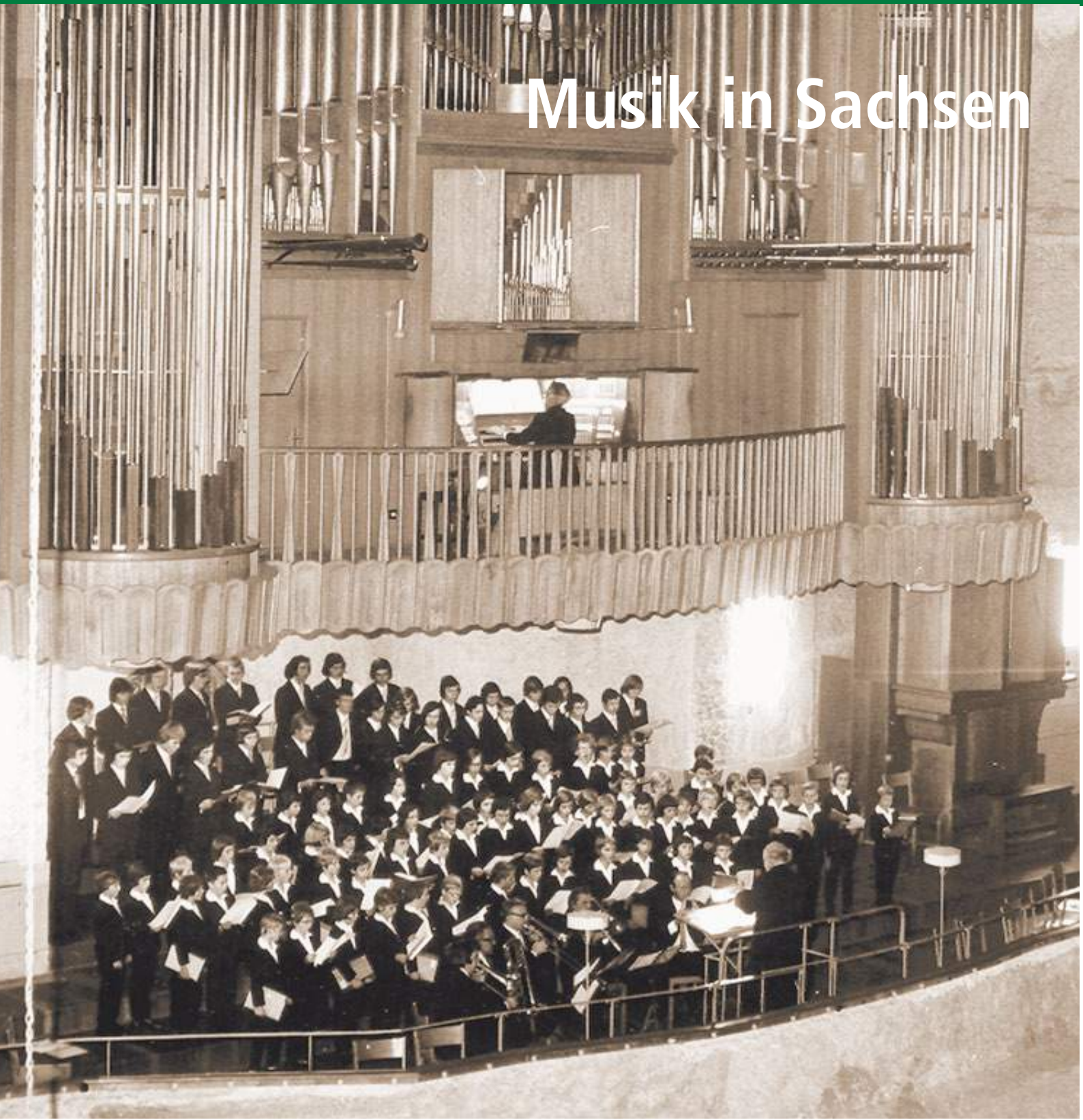


SÄCHSISCHE HEIMAT BLÄTTER 1 2016

Zeitschrift für
Sächsische
Geschichte,
Landeskunde,
Natur und Umwelt
62. Jahrgang
Heft 1/2016
8,50 €



Musik in Sachsen



Editorial

Matthias Herrmann „Singet dem Herrn ein neues Lied“ Zeitgenössische Chormusik beim Dresdner Kreuzchor	2
Robert Koch Elias Gerlach (1560–1628) Auf der Suche nach dem vergessenen Colditzer Komponisten	7
Stephanie Hauptfleisch „Engelsgleiche Stimmen“ Sängerkastraten am Dresdner Hof	14
Reinhard Schmidt Zur Wiederaufführung von Carl Maria von Webers Oper „Das Waldmädchen“ am Freiburger Stadttheater 2015	18
Eva Chrambach Im Dienst des Wahren, Schönen und Guten Der Hofsekretär, Dramaturg und Dichter Julius Pabst (1817–1881)	22
Romy Petrick Der Dresdner Nachkriegsregisseur Erich Geiger	30
Werner Schneider Leipziger Notenspur – Entdeckungen in der Musikstadt Leipzig	37
Wolfgang Hocquél Der junge Richard Wagner Eine neue Dauerausstellung in der Alten Nikolaischule zu Leipzig	44
Elvira Werner Das erzgebirgische Mundartlied zwischen Tradition und Moderne	48
Bernd Hofmann Wo lag das Dorf Kyleb des Jahres 1087? Eine Hypothese zur Identifikation und Lokalisation dieses Dorfes aus linguistischer und verkehrsgeographischer Sicht	60
Gerd Freitag Auf den Spuren des Räubers Nicol List (1654–1699)	66
Herrmann Zschoche Drei Männer in Betrachtung des Mondes – Neues zu Caspar David Friedrichs Gemälde „Wassilij Schukowskij und die Brüder Turgenjew“	74
Uwe Ulrich Jäschke/ Martina Müller Zukunft Kartographie – Aufbruch in eine neue Dimension	80
Volkmar Geupel Ein Nachruf auf den Heimatforscher Manfred Ruttkowski (1932–2015)	89
Matthias Herrmann Neuerscheinung Burkhard Köhler, Studien zur Dresdner Hofkapelle	92

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

Sachsen zählt mit seiner reichen Musiktradition zu einer der wichtigsten Kulturregionen Europas. Unzählige Musiker und weltbekannte Komponisten lebten und wirkten hier und schufen ein ausgeprägtes Selbstverständnis im Umgang mit Musikschätzen und Kulturinstitutionen. Kaum eine Region weist auch heute noch eine so hohe Dichte an hervorragenden Orchestern, Chören und Theatern auf, wobei Dresden und Leipzig als Musikstädte eine Sonderstellung einnehmen.

Deshalb erscheint es angemessen, diesen Baustein sächsischer Identität in diesem Heft der „Sächsischen Heimatblätter“ zu würdigen. Die Beiträge beinhalten neue Forschungen zum Musikschaffen und zur Musikgeschichte Sachsens. Ein Aufsatz zu den Aufführungen des Dresdner Kreuzchors leitet in das Thema ein und erinnert an das in diesem Jahr anstehende, wenn auch historisch mit einigen Fragezeichen versehene Jubiläum „800 Jahre Dresdner Kreuzchor“. Dementsprechend führt auch das Titelbild mit dem weltberühmten Kreuzchor als bedeutenden Botschafter Sachsens und darüber hinaus ganz Sachsens sinnfällig in diese Thematik ein. Die folgenden Beiträge spannen einen Bogen vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Darunter werden noch weithin unbekannte Künstler wie der Opernregisseur Erich Geiger oder auch die wiederentdeckte Oper „Das Waldmädchen“ von Carl Maria von Weber vorgestellt. Natürlich ersetzen die ausgewählten Beiträge kein Kompendium zur Geschichte der Musik in Sachsen, aber die Vielfalt der Beiträge macht deutlich, wie viele unentdeckte Schätze der sächsischen Musiklandschaft es noch zu heben gilt und welches Potenzial damit die Musikforschung in unserer Heimat besitzt.

Neben dem inhaltlichen Schwerpunkt „Musik in Sachsen“ enthält das Heft auch wieder Beiträge zu ganz unterschiedlichen Themen und Aspekten sächsischer Landeskunde. Hinzuweisen ist auf den Einblick in das kartographische Schaffen an der HTW Dresden, wo Prof. Uwe Ulrich Jäschke seit vielen Jahren ansprechende Karten zu zahlreichen Themen sächsischer Geschichte und Kultur entwirft. Auch für die „Sächsischen Heimatblätter“ entwickelt er die Karten und steht uns darüber hinaus stets mit Rat und Tat zur Seite, wofür wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken!



Liedpostkarte von Anton Günther mit dem Lied „Vergaßst dei Hamit net“ („Vergiss die Heimat nicht“), 1910

Der nun schon 62. Jahrgang bedeutet auch eine behutsame Weiterentwicklung des Layouts und der Gestaltung der „Sächsischen Heimatblätter“, womit wir den veränderten Seh- und Lesegewohnheiten entsprechen wollen. Natürlich bleibt die Leitfarbe „Grün“ als Erkennungszeichen der „Sächsischen Heimatblätter“ erhalten, aber nach über zwanzig Jahren war eine Modernisierung an der Zeit.

Eine weitere Neuerung betrifft das Jahrgangsgesamtinhaltsverzeichnis. Dieses wird nunmehr ab dem Jahrgang 61 (2015) in einer PDF-Datei auf der Internetseite www.zkg-dd.de unter der Rubrik „Sächsische Heimatblätter“ zur Verfügung gestellt. Dort ist das Dokument nach Inhalten oder Namen durchsuchbar, auch kann es heruntergeladen und ausgedruckt werden. So kann das Gesamtinhaltsverzeichnis bei Bedarf in den gesamten Jahrgang eingebunden werden. Wir hoffen, die „Verjüngung“ der traditionsreichen „Sächsischen Heimatblätter“ findet Ihr Gefallen, und wünschen Ihnen viel Spaß beim Lesen und Schmökern!

Dr. Lars-Arne Dannenberg und
Dr. Matthias Donath
Herausgeber der „Sächsischen Heimatblätter“



Der Dresdner Kreuzchor unter
Rudolf Mauersberger in der
Kreuzkirche zu Dresden vor 1945:
Ort zahlreicher Uraufführungen
Foto: Sammlung von Prof. Dr. Matthias
Herrmann, Fotograf unbekannt

„Singet dem Herrn ein neues Lied“ Zeitgenössische Chormusik beim Dresdner Kreuzchor

Matthias Herrmann

Die Tradition der berühmten sächsischen Knabenchöre geht auf das liturgische Singen im Mittelalter zurück. Während sich in Leipzig ein Gründungsdokument vom Jahre 1212 erhalten hat, gibt es ein solches für Dresden nicht. Erst 1300 wird dort ein Schulmeister erwähnt, was belegt, dass damals längst eine Ausbildungsstätte existierte: die spätere Kreuzschule. Im Zuge der geschichtlichen Rückbesinnung schrieben im 19. Jahrhundert Historiker das Jahr der Ersterwähnung Dresdens als Stadt – 1216 – quasi als Gründungsjahr von Kreuzschule und -chor fest. Es steht aber außer Frage,

dass Chorknaben an der damaligen Nikolai-kirche (der heutigen Kreuzkirche) bereits vor 1300 in die Liturgie einbezogen waren. Nach der Einführung der Reformation (im albertinischen Sachsen erst 1539) wurde das lutherische Bildungsideal auch im schulischen Bereich wirksam. Die Verklammerung von Glaube, Bildung und Musik nahm programmatische Züge an, und es war selbstverständlich, dass die Schüler der Lateinschulen regelmäßig in den Gottesdiensten der städtischen Hauptkirchen sangen. In dieser Tradition stehen der Kreuzchor und der Thomanerchor, wäh-

Kreuzkantor Rudolf Mauersberger (l.) mit Kurt Thomas, einem der wichtigsten Komponisten neuer Kirchenmusik um 1930
Foto: Sammlung von Prof. Dr. Matthias Herrmann, Fotograf unbekannt



rend die Wiener Sängerknaben und die Dresdner Kapellknaben aus der höfischen Praxis kommen. Die Windsbacher und Göttinger Knabenchöre dagegen sind Neugründungen nach 1945 durch ehemalige Kruzianer, die sich in Westdeutschland angesiedelt hatten.

Das lutherische Bildungsideal war eine wesentliche Grundlage für die Ausprägung der mitteldeutschen Kulturlandschaft. In ihr spielte und spielt die Kirchenmusik eine entscheidende Rolle. Ohne die Lateinschul-Praxis und ohne den geistigen Hintergrund hätten die Kruzianer und Thomaner nicht zu dem werden können, was sie heute sind. Ihre heutige Breitenwirkung und internationale Bekanntheit ist mit früheren Jahrhunderten nicht zu vergleichen. Durch die gesellschaftlichen Veränderungen kam es nach und nach zur Zurückdrängung des lutherischen Bildungskanons, und im 19. Jahrhundert empfand man die Schülerchöre längst als anachronistisch. Ihre Zukunft galt als unsicher. Die humanistischen Gymnasien mussten sich verstärkt auf die gesellschaftlichen Wandlungen und den Vorrang der Naturwissenschaften einstellen. Die Musik verlor ihre zentrale Stellung, obwohl Singen und Musizieren für die ganzheitliche Erziehung junger Menschen zu keiner Zeit zu unterschätzen ist.

Der Weitsicht von Kreuz- und Thomaskantoren des 19. Jahrhunderts ist es zu verdanken, dass an den beiden namhaften städtischen Gymnasien in Dresden und Leipzig

die Schulchöre nicht nur erhalten blieben, sondern zunehmend ins öffentliche Bewusstsein kamen. Ihr Streben nach hoher künstlerischer Qualität war für die weltliche und kirchliche Obrigkeit ein wesentliches Kriterium, neben den aufstrebenden Orchestern (der Dresdner Hofkapelle und dem Leipziger Gewandhausorchester) auch ihren „städtischen Vokalkapellen“ eine Zukunft einzuräumen. Dass das Kreuz- wie das Thomaskantorat bis zum heutigen Tage kein kirchliches Amt ist, begründet sich historisch und erklärt, warum die Amtsinhaber städtisch besoldet sind.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden im Geiste der „Gründerjahre“ repräsentative Gebäude mit Alumnat für die Kreuz- und für die Thomasschule. Dies verdeutlicht ein weiteres Phänomen des damaligen Zeitgeistes: der Historismus mit der Adaption vergangener Stile in der Neuproduktion von Kunst und Architektur. Zudem verschwand das bisher geltende Prinzip, in erster Linie Musik der Gegenwart, also von Zeitgenossen zur Aufführung zu bringen.

Die allmähliche Loslösung vom Historismus war um 1900 ein schwierig und die Entwicklung der Moderne, ihre Ausbreitung und Akzeptanz im frühen 20. Jahrhundert ein komplizierter Vorgang. Nur mühsam wurde die Neue Musik von Interpreten und vom Publikum akzeptiert. So hing es von einzelnen Dirigenten und Veranstaltern ab, ob Experimente überhaupt gewagt und öffentlich präsentiert wurden.

Gesprächspause bei der Aufnahme der „Moralitäten“ im Dresdner Schallplattenstudio Lukaskirche 1967: Der in Italien lebende Komponist Hans Werner Henze (l.) u.a. mit älteren Kruzianern
Foto: Sammlung von Prof. Dr. Matthias Herrmann, Fotograf unbekannt



Kreuzkantor Otto Richter (1906–1930) stand modernen Strömungen in der Kirchenmusik noch misstrauisch gegenüber. Er orientierte sich an der Musik der Renaissance, des Barock und vor allem der Romantik. Eine Wende vollzog sich beim Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger (1889–1971) im Jahre 1930. Sein Verständnis und sein Einsatz für die in Gang gekommene Moderne im vokalen Bereich war einer der Gründe, ihn von Eisenach in die Elbestadt zu berufen.

Seit Mitte der zwanziger Jahre zeigte sich die Abkehr vom romantischen Chorsatz und die Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit auch in der evangelischen Kirchenmusik. Die Harmonik wurde herber und Dissonanzen wurden „salonfähig“. Dafür verschwanden gefühlvoll-pathetische Momente aus den Werken, und auf die musikalische Ausdeutung des Textes wurde großer Wert gelegt. Dies gilt für Kurt Thomas (1904–1973), Johann Nepomuk David (1895–1977) und Hugo Distler (1908–1942), damals junge, hochmotivierte Komponisten, die in der „Leipziger Schule“ ihr Rüstzeug erhalten hatten. Ihr umstrittenes Werk wurde nun vom Dresdner Kreuzchor an die Öffentlichkeit gebracht. Neben der Pflege klassischer Kirchenmusik von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach schreiben die Kruzianer seitdem Interpretationsgeschichte der

Moderne mit! Und dies, obwohl eine solch anspruchsvolle Aufgabe eigentlich professionellen Chören und Spezialensembles obliegt und nicht unbedingt Knabenchören. Der Programmschwerpunkt „Moderne“ findet sich in dieser Dichte und Vielfalt übrigens weder bei den Regensburger Domspat-



Kruzianer in historischer Kurrendetracht vor dem Altar der Dresdner Kreuzkirche: Aufführung des 1947/48 für den Kreuzchor entstandenen Dresdner Requiems von Rudolf Mauersberger für 3 Chöre, Blechbläser, Schlagwerk, Kontrabässe, Celesta und Orgel
Foto: Sammlung Prof. Dr. Matthias Herrmann, Fotograf unbekannt

zen noch bei den Wiener Sängerknaben, wohl aber bei den Thomanern während der Kantorate Karl Straubes (1918–1939) und Georg Christoph Billers (1992–2015).

Während das Ausloten neuer Ausdrucksformen und Spielweisen bei professionellen Spielern im instrumentalen Sektor eher umsetzbar ist, gibt es im vokalen Bereich stimmlich-technische Grenzen, die immer wieder einer Erweiterung bedürfen. Zumindest ist der Probenaufwand weitaus größer als bei klassischer Literatur. Zieht man Rezensionen der 1930/40er Jahre über Ur- und Erstaufführungen des Kreuzchores zu Rate, dann wird deutlich, wie versiert, perfekt und überlegen gesungen wurde. Dies ist regelmäßig nachzulesen, gleich ob es sich um die „Deutsche Liedmesse“ von Wolfgang Fortner (1935), die Motetten „Vom rechten Glauben“ und „Christus, der Sohn Gottes“ von Günter Raphael (1938) oder den abendfüllenden A-cappella-Zyklus „Der Wagen“ von Ernst Pepping (1941) handelt. Aus einem eher rückgewandten, „schön“ singenden Schülerchor war also ein für die Moderne geschultes Ensemble geworden: unsangbare Intervalle, vertrackte Rhythmen und expressive Textauslegungen stellten kein Hindernis mehr für engagierte Interpretationen dar. Der Kreuzchor war zum gefragten Ensemble zeitgenössischer Musik geworden und machte als solches auch im Ausland von sich Reden.

Obwohl Krieg und Zerstörung die Kreuzchorarbeit völlig zum Erliegen brachten, siegte am 1. Juli 1945 der Wille zum Neuanfang. In der Nachkriegszeit spielten viele der neugeschaffenen Werke Rudolf Mauersbergers eine identitätsstiftende Rolle. Aufgeteilt auf mehrere Chöre in getrennter Aufstellung, wird durch sichtbare liturgische Elemente die christliche Botschaft auf mehreren Ebenen vermittelt. So in der „Lukaspassion“, im „Dresdner Requiem“ oder in der „Geistlichen Sommermusik“. Obwohl der Kreuzkantor damals ausschließlich für den Kreuzchor komponierte, liegen Teile seines Werkes inzwischen in Notenausgaben vor und sind zum Allgemeingut geworden.

In den 1950/60er Jahren führte der Kreuzchor regelmäßig neueste Chormusik auf: von dem Schweizer Willy Burkhard (1900–1955), dem Briten Benjamin Britten (1913–1976) oder dem in Italien lebenden Hans Werner Henze (1926–2012). Trotz der Abschottung der DDR waren stets auch westdeutsche Komponisten in den Kreuzchorprogrammen präsent: verjazzte Kirchenmu-

sik mit gezupftem Kontrabass des Heidelberger Heinz Werner Zimmermann (geb. 1930) oder „schräge“ Chorwerke mit Orgel von Giselher Klebe (1925–2009, Detmold) und Günter Bialas (1907–1995, München). Wie sehr das stilistisch Gewohnte überschritten wurde, zeigte sich an Reaktionen von Besuchern der Kreuzkirche, die nicht verstehen konnten, dass der über 70jährige Kreuzkantor Mauersberger so offensiv für die Moderne einstand.

Sein Nachfolger Martin Flämig (1971–1990) galt als Spezialist für zeitgenössische Musik. Dass er durch sein Wirken in der Schweiz auch praktisch mit dem französischen Kulturkreis in Berührung gekommen war, kam dem Kreuzchor sehr zugute. Sein Repertoire wurde trotz des Eisernen Vorhangs europäischer und bezog häufiger große Orchesterbesetzungen ein (mit der Dresdner Philharmonie und der Staatskapelle Dresden). Auch DDR-Komponisten wie Paul Dessau (1894–1979), Rainer Kunad (1936–1995) und der ehemalige Kruzianer Udo Zimmermann (geb. 1943) schrieben für den Chor. In Dresden hat Flämig die große Hörergemeinde des Kreuzchores vertraut gemacht mit Werken eines Adolf Brunner (1901–1992), Arthur Honegger (1892–1955) oder Frank Martin (1890–1974) aus der westliche Welt. Der in Griechenland umstrittene Mikis Theodorakis (geb. 1925) komponierte für den Kreuzchor die Liturgie in h-moll „Den Kindern, getötet in Kriegen“ (Uraufführung 1983). Auch Alfred Schnittke (1934–1998) hatte auf seine Weise – und zwar in der Sowjetunion – Grenzen überschritten. Sein Requiem aus der Bühnenmusik für Soli, Chor und Orchester zu dem Drama „Don Carlos“ von Schiller kam 1982 zu Gehör. Geistliche Musik eines sowjetischen Komponisten in der Kreuzkirche zu den Dresdner Musikfestspielen? Eigentlich passt das nicht in das gängige Bild der DDR-Kulturpolitik. Das Musikleben war offenbar vielfältiger, interessanter und unangepasster als es überlieferte engstirnige kulturpolitische Konzepte vermuten lassen.

Während sich im Kantorat Gothart Stiers (1991–1994) wenig Neues in Bezug auf die Moderne tat, dirigierte Matthias Jung (1994–1996) wieder Uraufführungen. Herausragend anlässlich des Internationalen Heinrich-Schütz-Festes 1995 der auch technisch so schwierige 90. Psalm für zwei Chorgruppen von Michael-Christfried Winkler, dem damaligen Kreuzorganisten als wichtigem musikalischen Partner des Kreuzkantors.

Der griechische Komponist Mikis Theodorakis mit Kreuzkantor Martin Flämig (Mitte l.) und dem Dresdner Kreuzchor im Studio Lukaskirche Dresden anlässlich der Aufnahme der Liturgie in h-moll „Den Kindern, getötet in Kriegen“, 1983
Foto: Sammlung von Peter Kopp, Fotograf unbekannt



Literaturhinweis:
Herrmann, Matthias (Hrsg.):
Dresdner Kreuzchor und Neue
Chormusik. Ur- und Erstauffüh-
rungen zwischen Richter und
Kreile, in: Schriften des Dresdner
Kreuzchores, Bd. 2, Marburg 2016
(in Vorbereitung)

Seit 1997 wirkt Roderich Kreile (geb. 1956) in diesem Amt. Die Moderne spielte von Anfang an eine wichtige Rolle in der Konzertplanung. Dabei fällt auf, dass Komponisten aus dem Umfeld der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber nun verstärkt für den Kreuzchor geschrieben: Jörg Herchet (geb. 1943), Wilfried Jentsch (geb. 1941), Wilfried Krätzschmar (geb. 1944), Christian Münch (geb. 1951) und Manfred Weiss (geb. 1935). Die Handschriften reichen vom A-cappella-Chorsatz bis hin zum elektroakustischen Experiment in Gestalt der „Apokalyptischen Visionen“ für Chor, Sprechstimme und elektronische Klänge (Jentsch). 2003 sorgte die „Occulta Humana“ des Nürnbergers Max Beckschäfers (geb. 1952) für eine vielbeachtete Kooperation mit der Palucca Hochschule für Tanz und auch die Uraufführung der Jazz-Adaption von Händels „Messias“ machte 2005 von sich Reden. Im Riesenraum der Kreuzkirche prallten immer wieder ganz unterschiedliche Klangwelten aufeinander. Auch außerhalb der Heimatkirche brillierten die Kruzianer mit Neuer Musik, so 2006 anlässlich des Stadtjubiläums „800 Jahre Dresden“ im Festspielhaus Hellerau. Die israelische Komponistin Chaya Czernowin hatte die „Pilgerfahrten“ für Knabenchor und Instrumente nach Tove Jansson und Stefan George, zum Teil in experimenteller Nähe zu den Kruzianern, erarbeitet. Während die Uraufführung anlässlich der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik stattfand, so erlebte

die Neufassung zwei Jahre später im Rahmen der Münchner Biennale ihre Premiere. Aus der Vielzahl der Zeitgenossen, die vom Kreuzchor in letzter Zeit präsentiert wurde, ragt die berühmte russische Komponistin Sofia Gubaidulina (geb. 1951) heraus: mit dem „Sonnen-gesang“ nach Franz von Assisi für Chor, Violoncello, Große Trommel, Windgong, Flexaton, Schlagwerk (Pauken, Glasglocken, Zimbelen, Crotales/antike Zimbelen, Tam-tam, Plattenglocken, Röhrenglocken, Glockenspiel, Marimbaphon, Vibraphon) und Celesta (2012). Dass auch unter Kreile wie unter seinen Vorgängern Werke von Kruzianern einstudiert und aufgeführt wurden, verdeutlicht der 1998 geborene Jan Arvid Prée u. a. mit seinen im März 2015 uraufgeführten „Lebenslichtern“ für Sprecher, drei Chöre und Orchester. Auch das beweist, wie sehr der ganzheitliche Bildungsauftrag vergangener Jahrhunderte noch heute beim Kreuzchor verankert ist, auch in Bezug auf die Moderne. So ist es eine Erfahrung, dass Kruzianer im Laufe der Zeit gerade bei zeitgenössischer Musik „Sinn für Stilistik und Qualität“ entwickeln. Dass „hochanspruchsvolle Werke“ in der Probenarbeit „oft sehr mühsam“ sind, weil „man sich abseits vertrauter Tonsprache und Harmoniefolgen“ bewegt, hat zu keiner Zeit die Kruzianer davon abgehalten, sich „auf die Mühe einzulassen“. Kreuzkantor Roderich Kreile, der dies formuliert hat, weiß es aus langjähriger Erfahrung!

Autor
Prof. Dr.
Matthias Herrmann
Hochschule für Musik Carl
Maria von Weber, Institut
für Musikwissenschaft
Wettiner Platz 13
01067 Dresden



A. das Schloß. C. Lagerhaus. E. Schule. H. S. Kirche. K. Wälder m. d. N. Nikolaus th. O. S. Nikolaus. R. Fährweg. T. der Müllde fließ.
 B. Heilmühle. D. Bad thal. F. Schloßberg. I. Pflanzgarten. L. Markt platz. M. Spital. P. Schloß thal. S. Fährweg da Wölk.

