, und es ging scheinbar jetzt nicht nur darum „Etwas“ für Schütz zu tun, sondern das „Richtige“.⁴

Die Wiederentdeckung der Werke des Sagittarius erfuhr einen wesentlichen Impuls mit dem Erstarken der Singe-Bewegung in den 1920er Jahren. Die „Singkreise“ und „Musikantengilden“, in der Regel Laien, wandten sich den Werken in erster Linie aus einem idealisierten Gemeinschaftsgefühl heraus zu. Sie waren im Musizieren einander zugewandt und stellten das gemeinsame Erleben von Musik vor die Präsentation nach außen. Das Singen nach Partituren wurde üblich und ermöglichte jedem Sänger ein Eintauchen in die Aussage der Komposition wie die Schönheit der Musik.⁵ Allerdings schien in diesen Kreisen durchaus eine Musikanschauung verbreitet gewesen zu sein, die ihre spätere Eingliederung in die Kulturpolitik des Naziregimes relativ leicht gemacht hat.⁶

Anlässlich des 250. Todestags im Jahr 1922 wurde auf Initiative Erich Hermann Müllers (Herausgeber einer wichtigen ersten Ausgabe gesammelter Briefe und Schriften von Schütz) das Erste Heinrich-Schütz-Fest in Dresden veranstaltet. Zugleich erfolgte, ebenfalls in Dresden, die Gründung der ersten Schütz-Gesellschaft – beides mit dem Ziel, die Verbreitung der Werke ihres Namenspatrons zu befördern und möglichst eine vergleichbare Institution zu schaffen, wie es die Bach-Gesellschaft in Leipzig war. Die äußerst vielschichtigen Entwicklungen und die Etablierung ganz unterschiedlicher Schütz-Bilder einschließlich der daraus resultierenden Folgen haben u.a. Walter Werbeck, Arno Forchert, Matthias Herrmann und Konrad Klek beschrieben und differenziert eingeordnet. Darauf näher einzugehen, ist hier nicht der Platz, doch sei auf einige weitere wichtige Eckdaten verwiesen: 1929 fand das zweite Deutsche Heinrich-Schütz-Fest in Celle statt. Im Zuge der damit verbundenen Auseinandersetzungen gründete sich 1930 die Neue Schütz-Gesellschaft, deren Initiator und zentraler Kopf Hans Joachim Moser war, und die noch heute und seit 1963 unter

dem Namen Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft (ISG) ihre Wirkungsgeschichte fort schreibt. Noch im selben Jahr veranstaltete die Gesellschaft ihre erstes Schütz-Fest.

In den Jahren des Nationalsozialismus gehört Schütz durchaus zu den zentralen Figuren einer deutsch-nationalen Musikgeschichtsschreibung, läutete man 1935 ein Bach-Händel-Schütz-Jahr ein und organisiert Jubiläumsveranstaltungen im ganzen Reich (so z. B. Schütz-Feiern u. a. in Weißenfels, Kassel und Marburg; in Dresden ein Reichs-Schütz-Fest). Doch zugleich gab es ein nur geringes Interesse an Schütz, wohl nicht zuletzt, weil seine Musik sich als wenig kompatibel für Gemeinschaftsfeiern erwies, bei denen letztlich die aktive Teilnahme der versammelten Menge eine wichtige Rolle spielte. Arno Forchert stellt in dem Zusammenhang auch fest, dass die lange erwartete große Schütz-Biografie Mosers,

- 3 Ebenda, S. 394.
- 4 Ebenda, S. 397 und 403.
- 5 Christfried Brödel: Schütz singen heute. Chancen für Laienchöre, in: Musik und Kirche 2/2022, S. 82 ff.
- 6 Arno Forchert: Zur Geschichte der Heinrich Schütz-Gesellschaft, in: Schütz-Jahrbuch 18 (1996), S. 7-24.

Konzert der Cappella Augustana unter Leitung von Matteo Messori in der Schlosskapelle des Residenzschlosses Dresden (2015)
Foto: Mathias Marx



- 7 Ebenda, S. 17.
 8 Ebenda.
 9 Werbeck (wie Anm. 1), S. 413.
 10 Wolfram Steude: Das wieder-
 gefundene Opus ultimum von
 Heinrich Schütz, in: Schütz-
 Jahrbuch 4/5 (1982/83), S. 9-18.
 11 Siegfried Köhler: Heinrich
 Schütz 1585-1672, Berlin 1972;
 Werbeck (wie Anm. 1), S. 413.

als sie 1936 erschien, von der deutschen Musik-
 wissenschaft kaum rezipiert wurde.⁷ Es blieb re-
 lativ still um Schütz, und das änderte sich auch
 in den ersten Jahren nach dem Ende des Zweiten
 Weltkrieges nicht.⁸

1956 fand das vor dem Mauerbau letzte Heinrich-
 Schütz-Fest in Dresden mit einem großen und
 vielgestaltigen Programm statt, das vorwiegend
 vom Kreuzchor unter Rudolf Mauerberger, der
 Staatskapelle Dresden und der Dresdner Philhar-
 monie bestritten wurde. Es muss ein ungemein
 ergreifendes Erlebnis gewesen sein, als nach der
 Vesper in der Kreuzkirche die Menschen zur Ru-
 ine der Frauenkirche zogen und die Kruzianer
 Schütz' „Verleih uns Frieden“ anstimmten.

Hatte Mauerberger bereits seit 1930 immer wie-
 der in Vespers und Konzerten Aufführungen
 Schütz'scher Musik angesetzt, so war er es auch,
 der zwischen 1955 und 1970 im Rahmen von
 Heinrich-Schütz-Tagen des Dresdner Kreuzcho-
 res regelmäßig die Werke des Sagittarius leitete,
 was zudem mit 21 Schallplatten-Einspielungen
 dokumentiert ist, die zwischen 1962 und 1985
 erschienen.⁹ Matthias Herrmann verweist in
 dem Zusammenhang auch auf wesentliche Im-
 pulse, die Musikwissenschaftler der ehemaligen
 DDR für die Schütz-Forschung zu setzen ver-
 mochten. Ein herausragender Moment war un-
 zweifelhaft die Wiederentdeckung des „Schwa-
 nengesangs“ durch Wolfram Steude.¹⁰

Im Jubiläumsjahr 1972 veranstaltete die ISG ihre
 Schütz-Feste in Kassel und Marburg. Auch in der
 DDR fanden in einer gemeinsamen Initiative der
 drei damaligen Kreise Gera-Land, Weißenfels
 und Zeit anlässlich der 300. Wiederkehr des
 Todestages des Komponisten Heinrich Schütz
 Festtage statt. Der damalige Rektor der Hoch-
 schule für Musik in Dresden, Siegfried Köhler,
 publizierte eine Schütz-Biografie und platzierte
 ein systemkonformes Bild von Schütz als Frieden-
 stifter und „Begründer des musikalischen
 Realismus auf deutschem Boden“.¹¹ Allerdings
 war er es auch, der sich schon damals mehrfach

für ein Schütz-Zentrum in Dresden ausgespro-
 chen hatte. Doch erst das Jahr 1985 wurde zu
 einem Schlüsselmoment: Im Internationalen
 Jahr der Musik und aus Anlass seines 400. Ge-
 burtstags wurden das Geburtshaus von Heinrich
 Schütz in Bad Köstritz und das Weißenfelder
 Wohnhaus des Meisters als Musiker-Museen
 neu eröffnet. Damit erhielt die Schütz-Pflege in
 der DDR endlich zwei feste, zumal authentische
 Orte, die zu Heimstätten werden sollten.

Von Anfang an war neben musealer Präsen-
 tation und in Bad Köstritz betriebener Forschungsar-
 beit ein vielgestaltiges Veranstaltungsprogramm
 die Aufgabe der beiden Häuser. Alljährlich um
 den Schütz-Geburtstag am 8. Oktober herum
 fanden regionale Heinrich-Schütz-Musiktage
 statt, die sowohl Profis wie Laien einbezogen
 und zuweilen ein recht buntes Programm bein-
 halteten. Mit dem gesellschaftlichen Umbruch
 1989 mussten sich auch die beiden Museen neu
 orientieren; gleichzeitig bot sich nun die Mög-
 lichkeit, Heinrich Schütz und sein Werk im um-
 fassenden Sinne zu würdigen und seine Musik
 zeitgemäß aufzuführen.

1995 veranstaltete die ISG ihr 34. Internationa-
 les Heinrich-Schütz-Fest in Dresden und machte,
 wie die „Dresdner Neuesten Nachrichten“ im
 Rückblick schrieben, „die Stadt für einige Tage
 zu einem auch über ihre Grenzen ausstrahlen-
 den Zentrum für die Pflege der Werke des Meis-
 ters“. Ansonsten freilich verstand sich Dresden
 nur unzulänglich als die Schütz-Stadt, in welcher
 der Sagittarius einst seinen Hauptwirkungsor-
 t gefunden hatte. War auch Wolfram Steude 1985
 für die Schütz-Ehrungen der DDR mit zuständig
 und konnte er 1988 das Heinrich-Schütz-Archiv
 an der Hochschule für Musik „Carl Maria von
 Weber“ begründen, so blieben doch die Bemü-
 hungen um eine lebendige Schütz-Pflege den
 einzelnen Ensembles wie dem Dresdner Kreuz-
 chor, Dresdner Kammerchor, der Capella Fidi-
 cinia, dem Ensemble Alte Musik Dresden, dem
 Dresdner Barockorchester, dem Sächsischen Vo-
 calensemble, der Schütz Akademie und der Cap-
 pella Sagittariana Dresden vorbehalten.

Ab 1998 schließlich begannen sich die Mittel-
 deutschen Heinrich-Schütz-Tage als dezentra-
 les länderübergreifendes Festival zu etablieren,
 veranstaltet von den Heinrich-Schütz-Häusern
 Bad Köstritz und Weißenfels sowie dem Dres-
 dner Kreuzchor unter dem Dach der Mitteldeu-
 tischen Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt
 und Thüringen e. V. (MBM). Seit 1999 ist die
 Dresdner Hofmusik e. V. ständiger Koopera-
 tionspartner des Festivals. Die drei wichtigs-
 ten Lebensstationen des Komponisten mit Bad
 Köstritz, Dresden und Weißenfels sind die zen-
 tralen Orte für die vielfältigen Veranstaltungen
 des Musikfests. Im Verlauf der Jahre konnte es
 zu einem überregional ausstrahlenden Ereig-
 nis der Schütz-Pflege entwickelt werden. Dass
 dies gelang, ist namentlich in Bad Köstritz der
 Gründungsdirektorin des Schütz-Hauses, Inge-

Konzert zum Heinrich Schütz
 Musikfest mit dem Ensembles
 Phantasm in der Hochspannungs-
 halle der TU Dresden
 Foto: Mathias Marx



borg Stein, und ihrer Nachfolgerin im Amt bis heute, Friederike Böcher, in Weißenfels Henrike Rucker, bis 2017 Direktorin des Heinrich-Schütz-Hauses, seitdem Maik Richter als ihrem Nachfolger, und in Dresden bis zu seinem Tod 2006 Wolfram Steude und schließlich Katrin Bemann als Geschäftsführerin der Dresdner Hofmusik e. V. zu danken.

Nach mehr als zehn Jahren erfolgreichen Wirkens erwies sich die dezentrale Struktur und die eigenständige Planung der jeweiligen Städte für „ihr“ Programm als nicht mehr ganz zeitgemäß. Im Jahr 2010 stellte sich daher das Festival neu auf: Als Heinrich Schütz Musikfest wird es seither dem letztlich durch seinen Namenspatron gesetzten Anspruch gerecht, das Wirken und die Zeit Heinrich Schütz' in der Gegenwart lebendig zu halten und in seiner grenzübergreifenden kreativen Vernetzung zu präsentieren. Die MBM nimmt dabei die zentrale Veranstalterrolle ein und prägt entscheidend das programmatische Profil des Festivals. Das gemeinsam mit der ISG und dem Verein Heinrich Schütz in Dresden e. V. ausgerichtete Internationale Heinrich-Schütz-Fest 2015 in Dresden gestaltete sich zu einem besonderen Höhepunkt.

Seit 2018 verleiht das Heinrich Schütz Musikfest jährlich den Internationalen Heinrich-Schütz-Preis und würdigt mit diesem Ehrenpreis herausragende künstlerische wie wissenschaftliche Leistungen in der Vermittlung und Verbreitung der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit sowie ein herausragendes Engagement in deren Bewahrung und Förderung. Erster Preisträger war Hans-Christoph Rademann; ihm folgten Sir Roger Norrington (2019), Françoise Lasserre (2020), Werner Breig (2021) sowie 2022 gemeinsam der Bärenreiter-Verlag Kassel und der Carus-Verlag Stuttgart.

Gerade der Beitrag dieser beiden Verlage für die Schütz-Pflege ist nicht hoch genug zu schätzen: 1955 erschien der erste Band der „Neuen Schütz-Ausgabe“ beim Bärenreiter-Verlag, womit damals die Werkerschließung auf wissenschaftlicher Basis wie auch deren Aufführung auf Grundlage qualitativvoller Notenausgaben in neue Bahnen gelenkt wurde. Nicht weniger wichtig und praxisrelevant ist die „Stuttgarter Schütz-Ausgabe“ beim Carus-Verlag, der 2019 nach mehr als zehn Jahren zudem das gewaltige, in Kooperation mit MDR Kultur realisierte Projekt der Heinrich-Schütz-Gesamteinspielung mit dem Dresdner Kammerchor unter Leitung von Hans-Christoph Rademann abschließen konnte. War die Singe-Bewegung und die Schütz-Bewegung der 1920/30er Jahre vorwiegend die von Laien, so haben sich seit den 1950/1960er Jahren zahlreiche professionelle Ensembles gegründet, die sich im Sinne einer historisch-informierten Aufführungspraxis dem Oeuvre von Heinrich Schütz nähern. Es sind Spezialensembles mit einem hohen professionellen Standard in der Interpretation, die sich heute fest im



Musikleben etabliert haben. Die ebenfalls hoch entwickelte akademische Ausbildung gewährleistet das Nachrücken junger Musikerinnen und Musiker, die sich für das spezielle Repertoire der Schütz-Zeit engagieren. Ist die Schütz-Pflege international vernetzt, so sind es immer wieder und gerade Interpreten aus Mitteldeutschland, die in ihr federführend wirken. Und blickt man auf den Plattenmarkt bzw. in die Streaming-Angebote unterschiedlicher Plattformen, sieht man sich mit einer schier unüberschaubaren Zahl von Einspielungen Schütz'scher Werke konfrontiert. Die Breite und Vielfalt der Interpretationsansätze eröffnet einen wahren Klangkosmos und begeistert mit ihrem hohen künstlerischen Niveau. Das alles ist Ergebnis einer großartigen Entwicklung, hat aber zugleich den Effekt, dass insbesondere Laiensembles sich deutlicher weniger „an Schütz herantrauen“, was den Komponisten in der Tendenz wieder zum „Expertenobjekt“ macht.

Anlässlich nun des Festjahrs SCHÜTZ2022, im Gedenken an den 350. Todestag des Komponisten, präsentieren unzählige, ganz unterschiedliche Akteure in einem weitgespannten Netzwerk ihre Projekte und Vorhaben, die in einer nie dagewesenen Vielfalt sich dem Sagittarius und seinem Werk widmen: Konzerte und Aufführungen in Gottesdiensten, Performances und Theaterproduktionen, Vermittlungs- und Fortbildungsprojekte, Ausstellungen, Editionen und Publikationen, Uraufführungen von Auftragswerken, Installationen und Filmprojekte, partizipative Formate, digitale Projekte u. v. m. Geografisch reichen diese Aktivitäten von ganz Mitteldeutschland bis nach Polen, Dänemark, Frankreich, Italien, Belgien, Japan und Kanada. Vor allem aber scheint es zu gelingen, dass der Impuls für eine Schütz-Pflege in die Breite geht, generationenübergreifend wirkt und sowohl Profis wie Laien motiviert, sich mit Schütz zu beschäftigen. Das ist etwas, das als nachhaltiger Impuls in die Zukunft wirken möge.

Cantus Thuringia & Capella unter Leitung von Christoph Dittmar in der St. Trinitatiskirche Gera
Foto: Mathias Marx

Autorin

Dr. Christina Siegfried
Intendantin des Heinrich
Schütz Musikfest |
SCHÜTZ22
christina.siegfried@
schuetz-musikfest.de

| 34. Mai. 1860. | | | | | 1860. | | | |
|----------------|---|------------------------|-------------------------------|--|--|-------------------------|--------------------|---|
| Nr. | Tag und Stunde des Todes. | Tag des Begräbnisses. | Art und Ort des Begräbnisses. | Name des Verstorbenen. | Bürgerliche Verhältnisse des Verstorbenen. | Alter des Verstorbenen. | Ursache des Todes. | Ob der Verstorbene verheiratet war und Kinder hinterlassen. |
| 283. | Abendgeburt Mai, um zwei Uhr, im Alter von 70 Jahren. | am Sonntag den 2. Mai. | hier, Friedhof St. Nikolai. | Julius Carl Reinsch. | Lehrer an der hiesigen Realschule. | 70 Jahre. | Bluterguss. | |
| 284. | Abendgeburt Mai, um zwei Uhr, im Alter von 70 Jahren. | am Sonntag den 2. Mai. | hier, Friedhof St. Nikolai. | Johann Gottlob Möbius. | Lehrer an der hiesigen Realschule. | 70 Jahre. | Bluterguss. | |
| 285. | Abendgeburt Mai, um zwei Uhr, im Alter von 70 Jahren. | am Sonntag den 2. Mai. | hier, Friedhof St. Nikolai. | Traugott Lebrecht Pochmann, geb. Ulrici. | Lehrer an der hiesigen Realschule. | 70 Jahre. | Bluterguss. | Wittwe, mit 2 Kindern. |
| 286. | Abendgeburt Mai, um zwei Uhr, im Alter von 70 Jahren. | am Sonntag den 2. Mai. | hier, Friedhof St. Nikolai. | Ludwig Albinus Ulrici. | Lehrer an der hiesigen Realschule. | 70 Jahre. | Bluterguss. | |

Ungelöste Fragen in Traugott Lebrecht Pochmanns Biografie

Harald Marx

Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt, 1860, Sterbeeintrag Henriette Regine Pochmann, Nr. 285 Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden

Die Monografie „Traugott Lebrecht Pochmann (1762–1830). Ein Dresdner Maler in seiner Zeit“¹ enthält – basierend auf mehreren Beiträgen in den „Sächsischen Heimatblättern“ – das bisher erschließbare Wissen über den Dresdner Maler Traugott Lebrecht Pochmann und ein Verzeichnis seiner bekannten Werke. Trotz jahrelanger Forschungsarbeit sind manche Fragen offen geblieben.

Über Pochmanns Familienverhältnisse geben die Quellen widersprüchliche Auskunft. Er starb angeblich ledig – und doch hat er am 9. November 1797 Henriette Regine Ulrici (1776–1860) geheiratet, die Tochter des damals bereits verstorbenen Senators und Stadtschreibers Ludwig Albinus Ulrici aus Meißen; als stolzer Ehemann zeigte er im April 1798 ihr Bildnis in der Dresdner Akademie-Ausstellung. Die „Sächsischen Provinzialblätter“ bemerkten im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung: „Nicht weit davon [von Pochmanns Gemälde „Theseus und Ariadne“] war von ihm seine eigene Frau, Kniestück; ein Gemälde, welches der Natur ganz entsprach.“²

Während der nur kurzen und offensichtlich bald wieder aufgelösten oder zumindest nicht mehr gelebten Ehe wurde im Januar 1800 die Tochter Emma Maria Dorothea geboren: Pochmann „appellierte“ jedoch gegen die Eintragung seines Namens als Vater! So hat, was anscheinend glücklich begann, bald eine dramatische Wendung erfahren. Alle späteren ehelichen Verwirrungen und die Trennung der Partner scheinen mit der Geburt dieser Tochter Emma Maria Dorothea (1800–1833) ihren Anfang genommen zu haben. Aus den „Kirchlichen Wochenzetteln“, die sich im Bestand des Stadtarchivs Dresden befinden, erfahren wir unter dem Datum des 10. Januar 1800 hinsichtlich dieser Tochter: „Väter. / Frau Henriette Regine verheiratete Pochmannin, geb. Ulrici, deren Ehemann wider [gegen] Einschreibung seines Namens als Va-

ter appelliert [Berufung einlegt]. / Kinder. / Emma Maria Dorothea.“³ Pochmann hat also die Vaterschaft bestritten, und die Ehe wurde offensichtlich annulliert – in welcher juristischen Form auch immer. Hätte Pochmann sonst ledigen Standes sterben können, wie auch aus dem später zitierten Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden hervorgeht?

Durch das Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden, das im Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden aufbewahrt wird, erfahren wir noch mehr. Dort ist die Taufe der Tochter im Januar 1800 unter der Nummer 19. eingetragen: „Tag und Stunde der Geburt. / Mittwochs, den Achten Januar, Abends um sechs Uhr. [In dieser Spalte nachträglicher Eintrag:] „Vid. Acta ephoralia / Abänderungen u. Nachträge. / UltdK fafl. II N XXVI.“ / Tauftag. / Freitags, den Zehnten Januar, von Herrn Diac: M. Päge, die Nothtaufe erhalten. / Taufname der Kinder. / Emma Maria Dorothea [In dieser Spalte nachträglicher Eintrag:] „Nach zurückgenommener Appellation ist künftig im Zeugnis also auszustellen: Emma Maria Dorothea, Herrn Traugott Lebrecht Pochmanns, Professoris bei der Königl. Academie der Künste in Dresden ehelich einzige Tochter.“ / Name und Stand des Vaters. / Der von [...] Frau Pochmannin angegebene Vater zu diesem Kinde, als deren Ehemann, hat wider Einschreibung seines Namens ins Taufbuch, als Vater appelliert. / Name der Mutter. / Frau Henriette Regine, verheiratete Pochmannin, geb. Ulricie, hat ihre Wohnung auf der Kleinen Schießgasse, in Meyers Hause. Erstes Kind./Name, Stand und Aufenthalt der Taufpathen. / Frau Esther Dorothee, geb. Sucro, Herrn Dr. Johann Gotthelf Martini Eheconsortin, / Herr Dr. Christian Gotthelf Schreyer, Medicinæ Practicus allhier, und Frau Friederike Eleonore, geb. Ritterin, Herrn Johann Gustav Knauths, Bereuters Eheconsortin.“⁴



Traugott Lebrecht Pochmann, Selbstbildnis, um 1815, Zeichnung, schwarze und blaue Kreide, weiß gehöht, auf gelblich/bräunlichem Papier, 637 x 488 mm Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1937-521

Aus diesem Eintrag geht hervor, dass Pochmann die Vaterschaft zwar anfangs bestritten, sehr viel später jedoch diese Appellation zurückgenommen hat. Die Zurücknahme erfolgte jedoch erst, wie wir lesen, als er bereits Professor an der nun Königlichen Akademie war, also nach 1815, dem Jahr seiner Ernennung; und wir erfahren außerdem, dass seine Frau Regine Henriette schon 1800 in einer eigenen Wohnung gelebt hat, in der Kleinen Schießgasse. Pochmann wohnte damals am Altmarkt 8.⁵

Wohl nicht nur, um sich künstlerisch weiterzubilden, sondern auch, um dieser bedrückenden und für ihn peinlichen Situation für einige Zeit zu entkommen, hat Pochmann im Sommer 1801 eine zweijährige Studienreise nach Paris und anschließend nach Italien unternommen, gemeinsam mit dem Landschaftsmaler Carl Ludwig Kaaz (1773–1810) und dem Sohn seines Lehrers, dem Landschaftsmaler Carl Anton Graff (1774–1832), dem er, wieder nach Dresden zurückgekehrt, Ende Januar 1804 schrieb: „anjetzo bin ich wieder in Ruhe und Bequemlichkeit, welches mir sehr commode ist, und da führe ich nun wieder mein Schlaraffen Leben, ich male nämlich Portraits vors Geld wenn sich welche finden und die übrige Zeit male ich zu meinem Vergnügen“.⁶

Doch zurück zu seiner Frau und deren Töchtern. Schon im Dresdner Adressbuch auf das Jahr 1799 erfahren wir etwas über die genaue Adresse von Henriette Regine Pochmann und über den Besitzer des Hauses, Johann Christian Meyer: „Drechslermeister, arbeitet für das Hauptzeughaus, D. Zeughof, Bes. des Hauses N. 699. D. kl. Schießg.“⁷ Schon das Adressbuch von 1804 verzeichnet als Besitzerin jedoch seine Witwe, die als „Meyerin“ eingetragen ist. Wie lange Henriette Regine Pochmann dort gewohnt hat, ließ sich bisher nicht ermitteln.

Die umstrittene Tochter Emma Maria Dorothea⁸ heiratete 1828 den Ober-Stallamts-Sekretär Friedrich Wilhelm Rost. Der Ehe-Eintrag hat folgenden Wortlaut: „Getraute in hiesiger Kirche [Kirche zu Neustadt-Dresden] vom 19 ten bis 25 sten Januar 1828. / am 20 Jan: Herr Friedrich Wilhelm Rost, Königl. Ober-Stallamts-Sekretär, in Dresden, ein Wittwer, und Jgfer. [Jungfer] Emma Marie Dorothee Pochmann, Herrn Traugott Lebrecht Pochmann's, Professors bei der K. S. Academie der bildenden Künste, in Dresden, ehel. älteste Tochter.“⁹

Wenn man die Wortwahl des Eintrages in den „Kirchlichen Wochenzetteln“ genau betrachtet, dann stellt man fest, dass Emma Maria Dorothea Pochmann im Ehe-Eintrag von 1828 als „ehelich älteste“ Tochter des Malers genannt wurde, obwohl in der nachträglichen Einfügung im Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche davon die Rede war, dass sie hinfort als „ehelich einzige“ Tochter zu bezeichnen sei, nicht als „ehelich älteste“ Tochter.

Sie verstarb am 27. Dezember 1833; in den „Kirchlichen Wochenzetteln“ hat der Eintrag folgenden Wortlaut: „Verzeichnis der Personen, welche vom 29sten December 1833. bis mit 4. Januar 1834. beerdigt worden sind. / No 8. / Name / Frau Emma Maria Dorothea geborene Pochmann, Herrn: Friedrich Wilhelm Rost, / Stand / Königl: Sächs: Ober-Stallamts

Secretairs Ehegenossin. im Klostergebäude. / Alter. / 33 Jahre, 11 Monate, 14 Tage. / Krankheit. / Nervenschwäche / Zugezogener Arzt oder Wundarzt / D. Puch. / Sterbetag. / d. 27. ejusd: [Dezember] / Begräbnistag. / d. 30. ejusd:“¹⁰ Der Eintrag stammt von Johann Gottlieb am Ende, Kreuzkirchner.¹¹

Die Unterscheidung zwischen der einzigen ehelichen Tochter und der ältesten ehelichen Tochter gewinnt Bedeutung, wenn man feststellt, dass an anderer Stelle tatsächlich von einer weiteren Tochter die Rede ist. Denn lange nach dem Tod von Emma Maria Dorothea Pochmann/Rost im Jahre 1833 hat eine angebliche „Tochter des Künstlers“ der Gemäldegalerie im Januar 1847 ein Selbstbildnis Pochmanns verkauft; so jedenfalls lautet der Eintrag im Galeriekatalog, der hinsichtlich der Tatsache des Gemälde-Erwerbs nicht zu bezweifeln ist – und trotzdem überdacht werden muss.

Doch manches bleibt dunkel in dieser Angelegenheit. Einerseits ist es nicht vorstellbar, dass in der allem Anschein nach kurzen Ehe von Traugott Lebrecht und Henriette Regine Pochmann noch eine zweite Tochter geboren worden sein sollte, nach dem Skandal, den es ausgelöst haben muss, dass Pochmann seine Vaterschaft schon hinsichtlich der ersten Tochter Emma Maria Dorothea bestritten hat. Andererseits reklamierte diese zweite Tochter zumindest nach dem Tod des Malers wie selbstverständlich diesen als ihren Vater; der Eintrag im Galeriekatalog zeigt es.¹² Pochmann aber starb, nach dem Eintrag im Kirchenbuch, „ledigen Standes“ und ohne Nachkommen.

Wenn aber im Ehe-Eintrag von Emma Maria Dorothea geschrieben steht, dass sie die „ehelich älteste“ Tochter von Pochmann gewesen sei, dann müsste auch diese zweite Tochter noch während der zumindest formal noch bestehenden Ehe Pochmanns geboren worden sein. Auflösen lässt sich diese Verwirrung bisher nicht. Den bekannten Umständen nach ist jedoch mit Sicherheit davon auszugehen, dass diese angebliche zweite Tochter des Künstlers auch nicht sein Kind, sondern eine zweite Tochter seiner ihm 1797 angetrauten Frau gewesen sein muss – und bei deren Tod 1860 hat diese zweite Tochter noch gelebt, wie wir aus dem Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt erfahren. Dort ist unter dem Datum 21. Mai 1860 vermerkt, dass die verstorbene Witwe des Professors Pochmann eine Tochter hinterlassen habe.

Der Sterbefall findet sich auf Seite 34 verzeichnet mit der Nummer 285: „Tag und Stunde des Todes. / Einundzwanzigste [Mai], früh drei Uhr. Hauptstraße 9. / Tag des Begräbnisses. / vierundzwanzigste. / Art und Ort des Begräbnisses. hier, früh öffentlich. / Name des Verstorbenen. / Frau Henriette Regine Pochmann, geborene Ulrici. / Bürgerliche Verhältnisse des Verstorbenen. / Herrn Traugott Lebrecht Pochmann, Professors der Malerkunst Wittwe, aus Meissen gebürtig. / Alter des Verstorbenen. / vierundachtzig Jahr, vier Monate. / Ursache des Todes. / Altersschwäche. / Ob der Verstorbenen verheirathet war und Kinder hinterlassen. / Wittwe, eine Tochter.“¹³

In den „Kirchlichen Wochenzetteln“ wird der Tod von Henriette Regine Pochmann nicht bei der Dreikö-

- 1 Harald Marx: Traugott Lebrecht Pochmann (1762 – 1830). Ein Dresdner Maler in seiner Zeit. Gesammelte Aufsätze und bisher unveröffentlichte Texte. Mit Werkverzeichnis, Königsbrück 2021.
- 2 Sächsische Provinzialblätter 3 (1798), Jänner bis Junius, Altenburg 1798, S. 214.
- 3 Stadtarchiv Dresden, 2. 1. 3. Ratsarchiv, Kirchliche Wochenzettel.
- 4 Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden, Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden 1800. Der Verfasser bedankt sich bei Beate Marzin, Sachbearbeiterin Filmlesestelle für freundliche und kompetente Unterstützung.
- 5 Vgl. Marx 2021 (wie Anm. 1), S. 77-82.
- 6 Ebenda, S. 109.
- 7 Dresdner Adressbuch auf das Jahr 1799, S. 281.
- 8 An anderen Stellen heißt es Emma Marie Dorothee; der Verfasser zitiert immer die jeweilige Schreibung des Namens, bezieht sich aber in seinem eigenen Text auf das Geburts-, Tauf- und Sterbebuch.
- 9 Stadtarchiv Dresden, 2. 1. 3. Ratsarchiv, Kirchliche Wochenzettel.
- 10 Stadtarchiv Dresden, 2. 1. 3. Ratsarchiv, Kirchliche Wochenzettel.
- 11 Ein gleich lautender Eintrag mit fortlaufendem Text findet sich auf der vorherigen Seite der Kirchlichen Wochenzettel.
- 12 Die Angabe findet sich schon in der ersten Auflage von Julius Hübners Katalog 1856, aber dort noch ohne Angabe des Kaufpreises.
- 13 Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden, Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt 1860.
- 14 Stadtarchiv Dresden, 2. 1. 3. Ratsarchiv, Kirchliche Wochenzettel. Das abgekürzte Wort „hingeschied.“ gibt Rätsel auf. Es lässt sich für den Verfasser nicht anders lesen als „hingeschieden“, also gestorben – und doch steckt das Wort „geschieden“ darin.
- 15 Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden, Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden 1830.

Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden, Sterbe-Eintrag Traugott Leberecht [!] Bochmann [!], April 1830, Nr. 325
Ev.-Luth. Regionalkirchenamt Dresden

16 Adress- und Geschäfts-Handbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden für das Jahr 1860, bearbeitet durch das Einwohneramt der Königlichen Polizeidirection, Dresden 1860, S. 295.

17 Ebenda, 1852, S. 206. Eine durch nichts gestützte Vermutung wäre noch, dass Eleonore der Name der Tochter war, die mit ihrer Mutter zusammen gewohnt hat. Aber eine Eleonore Pochmann lässt sich bisher nicht nachweisen.

18 Ebenda, 1851, S. 204. Hier sei eine Vermutung angeschlossen, die allerdings völlig unbewiesen bleibt und sich erübrigen könnte, wenn sichere Fakten auftauchen sollten: Bei der Geburt der ersten Tochter Emma Maria Dorothea werden zwei Taufpatinnen erwähnt, von denen eine den Vornamen Dorothea trug, die andere den Vornamen Eleonora. Die zweite Tochter könnte also möglicherweise auf den Namen der zweiten Patin, also Eleonora getauft worden sein, wenn sich an den Familien- oder Freundschaftsverhältnissen um Henriette Regine Pochmann nichts geändert haben sollte. Wenn man dann annehmen würde, dass die beiden Frauen, Mutter und Tochter, gemeinsam in der Hauptstraße 9 gewohnt haben sollten, dann wäre die Verwechslung verständlich.

19 Ebenda, 1850, S. 53.

20 Ebenda, 1849, S. 180.

21 Adreß-Handbuch für die Residenz-Stadt Dresden auf das Jahr 1848, Dresden 1848, S. 255.

22 Dresdner Adress-Handbuch auf das Jahr 1845, Dresden 1845, S. 103.

nigskirche in Dresden-Neustadt erwähnt, sondern bei der Kreuzkirche; dort heißt es: „Kreuzkirche. Beerdigte vom 20. bis 26. Mai 1860. / No. 32. Frau Henr. Regine, geb. Ulrici / : zugeführt : / Name, Stand und Wohnung. / des verstorb. Traug. Leberecht Pochmann, Professors an der Kgl. Malher-Akademie hingeschied. Ehefrau. Hauptstr. 9. / Religion / E. [evangelisch] / Alter. / 84 J. 4 M. / Krankheit / Altersschwäche. / Arzt. / Dr. Lehmann. / gestorben / 21. / beerdigt. / 24. [Mai].“¹⁴

Eindeutig steht nach den ausgewerteten Quellen fest, dass diese andere 1847 erwähnte Tochter ein oder mehrere Jahre nach der älteren Schwester (oder Halbschwester) Emma Maria Dorothea, also nach 1800 geboren sein muss – und gestorben muss sie nach der Mutter sein, also nach 1860. Das grenzt die Suche ein – und doch blieb sie bisher erfolglos.

Denn die Quellen widersprechen sich und manches in dieser Angelegenheit bleibt dunkel; so weiß der Sterbe-Eintrag des Malers Pochmann im Geburts-, Tauf- und Sterbebuch der Kreuzkirche Dresden von überhaupt keiner hinterlassenen Tochter und auch von keiner Ehe: „April 1830. Nummer 325. / Tag und Stunde des Todes. / am dreyundzwanzigsten ejusd: Vormittags 10 Uhr. / Tag des Begräbnisses. / am sechsundzwanzigsten ejusd: / Art und Ort des Begräbnisses. / Eliaskirchhof. / Name des Verstorbenen. / Herr Traugott Leberecht Bochmann [!], / Bürgerliche Verhältnisse des Verstorbenen. / Professor an der Königl: Maler-Academie. Neumarkt 740. / Alter des Verstorbenen. / 67 Jahre, 4 Monate. / Ursache des Todes. / Lungenschwindsucht. / Ob der Verstorbene verheirathet und Kinder hinterlassen. / ledigen Standes.“¹⁵

Hier wird weder Pochmanns gescheiterte Ehe noch die nachträglich zumindest formal anerkannte und 1830 noch lebende Tochter Emma Maria Dorothea

erwähnt, geschweige denn eine zweite Tochter. Seine ihm 1797 angetraute Frau Regine Henriette jedoch wird in den Kirchenbüchern bei ihrem Tod und in den Dresdner Adressbüchern der Jahre vor 1860 stets als seine Witwe verzeichnet – und der Fakt verwirrt: Ein Künstler, der ledigen Standes und ohne Nachkommen gestorben ist, hinterlässt eine Witwe mit zwei Töchtern, die sie vor der Eheschließung noch nicht hatte! Wenn man sich vom Todesjahr der Regine Henriette Pochmann sozusagen rückwärts durch die Dresdner Adressbücher arbeitet, dann liest man 1860, unter der Anschrift Hauptstraße 9: „H. G. Pochmann, Professors W. [Witwe] II. [2 Treppen hoch]“¹⁶ Henriette Regine Pochmann wohnte also in der Hauptstraße 9, zwei Treppen hoch – und die irritierenden Buchstaben H. G. für den Vornamen gehören zur davor verzeichneten Person, wie aus den Angaben im Adressbuch des Jahres 1859 eindeutig hervorgeht.

Mit den Vornamen hat das Adressverzeichnis allerdings mehrfach Schwierigkeiten gehabt: 1852 wird „Pochmann, Eleon. Prof. W.“ verzeichnet¹⁷, 1851 genauso „Pochmann, Eleon., Profess. W.“¹⁸. Im Jahre 1850 heißt es zwar richtig Henriette, aber dafür: „Bochmann, Henr., Wwe.“¹⁹ Auf Vornamen verzichtet wird in den Jahren 1849²⁰, 1848²¹ – aber nie wird verzichtet auf die Charakterisierung: „Professor W.[Witwe]“ und auf die Stockwerksangabe: 2.

Erstmals 1848 wird Henriette Regine Pochmann unter der Adresse Hauptstraße 9 verzeichnet; in früheren Adressbüchern ist sie unter dieser Adresse nicht nachzuweisen. Das allerdings kann an der Struktur dieser Verzeichnisse liegen, denn 1845, 1844 und früher scheinen oft nur die Hausbesitzer aufgeführt; bei der Hauptstraße 9 heißt das: „Thomas Erb[en].“²²

Es lässt sich also konstatieren, dass Traugott Lebrecht und Henriette Regine Pochmann schon seit 1799 getrennt lebten und jeweils eigene Adressen hatten.

Autor
Prof. Dr. Harald Marx
Dresden



Guido Großmann (1871–1945). Ein Bischof aus Herrnhut in Nikaragua

Ingrid Grosse

Aus Neustadt in Sachsen stammen Persönlichkeiten des 19. und 20. Jahrhunderts, die weit über die Stadt hinaus bekannt wurden, beispielsweise der Chemiker und Apotheker Friedrich Adolph August Struve¹, der Chemiker Julius von Fritzsche² oder der Advokat Wilhelm Michael Schaffrath³, über die ich in den „Sächsischen Heimatblättern“ bereits berichtet habe. Weniger bekannt ist Guido Großmann, der als Bischof der Herrnhuter Brüdergemeine fast 30 Jahre missionarisch in Mittelamerika tätig war. Über sein Leben und Wirken in Nikaragua bis 1932 gab es bereits Veröffentlichungen.⁴ Damals war er in Deutschland auf Urlaub und berichtete bei einem Besuch in seiner Heimatstadt über sein Leben.

Was später geschah, war aber bislang nicht bekannt. Durch Recherchen im Archiv der Herrnhuter Brüdergemeine und Kontakten zur Dresdner und Königsfelder Brüdergemeine war es möglich, Großmanns Leben weiter zu verfolgen.

Großmanns Jahre in Herrnhut

Guido Großmann wurde am 2. Mai 1871 als Sohn des Bäckermeisters Hermann Großmann in Neustadt in Sachsen geboren. Guido besuchte hier sechs Jahre die Erste Bürgerschule. Er sollte später die väterliche Bäckerei übernehmen, weil sein älterer Bruder von einem Pferd erschlagen worden war, und lernte deshalb – nicht ganz freiwillig – in Friedersdorf bei Neusalza und in Löbau das Bäckerhandwerk. Sein Vater starb aber in dieser Zeit, und die Bäckerei wurde verkauft. Guido kam als Geselle nach Herrnhut und fand bald Kontakt zur 1727 von Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700–1760) gegründeten Brüdergemeine, die ihren Hauptsitz in Herrnhut hatte und hat. Mit 18 Jahren wurde Großmann Mitglied dieser Gemeine. Sein Wunsch war es, recht bald in der Missionsarbeit tätig zu werden. So lernte

Guido Großmann (rechts)
im Urwald Nikaraguas, um 1935
© Unitätsarchiv Herrnhut, LBS.10946

- 1 Ingrid Grosse: Friedrich Adolph August Struve (1781–1840), in: Sächsischen Heimatblätter 56 (2010), Heft 2, S. 109–120.
- 2 Ingrid Grosse: Dem Chemiker und Akademiker Carl Julius von Fritzsche, in: Sächsische Heimatblätter 54 (2008), Heft 2, S. 126–138.
- 3 Ingrid Grosse: Wilhelm Michael Schaffrath (1814–1893), Sächs. Heimatblätter, 60 (2014), Heft 2, S. 134–145.

Guido Großmann zu Pferde in Nicaragua, um 1905
Unitätsarchiv Herrnhut, LBS.02366



Karte des Nordostens der Republik Nicaragua mit Eintragung der Wirkungsstätten Großmanns



und arbeitete er 1½ Jahre bei Friedrich Bodelschwingh (1831–1910), der 1872 in Bethel bei Bielefeld die Rheinisch-Westfälische Anstalt für Epileptische und 1885 den Verein Arbeiterheim gegründet hatte. Danach war er fast fünf Jahre, von 1895 bis 1899, in der Ausbildung für die Mission in Königsfeld (Schwarzwald) und in Niesky. Aufenthalte in England (Bedford) und Spanien dienten der Weiterbildung auf sprachlichem und medizinischem Gebiet. In Herrnhut wurde er im Oktober 1900 zum Diakonus der Brüdergemeinde ordiniert.

Im gleichen Monat heiratete er Frida Amalia, geb. Peper (1875–1915). Beide gingen noch im gleichen Jahr als Missionare nach Bluefields an der Ostküste Nicaraguas (Miskito-Küste).

In Nicaragua

In Nicaragua bestand bereits seit 1849 eine Missionsstation der Herrnhuter Brüdergemeinde; sie war auf Veranlassung des Fürsten Otto Victor I. von Schönburg-Waldenburg (1785–1859) gegründet worden, der wiederholt Missionsprojekte der Herrnhuter unterstützte.



Von Großmanns Tätigkeit in diesen Jahren ist bekannt, dass er 1905 eine Reise „in das noch unerforschte und heidnische Gebiet des Wangksflusses“ unternahm. Dort errichtete er 1907 im Ort Langsangta eine neue Missionsstation. 1915 erlag seine erste Frau den Strapazen unter den dortigen Bedingungen. Ursachen dürfte zum einen das feucht-warme Klima gewesen sein, andererseits gab es in dieser Zeit an der Ostküste ständig militärische Auseinandersetzungen, die Frida Amalia wohl nicht verkräftete. Die USA hatten schon 1909 Kriegsschiffe nach Bluefields geschickt und ließen nach der militärischen Intervention einen amerikatreuen Präsidenten namens Alfonso Diaz wählen. 1912 besetzten sie das ganze Land, zogen erst 1925 ab.

1920 heiratete Guido Großmann ein zweites Mal, diesmal Clara Sophie Wilhelmine, geb. Mohrmann (1892–1969). Von ihr ist eine mehrseitige, mit Schreibmaschine geschriebene Autobiographie erhalten, die sich im Besitz der Brüdergemeinde Königsfeld befindet. Claras Denken und Tun erscheint uns heute manchmal schwer verständlich, ist aber der damaligen Zeit und den speziellen Regeln der Brüdergemeinde geschuldet.

Clara wuchs in Stuttgart auf, arbeitete nach dreijähriger Ausbildung auf dem Höheren Lehrerinnen-seminar sieben Jahre als Lehrerin in Königsfeld. Der Brüdergemeinde dort trat sie 1914 bei.

Ihren Weg zu Guido Großmann beschreibt sie so: „Völlig unerwartet für mich kam im Februar 1918 der Ruf in die Missionsarbeit in Nicaragua. Bruder Guido Großmann, dessen Frau 1915 in Bluefields heimgerufen worden war, bat mich, als seine Lebensgefährtin mit ihm in Nicaragua dem Herrn zu dienen. Obwohl wir uns noch nicht begegnet waren, gab ich mein Jawort, weil der Herr mir die Gewissheit schenkte, dass es sein Ruf an mich war.“



Durch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs und bürokratische Hindernisse dauerte es noch zwei-einhalb Jahre, bis Clara im Juli 1920 mit dem Schiff den Atlantik überqueren konnte und sich die beiden das erste Mal gegenüberstanden. In Bluefields fand im August 1920 die Trauung statt. Die Ehe der beiden war, wie Clara schreibt, trotz des großen Altersunterschiedes von über 20 Jahren sehr glücklich. Sie hatten fünf Kinder. Zwei ihrer Söhne starben im Zweiten Weltkrieg; Johannes (1926–2000) und Ruth (1932–1980) lebten später in Königsfeld. 1925 konnten die Großmanns erstmals Urlaub machen, den er, seine Frau und die damals drei Kinder in Salem (USA) verbrachten. Anschließend reisten sie noch für einige Wochen nach Deutschland. Im gleichen Jahr wurde Großmann in Bethlehem (USA) zum Bischof der Brüderkirche ordiniert. Bald danach bekam er ein neues Betätigungsfeld in Twappi (Tuapi), unweit von Puerto Cabezas im Norden Nicaraguas, damals neuer Stammsitz der Brüdergemeinde. In Twappi wohnten fast nur Ureinwohner, die Miskitos. Großmanns lebten unter ihnen und erlernten auch deren Sprache. Clara Großmann beschreibt dann die weiteren Stationen der Familie in Nicaragua: Puerto Cabezas, eine damals aufblühende Stadt, wo die Gemeinde 1927 eine Kirche und das Missionshaus baute, danach in das kleine Dorf Bilwi (das inzwischen in Porto Cabezas eingemeindet ist). Auch dieses war größtenteils von Indigenen bewohnt. Dort wirkte Großmann zehn Jahre. Er hielt Gottesdienste in drei Sprachen; unter seiner Leitung und tätiger Mitarbeit der Einwohner entstand eine neue Gemeinde, in die auch die Jugendlichen einbezogen wurden. Man baute eine Schule, Clara Großmann leitete einen englischen und einen „indianischen“ Chor sowie einen Posaunenchor.

In dieser Zeit wurde Nicaragua wieder durch einen Bürgerkrieg erschüttert, unterstützt von den USA, die 1926 zum zweiten Mal militärisch eingriffen. Es führt hier zu weit, die einzelnen Aufstände zu beschreiben; auf alle Fälle versank das Land in chaotische Zustände, die auch vor den Missionsstationen nicht Halt machten. 1931 wurde einer der Missionare ermordet.

links: Kirchenbau in Kukulaya, einer Siedlung im Landesinneren, um 1925

© Unitätsarchiv Herrnhut, LBS.00535

rechts: Twappi, Missionsstation der Herrnhuter Brüdergemeinde, um 1925

© Unitätsarchiv Herrnhut, LBS.01365

4 Oswin Hantzsch: 600 Jahre Neustadt, Neustadt in Sachsen 1933, vgl. Wolfgang Götz: Persönlichkeiten, Generationen, Originale einer sächsischen Kleinstadt, Neustadt in Sachsen 1995.