Elias Gerlach (1560–1628)

Auf der Suche nach einem vergessenen Colditzer Komponisten

Robert Koch

Am 24. Juni 1995 wurde in der Colditzer Stadtkirche zu einem außergewöhnlichen Konzert eingeladen: die „Capella Fidicina Leipzig“ unter ihrem damaligen Leiter Dr. Hans Grüß führte die „Johannes-Historia“ von Elias Gerlach (1560-1628) erstmalig im Geburtsort des Komponisten auf. Die Musik hörte sich für heutige Ohren etwas ungewöhnlich an, doch der Funke sprang über, und dieses vergessene und verschollen geglaubte Werk wurde in beglückender Weise wieder lebendig.

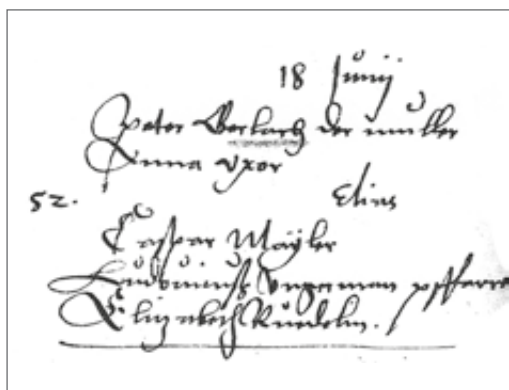
Wer war dieser wiederentdeckte Komponist Elias Gerlach? In der einschlägigen Li-

teratur konnte man fast nichts über ihn erfahren. Selbst seine Herkunft aus Colditz wird teilweise bestritten. Zudem gab es in Torgau einen Namensvetter, der 1626 verstarb und die Forschungsarbeit deutlich erschwerte. Deshalb begann eine jahrelange und mühsame Suche in Archiven und Bibliotheken, deren Ergebnisse hier zusammengefasst werden.

Elias Gerlach bezeichnete sich selbst in seinen Werken als „Colditzer“. Mittlerweile ist sicher, dass Elias Gerlach im Sommer 1560 in Colditz geboren wurde. Ein Taufeintrag vom 18. Juni 1560 aus einem der ältesten Kirchenbücher der Stadt belegt dies deutlich. Er entstammte einem angesehenen Elternhaus: sein Vater Peter Gerlach (1500–1584) und seine Mutter Anna (1515–1580) hatten die hiesige Amtsmühle vom Kurfürsten gepachtet und zur Taufe ihres Sohnes stand u. a. der Colditzer Superintendent Ludwig Ungermann Pate.

Hier im Umfeld einer klappernden und stampfenden Mühle wuchs Elias als jüngstes von mindestens fünf Geschwistern auf. Mit großer Sicherheit besuchte er ab ca. 1567 die 1564 neu errichtete Knabenschule neben der

Die Stadt Colditz um 1650, Kupferstich aus Matthäus Merian: Topographia Superioris Saxoniae, Thuringiae, Misniae et Lusatiae, Frankfurt am Main 1650



Taufeintrag von Elias Gerlach im Colditzer Kirchenbuch am 18. Juni 1560



Die Knabenschule Colditz von 1564. Hier ging Elias Gerlach zur Schule, und hier wurde 1588 die Colditzer Kantorei gegründet.
Foto: Robert Koch

Stadtkirche. Wie lange dieser Schulbesuch dauerte, ist nicht sicher, da es damals keine genau festgelegten Klassenstufen gab. Unabhängig vom Alter wechselte man die Gruppe, wenn man das Lernpensum geschafft hatte. So konnte die Schulzeit an der Knabenschule unterschiedlich lang sein.

1575 findet sich Gerlachs Name im Schülerverzeichnis der Grimmaer Fürstenschule, welche die begabtesten Schüler des Landes auf das Hochschulstudium vorbereiten sollte. Im sogenannten „Grimmenser Album“ fand sich folgender Eintrag: „1575 – 23. April 1575 – 1. April 1581 – Elias Gerlach aus Borna“.¹ Falls diese Angaben korrekt sind, blieb Elias Gerlach die gesamte Zeit bis zum 1. April 1581 in Grimma. Allerdings findet sich auch ein Eintrag im Matrikelbuch der Universität Leipzig: Elias Gerlach war im Frühsommer 1577 mit dem Pfarrerssohn Caspar Drabitus nach Leipzig gefahren und hatte sich als „Elias Gerlach Coldicensis – 4 Gr.“ für das kommende Wintersemester eingetragen, die Einschreibgebühr von vier Groschen bezahlt und den Eid auf die Universitätsstatuten geleistet. Ob Gerlach aber jemals einen Universitätsabschluss als Baccalaureus oder Magister erreicht hat, ließ sich nicht nachweisen. Wahrscheinlicher erscheint, dass er sein Studium nicht antrat und bis

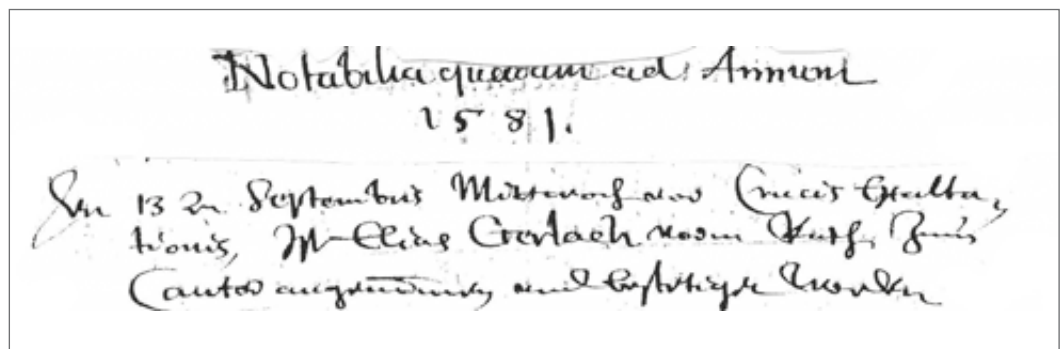
1581 in Grimma blieb. Dies war damals nicht ungewöhnlich; Schüler trugen sich an einer Universität ein und traten erst zwei bis vier Jahre später ihr Studium an – vielleicht wollte auch Gerlach einen solchen Weg einschlagen. Allerdings erhielt er 1581 das Angebot, in seiner Heimatstadt die Kantorenstelle zu übernehmen. So wurde er am 13. September 1581 mit 21 Jahren zum Kantor berufen, nachdem er in Gegenwart örtlicher Geistlicher und Ratsherren eine Kantorenprobe abgelegt hatte.

Während seiner Anfangszeit als Kantor wurde die Stadt von einer Pest-Epidemie heimgesucht, und Colditz hatte 299 Pesttote zu beklagen. Die Kantorei war lose organisiert, und eine seiner Hauptaufgaben lag nun in der Lehrtätigkeit an der Knabenschule. Die Schulknaben übernahmen auch die Ausgestaltung der Kirchenmusik.²

Wie in vielen kleineren Orten wurde allem Anschein nach auch in Colditz die Kirchenmusik lange Zeit vom einstimmigen lateinischen Choral und wenigen Gemeindeliedern bestimmt, und die mehrstimmige Figuralmusik setzte sich noch nicht durch. Erst mit dem Ausbau der Schule und der Anstellung eines Kantors als zweitem von nunmehr drei Lehrern war es um 1540 offenbar zur Bildung einer lose organisierten Kantorei gekommen, die mehrstimmig sang. Dies änderte sich 1588, als am 22. Juli unter Gerlachs Leitung die Colditzer Kantoreigesellschaft gegründet wurde. Zu diesem Anlass versammelten sich in der Knabenschule die Colditzer Geistlichen, Ratsmitglieder, Amtspersonen, Lehrer und sangesbegabten Handwerker, um eine verfasste Kantorei mit festen Statuten und geordneter Buchführung zu gründen. Auch einige adlige Honoratioren wie der letzte, ehemals katholische Meißner Bischof Johann IX. von Haugwitz [1524–1595) hatten sich zu diesem feierlichen Akt eingefunden.

Solche „freie“ Kantoreien gab es damals in allen Städten Sachsens. In der zweiten Hälfte

- 1 Christoph Gottlob Immanuel Lorenz: Verzeichnis der Schüler der Grimmaer Landesschule 1550-1850, Grimma 1850, S. 44.
- 2 In einer Chronik heißt es: „[...] die geordneten gesenge der Kirchen, bey der Messen, auch vor und nach etlicher predigt zu singen, do-bey alleweg der diener auf der schulen ...die Schüler zu und abführen soll.“
- 3 Auszug aus der Colditzer Kantoreiordnung von 1588.



Bestätigung im Colditzer Kirchenbuch, dass Elias Gerlach am 13. September 1581 „vom Rath zum Cantor angenommen und bestatiget worden.“

Gründungsurkunde der Colditzer Kantorei im „Großen Kantoreibuch“ von 1588



sangen vor allem zu den Festtagen in der Stadtkirche, so wie es in den Statuten der Kantorei festgelegt war: „II. Amt der Cantorey: Alle Festtage sol frue und zur versperzeit [zweiter Gottesdienst am späten Nachmittag] figural [mehrstimmig] gesungen werden auch so viel muglich in profesto [Sonnabend-nachmittagsgottesdienst vor den Festtagen] zur Vesperzeit, sonderlich was die Hauptfest anlanget, Weihnachten, Ostern, Pfingsten. Es sollen auch an den Festen die Schüler aus der Schul mit Gesang gehen und durch die Schuliener [Lehrer] [...] geleitet werden, auch soll zum lengsten in drey oder vier Wochen am Sonntag, wo nicht das ganze Officium, doch Motetten gesungen werden [...]“³

Zum Abschluss der Kantoreiordnung wurde noch einmal betont, was die eigentliche Aufgabe aller Kantoreimitglieder sei: „Darum am allermeisten, dass Gott dadurch geehrt und gedient wird und zur Danksagung, der ihnen solche Gnade und Geschicklichkeit verliehen hat, auch aus einem herzlichen Verlangen nach der himmlischen Kantorei und gewissen Zuversicht in Christo, dass wir dort mit den Engeln einstimmen und das Te Deum laudamus recht singen.“ Außerdem gehörte es zu den Aufgaben der Kantorei, die Gottesdienste in der Schlosskirche musikalisch auszugestalten, wenn die Landesherren in der

des 16. Jahrhunderts wandelten sich diese im Auftrag und Aufsicht der Kirche in Kantoreigesellschaften um. Sie erhielten feste Gesetze, die in mancher Hinsicht an die Statuten der alten vorreformatorischen Kalandbruderschaften erinnerten. Auch in Colditz hatte eine derartige Bruderschaft nachweislich zwischen 1474 und 1529 existiert. Mit der Gründung von Kantoreien sollte vor allem eine gleichbleibend gute Kirchenmusik geschaffen werden, denn es schienen nach der Reformation gewisse Missstände geherrscht zu haben. Bestimmt nicht zufällig steht auf der ersten Seite des Colditzer Kantoreibuches die biblische Mahnung: „Saufet euch nicht voll des Weines!“ Die Kirche drängte darauf, Ordnung in das Kantoreiwesen zu bringen, wie auch ein Motto auf dem Kantoreibuch belegt: „Ex malis moribus bonae leges natae sunt“ [„Aus schlechten Sitten sind gute Gesetze entstanden.“] Mit eindeutig verbindlichen Regeln einerseits und attraktiven Angeboten andererseits erreichte die Kantorei bald ein höheres Leistungsvermögen und wachsende Anziehungskraft. Es wurde als eine Ehre angesehen, Mitglied der Kantorei zu sein. Wer in Colditz Rang und Namen hatte, gehörte auch dazu, entweder als aktiver Sänger (Astant) oder zahlendes, passives Mitglied, wobei die Sänger meist aus der Bürger- und Lehrerschaft stammten und die höheren Amtspersonen (Geistliche, Amtsschösser, Forstmeister und Ratsherren) eher eine passive Mitgliedschaft übernahmen. Die Astanten



Auszug aus dem Kantoreibuch von 1588 mit einer Beschreibung der dazugehörigen Aufgaben



Links: Eintrag von Elias Gerlach im Colditzer Kantoreibuch 1588 mit seinen Schulkollegen

Rechts: Aufgebot zu Gerlachs Hochzeit im Colditzer Kirchenbuch von 1588

Stadt anwesend waren. Dafür gab es eine zusätzliche „churfürstliche Verehrung“ von zwei bis drei Gulden, unter Kurfürstin Sophie sogar 15 Gulden, die „mit dem besten Bier, das zu erlangen gewesen, in Freude und herzlicher Brüderlichkeit“ vertrunken wurden.⁴

Die Kantorei hatte schon 1590 begonnen, bei Bedarf zinsgünstige Kredite zu 5 % an ihre Mitglieder auszugeben. Als dann im Laufe der Jahre das Vermögen der Kantoreigesellschaft wuchs, ging man 1611 noch einen Schritt weiter und zahlte an die Witwen oder Kinder von verstorbenen Kantoreimitgliedern eine Begräbnishilfe von 5 Gulden. Diese Mischung aus Kirchenchor, geselligem Verein und Versicherungsunternehmen war äußerst attraktiv, führte aber später immer wieder zu Konflikten und musste wiederholt neu ausbalanciert werden. Höhepunkte im Leben der Kantorei und gleichzeitig ein gesellschaftliches Ereignis für Colditz stellten die halbjährlich stattfindenden „Convivia musica“ dar.⁵ Aus diesem Anlass trafen sich die Mitglieder der Kantorei mit angemeldeten Gästen nach dem Gottesdienst abwechselnd in der Schule, dem Pfarrhaus oder beim Bürgermeister, um gemeinsam zu singen, zu musizieren und vor allem gut zu essen und zu trinken. Das Convivium endete abends 22.00 Uhr und dauerte in der Regel 3 Tage.

Bald nach der Kantoreigründung heiratete Elias Gerlach am 3. Dezember 1588 in Borna Anna Hildebrandt. Im Kirchenbuch heißt es: „die tugendsame Jungfrau Anna, des ehrbaren und weisen Abraham Hildebrandt zu Borna, Stadtrichters Tochter“. ⁶ Sie hatte mindestens noch zwei Brüder: Tobias und Wolff Hildebrandt. Da Wolff Hildebrandt wie Elias Gerlach ab 1575 die Fürstenschule Grimma besuchte, ist es möglich, dass beide

befreundet waren und Elias Gerlach auf diesem Weg seine spätere Braut kennenlernte. 1589, ein Jahr nach der Hochzeit, geriet die junge Gerlachsche Familie allerdings in Schwierigkeiten. Nach Angaben der Kampnadschen Chronik wurde Elias Gerlach „seines Amtes entsetzt“, weil er unbescheiden, frech und hochmütig gewesen wäre.⁷ Die genauen Hintergründe dieser Amtsenthebung sind nicht mehr nachvollziehbar, doch am 19. Dezember 1589 übernahm Melchior Andreas – nur ein Jahr nach Gründung der Colditzer Kantorei – das Kantorenamt. Am 2. Februar 1590 wurde noch Gerlachs erstes Kind Rosina in Colditz getauft und Anna Gerlach stand im Juli 1590 letztmalig Pate in Colditz. Dann verliert sich allerdings die Spur der Familie – „abyt“ („weggegangen“) lautet eine lapidare Eintragung im Colditzer Kantoreibuch. Erst im April 1592 taucht Elias Gerlach als Pate in Borna wieder auf. Man kann vermuten, dass er nach dem Weggang aus Colditz erst einmal bei Verwandten in Borna unterkam. Kantor ist er dort wohl nie gewesen.

Nach übereinstimmenden Berichten wurde er aber ab dem 27. April 1593 als vierter Lehrer an der Fürstenschule St. Afra in Meißen und Kantor an der dortigen St. Afrakirche angestellt. Viel Freude hatte Elias Gerlach in



4 Kantoreibuch der Kleinen Kantoreigesellschaft zu Colditz (begonnen 1640).
 5 Im Winter fand dies kurz nach dem Dreikönigstag statt und das andere Mal im Hochsommer, beginnend mit dem Sonntag, der auf das Fest Mariä Heimsuchung (2.7.) fiel.
 6 Aufgebot zur Hochzeit im Kirchenbuch Colditz, 1588.
 7 Johann Kamprad: Leisniger Chronica, oder Beschreibung der sehr alten Stadt Leisnigk [...]. Und so dann ist besonders beygefügt eine gleichmäßige Beschreibung, oder Chronica der benachbarten Stadt Colditz, bestehend in LVI. Abtheilungen, Leisnig 1753.

Innenhof der Fürstenschule St. Afra Meißen
 Foto: SLUB Dresden, Deutsche Fotothek

Meißen aber nicht. Sein vielleicht doch etwas eigenwilliger Charakter brachte ihn hier erneut in Schwierigkeiten, die mit großem Ärger endeten. 1602 sollen ihn Schüler dabei ertappt haben, wie er das Bettzeug eines Lehrers aufgeschnitten und eine Menge Federn davon zu seinem eigenen Nutzen entwendet habe. Wegen „viel Verdrusses“ wurde er zwangsweise nach Ziegenrück versetzt, wo er aber so wenig verdiente, dass er am 2. August 1602 freiwillig aus dem Dienst ausschied und sich nach einer neuen Arbeitsstelle umsehen musste.

Im „Grimmaer Stammbuch“ der Fürstenschule findet sich der einsame Vermerk, dass Gerlach nun Lehrer am Lyzeum Torgau wurde. Und tatsächlich lässt er sich von 1603 bis 1605 in den Torgauer Kantorei- bzw. Ratsakten nachweisen. Dort entstand auch seine erste bekannte Komposition – eine zehnstimmige Motette „Beati omnes“, die er 1604 an den Dresdner Hof anlässlich der Vermählung des sächsischen Kurprinzen Johann Georg mit Sybille Elisabeth von Württemberg (1584–1606) schickte. Am Ende des langen Begleitschreibens erwähnte Gerlach seine gesundheitlichen Probleme: Er sei „wegen der Stein“ und durch „lagerhaftige Kranckheiten“ ziemlich in Mitleidenschaft gezogen und würde ferner, wenn gewünscht ein „Dienstlein“ (z. B. Kompositionsauftrag) gern annehmen.

Im Mai 1605 kündigte er auch aus gesundheitlichen Gründen am Lyzeum. Im Torgauer Ratsprotokoll heißt es: „14. Maj 1605 Elias Gerlach, Schuldiener resigniert seinen Dienst wegen seines Leibes Beschwerung und bittet darumbe ihm Kundschaft seines ehrlichen Verhaltens mit zu teilen, welches dann zur Verfertigung anbefohlen worden“.⁸ Gerlachs Gesundheitsprobleme könnten der Auslöser dafür gewesen sein, dass er sich zunehmend dem Komponieren und Dichten zuwandte. Schon 1604 hatte er sich im Titelblatt seines Hochzeitsgesanges als „Musikstudent“ bezeichnet. Das klingt so, als wollte er sich mit 44 Jahren das Komponistenhandwerk im Selbststudium aneignen oder zumindest vervollkommen. Und tatsächlich entstand bald ein weiteres Werk von ihm – diesmal aber kein musikalisches, sondern ein literarisches. 1606 übersetzte er das lateinische Schuldrama „Triumphus Christi“ des holländischen Dichters Cornelius Schonäus (1540–1611) in deutsche Reime, die „nützlich und lustig zu lesen“ seien, vor allem „für die Schuljugend“.

Das noch heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden vorhandene akkurate Manuskript schickte Gerlach am 18. April 1606 an den Herzog August von Sachsen (1589–1615) mit der üblich langen devoten Wid-

8 Torgauer Ratsprotokoll, H 733.

9 Der genaue Titel lautet: „Historia von dem christlichen Lauff und seligen Ende Johannes des Teuffers zur Erweckung christlicher Andacht und zu Gebrauchs Musicis numeris, exorniert und gestellet durch Eliam Gerlachium Coldicensem 1612“. Die Kantorei Pirna soll diese Historie besessen haben, und im Fundus der Universität Königsberg befand sich angeblich davon eine Abschrift aus dem Jahr 1532. Alle Nachfragen im Sächsischen Staatsarchiv, in der Landesbibliothek Dresden, beim Handschriftenquellenlexikon Frankfurt (RISM) oder in Kaliningrad blieben aber ergebnislos. 1994 erreichte uns von der Bayerischen Landesbibliothek ein Neudruck der Historia aus dem Jahr 1938.

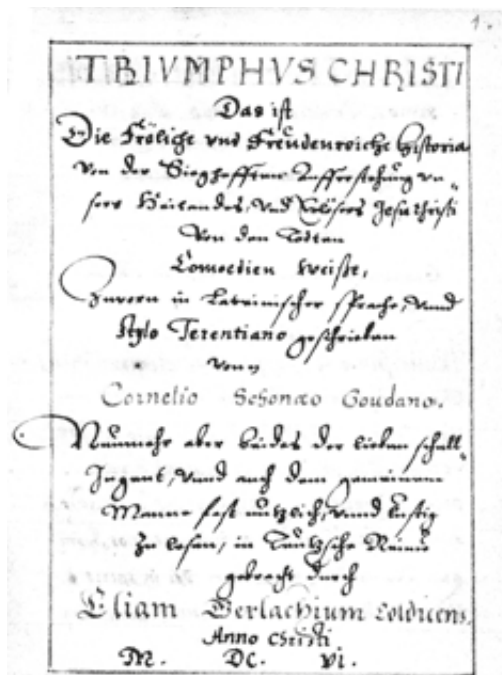
10 Vgl. www.archive.org: „Das Kreuzkantorat zu Dresden nach archivalischen Quellen“.



Links: Erste Seite des Hochzeitsgesanges „Beati Omnes“ (Torgau 1604) von Elias Gerlach. © SLUB Dresden

Rechts: Seite des Huldigungsschreibens, das Gerlach seiner Komposition „Beati omnes“ beifügte. © SLUB Dresden

Titelblatt der Gerlachschen
Übersetzung des Schuldramas
„Triumphus Christi“.
© Sächsisches Staatsarchiv -
Hauptstaatsarchiv Dresden



Die Schlussfloskel „Gegeben zu Dresden...“ erweckt den Eindruck, dass Gerlach selbst 1606 in Dresden gewesen war. Vielleicht weilte er tatsächlich schon wieder in Meißen, um sich nach einer neuen Stellung umzusehen?

Nach seiner Kündigung in Torgau benötigte er eine neue feste Anstellung, um seine Familie ernähren zu können. Die spärlichen Quellen sprechen nun übereinstimmend davon, dass Gerlach „später“ die Domschänke in Meißen pachtete. Das könnte in diesem Zeitraum geschehen sein. Hier hatte er flexible Arbeitszeiten, keine Vorgesetzten und konnte sich neben seinem neuen Beruf als Schankwirt weiterhin dem Komponieren zuwenden – ein Umstand, der in der Musikgeschichte wohl einmalig sein dürfte.

1612 vertonte Gerlach eine biblische Historia über Johannes den Täufer.⁹ Biblische Dramen und Historienkompositionen wurden damals nicht nur durch Wandertheater oder in der Kirche gezeigt, sondern vor allem in Sachsen in Schulen oder zu besonderen Festlichkeiten öffentlich dargeboten. Dabei sang man Bibeltexte, insbesondere die Weihnachts-, Passions- und Ostergeschichte mit verteilten Rollen, abwechselnd solistisch oder chorisches. Das einzig erhaltene Exemplar dieses Werkes befand sich bis 1945 in der Universitätsbibliothek von Königsberg. Das lässt vermuten, dass die Historia vielleicht doch einige Male aufgeführt wurde und über Umwege nach Königsberg gelangte. Außerdem ist in alten Inventarlisten des Dresdner

Kreuzchores vermerkt „drei geschriebene Stimmen von der Empfängnis und Geburth Christi [!?] geschrieben durch Eliam Gerlachen anno 1612 und 1613“.¹⁰ Dass es sich dabei um die Johanneshistorie handelt, kann nur vermutet werden.

Die Johanneshistorie orientiert sich dabei an ähnlichen Werken der Dresdner Hofkapellmeistern Rogier Michael (1552–1619) und Antonio Scandello (1517–1580). Es gibt keine Arien im üblichen Sinn. Der Evangelist ist der einzige Solist, wobei alle anderen Texte mehrstimmig auskomponiert wurden. Das Ganze wird eingerahmt von zwei großen sechsstimmigen Chören. Es wirken zudem drei Instrumentalisten mit.

Die Urteile über Gerlachs Werke fallen eher ernüchternd aus: „Gerlach fehlt das Vermögen unterschiedliche Satztypen als Ausdrucksmittel zu gebrauchen. Alle mehrstimmigen Sätze sind Abwandlungen eines vierstimmigen Satzes durch Reduktion oder einfache Erweiterung. Er schreibt keinen echten polyphonen Satz mehr, aber auch keinen generalbassbestimmten homophonen Satz.“¹¹ Dieses Urteil ist schnell ausgesprochen, aber vielleicht nicht ganz fair. Was konnte man in der sächsischen Provinz erwarten? Elias Gerlach lebte zudem in einer Übergangsepoche. Seinerzeit vollzog sich eine tiefgreifende musikalische Stilwende, die von Italien ausging. Jeder, der damals auf musikalischen Gebiet etwas lernen wollte, reiste nach Italien und

Der Meißner Domkeller
(früher: Domschänke) war
der letzte Wohn- und Arbeitsort
von Elias Gerlach
Foto: Robert Koch



**Die Historia von dem christlichen Tauf
und seligen Ende Johannes des Täufers**
auf den Tag Johannes des Täufers allen christlichen Herzen nützlich zu sagen

Elias Gerlach
in Königsberg 1622

16041

Links: Erste Seite einer Neuausgabe der Johanneshistorie von 1938, die vom im Verlag Vandenhoeck und Ruprecht (Göttingen) im Handbuch der Evangelischen Kirchenmusik in den Bänden 1/3 (Evangelistenstimme und kritischer Bericht) und 1/4 (mehrstimmige Solo- und Chorgesänge) erschienen ist. Dieses Handbuch befindet sich im Bestand der Bayrischen Staatsbibliothek und basiert wahrscheinlich auf der Abschrift der Universitätsbibliothek Königsberg

Rechts: Seite des Huldigungs-schreibens, das Gerlach seiner Komposition „Beati omnes“ beifügte

studierte wie Hans Leo Haßler (1564–1612) oder Heinrich Schütz (1585–1672) bei den berühmten dortigen Meistern. Gerlach konnte Sachsen nicht verlassen und bemühte sich trotzdem redlich. Seine Vorbilder waren aber nicht Monteverdi oder Gabrieli, sondern der Thomaskantor und spätere Kantor der Fürstenschule Meißen, Wolfgang Figulus (1525–1589) und Johann Walter (1496–1570), dessen Kompositionen er in Torgau kennengelernt haben muss. Deren Werke kannte Gerlach. Diese Musiker gehörten aber nicht wirklich zu den Vorreitern des neuen Stils. Den Durchbruch vom Kleinmeister zu einem wirklich bedeutenden Komponisten schaffte Gerlach aber nicht. Er blieb der alten Zeit, mit deren Klangidealen er groß geworden war, verhaftet und alle Versuche in Richtung Moderne zu gehen, wirken zaghaft und unfertig. Walter Blankenburg bescheinigte Gerlach aber, dass seine Historia den Vergleich mit ähnlichen Vorbildern in Deutschland nicht fürchten müsse: „In der Dramatik und Affekthaltigkeit der Chorpartien hält sich Gerlachs Historie auf der Linie von Scandello und Michael.“¹²

1613 komponierte er noch weitere Chorstücke und schickte sie u. a. nach Naumburg. Von dort überwies ihm der Stadtrat „48 groschen vor etliche komponierte gesenge an den E. G. von Meißen“.¹³ Dieser Naumburger

Rechnungseintrag ist das letzte Lebenszeichen von Elias Gerlach. Sein Sohn Gottfried soll 1621 an der Universität Leipzig den Magistertitel erworben haben. Dann verliert sich auch dessen Spur. Die letzten 15 Jahre der Biographie von Elias Gerlach versinken im Dunkeln. Es lässt sich nicht mehr nachvollziehen, wann genau Gerlach nach Meißen zurückkam und ob zu diesem Zeitpunkt seine Frau Anna noch lebte. Hat Gerlach etwa noch einmal geheiratet oder war er am Ende ein verwitweter, kranker, einsamer Mann? Zurück bleibt der Eindruck, dass er ein begabter Kantor gewesen ist, der sich aufgrund seiner Lebensumstände, nicht so entfalten konnte, wie er es erhofft hatte und dem die Anerkennung versagt blieb. In den Kirchenbüchern von St. Afra Meißen lässt sich nur noch ein Sterbeeintrag finden, der allgemein als der von Elias Gerlach angesehen wird: „M. Gerlach, der Hausschenk allhier bey St. Afra ufm Kirchoff mit einer Leichenpredigt begraben den 6. August 1628“.