5 Paul W. Schaberg: Die Geschichte der Brüdergemeinde Dresden 1721–1990. Ein Überblick von Zinzendorfs Zeiten bis heute, Weitfeld 1992.

Großmanns letztes Wohnhaus
in Dresden-Striesen,
Reinickstraße 13, 2022
Foto: Ingrid Grosse



Danksagung

Für die Anfertigung der Biographie von Guido Großmann durfte ich das Unitätsarchiv Herrnhut nutzen und erhielt die Genehmigung, in dieser Publikation von Großmann fotografierte Bilder zu verwenden, wofür ich mich herzlich bedanke. Karl Bankmann stellte mir die Chronik der Dresdner Brüdergemeine zur Verfügung. Ihm verdanke ich auch weitere Hinweise, und er vermittelte den Kontakt zur Brüdergemeine in Königsfeld (Schwarzwald) und zu dem dort lebenden Ehepaar Dagmar und Volker Heß. Diese stellten mir das Manuskript von Großmanns zweiter Frau Clara zur Verfügung, aus dem ich viele Details aus dem Leben der Großmanns erfuhr, wofür ich ihnen zu großem Dank verpflichtet bin.

Autorin

Dr. Ingrid Grosse
Neustadt/Sachsen

So war es ein Glück, dass Großmanns von April 1931 bis November 1932 in Deutschland Urlaub machen konnten. Dieser Aufenthalt rettete ihnen möglicherweise das Leben. In dieser Zeit besuchte Guido Großmann auch seine Heimatstadt Neustadt in Sachsen. Noch einmal kehrten beide nach Nikaragua zurück, aber bei Guido Großmann zeigten sich nun die Auswirkungen der Strapazen in den vergangenen Jahren; seine Gesundheit war sehr angegriffen.

Die letzten Jahre in Deutschland

Nach einem weiteren Urlaub 1937 mussten sie deshalb in Deutschland bleiben. Zunächst ließen sie sich in Kleinwelka bei Bautzen nieder, aber 1938 erreichte Guido Großmann der Ruf, das Predigeramt in der Dresdner Brüdergemeine⁵ zu übernehmen. Diese Gemeinde bestand bereits seit etwa 1721, als Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700–1760) dort erste Hausversammlungen abhielt. Die Teilnehmer wurden anfangs vom sächsischen Staat und dem Klerus verfolgt und trafen sich nur heimlich. Erst 1747 fielen die Beschränkungen, es bildete sich eine Sozietät, eine freie Verbindung von Freunden der Brüdergemeine. Im Jahre 1819 gründete man einen Missionsverein, was bedeutete, dass in Dresden nun auch Missionare unterstützt wurden. Seit 1903 hatte die Dresdner Gemeinde einen eigenen Prediger, zuvor kamen die Prediger aus Kleinwelka. Bischof Großmann übte sein Amt in Dresden als 14. Prediger bis zu seinem Tode aus. Die Gemeinde hatte bis in die 1930er und 1940er Jahren u. a. den Saal der CVJM auf der Ammonstraße, bis 1937 auch Räume im Ehrlich'schen Stift, danach in der Landeskirchlichen Gemeinschaft Räcknitzstraße nahe des Dresdner Hauptbahnhofs. Viele Veranstaltungen fanden auch in Großmanns Predigerwohnung auf der Reinickstraße statt. Erst seit 1978 besitzt die Dresdner Brüdergemeine eigene

Räume in der Oschatzer Straße, wo seitdem alle Veranstaltungen stattfinden.

Die Familie Großmann musste am 13. Februar 1945 den barbarischen Bombenangriff auf Dresden erleben, glücklicherweise blieb ihr Wohnhaus in Striesen verschont. Aber nur wenige Monate später, am 16. September 1945, verstarb Guido Großmann. Seine letzten Predigten hielt er in der Dresdner Martin-Luther-Kirche in der Dresdner Neustadt, weil alle bisher genutzten Räumlichkeiten beim Angriff zerstört worden waren.

Seine Witwe Clara Großmann übernahm nach dem Tod ihres Mannes das Predigeramt für ein halbes Jahr, bis ein Nachfolger gefunden war. Sie übersiedelte anschließend nach Königsfeld, wo sie vor ihrer Ehe gelebt und gearbeitet hatte, und lebte dort bis zu ihrem Tod im Jahre 1969.

Was bleibt von Guido Großmann?

Von Guido Großmann sind viele Briefe und eine umfangreiche Fotodokumentation über sein Wirken in Nikaragua erhalten. Diese werden im Unitätsarchiv Herrnhut aufbewahrt. Er hatte sich bereits 1904 aus Europa eine Kamera bestellt, mit der er das Leben auf der Missionsstation, seine Reisen ins Landesinnere und die Menschen, mit denen er zusammenkam – Indigene, Kreolen, Weiße – fotografierte. Unter teilweise abenteuerlichen Bedingungen hat er die Bilder entwickelt. In einem Brief aus dem Jahre 1905 beschrieb er dies folgendermaßen: „Im Frühjahr machte ich eine Tour nach Wasla, unserer nördlichsten Station, nahm auch einige Bilder auf, doch die meisten haben beim Baden einen gelben Schimmer erhalten. Es war Trockenzeit, da gab es kein Regenwasser, und so gebrauchte ich Flusswasser. Ich setzte den Spülapparat in den Bach und ließ das Wasser durchlaufen. Da der Bach seicht war und ziemlich schnelle Strömung hatte, war er sandhaltig, so sind die Bilder nicht besonders gut geworden. Doch es war sehr idyllisch, um Mitternacht saß ich einsam und verlassen im Urwald am Bachesrand und wachte, dass mir die kleinen Fische nicht die Schicht (das war damals Gelatine) auf der Platte abblecken möchten.“

Die hier verwendeten Fotos von Guido Großmann sind nicht datiert, man kann sie aber zeitlich ungefähr zuordnen. Es sind einzigartige ethnologische Dokumente über das damalige Leben der Urbevölkerung an Nikaraguas Ostküste, die durch Großmanns Fotografien der Nachwelt erhalten blieben. Die atlantische Ostküste Nikaraguas ist eines der wenigen Gebiete, wo die Brüdergemeine mit 85.000 Mitgliedern noch heute Volkskirche ist. Großmanns Wirken hat sicher dazu beigetragen. Die dort lebenden Miskitos waren nie kolonialisiert. Für die Herrnhuter Brüdergemeine, die sich im Ausland „Moravian Church“ nennt, waren die Einheimischen immer ebenbürtige Partner. Bereits 1933, Großmann war da noch in Nikaragua, wurde der erste Miskito zum Diakon ordiniert, 1962 der erste einheimische Bischof geweiht. Seit 2007 stand eine Frau der Miskitos an der Spitze der Kirchenleitung.



Kino im Krieg – Krieg im Kino. Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Dresdner Kinokultur zwischen 1914 und 1918

Sophie Döring

Film und Erster Weltkrieg sind auch – oder jubiläumsbedingt vielleicht gerade – in den letzten Jahren wieder eine enge Verbindung eingegangen. Während erfahrene Kinogänger eher an Klassiker wie etwa „The Battle of the Somme“ (Großbritannien 1916, dir. W. F. Jury) und „Kreuzer Emden“ (Deutschland 1932, dir. Louis Ralph) denken mögen, hatte das Thema in den letzten Jahren unter anderem auch in Form der monumentalen Weltkriegsverfilmung „1917“ (Großbritannien 2019, dir. Sam Mendes) oder als Kulisse für den Superheldenfilm „Wonder Woman“ (USA 2017, dir. Patty Jenkins) wieder Konjunktur.

Dass der ‚Große Krieg‘ bis heute im Kino über die Leinwand läuft, provoziert die Frage nach der Annahme des Themas durch das zeitgenössische Publikum: Welche Filme sahen die Zuschauer, wenn sie zwischen 1914 und 1918 in die Dresdner Kinos gingen? Konnten die Geschehnisse des Kriegs ad-

äquat auf der Leinwand gezeigt werden – zu einer Zeit, als die technischen Möglichkeiten des Mediums Film noch sehr viel eingeschränkter als im heutigen Kino waren? Und wollte das Dresdner Publikum überhaupt Krieg im Kino sehen?

Diesen Fragen versucht sich die Arbeit zu nähern, indem sowohl die Film- als auch die Kinokultur in Dresden während des Ersten Weltkriegs näher untersucht werden. Im Fokus der Arbeit stehen somit die zeitgenössischen Wochenschauen, Dokumentar- sowie Spielfilme, welche während des Ersten Weltkriegs in verschiedenen Dresdner Kinos gespielt wurden.¹ Die Informationen hierzu speisen sich aus einem deutschlandweit einzigartigen Quellenbestand: der sogenannten Sammlung Ott. Die Quelle ist ein über tausendseitiges Konglomerat verschiedener Beobachtungen, die ihr Verfasser Heinrich Ott aufgrund seiner mehr als dreißigjährigen Tätigkeit als Kinobesitzer, Filmvertreter und Leitfigur des Ver-

Die „Vaterland-Lichtspiele“ (bis 1919 „Colosseum“) am Freiburger Platz 20 mit Reklame für den Erika-Glässner-Film „Die tote Stunde“, 1920
SLUB Dresden, Deutsche Fotothek

Sophie Döring ist erste Preisträgerin des Hugo-Ermisch-Preises für Geschichte und Kultur Sachsens. Der Beitrag ist eine Kurzfassung ihrer Masterarbeit „Krieg im Kino, Kino im Krieg. Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die deutsche Kinokultur zwischen 1914-1918“.

- 1 Gerhard Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Bernhard Chiari/Matthias Rogg/Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2009, S. 4-7.
- 2 Wolfgang Flügel: Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott, in: Wolfgang Flügel/Merve Lühr/Winfried Müller (Hrsg.): Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949, Dresden 2021, S. 26-50.
- 3 Für mehr Informationen hierzu vgl. <https://chiffre1918.de/>. Die Webseite des Projekts findet sich unter <https://kino.isgv.de/>.
- 4 Der entsprechende Band zur Arbeit wird voraussichtlich Ende 2022 erscheinen: <https://www.isgv.de/publikationen/kategorie/isgvdigital>.
- 5 Zitiert nach Kaspar Maase: Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich, in: Archiv für Sozialgeschichte 41 (2001), Heft 1, S. 41.
- 6 Wolfgang Mühl-Benninghaus: Exemplifikationen des Militärischen zwischen 1914 und 1918. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges im Nonfiction-Film, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918, München 1998, S. 293.
- 7 Wolfgang Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg, Berlin 2004, S. 274.
- 8 Bernadette Kester: Film front Weimar. Representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933), Amsterdam 2003, S. 36 f.
- 9 Dresdner Neueste Nachrichten vom 7. April 1912, S. 12.
- 10 Dresdner Neueste Nachrichten vom 25. Dezember 1917, S. 12.

eins der Kinematographenbesitzer des Königreiches Sachsen in Dresden festhalten konnte. In zwölf Teilen listete Ott nicht nur die Dresdner Kinos zwischen 1896 und 1933 auf, sondern hielt außerdem die in der Stadt gespielten Filme fest.² Über die Arbeit innerhalb des Projekts³ hinaus wurden im Rahmen der Masterarbeit 2.945 Filme in rund 80 Dresdner Kinos sowie 2.400 Kino- und Filminserate in über 1.000 Ausgaben der Dresdner Neuesten Nachrichten ausgewertet.⁴ Das Medium Film selbst war dabei zur Zeit des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs noch sehr jung. Einer Zeitungsumfrage zufolge schätzten Zeitgenossen den Film 1914 hinter „der drahtlosen Telegraphie, dem Panama-Kanal, dem lenkbaren Luftschiff, der Flugmaschine und der Radium-Anwendung“ als sechstes Weltwunder der Zeit ein.⁵ Die Institution Kino hatte sich seit ihrem Beginn etwa 20 Jahre zuvor dennoch bereits rasant weiterentwickelt: Vom Wanderkino zu kleinen Ladenkinos bis hin zu prächtigen Kinopalästen hatte sich das Kino zu einem prägenden Faktor der Innenstädte etabliert. So auch in Dresden, wo sich die Zahl der Spielstätten vor dem Ersten Weltkrieg auf etwa 50 Kinos belief. Die Ladenkinos waren auch in Dresden vor dem Krieg die zahlenmäßig stärkste Kinoform gewesen und am weitesten über den Stadtraum verteilt. Während des Krieges ging ihre Anzahl allerdings zurück, was vor allem auf die Popularität der Kinobauten zurückzuführen ist: Neben den einfach eingerichteten Ladenkinos, deren Ausstattung meist aus nicht mehr als einigen eng gestellten Stuhlreihen, dem Projektor und einer kleinen Leinwand bestand und die vor allem durch ihre geringen Preise und lockere Atmosphäre Kundschaft für sich verbuchen konnten, zogen die luxuriösen Filmpaläste ab Ende der 1910er Jahre auch besser gestelltes Publikum an. Die ersten Kinobauten tauchen im Dresdner Raum bereits vor dem Krieg im Jahr 1913 auf; es handelt sich hierbei um die „U.T.-Lichtspiele“ und die „Kammer-Lichtspiele“, welche beide in der Dresdner Innenstadt eröffnet wurden. Die Kinobauten waren mit einer Ausnahme allesamt in der inneren Altstadt zwischen Augustusbrücke und Hauptbahnhof vertreten. So lagen die zwei vor Kriegsbeginn existenten Kinobauten nur etwa 600 Meter Luftlinie voneinander entfernt, das „Prinzess-Theater“ eröffnete während des Kriegs ebenfalls in unmittelbarer Nähe. Ein eigenständiges Lichtspielhaus außerhalb des Stadtzentrums kam erst 1923 mit dem „Faun-Palast“ hinzu. Gegenüber der besseren Ausstattung der großen Kinobauten, welche mit komfortablen Sesseln, einer eigens eingerichteten Belüftung und besonderen Feuerschutzvorkehrungen aufwarten konnten, konnten sich die Ladenkinos vor allem in der Innenstadt während des Krieges kaum mehr durchsetzen, bis gegen 1923 nur kaum mehr ein Drittel der Vorkriegszahl übrig war. Stattdessen übernahmen ab 1916 die Kinobauten das Gros der Aufführungen, bis in den 1920er Jahren beinahe 70 Prozent aller verzeichneten Dresdner Kinovorstellungen auf die fünf großen Lichtspielhäuser der Stadt fielen. Die Mehrheit der Vorstellungen in Dresden wurde ab Mitte des Kriegs lediglich in einer Handvoll Kinos aufgeführt. Einberufungen und Sterbefälle der Kinobesitzer schienen in Dresden hingegen kaum Folgen für den Kinobetrieb gezeigt zu haben. Hier zeigen sich die

Auswirkungen der Einstufung des Kinos als kriegsrelevanter Wirtschaftszweig, welcher die Einberufungen des Personals vor allen in den größeren Kinobetrieben anfechtbar machte. Damit ließe sich auch erklären, warum in Dresden ein überdurchschnittlich hoher Anteil an Besitzerinnen bei den Ladenkinos feststellbar ist: Aufgrund ihrer geringen Größe und Besucherzahl (und ihrer somit geringeren Wertigkeit im Sinne der Kriegsrelevanz) war es für deren Besitzer vermutlich schwieriger, einen Antrag auf Kriegsfreistellung bewilligt zu bekommen. Anders als bei den prestigeträchtigeren Kinobauten, die aufgrund ihrer Größe meist durch eine Gesellschaft geführt wurden, machte die wirtschaftliche Notlage, aus der die Ladenkinos oftmals bereits geboren worden waren, das Führen eines Ladenkinos durch eine Betreiberin sowohl vor als auch während des Kriegs eher zur Notwendigkeit.

Ob Kinobesitzer oder -besitzerin, man bemühte sich stets, den Geschmack und Zeitgeist des Publikums zu treffen – dies zeigt sich besonders in der Entwicklung der Militärspielfilme während des Krieges. Zu Beginn des Krieges ist ein starker Anstieg von militärischen Filmen aller Art zu verzeichnen, in den Jahren 1914 und 1915 machten militärische Filme etwa 20 Prozent aller Vorführungen aus. In Dresden wurden in allen Kriegsjahren Flieger- und Marine-Filme gespielt, daneben gab es Sanitätsfilme wie etwa „Die Schwester vom Roten Kreuz“ (Deutschland 1915, dir. unbekannt, gespielt 1915) sowie Dokumentarfilme wie „Der Sanitätshund im Kriegsdienst“ (unbekannt, gespielt 1915). Da das Interesse des Publikums allerdings mit dem aufkommenden Kriegsverdross abflaute, sank die Zahl der Militärspielfilme bereits 1916 wieder unter fünf Prozent, was sich im weiteren Verlauf des Kriegs nicht mehr änderte.

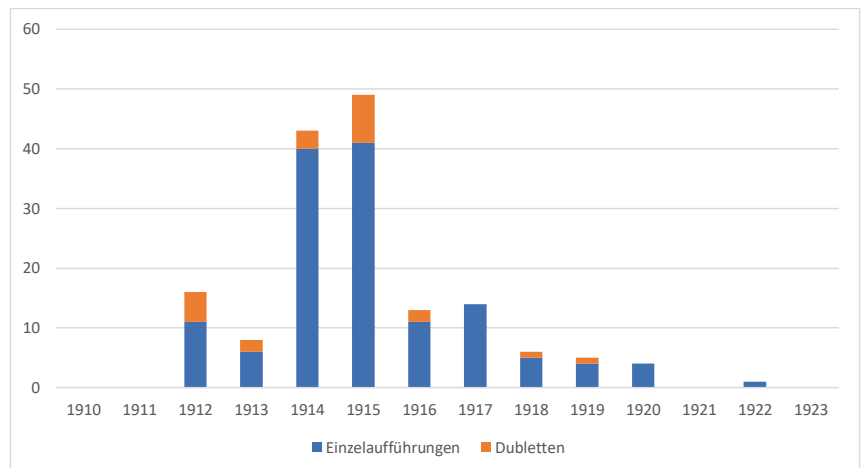
Lediglich die Wochenschauen schafften es, den Krieg zu überdauern. Darüber hinaus ist hier für das Lokalbeispiel eine Besonderheit bemerkenswert, denn Dresden produzierte, zumindest zeitweise, ein eigenes Produkt neben den reichsweiten Eiko- und Messter-Wochenschauen. Das „Tonbild-Theater-Olympia“ konnte während des Kriegs mit einem eigenen Operateur für Frontaufnahmen aufwarten, welcher die Produktion einer „Olympia Kriegswochenschau“ ermöglichte, die durch den kinoeigenen Filmverleih vertrieben wurde. Die Belege über Dauer und Größe des Unternehmens sind allerdings spärlich. Eventuelle Zusammenhänge könnten hier aber mit einem Auftrag des sächsischen Kriegsministeriums an den Filmschaffenden Oskar Messter bestehen, der Frontaufnahmen von sächsischen Soldaten liefern sollte.⁶ Vielleicht hatte sich aus einem ähnlichen Auftrag auch eine Chance für die Operateure des Olympia-Kinos ergeben.

Nachdem sich das Publikum von den militärischen Filmen abgewandt hatte, erlebten Filmgenres ohne Militärbezug ein Comeback. Besonders die Kriminalbeziehungsweise Detektivfilme verzeichneten einen massiven Anstieg, aber auch Komödien und sogenannte Abenteuerfilme waren gefragt. Allen populären Spielfilmen war gemein, dass die Filmemacher die Herstellung von eigenen Filmreihen für sich entdeckten und nunmehr mit den wiederkehrenden Charak-

teren um die Gunst des Publikums buhlten. Bereits während des Kriegs war ein deutlicher Anstieg von mehrteiligen Filmen, wie etwa der sechsteiligen Reihe „Der Hund von Baskerville“ (Deutschland 1914-1920, dir. Rudolf Meinert, Richard Oswald, Willy Zeyn Sr.), zu erkennen. Dieser Trend setzt sich in der Nachkriegszeit, etwa in Gestalt der Reihe „Der Mann ohne Namen“ (Deutschland 1921, dir. Georg Jacoby) oder „Der geheimnisvolle Dolch“ (unbekannt) mit insgesamt fünf Teilen, fort. Auch muss beispielsweise die Filmreihe „Die Herrin der Welt“ (Deutschland 1919-1920, dir. Joe May Josef Klein, Uwe Jens Krafft, Karl Gerhardt) sehr erfolgreich in Dresden gelaufen sein, denn ihre insgesamt acht Teile wurden 1920 allesamt im „U.T.-Theater“ und zwei Jahre darauf, wahrscheinlich als Sammelveranstaltung, noch einmal im „Prinzess-Theater“ aufgeführt.

Anders als im wilhelminischen Durchschnitt sind in Dresden während des Kriegs allerdings kaum Schwankungen im Verhältnis von in- und ausländischen Filmen festzustellen. Da der Umschwung auf größtenteils nationale Filme bereits 1911 eingetreten war und der Anteil internationaler Streifen bis 1914 noch weiter absank, blieb das Verhältnis von deutschen und nicht-deutschen Produktionen während des Kriegs selbst relativ konstant. Erklärbar wäre diese Eigenheit eventuell durch den Fakt, dass das Königreich Sachsen (ähnlich wie etwa Bayern) eigene Verteilstellen und Behörden beibehalten und damit einen größeren Einfluss auf die Herkunft der gezeigten Filme hatte.⁷ Die Auswirkungen reichsweiter Verbote von Filmimporten ab 1916 zeigten sich im Dresdner Beispiel deshalb nur eingeschränkt.⁸ Auffällig ist allerdings, dass nach dem Krieg ein kleiner Anstieg ausländischer Produktionen zu verzeichnen ist, und nun mit Zeitverzögerung auch die ersten amerikanischen Streifen ihren Weg nach Dresden fanden. So lief etwa der erste Chaplin-Streifen 1921 in den „U.T.-Lichtspielen“ – fünf Jahre nach seiner Erstaufführung in den USA.

Begünstigt durch eine Reihe von Faktoren wie etwa der eingeschränkten Kulturlandschaft und dem gleichzeitigen Bedürfnis der Bevölkerung nach Ablenkung und Unterhaltung während des Kriegs schaffte das Kino in Dresden, ähnlich wie im gesamten Kaiserreich, so zwar nicht den erhofften Schulterchluss mit Theater oder Oper; das ‚Stiefkind‘ der Medien konnte aber dennoch einen Prestigegewinn verzeichnen und sich als kulturelle Institution in der Stadt etablieren. Noch 1912 hatte der Besitzer des Dresdner Tonbild-Theaters geklagt: „Man glaubt, einer dem Zeichen unsrer Zeit entsprechende, ebenso wichtige wie nützliche Art der Unterhaltung und Belehrung einfach ihre Existenzberechtigung absprechen zu können mit der haltlosen Behauptung: ‚Die Lichtspielkunst übe schädlichen Einfluss aus auf Moral, Sitte und Charakter der Volksseele.‘ Gewiss ist letzteres der Fall, aber nur wenn die Zusammenstellung des Programms im Genre des modernen Sittendramas, des französischen Schwanks, der Burleske oder auch der meisten neuzeitlichen Operetten geschieht. Nicht aber, wenn die Wahl der Vorführungen sich im ebenso feinsinnigem, wie geschmackvollen Rahmen bewegt. Beide, Theater wie Kinematograph, können degenerierend wie



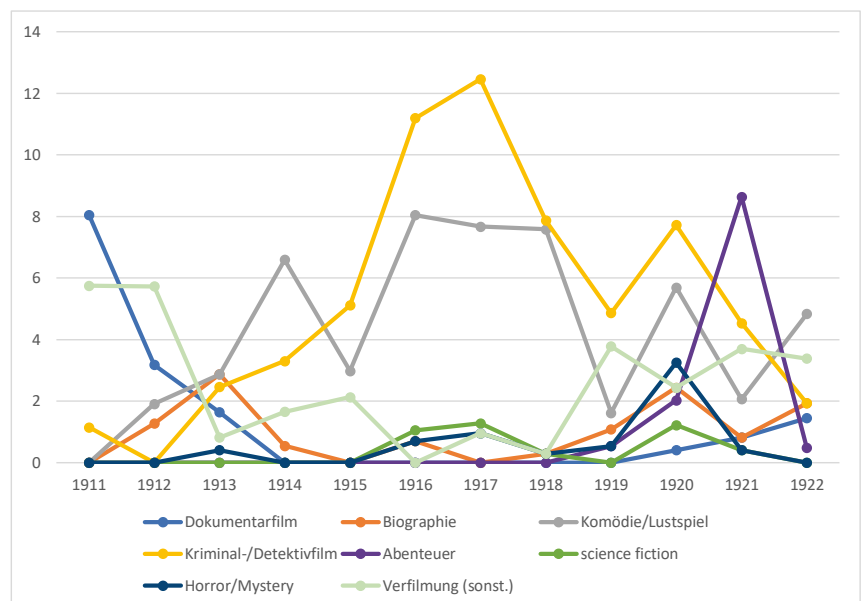
läuternd auf das Innenleben der Menschheit wirken. Nicht darauf kommt es an: ‚Was wir sind‘, sondern: ‚Wie wir es sind.‘⁹

Wie sehr sich die Rolle des Kinos am Ende des Kriegs geändert hatte und dass diese Entwicklung zum Teil auch einer bewussten Selbstinszenierung geschuldet war, zeigt hingegen ein Inserat des Dresdner Prinzess-Theaters am ersten Weihnachtsfeiertag 1917: „Kriegs-Weihnachten! Zum 4. Male! Ein hartes, an Entbehrungen reiches Jahr liegt auch hinter der Heim-Armee! Eiserner Fleiß waltete im Lande, damit die Helden da draußen keinen Mangel litten. Nach der Arbeit die Entspannung; Die suchte und fand die Heim-Armee in ihren kargbemessenen Ruhestunden im Theater, im Lichtspielhaus. Die sieggekrönten Urlauber fanden sich mit ein und die Verwundeten mit der Ehrenzier ihrer Narben. Sie alle freuten sich, daß das Leben daheim nicht verstorben war, daß wir noch schauen und genießen dürfen. Ihr unvergängliches Verdienst ist es! Kohlen- u. Gasnöte beherrschen zwar diese hoffentlich letzte Kriegs-Weihnachten. Aber das Prinzess-Theater bietet in dieser Zeit feiertägige Ruhe und Erholung [und] neben einem reichhaltigen glänzenden Feiertagsprogramm Licht und Wärme.“¹⁰

Absolute Anzahl der Aufführungen militärischer Filme und ihrer Dubletten in Dresdner Kinos zwischen 1910 und 1923

unten: Prozentualer Anteil ausgewählter Genres an Kinoaufführungen in Dresden zwischen 1911 und 1922

Autorin
Sophie Döring
s.doering@isgv.de





Michael Rom, Juni 1987
Foto: Renate von Mangoldt

„Schwierigkeiten bereiten, die mutlos machen.“ Einige Gedanken zum 65. Geburtstag von Michael Rom

Robert Rösler

Hinweis

Das Zitat in der Überschrift stammt aus Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Staatssicherheit, Bezirksverwaltung Dresden (folgend: BStU, MfS, BV DD), AP 3114/82, S. 19.

Vor 65 Jahren wurde der Dichter, Lyriker, Sänger und Museumsmann Michael Rom geboren. Michael Rom war von 1979 bis 1980 Museumsleiter am Heimatmuseum Radeburg und arbeitete davor und danach auch am Schloss Moritzburg. Er galt als unangepasst und künstlerisch sehr aufgeschlossen, stammte aber selbst nicht aus einem originären Künstlerhaushalt. Sein Dienstende in Radeburg war eng mit einer von der Stasi aufwändig und aktiv verhinderten Ausstellung junger Dresdner Künstler am Heimatmuseum Radeburg verbunden und ist bis heute eine für die Stadt Radeburg eher traurige Episode.

Am 5. Juli 1957 in Wittenberge geboren, wuchs Michael Rom anfangs vor allem bei der Großmut-

ter in Breese auf. Die Mutter, Johanna Rom, war vier Tage nach Roms Geburt gestorben. Michael Rom beschreibt diese Zeit in der Rückschau als nicht gerade einfach. Sein Vater, Jahrgang 1907, war Uhrmacher in Wittenberge und heiratete noch zweimal. Mit seiner zweiten Stiefmutter, Ingeborg Rom, verstand sich Michael nach eigenen Angaben aber gut.¹

Der junge Michael Rom durchläuft das Schulsystem der DDR ohne große Anstrengungen. Er interessiert sich sehr für Sport und betreibt Flugsport (Segelflug) mit guten Ergebnissen, in der DDR eine Angelegenheit der Gesellschaft für Sport und Technik (GST). Eine gewisse Faszination für Tech-

nik zeigt sich auch in seinen guten Noten im technischen Zeichnen und dem frühen Wunsch „Flugzeugführer der NVA“² zu werden. Ein Wunsch, der sich aber nicht erfüllen wird.³

Rom ist Jung- und Thälmannpionier, probiert sich in der 8. Klasse als Gruppenratsvorsitzender, ist später FDJ-Mitglied und sowohl im FDGB als auch in der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft. Er engagiert sich in der AG Geschichte und absolviert ein FDJ-Studienjahr mit dem „Abzeichen für gutes Wissen“ in Bronze. Er schließt die Polytechnische Oberschule mit einem Abschluss der 10. Klasse ab, besteht seine Facharbeiterprüfung zum Instandhaltungsmechaniker am VEB Zellstoff- und Zellwollewerke (ZZW) Wittenberge und arbeitet schließlich im gleichen Betrieb bis zum Einzug zum Grundwehrdienst in die Nationale Volksarmee (NVA) der DDR. Dort leistet er seinen vollen Dienst von 18 Monaten ab, bis zum April 1978.⁴

Was zunächst nach einer recht typischen DDR-Biographie aussieht, endet spätestens mit Roms Rückkehr aus der NVA. Schon in der Grundschule und auch später, während der Ausbildung, machen ihm Konformität und Anpassungsdruck in Klassen und Verbänden zu schaffen. Michael Rom fällt immer wieder auf, gilt als „vorlaut“⁵, unangepasst und eckt an. Es kommt zu schulischen Disziplinverstößen, die in seinen Zeugnissen angemahnt werden und auch einer späteren Karriere in der NVA entgegenstehen.⁶

Michael Rom ist nach seiner Dienstzeit bei der NVA auf Sinnsuche, orientiert sich neu. Auch die Arbeit im VEB ZZW Wittenberge nimmt er nicht wieder auf. Er lebt in Perleberg und arbeitet als Kellner. Eine Perspektive sieht er für sich im Bereich der Kunst, Kultur und Geschichte, sicherlich nicht unbeeinflusst durch sein früheres Engagement in der AG Geschichte. Rom bewirbt sich und wird schon im Sommer 1978 am Schloss Moritzburg befristet für ein Jahr eingestellt, zunächst als Aufsicht und gelegentliche Nachtwache. Ein späterer Besuch der Fachschule für Museologie wird bereits im Bewerbungsgespräch thematisiert und Rom in Moritzburg einem wissenschaftlichen Mitarbeiter unterstellt, der ihn anhand eines Ausbildungsplans betreuen soll.⁷

Sein Berufswechsel funktioniert recht reibungslos, und er engagiert sich sehr schnell für eine moderne Museumsarbeit. Die Kollegen in Moritzburg mögen ihn, beschreiben Rom als bescheiden in seinen Ansprüchen und attestieren ihm einen ruhigen und im Grunde gutmütigen Charakter.⁸ Er wirkt zuweilen „etwas exzentrisch“⁹, ist aber auch aufgeschlossen und interessiert, so dass er rasch neue Kontakte in der Künstlerszene um Dresden, Moritzburg und Radebeul knüpfen kann. Doch die Kontakte, die er knüpft, sind nicht nur harmlos.




Unversehens gerät Michael Rom ins Visier des Ministeriums für Staatssicherheit, das spätestens ab Anfang 1980 beginnt, ihn mit einer sogenannten Operativen Personenkontrolle (OPK) zu erfassen und mehrere Inoffizielle Mitarbeiter (IM/IMS)¹⁰

auf ihn anzusetzen. Eine OPK sollte der Beschaffung von Informationen über Personen dienen und gleichzeitig potentiell strafrelevante Dinge zu Tage fördern oder die vermutete „feindlich-negative“ Einstellung aufzeigen. Als Grund für die Überwachung Michael Roms nennt der zuständige Stasi-Unterleutnant Schmalz „enge Verbindungen zu Künstlern, Studenten und Autodidakten, die in der Vergangenheit durch oppositionelle Verhaltensweisen gegenüber der sozialistischen Kulturpolitik und provokatorischen Vorhaben in Erscheinung getreten sind“¹¹ und er will klären, welche Position Rom vor allem auch gegenüber der Kulturpolitik der DDR innehat.

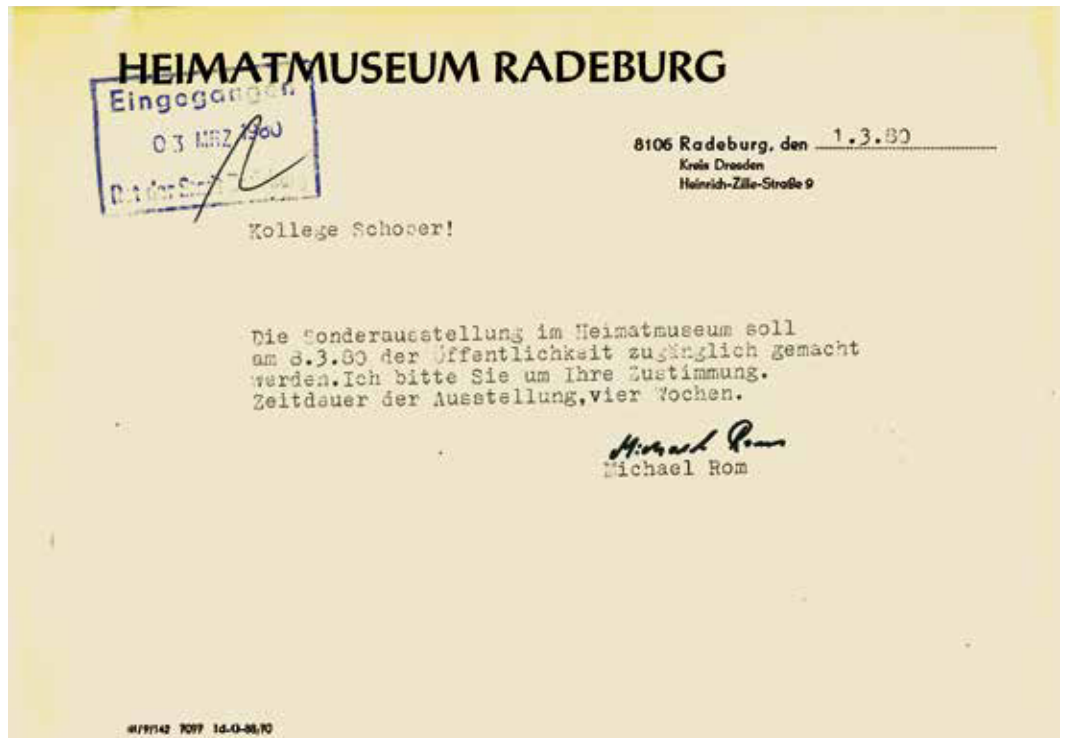
Aus seiner eher progressiven Einstellung machte Michael Rom aber kein Geheimnis. Seine Wohnung in Moritzburg, ein Pavillon des Schlosses, war eine offene Anlaufstelle für Künstler und Studenten. Einige davon, so stellt die Stasi über „eine konspirative Personenüberprüfung der Besucher“¹² fest, sollen sogar bei ihm übernachtet ha-

- 1 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 79.
- 2 Ebenda, S. 80.
- 3 Ebenda, S. 79-80.
- 4 Ebenda, S. 75-76.
- 5 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 82.
- 6 Ebenda, S. 83-85.
- 7 Ebenda, S. 92.
- 8 Ebenda, S. 53.
- 9 Ebenda, S. 39.

Übersichtsbogen zur operativen Personenkontrolle, angelegt vom Ministerium für Staatssicherheit, 1978

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |  | |
| Übersichtsbogen zur operativen Personenkontrolle | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Name, Vorname | | R o m , Michael | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| geboren am, in | | 05. 07. 1957 / Wittenberge | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1978 Lichtbildgröße | |
| Wohnhaft | | 8105 Moritzburg, Schloß | | | | | | | | | | | | | | | | | | BStU 000023 | |
| beschäftigt | | Heimatemuseum Radeburg | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Entscheidung über das Einleiten | |   | | | | | | | | | | | | | | | | | | 05.02.1980 (Datum) | |
| 2. Gründe für das Einleiten | | Persönlich enge Verbindungen zu Künstlern, Studenten und Autodidakten die in der Vergangenheit durch oppositionelle Verhaltensweisen gegenüber der sozialistischen Kulturpolitik und provokatorischen Vorhaben in Erscheinung getreten sind. | | | | | | | | | | | | | | | | | | 000640 | |
| 3. Ziel der operativen Personenkontrolle | | - Klärung der politisch-ideologischen Position von Rom und [redacted], insbesondere der Stellung zur Kulturpolitik der DDR - Aufklären der Ziele, Pläne und Absichten bei der Durchführung von Ausstellungen im Barockmuseum und im Heimatemuseum Radeburg - Weitere Personifizierung des Freundeskreises von R. und [redacted] | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Eingesetzte IM/GMS | | IM "Klaus Hofmann" GMS [redacted] "Schreiber" KP [redacted] | | | | | | | | | | | | | | | | | | Koordiniert mit Abtl. XX/7 | |
| Foto 218 | | 500 218 00.0 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Ankündigung Roms einer
Ausstellung im Heimatmuseum
Radeburg
Stadtarchiv Radeburg



ben. Das macht Roms Wohnung in den Augen der Staatssicherheit ganz klar zu einem „Stützpunkt künstlerisch-oppositioneller Kreise“ und ihn zum Ziel. Denn sein Betätigungskreis beschränkte sich bald nicht mehr auf Moritzburg.

Schon im März 1979 war Rom weiter aufgestiegen und hatte im Heimatmuseum Radeburg als Museumsleiter eine neue, aussichtsreiche Stellung angetreten. Seine Kontakte zu Künstlern und Kunststudenten nutzte er für die Planung neuer Ausstellungen in Radeburg. Und genau eine dieser Ausstellungsideen war der Stasi ein Dorn im Auge. Schon Anfang Dezember 1979 bekam die Abteilung XX¹³ der Stasi-Bezirksverwaltung Dresden den Hinweis, dass mit Ralf Kerbach, Sascha Anderson und Cornelia Schleime Künstler involviert waren, die bereits in Dresden „operativ bearbeitet“¹⁴ wurden, hatten sie doch für den Herbst 1979 eine Ausstellung im Leonhardi-Museum Dresden geplant, die von der Stasi als „provokatorisch“ eingestuft wurde.

Die Hinweise dazu kamen pikanterweise von einem der von Rom einbezogenen Künstler, der als IMS „Schreiber“ der Stasi zuarbeitete. In einem am 4. Dezember 1979 verschriftlichten Tonbandmitschnitt berichtet er seinem Führungsoffizier vom Besuch Roms in seinem Atelier und einem Gespräch über eine mögliche Ausstellung in Radeburg. Er versucht sich sogar in einer Einschätzung von Roms Persönlichkeit, der seiner Meinung nach wohl aus einer Intellektuellenfamilie stammen müsse, da er „gut artikuliert“¹⁵ und auf ihn „keinen unintelligenten Eindruck“ machte.

Michael Rom fühlte sich am Museum Radeburg wohl und versuchte, das Haus etwas progressiver auszurichten.¹⁶ So hatte er bereits eine Ausstellung in Radeburg mit Collagen des Künstlers Freuden-

berg organisiert. Seine Ausstellungskonzeption sah dabei vor, an die Besucher Musikinstrumente auszuteilen, um während des Ausstellungsbesuchs damit zu improvisieren. Ein ungewöhnliches Konzept, das aber nicht bei allen auf Verständnis oder Gegenliebe stieß und auch in der Stadtverwaltung Radeburg zu ersten Irritationen führte.¹⁷

Dennoch setzt Rom sich für neue, progressive Kunst ein. Er will ein „Museum, das ein lebendiges ist“¹⁸, er will Kunst zeigen, „die nicht sofort erschließbar ist“, und den Radeburgern so eine neue Form des Kunstgenusses nahebringen. Durchaus mit dem Wissen, dass das auch ein gewisses Maß an Toleranz vom Betrachter einfordert. Er sucht dezidiert nach „jungen Künstlern mit viel Initiative“ und war sich sicher, mit der neuen Ausstellung, die studentische Arbeiten zeigen sollte, deren Themen sogar „in der Moritzburger Landschaft gefunden“ worden waren, seiner Idee vom Heimatmuseum Radeburg auch als Heimat neuer Kunst ein Stück weit näher gekommen zu sein.

Dabei spielt Michael Rom von Anfang an mit offenen Karten. Er informiert die Stadt Radeburg und die Abteilung Kultur am Rat des Kreises über das Ausstellungsverhaben, die geplanten Werke und beteiligten Künstler sowie seine Sicht der Kunstvermittlung. Aber ist es nicht ganz so einfach, hat doch das MfS ein Wörtchen mitzureden.

Michael Rom und Ralf Kerbach sprechen im Januar 1980 persönlich beim Rat des Kreises vor und erbitten die Genehmigung für die neue Ausstellung. Die wird ihnen für den März 1980 in Aussicht gestellt, wenn dafür bestimmte Voraussetzungen erfüllt seien. Dazu gehören die Vorlage einer Ausstellungskonzeption innerhalb von zwei Wochen, schriftliche Genehmigungen des Bürgermeisters von Radeburg und des Rektors der Hochschule für

10 Heimlich der Stasi zuarbeitende Personen, je nach Einsatzzweck wurden spezielle Unterbezeichnungen verwendet, z. B.: IMS für sogenannte politisch-organisatorische Durchdringung und Sicherung, siehe: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/inoffizieller-mitarbeiter-im/> (besucht am 14.06.2022).

11 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 23. Dort auch das folgende Zitat.

12 Ebenda, S. 28. Dort auch die folgenden Zitate.

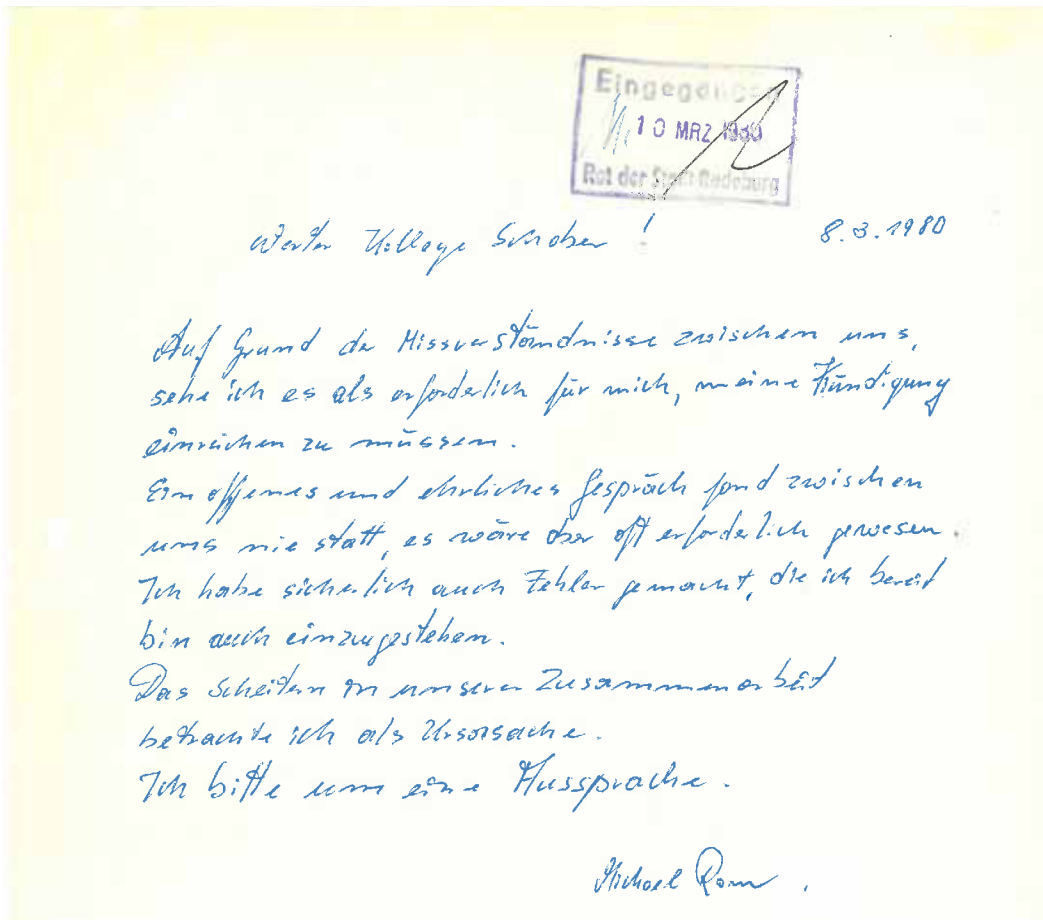
13 Abt. XX war u. a. zuständig für die Überwachung der Kulturszene, der Medien und Kirchen, sowie jedweder oppositioneller Gruppierungen, siehe: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/hauptabteilung-xx-staatsapparat-kultur-kirchen-untergrundha-xx/> (besucht am 14.06.2022).

14 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 26. Dort auch die folgenden Zitate.

15 Ebd., S. 32. Dort auch das folgende Zitat.

16 Ebd., S. 39.

17 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 40.



Bildende Künste Dresden (HfBK) für die studentischen Arbeiten. Alle Arbeiten müssen vorab vorgelegt werden und die Ausstellung schließlich von der „Hängekommission Genn.SCHUBERT [sic!]¹⁹ abgenommen werden.

Über alle Schritte Roms ist die Stasi informiert. Vom Wohnumfeld Roms in Moritzburg, vom Rat des Kreises und sogar von der HfBK gelangen Informationen an das MfS. Die Dienststellen Dresden und Dresden-Land stimmen sich in ihren Aktionen ab. Spezielle Operativpläne werden erstellt, mit dem Ziel durch „das ständige Zusammenwirken mit den zuständigen staatlichen Organen [...] geeignete Kontrollmaßnahmen einzuleiten; [...] zur Verhinderung nicht gestatteter Ausstellungen im Heimatmuseum Radeburg²⁰ und, um außerdem Maßnahmen zu veranlassen, die im gesamten betroffenen Personenkreis „eine ständige Verunsicherung“²¹ hervorrufen.²²

Man will allgemein „Schwierigkeiten bereiten, die mutlos machen“²³, was sich beispielsweise darin äußert, dass Roms Bitte um Genehmigung der studentischen Arbeiten beim Rektor der HfBK wegen der „unüblichen Form“²⁴ – Rom hatte einen handschriftlichen Brief verfasst – nicht akzeptiert wird. Oder dass Rom von der Abteilung Kultur am Rat des Kreises zu einer weiteren Aussprache gebeten wird, mit dem Hinweis, dass die Ausstellungsplanung nicht in seiner Hand liege, „Ort und Zeitpunkt durch die Arbeitsgruppe Ausstellungen festgelegt“²⁵ werde, sowie eigentlich „nur Ausstel-

lungen in Zusammenarbeit mit dem Verband Bildender Künstler oder mit der Hochschule selbst“ durchgeführt werden könnten.