Anlässlich der Feierlichkeiten des 425-jährigen Gründungsjubiläum der Kantorei Colditz wurde im September 2013 Gerlachs zehnstimmige Motette „Beati omnes“ von 1604 wiederaufgeführt. Somit erklangen zumindest die beiden noch erhaltenen Werke Gerlachs an seinem Heimatort und bleiben ein klingendes Zeugnis dieses vergessenen Komponisten.

- 11 Matthäus, Wolfgang: Die Evangelienhistorie von Johann Walter bis Heinrich Schütz, Dissertation, Frankfurt am Main 1942.
- 12 Walter Blankenburg: Historia, in: MGG, Band IV, Kassel 1961.
- 13 Arno Werner: Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlungen von St. Wenzel zu Naumburg, in: Archiv für Musikwissenschaft, Heft 4, 1926, S. 390 ff. Werner listete in seinem Artikel alle durch Stadtrechnungen belegte Musikalien aus der Naumburger Musikbibliothek auf. Weiter schrieb er: „Gerlach, Elias, aus Borna, vielleicht der Student gleichen Namens, der sich 1577 in Leipzig einschreibt war 1593 bis 2. August 1602 Kantor an der Fürstenschule zu Meißen, zwangsweise nach Ziegenrück versetzt, pachtete später die Domschänke zu Meißen.“

Autor
Robert Koch
Colditz



Karikatur zu einer Aufführung der Oper „Flavio“ von Georg Friedrich Händel mit den Kastraten Senesino (1686–1757) (links) und Gaetano Berenstadt (1684–1734) (rechts) und der Sopranistin Francesca Cuzzoni (Mitte), Stich aus dem 18. Jahrhundert

„Engelsgleiche Stimmen“

Sängerkastraten am Dresdner Hof

Stephanie Hauptfleisch

1 Dieser Artikel basiert auf Arbeitsergebnissen der Magisterarbeit von Stephanie Hauptfleisch unter dem Titel: „Sängerkastraten am Dresdner Hof“, TU Dresden, 2007.

Mit dem Aufkeimen des Kastratenwesens in der Kirchen- und Operngeschichte des 17. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Mythen, Gerüchte und Spekulationen über die Sänger, die sich aufgrund ihrer operativ herbeigeführten physiologischen Sonderstellung einer stimmlichen wie auch körperlichen Geschlechterzuordnung entzogen und mit ihren hermaphroditischen Stimmen das Opernpublikum in ganz Europa begeisterten.

Die Akzeptanz von Sängerkastraten im gesellschaftlich-künstlerischen Leben stand zur damaligen Zeit nicht im offenen Widerspruch zu den moralischen Werten der Menschen, da es Frauen grundsätzlich nicht erlaubt war, in Kirchen zu singen. Die herrschenden Konventionen und Machtverhältnisse tolerierten so auf

ignorante Weise Eingriffe in die intimen Bereiche der jungen Sänger, so dass es zur Akzeptanz und Förderung von Kastraten im Rahmen von Wissenschaft, Kunst und kirchlichen Institutionen kam. Auch wenn sich Kirche, Staat und Gesellschaft offiziell vom Ritus der Kastration distanzieren, wurden haltlose Gründe für die Notwendigkeit und Rechtfertigung dieser Operation ohne weiteres Hinterfragen hingenommen. Dass gerade die Kirche jahrzehntlang den größten Bedarf an Sängerkastraten hatte, entzog sich jeglicher Diskussion. Aufgrund der Verehrung und Begeisterung für diese außergewöhnlichen Stimmen wurde der Akt der körperlichen Verstümmelung öffentlich nie erörtert. Erst im Zuge der Aufklärung bildete sich mit der einhergehenden Veränderung

des Kunstgeschmacks eine Motivationsgrundlage, die das selbstentblößende Wissen um die Priorität, die Dominanz und die unnatürlich herbeigeführte Körperlichkeit der Sängerkastraten einer allgemeinen Diskussion preisgab.

Eines der wichtigsten Betätigungsfelder der italienischen Kastratensänger im deutschsprachigen Raum war der Hof zu Dresden, der mit einer über Jahrhunderte gepflegten kulturellen Vielfalt das Leben in der sächsischen Residenzstadt maßgeblich bestimmte und als eine der herausragenden europäischen Musikpflegestätten galt. Über einen Zeitraum von fast 200 Jahren wirkten hier an die 80 Sängerkastraten, die unterschiedliche Anstellungsverhältnisse erlebten. In Abhängigkeit der herrschenden Kurfürsten und der eingesetzten Kapellmeister wurde die Italienische Oper am Haus gefördert oder beschränkt. So gab es für die Sängerkastraten, die ausschließlich aus Italien kamen, Zeiten fester Anstellung, höchster Gehälter und bester Bedingungen, aber auch schlechte Besoldung und befristete Anstellungsverhältnisse bei subventionierten Privattheatern.

Da nur eine geringe Anzahl der operierten Knaben tatsächlich ein Gesangsstudium abschließen und noch weniger stetige und große sängerische Erfolge vorweisen konnten, zeigten sich einige von ihnen als sehr vielseitig und weisen interessante und außergewöhnliche Biographien vor. Dazu zählt beispielsweise Giovanni Andrea Bontempi (1624–1705), der 1647 als erster Kastrat an den Dresdner Hof verpflichtet wurde. Er wurde 1657 zum Vizekapellmeister unter Heinrich Schütz (1585–1672) berufen und wirkte zudem als Architekt, Schriftsteller und Komponist. Von ihm stammt die erste vollständig erhaltene deutsche Oper mit dem Titel: „Musikalisch erhaltenes Schauspiel von der Dafne“, welche er gemeinsam mit dem Altisten und Kapellmeister Marco Giuseppe Peranda (1675–1675) komponiert hatte und welche 1672 im neuerbauten Theater am Taschenbergpalais (Klengelsches Theater) vor Johann Georg II. (1613–1680) uraufgeführt wurde. Das Jahresgehalt von Bontempi und Peranda war dabei um einiges höher als das Einkommen von Oberkapellmeister Heinrich Schütz.²

Im sozialen Leben Dresdens erfuhren die Sänger zum Teil öffentlich hohe Anerkennung, doch wurden sie im privaten Umgang größtenteils gemieden und mit Vorurteilen betrachtet, wie ein Zitat von Gustav Schilling belegt: „Daß die Castraten von jeher und zu allen Zeiten in der Regel unsittliche Menschen waren, unterliegt keinem Zweifel, darf ihnen selbst aber we-

niger zur Last gelegt werden.“³ Am sächsischen Hof genossen Kastraten zeitweise ein sehr hohes Ansehen. Zu nennen ist u. a. der Kastrat Bartolomäo Sorlisi (um 1632–1672), der 1662 an den Dresdner Hof kam und von Johann Georg II. sogar in den Adelsstand erhoben wurde. Ihm wurde zudem die Heirat mit einer Dresdnerin gestattet – ein Vorgang, der in der Geschichte des Kastratenwesens einmalig gewesen sein dürfte. Um die darauf empörte protestantische Bevölkerung zu beschwichtigen, ließ der Kastrat Sorlisi den Kirchturm zu Johnsbach erbauen. 1670 wurde er zum Amtmann von Dippoldiswalde erhoben.

Nur ein Jahr nach seiner Regierungsübernahme entließ Johann Georg III. (1647–1697) im Jahr 1680 alle italienischen Sänger, um eine „völlig deutsche Capell-Music“ zu gründen.⁴ Erst 1687 verpflichtete er wieder Kastraten an den Dresdner Hof, nachdem er 1685 mit Margherita Salicola (um 1682–1706) eine der ersten Primadonnen an den sächsischen Hof gebracht hatte und nun die italienische Oper wiederbelebte.

Einen Höhepunkt am Dresdner Hof erreichte die italienische Oper zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von Friedrich August II. (1696–1763). Sein Vater August der Starke (1670–1733) befürwortete das Ehevorhaben seines Sohnes, da dessen zukünftige Frau Maria Josepha erste Aspirantin des habsburgischen Erbes war. Da die italienische Opernpraxis am habsburgischen Kaiserhof höchst wertgeachtet wurde, scheute der sächsische Herrscher die horrenden Kosten für das Engagement der besten italienischen Sänger und Musiker nicht. Der europaweit bekannte Sopranist Francesco Bernardi, genannt Senesino (1686–1758), erhielt beispielsweise ein Jahresgehalt von 6.650 Taler, welches im Folgejahr auf den Rekordbetrag von 7.000 Talern erhöht wurde. Kapellmeister Antonio Lotti (1667–1740), der die Hochzeitsfeierlichkeiten musikalisch leitete, verdiente mit seiner Frau, der Sängerin Santa Stella Scarabini (1686–1759), zusammen 10.500 Taler jährlich, sodass allein diese drei Künstler den sächsischen Hof jährlich 17.500 Taler kosteten. Es sei darauf hingewiesen, dass der Kapelletat der gesamten Kapelle im Jahr 1697 bei ähnlichem Geldwert insgesamt 12.000 Taler betragen hatte. So ist es nicht verwunderlich, dass die Hochzeitsfeierlichkeiten zahlreiche Künstler und Musiker aus ganz Europa nach Dresden lockten. Auch Georg Friedrich Händel (1685–1759) kam in die Residenzstadt, um den genannten Senesino und weitere Sänger zu hören und nach London abzuwerben. Bereits 1720 verließen viele Sän-

2 Vgl. Stephanie Hauptfleisch: *Sängerkastraten am Dresdner Hof*, Magisterarbeit, TU Dresden 2007, S. 37.

3 Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Band II, Stuttgart 1842, S. 133.

4 Robert Prölls: *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden: von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden 1878, S. 102.

Links: Der berühmte Kastrat Francesco Bernardi, genannt Senesino, welcher 1717 für ein Gehalt von 6650 Talern jährlich an den Dresdner Hof verpflichtet wurde. Stich nach Joseph Goupy (1689–1769)



Rechts: Der Kastrat Angelo Maria Monticelli, Gemälde von John Faber, um 1750



Der Kastrat Felice Salimbeni im Kostüm während einer Opernaufführung. Er wurde 1750 an den sächsischen Hof verpflichtet. Salimbeni wurde wegen fortwährender Krankheit eine jährliche Pension von 4.000 Talern zugestanden. Er verstarb im August 1751. Stich um 1745



Giovanni Carestini, genannt Cusanino (1700–1760), der von 1746 bis 1750 am Dresdner Hof wirkte. Zeichnung von 1742

ger nach einem inszenierten Eklat den sächsischen Hof und folgten Händels Ruf nach London. Die den sächsischen Staatskassen zur Verfügung stehenden Gelder waren aufgebraucht.

Eine weitere Glanzzeit in der Geschichte der Dresdner Oper wurde durch Friedrich August II. (1696–1763) eingeleitet, der die italienische Oper am Dresdner Hof nach längerer Brachzeit wiederbeleben wollte. Er verpflichtete zahlreiche Musiker und Künstler an den sächsischen Hof. Mit dem Kapellmeister Johann Adolph Hasse (1699–1783) und seiner Frau, der Sängerin Faustina Bordoni (1675–1757), begann eine drei Jahrzehnte dauernde Ära, in der pompöse, barocke Opernvorstellungen und Festlichkeiten den Rahmen des höfischen Lebens bildeten. Die verpflichteten Kastraten, zu denen u. a. Felice Salimbeni (um 1712–1751), Salvatore Pacifico, Giovanni Carestini, genannt Cusanino (1700–1760), Giovanni Bindi (gest. um 1750), Bartolomeo Putini, Angelo Maria Monticelli (1710–1758), Pasquale Bruscolini (1718–1782) und Giuseppe Perini gehörten, glänzten in den Hasseschen Werken. Der Siebenjährige Krieg beendete die ruhmreiche Ära Hasse und viele Musiker mussten den Dresdner Hof verlassen. Die Kastraten Pacifico und Perini blieben jedoch am sächsischen Hof, um die Ausgestaltung der Kirchenmusik zu gewährleisten. Perini betrieb ab 1794 ein Kaffee- und Tanzlokal am Altmarkt und gründete sogar eine eigene Theatergesellschaft unter seinem Namen („Perinische Gesellschaft“).⁵

1765 wurde die italienische Oper als subventioniertes Privattheater unter Giuseppe Bustelli neu aufgestellt. In seiner Theatergesellschaft war u. a. der Sopranist Michele Patrassi, genannt Gibelli, beschäftigt. Bustelli kündigte allerdings 1778 aufgrund des Ausbruchs des Bayerischen Erbfolgekrieges. Sein Nachfolger, Antonio Bertoldi, brachte neue Kastratensänger nach Dresden, obwohl sich die Theaterwelt in Europa stark veränderte und Frauen nun gleichberechtigt mit Männern auf den Bühnen agierten. Zu einer Zeit, als Italien dem Kastratenwesen schon lange kritisch gegenüberstand, wurden in Dresden die letzten Kastratensänger gefeiert: Selbst noch Carl Maria von Weber (1786–1826) komponierte die Sopranpartie seine *Missa Sancta in Es-Dur* für den Sopranisten Filippo Sassaroli (1775–1828). In Dresden wurden die Sängerkastraten Anfang des 19. Jahrhunderts nunmehr hauptsächlich für die Kirchenmusik eingesetzt. Die Sänger Mosé Tarquini und Giovanni Muschetti waren die letzten Kastraten am Dresdner Hof. Eine Forderung Muschettis nach höherem Gehalt wurde allerdings abgelehnt und der Vertrag zu den bereits bestehenden Bedingungen 1841 verlängert. 1845 verließ Tarquini als letzter Sängerkastrat die sächsische Residenzstadt.

Erst im Jahr 1864 durften Sängerinnen als Solistinnen beim Kirchengesang eingesetzt werden. Bis dahin mussten die vorgetragenen Stücke an die Fähigkeiten der jugendlichen Sänger der Kapellknaben angepasst werden. Dies geschah unter der Anleitung

des Kastraten Angelo Ciccarelli, einem Neffen Tarquinis, der als trauriges Zeugnis für ein mondänes Zeitalter der Musikgeschichte steht: Als letzter bediensteter Kastrat am Dresdner Hof widmete er sich ausschließlich der Lehrtätigkeit. Seinen Gesang hat man nie vernommen.

Die Faszination, welche der Gesang eines Kastraten auslöste, muss überwältigend gewesen sein: „Nur muß ich eines meisterhaften Künstlercoups erwähnen, durch den Sassaroli [Filippo Sassaroli] mich entzückte und überraschte. Er hielt nehmlich einen Ton ausnehmend lange aus, solange, daß mir die Brust zusammengeschnürt wurde, weil ich es unwillkürlich nicht wagte, Atem zu schöpfen, während der Sänger seinen Ton hielt. [...] Ich habe soetwas noch nicht gehört. Das geht in der That über alles Denken.“⁶ Max Maria von Weber schrieb über Sassaroli: „Er war imstande den Ton kraftvoll 25 bis 30 Sekunden auszuhalten. [...] Das Timbre seiner Stimme hatte die Klangfarbe einer vollschwingenden, reinen Glasglocke und füllte die hallenden Räume der katholischen Kirche wie mit Engelsstimmen.“⁷

Das Phänomen der lang gehaltenen Töne erklärt Franz Haböck: „Dieser Reichtum an Atem ist kein erworbenener, sondern die natürliche Folge einer unnatürlichen, am Knaben verübten Operation.“ Haböck spricht hiermit ein Factum an, dass die Kastraten auch in optischer Hinsicht auffällig werden ließ: Aufgrund der vorpubertären Kastration wurde eine Verknöcherung der Wachstumsfugen verhindert, so dass die Betroffenen stetig weiterwuchsen, wohingegen sich die Stimmlippen nur geringfügig veränderten und kein auffälliger Stimmbruch stattfand. Hierdurch erreichten sie u. a. ein unglaubliches Lungenvolumen, aber auch ein auffälliges, voluminöses Äußeres, wie es auch von dem in Dresden angestellten und verstorbenen Kastraten Niccolo Pozzi in den „Dreßdnischen Merkwürdigkeiten“ berichtet wird: „Eodem ward der Königl. Kammermusikus, Herr Nikolaus Pozy, welcher etliche 50. Jahr alt am Brande gestorben, auf den Röm. Katholischen Begräbnisplatz nach Friedrichstadt unter einer zahlreichen Begleitung beygesetzt. Derselbe war unter dem Namen Nikolini allhier sehr bekannt, und ein ehemaliger berühmter Opersänger, nachhero aber hat er nur in der Kirche sich hören lassen, weil er seines ausserordentlich fetten und korpulenten Leibes halber nicht das

Theater mehr betreten können. Er soll einige Center schwer gewogen haben, dahero auch sein Sarg in der Breite über zwei und eine halbe Elle ausgetragen, und nebst der Leiche nicht auf den ordentl. kathol. Leichenwagen, sondern auf einen so genannten Brancar oder Tragewagen abgeführt und fortgebracht werden müssen. Er hätte noch länger gelebet, wann er nicht durch ein Fußbad von Eisse, damit er einen Salzfluß am Schenkel zu vertreiben gedacht, seinen Tod verursacht.“⁸⁸

Die Fettleibigkeit und die langen Glieder der Kastratensänger wurden in vielen zeitgenössischen Karikaturen dargestellt. Dass das äußere Erscheinungsbild natürlich eine wichtige Rolle spielte und den Erfolg eines Kastraten beeinflussen konnte, belegen die Schilderungen Metzlers, der beispielsweise über den Kastraten Ventura Rochetti (gest. 1755) schrieb: „Er ist ein langer wohlgewachsener Castrat. Sein Discant ist gut. Er singt schön, es ist wahr: nur zeigt er zu stark die elfenbeinigen Zähne. Man muß ja bei dem Singen den Mund eben nicht nothwendig so sehr auf thun; denn sonst thäten es ja alle. Es ist dahero eine bloße Gewohnheit. Er hat sonst ein fein Gesicht, und recht schalkhafte Augen. Seine Blicke würden gefährlich seyn, wenn er schaden könnte.“⁹

Noch heute wird die Musik der damaligen Zeit mit Begeisterung aufgenommen und rezipiert. Dabei lösen die nun falsettierenden Interpreten, je höher sie in der Tonskala aufzusteigen in der Lage sind, zunehmende Verzückung, Euphorie und einen Begeisterungstaumel aus, der die Frage nach den Sängerkastraten der zurückliegenden Musikepochen vielleicht nicht umfassend stellt. Zuwenig wird und wurde diskutiert, unter welchem persönlichen Verzicht die Bewältigung der Musik durch die Sängerkastraten mit dem Anspruch zu erfüllen war, den die Kompositionen vorgeben. Zuwenig bedenkt und bedachte man, dass ein Eingriff in die individuelle Menschenwürde zur Grundlage einer bestimmten Musikrichtung wurde, dass diese Destruktion akzeptiert und wenn sie mit Erfolg bedacht war, ausgiebig gefeiert wurde. An den Rezipienten und Kunstliebhaber stellt sich somit die Aufgabe der kritischen Betrachtung und Hinterfragung der Bedingungen für die Musik. Die Brisanz um die Thematik des Kastratenwesens wird damit sicher noch keinen Abschluss finden.



Filippo Sassaroli, einer der letzten Kastraten am Dresdner Hof. Stich um 1820

5 Vgl. Romy Petrick: Dresdens bürgerliches Musik- und Theaterleben im 18. Jahrhundert, Marburg 2010, S. 254 f.

6 Clemen Otto: Dresdner Ein-drücke aus dem Jahre 1816, in: Dresdner Geschichtsblätter, Nr. 1, 1918, S. 96.

7 Max Maria von Weber: Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, Band 1, Leipzig 1864, S. 171.

8 Peter Georg Mohrenthal: Kern Dreßdnischer Merkwürdigkeiten, Juni 1758, S. 41 f.

9 Johann Benedict Metzler: Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttgart 1750, S. 278.



Giebelseite des Freiburger
Theaters

Zur Wiederaufführung von Carl Maria von Webers Oper „Das Waldmädchen“ am Freiburger Stadttheater 2015

Reinhard Schmidt

Die Berg- und Universitätsstadt Freiberg ist zu Recht stolz auf ihr kleines, feines Theater. Es liegt am früheren Buttermarkt gegenüber dem Eingang zu der heute als Konzerthalle genutzten Nicolaikirche und besteht aus mehreren zusammengelegten Altstadt Häusern. Es gilt als das älteste städtische Theater Deutschlands; als bemerkenswerte Parallele kann angesehen werden, dass die Stadt Leoben in der Steiermark, Sitz der berühmten montanistischen Hochschule, das älteste städtische Theater Österreichs besitzt. Es gibt weitaus ältere Spielstätten, die allerdings

höfischen Ursprungs sind, hier ist es Ergebnis des Bürgerstolzes und der Wirtschaftskraft der Bewohner Freibergs.

Das Theater wurde 1790 eröffnet, nachdem zuvor fahrende Schauspielgruppen im städtischen Kaufhaus (heute Ratskeller) gastierten, unter anderem die berühmte Caroline Neuber (1697–1760). Aus Brandschutzgründen waren seit 1787 Aufführungen im städtischen Kaufhaus verboten. Johann Gotthelf Engler, Messerschmiedemeister und durch eine Pulvermühle zu Wohlstand gelangt, kaufte das Haus am Buttermarkt 1789 und

Das Theater Freiberg, 2010



ließ es zum Theater umbauen, ein Jahr später erwarb es die Stadt Freiberg für 1900 Taler. Der 14-jährige Carl Maria von Weber (1786–1826), der sich zusammen mit seinem Vater für mehrere Monate von November 1800 bis März 1801 in Freiberg aufhielt und im Gasthaus „Goldener Löwe“ auf der Erbsichen Straße 3 wohnte, komponierte dort seine zweite Oper „Das Waldmädchen“ in zwei Akten, die am 24. November 1800 hier uraufgeführt wurde.

Sein erstes Werk war bei einem Brand vernichtet worden. Die Partitur des „Waldmädchens“ galt in Freiberg und auch allgemein bis auf Relikte zweier Gesangsnummern als verschollen. Diese Stücke waren in den 1980er Jahren vom damaligen Chefdirigenten und späteren Intendanten Rüdiger Bloch vervollständigt und konzertant im Städtischen Festsaal aufgeführt worden. In einem Freiburger Prospekt aus den frühen 1990er Jahren konnte man sogar den Titel „Das stumme Waldmännchen“ lesen.

Freilich war das Werk bei seiner Freiburger Uraufführung beim Publikum durchgefallen, was sich leicht mit den katastrophalen Randbedingungen erklären lässt. Abgesehen davon, dass die Musiker seit zwei Monaten kein Gehalt mehr bekommen hatten, soll es zunächst nur eine Probe durch den Freiburger Kantor Johann Gottfried Fischer (1751–1821) gegeben haben, woraus sich ein längerer Schriftverkehr zwischen Weber und Fischer entwickelte. Zudem besaß das Theater damals 500 Plätze (heute 300). Bei den winterlichen Bedingungen ergab sich nach Ein-



Das Freiburger Theater zur Zeit von Webers Uraufführung



Das Gasthaus „Goldener Löwe“



Der junge Komponist Carl Maria von Weber, Stich von C. A. Schwerdgeburth nach einem Gemälde von Carl Christian Vogel, 1823

zug der Gäste schlagartig eine extrem hohe Luftfeuchtigkeit, was dazu führte, dass alle Streichinstrumente, die vollständig mit Darmsaiten bespannt waren, sich hoffnungslos verstimmten und nicht nachgestimmt wurden. Weber schrieb nach der Uraufführung an Fischer: „Mein Herr Stadtmusikus! Sie sind sehr irriger Meinung, wenn Sie glauben, daß ich mir von meiner Arbeit so großen Beifall versprach. – Allein jeder Arbeiter ist doch seines Lohnes wert, welcher durch Ihre Aufführung schändlich untergraben worden; warum ging die Hauptprobe brav und gut – und die Vorstellung so elende? – Nicht die braven Leute im Orchester waren schuld daran, sondern ihr schläfriger Anführer, welcher die erste Hauptpflicht, das reine Einstimmen des Orchesters vernachlässigte, kein einziges Forte oder Piano, kein Cres – oder Decrescendo im geringsten beobachtete, kein Tempo nach Vorschrift gehörig markierte und dadurch dem Gemälde den gehörigen Schatten und Licht raubte, folglich alles verdarb und also unmöglich gefallen konnte. Mithin hat Ihr Neid und Mißgunst seinen gesuchten Zweck erreicht [...]“

Im Anschluss wurde die Oper am 4. Dezember 1800 in Chemnitz – ab dieser Zeit als „Das stumme Waldmädchen“ – und am 4. Dezember 1804 in Wien aufgeführt, dort insgesamt vierzehn Mal und anschließend in Prag und in Sankt Petersburg. Der Librettist, also der Textautor, Carl Ritter von Steinsberg (1757–1806) hatte das Manuskript mit nach Sankt Petersburg genommen, wo er als Theaterdirektor seinen Lebensabend verbrachte. Zu dieser Zeit lebte dort eine große deutschsprachige Minderheit. Aufgrund des Lebenswegs Steinsbergs sprach einiges für den Verbleib des „verschollenen“ Werks in Sankt Petersburg. Dass sich das Manuskript tatsächlich in Sankt Petersburg befand, ist also historisch begründet, und es handelt sich daher nicht um Beutegut aus Kriegs- oder Nachkriegszeiten.

Im Jahre 1998 hielt Natalja Gubkina an der TU Chemnitz einen Vortrag mit dem Titel „Deutsches Musiktheater in Sankt Petersburg am Anfang des 19. Jahrhunderts“ als Zusammenfassung ihrer gleichnamigen Dissertation. Hier erwähnte Sie, dass das Werk „buchstäblich drei Jahre danach irgendwie in Sankt Petersburg aufgetaucht“ und 1804 dort bei einer Benefizveranstaltung erklingen sei. Es ergaben sich auch Hinweise auf den Textverfasser Carl Ritter von Steinsberg. Dies brachte mich – neben

der Nachricht, dass rund 80 % der historischen Musiknoten Russlands in St. Petersburg lagern – auf die Idee, dort nachzuforschen.