Michael Rom gibt aber nicht auf, reicht sein Schreiben bei der HfBK erneut ein, fragt telefonisch nach dem Sachstand und bittet um Unterstützung. Für die Arbeiten von Cornelia Schleime, Michael Hengst und Peter Müller erlangt Rom schließlich sogar die Ausstellungsgenehmigung der HfBK. Nicht ohne den Hinweis des Rektors, dass seiner Auffassung nach die Arbeiten der Studenten noch nicht für die Öffentlichkeit geeignet seien, er aber hier eine Ausnahme machen würde.²⁶

Dennoch werden die Bilder nicht zu sehen sein. Zwar hatte Michael Rom die Ausstellung zusammen mit den Künstlern parallel zum aufwendigen Genehmigungsprozess schon aufgebaut, zu einer Abnahme durch die sogenannte Hängekommission kommt es aber nie. Auch seinen Plan, notfalls auf die Kirchgemeinde Radeburg auszuweichen und die Ausstellung dort zu realisieren, weiß die Stasi zu verhindern. Vorab durch den vor allem in Moritzburg wirkenden IMS „Klaus Hofmann“ darüber informiert, passt sie den Einsatzplan und ihr Einwirken auf alle zuständigen Stellen entsprechend an, damit die Ausstellung nicht mehr nur im Heimatmuseum Radeburg, sondern in ganz Radeburg verhindert wird.²⁷

Rom versucht in einem langen Schreiben an den Bürgermeister und den Rat des Kreises sein Vorhaben nochmals zu erklären; auch, dass seinem Ein-

18 Stadtarchiv Radeburg, Nr. 10903, Brief von Michael Rom vom 14. Februar 1980. Dort auch die folgenden Zitate.

19 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 34.

20 Ebenda, S. 30.

21 Ebenda, S. 31.

22 Ebenda, S. 30-31.

23 BStU, MfS, BV DD, AP 3114/82, S. 19.

24 Ebenda, S. 31.

25 Stadtarchiv Radeburg, Nr. 10903, Schreiben von Schlechte, Mitglieds des Rates für Kultur, vom 28. Januar 1980. Dort auch das folgende Zitat.

26 BStU, MfS, BV DD, AP 3114/82, S. 31-32.

27 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 41-42.

- 28 Stadtarchiv Radeburg, Nr. 10903, Brief von Michael Rom vom 14. Februar 1980. Dort auch das folgende Zitat.
- 29 Stadtarchiv Radeburg, Nr. 10903, Kündigungsschreiben von Michael Rom vom 8. März 1980.
- 30 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 94. Dort auch das folgende Zitat.
- 31 Ebenda, S. 52.
- 32 Von 1949 bis 1980 bestehendes Archiv zu Gerhard und Carl Hauptmann, siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Hauptmann-Archiv_Radebeul (besucht am 20.06.2022).

Schreiben Roms mit Kritik an der DDR-Gesellschaft, 1983

druck nach, „auf Grund anderer Zusammenhänge ein völlig falsches Bild“²⁸ seiner Intentionen entstanden sei. „Wenn sich politische Schwierigkeiten aus irgendwelchen Gründen Ihrerseits ergeben, dann muß man ordentlich mit mir reden“, betont Rom. Einen letzten Versuch unternimmt er am 1. März 1980. Er bittet den Bürgermeister Radeburgs schriftlich um die Genehmigung, die Sonderausstellung am 8. März 1980 für vier Wochen öffentlich zugänglich zu machen.

Doch diese Genehmigung wird nicht erteilt. Die Aktivitäten des MfS haben alle Versuche, die Ausstellung in Radeburg zu realisieren, scheitern lassen. Michael Rom wird klar, dass seine Vorstellungen einer moderneren und progressiven Museumsarbeit so nicht möglich sind, zumindest nicht in Radeburg. Enttäuscht und frustriert, aber auch nicht ohne Selbstkritik, reicht er am 8. März 1980 seine Kündigung ein, in der er gleichzeitig um eine Aussprache mit dem Bürgermeister bittet und eigene Fehler eingesteht.²⁹

Die Stasi verbucht das Ergebnis als vollen Erfolg. Im Abschlussbericht vermerkt Oberstleutnant Riedel, der zuständige Leiter der Kreisdienststelle Dresden-Land, dass als „Ergebnis der operativen Bearbeitung des Rom [...] im Zusammenwirken mit den staatlichen Organen des Kreises Dresden-Land die Durchführung der geplanten Veranstaltung verhindert“³⁰ wurde. Außerdem „konnte erwirkt werden, daß der Rom von seiner Position des Leiters des Museums Radeburg entbunden wurde.“

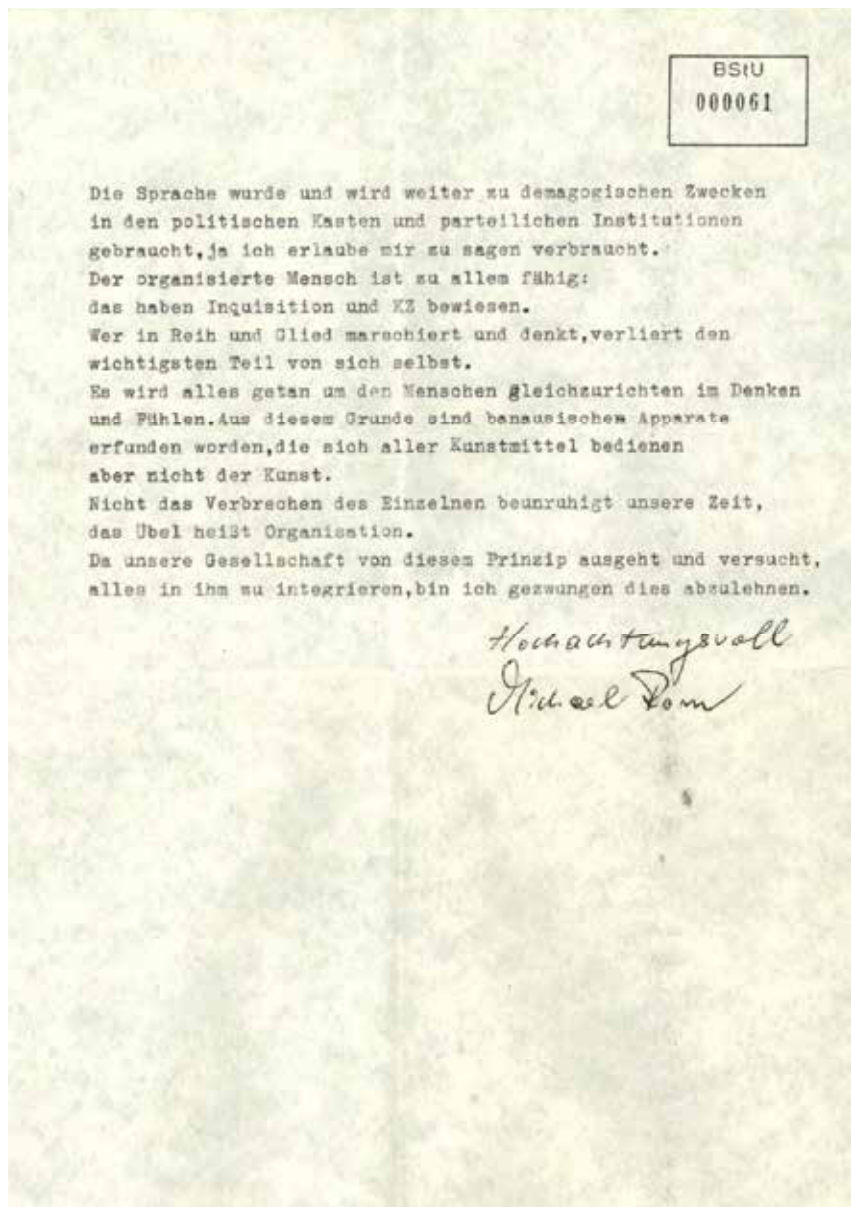
In Moritzburg wohnt Rom zunächst weiterhin im Pavillon am Schloss, nimmt dort eine auf wenige Monate befristete Hausmeister- und Wachtätigkeit auf. In erster Linie, um über die Runden zu kommen. Er verfügt kaum noch über ausreichend finanzielle Mittel.³¹

Die Stasi verfolgt seine weiteren Schritte. Rom bewirbt sich erneut, will noch nicht abschließen mit seinem Berufswunsch. Doch alle diese Bewerbungen, wie etwa am Hauptmann-Archiv³² in Radebeul oder am Schloss Hoflößnitz, bleiben erfolglos. Der Rat des Kreises lehnt sie ab, und es werden sogar Aussprachen mit Rom zu seiner Bewerbung am Hauptmann-Archiv geführt.³³

Michael Rom zieht sich daraufhin immer mehr zurück, wird immer verschlossener und „kapselt sich [...] vollkommen ab“³⁴, vor allem von seinen Nachbarn und Kollegen in Moritzburg. Der ihn bearbeitende Stasi-Spitzel „Klaus Hofmann“ bemerkt nun erstmalig negative und aggressive Äußerungen Roms, der „nicht mehr unter diesen Verhältnissen arbeiten“ wolle. „Was dafür die Beweggründe sind ist mir nicht bekannt“³⁵, notiert der anscheinend überforderte „Klaus Hofmann“ weiter, der es auch sehr bedauert, dass Rom offenbar nicht mehr bereit ist, „nach dem Dienst eine Flasche Rotwein gemeinsam“³⁶ mit ihm zu trinken.³⁷

Für wie potentiell bedrohlich die Stasi Michael Rom hielt, zeigt auch, dass zum zunächst geplanten DDR-Staatsbesuch des westdeutschen Bundeskanzlers Helmut Schmidt im August 1980³⁸ die Stasi eigens einen Maßnahmenplan zum Umgang mit Michael Rom erstellt. Der IMS „Klaus Hofmann“ soll Rom „unter Kontrolle“³⁹ halten und „jede Äußerung bzw. jede Aktion des Rom“ melden. Außerdem soll auf den Dienstplan Roms so Einfluss genommen werden, dass er in dieser Zeit keine Reise machen könne.⁴⁰

Da er nach Auslaufen der Hausmeisterstelle am Schloss Moritzburg keine geregelte Beschäftigung nachweisen kann, muss Rom sich im Oktober 1980 zu einer weiteren Aussprache vor dem Rat der Gemeinde Moritzburg einfinden. Nach dieser Aussprache, die „die Zielsetzung hatte, den Rom entweder zu einer Arbeit zu bewegen oder die Räumung seiner Wohnung zu verfügen“ droht Michael Rom der Verlust seines Zuhauses, das er sich erst zwei Jahre zuvor selbst mit alten Möbeln aufgebaut hatte. Die Gemeinde fordert zudem, dass er sich an seinen alten Wohnsitz nach Perleberg zurückgeben soll.⁴¹ In dieser schwierigen Zeit helfen Michael Rom seine zuvor geknüpften Kontakte zu den Künstlern



in seinem Umfeld. Dazu gehört auch der Dichter Thomas Rosenlöcher, der ihn sehr schätzt und ihm eine Stelle am Theater der Jungen Generation in Dresden vermittelt. Dort trifft Michael Rom auf Wolfgang Grossmann, mit dem er schließlich in eine Altbauwohnung in Dresden zieht, die beide vorher zusammen in Eigenregie aufwendig sanieren und modernisieren.⁴²

Michael Rom ist damit aber nicht aus den Fängen der Stasi entlassen. Zwar wird vom Oberstleutnant Riedel der Stasi-Stelle Dresden-Land vorgeschlagen, „die Bearbeitung des Rom [...] einzustellen“⁴³, aber nur, um das bisher gesammelte Material „an die Abteilung XX der BV Dresden zur weiteren operativen Beachtung“ weiterzugeben.

Und damit nicht genug. Das MfS weitet seine Aktivitäten nun sogar aus, beobachtet und überwacht Michael Rom und seine Freunde, die Künstler, Dichter, Musiker und Intellektuellen um Ralf Kerbach, Cornelia Schleime und Sascha Anderson⁴⁴ und andere in den nächsten Jahren intensiv und versucht letztlich sogar Michael Rom selbst als Inoffiziellen Mitarbeiter zu gewinnen. Unter anderem dadurch, dass sie ihn mit Androhung von Strafverfolgung wegen eines ungesetzlichen Grenzübertretts während einer Wanderung in der Tschechoslowakei im Januar 1983 unter Druck setzt. Als IM-Vorlauf (IM-VL)⁴⁵ „Schwerin“ geführt, stellte sich aber bald heraus, dass Rom „außerordentlich zurückhaltend informierte und es vermied, Personen irgendwie zu belasten.“⁴⁶ Der zuständige Stasi-Offizier, Hauptmann Albinus, beendet im Sommer 1983 schließlich den Rekrutierungsversuch, aber nicht ohne Rom während eines letzten Treffens nicht deutlich gemacht zu haben, wie unbefriedigend er seine Informationen fand und, dass „das MfS kein Interesse mehr hat mit ihm im Kontakt zu stehen, weil er einen solchen Vertrauensbeweis nicht verdient.“⁴⁷ Das bedeutete aber nicht, dass die Stasi Roms Überwachung einstellte – die wurde bis zum Ende der DDR akribisch fortgeführt.

Spätestens in Dresden beginnt sich unterdessen Michael Roms künstlerisches Talent immer mehr zu entfalten. Er liest, malt, schreibt, dichtet, trägt seinem neuen Mitbewohner gern auch mal „nachts seine neu geschriebenen Stücke“⁴⁸ vor und wird neben Cornelia Schleime Sänger in der Punk-Band „Zwitschermaschine“⁴⁹, die später zusammen mit der Gruppe „Schleim-Keim“ Aufnahmen macht, diese heimlich nach West-Berlin schmuggelt und eine der ersten Underground-Punk-LPs in Westdeutschland veröffentlicht.⁵⁰

Roms Mitgliedschaft in der Punk-Band, die 1979 von Ralf Kerbach und Cornelia Schleime gegründet worden war und in der bald auch Wolfgang Grossmann als Schlagzeuger mitspielte, war nun gerade nicht dazu geeignet, das Misstrauen der Stasi zu besänftigen. Erich Mielke, der nicht englischsprechende Stasi-Chef, empfand die aus Großbritannien kommende neue Punk-Bewegung wohl als besondere Provokation. Er bezeichnete sie als faschistisch und setzte alles daran, sie zu zerschlagen.⁵¹

Aus diesem Grund und da der später zur Band hinzugestoßene Sascha Anderson als Stasispitzel aktiv die Gruppe ausforschte, gibt es umfangreiches Material zur „Zwitschermaschine“ in den Beständen des Stasi-Unterlagen-Archivs. Aus Platzgründen soll dieser Aspekt der Geschichte aber hier nur angerissen bleiben.

Dass Michael Rom mittlerweile ein „starkes Interesse für Bildende Kunst und Musik“⁵² hatte und „intensiv literarisch“ tätig war, fiel auch dem MfS auf. Im Februar 1982 hält es in einer Aktennotiz fest, er „sollte regional in den Schriftstellerverband integriert werden“, doch natürlich haben die Aktivitäten der Stasi längst das Band zwischen Rom und der DDR-Gesellschaft zerreißen lassen. Schon länger sah Michael Rom keine Zukunft mehr für sich in der DDR. Die ständige Überwachung und die immer wiederkehrenden Schikanen der Stasi bestätigten ihn darin nur. Nachdem sein Freund Ralf Kerbach 1982 ausreisen musste, stellte auch er im November 1982 einen ersten Ausreiseantrag und, da dieser unbearbeitet blieb, am 1. März 1983 einen weiteren.⁵³

In dieser Zeit versuchte das MfS noch aktiv, ihn als Inoffiziellen Mitarbeiter zu gewinnen. In mehreren Treffen bedrängte man ihn, den Antrag zurückzuziehen, der werde doch sowieso abgelehnt. Michael Rom betonte in diesen Gesprächen aber, trotz angedrohter Repressalien, an seinem Ausreisewilligen festzuhalten, und erwiderte, dass er den Antrag ja auch nicht zurückzunehmen brauche, wenn er sowieso abgelehnt werden würde.⁵⁴

Die Ablehnung des Ausreiseantrages kommt dann tatsächlich. Rom reagiert Mitte März 1983 mit einem verbitterten Schreiben an die zuständige Behörde, in dem er den Zustand der Gesellschaft in der DDR scharf kritisiert. Roms Auffassung nach, werde jeder in der DDR „gezwungen eine Nummer im Ameisenhaufen zu sein“⁵⁵ und so „seines eigentlichen Lebensgrundes beraubt“. Die Kunst diene lediglich dazu, die Illusion der sozialistischen Gesellschaftsform aufrechtzuerhalten. Für Michael Rom hatte sich die sozialistische Gesellschaft der DDR „als genauso verlogen erwiesen wie die kapitalistische“, und daher fühlte er sich verpflichtet, dem entgegen zu stehen. „Es wird alles getan den Menschen gleichzurichten im Denken und Fühlen. Aus diesem Grunde sind banausische Apparate erfunden worden, die sich aller Kunstmittel bedienen aber nicht der Kunst. Nicht das Verbrechen des Einzelnen beunruhigt unsere Zeit, das Übel heißt Organisation“, so kritisiert Rom in seiner Stellungnahme auch recht offenkundig den Staatssicherheitsapparat.

Für das MfS ist das ein Affront, eine hausinterne Prüfung klärt mögliche rechtliche Schritte und eine potentielle Strafverfolgung mit dem Ziel ein „Ermittlungsverfahren mit Haft“⁵⁶ einzuleiten. Tatsächlich erfüllt das Schreiben Roms den im § 220 des Strafgesetzbuches der DDR festgehaltenen Straftatbestand der sogenannten Staatsverleumdung, doch aufgrund einer zu späten Übermittlung des Briefes vom Rat des Bezirkes

33 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 48 und 54.

34 Ebenda, S. 52. Dort auch das folgende Zitat.

35 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 52. Michael Rom reist außerdem im Mai oder Juni 1980 zum Wohnort seiner Eltern, vermutlich wegen seines Vaters, der 1980 verstirbt.

36 Ebenda, S. 55.

37 Ebenda, S. 52 und 54-55.

38 Der Besuch wurde von Helmut Schmidt abgesagt. Schmidt und Honecker trafen sich im Dezember 1981.

39 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 56. Dort auch das folgende Zitat.

40 Ebenda, S. 56-57. Dort auch das folgende Zitat.

41 Ebenda, S. 66.

42 Wolfgang Grossmann, Wolfgang (Hg.): Michael Rom – Will nicht zu den großohrigen Elefanten. Gedichte, lyrische Bilder, Stücke und, Berlin 2018, S. 6.

43 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 94. Dort auch das folgende Zitat.

44 Sascha Anderson wird als IM des MfS geführt und liefert der Stasi regelmäßig ausführliche Berichte über seine Freunde, siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Sascha_Anderson (besucht am 28.06.2022).

45 Als IM-Vorlauf wurden potentielle Kandidaten bezeichnet, die in einem Auswahlprozess geprüft wurden, siehe <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/mfs-lexikon/detail/im-vorlauf/> (besucht am 15.06.2022).

46 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 179.

47 BStU, MfS, BV DD, AIM 2119/83, S. 95-96.

48 Grossmann (wie Anm. 42), S. 8.

49 <https://de.wikipedia.org/wiki/Zwitschermaschine> (besucht am 16.06.2022).

50 Grossmann (wie Anm. 42), S. 6-9.

51 Marko Martin: Die verdrängte Zeit. Vom Verschwinden und Entdecken der Kultur des Ostens, Bonn 2020, S. 130-132.

52 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 97. Dort auch die folgenden Zitate.

53 BStU, MfS, ZKG 6268, S. 3.

54 BStU, MfS, BV DD, AIM 2119/83, S. 75. und S. 85-87.

55 Ebenda, S. 60. Dort und auf S. 61 auch die folgenden Zitate.

56 BStU, MfS, BV DD, AIM 2119/83, S. 52.

- 57 Ebenda und BStU, MfS, ZKG 6268, S. 4.
58 BStU, MfS, BV DD, AIM 2119/83, S. 99. Dort auch das folgende Zitat.
59 Ebd., S. 93-96 und 99.
60 BStU, MfS, ZKG 6268, S. 2. Dort auch das folgende Zitat.
61 Ebenda, S. 4.
62 BStU, MfS, BV DD, Abt. XX, ZMA 1280, S. 171. und 180.
63 Jens Gieseke: Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945-1990, Stuttgart/München 2001, S. 186.
64 Ebenda, S. 186-195.
65 BStU, MfS, BV DD, AIM 392/90, Teil II, Bd. III, S. 247.
66 Grossmann (wie Anm. 42), S. 188-189.
67 Grossmann (wie Anm. 42).
68 Ebenda, S. 9. Dort auch das folgende Zitat.

Dresden, Abteilung Inneres an das MfS kann dieses nicht mehr innerhalb der nötigen 14 Tage darauf reagieren.⁵⁷

Michael Rom wird trotzdem unter Druck gesetzt, es wird ihm Strafverfolgung angedroht und er wird dazu genötigt eine Verwarnung zu unterzeichnen, in der festgehalten wird, dass ihm „strafrechtliche Konsequenzen“⁵⁸ drohen, wenn er sich „in Zukunft nicht gesellschaftsgemäß verhalte [...] und erneut in dieser verleumderischen Form in Erscheinung trete“, was einem regelrechten Maulkorb gleichkommt. Rom macht aber im gleichen Treffen erneut deutlich, dass er nicht von seinem Ausreisewunsch Abstand nehmen wird.⁵⁹

Die Stasi entschließt sich letztlich doch noch, vor allem nachdem die IM-Anwerbungsversuche sowieso gescheitert waren, Michael Roms Ausreise zu genehmigen. Rom fühle sich ja eigenartigerweise „in seiner künstlerischen Tätigkeit in der DDR eingeschränkt und bevormundet“⁶⁰ und lehne es unverständlicherweise „grundsätzlich ab, seine Art zu schreiben zu ändern“, was für die DDR aber nun im Zusammenhang mit Roms Kontakten nach Westdeutschland, wie etwa zum ausgereisten Ralf Kerbach, die Gefahr barg, dass Rom dort als „politisch verfolgter Lyriker in der DDR“⁶¹ bekannt und so zum „Märtyrer“ gemacht werden könnte.