Seit dem Jahr 2008 habe ich ungezählte Briefe auf Russisch an die Bibliothek des berühmten Marijnski-Theaters in Sankt Petersburg geschrieben, gefaxt und gemailt, ohne zunächst eine Antwort zu bekommen. Mit dieser Beharrlichkeit hoffte ich, irgendwann auf einen begeisterungsfähigen Mitarbeiter zu stoßen. Die Idee ist aufgegangen, und ich bekam 2009 endlich ein freundliches Antwortschreiben der Direktorin der zentralen Musikbibliothek des Marijnski-Theaters, Frau Professor Shcherbakova, verbunden mit einer Einladung nach Sankt Petersburg. Zusammen mit Prof. Dr. Carsten Drebenstedt von der TU Bergakademie Freiberg, der bester Kenner der russischen Verhältnisse und der Sprache ist, konnte ich am 4. Juli 2009 die Bibliothek besuchen. Nach anfänglichem vorsichtigen „Beschnuppern“ wurde die Direktorin, die noch den Beistand der Justiziarin Frau Mochalova hatte, offener und die Atmosphäre vertrauter, und so konnte ich schließlich das verschollen geglaubte Manuskript, das dort seit rund 200 Jahren ordnungsgemäß archiviert ist, in die Hand nehmen. Es besteht aus zwei handgeschriebenen Bänden – querfolio – mit 200 bzw. 100 Seiten. Eine Ablichtung durfte ich nicht mitnehmen, wohl aber eine Kopie des Titelblattes, die ich später der Carl Maria von Weber-Gesellschaft zur Verfügung gestellt habe, die sie als Handschrift Webers identifizierte. Im Anschluss an den Besuch



Handschriftliches Titelblatt

der Bibliothek waren wir noch zur Premiere der Wagneroper „Das Rheingold“ eingeladen, bemerkenswerter Weise auf Deutsch gesungen, zum allgemeinen Verständnis mit kyrillischen Übertiteln, dirigiert von Maestro Valery Gergiev (geb. 1953).

Eine Aufführung des „Waldmädchens“ durch das Marijnski-Theater war zunächst nicht vorgesehen, da das Werk als „Komische Oper“ nicht in das Repertoire des Hauses passte. Gleichwohl legte man Wert auf dortiges Eigentum und Aufführungsrechte. Außerdem hielt man eine wissenschaftliche Bearbeitung für erforderlich, um das Werk nach heutigen Maßstäben und Instrumentierung spielbar zu machen. Am 14. Juni 2010 präsentierte das Marijnski-Theater beim „Musikfestival der Weißen Nächte“ in Sankt Petersburg im neu erbauten Konzerthaus erstmalig wieder Auszüge aus „Das Waldmädchen“ in einer konzertanten Aufführung. Die Leitung übernahm Maestro Valery Gergiev.


Um nun ebenfalls eine Veröffentlichung in Freiberg zu ermöglichen, war die Unterstützung von Sponsoren nötig. Die beiden Damen des Marijnski-Theaters, die uns 2009 so freundlich empfangen hatten, kamen am 6. Mai 2014 nach Freiberg, um beim damaligen Rektor der Hochschule, Prof. Dr. Bernd Meyer, sowie im Freiburger Theater in Gegenwart des Intendanten Ralf-Peter Schulze und der damaligen Geschäftsführerin Dr. Christine Klecker die Rahmenbedingungen für eine Aufführung in Freiberg abzustimmen. Die neu bearbeiteten Noten wurden noch im selben Jahr zu einem sehr fairen Preis unserem Theater zur Verfügung gestellt. Es folgte noch ein gemeinsamer Besuch bei der Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden, der Semperoper und des Weber-Museums in Dresden-Hostowitz.

Anlässlich des 250jährigen Bestehens der Bergakademie Freiberg und des 225-jährigen Bestehens des städtischen Theaters Freiberg wurde das Werk konzertant im November und Dezember 2015 an der Stätte seiner Uraufführung wiederaufgeführt. Musikalisch ist das Werk, das als komische Oper in zwei Akten bezeichnet wurde, insbesondere für die Singstimmen durchaus anspruchsvoll, dazu erklingen Hörner und ein Jägerchor. Dass mit einer Reihe von klassischen Regeln gebrochen wurde, lässt die beginnende Romantik bereits bei diesem Frühwerk des Komponisten erahnen. Die Handlung erfüllt die zeitgemäßen An-

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
МАРИИНСКОГО ТЕАТРА**

4-й сезон

Понедельник, 14 июня 2010 года

XVIII Музыкальный фестиваль
«ЗВЕЗДЫ БЕЛЫХ НОЧЕЙ»
При поддержке Министерства культуры РФ
Генеральный партнер театра 

ВПЕРВЫЕ В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ
НЕИЗВЕСТНЫЙ ШЕДЕВР
КАРЛА МАРИИ ФОН ВЕБЕРА
НЕМАЯ ЛЕСНАЯ ДЕВУШКА

В программе также:
Увертюра к опере «ОБЕРОН»,
«ПРИГЛАШЕНИЕ К ТАНЦУ»
(оркестровка Гектора Берлиоза),
Увертюра к опере «ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК»,
Увертюра к опере «ЭВРИАНТА»

СОЛИСТЫ ОПЕРЫ И СИМФОНИЧЕСКИЙ
ОРКЕСТР МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

Ответственный концертмейстер — Дмитрий ЕФИМОВ

Дирижер — Валерий ГЕРГИЕВ

Уважаемые зрители! Администрация предупреждает, что во время концертов
и спектаклей в Концертном зале Мариинского театра
осуществляется блокировка сотовой связи

Режиссер, ведущий концерт — Татьяна Масленникова

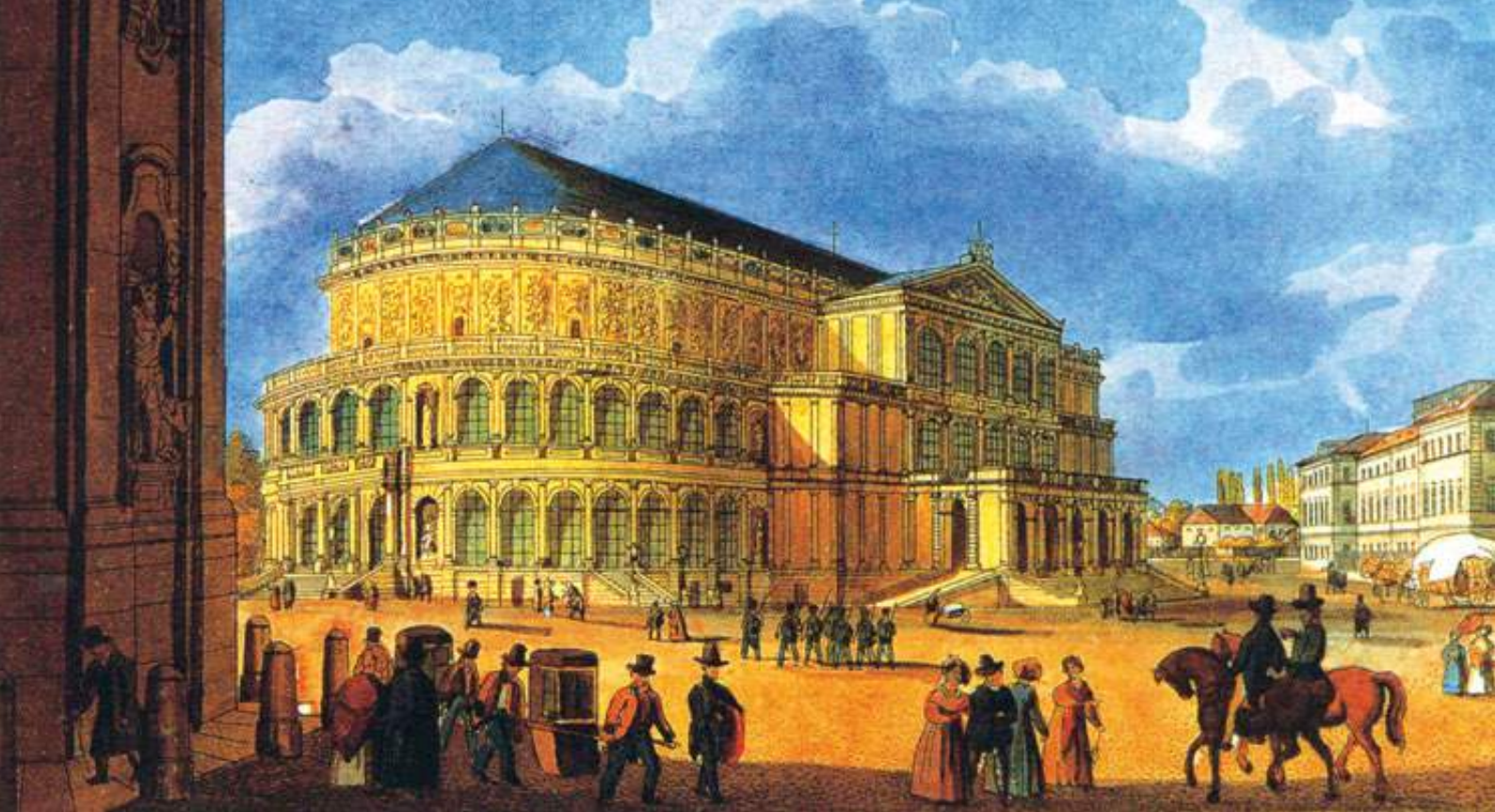
Концерт идет с одним антрактом

sprüche an Ritterspiele: Verwunschene Wälder, Turniere, Bärenjagd und natürlich die Liebe bestimmen das Geschehen. Ein Mädchen, vom grausamen Vater einem ungeliebten Manne versprochen, wird von einer Schar von Bärenjägern schlafend im Wald aufgefunden und noch im Schlafe auf das Schloss des anwesenden Prinzen gebracht, erwartungsgemäß mit glücklichem Ausgang für alle Beteiligten. Einige thematische Motive hat Weber später in der „Silvana“ (1810), im „Freischütz“ (1821), in der „Euryanthe“ (1823) und im „Oberon“ (1826) verarbeitet – der Wald sollte unseren früh vollendeten Komponisten nicht mehr loslassen!

Programm des Marijnski-Theaters zur konzertanten Aufführung 2010

Autor

Prof. Reinhard Schmidt
Oberberghauptmann a. D.
Vorsitzender des
Hochschulrates der
TU Bergakademie Freiberg
Gustav-Zeuner-Straße 1 A
09599 Freiberg



Das Königliche Hoftheater Dresdens, der erste Semperbau, welcher von 1841 bis zum Brand 1869 genutzt wurde und wo die Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ mit einem Libretto von Julius Pabst uraufgeführt wurde. Kolorierter Kupferstich von Carl Täubert, um 1850

Im Dienst des Wahren, Schönen und Guten

Der Hoftheatersekretär, Dramaturg und Dichter Julius Pabst (1817–1881)

Eva Chrambach

Das Dresdner Hoftheater blickt auf eine ruhmvolle Geschichte zurück, galt es doch neben der Berliner Hofbühne und dem Wiener Hofburgtheater als die wichtigste deutschsprachige Bühne im 19. Jahrhundert. Erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erwuchs den Hoftheatern in den neuen, vom Bürgertum und privaten Unternehmern finanzierten Stadttheatern zunehmend Konkurrenz. In Dresden hatte der Schauspieler Joseph Ferdinand Nesmüller (1818–1895) 1854 die Lizenz für ein zweites Theater erhalten, das er, wie auch sein Sommertheater, bis 1882 betrieb. Und seit 1873 bespielte die königliche Hofbühne auch das zweite Theater am Neustädter Albertplatz, hier hauptsächlich der leichteren Muse dienend.

Bekannt sind aus den bis heute einschlägigen Standardwerken zur Geschichte des Dresd-

ner Hoftheaters von Robert Prölls (1876) und Friedrich Kummer (1938), beide kenntnisreiche und subjektive Augenzeugen des Theaterlebens, neben den bedeutenden Schauspielern im Wesentlichen die Namen der Intendanten. Weit weniger wissen wir über das alltägliche Geschäft im Hintergrund, das den Blicken der Öffentlichkeit entzogen war. Der in Privatbesitz erhaltene Nachlass eines langjährigen Theaterbeamten erlaubt jetzt, sich über den Betrieb am Dresdner Hoftheater ein etwas klareres Bild zu machen. Julius Adolph Pabst saß vom 1. Januar 1856 bis zu seinem Tod am 22. Oktober 1881 als Theatersekretär und Dramaturg an einer der Scharnierstellen des Theaterbetriebs. Die vorliegende Skizze entstand anlässlich des bevorstehenden Erscheinens seiner Korrespondenz und soll den Porträtierten erstmals vorstellen.¹

¹ Die rund 800 Briefe umfassende Korrespondenz soll im Laufe des Jahres erscheinen. Vgl. Chrambach, Eva: Aus Erfurt in die Welt der Künste. Zu einigen Mitgliedern der Erfurter Familie Pabst, in: Ludscheidt, Michael (Hrsg.): Musik – Geschichte – Erfurt. Gedenkschrift für Helga Brück, Erfurt 2014, S. 203–221.

Aus seinem Leben

Pabsts Vorfahren lassen sich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen, als die Pabsts in Dörfern rund um Erfurt nachweisbar sind. Seit dem 17. Jahrhundert zog es Teile der Familie in die Stadt. Im Laufe der Jahrhunderte dienten Mitglieder der Familie Pabst in diversen Beamtenfunktionen ihrer Vaterstadt, waren aber auch künstlerisch im Erfurter Kulturleben aktiv. Auch Julius Pabsts Vater, der Pädagoge Carl Leopold Pabst (1783–1844), machte da keine Ausnahme. Er hatte in Erfurt Philosophie und Theologie, schließlich Philologie studiert und dann in Elberfeld (heute Wuppertal) eine Stellung als Hauslehrer angetreten. Im Haus des Kaufmanns Blank traf er seine künftige Ehefrau Charlotte Sendler (1785–1858), die dort als Beschließerin tätig war, und heiratete 1821. Unterstützt von wohlhabenden Wuppertaler Kaufleuten, gründete der Pädagoge eine Privatschule für deren Kinder, die er aus gesundheitlichen Gründen bald nach Schloss Wilhelmsruhe an der Sieg verlegte, wo dem Unternehmen aber keine Blüte beschieden war. 1817 veröffentlichte Pabst in Elberfeld sein Werk über Mädchenerziehung; war schon die Schulbildung der bürgerlichen Mädchen aus begüterten bürgerlicher Schichten einigermaßen rudimentär, so waren die Chancen der Mädchen aus den unteren Gesellschaftsschichten auf Bildung noch desolater. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde dieses Defizit zunehmend thematisiert. Besonders kritisch setzte sich z. B. 1786 Johann Heinrich Campe (1746–1818) damit auseinander.

Pabsts Buch wurde auch in Erfurt zur Kenntnis genommen, und so holte der gerade neu berufene Schulrat Karl Hahn (1778–1854) den engagierten Schulmann in seine Heimatstadt zurück. Dort ernannte man ihn zum Schulinspektor in der neu gegründeten Lehrerbildungsanstalt, denn auch die Ausbildung der Lehrer bedurfte der Vereinheitlichung und Institutionalisierung. Pabsts Unterrichtsfächer waren Deutsch, Mathematik und Naturwissenschaften. Untergebracht wurde die neue Ausbildungsstätte im säkularisierten Neuwerkskloster, wo Pabst mit seiner damals neunköpfigen Familie auch eine Wohnung zur Verfügung gestellt wurde. Nach der Gründung der Erfurter Handelsschule unterrichtete Carl Leopold Pabst auch dort Deutsch, Mathematik und freies Handzeichnen.



Julius Pabst
Fotografie um 1870

Julius war der dritte Sohn von Carl Leopold und Charlotte Pabst und wurde noch in Wilhelmsruhe geboren. Die Familie wuchs im Laufe der Jahre auf insgesamt zwölf Kinder an. Schon früh entdeckte Julius Pabst, so berichtete er später, seine Neigung für die schönen Künste, malte in Öl und bespielte sein selbst gebasteltes Puppentheater. Sein beliebtestes Bühnenbild war die Wolfsschlucht. Er überlegte ernsthaft, sich an einer Kunstakademie ausbilden zu lassen, fügte sich aber den Empfehlungen (und begrenzten finanziellen Mitteln) der Eltern und studierte, dem Vorbild seines ältesten Bruders Carl Pabst (1809–1873)² folgend, ab 1838 Theologie und Philosophie in Breslau. Nach zwei Jahren wechselte er nach Halle. An beiden Universitäten hatte der preußische König Vertreter der antirationalistischen Ausrichtung der protestantischen Theologie installiert; in Halle beherrschte der vor allem pastoral sehr wirkmächtige Friedrich August Gottreu Tholuck (1799–1877) die Szene, bei dem auch Pabst hörte.³ Der junge Pabst strebte nach dem Studienabschluss eine Universitätslaufbahn als Theologe an und vertraute dabei auf die Förderung seines Breslauer Lehrers August Hahn (1792–1863).

Doch zunächst musste er, um seinen Lebensunterhalt zu fristen, eine Hauslehrerstelle antreten, damals die übliche Etappe zwischen dem Abschluss der universitären Ausbildung und der eigentlichen Berufstätigkeit. Seine erste Anstellung fand er im Hause des hochdekorierten preußischen Generals Karl von Müffling (1775–1851), der ihn zur Betreuung seines mütterlos aufwachsenden En-

- 2 Carl Robert Pabst (1809–1873) wurde als Burschenschafter während seines Studiums gemäß den Karlsbader Beschlüssen verhaftet und verbüßte eine gut dreijährige Festungshaft. Danach verließ er Deutschland und wanderte mit seiner aus der Schweiz stammenden Ehefrau in die Eidgenossenschaft aus. Hier war er zunächst als Lehrer in Biel, dann in Bern tätig und erhielt schließlich den ersten Lehrstuhl für deutsche Literatur an der Universität Bern. Vgl. Chrambach, Eva: 200. Geburtstag: Carl Robert Pabst, in: Mitteldeutsches Jahrbuch 16 (2009), S. 230 f.
- 3 Carl Leopold Pabst war Katholik, hatte aber trotzdem seine Kinder im Glauben der protestantischen Mutter erziehen lassen.

kels engagierte. Als der junge Müffling in ein Internat eintrat, wechselte Pabst im Sommer 1844 in die Dienste des Barons Hermann von Vaerst (1798–1877). Dort hatte er dessen vier Töchter und die fast erwachsene Stieftochter Elsbeth von Lützwow (1825–1869) zu unterrichten. Pabst hat sich auf den neumärkischen Gütern des Barons und in dessen Familie wohl gefühlt, die Lage verkomplizierte sich jedoch, als der junge Hauslehrer und seine älteste Schülerin sich ineinander verliebten. Pabst musste die Vaersts überstürzt verlassen und kam, da zunächst stellenlos, bei seiner verwitweten Schwester Julie in Erfurt unter. In seinen ausführlichen Briefen an die ferne Verlobte – als solche betrachtete er Elsbeth von Lützwow – schildert er anschaulich die kulturellen Höhepunkte des Erfurter Kulturwinters. Nach einer Reise ins Rheinland engagierte ihn Baron von Seidlitz im März 1848 als Hauslehrer für seine Tochter und einige andere adlige Mädchen nach Dresden. Julius Pabst rechnete zu dieser Zeit noch immer mit einer Laufbahn als Hochschullehrer für evangelische Theologie und arbeitete an einer theologischen Dissertation. Zwei Andachtsbücher entstammen seiner Feder – die dort veröffentlichten Gedichte waren teils in seiner Hallenser Studienzeit, teils bei den Vaersts entstanden.

Erstes Wirken in Dresden

Im März 1849 trat er in den Dienst des Dresdner Hoftheaterintendanten Wolf August Adolf von Lüttichau (1788–1863). Wer die Verbindung zu Lüttichau herstellt hat,

ist nicht bekannt, jedenfalls hatte Pabst in seinem ersten Dresdner Jahr Kontakt zur dortigen Kulturszene bekommen, einen Lesekreis gegründet und die Bekanntschaft verschiedener Maler und Theaterschauspieler gemacht.

Die Gattin des Intendanten, Ida von Lüttichau (1798–1856), galt als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Dresdner Romantik und empfing in ihrem Salon *tout le monde*. Sie hatte einen untrüglichen Sinn für künstlerische Qualität und förderte, ohne jedoch selbst in die Öffentlichkeit zu treten, vielversprechende Künstler. Sie inspirierte ihren langjährigen Hausarzt Carl Gustav Carus (1789–1869) zu seinen Abhandlungen über die Seele, war eine enge Freundin Ludwig Tiecks (1773–1853) und erkannte als eine der ersten Wagners Rang. Der dankbare Komponist widmete ihr sogar die Partitur seines „Fliegenden Holländers“. Selbst ausländische Besucher wie der Engländer George Ticknor (1791–1871) ließen sich einen Besuch in ihrem Haus angelegen sein. Auch Pabst ist diese feinsinnige Frau wohlwollend entgegengekommen; während er ihren Sohn Karl von Lüttichau (1834–1889) für das Abitur vorbereitete, wandte er sich, animiert von seiner künstlerisch affinen Umgebung, auch wieder verstärkt eigenen Dichtungen, besonders für die Bühne, zu. Pabst muss auch rasch das Vertrauen des damals schon seit drei Jahrzehnten im Amt befindlichen Intendanten gewonnen haben, dem er während des Dresdner Maiaufstandes von 1849 wichtige Papiere aus seinem Stadtpalais nach Pillnitz brachte und ihn auch in Sachen Reper-



Links: Bildnis von
Ida von Lüttichau
aus: Kummer, Friedrich:
Dresden und seine Theaterwelt,
Dresden 1938

Rechts: Der Dresdner
Generalintendant Wolf Adolf
August von Lüttichau, Ölgemälde
von Ferdinand von Rayski, um 1850



Die letzten Tage von Pompeji, große Oper von Dr. Joh. Pabst, Musik von August Pabst IV. Akt, letzte Szene.

Szene aus dem letzten Akt der Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ von August Pabst mit einem Libretto von Julius Pabst, welche am 17. August 1851 am Königlichen Hoftheater Dresden uraufgeführt wurde, Stich aus Illustrierte Zeitung XVII. Band 431, S. 294–298

toire beriet, als das Hoftheater nach der Niederschlagung des Maiaufstandes wiedereröffnet wurde. (Während der Maiunruhen blieb das Theater für einen Monat geschlossen, alle Verträge wurden aufgehoben und erst nach der Wiedereröffnung neu abgeschlossen).

Auf Empfehlung Lüttichaus und des Theatersekretärs und Vizedirektors Theodor Hell (Pseudonym für Winkler, 1775–1856) betraute ihn der König mit dem Auftrag, anlässlich der Hochzeit der sächsischen Prinzessin Elisabeth mit dem Herzog von Sardinien ein Festspiel zu verfassen. Während der Feierlichkeiten im April 1850 wurde „Ein Götterwettstreit“ mit einer Ouvertüre und weiteren musikalischen Einlagen des ersten Kapellmeisters Carl Gottlieb Reißi-

ger (1798–1859) aufgeführt und Pabst dem König vorgestellt. Kurz zuvor hatte Pabst, nicht zuletzt im Hinblick auf sein Entrée bei Hofe, sich an der Universität Jena um die Promotion zum Dr. phil. bemüht. Offensichtlich hatte er sich zu diesem Zeitpunkt endgültig von einer wissenschaftlich-theologischen Laufbahn verabschiedet und sah seine Zukunft am Theater. Denn schon im darauf folgenden Jahr schrieb er sich erneut in die Annalen des Hoftheaters ein: für die neue Oper seines Bruders August Pabst (1811–1885), die am 17. August 1851 in Dresden ihre Uraufführung erlebte, hatte Pabst das Libretto nach dem höchst populären Roman „Die letzten Tage von Pompeji“ von Edward Bulwer-Lytton (1803–1873) verfasst. Der Komponist August Pabst lebte

Bühnenfiguren aus der Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ von August Pabst



Dem Andenken Shakespeares
des größten Dichters der
Germanen und unerreichten
Vorbildes Allen
in dankbarer Verehrung
gewidmet von
Dr. Julius Pabst,
Hoftheatersekretär und Dramaturg
des Königl. Hoftheaters der
Dresden, 30 Juni 1877

Handschrift und Widmung von Julius Pabst im Shakespeare-Album, 1877

zu dieser Zeit als Kapellmeister in Königsberg, wo ihn Julius im Sommer 1850 besucht hatte, um das Gemeinschaftswerk voranzutreiben. Die Uraufführung der „Letzten Tage von Pompeji“ war, jedenfalls in den Augen der Pabst-Brüder, ein großer Erfolg. Nachhaltige Spuren in der Musikgeschichte hat die Oper, die, folgt man den zeitgenössischen Kritikern, wohl ein epigonales Werk im Stil des hochgeschätzten Zeitgenossen Giacomo Meyerbeer war, nicht hinterlassen. Da bislang keine Partitur ermittelt wurde, ist eine abschließende Beurteilung nicht möglich.

Mit derlei Bühnenwerken hoffte sich Julius Pabst offensichtlich für eine Stellung am Dresdner Hoftheater zu empfehlen, unterstützt vom Intendanten von Lüttichau. Er strebte die Nachfolge von Theodor Hell (1775–1856) an, der seit Jahrzehnten als graue Eminenz nicht nur des Hoftheaters, sondern des Dresdner Kulturlebens wirkte. Der aus Schlesien stammende studierte Jurist und Beamte, der mit dem Intendanten und einem Kanzleischreiber den Theaterbetrieb aus dem Theaterbüro, der sogenannten Expedition in der Schössergasse nahe dem Altmarkt lenkte, war eher zufällig 1814 während der russischen Besatzung Dresdens in die Verantwortung für das Hoftheater gekommen. Neben seiner unglaublich umfang-

reichen Übersetzer- und Herausgebertätigkeit (u. a. der „Dresdner Abendzeitung“) hatte er auch nach der Rückkehr des sächsischen Königs nach Dresden und der Bestallung Lüttichaus zum Intendanten seine einflussreiche Funktion als Theatersekretär und, ab 1841, auch als Vizedirektor behauptet. Alle Versuche des Intendanten, neben ihm noch einen Dramaturgen zu installieren, wie sie zu dieser Zeit allmählich an den Hofbühnen üblich wurden, sei es in Gestalt Ludwig Tiecks oder Karl Gutzkows (1811–1878), hatte Hell misstrauisch beäugt und zu unterlaufen gesucht. Es hat den Anschein, als hätte er in Pabst keinen unliebsamen Konkurrenten gewittert. Am 1. Januar 1852 erlebte jedenfalls Pabsts Bearbeitung des Shakespeare-Dramas „Antonius und Cleopatra“ ihre Dresdner Erstaufführung, einer der ersten Versuche, die damals wiederentdeckten Werke des großen englischen Dramatikers dem Dresdner Publikum nahe zu bringen.⁴ Pabst hatte seine Version dem alten Tieck in Potsdam vorgelegt, der sie gut heißen haben soll. Der Schauspieler und Interimsdramaturg Eduard Devrient (1801–1877) vermochte der Inszenierung allerdings wenig abzugewinnen.

Allerdings wurde aus Pabsts Plänen und Hoffnungen erst einmal nichts. Möglicherweise kam es zu Irritationen zwischen Lüt-

4 Pabst wurde ebenfalls im sogenannten „Shakespeare-Album“ verewigt, welches von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zusammengestellt wurde und hauptsächlich die Shakespeare-Forscher des 19. Jahrhunderts vereint.



tichau und Pabst (darauf deutet ein Brief Ludwig Tiecks hin), oder man störte sich daran, dass Pabst Preuße war, oder es spielten andere, unbekannte Faktoren eine Rolle. Der Not gehorchend, orientierte sich Pabst noch einmal neu und bewarb sich, vermutlich auch, weil dort ein gebürtiger Erfurter die Fäden zog, in der „Centralstelle für Preßangelegenheiten“ in Berlin.