Am 24. Februar 1984 wird Michael Rom endlich aus der Staatsbürgerschaft der DDR entlassen und geht nach Westdeutschland, wohnt erst in Köln und Frankfurt/Main, später in West-Berlin. Das MfS schließt seine Akte aber noch nicht, es ordnet Überwachungsmaßnahmen seiner Post- und Paket-sendungen in die DDR an und belegt ihn mit einer Einreisesperre in die DDR bis ins Jahr 1999.⁶²

Michael Rom und sein Schicksal in der DDR stehen beispielhaft dafür, welche demoralisierende, niederdrückende und zerstörerische Kraft der starre, regelrecht borniert und teilweise erstaunlich stümperhaft agierende Stasi-Apparat gegenüber progressiven und aufgeschlossenen Künstlern entfalten konnte. Die Taktik und die Arbeitsmethoden, die die Stasi hier einsetzte waren dabei alles andere als willkürlich oder beliebig gewählt. Zusammengefasst wurden sie unter dem Begriff der „Zer-setzungsmaßnahmen“⁶³ und wurden 1977 unter Erich Honecker umfassend erläutert und umrissen. Explizit genannt wurde dabei beispielsweise Maßnahmen, die dem öffentlichen Ruf einer Person schaden konnten oder auch die „Organisation von Mißerfolgen in Beruf und sozialen Kontakten, das Untergraben von Überzeugungen und Erzeugen von Zweifeln in der persönlichen Perspektive“, also alles Dinge, die auch Michael Rom ertragen musste.⁶⁴

Michael Rom war dabei kein Systemfeind. Er versuchte zunächst seinen Weg im System DDR zu gehen. Seine gesamte Kindheit, Jugend und junge Erwachsenenzeit sind von einem Willen geprägt, es „richtig“ zu machen, sich einzufügen, obwohl er mit der Enge der DDR-Gesellschaft seine Probleme hatte. Er war Pionier, FDJ-Mitglied, machte seine Ausbildung, leistete seinen Wehrdienst, war sogar

in der GST im Segelflug oder in der Geschichts-AG aktiv. Selbst nachdem er merkte, dass er sein Leben nicht in einer autoritären Struktur wie der NVA oder mit einer recht eintönigen Tätigkeit als Industriearbeiter leben will, orientiert er sich innerhalb des Systems um. Er will als Kulturschaffender der DDR arbeiten und so eine abwechslungsreichere, eher seinen Neigungen entsprechende Tätigkeit ausüben. Doch die Repressionsmaßnahmen der Staatssicherheit der DDR sind so umfassend, unerbittlich und massiv, dass diese ihm bald schon jedwede Perspektive nehmen, innerhalb der DDR-Gesellschaft seinen Ideen und seinem künstlerischen Schaffen nachzugehen. Michael Rom hat keine Chance, durchzuatmen und sich in Ruhe zu orientieren. Das MfS überwacht ihn seit Anfang 1980 bis zum Ende der DDR, mit einer Vielzahl an IMs und einer Vielzahl an Einzelmaßnahmen. Rom ist einer nahezu pausenlosen Repression ausgesetzt, die mehr oder minder offen stattfindet. Sogar, wenn es um Lesungen, Ausstellungen oder Auftritte im Freundeskreis geht, ist der Staatsapparat da und zeigt, dass man diesen jungen Künstlern misstraut. Beispielsweise, wenn alle Besucher einer solchen Veranstaltung ostentativ durch die Volkspolizei kontrolliert und deren Personalien festgehalten werden.⁶⁵

In Westdeutschland kann sich Rom endlich freientfalten, er veröffentlicht Texte, arbeitet freischaffend für den Sender Freies Berlin und hält Vorträge, beispielsweise an der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest. Erste Werke von ihm werden publiziert, in Anthologien und Künstlerbüchern. Mit dem Maler Thomas Olescher setzt er mehrere Theaterprojekte um. Es geht voran mit Roms Künstlerexistenz, auch, wenn es noch nicht immer ausreicht, damit seinen Lebensunterhalt komplett zu bestreiten. Nach seinem Umzug nach Berlin im September 1990 arbeitet er beispielsweise nebenberuflich als Nachtportier. Das tut er auch am 29. April 1991, als in dem Hotel, in dem er arbeitet, ein Raubüberfall stattfindet. Michael Rom wird während dieses Überfalls vom Täter erschossen und stirbt tragischerweise im Alter von nur 33 Jahren.⁶⁶

Sein künstlerischer Nachlass galt größtenteils als verschollen, bis sich Wolfgang Grossmann 2013 aufmacht, Texte, Gedichte, Bilder und Stücke aus verschiedensten Quellen zusammenzutragen. Sein 2018 veröffentlichtes Buch⁶⁷ umfasst alle heute bekannten Werke Michael Roms aus der Zeit von 1980 bis 1991 in einem Band. Grossmann, der ein Weggefährte Roms war, selbst als Schauspieler, Musiker, Fotograf und Journalist arbeitet, ist bis heute tief beeindruckt von Roms Schaffen, seiner „rohen, nicht entgrateten Dichtung“⁶⁸ und seiner „Wortgebirgswelt“, deren Lektüre mehrere Blicke wert ist. Am 5. Juli dieses Jahres hätte Michael Rom seinen 65. Geburtstag gefeiert. Das Literaturarchiv der Akademie der Künste in Berlin verwahrt heute die bisher überlieferten Werke Michael Roms. Das Heimatmuseum Radeburg erinnert an ihn in der Dauerausstellung.

Autor

Robert Rösler
Projektmanager
Museum Radeburg
museum@radeburg.de



#Geschichtsvereine22. Formate – Vernetzung – Perspektiven

Einführung

Judith Matzke

Wie können sich Geschichtsvereine den aktuellen Medienwandel und die Veränderungen von Kommunikationsformen zu Nutze machen? Mit welchen Veranstaltungsformaten lassen sich Geschichtsinteressierte für historische Vereine gewinnen? Wie können sich Vereine heute angemessen präsentieren? Diese und noch weitere Fragen stellten sich im Sommer 2020 Vertreterinnen und Vertreter von historischen Vereinen im Dresdner Stadtmuseum. Mit Vorträgen und einem Podiumsgespräch wurde damals durch den Verein für sächsische Landesgeschichte in einem Workshop erstmals eine Plattform angeboten, die den Austausch von Vereinen untereinander ermöglichen und fördern sollte.

Der große Zuspruch, viele positive Rückmeldungen und die Ehrung mit einem Preis für innovative Veranstaltungsformate durch den Landestourismusverband Sachsen motivierten den

Verein zur Fortsetzung des Formats. Dank unserer Partnereinrichtungen, dem Evangelischen Bildungs- und Gästehaus, Heimvolkshochschule Kohren-Sahlis und dem Sächsischen Landeskuratorium Ländlicher Raum sowie einer großzügigen finanziellen Förderung durch die Deutsche Stiftung für Engagement und Ehrenamt konnte dies am 11. Juni 2022 in die Tat umgesetzt werden. Dem Wunsch vieler Teilnehmenden des ersten Workshops folgend, wurden nach einem Impulsvortrag von Prof. Dr. Gisela Weiß (Leipzig) zum ehrenamtlichen Engagement für Museen zahlreiche praxisorientierte Werkstätten angeboten, die viel Raum zur Diskussion eigener Beispiele ließen. Das Themenspektrum reichte dabei von finanziellen Fördermöglichkeiten, Nachwuchsgewinnung über Öffentlichkeitsarbeit mittels Social-Media, Beteiligungsmöglichkeiten durch Citizen-Science-Projekte bis zum Erhalt und zur

Workshop „#Geschichtsvereine22“
in Kohren-Sahlis, Blick in eine
Session
Foto: Falk Opelt

Präsentation von Vereinsunterlagen und Sammlungen. Im Folgenden werden alle angebotenen Sessions kurz vorgestellt.

Gemeinsam mit Partnereinrichtungen möchte der Verein für sächsische Landesgeschichte das Workshop-Format an wechselnden Orten

in Sachsen gern fortführen und als regelmäßige Reihe etablieren. Über inhaltliche Wünsche und Angebote sowie die Bereitschaft zur gemeinschaftlichen Ausrichtung freuen wir uns sehr. Bitte nehmen Sie Kontakt mit uns auf: kontakt@saechsische-landesgeschichte.de.

Session: Sponsoring & Spenden für die Heimatforschung – so klappt das!

Matthias Daberstiel

Viele Heimatvereine wünschen sich eine Finanzierung durch Spenden oder Sponsoring. Aber tun sie auch etwas dafür? Diese Frage stellte der Referent, Inhaber der Spendenagentur in Dresden und Mitherausgeber des „Fundraising Magazins“, bei #Geschichtsvereine22. Er zeigte einige Beispiele, wie wenig auf Websites von Heimatvereinen überhaupt um Spenden gebeten wird. Und wenn doch, dann meist mit Konjunktiven: „Sollten Sie eine Spende erwägen, freuen wir uns über eine Überweisung auf unser Spendenkonto“, hieß es da zum Beispiel. Ist denn die gute Arbeit des Heimatvereins so wenig wert, dass man so defensiv um Geld bitten muss? Warum heißt es dort nicht: „Setzen Sie sich jetzt gemeinsam mit uns für den Erhalt von Traditionen und Heimatgeschichte in unserem Ort ein. Spenden Sie einfach hier online. Vielen Dank.“ Mutig? Nein! Nötig, meinte der Referent.

Für gute Arbeit darf man werben, besonders wenn sie so stark ehrenamtlich geprägt ist wie die von Heimatvereinen. Dazu gehört auch, Ressourcen, die der Verein bereits hat, für die Spendenbitte einzusetzen. Website, Flyer, Veranstaltungen und eigene Druckerzeugnisse wie Kalender oder Vereinsblätter sind die wichtigsten Kanäle für Spendenbitten. Selbst der alte Schaukasten funktioniert

noch. Er sollte aber, wie beim Heimatverein, dem der Referent angehört, an einer belebten Stelle angebracht sein. Die Website ist jedoch die wichtigste Adresse des Vereins. Die beste Ressource sind aber die Mitglieder selbst. Ein aktiver Verein zieht mehr Spenden und Unterstützerinnen und Unterstützer an als ein passiver.

Auch der Zeitpunkt ist entscheidend. Sicher, vor Weihnachten haben viele Menschen Spendenbedarf. Das liegt aber mehr daran, dass Sie dann einschätzen können, was sie noch „in der Tasche haben“. Spenden ist auch eine ökonomische Entscheidung. Das gilt es zu berücksichtigen. Verwiesen wurde auf einige Beispiele, die zeigen, dass Spendenzeitpunkte im Frühjahr oder Frühsommer auch funktionieren. Das hängt aber davon ab, wie ein Projekt präsentiert wird. Die Kommunikation sollte dabei davon geprägt sein, dass man dem Spender oder der Spenderin die Frage beantworten will: Warum soll ich spenden? Das funktioniert oft über drei Dinge: Menschen, Geschichten und Projekte. Menschen schaffen Vertrauen, sie sollten sichtbar sein. Geschichten machen den Spendengrund erlebbar und verständlich, und Projekte geben dem Ganzen einen Rahmen, Transparenz und Informationen. Jedes Spendenprojekt besteht aus einem Problem und einer Lösung. Und die Lösung sollte etwas mit Spenden und der Person, die man anspricht, zu tun haben.

Bei Sponsoren ist das ein wenig anders. Sie erhalten ja im Gegensatz zum Spenden eine werbliche Gegenleistung. Auch steuerlich ist Sponsoring etwas ganz anderes, wenn man attraktive Leistungen anbieten will. Deshalb gilt es hier, früh Kontakt zu den Firmen aufzunehmen und konkrete Leistungspakete anzubieten. Erfahrungen aus der Corona-Zeit zeigen, dass sich die Kontaktaufnahme per E-Mail und das Angebot einer Videokonferenz als durchaus erfolgreich erwiesen haben. Das Telefon funktioniert aber auch für eine Terminvereinbarung. Wichtig ist es nämlich, nicht sofort zum Abschluss, sondern ins persönliche Gespräch zu kommen und auszuloten, wie man sich gegenseitig unterstützen kann. Die meisten Firmen haben keine Ahnung, was Heimatvereine leisten. Hilfreich sind Türöffner, die Entscheiderinnen oder Entscheider in Firmen kennen und so für einen

Veranstaltungsort Evangelisches Bildungs- und Gästehaus, Heimvolkshochschule Kohren-Sahlis
Foto: Judith Matzke



besseren Zugang sorgen können. Einfach mal im Verein fragen, wer jemanden kennt und den dann die Tür öffnen lassen.

Am Schluss machte der Referent an einigen Beispielen deutlich, wie man eigene und fremde

Events für die Spenden- und Mitgliederwerbung nutzen kann. Klar wurde auch, dass Sichtbarkeit den Erfolg im Fundraising (so heißt das im Englischen) deutlich erhöht. Betteln war gestern. Aktiv Bitten und Überzeugen ist heute!

Session: Geschichte am laufenden Band – Film-, Video- und Tondokumente nutzbar machen

Lukas Schneider

Audiovisuelle Schätze dokumentieren auf beeindruckende Weise lokale Großereignisse und die Alltagskultur in der unmittelbaren Nachbarschaft. Aber wie werden Super8- und Tonbandaufnahmen für Nutzende wieder zugänglich? Das Landesprogramm „Sicherung des audiovisuellen Erbes in Sachsen“ (SAVE) berichtete über seine Unterstützung kleiner Archive, Museen, Privatpersonen, großer Gedächtnisinstitutionen sowie historisch arbeitender Vereine bei der Digitalisierung, Archivierung und Wiederzugänglichmachung audiovisueller Medien und dem damit verbundenen Erhalt des sächsischen kulturellen audiovisuellen Erbes.

Beim diesjährigen Workshop des Vereins für sächsische Landesgeschichte in Kohren-Sahlis präsentierten Josephine Winkler, Technische Koordination SAVE, und Lukas Schneider, SAVE-Projektleiter, Ausschnitte von Digitalisierungsergebnissen unterschiedlicher Medien wie 8mm-, 16mm- und 35mm-Filmen, VHS-Kassetten, Tonbändern und sogenannten Selbstschnittplatten verschiedener Bestandsinhaber, die im Laufe des Programms entstanden sind.

Vorrangiges Ziel des Workshops war es, die oftmals anzutreffende Scheu von Bestandsinhabern im Umgang mit Medien, die nicht mehr im täglichen Gebrauch sind, zu nehmen. Wer hat heutzutage noch ein Filmvorführgerät, ein Tonbandgerät oder einen VHS-Player zur Hand? Darf man den Film überhaupt anfassen? Wie schnell kann ein Film reißen? Was kann man am Filmzustand ab-

lesen? Welche Informationen kann man sammeln, ohne genaue Inhalte des Films zu kennen? Welche Möglichkeiten bieten sich an, um eventuell auch ohne einen Filmprojektor Filminhalte anzusehen? Wie können uns da neue technische Möglichkeiten weiterhelfen? Welche verschiedenen Recherchemöglichkeiten gibt es, wenn man den Filmtitel kennt?

Wurde das analoge audiovisuelle Material endlich digitalisiert, stellt sich die Frage, wie man es verwenden darf. Ist eine Veröffentlichung möglich? Welche Rechte müssen dabei beachtet werden? Wie erlangt das Digitalisierungsergebnis die Öffentlichkeit? Welche Möglichkeiten bieten sich an, den wiedergefundenen audiovisuellen Schatz zu präsentieren? Wie wird das kulturelle audiovisuelle Erbe am besten archiviert?

Viele dieser Fragen kann das SAVE-Team beantworten oder wenigstens Hilfestellungen zu Lösungen anbieten. Die Koordinierungsstelle des Landesprogramms SAVE hat im Laufe der Jahre viel Erfahrung im Umgang mit analogen audiovisuellen Medien gesammelt und stellt diese sowie das Wissen bei der Arbeit mit AV-Medien der breiten Öffentlichkeit zur Verfügung. Jeder, egal ob Privathaushalt, Museum, Archiv, Heimatforscher, ist herzlich eingeladen, mit SAVE in Kontakt zu treten. Gemeinsam wird dann erörtert, welche Möglichkeiten einer zukünftigen Zusammenarbeit bestehen.

Mehr Informationen zum Programm:
<http://slubdd.de/save>

Session: Bildarchiv revisited: Neue Zugänge – neue Fragestellungen

Marsina Noll

Das Sammeln, Ordnen und Bewahren visueller Objekte sind längst nicht mehr die zentralen Aufgaben von Bildarchiven. Die Verwaltung von Bildern mittels digitaler Datenbanken und ihre Zugänglichkeit im Netz sind eine wesentliche Aufgabe archivarischer Arbeit geworden. Die Session

„Bildarchive revisited: Neue Zugänge - neue Fragestellungen“ diskutierte anhand von Beispielen aus dem Bildarchiv des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde die Vor- und Nachteile digital gestützter Bildverwaltung sowie die Möglichkeiten ihrer Onlinepräsentation.

Wesentlich für eine Online-Präsentation ist die Definition einer Zielgruppe, an der sich die Gestaltung einer Website orientiert. Die Ausrichtung an den Bedürfnissen potentieller Nutzerinnen und Nutzer erlaubt eine spezifische Gestaltung, die die

Besonderheiten der eigenen Einrichtung in den Fokus rückt. Insbesondere kleinere Sammlungen und Vereine sind durch ihre oft überschaubare Materialmenge in der Lage, tiefgreifende Einblicke in die Genese und Interpretation der Bilder anzubieten.

Session: Damit Vereinsgeschichte erhalten bleibt

Anett Müller

Vereinsarchive werden bei der Vereinsarbeit häufig vernachlässigt, die allgemein gängigen Klischees wirken auch hier. Das Anliegen des Sächsischen Staatsarchivs war es daher, beim Workshop seine Kompetenz bei der Archivierung von Unterlagen einzubringen und in einer Session zu zeigen, wie notwendig und nützlich ein ordentlich geführtes Vereinsarchiv sein kann und wie leicht es sich unterhalten lässt.

Schon bei der Vorstellungsrunde der Teilnehmerinnen und Teilnehmer wurde sichtbar, dass die jeweiligen Gegebenheiten sehr unterschiedlich und das Interesse an Austausch und Diskussion hoch waren. Der Impulsvortrag hob die verschiedenen Ziele des Vereinsarchivs hervor. Dieses macht die Tätigkeit des Vereins nicht nur über einen längeren Zeitraum hinaus nachvollziehbar, es erleichtert ebenso über den schnellen Zugriff auf ältere und neuere Unterlagen eine effiziente Vereinsführung und dient der Rechtssicherheit. Ein Vereinsarchiv ist aber gleichermaßen Quelle für die historische Forschung. Letzteres kam immer wieder zur Sprache. Die Aufgaben eines Archivs wurden im Anschluss erläutert, wobei die Teilnehmerinnen und Teilnehmer besprachen, welche Vereinsunterlagen dauerhaft aufbewahrt werden sollten und ins Archiv gehören und welche eher nicht. Ein Beispiel für ein System der sinnvollen Ablage und Ordnung der Unterlagen wurde vorgestellt. Betont wurde dabei, dass eine Trennung zwischen den „laufenden“ und den „alten“, geschlossenen Unterlagen

notwendig ist. Unterlagen, die in der laufenden Vereinsverwaltung nicht mehr benötigt werden, müssen regelmäßig ins Archiv ausgesondert werden. Ein der Vereinstätigkeit angepasstes und gegliedertes Ablage- und Ordnungssystem und eine Unterscheidung zwischen den zwei Bereichen – Vereinsregistratur und Vereinsarchiv – erleichtern die Recherche und das Wiederauffinden. Weitere Schwerpunkte waren Verantwortlichkeiten, die Unterbringung, der Zugang zum Archiv und der Umgang mit digitalen Unterlagen. Tipps zur Bestandserhaltung rundeten die Ausführungen ab. Die Anregungen und Hilfestellungen wurden von den Teilnehmenden positiv aufgenommen. Nachgefragt und diskutiert wurden vor allem Fragen der Bestandserhaltung und der Benutzung, denn einige Vereine unterhalten teilweise umfangreiche Sammlungen, die weit über ein normales Vereinsarchiv hinausgehen.

Für das Sächsische Staatsarchiv war der Kontakt zu den Ortschronisten und historisch arbeitenden Vereinen sehr konstruktiv. Einerseits nutzen diese die Bestände des Staatsarchivs, andererseits können ihre Vereinsarchive selbst für eine Archivierung im Staatsarchiv in Frage kommen. Zudem verfolgen beide oftmals gemeinsame Interessen und das Sächsische Staatsarchiv möchte im Rahmen seiner gesetzlichen Aufgaben die Vereine in ihrer ehrenamtlichen und bei der historischen Bildungsarbeit unterstützen. So war dieser Workshop ein Gewinn für beide Seiten.

Session: Twitter, Blog & Co. – Mehr Sichtbarkeit für die Vereinsarbeit durch moderne Kommunikationsformen

Judith Matzke

Die Nutzung Sozialer Medien ist in aller Munde und gehört für viele heute zum Alltag. Sie ist im privaten Bereich sowie für Unternehmen und auch Kultureinrichtungen nicht mehr wegzudenken. Accounts auf Facebook, Twitter, Instagram oder YouTube sind schnell erstellt, ihre Anwendung ist leicht erlernbar. Um sie auch in der Vereinsarbeit sinnvoll einsetzen zu können, sollten vorher jedoch einige Überlegungen angestellt

werden, die in der Session gemeinsam diskutiert wurden.

Vor einer Nutzung internetbasierter medialer Angebote, die auf sozialer Interaktion und den technischen Möglichkeiten des Web2.0 basieren, wie das sogenannte „Mitmach-Internet“ meist definiert wird, ist es hilfreich, sich auch im Verein zunächst einige Gedanken über die Ziele der eigenen Öffentlichkeitsarbeit und der eigenen Zielgruppen zu

machen. Unterschiedliche Zielgruppen lassen sich auf unterschiedlichen Plattformen erreichen. Von Vorteil ist dabei, das eigene persönliche Nutzungsverhalten im Hinblick auf Soziale Medien zu analysieren und auch die Perspektive verschiedener Generationen – der eigenen Eltern oder Kinder – einzunehmen.

Bei grundsätzlichem Interesse an Social-Media-Aktivitäten, die die Wahrnehmung und Sichtbarkeit der Vereinsarbeit erheblich erhöhen können, sollte sich jeder Verein aber darüber im Klaren sein, dass er hierbei in die Allgemeinen Geschäftsbedingungen privater Unternehmen einwilligt. Dies spielt insbesondere bei der Verwendung von Bildmaterial durch Urheber- und Persönlichkeitsrechte eine Rolle. Auch die Erwartungshaltung der Konsumenten zu schneller Reaktion und der Umgang mit kritischen Reaktionen ist vorab zu bedenken.

Neben diesen theoretischen Überlegungen ist die Öffentlichkeitsarbeit auch in Sozialen Medien in allererster Linie vom Engagement interessierter Vereinsmitglieder abhängig. Eine letztendliche Entscheidung für oder gegen einen bestimmten Kanal kann und darf trotz noch so durchdachter Zielgruppenanalyse durchaus aus persönlichen Erfahrungen einzelner Mitglieder resultieren.

Das Betreiben eines oder mehrerer Social-Media-Kanäle braucht Kontinuität, wofür es Mitglieder bedarf, die Freunde an genau dieser Aufgabe haben, denn Vereinsarbeit ist private Freizeitgestaltung und soll Spaß machen. Die notwendigen Ressourcen können ganz unterschiedlich sein und sollten realistisch geplant werden. Das Verfassen einer Kurznachricht von 280 Zeichen braucht wesentlich weniger Ressourcen als das Schreiben und Redigieren eines Blog-Beitrags oder die Produktion eines Podcasts. Für einen Einstieg empfiehlt sich deshalb die Konzentration auf wenige, gegebenenfalls einen Kanal. Sinnvoll ist etwa die Kombination eines Kanals für längere Texte mit einem Account für Kurznachrichten, um diese Texte effektiv zu bewerben, also etwa die Verbindung eines Blogs mit einem Twitter-Account. Wichtig bei alledem sind aber in erster Linie Neugier und Probiefreudigkeit.

Zur Orientierung dienen die in der Session vorgestellten Angebote des Vereins für sächsische Landesgeschichte (Twitter: @LaGeschSachsen) und von Schönburg History in Kooperation mit der LEADER-Region Schönburger Land mit einem Blog, Facebook- und Twitter-Account (<https://region-schoenburgerland.de/category/schoenburg-history/>, Twitter: @schoenburghist1, Facebook: @schoenburgerland).

Session: Wikisource, Wikidata und Wikimedia Commons. Heimatsforschung mit offenen Daten und offenen Methoden im Wikiversum

Jens Bemme

Wikipedia ist längst nicht alles. Die Portale und digitalen Werkzeuge von Wikimedia bieten viel mehr, um die eigene Forschung voranzubringen: Datenpflege, Visualisierungen, Bibliografien, Wissenschaftskommunikation. Im #Geschichtsvereine22-Workshop ging es um Beispiele aus der Arbeit mit Wikisource, Wikidata und Wikimedia Commons.

Im Rahmen der Arbeit im Referat Landeskunde Saxonica der SLUB Dresden begleiten und initiieren wir landeskundliche Projekte insbesondere mit der freien Quellensammlung Wikisource in Verbindung mit der offenen maschinenlesbaren Datenbank Wikidata seit einigen Jahren.

Die Kursseite des Seminars in Kohren-Sahlis ist offen in der Wikiversität zu finden:

<https://de.wikiversity.org/wiki/>

Projekt: Geschichtsvereine_2x/Wikisource, Wikidata und Commons. In Wikiversityseiten können Medien leicht eingebunden werden – im Grunde wie Bilder in den Lexikonartikeln der Wikipedia. Solche Dateien sind meistens zentral in Wikimedia Commons gespeichert und werden von dort aus in den Portalen des ganzen Wikiversums eingebettet.

Im Weblog <https://saxorum.hypotheses.org/> des Landeskundeportals Saxorum.de haben wir vielfältige sächsische Wikisource- und Wikidataprojekte vorgestellt und verlinkt – vgl. dort die Artikelsammlungen der beiden Schlagworte <https://saxorum.hypotheses.org/tag/wikidata> und <https://saxorum.hypotheses.org/tag/wikisource>. Außerdem erschließen wir alle Blogposts mit offenen Daten in Wikidata, z. B. um deren Illustrationen als Galerie (<http://w.wiki/Qo7>) darzustellen oder die Häufigkeit der Schlagworte zu analysieren (<https://w.wiki/8pa>). Das sogenannte Datenobjekt des Blogs ist (Q61483181). Dort sind die Datenobjekte aller Blogposts einzeln verlinkt.

Ein guter Ausgangspunkt, um Transkriptionsprojekte zu entdecken und sich an Textarbeiten zu beteiligen ist die Themenseite ‚Sachsen‘ in Wikisource: <https://de.wikisource.org/wiki/Sachsen>. In den Textdaten der illustrierten Industrialalben aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind dort Kartenabfragen verlinkt, die – basierend auf der bibliografischen Erschließung samt Verschlagwortung in Wikidata – die Standorte, Bilder und

die jeweilige Branchenzugehörigkeit mit Open Street Map kartieren.

Der große Vorteil: die Daten in Wikimediaportalen sind offen, jede und jeder kann sie nutzen und mitarbeiten. Lizenzkosten fallen nicht an. Andere können vorhandene Daten anreichern und mit eigenen Wissensbeständen verknüpfen: so entsteht Freies Wissen.

Broschüren für die Benutzung der verschiedenen digitalen Werkzeuge gibt es auch – im Überblick für Wikisource und Wikidata verlinkt auf der Seite <https://de.wikisource.org/wiki/Wikisource:Wikisource-Brosch%C3%BCre> sowie für die Commons auf https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wikimedia_Commons_web.pdf.

Um eigene Veröffentlichungen in einer Bibliografie zu dokumentieren – oder sogenannte „graue Literatur“ (z. B. Schriftenreihen eines Vereins, die nicht in einem Verlag erscheinen) kann man in Wikidata selbst bibliografische Metadaten erzeugen, pflegen und verknüpfen. Mit dem Werkzeug Scholia lassen sich diese Daten übersichtlich präsentieren. Eine Übersicht der Publikationen des Autors Jens Bemme ist unter <https://scholia.toolforge.org/author/Q56880673> zu finden, darunter Aufsätze, Blogposts und andere Texte über die Arbeit mit Wikisource, Wikidata und Commons in landeskundlichen Zusammenhängen.

Session: Mitstreiterinnen und Mitstreiter gesucht – Strategien und Praxis

Claudia Vater

Für viele Vereine und Initiativen ist es nicht einfach, Ehrenamtliche zu gewinnen und für eine Aufgabe zu begeistern. Oft steht die Frage im Raum, wie man auf Tendenzen sinkender Mitgliederzahlen angemessen reagieren kann? Wie können wir uns dafür den gegenwärtigen Wandel der Kommunikationsformen zu Nutze machen? Anknüpfend an den Vortrag im Rahmen des Workshops „#Geschichtsvereine21“ am 18. September 2020 in Dresden, welcher sich „den Engagierten“ eher aus statistischer Sicht näherte, gab es 2022 eine vertiefende und praxisbezogene Session.

Die Ergründung der Motivationslagen spielt eine zentrale Rolle bei der Gewinnung Engagierter. Menschen sind aus sehr unterschiedlichen Beweggründen heraus freiwillig aktiv. An oberster Stelle stehen Freude und Spaß, gefolgt vom Zusammenkommen mit anderen Menschen und Generationen und dem Antrieb, unsere Ge-

sellschaft selbst aktiv mitzugestalten und etwas Sinnvolles tun zu wollen. In unserer heutigen Gesellschaft treiben die Menschen eher die individuellen, auf die eigene Person bezogenen Motive an. Selbstverwirklichung, interessierende Themen, die Realisierung individueller Interessen sowie die Entfaltung eigener Fähigkeiten und Kompetenzen haben stark an Gewicht bei der Entscheidung für ein Engagement gewonnen. Ebenso sind eine zeitliche Befristung sowie eine biografische Passfähigkeit wichtig.¹

Es gilt, attraktive und zeitgemäße Formen der Beteiligung und Mitarbeit auch ohne Mitgliedschaft zu entwickeln. Sogenannte informelle Engagements sind zeitlich und inhaltlich in sich geschlossene Aufgaben für potentiell Engagierte. Der Verein ist gehalten, Engagementfelder zu erkennen, zu strukturieren und den Kommunikationsgewohnheiten der Zielgruppe geeignet zu kommunizieren. Praxiserprobte Formate sind z. B. das „Ein-Stunden-Engagement“, Schnupper-Engagements, „Samstag-Engagements“, Zeitspenden-Aktionen oder Zeitbeteiligungen² etc.

Ein Zugang zu den inhaltlichen Aufgaben des Vereins sollte niederschwellig und Lust-orientiert ausgerichtet werden. Die eher traditionellen Strukturen in Vereinen werden nur erfolgreich sein, wenn sie für Interessierte und bereits aktive Mitstreiterinnen und Mitstreiter attraktiv gestaltet werden. Dazu gehören geeignete Rahmenbedingungen für eine Engagement-Freundlichkeit (Versicherungsschutz, Auslagenersatz, Qualifikation, Anerkennungskultur, agile Teamarbeit) innerhalb des Vereins. Eine Zugehörigkeit kann heute eher über ein Thema als über eine Organisation entfacht werden. Ein positives Vereinsimage bildet die Basis und trägt dazu bei, über geeignete Aktionen (Teambuildingsevents für Firmen, passfähige Familienangebote, Mitar-

Blick in eine Session
Foto: Falk Opelt



beit im Verein für einen Tag) die Themen des Vereins in die Öffentlichkeit zu tragen. Die Nutzung zeitgemäßer Kommunikationsformen zur Gestaltung digitaler Engagementformate für das gemeinsame digitale Arbeiten (oder z. B. für die Akquirierung spontaner, kurzgeschlossener Freiwilliger über Socialmedia-Gruppen) kristallisiert sich als Aspekt der Zukunftsfähigkeit geschichtlich arbeitender Vereine heraus. Empfohlen sei die sächsische Plattform www.ehrensache.jetzt der Bürgerstiftung Dresden (Einsatzmöglichkeiten inserieren, Freiwillige finden) und die Ehrenamtsagentur Sachsen (www.ehrenamt-sachsen.de). Adaptierbar sind Ansätze der jugendgerechten Engagementförderung des Deutschen Sportbundes (Juniorteams, Volunteer-Projekte, Jugendvorstände).³ Praxistauglich sind Ansätze der Absolventenarbeit (Beitragsfreiheit für Jugendliche in auswärtiger Ausbildung/Studium, Wochenend-Aufgaben, digitale Aufgaben z. B. im social-media- oder im Crowdfunding-Bereich).

Neben der Suche nach neuen Mitstreiterinnen und Mitstreitern sollte unbedingt ein Augenmerk auf die Motivation der bereits Engagierten gelegt werden. Nicht nur, um Überforderung oder Demotivation zu vermeiden, sondern sie sind die besten Botschafter, die mit Herzblut unsere Vereinsthemen kommunizieren. Probleme bei der Vorstandsbesetzung deuten oft auf eine optimierbare Engagement-Freundlichkeit innerhalb der Organisation und ein ausbaufähiges Image des Vereins hin. Gute Praxisbeispiele sind beispielsweise Tandemlösungen oder Juniormandate.

Neben der fieberhaften Suche nach neuen Mitstreiterinnen und Mitstreitern sollte nicht außer



Acht gelassen werden, dass das Maß der Aufgaben in geschichtlichen arbeitenden Vereinen nicht nur durch neue Mitstreiter bewältigt werden kann, sondern auch strukturelle Veränderungen die Flut der Aufgaben bündeln können. Eine Angliederung an einen Dachverband, die Fusion oder eine Kooperation mit einem anderen Verein oder Organisationen sind Möglichkeiten, zumindest Verwaltungsaufgaben zu konzentrieren. Die Aushandlung einer gewissen Autonomie und Eigenständigkeit wird hier das zentrale Thema sein. Die Gewinnung neuer Mitstreiterinnen und Mitstreiter ist also eine strategische Aufgabe mit selbstkritischer Überprüfung der Rechtsform der Organisation, der praktizierten Kommunikationsformate, der Ausrichtung des Images des Vereins und dem Mut Neues zu wagen.

Workshop-Impression
Foto: Falk Opelt

- 1 <https://tatendrang.de/freiwillige-gewinnen-passende-engagement-formate-entwickeln>.
- 2 <https://www.regiocrowd.com/zeitengagement/>.
- 3 Das „Frankfurter Modell zur Engagementförderung“ auf <https://www.dsj.de/junges-engagement/junges-engagement-in-der-dsj/frankfurter-modell/>.



Abschlussbesprechung
Foto: Falk Opelt

Neuerscheinungen



Karl Heinrich von Stülpnagel/Markus Hein (Hrsg.): „... und das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt“. Gedächtnismale der Martin-Luther-Kirche zu Markkleeberg (Herbergen der Christenheit, Sonderband 28), Evangelische Verlagsanstalt Leipzig 2022, 424 Seiten, über 100 Abbildungen, Hardcover, 68,00 Euro, ISBN 978-3-374-06929-3

Viele Stadt- und Dorfkirchen Sachsens sind gefüllt mit Grabdenkmälern und Epitaphien. Meist rufen diese nur wenig Aufmerksamkeit hervor. Tatsächlich sind diese Grabdenkmäler eine wichtige Quelle der Orts- und Landesgeschichte, sofern sie richtig „gelesen“ werden. Mir ist dies bei der Bearbeitung des Bestands der Grabdenkmäler im Meißner Dom bewusst geworden (Matthias Donath: Die Grabmonumente im Dom zu Meissen, Leipzig 2004). Ein Projekt der Universität Leipzig hat sich nun der Epitaphien der Martin-Luther-Kirche Markkleeberg angenommen und bewiesen, wieviel Aussagekraft in scheinbar belanglosen Kirchengestaltungen steckt. Im Sommersemester 2012 und Wintersemester 2012/13 erforschten Studenten der Kunstgeschichte unter Anleitung des Restaurators Karl Heinrich von Stülpnagel die Ausstattung der früheren Dorfkirche von Gautzsch (heute Markkleeberg-West). Dass ihre Ergebnisse, vielfach angereichert durch weitere Aufsätze, jetzt publiziert worden sind, ist ein Gewinn (wobei zu fragen erlaubt sein darf, warum fast zehn Jahre bis zur Drucklegung vergehen mussten). Jedes der 33 Epitaphien, Inschriften oder sonstigen Denkmäler in oder außerhalb der Kirche wird unter vielen Aspekten behandelt: Aufbau, kunsthistorische Beschreibung, Zustandsbeschreibung, Inschrift, Heraldik, Genealogie. Dabei wird deutlich, dass auch Heraldik eine (Hilfs-) Wissenschaft ist, die zum Erkenntnisgewinn beiträgt, aber leider vielfach belächelt wird – auch, weil Blasonierungen (also fachlich korrekte Wappenbeschreibungen) einem fachfremden Leser kaum mehr verständlich sind. Der weitgespannte methodische Ansatz, der in Markkleeberg gewählt wurde, kann ein Vorbild für die Erfassung von Grabdenkmälern auch andernorts sein.

Darüber hinaus sind einige Inhalte von überregionaler Bedeutung. Am Beispiel mehrere Grabdenkmäler wird die Familie von Dieskau vorgestellt, die aus Dieskau bei Halle stammt und Ende des 16. Jahrhunderts zahlreiche Güter um Leipzig erwarb. Einem Überblicksbeitrag sind 11 Stammtafeln beigelegt, die vom 14. bis zum 18. Jahrhundert reichen. Anhand mehrerer Beiträge wird deutlich, wie Leipziger Kaufleute Rittergüter in der Umgebung der Stadt kauften und eine Nobilitierung anstrebten. Dr. Friedrich Benedict Oertel auf Döbitz wurde 1745 als „Oertel von Döbitz“ geadelt, seine Frau am gleichen Tag unter einem anderen Namen, was ungewöhnlich ist, nämlich „Oertel von Kötitz“. Ludwig Heinrich Kabisch auf Gautzsch erhielt 1825 den Namen „Freiherr von Lindenthal“. Dagegen blieb der Familie Kees, die das Rittergut Gautzsch bis 1929 innehatte, ohne Adelstitel. Das Buch veröffentlicht erstmals eine ausführliche Kees-Genealogie.

Alle Epitaphien sind durch hervorragende farbige Abbildungen dokumentiert. Hinzu kommen Wappenabbildungen und Bildnisse. Ein Register erleichtert es, Namen und Orte aufzufinden. Wer zum Leipziger Land, seinen Kirchen und Rittergütern forscht, sollte dort unbedingt nachschlagen! Es ist mehr zu entdecken als reine Ortsgeschichte Markkleebergs.

Dr. Matthias Donath

Matthias Donath/Lars-Arne Dannenberg: Drei Kleeblätter. Die Familie von Carlowitz (Adel in Sachsen, Bd. 16), Via Regia Verlag Königsbrück 2022, 536 Seiten, über 200 Abbildungen, dazu Karten und Stammtafelauszüge, Hardcover, 39,80 Euro, zu bestellen bei info@via-regia-verlag.de

Die mitteldeutsche Adelslandschaft war bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ausgesprochen reich und vielfältig. Die Familie von Carlowitz war eine der bedeutendsten Adelsfamilien in diesem Teil Deutschlands und hat insbesondere in Sachsen viele Spuren hinterlassen. Schon 1998 hatte Wieland Held mit einem Aufsatz über Christoph von Carlowitz auf den Forschungsbedarf zu dieser Familie aufmerksam gemacht (Wieland Held: Christoph von Carlowitz. Ein sächsischer Adliger des 16. Jahrhunderts zwischen diplomatischer Tätigkeit und unternehmerischem Engagement, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 69 [1998], S. 25-48). Es ist daher nur folgerichtig, dass sich Matthias Donath und Lars-Arne Dannenberg, die sich in den letzten Jahren intensiv der Erforschung des sächsischen Adels gewidmet und Familiengeschichten u. a. zu den Familien von Schönberg, Watzdorf, Breitenbuch und Feilitzsch erstellt haben, nun eine solche für das Geschlecht von Carlowitz erarbeiteten. Angeregt und unterstützt wurde das Projekt von der Familie selbst, die nicht nur Finanzmittel bereitstellte, sondern auch Archivalien, persönliche Unterlagen, Aufzeichnungen und Erinnerungen. Ein Redaktionsteam der Familie begleitete die Autoren bei ihrer Arbeit.

Die beiden Historiker legen keine Aufreihung einzelner Biographien vor, wie das bei älteren Familienchroniken meist zu beobachten ist, sondern stellen als moderne Wissenschaftler die Familie in ihr historisches, gesellschaftliches, soziales und familiäres Umfeld. Das Buch besteht aus 19 Hauptkapiteln, die so wichtige Themen behandeln wie beispielsweise Name und Wappen, Herkunft und Abstammung, religiöse Überzeugungen, Bildung und Erziehung, soziales, politisches und wirtschaftliches Engagement, militärische Laufbahnen, die Familie und die Katastrophen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Leben im geteilten Deutschland, die Rückkehr nach Sachsen und die Zukunftspläne der Familie.

Auch wenn die 700-jährige Geschichte der Familie von den „phantastischen Herkunftslegenden“ bis zur Gegenwart in ihrer Gesamtheit behandelt wird, liegt der Schwerpunkt der Arbeit im 19. und 20. Jahrhundert.

Hier erfährt der Leser aus detailreicher Darstellung und Erläuterung sehr viel Neues. Da es an dieser Stelle unmöglich ist, auf alle behandelten Themen einzugehen, hat der Rezensent eine persönliche Auswahl getroffen, die keineswegs das ganze Werk repräsentiert. Immer wieder für Diskussionsstoff sorgt das Thema „Adel und Stadt“. Schon im 15. Jahrhundert gibt es enge und nicht selten konfliktreiche Kontakte der von Carlowitz zu den Städten Görlitz, Freiberg und Dresden, wo ein Mitglied der Familie bis in den Rat aufstieg und zeitweise bürgerlichen Geschäften nachging – eine eher selten zu beobachtende Entwicklung. In den folgenden Jahrhunderten findet man Mitglieder der Familie oft an den Brennpunkten der mitteldeutschen Geschichte. So wurde Nikolaus II. von Carlowitz Meißner Bischof, kurz nachdem auch im Herzogtum Sachsen die Reformation eingeführt wurde, ein Carlowitz war im Schmalkaldischen Krieg an der Gefangennahme Johann Friedrichs des Großmütigen beteiligt, und Georg von Carlowitz entwickelte die Idee der Fürstenschulen, um hier nur drei Beispiele zu nennen. Immer wieder gelingt es den Autoren, die Einzelschicksale in die „große“ Geschichte einzuordnen und mit detaillierten Schilderungen der Ereignisse zu verknüpfen. Zahlreiche Tabellen listen Mitglieder der Familie auf, die beispielsweise eine Funktion als Jagd-, Forst- und Floßbeamte innehatten, im sächsischen Landtag saßen oder in der sächsischen Armee dienten. Die Tabelle mit den Armeemitgliedern fiel besonders umfangreich aus und zeigt damit eine Präferenz in der beruflichen Orientierung vieler Familienmitglieder.

Ausführlich dargestellt wird der Lebensweg Richards von Carlowitz, der im 19. Jahrhundert als Großhändler in Kanton (China) tätig war. Recht kurz ist das Kapitel, das über die Frauen der Familie berichtet, was wahrscheinlich der Quellenlage geschuldet sein wird und weniger der Rolle, die sie in der langen Familiengeschichte tatsächlich gespielt haben.

Angenehm differenziert ist die Darstellung der Familie und einzelner Mitglieder während der Zeit der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Anhand kurzer Biographien einzelner Personen wird deutlich, dass das Auftreten der Familie ein Abbild der deutschen Gesellschaft jener Jahre ist – es lag zwischen Zustimmung und Ablehnung gegenüber dem NS-System. Berührend sind die Schicksale mancher Angehöriger der Familie bei Kriegsende – Schicksale, die sie mit vielen Deutschen teilten, als 1945 Krieg und Zerstörung in ihr Ursprungsland zurückkehrten. Ausführlich wird auf die Zeit nach 1945 eingegangen, auf das Leben in der alten Bundesrepublik und in der DDR sowie die Rückkehr nach Sachsen nach der Wiedervereinigung. Anhand der Erlebnisse von Familienmitgliedern kann man den Verlauf der letzten 100 Jahre deutscher Geschichte mit all ihren Problemen und Brüchen verfolgen.

Hervorzuheben ist der umfangreiche Anhang und hier insbesondere die Auflistung und Beschreibung der 177 herrschaftlichen Güter, die sich bis 1945 für einen längeren oder kürzeren Zeitraum im Besitz von Mitgliedern der Familie befanden. Mehrere Stammtafeln der Linie Großhartmannsdorf, auf die sich alle heute lebenden Namensträger zurückführen ermöglichen die Einordnung einzelner Personen in diesen Teil der Gesamt-

familie. Schade, dass hier erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts die jeweiligen Ehepartner aufgeführt wurden.

Matthias Donath und Lars-Arne Dannenberg liefern mit diesem Buch über die Familien von Carlowitz eine Familienchronik im besten Sinne, die Historikern und interessierten Laien, die sich mit der Familie, mit dem sächsischen Adel oder allgemein mit regionalgeschichtlichen Themen beschäftigen, von größtem Nutzen sein wird. Doch eine Familie steht nicht für den ganzen sächsischen Adel – jede hat ihre eigenen Besonderheiten. Es bedarf vieler solcher Bücher, um das Bild des sächsischen Adels zu vervollständigen. Einige davon gibt es schon – hoffen wir, dass bald weitere folgen.

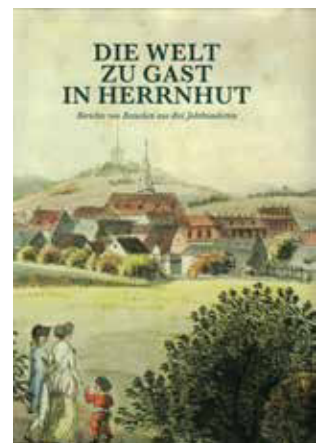
Dr. Jens Kunze

Rüdiger Kröger/Peter Vogt (Hrsg.): Die Welt zu Gast in Herrnhut. Berichte von Besuchern aus drei Jahrhunderten (Unitas Fratrum, Beiheft Nr. 37), Herrnhuter Verlag Herrnhut 2022, 343 Seiten, 65 schwarz-weiß-Abbildungen, ISBN 978-3-931956-65-3

Herrnhut und die Herrnhuter Brüdergemeine faszinieren seit jeher. Das kann man in dem Band nachlesen. Und uns heutige faszinieren die zeitgenössischen Reiseberichte, Tagebucheinträge und Beschreibungen, wenn man sich auf das Genre Reiseberichte einlässt.

Der diachrone Rückblick zeigt die erstaunliche Entwicklung und auch die Strahlkraft, die Herrnhut ausgeübt hat und bis heute unvermindert ausübt. So wird man also mitgenommen auf eine spannende Zeitreise. Angefangen bei dem fiktiven Prinzen Menoza 1729, über John Wesley 1738, mehrere Hochadelige, wie Prinz Heinrich von Preußen 1756, Kaiser Joseph II. 1766, später Kaiser Franz II. und Maria Theresia 1804, oder Zar Alexander I. 1813 und König Anton von Sachsen 1829 und auch der letzte sächsische König Friedrich August III. 1907, bis hin zu Bundespräsident Richard von Weizsäcker 1990 waren sie alle da. Die Berichte enden 2015 mit den Eindrücken von Greg Peters. Insgesamt sind es 60 – allesamt spannende – „Reportagen“.

Nicht einmal zu DDR-Zeiten gelang es den Oberen, die „kleine Stadt von Welt“, wie heute, selbstbewusst und doch charmant, der Eigenslogan lautet, von der Welt abzuschotten. Die Kirche und ihre Glieder, die sich nicht an staatlichen Strukturen orientierte, konnte man nicht einfach so einsperren, wie den Großteil ihrer Bürger. So konnte man auch zu DDR-Zeiten nach Herrnhut aufbrechen, wie der Eintrag „Wallfahrtsort Herrnhut“ 1977 zeigt. Auch der Vorsitzende der Ost-CDU, Gerald Götting, stattete Herrnhut 1971 einen Besuch ab, begleitet von einem ganzen Tross politischer Amts- und Würdenträger, und zu dem sie dann „der evangelischen Brüderunität ihren Dank für den freundlichen Empfang“ aussprachen, wie es in der CDU-Zeitung „Neue Zeit“ hieß. Etwas weniger steif ging es bei dem Besuch von Heinz Czechowski 1978 zu, der einen liebevollen Bericht verfasst hat, in dem auch ein bisschen die Sehnsucht nach der großen weiten Welt offenbart. Zur Unitätssynode 1981 kamen



immerhin 52 Delegierte aus 20 Staaten, die wenigsten von ihnen gehörten damals zum kommunistischen Block. Und so war es ein buntes Völkergemisch! Und auch 1982 und 1983 kamen Schwarze aus Surinam zu Besuch.