Berliner Zwischenspiel

Diese offiziöse Institution verdankt ihre Existenz nicht zuletzt der wachsenden Bedeutung der öffentlichen Meinung seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Eine bessere Schulbildung ermöglichte immer mehr Menschen den Zugang zu Büchern und Zeitungen und damit die Teilhabe am öffentlichen Leben. Seit Anfang 1850 war auch in Preußen die Zensur verboten, und die neue Pressefreiheit wurde von den Liberalen begrüßt. Dem preußischen Staat bereitete die neue Offenheit allerdings eher Unbehagen – die Vorstellung, alle Schichten des Volkes würden sich nun mit Politik beschäftigen und sich einmischen, beunruhigte das autoritäre Regime unter dem Ministerpräsidenten Manteuffel. Da die Zensur politisch nicht mehr durchsetzbar war, erschwerte der preußische Staat einerseits die Gründung und Existenz von Zeitungen durch einschränkende Verwaltungsvorschriften. Andererseits beabsichtigte man, wenn man unliebsame Meinungen schon nicht völlig unterdrücken konnte, wenigstens selbst Einfluss auf die öffentliche Meinung zu nehmen. Zu diesem Zweck installierte man – Vorläufer hatte es schon früher gegeben – 1851 die „Central-

stelle für Preßangelegenheiten“, ein Büro, das Pressearbeit im Sinne der preußischen Regierung betrieb und dem preußischen Ministerpräsidenten unterstellt war. Die dort tätigen Mitarbeiter werteten deutsche und internationale Presse aus, stellten Pressespiegel für die Ministerien zusammen und lancierten ihrerseits Artikel in ausgewählten Zeitungen, die die Linie der preußischen Regierung vertraten. Die Mitarbeiter, zu denen zeitweise – und zeitgleich mit Pabst – auch Theodor Fontane (1819–1889) zählte, unterhielten zu diesem Zweck Kontakte zu einzelnen Medien. Pabst schrieb Beiträge für die „Sächsische Constitutionelle Zeitung“ und die „Stettiner Zeitung“ und verfasste auch Theaterkritiken der Berliner Theater. Damit blieb er der Theatersphäre verbunden.

Seine Bühnenaffinität erhielt zusätzlichen Schwung, als eine junge Nachwuchsschauspielerin des Berliner Hoftheaters in sein Leben trat. Die acht Jahre jüngere Agnes Schmidt (1825–1891) lebte noch bei ihren Eltern in der Zimmerstraße 29, wo auch Pabst Wohnung genommen hatte. Pabsts Bindung an die im Brandenburgischen zurückgebliebene Elisabeth von Lützwitz war aus nicht näher bekannten Gründen aufgelöst worden. Der Briefwechsel brach im Jahr 1849 ab und die Briefpartner haben die jeweils empfangenen Briefe an den Absender zurückgegeben. In Pabsts Nachlass sind lediglich seine eigenen Briefe an die einstige Braut erhalten. Sein Herz war also wieder frei, und so heirateten Agnes Schmidt und Dr. Julius Pabst am 2. November 1853 in der Berliner Jerusalemkirche. Die Heirat nahm Pabst zum Anlass, sich erneut um eine seinen Interessen mehr entsprechende Tätigkeit am Theater zu bemühen: er versuchte, am Berliner Hoftheater als Theatersekretär unterzukommen, desgleichen in Wien, wo Heinrich Laube (1806–1884) am Hofburgtheater wirkte. Beide Versuche blieben erfolglos. Doch die Karten wurden nochmals neu gemischt, denn im Laufe des Jahres 1855 meldete sich der Dresdner Theaterchef von Lüttichau bei Pabst und verhandelte mit ihm über eine Anstellung als zweiten Hoftheatersekretär und zukünftigen Nachfolger des inzwischen hochbetagten Theodor Hell. Man wurde sich einig, und Pabst trat am 1. Januar 1856 sein neues Amt an.

Theatersekretär mit dramaturgischen Aufgaben in Dresden

Voller Begeisterung berichtet Pabst in seinen Briefen fast allabendlich seiner in Berlin

Theodor Hell, Pseudonym für Karl Gottfried Theodor Winkler (1775–1856), Vorgänger von Julius Pabst am Königlichen Hoftheater Dresden, Stahlstich um 1850

5 Pabst, Julius: Die deutsche Tonkunst. Prolog zu Mozarts 100-jähriger Geburtsfeier, Dresden 1856.

noch zurückgebliebenen Frau samt dem im August 1855 geborenen Töchterchen von seinen neuen Amtspflichten. Er ließ sich von Hell ins Tagesgeschäft einweisen und besuchte abends das Theater, um das Repertoire kennenzulernen. Der einhundertste Geburtstag Mozarts, für den niemand am Theater etwas vorbereitet hatte, bot einen ersten Anlass, mit einer eigenen Dichtung an die Öffentlichkeit zu treten und zugleich die eher knapp bemessenen Einkünfte des sparsamen sächsischen Königs durch eine Sondergratifikation zu erhöhen. Binnen weniger Tage schrieb Pabst einen Prolog mit lebenden Bildern, der dann auch erfolgreich am 27. Januar aufgeführt wurde.⁵

Wie berauscht stürzte sich der 38-Jährige in die neuen Aufgaben. Pabst führte die Korrespondenz mit den Theaterautoren, las von diesen neu eingereichte Stücke, um zu prüfen, ob sie für eine Aufführung in Dresden geeignet waren und legte das Ergebnis schriftlich dem Intendanten vor. Dazu oblag ihm der Briefverkehr mit Schauspielern und Musikern, um Proben und Gastspiele zu vereinbaren oder Besetzungsänderungen mitzuteilen. Die Herren und Damen Künstler wollten auch bei Laune gehalten werden, wenn sie sich mit ungeliebten Rollenanteilen abzufinden haben. Pabst veranlasste das Ausschreiben der Rollen für die verschiedenen Schauspieler. Später wurde er auch gelegentlich als Regisseur genannt und kümmerte sich um die Beschaffung des Bühnenbildes: noch hatten sich die einzelnen Tätigkeitsfelder am Theater noch nicht in ihrer heutigen Form herausgebildet. Verwaltungstechnische Abläufe und Personalfragen wurden in den täglichen Konferenzen besprochen. Um auf dem Laufenden zu sein, wie es um die Theaterbelange in Deutschland stand, las Pabst täglich im Literarischen Museum auf der Brühlischen Terrasse die einschlägigen Zeitungen. In seinen freien Stunden ging er auf die Suche nach einer Wohnung für seine kleine Familie; er selbst hatte sich fürs Erste im Hotel Stadt Rom am Neumarkt einquartiert. Und schon nach wenigen Wochen schickte der Intendant, inzwischen selbst schon ein Siebziger und der Kur bedürftig, den neuen Mitarbeiter auf Dienstreise, auf der Pabst sich an auswärtigen Bühnen nach neuen Kräften für das Dresdner Hoftheater umsehen sollte. Pabsts Anfangseuphorie wurde nur getrübt durch den überraschenden Tod seiner Gönnerin, Ida von Lüttichau, die am 1. Februar an einem Schlaganfall im Bad verschied, noch ehe Agnes Pabst sie kennenlernen konnte.

Die Familie Pabst bezog Ende Februar 1856 eine Wohnung in einem Neubau an der gerade

angelegten Prager Straße. Im September 1856 starb dann schließlich auch der scheinbar unverwundliche Theodor Hell, und Pabsts Arbeitspensum nahm zu. Neben den rein verwaltungstechnischen Arbeiten lag ihm besonders der künstlerische Aspekt seines Postens am Herzen, d. h. die Tätigkeit als Dramaturg und natürlich eigene literarische Ambitionen.

Zwischen Kunst und Verwaltung

Bei aller Begeisterung für das Theater und die Freude, an der – neben Berlin und Wien angesehensten Hofbühne – tätig zu sein: mit den Jahren trübte so manche Enttäuschung das Bild. Pabst hatte ja die Stellung 1856 nach eigener Aussage nicht zuletzt deshalb angenommen, weil er für sich die Möglichkeiten eigener künstlerischer Entfaltung gesehen hatte. Die 1.200 Taler Salär, auf die er sich eingelassen hatte, wurden immerhin ergänzt durch die gesondert honorierten dramaturgischen Arbeiten, die er mit den wieder auf den Spielplan gesetzten älteren, aber auch neu ins Repertoire zur Aufführung übernommenen Stücken hatte. Diese bearbeitete er, wie es in den Akten häufig heißt, den „hiesigen Verhältnissen entsprechend“: Er kürzte Stücke – das gilt fürs Sprechtheater wie für Opern – zog Akte zusammen oder schrieb Aktschlüsse neu und nahm Umstellungen vor. Je nach Aufwand und Erfolg der Aufführungen erhielt er je Werk Honorare zwischen 30 und 60 Talern, die Lüttichau in der Regel viertel- oder halbjährlich beim König beantragen musste.

Ein weiteres heikles Thema zwischen Pabst und seinen Vorgesetzten – Lüttichau musste sich nach einem Schlaganfall Ende 1861 zurückziehen und starb am 16. Februar 1863 – war die Frage nach der sogenannten Instruktion, in der seine Dienstpflichten niedergelegt sind – heute würden wir es eine Arbeitsplatzbeschreibung nennen. Pabst war eingestellt worden als Theatersekretär mit dramaturgischen Aufgaben – eine schwammige Bezeichnung, die die Problematik seiner Position, angesiedelt zwischen der dem König verpflichteten Beamtschaft einerseits und dem Künstlerpersonal andererseits, widerspiegelt. Wie schon angedeutet, hatten sich die Arbeitsfelder am Theater, wie wir sie heute kennen, erst allmählich im 19. Jahrhundert herausgebildet, entsprechend existierten noch keine klaren Vorgaben oder Abgrenzungen und Ausbildungen für Dramaturgen, Regisseure, Regieassistenten oder Inspizienten. Was man damals un-

ter Regie verstand, fällt heute unter die Aufgaben des Inspizienten, der z. B. dafür zu sorgen hat, dass die Abendvorstellung geordnet verläuft. Die Regie übertrug man häufig ausgedienten oder nachrangigen Schauspielern (in Dresden Eduard Winger und Karl Dittmarsch). Versuche mit profilierten Akteuren – so zeichneten die Schauspieler Eduard Devrient (1801–1877) und Bogumil Dawison (1818–1872) kurzzeitig für die Regie verantwortlich – scheiterten meist nach kurzer Zeit an Konflikten mit den Schauspielerkollegen. Lüttichau hatte es außerdem zweimal mit Dichtern als Dramaturgen versucht, mit Ludwig Tieck (1773–1853) und Karl Gutzkow (1811–1878), und war beide Male gescheitert. Beide hatten sich u. a. an demselben Problem wie Pabst die Zähne ausgebissen: Die Abgrenzung der Dienstpflichten den jeweiligen Regisseuren und dem Theatersekretär und Vizedirektor Hell gegenüber war nicht oder nur unzureichend gegeben, zudem verfügte der Dramaturg über keinerlei Sanktionsmöglichkeiten, um seine Anordnungen durchzusetzen.

Pabst versuchte in seinen 25 Dienstjahren mehrfach und teilweise erfolgreich, eine Erhöhung seines Gehaltes zu erlangen, schon, weil sich im Laufe der Jahre seine Familie um zwei weitere Kinder vergrößerte. Verwehrt blieb ihm jedoch, eine sogenannte Instruktion wie sein Vorgänger Hell zu erhalten, die seine Position am Theater abgesichert hätte. Es gelang ihm auch nicht, Hells Titel eines Vizedirektors zu erhalten oder zum künstlerischen, oder wie Pabst es nennt, artistischen Direktor aufgewertet zu werden. Seine letzte diesbezügliche Eingabe datiert aus dem Jahr 1867: Gerade war Lüttichaus Nachfolger Otto von Könneritz (1811–1866) nach nur vier Jahren verstorben, und wie üblich, führte in Zeiten der Vakanz der Geheimrat Wilhelm Immanuel Bär (1812–1894) die Geschäfte, suchte Pabst noch einmal um eine Besserstellung nach – vergeblich. Wie aus seiner Korrespondenz hervorging, spielte er zumindest mit dem Gedanken, sich in Wien um die nach Laubes Weggang frei gewordene Position zu bewerben, aber ob das mehr als ein Gedankenspiel war, bleibt fraglich.

Gefordert war der gesundheitlich nicht übermäßig robuste Mann genug; neben seinen Dienstpflichten und der Fürsorge für Frau und Kinder, die dem Familienmensch viel bedeuteten, war Pabst Mitglied in mehreren Dresdner Vereinen wie dem „Literarischen Verein“ und den „Vierzehnern“ so-

wie in der „Historischen Gesellschaft“ aktiv. Hier traf er sich mit den kulturell maßgeblichen Männern der Elbestadt, ebenso wie in den Freimaurerlogen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Sachsen bestanden. Pabst trat am 5. November 1859 in die seit 1781 in Dresden ansässige Loge „Zum Goldenen Apfel“ in Dresden ein und stieg, nicht zuletzt wegen seiner besonderen Gabe der freien Rede und seiner „nie vergebens angesprochenen Hilfsbereitschaft“ rasch auf. Schon 1860 wurde er zum Meister geweiht, amtierte ab 1870 zehn Jahre lang als deren Meister vom Stuhl, bis er sein Amt wegen seiner Erblindung aufgeben musste. Auch bei den Festivitäten der Loge stellte er seine Fähigkeit zu Stehgreifversen bereitwillig zur Verfügung. Überhaupt blühte er wohl in Gesellschaft regelrecht auf, und die Verantwortung in der Loge und die Mitgliedschaften in den kulturell wirkenden Vereinen entschädigte ihn vielleicht für so manche unerfüllte Hoffnungen im Theateralltag. Freilich wurden auch weiterhin von ihm von Amts wegen Gelegenheitsverse zu allen einschlägigen Jubiläen der Wettiner ebenso erwartet wie bei Theaterfesten: für die letzte Vorstellung des hölzernen Interimstheaters, das 1869 nach dem verheerenden Theaterbrand errichtet worden war, schrieb er einen Epilog und zur Neueröffnung des wiedererrichteten Semperbaus 1878 einen Prolog. Auch Jubiläumsvorstellungen wie die zum 150. Geburtstag Lessings oder der anlässlich von Schillers 100. Geburtstag arrangierten Festvorstellung gestaltete er regelmäßig mit. Gerade diesem Klassiker, dessen Dramenschema von Heerscharen epigonaler Bühnenaufbauern des 19. Jahrhunderts zu Tode geritten wurde, war Pabst auch insofern verbunden, als er sich als einer der Ersten für die von Dresden ausgehende Idee einer Deutschen Schillerstiftung, angeregt 1855 vom Dresdner Schriftsteller Julius Hammer (1810–1862), engagiert hatte, zunächst noch in Berlin, später als Mitglied der Dresdner Zweigstiftung.

Am 1. Januar 1881 feierte Pabst, der auch zahlreiche Dienstjubiläen der Hoftheaterschauspieler und -sänger mit seinen Versen gewürdigt hatte, selbst sein 25-jähriges Dienstjubiläum in seiner Wohnung am Viadukt 2. Ein Dreivierteljahr später starb er überraschend nach kurzer Krankheit und wurde auf dem Dresdner Trinitatisfriedhof begraben. In Dresden erinnert heute noch die Pabststraße in Loschwitz an diesen Theaterdichter und Dramaturgen.

Autorin
Eva Chrombach
München



Szene aus Geigers Inszenierung der Oper „Aida“ von Giuseppe Verdi, die am 9. September 1956 Premiere am Großen Haus Dresden feierte

Der Dresdner Nachkriegsregisseur Erich Geiger

Romy Petrick



Der junge Erich Geiger 1946 in Karlsruhe

Der Regisseur und Bühnenautor Erich Geiger ist heute weitgehend unbekannt. Geboren 1924 in Karlsruhe, wuchs er während der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus auf und begann unmittelbar nach Kriegsende mit einer fulminanten Karriere als Regisseur. Von 1955 bis 1965 wirkte er als Oberspielleiter an der Dresdner Staatsoper. 1965 verließ er die DDR. Die Besonderheit seines Schaffens liegt in der Tatsache, dass er im Ost- wie im Westteil Deutschlands gleichermaßen arbeitete und letztendlich in dem politischen Spannungsfeld scheiterte. Sein vielseitiges Wirken umfasste alle Genres (Opern, Operetten, Schauspiel, Musical). Außerdem arbeitete er bei den neu entstehenden Fernsehsendern in Ost- und Westdeutschland. Dazu schrieb er Drehbücher, Schauspiele, Libretti und später auch Ratgeber zu verschiedenen Themen. Von 1995 bis 2005 leitete er die Dresdner Seniorenakademie und wurde im Jahr 2000 mit dem Verdienstorden des Freistaates Sachsen ausgezeichnet. 2015 erschien seine umfassende Biographie.

Kindheit und Jugend

Erich Geiger entstammte einem gutsituierten Elternhaus. Er war das einzige Kind des Mediziner-Ehepaares Regina Renate Geiger (1894–1965) und Alois Michael Geiger (1893–1965). Bereits während der Schulzeit hatte Erich Geiger ab 1940 Kurse an der Karlsruher Musikhochschule in Musiktheorie und Dirigieren absolviert und folgte nach dem Abitur 1942 seinen eigenen Ambitionen: Er begann gegen den Willen seines Vaters am 1. Oktober 1942 ein Volontariat als Korrepetitor und Kapellmeister am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Dort half er auch als Regieassistent aus und lernte im Alter von 19 Jahren seine erste Frau – die 14 Jahre ältere Opernsängerin Margarethe Lindner (geb. 1910) – kennen. Nach Kriegsende begann Geiger ein Medizinstudium in Heidelberg und übernahm zusätzlich eine Stelle als Regieassistent bei Gustav Hartung (1887–1946), wo er bis zu dessen Tod im Februar 1946 arbeitete. Hartung war einer der wichtigsten Vertreter des expressionistischen Theaters und prägte Geiger in dieser kurzen gemeinsamen Zeit enorm. Besonders der Um-

gang mit Beleuchtungseffekten (Licht und Schatten) wurde von Erich Geiger übernommen und zum elementaren Stilmittel seiner Inszenierungsarbeit.

1946 kehrte Geiger nach Hartungs Tod an das Badische Staatstheater zurück, wo er als Schauspieler und Regieassistent aushalf. Große Aufmerksamkeit erreichte er in einer Hauptrolle als „Rolf Mamlock“ in dem Stück „Professor Mamlock“ von Friedrich Wolf (1888–1953). Der Autor, der bei der Premiere zugegen war, empfahl Geiger daraufhin nach Berlin.

Berliner Jahre (1946–1953)

Im August 1946 übernahm Geiger die Position des Chefdramaturgen und Spielleiters unter der Leitung des Intendanten Fritz Wisten (1890–1962) am „Theater am Schiffbauerdamm“, wo er bis Juli 1949 tätig war. Wisten leitete hier die Volksbühne, da die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz zerstört worden war. Geiger wählte Stücke aus, schrieb Artikel, gestaltete Programmhefte, bearbeitete mehrere Werke und inszenierte auch drei Produktionen. Die Zeitschrift „Der Start“ nannte den Dramaturgen Geiger einen „theaterbesessenen jungen Menschen“, der mit „energischem Elan“ die „müde Bequemlichkeit“ der Theater mit „avantgardistischen Aufführungen“ aufbrechen wolle.¹ Auf Geigers Initiative hin wurde die Matineen-Reihe „Drama der Zeit“ ins Leben gerufen, die monatlich jeweils Sonntagvormittag um 11 Uhr stattfinden sollte. Geiger sammelte talentierte junge Schauspieler um sich, die ohne Honorar spielten. Zu ihnen zählte u. a. auch der 19-jährige Harry Wüstenhagen (1928–1999), der später Karriere machte, und der erst zwanzigjährige Martin Benrath (1926–2000). Geiger entdeckte dadurch viele Schauspieler der Nachkriegszeit.

Geiger begann zusätzlich an anderen Theatern als Gastregisseur zu inszenieren. Dazu zählte das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin, wo Geiger in der Spielzeit 1948/49 vier Stücke herausbrachte. Im Herbst 1949 inszenierte er erstmals auch in Dresden: Für den Ortsverein der Volksbühne brachte er die von ihm bearbeitete Stegreifkomödie „Die schlaue Susanne“ des spanischen Dichters Lope de Vega (1562–1635) heraus. Geiger verzichtete weitestgehend auf ein Bühnenbild und arbeitete mit nur einigen beweglichen Versatzstücken. Die Schauspieler traten im Straßenanzug auf und wechselten auf der Szene die Kostüme. Dies war ein typisches Gestaltungsmittel Geigers, das er

bei vielen späteren Inszenierungen anwandte. Im Oktober 1949 gründete Geiger sein eigenes Theater in West-Berlin: Das von der amerikanischen Besatzungsmacht mit 2.000,-DM bezuschusste „Experimentiertheater“.



Widmung des Schriftstellers Friedrich Wolf in einer Ausgabe seines Buches „Professor Mamlock“, 1947



Plakat zur Uraufführung des Stückes „Napoleon in New Orleans“ am Experimentiertheater in West-Berlin, 1950



Die Hauptdarsteller von „Napoleon in New Orleans“ am Experimentiertheater, Berlin 1950

1 Jugend an die Rampe! Gemeinsames Ringen um eine neue Idee im Theater am Schiffbauerdamm, in: Der Start, Illustriertes Blatt der Jungen Generation, Nr. 6, 7. Februar 1947.

Schon der Name war Programm: Hier sollten Theater-Experimente stattfinden, die sich von der Tradition verabschiedeten und sowohl inhaltlich als auch inszenatorisch neue Wege beschreiten würden. Geiger wollte sich vor allem vom Prinzip der „Guckkastenbühne“ lösen und den Theater- mit dem Zuschauerraum verschmelzen. Insgesamt wurden drei Stücke dort zur Aufführung gebracht, die ein enormes mediales Echo hervorriefen. Aus finanziellen Gründen musste das Theater jedoch bereits wenige Monate nach Eröffnung wieder schließen.

Hans Pitra (1915–1977), der neue Intendant des „Metropoltheater“ war jedoch auf den jungen Regisseur und sein Experimentiertheater aufmerksam geworden und verpflichtete ihn als Spielleiter. Seine erste Inszenierung an diesem Theater war die Operette „Die Banditen“ von Jacques Offenbach (1819–1880). Geiger versuchte trotz der im Osten herrschenden Zensur etwas Außergewöhnliches zu schaffen und Kritik an den alltäglichen Problemen in der DDR zu üben. Die Ost- und West-Presse reagierte darauf sehr unterschiedlich. Alle Rezensenten waren sich aber darin einig, dass diese Art von Operetten-Inszenierung etwas völlig Neues sei. So wurde auch der bekannte Regisseur Walter Felsenstein (1901–1975) auf Geiger aufmerksam, der ihn im August 1951 als Chefdramaturg an die Komischen Oper Berlin verpflichtete. Es folgten nun Einladungen an größere Theater, u. a. an die Oper Leipzig, wo Geiger unter der musikalischen Leitung von Franz Konwitschny (1901–1962)

Richard Strauss' „Rosenkavalier“ und Puccinis „La Bohème“ inszenierte oder an das Opernhaus Halle, wo er die Uraufführung „Jahrmarkt der Illusionen“ des polnischen Autors Julian Tenard herausbrachte.

Geiger konnte direkt an der Arbeit des schon damals bekannten Regisseurs Walter Felsenstein partizipieren. Im Dezember 1952 erhielt Geiger sogar die Gelegenheit, an der Komischen Oper Berlin Puccinis „La Bohème“ textlich zu bearbeiten und selbst neu zu inszenieren. Seine Berliner Inszenierung beeindruckte die Kritik, doch muss sich die Probenarbeit sehr schwierig gestaltet haben. Felsenstein wandte sich daraufhin von Geiger ab und man beendete im Januar 1953 die Zusammenarbeit. Enttäuscht verließ Geiger die DDR und nahm eine Stelle als Oberspielleiter an den neugegründeten Vereinigten Bühnen Krefeld/Mönchengladbach an, wo er in der Spielzeit 1953/54 sieben Opern-Inszenierungen herausbrachte. Nebenbei begann er als Dramaturg beim Fernsehen des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) zu arbeiten und erhoffte sich dort eine Anstellung. Aufgrund einer Inszenierung an der Staatoperette Dresden beendete der NWDR jedoch die Zusammenarbeit mit Geiger, da man ihm politische „Zweigleisigkeit“ vorwarf.

Dresdner Jahre 1954 bis 1965

In Dresden hatte Geiger mit „Der Graf von Luxemburg“ am Operettentheater Leuben einen großen Erfolg gefeiert und erhielt nun

Links: Szene aus Geigers Operette „Sterne, Gold und Vagabunden“ mit einer Musik von Herbert Kawan, Dresden 1956



Rechts: Peter Schreier in Geigers Inszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte“, Dresden 1963





weitere Aufträge. So schrieb er für die Staatsoper die frühe Mozart-Oper „Lucius sulla“ um und brachte am Operettentheater eine eigene Operette unter dem Titel „Sterne, Geld und Vagabunden“ mit einer Musik von Herbert Kawan (1903–1969) heraus.

Der damalige Intendant der Staatsoper Dresden, Dr. Heinrich Allmeroth (1901–1961), verpflichtete Geiger 1954 als Oberspielleiter an das traditionsreiche Theater, dessen Gebäude 1945 zerstört worden war. Der Spielbetrieb wurde bis 1985 im Großen Haus des Staatsschauspiels durchgeführt. Geiger blieb bis 1965 in dieser Funktion und inszenierte in dieser Zeit allein am Großen Haus 17 Opern. Im Kleinen Haus auf der Glacisstraße brachte er mindestens sechs Opern auf die Bühne, wobei er auch viele Schauspiele inszenierte.

Teilweise wurden seine Schauspielinszenierungen vom Deutschen Fernsehfunk übertragen und machten das Dresdner Schauspiel-

ensemble DDR-weit bekannt. Geiger begleitete dabei die Karriere von vielen jungen Sängern und Schauspielern der DDR, zu denen so berühmte Künstler wie Theo Adam (geb. 1926) oder Peter Schreier (geb. 1935) gehören.

Zu seinen wichtigsten Inszenierungen in Dresden zählen die Uraufführung von Karl-Rudi Griesbachs musikdramatischem Werk „Der Schwarze, der Weiße und die Frau“ (8. Dezember 1963), die Erstaufführung vom Leos Janáček (1854–1928) Oper „Aus einem Totenhaus“ (29. Januar 1960) und die Erstaufführung von Robert Kurkas (1921–1957) „Der brave Soldat Schwejk“ (10. November 1959).