Nicht alle Berichte sind so nüchtern wie die Zeitungsberichte über den Besuch von Gerald Götting. Im Gegenteil, man erhält höchst spannende Einsichten, sowohl von außen, aus der Sicht des „Berichterstatters“, als auch von innen, etwa von John Wesley 1738, also noch relativ in der Frühzeit, oder keine 50 Jahre später von Stanislaw Poniatowski (1753–1833), ein Neffe des gleichnamigen Königs von Polen, der 1784 eine Inspektionsreise durch Mittel- und Westeuropa unternommen hatte. Auf seine Frage hin, ob denn auch Kirchen und Kapellen anderer Religionsgemeinschaften gebaut werden dürften (aus seiner Sicht meint das natürlich katholische Kirchen), erhält er zur Antwort, „dass sie in diesen Religionen nichts ihrer Moral Entgegengesetztes erkennen würden, da aber mancher Aberglauben der Rituale, welche die Menschen vom Vollbringen guter Taten und dem Verbreiten des Evangeliums abhalten, was deren eigentliche Berufung ist, könnten diese Unzucht und Verwirrung stiften, deshalb beabsichtigen sie, das zu vermeiden, indem sie fremde Kirchen und Kapellen verbieten“. Das ist doch eine höchst einleuchtende Begründung und Offenbarung der damaligen Sichtweise auf die Dinge. So ist der gesamte Band weniger Blick von innen, der alles erklärt und ganz genau weiß, sondern man erhält einen tiefgründigen und vor allem authentischen Blick in den Kosmos Herrnhut und die Herrnhuter Brüdergemeine, sowohl von innen als auch von außen, die Wahrnehmung des Außenstehenden, der wiederum durch seine Brille Innensichten spiegelt. Das erst ermöglicht faszinierende Einsichten in die Lebenswelten der Herrnhuter Brüdergemeine, denn gleichgültig mit welcher Motivation und welchen Motiven man auch nach Herrnhut reiste, unberührt haben der Ort und die Menschen niemanden gelassen.

Es ist ein schönes Geschenk, das sich die Herausgeber zum 300. Gründungsjubiläum Herrnhuts selbst bereitet haben.

Dr. Lars-Arne Dannenberg

Daniel Fischer: Stadtbürgerlicher Eigensinn in der DDR? DDR-Stadtjubiläen zwischen parteipolitischer Intention und kommunaler Selbstdarstellung (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 68), Leipziger Universitätsverlag 2022, Hardcover, 380 Seiten mit 32 Abbildungen, ISBN 978-3-96023-479-1, 55,00 Euro

Der inzwischen in den Ruhestand verabschiedete Prof. Dr. Winfried Müller etablierte an seinem Lehrstuhl an der TU Dresden das Spezialgebiet der Jubiläumsforschung. Jubiläen sagen wenig aus über das Ereignis, an das erinnert wird, aber umso mehr über jene Gesellschaft, die ein Jubiläum feiert – weil es ein politisches oder kulturelles Bedürfnis dafür gibt. Daniel Fischer, Doktorand bei Prof. Müller, wandte dieses Wissen auf

die Stadtjubiläen an, die in der DDR begangen wurden. Im Anhang seiner Studie, die im Jahr 2020 als Dissertation angenommen wurde, listet er 347 Jubiläen in 291 DDR-Städten auf. Nicht zu allen, aber zu einem Teil dieser Jubiläen sichtete er die Archivalien, um mehr darüber zu erfahren, wie solche Feiern abliefen und zwischen welchen Grenzen sie sich bewegen konnten. Schon in der Überschrift wird deutlich, dass Fischer auf der Suche nach stadtbürgerlichem Eigensinn war, der der DDR-Ideologie zugunsten der eigenen Heimatgeschichte widersprach.

Nimmt man allein diese Fragestellung in den Blick, ist das Ergebnis mager. Wie Fischer konstatiert, vermochten sich die Stadtjubiläen der Diktatur keineswegs zu entziehen. Die SED nutzte solche Feiern, um ihre Herrschaft zu legitimieren und die Geschichte so aussehen zu lassen, als münde alles in den Aufbau des Sozialismus. Die Gremien und Komitees, die solche Feste planten, waren fest in die Strukturen des DDR-Kommunaleswesens eingebunden. Besonders in den frühen Jahren der DDR wurden historische Themen durch eine fast durchgehende ideologische Vereinnahmung verdrängt. Erst ab den 1970er Jahren war ein „parteilicher Lehre enthobener Regionalbezug zugelassen“ (S. 318). Aber das basierte auf einem neuen Erbekonzept, das wiederum zentral durch die SED vorgegeben war.

Beispiele für abweichendes Verhalten sind eher selten. Daniel Fischer verweist auf „unzuverlässige Kader in Massenorganisationen (Radeberg 1969, Altenburg 1976), mit Kirchenvertretern zusammenarbeitende Bürgermeister (Freiberg 1986), sich Politveranstaltungen verweigernde Besucher (Neugersdorf 1957, Freiberg 1986), Festzugsbilder spontan umgestaltende Darsteller (Dresden 1956, Radeberg 1969)“ (S. 319). Ob hier aber wirklich ein stadtbürgerlicher Eigensinn durchschimmert, sei dahingestellt. Richtig ist, dass Stadtfeste in der DDR äußerst beliebt waren, weil sie eine der wenigen Möglichkeiten großer Volksfeste boten – und weil zu solchen Anlässen die Beschäftigung mit Heimatgeschichte, in welcher ideologischen Verkleidung auch immer, möglich war.

Fischer analysiert nur die Archivalien zu den Stadtjubiläum, sondern untersucht auch Festschriften, Festzeitschriften, Vorträge und nicht zuletzt die große Menge an Souvenirs, die zu solchen Jubiläen produziert wurde. Er verweist auf die ganz eigene Bildsprache, bei der die traditionellen Sinnbilder wie Wappen oder Stadtfarben mit Symbolen des SED-Staates kombiniert wurden. Einige Seiten beschäftigen sich auch mit der Berlin-Kritik anlässlich der 750-Jahrfeier Berlins 1987, die insbesondere in den sächsischen Bezirken für ein neues Selbstbewusstsein von unten sorgte. Diesen Punkt hätte man sicherlich noch weiter ausbauen können. Davon abgesehen, ist die Studie besonders dann äußerst spannend, wenn konkrete Jubiläen und ihre Durchführung anhand von Quellenmaterial geschildert werden. Wer zur Geschichte einer sächsischen Stadt in der DDR-Zeit forscht, sollte diese Arbeit in die Hand nehmen und sich damit vertraut machen, dass Stadtjubiläen eben nicht nur Festereignisse sind, sondern Spiegel politischer und gesellschaftlicher Umstände.

Dr. Matthias Donath



Verein für sächsische Landesgeschichte

Hubert-Ermisch-Preis für Geschichte und Kultur Sachsens 2022

Preise für herausragende geschichtswissenschaftliche Leistungen gibt es viele. Im Fokus stehen dabei oft Dissertationen, Habilitationen oder Studien mit einer bestimmten inhaltlichen Ausrichtung. Studentische Arbeiten sind hier kaum im Blickfeld, können aber gleichwohl neue Forschungsergebnisse hervorbringen und die wissenschaftliche Auseinandersetzung bereichern.

Diese eigenständigen Forschungsleistungen von Studierenden möchte der Verein für sächsische Landesgeschichte mit der Einrichtung des Hubert-Ermisch-Preises würdigen. Der mit großer Mehrheit von den Vereinsmitgliedern ins Leben gerufene Preis wird für herausragende studentische Abschlussarbeiten (Bachelor, Master, Staatsexamen) zur Geschichte und Kultur Sachsens vergeben. Eingereicht werden können Arbeiten zu allen Epochen, Disziplinen und Themenbereichen der sächsischen Landes- und Kulturgeschichte. Der Preis ist mit 250

Euro dotiert und schließt eine dreijährige kostenfreie Mitgliedschaft im Verein für sächsische Landesgeschichte inklusive des Bezugs der „Sächsischen Heimatblätter“ ein. Bei Interesse vermittelt der Verein eine Publikationsmöglichkeit für die preisgekrönte Abschlussarbeit.

Im Rahmen der Mitgliederversammlung des Vereins wurde der Hubert-Ermisch-Preis im Frühjahr 2022 erstmals vergeben. Die fünfköpfige Jury, bestehend aus Vorstands- und weiteren Vereinsmitgliedern, votierte nach intensiver Diskussion für die Masterarbeit von Sophie Döring M. A. (Dresden) „Krieg im Kino, Kino im Krieg. Die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die deutsche Kinokultur 1914-1918“. Auf breiter Quellenbasis und methodisch versiert, liegt mit Sophie Dörings Arbeit eine außerordentlich ergebnisreiche Untersuchung vor, die als eigenständige Forschungsleistung Anerkennung verdient. Ein Auszug der Masterarbeit ist in diesem Heft veröffentlicht.

Jenseits der öffentlichen Würdigung für studentische Leistungen hat der Preis auch wichtige vereinsinterne Wirkungen. Mit ihm werden junge Absolventinnen und Absolventen für den Verein gewonnen und zum

Einbringen ihrer Ideen in die Vereinsarbeit aufgerufen. Die jährlich wechselnde Besetzung der Jury bietet zudem jedem Vereinsmitglied Möglichkeiten zur aktiven Mitwirkung im Vereinsleben. Beides sind wichtige Bausteine auf dem weiteren Weg der Modernisierung des Vereins. Und nicht zuletzt erfahren nicht nur der oder die Preisträgerin öffentliche Aufmerksamkeit. Geehrt wird außerdem sein Namensgeber Hubert Ermisch (1850–1932), jener Historiker und Archivar, dem als Sekretär und Vorsitzenden des Sächsischen Altertumsvereins dessen Weiterentwicklung von der Denkmalpflege hin zu einem Geschichtsverein maßgeblich zu verdanken ist. Was Hubert Ermisch, der zur Zeit des Ersten Weltkriegs etwa 65-jährig in Dresden lebte, vom neuen Medium Kino hielt, muss derzeit allerdings noch unbeantwortet bleiben.

Auch 2023 wird der Hubert-Ermisch-Preis wieder vergeben werden. Bewerbungen können bis zum 31. Oktober 2022 eingereicht werden (kontakt@sächsische-landesgeschichte.de). Wir freuen uns auf zahlreiche Vorschläge.

Dr. Judith Matzke

Veranstaltungen 2022

Ausführliche Informationen auf unserer Homepage:
www.sächsische-landesgeschichte.de

7. Oktober 2022, 13:00–18:00 Uhr

Leo Bönhoff (1872–1943) – Sächsischer Landes- und Kirchenhistoriker, Theologe und Gemeindepfarrer zwischen Kaiserzeit und Nationalsozialismus
Vorträge von Hans-Peter Hasse (Dresden), Konstantin Hermann (Dresden), Armin Kohnle (Leipzig), Bernd Kunzmann (Radebeul), Dirk-Martin Mütze (Kohren-Sahlis), Joachim Schneider (Dresden), Michael Wetzels (Zwönitz).

Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft für Sächsische Kirchengeschichte sowie der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Tillich-Bau der TU Dresden, Raum N 205, Helmholzstr. 6

29. Oktober 2022

Bauer sucht Schloss. Weesenstein in bürgerlicher Hand
Sonderführung mit Dr. Christine Klecker (Dohna) durch die gleichnamige Ausstellung auf Schloss Weesenstein

15. November 2022, 18:00 Uhr

1831 – Reform des Schulwesens und der Stadtverfassung von Chemnitz
Vortrag von Dr. Gabriele Viertel (Niederwiesa) im Hauptstaatsarchiv Dresden

13. Dezember 2022, 18:00 Uhr

Philanthrop oder Despot: Fürst Otto Victor I. von Schönburg-Waldenburg (1785–1859)
Vortrag von PD Dr. Arnd-Rüdiger Grimmer (Berlin) im Hauptstaatsarchiv Dresden

Haben Sie Interesse an den Angeboten des Vereins, möchten Sie sich an unseren Aktivitäten beteiligen oder wünschen Sie sich

Unterstützung durch den Verein bei Ihrer landesgeschichtlichen oder heimatkundlichen Arbeit, dann können Sie gern Kontakt mit uns aufnehmen.

Kontakt:

Verein für sächsische Landesgeschichte e. V.
c/o Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden
Archivstraße 14
01097 Dresden

Internet:

www.sächsische-landesgeschichte.de
E-Mail:
kontakt@sächsische-landesgeschichte.de
Twitter: @LaGeschSachsen

Sächsische Heimatblätter

Neben dem Augenmerk auf abwechslungsreiche und spannende Inhalte legen wir Wert darauf, die „Sächsischen Heimatblätter“ in hervorragender drucktechnischer Qualität erscheinen zu lassen und Ihnen die Zeitschrift pünktlich und zuverlässig zuzustellen. Dieses Anliegen gestaltet sich freilich in Zeiten immens ansteigender Papier-, Druck- und Portokosten immer schwieriger. Hinzu kommen enorm gestiegene Energie- und Stromkosten, und nicht zuletzt sind auch die Satz- und Grafikkosten angewachsen. Diese Faktoren verteuern die Herstellungskosten für Druckerzeugnisse. Darunter leiden viele Verlage und Zeitschriften. Auch

wir. Kurzum, auch die „Sächsischen Heimatblätter“ lassen sich mit dem bisherigen Verkaufs- und Abonnementpreis nicht mehr kostendeckend herstellen. Auch wir sind daher gezwungen, die Preise an die derzeitige Entwicklung anzupassen, was uns außerordentlich schmerzt. Hinzu kommt eine große Unsicherheit, denn die Anpassung lässt sich kaum realistisch kalkulieren, da sich die Preise für die kommenden Jahre, ja nicht einmal für 2023 abschätzen lassen, weil niemand das Inflationsgeschehen sicher beurteilen kann.

Wir sind gezwungen, die Verkaufspreise der jeweiligen Ausgaben je nach Umfang auf 12,-

bis 16,- Euro zu erhöhen. Der Abonnementpreis beträgt ab dem Jahrgang 2023 50,- Euro pro Jahr, während das Angebot *Aboplus* mit spannender Zusatzpublikation und Versand im Umschlag nicht zuletzt wegen der überdurchschnittlich ansteigenden Portokosten der Deutschen Post ab dem Jahrgang 2023 mit 62,- Euro pro Jahr berechnet wird.

Wir versprechen, Sie weiterhin mit spannenden Themen zur sächsischen Kultur und Geschichte zu unterhalten, und hoffen, Sie halten uns die Treue!

*Dr. Lars-Arne Dannenberg und
Dr. Matthias Donath*

IMPRESSUM Sächsische Heimatblätter

ISSN 0486-8234

Unabhängige Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Landeskunde, Natur und Umwelt
Mitteilungsblatt des Vereins für sächsische Landesgeschichte e. V. und des Zentrums für Kultur und Geschichte e. V.

Herausgeber: Dr. Lars-Arne Dannenberg und Dr. Matthias Donath in Zusammenarbeit mit einem Redaktionsbeirat

Anschrift: Zentrum für Kultur//Geschichte, Dorfstraße 3, 01665 Niederjahna
shb@zkg-dd.de

Redaktion: Dr. Lars-Arne Dannenberg, Dr. Matthias Donath

Redaktionsbeirat: Dr. Jens Beutmann, Prof. Dr. Enno Bünz, Günter Donath, Prof. Dr. Angelica Dülberg, Dr.-Ing. Gerhard Glaser, Klaus Gumnior, Dr. Konstantin Hermann, Dr. Wolfgang Hocqué, Prof. Dr. Uwe Ulrich Jäschke, Martin Munke, Dr. Wolfgang Schwabenicky, Dr. André Thieme, Dr. Michael Wetzels, Dr. Peter Wiegand

Herstellung: DDV Elbland GmbH Meißen

Erscheinungsweise: Vierteljährlich

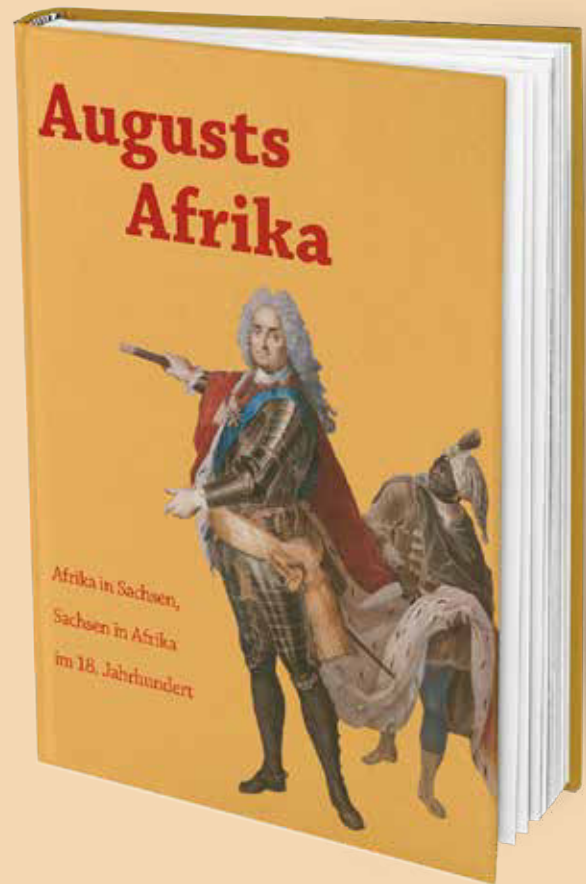
Bezugsbedingungen: Die Zeitschrift ist im Jahresabonnement (4 Ausgaben) zum Preis von 40,00 € inklusive MwSt., Versand und Porto zu beziehen. Die Aufnahme eines Abonnements ist jederzeit möglich bei anteiligem Abopreis. Kündigungen müssen schriftlich bis zum 15. November eines Jahres für das Folgejahr an das Zentrum für Kultur//Geschichte, Dorfstraße 3, 01665 Niederjahna, eingegangen sein. Im freien Verkauf kostet das Einzelheft zwischen 10,00 € und 15,00 €.

Für den Inhalt der Beiträge sowie die Abbildungsrechte zeichnen jeweils die Autoren verantwortlich. Jede Verwertung der Inhalte außerhalb der Grenzen des Urheberrechts ist unzulässig. Nachdruck, auch auszugsweise, darf nur mit Zustimmung der Herausgeber erfolgen.

Titelbild: Lutz Ketscher: Heinrich Schütz und seine Kantorei, Öl auf Leinwand, Gera 1985, Auftragswerk des VEB Chemiewerks Bad Köstritz, Foto: Archiv Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

Afrika in Sachsen, Sachsen in Afrika im 18. Jahrhundert

Sachsen hatte keine Kolonien in Übersee. Aber die Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen blickten staunend nach Afrika und schmückten sich mit Afrikanischem, um sich als Herrscher der Welt zu inszenieren. Während am Dresdner Hof Schwarze als „Kammermohren“ zur exotischen Staffage gehörten, schickte August der Starke 1731 eine Expedition nach Afrika. Darüber hinaus lockte der „schwarze Kontinent“ Siedler und Missionare an, die ihr Glück suchten oder ihren Glauben verbreiten wollten.

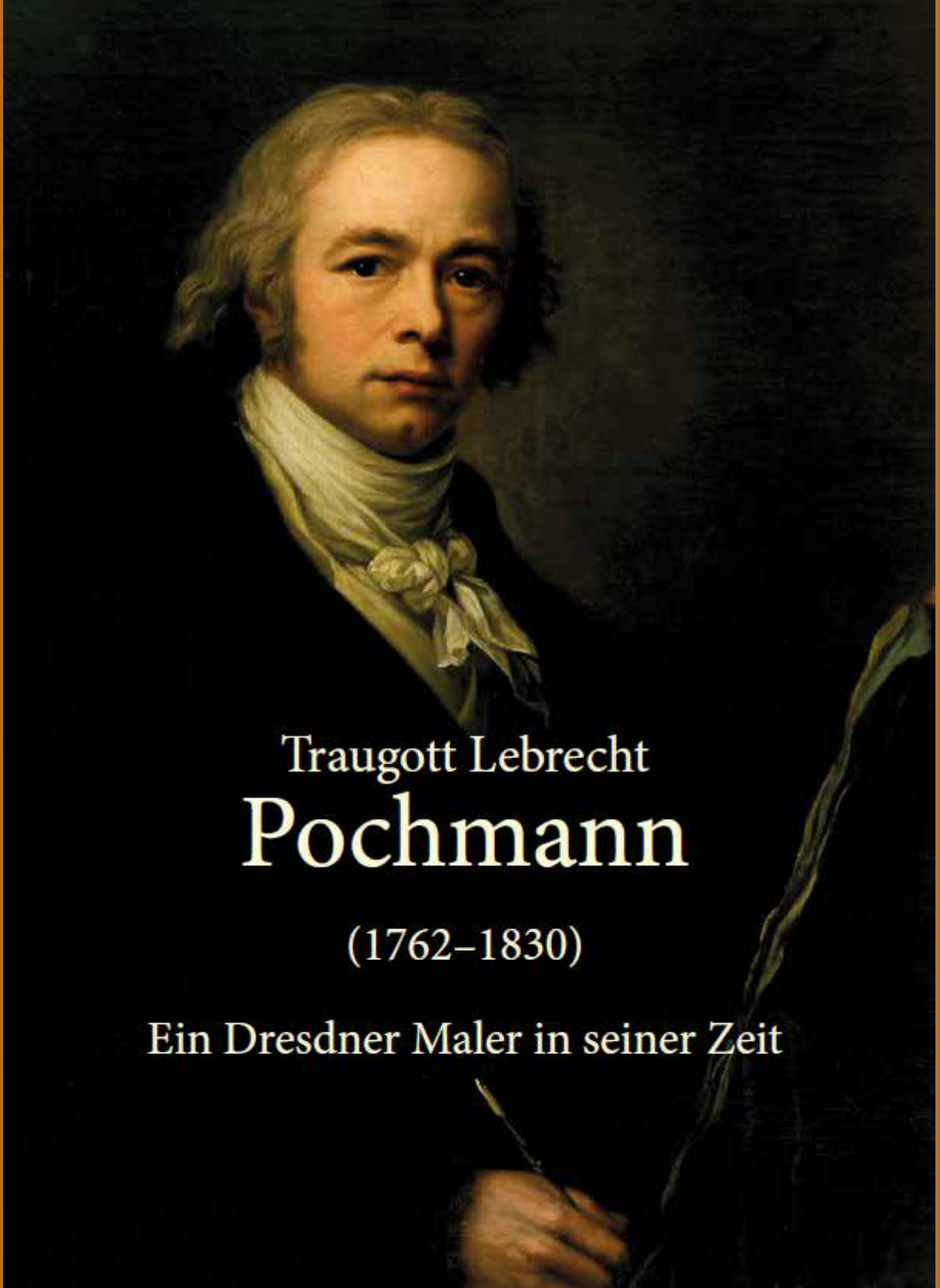


Der Band erzählt Sachsens erste Berührungen mit Afrika und erkundet, wie es den Afrikanern im 17. und 18. Jahrhundert an der Elbe erging, wie die Expedition nach Nordafrika verlief und wie die Herrnhuter ein Netzwerk aufbauten, das mehrere Kontinente umfasste. Er beleuchtet damit ein weithin unbekanntes Thema sächsischer Landesgeschichte und zeigt, wie Mitteleuropa auch schon in früheren Jahrhunderten in globale Prozesse eingebunden war.

Das Buch ist beim VIA REGIA VERLAG erschienen und mit beeindruckenden Aufnahmen durchgängig farbig illustriert.

 VIA REGIA
VERLAG

ISBN 978-3-944104-52-2



Traugott Lebrecht
Pochmann

(1762–1830)

Ein Dresdner Maler in seiner Zeit

Der Dresdner Maler Traugott Lebrecht Pochmann (1762-1830) wurde zu Lebzeiten gefeiert und geriet danach in Vergessenheit. Harald Marx, der langjährige Direktor der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, hat intensiv über diesen unbekanntesten Künstler geforscht und nun diese Monographie mit Werkverzeichnis vorgelegt.

Via Regia Verlag
ISBN 978-3-944104-40-9,
354 Seiten, 29,80 Euro