Mit diesem Werk unternahm die Dresdner Staatsoper ihr erstes Gastspiel in die Bundesrepublik Deutschland. Der Unternehmer Philipp Rosenthal (1916–2001) hatte das renommierte Ensemble zu einem sogenannten „Rosenthaler Feierabend“ eingeladen,

Links: Szene aus Geigers Inszenierung „Der brave Soldat Schwejk“ von Robert Kurka am Kleinen Haus Dresden, 1962

Rechts: Erich Geiger, Hauptdarsteller Karl-Heinz Thomann und Philipp Rosenthal in Selb

Unten: Das Große Haus und das Kleine Haus in Dresden, Wirkungsstätten Erich Geigers von 1955–1965, 1953
Fotos: SLUB Dresden, Deutsche Fotothek



Titelbild des Rundfunk- und Fernsehprogramms des DFF mit Ruth Maria Kubitschek als „Carmen“, 1957

der regelmäßig für die Mitarbeiter und Interessierte veranstaltet wurde. Viele internationale Künstler wie Maria Callas (1923-1977), Louis Armstrong (1901-1971) oder Yehudi Menuhin (1916-1999) waren dort zu Gast. Dieses Gastspiel wurde für die Staatsoper und für Geiger zu einem großen Erfolg. Das Ensemble der Staatsoper Dresden hatte somit die deutsche oder gar europäische Erstaufführung von Kurkas Oper in Ost- und Westdeutschland übernehmen können. Der junge Regisseur wurde daraufhin weiter nach Selb verpflichtet und gründete dort eine Betriebs-Laienschauspielgruppe, mit der Aufführungen geplant wurden. Da im August 1961 allerdings die Berliner Mauer errichtet wurde, konnte Geiger die Probenarbeit in Selb nicht fortführen und musste in der DDR verbleiben. Zudem verstarb am 18. Oktober 1961 Generalintendant Dr. Heinrich Allmeroth und Geiger verlor mit ihm einen wichtigen Fürsprecher. Stattdessen wurde im Februar 1962 Gerd Michael Henneberg (1922-2011) mit der Generalintendanz der Staatstheater Dresden betraut, der die Arbeitsweise Geigers stark kritisierte. Es kam zu mehreren sogenannten Kader-Gesprächen, in welchen sich Geiger für seine Arbeitsweise rechtfertigen musste. Da er kaum politisch aktiv war, sondern im Gegenteil seine Kontakte nach Westdeutschland immer aufrechterhalten hatte, wurde er zum unbequemen Außenseiter. 1964 verlängerte man deshalb seinen Vertrag an der Staatsoper Dresden nicht.



Fernsehoper in den 1950er Jahren

Bereits Anfang der 1950er Jahre hatte Geiger sich intensiv mit dem Medium Fernsehen auseinandergesetzt. Nach der gescheiterten Zusammenarbeit mit dem NWDR in Westdeutschland, begann Geiger 1950 für den DFF in der DDR zu arbeiten. Für ihn war vor allem die filmische Umsetzung von Musik, insbesondere von Opern, zur Aufgabe geworden. So inszenierte er die ersten Fernsehoper, die in der DDR ausgestrahlt wurden. Dazu gehörten u. a. „La Bohème“ (1955), „Carmen“ (1956), „Tosca“ (1959) und „Oberon“ (1962). Erich Geiger bekam für diese Projekte die neueste Technik und ein großes Studio in Berlin-Adlerhorst zur Verfügung gestellt. Diese ersten DDR-Opernfilme wurden live gesendet und darstellerisch von Schauspielern gestaltet, die sich zur Musik bewegten und spielten. Die Schauspieler sangen auswendig die gesamte Partie mit, um so glaubwürdig die Rolle eines Sängers zu verkörpern. Eine lange Probenphase ging diesen Sendungen voraus, und es erfolgte eine Direktübertragung. Der große logistische Aufwand einer derartigen Produktion ist kaum nachvollziehbar, da alle Aktionen sekunden genau geprobt und umgesetzt werden mussten. Für „Carmen“ engagierte Geiger die junge Schauspielerin Ruth Maria Kubitschek (geb. 1931), die kurz darauf die DDR verließ und in der Bundesrepublik Deutschland eine große Karriere begann.

Aufenthaltsgenehmigungen für den Bürger der Bundesrepublik Deutschland, Erich Geiger, in der DDR, 1957



Ausreise und Neubeginn

Nachdem Geigers Vertrag an der Staatsoper Dresden am 31. Juli 1965 ausgelaufen war und er aufgrund eines Autounfalls seiner Eltern im Mai 1965 im Sommer 1965 die DDR verlassen hatte, schien für ihn eine Wiedereinreise in die DDR wenig sinnvoll. Geiger, der selbst aufgrund seiner Epilepsieerkrankung eine umfassende medizinische Betreuung benötigte, wusste, dass er nach einer Rückkehr in die DDR diese nicht wieder verlassen können und entschied sich deshalb bewusst dafür, in Westdeutschland zu bleiben. In der Bundesrepublik Deutschland stellte er diese Entscheidung jedoch anders dar und verbreitete stattdessen die Auffassung, dass man ihm eine Wiedereinreise in die DDR verweigert hätte. Um seine zweite Ehefrau Carola und den gemeinsamen Sohn in die Bundesrepublik Deutschland zu holen, drohte Geiger mit der Veröffentlichung von mehreren Artikeln über Suizide unter Künstlern in der DDR und verlangte für die Unterlassung dieser Veröffentlichungen die Ausreisegenehmigung für seine Familie. Weihnachten 1965 wurde seiner Frau und seinem Sohn daraufhin die Ausreise nach West-Berlin gestattet.

In der Bundesrepublik musste sich Geiger nun völlig neu orientieren. Er versuchte an alte Kontakte anzuknüpfen und begann an der Kleinen Oper Berlin zu arbeiten, wo er seine Version von „Lucius sulla“ 1967 nochmals herausbrachte.

Des Weiteren arbeitete er am Theater Ulm. Er wandte sich auch wieder an das Theater Krefeld/Mönchengladbach, wo er mehrere Stücke inszenierte. In der Spielzeit 1967/1968 übernahm er sogar die Position des Oberspielleiters an den Städtischen Bühnen Münster, wo er die deutsche Erstaufführung von Benjamin Brittens Oper „Gloriana“ mit der Sängerin Martha Mödl (1912–2011) in der Hauptrolle inszenierte. Anschließend erhielt er sogar eine Einladung an das damals renommierte Theater Bremen, wo er zwei Musicals inszenieren konnte. Allerdings kam es dort zu Konflikten, und er beendete die Zusammenarbeit vorzeitig. Stattdessen wandte er sich wieder dem Medium Fernsehen zu und begann 1970 als Dramaturg bei der Ullstein AV zu arbeiten, wo Sendungen für das Fernsehen produziert wurden. 1973 musste diese Firma allerdings Insolvenz anmelden. Für Geiger begann nun eine finanziell sehr unsichere Zeit, in der er durch Immobilienspekulationen viel Geld verlor. Auch im privaten Bereich nahmen die Probleme überhand, so-



Erich Geiger mit der Hauptdarstellerin der Oper „Don Pasquale“ an der Kleinen Oper Berlin, 1966

dass er in seiner vermeintlich ausweglosen Situation 1975 einen Selbstmordversuch unternahm. Danach änderte sich sein Leben grundlegend: er wandte sich vom Theater- und Fernsehmetier ab und begann einen neuen Lebensabschnitt mit seiner dritten Ehefrau Edelgard, geb. Kummerfeldt (1935–2014). Gemeinsam gründeten sie eine Hundepension bei Hamburg und Geiger veröffentlichte mehrere Bücher zum Thema Tierhaltung.²

Rückkehr nach Dresden

Im November 1989 unternahm Erich Geiger mit seiner Frau eine Reise nach Dresden und konnte so hautnah die politischen Veränderungen miterleben. Nach der Wiedervereinigung bemühte er sich um die Rückübertragung seiner Villa in Cossebaude, in die er 1994 mit seiner Familie zog. Geiger brachte sich in den 1990er Jahren intensiv

² Von Erich Geiger sind z. B. erschienen: Lord York mit Schleife. Heitere Yorkshire Geschichten. Von einer Landschaft und ihren Hunden. Hamburg 1979, Spaß in Weiß. Heiteres vom Tennis. Hamburg 1980, Das ist zum Wiehern. Mit Pferde-Tierzeichen als wären sie Menschen. Hamburg 1981, Sonderangebot Traumhaus. Heiteres über die Tücken des Objekts beim Hauskauf. Hamburg 1982, Das ist Spitze. Ein Bilder-Quiz zum Mitmachen. Hamburg 1983, Tiere in Pension. Hamburg 1990.

Prof. Hermann Kokenge,
Erich Geiger, Prof. Dr. Achim
Mehlhorn und Hannes Lehmann
zum 80. Geburtstag
von Erich Geiger
Foto: Prof. Dr. Achim
Mehlhorn, 2004



3 Prof. Dr. Achim Mehlhorn
im Gespräch über Erich Gei-
ger, 16. September 2015.

ins gesellschaftliche Leben der Stadt ein und wurde 1995 zum 1. Vorsitzenden der 1994 gegründeten Dresdner Seniorenakademie Wissenschaft und Kunst gewählt. 1998 wurde er zum Präsidenten dieser ernannt – ein Amt, das er bis 2005 ausübte. Der ehemalige Rektor der TU Dresden, Prof. Dr. Achim Mehlhorn (geb. 1939), erinnert sich: „Die Wahl Geigers zum Präsidenten der Seniorenakademie Dresden war eine gute Entscheidung. Geiger kam von außen. Er war kein ehemaliges TU-Mitglied, hatte keine akademischen Titel und trat – das hat er später im persönlichen Gespräch immer wieder betont – den pensionierten Naturwissenschaftlern und Ingenieuren mit viel Respekt und nicht ohne Herzklopfen gegenüber. Umgekehrt brachte ihm sein Charisma, seine feinsinnige Bildung, sein Engagement bei zurückhaltendem Auftreten die Sympathie und die Zustimmung der vielen Mitglieder der Seniorenakademie ein. In seinem weißen Anzug schien seine zerbrechliche Figur gleichsam über dem Auditorium zu schweben, wenn er seine Ansprachen zur Semestereröffnung hielt. Diese Reden waren immer ein besonderes Erlebnis, weil sie stets eine überraschende Botschaft enthielten, über die man lange nachdenken konnte.“³ Geiger brachte durch seine Herkunft aus dem Bildungsbürgertum und aufgrund seiner Lebenserfahrung in der DDR und der Bundesrepublik Deutschland eine Gelassenheit und Demut mit, die maßgeblich zur Versöhnung und Überwindung der Ost-

West-Konflikte innerhalb der Seniorenakademie beitrugen. 1998 gründete er die Theatergruppe der Dresdner Seniorenakademie, die bis 2002 bestand und deren Leiter er war. Mit diesem Ensemble führte er mehrere eigene Stücke auf, wobei die Laienschauspieler über die Inhalte diskutierten und Einfluss auf ihre Texte nahmen. Beispielsweise erlebte am 14. März 1999 das Schauspiel „Haus Parkweg Nr. 12“ im Haus der Kirche (Dreikönigskirche) seine Uraufführung. Die Umsetzung erfolgte mit einfachsten Mitteln – es gab kein Bühnenbild, nur einzelne Bilder wurden auf eine Leinwand projiziert. Am 29. Oktober 2001 folgte die Uraufführung des „Balladen-Theaters“ im Forum am Altmarkt (Sparkasse Dresden), und am 6. April 2002 wurde im Saal der Dreikönigskirche Geigers Schauspiel „Paula – ein Dresdner Märchen“ erstmalig gespielt.

Im Oktober 1999 erhielt Geiger von Prof. Dr. Achim Mehlhorn die erste Ehrenmedaille der TU Dresden, und am 5. Juni 2000 verlieh ihm Ministerpräsident Kurt Biedenkopf (geb. 1930) den Verdienstorden des Freistaates Sachsen. Es ist überliefert, dass Geiger diese Ehrungen auf das Tiefste bewegten. Sie gaben ihm nachträglich einen Sinn für seine Rückkehr an seine alte Wirkungsstätte Dresden. In der Nacht vom 23. zum 24. September 2008 verstarb Erich Geiger in Cossebaude. Die 2015 erschienene Biographie würdigt sein umfangreiches Schaffen und das bewegte Leben dieses außergewöhnlichen Künstlers.



Romy Petrick: „War ich gut?“. Der
Dresdner Nachkriegsregisseur
Erich Geiger, Marburg 2015,
220 Seiten, 29,95 Euro



Leipziger Notenspur

Entdeckungen in der Musikstadt Leipzig

Werner Schneider

Musikerbe von Weltrang

Ausgangspunkt des Notenspur-Projektes, dessen gedanklicher Nukleus 1998 entstand, ist die außergewöhnliche Musiktradition in der Bürgerstadt Leipzig. Die Leipziger Notenspur steht damit zugleich exemplarisch für die große kulturelle Tradition des Musiklandes Sachsen.

Jahrhundertlang hat die Bürgerstadt Leipzig als Stadt des Handels, der Wissenschaft und des Verlagswesens Komponisten von Weltrang angezogen. Telemann und Bach, Lortzing, Mendelssohn und Schumann, Wagner und Grieg, Mahler und Janáček, Reger und Schulhoff lebten und wirkten hier, andere wie Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Bruckner, Brahms, Tschaikowski und Strauss gastierten hier, förderten den Nachwuchs oder ließen ihre Werke verlegen. Viele der Wohn- und Wirkungsstätten dieser Komponisten blieben bis heute erhalten, so wie weltweit sonst nur in Wien. Aber sie liegen in Leipzig – anders als in Wien – dicht beieinander. Die weltweit einzigartige örtliche Dichte von Originalschauplätzen des musikalischen Welterbes gestattet es in Leipzig, bei einem Stadtspaziergang 800 Jahre Musikgeschichte, davon 300 Jahr mit

Komponisten von Weltrang, an authentischen Schauplätzen zu erleben: in Bürgerhäusern, Kirchen, Kaffeehäusern, Verlagen, Ausbildungsstätten.

Eng verbunden mit Komponisten von Weltrang und bedeutenden in Leipzig entstandenen musikalischen Werken sind herausragende Ensembles wie Thomanerchor und Gewandhausorchester, die beispielhaft für das Musikleben Europas und der Welt waren und bis heute sind. Im Unterschied zur Musikförderung in den Residenzstädten wirkten in der Bürgerstadt Leipzig neben der Kirche (seit dem 13. Jahrhundert) die Universität (seit 1409) sowie das Bürgertum (vor allem seit dem 18. Jahrhundert) zusammen. Der musikkulturelle Austausch in der Stadt und der kulturelle Transfer nach Europa wurde vor allem durch die Leipziger Messe, das erste deutsche Konservatorium (1843 gegründet) und das Leipziger Musikverlagswesens befördert, wodurch auch Komponisten angezogen wurden, deren Lebensmittelpunkt nicht in Leipzig lag.

Durch die Innovationskraft von Bürgerschaft und Universität bildete sich im 19. Jahrhundert schließlich ein Musikbetrieb aus, der auf ganz Europa ausstrahlte und maßstabsetzend für andere Bürgerstädte war.

Logo „Leipziger Notenspur“,
Basispylon Augustusplatz
Foto: Werner Schneider



Bodenmarkierungen aus
Edelstahl, Wegeleitsystem
„Leipziger Notenspur“
Foto: Werner Schneider



Arbeitszimmer von Felix Mendelssohn Bartholdy im Mendelssohn-Haus
Foto: Sepp Beck

Notenspur-Leitidee

Die in Leipzig entstandene Musik von Weltrang hat sich nicht von ihren Inspirations- und Uraufführungsorten gelöst. Unter der prägnanten Marke „Leipziger Notenspur“ wird eine Klammer für das Leipziger Musikerbe geschaffen und damit erreicht, dass die Vielfalt von Komponisten, Werken, Institutionen und musikalischen Epochen als Reichtum Leipzigs und nicht als „Leipziger Allerlei“ erscheint.

Die Leipziger Notenspur-Initiative hat ihre Leitidee folgendermaßen formuliert: „Wir verbinden die außergewöhnliche Leipziger Musiktradition und -gegenwart mit unserer Stadt – ihrer Architektur, ihren öffentlichen Räumen und ihren Grünbereichen, ihrer Geschichte, ihren Persönlichkeiten und ihren Bürgern. Wir geben der Musik Raum in unserer Stadt und machen sie in der Stadt erlebbar. Gemeinsam fördern wir Leipzigs Musikerbe und teilen es mit Menschen von nah und fern. Musik bewegt und verbindet die Stadt.“

Leitfaden durch die Musikstadt

Den Zusammenhang zwischen der Musik verschiedener Epochen und ihren Schöpfern macht die Notenspur im Stadtbild erlebbar. Die Leipziger Notenspur-Initiative konzi-

piert und inszeniert im öffentlichen Raum die drei herausgehobenen musikbezogenen Stadterkundungsrouten Leipziger Notenspur, Leipziger Notenrad und Leipziger Notenbogen. Nach zwei vergeblichen Anläufen in den Jahren 1998 und 2003 hat der Leipziger Stadtrat im Jahr 2008 einen Grundsatzbeschluss zur Umsetzung der drei musikalischen Stadterkundungsrouten gefasst.

Die 2012 eröffnete „Leipziger Notenspur“ umfasst die wichtigsten originalen Wohn- und Schaffensstätten Leipziger Komponisten im Stadtzentrum. Sie ist ca. fünf Kilometer lang und kann zu Fuß erkundet werden.

Das in Planung befindliche „Leipziger Notenrad“ ist eine etwa 40 Kilometer lange „musikalische“ Radtour, die zentrumsferne musikgeschichtlich interessante Orte miteinander verbindet und durch ausgedehnte Grünbereiche, entlang von Wasserläufen und durch die Vorstädte Leipzigs führt.

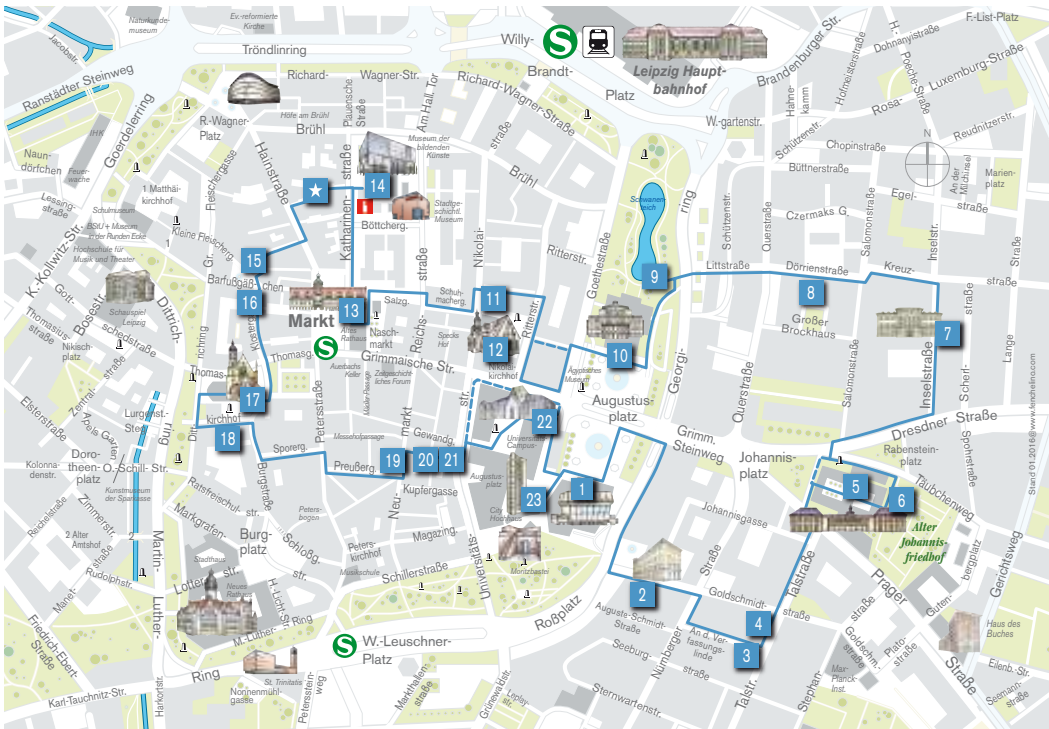
Der anschließend zu realisierende „Leipziger Notenbogen“ ist ein ergänzender, ca. fünf Kilometer langer „musikalischer“ Spaziergang. Er führt durch die Gründerzeitviertel und Parkanlagen westlich der Innenstadt und stellt die Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die jüdische Musikkultur und die musikalischen Ausbildungsstätten in den Mittelpunkt.

Im Folgenden wird näher auf die bereits im Stadtraum umgesetzte Leipziger Notenspur eingegangen. Sie umfasst u. a.

- die beiden Leipziger Hauptkirchen, in denen zahlreiche Werke von Johann Sebastian Bach uraufgeführt wurden
- das Wohn- und Sterbehause von Felix Mendelssohn Bartholdy
- das Domizil der ersten Ehejahre von Clara und Robert Schumann
- die ehemaligen Verlagsräume des Musikverlages C. F. Peters, mit dem Edvard Grieg durch einen Exklusivvertrag verbunden war – heute Grieg-Begegnungsstätte
- das Grassi-Museum für Musikinstrumente mit dem ältesten erhaltenen Hammerflügel der Welt
- die Nikolaischule, die Richard Wagner besucht hat
- den Stammtisch von Robert Schumann und seinen „Davidsbündlern“ im Gasthaus „Zum Arabischen Coffe Baum“
- Altes Rathaus, Gewandhaus, Oper und weitere Sehenswürdigkeiten Leipzigs

Insgesamt befinden sich an der Leipziger Notenspur acht musikbezogene Museen.

Den Zusammenhang zwischen der Musik verschiedener Epochen und ihren Schöpfern



Routenverlauf Leipziger Notenspur
Karte: Atelier Gaby Kirchhoff

Stationen der Leipziger Notenspur

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1 Neues Gewandhaus | 13 Altes Rathaus |
| 2 Mendelssohn-Haus | 14 Museum der bildenden Künste – Beethoven |
| 3 Grieg-Begegnungsstätte | 15 Zum Arabischen Coffe Baum |
| 4 Ehemalige Musikbibliothek Peters | 16 Hôtel de Saxe |
| 5 Museum für Musikinstrumente | 17 Thomaskirche |
| 6 Alter Johannisfriedhof | 18 Bach-Museum |
| 7 Schumann-Haus | 19 Standort Geburtshaus Clara Wieck |
| 8 Grafisches Viertel – Musikverlage | 20 Standort Altes Konservatorium |
| 9 Wagner-Denkmal | 21 Standort Erstes Gewandhaus |
| 10 Oper Leipzig | 22 Paulinum – Aula und Universitätskirche St.Pauli |
| 11 Alte Nikolaikirche | 23 MDR Würfel – Orchester und Chöre des MDR |
| | * Klanginstallation Stadtklänge |



Links: Basispylon am Museum der bildenden Künste, Notenspur-Station 14 – Beethoven
Foto: Werner Schneider

Rechts: Klanginstallation „Stadtklänge“, Kretschmanns Hof
Foto: Andreas Schmidt

macht die Notenspur im Stadtbild erlebbar, sichtbar durch ein Wegeleitsystem und hörbar durch das begleitende Audioleitsystem. Beide Leitsysteme wurden mit Mitteln von Freistaat, Stadt, lokaler Wirtschaft und Bürgerschaft unter Federführung der Stadt Leipzig umgesetzt.

Die Konzeption des Notenspur-Leitsystems ist von dem Anspruch geleitet, nicht nur Musikexperten zu erreichen, sondern den Interessentenkreis deutlich zu erweitern. Wenn sie von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen werden will, muss Musik aus den „Musentempeln“ heraus in den öffentlichen Raum treten. Dies erfordert eine Visualisierung der herausragenden Leipziger Musiktradition durch einen herausgehoben markierten Weg zur individuellen Stadterkundung, denn nur was sichtbar im öffentlichen Raum vorkommt, erzielt besonderes Interesse. Seit 2012 zieht sich eine silbrige Spur aus 155 Edelstahlintarsien durch Leipzig, die Abschnitte eines schwingenden Bandes sind.

Die Projektinitiatoren sind davon überzeugt, dass man das Hören einbeziehen muss, wenn man die musikalische Atmosphäre erlebbar machen will, denn Musik erschließt sich zuerst über ein Hörerlebnis. Deshalb ist das Wegeleitsystem durch ein Audioleitsystem

ergänzt, wodurch Stadterkundung mit Musikerlebnis verbunden wird. Durch das Audioleitsystem werden an den einzelnen Stationen der Notenspur Hör szenen und Musikbeispiele über verschiedene technische Plattformen – auch durch eine Notenspur-App – bereitgestellt. Hinzu kommen Klanginstallationen wie die „Stadtklänge“ vergangener Zeiten unter der „Klangdusche“ und Möglichkeiten interaktiver Musikexperimente an verschiedenen Stationen der Notenspur.

Identität stiften durch Musik

Wie weltweit nur noch in Wien war und ist Musik in Leipzig identitätsstiftend für die Stadt. In Wien ebenso wie in Leipzig wirkten Komponisten und Musikensembles von Weltrang und wurden zentrale Werke der europäischen Musikgeschichte geschaffen und uraufgeführt. Grundsätzlich unterschiedlich ist, dass das Kulturleben Wiens über Jahrhunderte vom Hof geprägt war, während es sich in Leipzig um das Musikleben einer Bürger-, Messe- und Universitätsstadt handelt. Verlagswesen, Musikpublizistik, Instrumentenbau und Musikalienhandel errangen unter diesen Gegebenheiten in Leipzig einen viel höheren Stellenwert als in Wien. In Leipzig hatte aus dem gleichen Grund die Oper nie die Stellung wie die Hofoper als höfische Repräsentationsstätte. In Leipzig fand die Musikförderung kleinteiliger und breiter über die Stadt verteilt statt – in Kaffeehäusern und Kirchen, in Verlagen und Ausbildungsstätten, in Musiksalons der Bürgerhäuser und den Sälen der Gasthöfe und Messehäuser. Der Sommersaal der mit der Familie Bach befreundeten Kaufmannsfamilie Bose mit Musikergalerie – heute zugehörig zum Bach-Museum – und die Musiksalons im Mendelssohn-Haus, im Schumann-Haus und in den ehemaligen Verlagsräumen des C. F. Peters Musikverlages sind eindruckliche Beispiele bürgerschaftlicher Musikförderung und -ausübung.

Es ist sicher kein Zufall, dass die enge Verbindung von Musik und Stadt im Notenspur-Projekt gerade in der Bürgerstadt Leipzig entwickelt wurde, und zwar wie oft in der Geschichte der Stadt nicht von der Stadtverwaltung, sondern von einer Initiative der Bürgerschaft unter Einbeziehung von Menschen unterschiedlicher Profession. Diese identitätsstiftende, dauerhafte Verbindung von Musik mit Gebäuden, Stadt und Bürgern ist das Kernanliegen des Notenspur-Projekts.



Sommersaal im Bosehaus,
Bach-Museum
Foto: Sven Winter

Verbundnetz statt Inseln

Eine Stärke und Besonderheit des Notenspur-Projektes liegt in seiner Verbundfunktion in mehreren Ebenen: Verbindung zwischen musikalischen Epochen, zwischen Musik und Stadt, zwischen verschiedenen, teilweise konkurrierenden Kulturinstitutionen, zwischen sog. Hoch- und Basiskultur. Das Notenspur-Projekt lässt sich durchaus unter dem Gesichtspunkt musikalischer Infrastruktur beschreiben, die der Fragmentierung und Konkurrenz im Kulturleben entgegenwirkt und dadurch neue Entwicklungen und Innovationen an den Schnittstellen ermöglicht. Gestartet als Musikprojekt hat es sich durch die Einbeziehung vieler Personen und Institutionen zum Stadtprojekt entwickelt mit den Themen Kultur, Stadtentwicklung, Bildung, Tourismus, interkultureller Austausch, Vernetzung von Grünbereichen, sanfte Mobilität, jüdische Geschichte u. a. – stets in der Verbindung mit Musik.

Vermittlungsmedium Stadt

Das Notenspur-Projekt ist aus der Leipziger Bürgerschaft heraus entstanden – sozusagen von unten nach oben. Weil dadurch viele unterschiedliche Menschen meist ehrenamtlich mit ihren Ideen in die Projektentwicklung einbezogen waren, sind vielfältige Facetten entstanden, die das Projekt nicht hätte, wenn es auf dem Reißbrett einer Agentur oder Verwaltung entwickelt worden wäre.

Die Leipziger Notenspur spricht deshalb nicht nur den Kreis der Liebhaber klassischer Musik an, sondern erweitert den Interessentenkreis, indem sie neue Zugänge zum kulturellen Erbe schafft: Stadt- und Kulturgeschichte, Stadtentwicklung, kulturelle und soziale Bildung, Stadtgrün und Mobilität.

Eine der Projektfacetten ist die generationsübergreifende Projektgestaltung. Diese Aktivitäten werden zusammengefasst im kindergerechten Angebot „Kleine Leipziger Notenspur“. Dieser Ansatz hat sich ausgesprochen fruchtbar ausgewirkt auf die gesamte Projektentwicklung. Wenn die Notenspur auch interessant für Kinder sein soll, darf sie nicht „verkopft“ sein, sondern muss personen- und erlebnisorientiert sein, erfahrungsbezogen, anschaulich, ja auch sinnlich. Personenorientiert meint, das nicht nur musikalischen Werke, die in Leipzig entstanden sind, erörtert werden, sondern dass ebenso die Menschen, die in der Stadt gelebt und solche Musik komponiert haben, in den Fokus



gerückt werden. Erlebnisorientiert meint, dass Musik zuerst die Emotionen anspricht und dass ihre Entdeckung eine spannende Sache sein kann. Die Auswirkungen des Notenspur-Ansatzes reichen aber noch weiter: Indem die Notenspur aus den „Kulturtempeln“ heraustritt und die Stadt zum Kommunikations-, Vermittlungs- und Identifikationsmedium macht, bricht sie kulturelle und soziale Schranken auf und wirkt an der Überwindung milieubedingter Barrieren. Dies geht deutlich über das Anliegen hinaus, von dem die Entwicklung des Arbeitsgebietes „Musikvermittlung“ in den letzten 20 Jahren angetrieben wurde. Bei der dortigen konzertpädagogisch grundierten Ausrichtung ging es vornehmlich darum, zukünftige Hörer heranzubilden und Musikernachwuchs zu gewinnen. Die Notenspur-Initiative zielt dagegen nicht auf den vordergründigen Nutzen für die Kulturinstitutionen und Kulturwirtschaft. Musik als unmittelbare „Sprache der Herzen“ sensibilisiert füreinander, fördert sozialen Zusammenhalt und ist deshalb wichtig gerade für Menschen, die nicht das Glück hatten, mit aktiver Musikausübung aufzuwachsen. Dies ist ein kaum zu überschätzender Wert unabhängig davon, ob die erreichten Menschen dadurch einen der „Kulturtempel“ besuchen. Weil sie Musikentdeckung mit Stadterkundung verbinden und damit vertraute soziale Erfahrungsräume einbeziehen, sind die familienfreundlichen Angebote der Leipziger Notenspur besonders gut für Kinder aus sog. bildungsfernen Schichten geeignet.

Musiksalon im ehem. Musikverlag C. F. Peters, jetzt Grieg-Begegnungsstätte
Foto: Sven Winter



Erinnerungsort der zerstörten Ez-Chajim-Synagoge
Foto: Werner Schneider

Neue Schritte in der Erinnerungskultur

Erst während der Projektentwicklung ist deutlich geworden, welche Bedeutung die Verbindung von Musik und gebauter Stadt für die städtische Erinnerungskultur hat. Es zeigte sich: Wer keinen Erinnerungsort hat, verblasst im Stadt-Gedächtnis. So erging es beispielsweise Telemann, Lortzing, Janáček, und Mahler. Sie werden zwar von den Musikliebhabern als große Komponisten wahrgenommen, aber nicht als mit Leipzig verbundene Musiker. Indem sie durch die Notenspur in der Stadt im Wortsinn „verortet“ werden, erhalten sie wieder ein „Zuhause“ wie Bach, Mendelssohn, Schumann und in jüngerer Zeit Grieg und Wagner. Durch ihre „Wiedereinbürgerung“ werden sie in das städtische Gedächtnis zurückgeholt, werden wieder ein Teil der städtischen Bürgerschaft und damit in der Stadt präsent.

Besonders bewährt sich die Notenspur-Idee, Musik mit authentischen Stätten zu verbinden – d. h. Ideen Orte zu geben, an denen sie wohnen können – im Fall der jüdischen Musikkultur. Der reiche Beitrag der jüdischen Bewohner zum Musikerbe Leipzigs ist vor allem durch die nationalsozialistische Vertreibung kaum noch im Gedächtnis der Bürger präsent. Die Leipziger Notenspur-Initiative gibt diesem verloren gegangenen Erbe durch die anschauliche Verbindung mit Orten wieder ein Zuhause in der Stadt und holt sie damit zurück in das städtische Gedächtnis.

Während Stadterkundungen mit Schulklassen beginnt die gemeinsame deutsch-jüdische Geschichte wieder zu leben. Es wird deutlich, dass die schleichende Anpassung und Ausgrenzung und dann das Grauen nicht irgendwo stattfanden, sondern unter uns. Durch Musik an den Wohn- und Wirkungsstätten ist es möglich, positive Anknüpfungspunkte zur jüdischen Kultur zu setzen und damit den Reichtum zu zeigen, der uns durch die Ausgrenzung jüdischer Bürger verloren gegangen ist.

Bürger machen Kultur

Das Notenspur-Projekt entspringt bürgerschaftlicher Initiative und ist auch bei der Umsetzung durch starkes zivilgesellschaftliches Engagement geprägt. Die Leipziger Notenspur-Initiative steht damit in bester Tradition der Bürgerstadt. Bürgerbeteiligung und Bürgerinitiative haben bereits in der Vergangenheit das Musikleben, das aus Vernetzung der verschiedenen Musikinstitutionen und -akteure resultiert, erst ermöglicht und wirken bis heute prägend in der Stadt. Damit verbunden ist der Anspruch, alle Schichten der Bevölkerung einzuschließen. Die Notenspur-Initiative fördert deshalb Bürgerpartizipation. Ihr Anliegen ist es, Bürgerinnen und Bürger nicht nur als Konsumenten von Kultur zu behandeln, sondern als Träger von Kultur, also Kultur nicht nur für Bürger, sondern mit ihnen und durch sie zu gestalten.

Ein Beispiel für den Brückenschlag zwischen Hoch- und Soziokultur ist die Notenspur-Nacht der Hausmusik, die 2015 erstmals durchgeführt wurde. Gleich beim ersten Mal wurde eine noch nie dagewesene Dimension bürgerschaftlichen Musizierens in einer Stadt erreicht: ca. 400 ehrenamtlich mitwirkende Musikerinnen und Musiker, ca. 100 ehrenamtliche engagierte Gastgeber, mehr als 1.500 Besucher an 60 Hausmusikorten. Noch nie haben in einer Stadt an einem Abend so viele private, gage- und eintrittsfreie Hausmusikkonzerte stattgefunden wie am 21. November 2015 in der Musikstadt Leipzig.

Dahinter steht der Umstand, dass Musik in der Musikstadt Leipzig nicht nur in den professionellen Ensembles von internationalem Rang gepflegt wird. Musik ist eine Kunst, die in der Bürgerschaft lebt und praktiziert wird. Dass die Musikliebe in Leipzig ihre Basis in den Häusern der Stadt hat, wird bei der Notenspur-Nacht der Hausmusik, die im November 2016 ihre Zweitaufgabe erfährt, konzentriert erlebbar und öffentlich sichtbar.

Der Schwerpunkt bei der Notenspur-Nacht der Hausmusik liegt nicht auf der professionellen Qualität der einzelnen Musikveranstaltungen, sondern im breiten, generationsübergreifenden Spektrum der Ausführenden – Musikschüler neben Amateur- und Profimusikern –, der stadtweiten Öffnung privater Räume für Musik, die sonst nicht für öffentliche Musikdarbietungen genutzt werden, und dem Miteinander unterschiedlicher Personen, das den eigenen Freundeskreis überschreitet. Musik wohnt unter uns und verbindet uns, indem wir sie miteinander teilen – diese Leitidee des Notenspur-Projektes greift bei der Notenspur-Nacht der Hausmusik durch viele Mitwirkende Raum in der Stadt. Obwohl es sich um Veranstaltungen im privaten Rahmen handelt, wird durch die Orga-



nisation gesichert, dass sich Freunde und Bekannte mit unbekanntem Besuchern mischen. Ebenso können Gastgeber mit geeigneten Wohnungen mit Musikern zusammengeführt werden. Die Gastgeberfunktion wird durch das Konzept gestärkt. Ergänzend zur Musik wird das Gespräch miteinander, z. B. bei einem Glas Tee oder Wein, gefördert.

Die Notenspur-Nacht der Hausmusik schlägt Brücken

- zwischen Hochkultur und Soziokultur
- zwischen Sprachen und Kulturen
- zwischen E- und U-Musik
- zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst

Musik verbindet und bewegt die Stadt.

Hausmusik in einer Equipagen-durchfahrt, 1. Notenspur-Nacht der Hausmusik
Foto: Daniel Reiche



Musik bewegt die Stadt – Bürgerinitiative „Leipziger Notenspur“
Foto: Sven Winter



Wagner-Museum in der
Alten Nikolaischule
Foto: Bertram Kober,
punktum FOTOGRAFIE, Leipzig

Der junge Richard Wagner

Eine neue Dauerausstellung in der Alten Nikolaischule zu Leipzig

Wolfgang Hocquél

Der 200. Geburtstag Richard Wagners am 22. Mai 2013 bot die einmalige Chance, seinen Geburtsort Leipzig in den Blickpunkt der internationalen Musikwelt zu rücken und einen neuen Ansatz der Musikrezeption des lange vernachlässigten Frühwerkes in die musikwissenschaftliche Diskussion einzubringen. Diesem Anliegen diente auch die Einrichtung einer Dauerausstellung in der Alten Nikolaischule durch die Kulturstiftung Leipzig, die das Gebäude in den Jahren 1991 bis 1994 mit Mitteln der Stadt Frankfurt am Main, Fördermitteln des Bundes, des Freistaates Sachsen und Eigenmitteln saniert hatte.¹ Die 1512 ad ecclesiam Sancti Nicolai eröffnete Nikolaischule ist die erste Bürgerschule Leipzigs, ihr Schulhaus am Nikolai-kirchhof das älteste erhaltene profane Ge-

bäude der Stadt. Bereits 1395 hatte Papst Bonifatius IX. auf Anfrage des Stadtrates die Schulgründung bei der Stadtpfarrkirche St. Nikolai durch ein Privileg genehmigt. Noch heute wird die päpstliche Stiftungsbulle im Leipziger Stadtarchiv aufbewahrt. Von 1828 bis 1830 besuchte auch Richard Wagner diese Schule.

Wer den jungen Wagner kennenlernen und verstehen will, muss nach Leipzig kommen. „Richard ist Leipziger“, lautet das Motto des Richard-Wagner-Verbandes Leipzig. Die Kulturstadt Leipzig definiert sich zunehmend als Stadt einer großen Musiktradition. Hierfür stehen so klangvolle Namen der Vergangenheit wie Johann Sebastian Bach (1685–1750), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), Robert Schumann (1810–1856) und

1 Die Planungsvoraussetzungen schuf seinerzeit die Architektengemeinschaft Ehlers & Storch aus Hannover sowie Rüdiger Sudau aus Leipzig. Das denkmalpflegerische Konzept erarbeitete Dr. Sabine Schneider aus Leipzig.

Die Alte Nikolaischule am Leipziger Nikolaikirchhof heute
Foto: Mahmoud Dabdoub, Leipzig



Clara Wieck (1819–1896), Edvard Grieg (1843–1907) oder aber Gustav Mahler (1860–1911), die alle in Leipzig mehr oder weniger lange gewirkt haben.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813, im Jahr der Völkerschlacht, im Haus „Zum Roten und Weißen Löwen“, am Leipziger Brühl 3 als neuntes Kind der Familie Wagner geboren. Am 16. August 1813 wurde er in der Thomaskirche getauft. Sein Geburtshaus wurde schon 1886 abgebrochen. Vater Karl Friedrich Wilhelm Wagner (1770–1813) war ein gebildeter, angesehener Polizeibeamter am Leipziger Stadtgericht, dessen Interesse besonders dem Theater galt. Nur ein halbes Jahr nach der Geburt Richard Wagners starb der Vater unerwartet an den Folgen einer während der Völkerschlacht ausgebrochenen Seuche, dem Lazarettyphus. Zu Ostern 1814 heiratete die Witwe Johanna Rosine Wagner (1774–1848) den Schauspieler Ludwig Geyer (1779–1821), einen engen Freund der Familie seit dem Jahre 1801. Wenig später siedelte man nach Dresden über, wo Geyer Hofschauspieler war. In Dresden verbrachte Wagner den größten Teil seiner Jugend. Geyer nahm den jungen Richard Geyer – wie er seit der Verheiratung der Mutter nunmehr hieß – des Öfteren zu Theaterproben mit und weckte dessen Interesse für dieses Metier. Auch führte der vielseitig

begabte Ludwig Geyer den Knaben in die Anfangsgründe der Malerei ein. Ludwig Geyer starb bereits im Jahre 1821. Richard kam nun zu seinem Stiefonkel nach Eisleben und kaum ein Jahr später für kurze Zeit zu seinem Leipziger Onkel Adolf Wagner, der im Königshaus am Markt wohnte. Dieser drängte darauf, dass der junge Richard, um später studieren zu können, die Dresdner Kreuzschule besuchte, was ab 2. Dezember 1822 geschah. Griechisch, Latein und Mythologie



Porträt des jungen Richard Wagner, Öl auf Leinwand, Ausschnitt, unsigniert, 1833, im Besitz von Katharina Wagner, Urenkelin von Richard Wagner
Foto: Fotostudio Thomas Köhler, Bayreuth



Einweihungsveranstaltung in der klassizistischen Richard-Wagner-Aula am 21. Mai 2013. Links am Flügel: Prof. Rolf-Dieter Arens, Präsident der Kulturstiftung Leipzig, rechts: Oberbürgermeister Burkhard Jung und Nike Wagner

waren seine Lieblingsfächer. In Dresden machte Richard Wagner die Bekanntschaft mit Carl Maria von Weber (1786–1826) und dessen Meisterwerk, dem „Freischütz“. 1829 nahm seine Schwester Rosalie Wagner (1803–1837) ein Engagement am Leipziger Theater an. Schon Ende 1827 zog seine Mutter, die bei Rosalie in Prag gewohnt hatte, zurück nach Leipzig. Ihr folgte kurz darauf Richard aus Dresden, wo er bei der Familie Böhme Aufnahme gefunden hatte. Wagner verbrachte wesentliche Teile seiner Jugendzeit in Leipzig und erfuhr hier seine Ausbildung als Musiker. Hervorzuheben ist der Kompositionsunterricht beim angesehenen Thomaskantor Christian Theodor Weinlig (1780–1842). Große Teile seines heute wenig bekannten Frühwerkes gelangten hier zur Aufführung. Die Ausstellung zeigt, in welchem Umfeld der junge Wagner aufwuchs, durch welche Ereignisse und Persönlichkeiten er geprägt wurde und welche künstlerische Reife er bereits als junger Mann erlangte.

Von 1828 bis 1830 besuchte er die hiesige Alte Nikolaischule am Nikolaikirchhof, die 1827 eine neue Aula mit einer schlichten klassizistischen Ausmalung erhalten hatte. Diese Anfang 2012 erneut restaurierte Aula ist heute der einzige authentisch erhaltene Ort der Erinnerung an diesen bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts in Leipzig. Wagner schrieb: „Ich verließ [...] Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Sekunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von

da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und liederlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen.“

Im Rahmen des Projektes „Leipziger Notenspur“, das wichtige Stätten der Musikgeschichte miteinander vernetzt und touristisch erschließt, entstand in der denkmalgeschützten Alten Nikolaischule ein Ort der Erinnerung an den jungen Richard Wagner. Aus diesem Grunde wurde in den Ausstellungsräumen des Untergeschosses eine Dauerausstellung geschaffen, die sich erstmals in Deutschland ausführlich mit dem Wirken des jungen Richard Wagner beschäftigt. Der besondere Wert der Ausstellung besteht darin, dass Leben und Werk des jungen Wagner umfassend dargestellt und einer musikwissenschaftlichen Neubewertung unterzogen werden. Ein Begleitband ergänzt die Ausstellung. Er lässt den jungen Wagner in einem ganz neuen Licht erscheinen. Mit der Ausstellung erhält die über 500-jährige Alte Nikolaischule eine weitere kulturgeschichtliche Facette, die beispielhaft auch für das Wirken vieler weiterer bedeutender Schüler wie Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) oder aber Johann Gottfried Seume (1763–1810) steht.

Erstmals widmet sich eine Ausstellung ausschließlich der Persönlichkeit des jungen Richard Wagner. Erstmals werden seine Jugend, sein Umfeld, seine musikalische Ausbildung, die prägenden Bildungseindrücke und sein Frühwerk in der Tiefe durchdrungen. Die Ausstellung ist eine notwendige Ergänzung des Wagnermuseums in Bayreuth, das den Fokus auf den reifen Komponisten legt. Die Ausstellung macht deutlich, wie ein junger Mann mit ausgeprägtem Sendungsbewusstsein auch unter schwierigen sozialen Bedingungen seinen Weg sucht und findet. Damit möchte die Ausstellung gerade auch ein jüngeres Publikum ansprechen, in dem sie zeigt, dass Ausdauer und Beharrlichkeit wichtige Voraussetzungen für beruflichen Erfolg sind. Sie verdeutlicht, dass der 21-jährige Wagner, als er im Juli 1834 seinen Wohnsitz in Leipzig aufgab um eine Stellung als Kapellmeister am Magdeburger Stadttheaters anzutreten, ein weitgehend ausgebildeter Komponist und Dirigent war, der auf eine erstaunliche Zahl von Kompositionen verweisen konnte, die überwiegend auch schon in Leipzig zur Aufführung gelangt waren. Auch war er bereits mit allen für seine Entwicklung wichtigen neuen und klassischen Werken der Musik und Literatur vertraut.

2 Wagner, Richard: Autobiographische Skizze. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig o. J., S. 5 f.



Wagner-Museum in der Alten Nikolaischule
Foto: Bertram Kober, punktum FOTOGRAFIE, Leipzig

Obwohl sein Wirken in Leipzig im Mittelpunkt steht, werden auch andere Stationen seiner Jugend beleuchtet, so seine Kindheit in Dresden und der Besuch der Kreuzschule ab 1822.

Die konzeptionelle Leitung des Gesamtprojektes lag in den Händen von Professor Rolf-Dieter Arens, Konzertpianist und langjähriger Rektor der Hochschule für Musik „Franz Liszt“, sowie von Dr. Wolfgang Hocquél, Geschäftsführer der Kulturstiftung Leipzig. Für die Erarbeitung des musikwissenschaftlichen Konzepts zeichnete Prof. Werner Wolf, einer der führenden Wagnerexperten Deutschlands, verantwortlich. Für die Ausstellungsgestaltung konnte der erfahrene Leipziger Ausstellungsmacher Heinz-Jürgen Böhme gewonnen werden, dem beim Neuaufbau des Grassimuseums für angewandte Kunst in Leipzig eine viel beachtete Ausstellungs-Inszenierung gelang.

Ein nicht unbedeutender Aspekt der Ausstellung besteht darin, Wagners Leipzig als Stadt des Biedermeiers in attraktiven historischen Abbildungen möglichst anschaulich werden zu lassen, denn das Leipziger Stadtzentrum ist heute derart gründerzeitlich überformt, dass man sich nur schwer das malerische, noch mit Stadtmauern und Wassergräben befestigte Stadtbild des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts vorstellen kann. Die sehr modern anmutende Ausstellung arbeitet vor allem mit audio-visuellen Mitteln. Das Bildmaterial in den nur spärlich belichteten, in dunklem Blau gehaltenen Gewölben wird auf Leuchttafeln präsentiert, die durch LCD-Bildschirme und Touchscreens für Bild-Text-

Vertiefungsinformationen ergänzt werden. Hörstationen erlauben das Erleben Wagners früher Werke. Hierbei denke man z. B. an Ausschnitte seiner 1832 vollendete Konzert-Ouvertüre Nr. 2 in C-Dur, die am 30. April des gleichen Jahres im Leipziger Gewandhaus aufgeführt wurde. Dazu werden Zitate aus seinem umfangreichen autobiografischen Werk und Äußerungen von Zeitgenossen über ihn eingespielt. Im letzten Ausstellungsraum kann man seine 1833 bis Januar 1834 in Würzburg entstandene, erste vollendete Oper „Die Feen“, die allerdings erst nach seinem Tode im Jahre 1888 in München zur Uraufführung gelangte, in einem Trailer der Oper Leipzig von 2013 kennenlernen. In der klassizistischen Aula können mit modernster Technik akustische Tonbeispiele aller frühen Werke unter den Bedingungen eines Konzertsales gehört werden. Das Vorhandensein eines modernen Blüthner-Flügels begünstigt die Aufführung von Wagners Werken. Zu denken ist dabei vor allem an die Wesendonck-Lieder oder aber an sein wenig bekanntes Klavierwerk. Hier kann ein Stück Zeitkolorit unmittelbar und authentisch vermittelt werden. Die historische Unmittelbarkeit des Ortes wird dadurch noch erhöht, dass ein restauriertes, um 1835 gefertigtes Broadwood-Klavier in der Aula dauerhaft integriert wurde, das in der Schweiz erworben und in Wien restauriert wurde. Es dient der zeitgemäßen Interpretation von Klavierwerken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter anderem Wagners wenig bekannter frühen Klaviersonate in A-Dur (1832).

Dauerausstellung
„Der junge Richard Wagner, 1813 bis 1834“
Nikolaikirchhof 2, 04109 Leipzig
Tel. 0341 2118518
stiftung@kulturstiftungleipzig.de

Öffnungszeiten:
Dienstag bis Donnerstag und
Samstag/Sonntag von 12.00
bis 17.00 Uhr, an Feiertagen
geschlossen.

Autor
Dr. Wolfgang Hocquél
Leipzig



Reißberg m. Sonnenwirbel u. Unruh 1245 m.

Grüß dich Gott mei Arzgeberch.

Das erzgebirgische Mundartlied zwischen Tradition und Moderne

Elvira Werner

*Heimat –
Wort voll süßer Kinderträume
Heimat –
schönste der Erinnerungen
Heimat –
Vaterhaus und Mutterliebe
Heimat –
ewig alt und ewig jung.*

**Stephan Dietrich (1898–1969),
erzgebirgischer Mundartautor
und Komponist**

Die facettenreiche Musikkultur des Erzgebirges beeinflusste das sächsische Kultur- und Musikleben. Sie fand ihren Ausgangspunkt vor allem in den im 15./16. Jahrhundert gegründeten erzgebirgischen Bergstädten, die als frühe Zentren von Wirtschaft, Handel und Kultur mitteleuropäische Bedeutung erlangten. Daran erinnert in der „Montanregion Erzgebirge“ bis heute eine hohe Musikalität und ein breitgefächertes Musikschaffen – nicht zuletzt geprägt durch den Bergbau. Zum Fundament und den Spuren, die bis heute in die regionale Singpraxis und Instrumentalmusik führen, gehört das erzgebirgische Mundartlied, welches eng mit der im 19. Jahrhundert entstandenen Heimatdichtung verbunden ist.

Als eigenständige Liedkultur einer geliebten Alltags- und Heimerfahrung hat das erzgebirgische Mundartlied in seiner Wandlung zum Gemeinschaftslied Anteil an der Folklorisierung des Erzgebirges im 20. Jahrhundert,

wobei ein wesentlicher Impuls für die Entwicklung des erzgebirgischen Mundartliedes von Anton Günther (1876–1937) und seinem „Prototyp des erzgebirgischen Liedes“ ausging. Dass das erzgebirgische Mundartlied von den Erzgebirgern in der privaten wie öffentlichen Kulturpraxis bis heute gepflegt wird, spricht für seine Anerkennung im gesellschaftlichen Wertekanon, für dessen Einfluss auf den Heimatsinn, das Heimatbekenntnis der Akteure und für die integrative und homogenisierende Rolle gemeinsamen Singens und kultureller Aktivitäten überhaupt. Bis heute dient das erzgebirgische Mundartlied einer sprachlich-musikalischen, kulturellen und regionalen Identitätsfindung – nicht zuletzt findet es deshalb auch Beachtung in den Medien und für kommerzielle Zwecke. Langjährige Akteure unter den zahlreichen Solisten, Gesangs- und Instrumentalgruppen in einem nunmehr über einhundertjährigem Zeitraum der Mundartpflege, so

1 Es handelt sich bei dem hier abgedruckten Artikel um eine stark gekürzte Zusammenfassung einer umfassenden Studie der Autorin zum Thema „Erzgebirgisches Mundartlied“, welche sie bei Bedarf gern zur Verfügung stellt.

z. B. das Erzgebirgsensemble Aue, welches seit 1962 existiert, wie auch unterschiedlichste Veranstaltungen innerhalb und außerhalb der Mundartregion und Sachsens, sprechen für diese ununterbrochenen Traditionspflege.

Der Begriff „Heimat“ im Mundartlied

Bereits um 1800 formte sich ein idealisierender, emotionaler Heimatbegriff, der durch das aufkommende Nationalbewusstsein im 19. Jahrhundert verstärkt wurde. Der Begriff „Heimat“ ist eng mit dem erzgebirgischen Mundartlied verknüpft. Bereits im Muster der Namensgebung erzgebirgischer Gesangs- und Instrumentalgruppen verdeutlicht sich die regionale Bindung zum Heimatort, zur Bergbauregion oder zum Gründer. Von den über 100 Gruppen, die das Mundartlied pflegten, kann hier nur eine minimale Auswahl aus dem gesamten Zeitraum erwähnt werden. Ein wesentlicher Impuls für die Mundartpflege ging frühzeitig vom 1878 gegründeten Erzgebirgsverein e.V. und seinen damaligen Mitgliedern, die vorwiegend aus den Kreisen des mittelständischen Bürgertums entstammten, aus. Anfangs sang man hochdeutsche Erzgebirgslieder, wobei man später die mundartliche Lobpreisung der Heimat als etwas vertrautes, schönes und Erhaltenswertes empfand und verstärkt Mundartlieder in die Liederbücher des Vereins aufnahm und verbreitete. In den Liedern spiegeln sich oftmals die vielfältigen Veränderungen im Lebensalltag, wie beispielsweise in dem Lied „Wenn aaner ins Gebirg raufkommt“ („Wenn einer ins Gebirge raufkommt“) von Christian Friedrich Röder (1827–1900). Der Text entstand um 1890, wurde später vertont und das Lied wird bis heute gesungen. Das trifft ebenso für den vielzitierten, obererzgebirgischen „Sängerspruch von Röder“ (um 1901) zu: „Die alte Treu, gebirg’sche Art, bleibt immer neu von uns gewahrt.“ Das erzgebirgische Mundartlied besitzt dabei mit seinem Heimatverständnis eine soziale Dimension, die Verunsicherung, Verlusterfahrung oder Heimweh widerspiegelt und Heimat als wertebeständige Natur-, Sozial- und Kulturwelt versteht.

Die Bedeutung des Mundartliedes im Erzgebirge

Vor allem die Erzgebirgsregion trug entscheidend zur Industrialisierung Sachsens bei und

beschleunigte die Urbanisierung. Gleichzeitig gewann die sogenannte „Lebensreformbewegung“, die sich mit ihrer Kritik an der Industrialisierung einer alternativen Lebenspraxis zuwandte und von Leitmotiven wie „Echtheit, Einfachheit, Ehrlichkeit, Verständlichkeit und Wahrheit“ geprägt wurde, zunehmend an Einfluss. In diesem Zusammenhang wurde die Volkskunde als Wissenschaft und die Heimatforschung im öffentlichen Bildungsalltag etabliert. Sie entwickelte sich besonders stark im Erzgebirge, wo sich viele heimatorientierte, bürgerliche Vereine gründeten. Im Zuge der Heimatbewegung zwischen 1871 und 1945 gewann dabei auch die Sprache als Heimatbezug an Bedeutung und rückte somit auch das Mundartlied in den Fokus.

Ursprünglich musizierte man das Mundartlied in privaten Stuben, was sich heute noch in den Texten widerspiegelt: Der tradierte Begriff der erzgebirgischen „Hutzenstube/Hutzenleute“ steckt noch in solchen Liedern wie „Hutzenmarsch/Hutzenlied“. Der „Hutzenohmd“ („Hutzenabend“) etablierte sich als Veranstaltungsform hauptsächlich in der Advents- und Weihnachtszeit, in der auf den Weihnachtsmärkten im Erzgebirge das Mundartlied (z. B. „Heilig-Obnd-Lied“, „Wenn es Raachermannel naabel“, „Dr Schwarzenbarger Weihnachtsmarkt“) bedingungslos dazu gehört. Glockenspiele wie das Chemnitzer (1936) und insbesondere das Lößnitzer Bronzeglockenspiel (1938) lassen bis heute, ausgehend von den beliebten Anton-Günther-Melodien, auch weitere erzgebirgische Mundartlieder erklingen. Die erzgebirgische Redensart „D(e)rham is d(e)rham“ („Daheim ist daheim“), welche 1895 als Liedtitel



Heimat- und Hauskalender aus dem Erzgebirge, 2015

Liedpostkarte mit dem Mundartlied „Drham is drham“ von Anton Günther, um 1900





Liederbuch in der „Glückauf“-Reihe, 1981



Kinderliederbuch herausgegeben vom Erzgebirgsverein e. V., 2013

für Anton Günther diene und nachfolgend von anderen Mundartautoren verwendet wurde, steht für einen Ort des Friedens, wo man mit der Welt im Einklang ist. Heute mehr als noch vor Jahrzehnten ist „Derham is derham“ als Schriftzug an Häusern in Erzgebirgsorten zu finden.

Praktizierte Mundartliedpflege

Eine dem erzgebirgischen Mundartlied und der von ihm geprägten Bezeichnung „Singen des Erzgebirge“ zuschreibende Erinnerungskultur veranlasst bis in die Gegenwart Erzgebirger älterer Generationen oder die, die in einer ihrer Lebensphasen mit dieser Liedkulturpflege in Kontakt kamen, sich auf unterschiedliche Art und Weise für seine Fortführung in der Kulturpraxis zu engagieren. Das erzgebirgische Mundartlied konnte so über viele Jahrzehnte bewahrt werden und wurde auch zum Ausgangspunkt für Variationen bis hin zu Bereichen wie „folk & pop“ oder der volkstümlichen Stimmungs- und Unterhaltungsmusik. Dadurch glauben die Akteure der Mundartpflege das Schwinden von Mundarten und Dialekten aufzuschieben und zusätzlich zur Dokumentation alltags-sprachlicher Zeugnisse beizutragen. Dabei dominiert die Mundart des Westerzgebirges, welche sprachgeschichtlich zum Obersächsischen gehört, das sich in 21 Dialekt-räumen und in acht regionale Obergruppen aufteilt.²

Der Erzgebirgsverein e. V. trug wesentlich zur kulturtouristischen Förderung des Erzgebirges bei. Bis in die jüngste Gegenwart gehört zum Aufgabenspektrum des Erzgebirgsvereins die Pflege der Mundart (in Laienspiel, Literatur und Lied). Zahlreiche Zweigvereine und Veranstaltungen zeugen von der Begeisterung und Beständigkeit dieser Traditions-pflege. In der Vereinszeitschrift „Glückauf“ werden regelmäßig aktuelle Liedpublikationen veröffentlicht. Daneben ist der Verein seit 1994 Ausrichter der jährlichen „Erzgebirgischen Jugendkulturtage“ und der seit 1995 alle zwei Jahre stattfindenden „Erzgebirgischen Mundarttage“. 2012 gab der Verein ein Kinderliederbuch in erzgebirgischer Mundart heraus.

Zur Geschichte des erzgebirgischen Mundartliedes

Es existiert eine Vielzahl von erzgebirgischen Mundartliedern. Erst im 19. Jahrhundert begann man mit der Niederschrift der

Kompositionen, deren Geschichte eng mit der Mundartdichtung verbunden ist. Die frühesten Überlieferungen stammen dabei vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Christian Gottlob Wild (1785–1839) gilt als Begründer und Vater erzgebirgischer Mundartdichtung. Er publizierte um 1805 seine Erlebnisse bei Wanderungen im Erzgebirge und veröffentlichte 1816 in der Neuen Jugend-Zeitung eine erste kleine Lyrikanthologie „Vermischte Gedichte“. Beeindruckt von den „gutherzigen Erzgebirgern“ schilderte und verklärte er in seinen authentischen Beschreibungen die erzgebirgische Kulturlandschaft und das Alltagsleben ihrer Bewohner. Einige seiner Gedichte wurden vertont und gehören bis heute zum Repertoire erzgebirgischer Gesang- und Instrumentalgruppen, wie z. B. „Ä annersch Weihnachtslied“, das Bergmannslied’s „A’fahn“ bekannter unter dem Titel „Wenn’s Gelöckel dreie lett“, das „Wieng-Liedl“, „De Klippelmad“ und „Dr Gung mit dr Zither“. 1986 wurde Wild in seinem Geburtsort Johanngeorgenstadt ein Denkmal gesetzt und 1992 eine Straße nach ihm benannt. Zu den frühen Mundartliedern, die die Erzgebirgswelt harmonisiert, zählt auch das „Lied vom gebirgischen Maadel“ aus dem Jahr 1819 von Carl Friedrich Döhnel (1772–1853).

Großen Einfluss auf das Entstehen von Mundartliedern hatte das Erscheinen erster landschaftlicher Volksliederausgaben für das Erzgebirge, die oftmals vom Lehrerstand angeregt wurden. Die regionalen Liedsammlungen mit vorwiegend hochsprachlichen und auch mundartlichen Liedtexten („Tschumper-/Tschamperliedle“) wurden deshalb vor allem Schul- und Volksbibliotheken empfohlen. Gleichzeitig versuchte man damit die „Volkspoesie“ und Sangesfreude wieder lebendig zu machen und dem übermächtigen Einfluss der bis in die kleinste Dorfkneipe vordringenden Gassenhauer und Schlager entgegenzuwirken. Auch im Eigenverlag brachten einige Bürger Gedicht- und Liedsammlungen heraus, wie beispielsweise 1865 Friedrich Hermann Kleinhempel (1828–1883). Dafür diene auch die ab 1880 in Annaberg herausgegebene langjährige Reihe mit Gedichten und Geschichten in erzgebirgischer Mundart. Als erste Mundart-Autorin in dieser Reihe publizierte Anna Wechsler (1862–1922), die u. a. auch Lieder wie das dem Annaberger Volksfest gewidmete „Kät-Lied“ schrieb. Sie verfasste zudem Lieder in Verbindung mit ihren Theaterstücken: „In dr erzgebirg’schen Hutz’nstub“ bzw. „Dr Stern des Erzgebirgs“ („Der Stern des Erzgebir-

2 Herrmann, Johannes (Hrsg.): Wörterbuch der obersächsischen Mundarten, Bd. 1-4, Oldenbourg 1995.
3 Erhalten im Privatarchiv Hartmut Leitner, Annaberg-Buchholz am 17.10.2009.

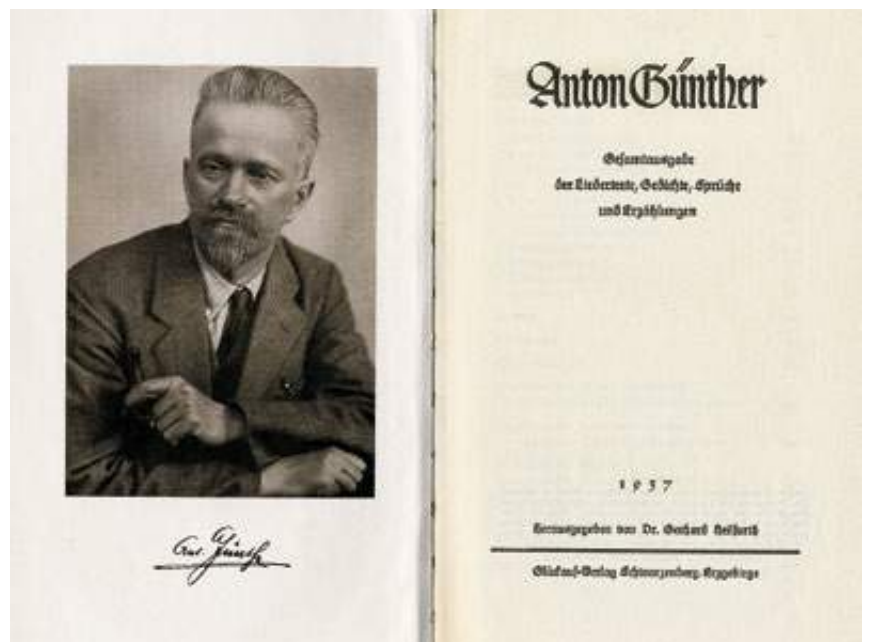
ges“) nach der Melodie Anton Günthers‘ „Voterhaus“. Die Verwendung des Mundartliedes in Theaterdarbietungen begann um 1900, wo es vor allem in Rahmenprogrammen der Familien- und Vereinsabende des Erzgebirgsvereins e. V. zum Einsatz kam. Anfangs und bis in die 1930er Jahre erklangen Mundartlieder auch in den beliebten, aufkommenden Mundarttheaterstücken (Schwank bzw. Heimatspiel). Zahlreiche Zweigvereine pflegten zunehmend das mundartliche Theaterspiel in die anfangs, späterhin seltener, bekannte Mundartlieder eingebaut wurden. So z. B. 1905 zu einem erzgebirgischen Abend des Zwönitzer Erzgebirgszweigvereins mit einem Heimat-Festspiel „Heimkehr“ des Pfarrers und Heimatforschers Hermann Friedrich Löscher (1860–1944) in dem Anton Günther sang und musizierte, d. h. sich selber spielte. Dieses Stück handelte von der Bekehrung eines verloren geglaubten Sohnes, der ins Erzgebirge zurückkehrt. Im März 1937 spielte die Erzgebirgsbühne St. Joachimsthal für den Verein der Erzgebirgler in Prag das Stück „Mei Hamit“, die Anton Günther in seiner Originalrolle als „Dr Tolerhans-Tonl“ wiederum selbst darbot.

Auch die „Wandervogel“-Bewegung, die sich als eine der ersten Gruppierungen der bürgerlichen Jugendbewegung im Rahmen der Lebensreformbewegung um 1900 etablierte, bediente sich in ihren Liederbüchern des regionalen Liedgutes, darunter erzgebirgische Mundartlieder. So enthält z. B. die von einem Schuldirektor im osterzgebirgischen Olbernau herausgegebene Liedsammlung „Liederkrantz für die deutsche Jugend“ einige Mundartlieder aus dem Erzgebirge und Vogtland. Mundartlieder, wie das „Heiligobndlied“ („Heiligabendlied“, um 1836), „Mei Haamit läßt mich grüßen“ („Meine Heimat läßt mich grüßen“) aus dem Jahr 1886 von Hans Soph (1869–1954), „Derham is derham“ (1895), „Feierobnd“ (1903), „Hamwärts“ („Heimwärts“) aus dem Jahr 1904 von Anton Günther (1876–1937) und „Dr Vogelbeerbaum“ (um 1887) von Max August Schreyer (1845–1922) gehören nach wie vor zum Repertoire kultureller Praxis. Das „Feierobnd-Lied“, welches 1903 bereits in Schlagerchroniken auftrat, ist bis heute ein beliebter Abschlussakt vieler regionaler Veranstaltungen und ein vielgesungenes Abschieds- und Begräbnislied und sein Text schmückt so manche Traueranzeige. Außerdem wurde es überregional rezipiert und variiert, z. B. in der Oberharzer Mundart (1994) und in Kölsch. Vom „Fei-

erobnd-Lied“ leitete sich zudem die in der NS-Zeit geprägte Bezeichnung „Erzgebirgische Feierabendkunst“ ab. Ende der 1980er Jahre entstand sogar eine anonyme umweltkritische Textvariante frei nach Anton Günther „Wu de Walder haamlich rauschen“ („Wo die Wälder heimlich rauschen“), „Of de Barch is net mehr lustig [...] S' Wosser wor mal klar un kiesich, itza stinkt's un is ganz graa, un da Luft is schlacht un diesich, kimmt das böhmische Giftgas raa.[...]“ („Auf den Bergen ist es nicht mehr lustig [...]. Das Wasser war mal klar und blaß, jetzt stinkt's und ist ganz grau, und die Luft ist schlecht und diesig, kommt das böhmische Giftgas an. [...]).³

Man kann heute drei musikalische Formen unterscheiden: 1. tradiertes Liedgut, welches mehr oder weniger neu interpretiert wird (u. a. „Bergsänger Geyer“, „Schwarzwasserperlen“, „De Holzmauser“, „De Zupf'r“, Heiner Stephani und Annett Illig), 2. das neue erzgebirgische Mundartlied, welches musikalisch von unterschiedlichsten modernen Musikstilen beeinflusst und im Wesentlichen dem Folk-Rock/Folk-Blues zugeordnet werden kann und auch zeitgemäße, sozialkritische Texte beinhaltet und sich bewußt von der Tradition abgrenzt oder diese erweitert (u. a. Stefan Gerlach mit „Wind, Sand und Sterne“, „Schluckauf“, „Krippelkiefern“ und „Kendy John Kretzschmar“) und 3. inszenierte, harmonisierenden volkstümliche Stimmungsmusik, die u. a. eine „Holzmichel-Renaissance“ einleitete (u. a. „De Randfichten“, „De Hutzenbossen“ und „De Stöckwurzeln“).

Frühe Gesamtausgabe von Werken Anton Günthers, herausgegeben von Gerhard Heilfurth, 1937



Anton Günther in den
1930er Jahren



Anton Günther (1876–1937) – „Vater des Erzgebirges“

Dem Volkssänger und Liedermacher Anton Günther, Autodidakt und schon zu Lebzeiten als „Meistersinger des Erzgebirges“ wahrgenommen, kam eine stilprägende Rolle zu. Aufgewachsen in einer über Generationen hinweg von musikalischen Traditionen gezeichneten Familie reflektierte er, ausgehend von seinem sudetendeutschen wie familiären Lebensschicksal inmitten einer konfliktbeladenen Umbruchszeit, in seinen Liedern nicht allein sein persönliches Schicksal, sondern traf das Lebensgefühl und den Heimatsinn vieler Menschen in dieser Zeit, die durch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges traumatisiert waren. Durch die Gründung der Tschechoslowakischen Republik 1918 beklagten viele Erzge-

birger den vermeintlichen Verlust des Heimatgefühls. Günthers Vortragsart, eine Art erzählender Sprechgesang seiner einfachen Lieder mit schlichten Worten und gefälligen Weisen, begeisterte die Zuhörer. Es folgten erste Liedvorträge in der Prager Berufszeit, im multikulturellen Wien und in Gast- und Berghäusern des Erzgebirges. 1896 veröffentlichte er im Selbstverlag eine erste Liedpostkarte mit dem Lied „Drham is drham“, die zum Verkaufsschlager wurde und über hundert weitere Lieder auf Postkarten nach sich zog. Ab 1902 trat er vor allem im Erzgebirgsverein e. V. auf, was zu erhöhten Teilnehmerzahlen bei den sogenannten „Heimatabenden“ führte. Um 1907, als Günther u. a. in der Weltstadt Berlin seine Lieder vortrug, gehörten sie bereits zum Volksliedgut des Erzgebirges. Darüber hinaus präsentierte Günther seine Lieder in vielen Orten Sachsens und auch vor dem Protektor des Erzgebirgsvereins e. V., seiner Majestät König Friedrich August von Sachsen (1865–1932), und in deutschen Landsmannschaften, Sprach-, Literatur-, Gesangs- und volkskundlichen Vereinen. Schon bald wurden seine Lieder in der Öffentlichkeit vehement gefeiert und er als „Vater des Erzgebirges“ vergöttert: Er erhielt 51 Ehrenmitgliedschaften in Vereinen und 21 Ehrenbürgerchaften in meist erzgebirgischen Städten. Im Vorwort seines zweiten Heftes „Vergaß die Hamit net“ („Vergiß die Heimat nicht“) merkte Anton Günther 1921 an: „Das Leben ist ein Kampf und aus diesem Kampfe sind meine Lieder empor gewachsen. Ich kann kein Lied machen. [...] Ich hätte nie gedacht, daß meine einfachen Lieder so weit in die Welt hinaus dringen.“⁴ Sprüche, Gedichte, Liedverse von Anton Günther, die ab 1903 in der „Glückauf“-Zeitschrift des Erzgebirgsvereins e. V. publiziert wurden, erwie-

Links: überdimensionale Figur am
Ortseingang von Bärenstein an der
B95, geschaffen von Steffen Held
Foto: Freie Presse, 15.01.2016

Mitte: Die „Anton Günther-Höhe“
im Erzgebirge, 2011

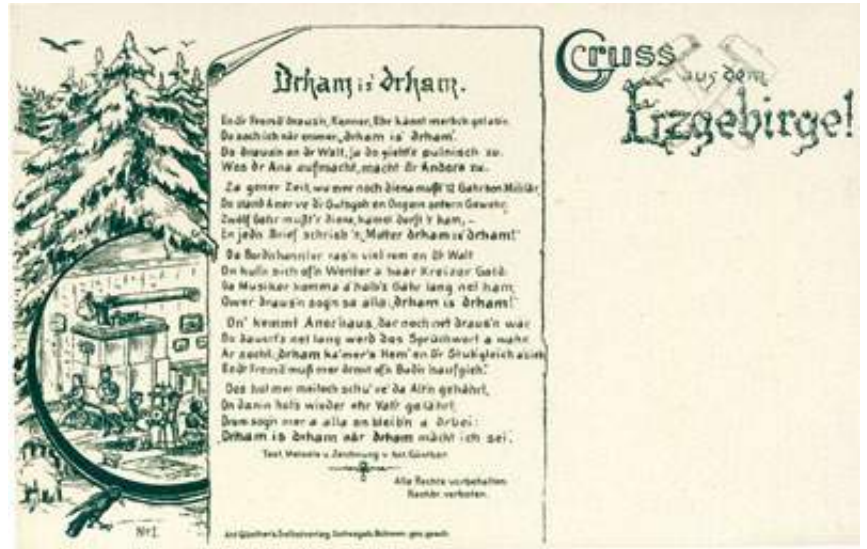
Rechts: Gedenktafel am Grab
Anton Günthers in Gottesgab, 2010



sen sich als geeignete Heimatwerbung in den Medien und der Öffentlichkeit. 1908 und 1942 erschienen zudem Hefte mit Anton-Günther-Liedern bearbeitet für Männerchöre. Diese Mundartlieder gehören bis heute zum Repertoire zahlreicher Chöre im Erzgebirge. Der Anton-Günther-Chor Seiffen e. V., entstanden aus einem 1847 gegründeten Männergesangsverein, erhielt 1997 zu seinem 150jährigen Jubiläum sogar die „Zelter-Plakette“.

Zu Günthers enormer Popularität trugen sicher die bereits ab 1921 aufgenommen Lieder auf Schellackplatten bei, die eine enorme Resonanz bei der erzgebirgischen Bevölkerung auslöste.

Mit zunehmender Beliebtheit der Lieder Anton Günthers und einer bis heute nicht abbrechenden kultartigen Verehrung seiner Person hat das erzgebirgische Mundartlied Generationen vieler Erzgebirger auf ihrem gesamten Lebensweg begleitet und wurde zur emotionalen Heimat. 1957 fand aus Anlass seines 20. Todestages in Boží Dar (Gottesgab) an seinem Grab eine Gedenkfeier statt. Erwin Günther (1909–1974), der Sohn Anton Günthers, führte das Erbe seines Vaters fort. Außerdem wurden zahlreiche Straßen, Plätze und Gasthäuser nach Anton Günther benannt, und man konnte Souvenirs unterschiedlichster Art (Schnitzereien, Bilder, Perlstickerei etc.) bis hin zu einer Gedenkmedaille aus Porzellan (1941) oder einem Briefbeschwerer mit Erinnerungsplakette erwerben. Zwischen 1917 und 2001 erwiesen mehr als 20 erzgebirgische Mundartautoren Anton Günther ihre Referenz in Erinnerungsgedichten und -liedern. Eine Vielzahl von musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten widmen sich Leben und Werk Anton Günthers. 1937, nach dem unfassbaren Suizid von Anton Günther, gründeten 42 Mundartdichter einen Anton-Günther-Dichterkreis. Über 45 Denkmäler und Gedenksteine wurden zwischen 1936 und 2013 aufgestellt und ein jährliches Sängertreffen am Grab in Boží Dar erinnert neben einem Anton-Günther-Wanderweg im sächsisch-böhmischen Erzgebirge (1995), einem Anton-Günther-Volksmusikfest (1996/1997) und vielen anderen Gedenkveranstaltungen an diesen Sohn des Erzgebirges. Bis heute kann man im Handel CDs mit Originalaufnahmen erwerben. 2010 erschien z. B. „Anton Günther Remixed“-CD von Robin Hermann, der damit Jugendlichen den Zugang zu Mundartliedern erleichtern möchte. Allerdings lebt auch der völkisch-nationale und



reaktionäre Unterton einer nationalsozialistischen Ära im Erzgebirge in der jüngsten Partei- und Wahlwerbung der NPD auf, die, wie seinerzeit die NSPD, für ihr Heimatverständnis 2013 Anton Günther als Identifikationsfigur benutzte.⁵

Erste Liedpostkarte von Anton Günther mit dem Text zu „Drham is drham“ von 1895

Verbreitung durch Liedpostkarten

Zur Verbreitung des erzgebirgischen Mundartliedes trugen in besonderer Weise die Liedpostkarten bei, auf denen meist ein Bild, der Liedtext und Noten abgebildet sind. Anton Günther verzichtete anfangs noch auf das Notenbild, druckte jedoch den Text aller Stro-

- 4 Günther, Anton: Vergaß dei Hamit net! Lieder aus dem Erzgebirge, 2. Heft, Leipzig 1921, Vorwort S. III und VI.
- 5 Vgl. Wahlplakate zur Bundestagswahl 2013 und Kommunal- und Europawahl 2014. Dazu: Werner, Elvira: NPD-Wahlwerbung 2013 politisiert den Volksdichter Anton Günther (1876-1937) und seine erzgebirgische Identität – 500 Wahlplakate machen Anton Günther zum NPD-Wähler in: Glückauf-Zeitschrift des Erzgebirgsvereins e. V. 124 (2013), S. 171.
- 6 Unsere Heimatsänger treten an!, in: Tageblatt-Annaberger Wochenblatt v. 14.08.1937; Heimann, W.: Der Sängertwettstreit aus dem Erzgebirge, in: Tageblatt-Annaberger Wochenblatt vom 23.08.1937.
- 7 Graefe, Arthur: Volkstum und Heimat, in: Sachsen, Zeitschrift des Heimatwerkes Sachsen, Doppelheft 2–3, Dresden 1941, S. 47–48.



Liedpostkarte von Anton Günther mit Text und Noten, um 1910

Adventsveranstaltung in Scheibenberg mit Albert Schädlich, Anton Günther, Curt Herbert Richter sowie Max Rothe mit seiner Heimatgruppe "Rothe Mäd", Klöpplerinnen, den Lehrern Meyer und Schönherr und dem Rundfunkmoderator Josef Krahe (2. von rechts), 1932

phen ab. Nach neueren Sammlerrecherchen sind 136 in Liedheften und mindestens 88 Titel in verschiedenen Varianten auf einer nicht genau zu erfassende Anzahl von Liedpostkarten veröffentlicht worden. Seine anfangs im Selbstverlag und ab 1920 im Vertrieb des Kunstverlages Wilhelm Vogel herausgegebenen Liedpostkarten fanden als Spezifikum der erzgebirgischen Liedpflege reichlich Nachahmung und trugen bis ins Vogtland zur Popularisierung dieser Liedgattung bei. Zwischen 1898 bis in die 1950er Jahre verlegte Wilhelm Arthur Vogel (1868–1962) ca. 70 Lieder weiterer Mundartautoren. Neben einigen Neuerscheinungen in den 1950er Jahren und nach einer kleinen Wiederauflage ab den 1980er Jahren sind traditionelle Liedpostkarten ein beliebtes Erinnerungs- wie Sammelobjekt, wobei sie im Fall von Anton Günther hohe Versteigerungssummen erzielen können.

Chöre, Gesangs- und Instrumentalgruppen

Die Begeisterung für das erzgebirgische Mundartlied zeigte sich bereits im Repertoire der frühen Männergesangsvereinigungen und gehört bis heute in den regionalen Chören dazu. Sie führte vor allem zur Gründung erster, mehrstimmiger Mädchengesangsgruppen, was erwähnenswert erscheint. 1923 gründete sich beispielsweise das „(Zschorlauer) Albert-Hänig-Quartett“, welches sich 1931/32 in „Zschorlauer Nachtigallen“ umbenannte. Sie waren gefragt zu zahlreichen Vereinsveranstaltungen, Sängertreffen, Ausstellungen, Volkstums- und Heimatabenden, Volkskundetagen in ganz Sachsen, darüber hinaus mit Einsätzen zu Tagen der Erzgebirger in Berlin 1935, 1937 in Schwarzenberg und späterhin an der Front. Mundartdichter widmeten den „Nachtigallen“ Gedichte.

Die 1927 vom Oberlehrer Max Rothe gegründete Singgruppe „Rothe-Mäd“ wirkte am 3. Dezember 1932 zum Musikfest in Annaberg in einer ersten vom Mitteldeutschen Sender übertragenen, öffentlichen Adventsveranstaltung mit und reiste als „Propagandist“ der Heimat 1937 zum Trachtenfest nach Bayreuth. In der DDR erhielt diese Gruppe mehrfach Auszeichnungen. In der Rundfunkübertragung vom 3. Dezember 1932 nahmen außerdem Anton Günther, der Zither-Solist Curt-Herbert Richter, der Mundartdichter Albert Schädlich und Mitglieder aus der „Oberscheibner Klippelschul“ teil.



Das erzgebirgische Mundartlied im Nationalsozialismus

Dem Heimatwerk Sachsen - Verein zur Förderung des sächsischen Volkstums e.V. (1936 bis 1945) oblag als Dachorganisation und fest eingebunden in die Strukturen von nationalsozialistischer Partei- und Staatspolitik „die zentrale Steuerung regionalkultureller Bestrebungen“. Er sollte als „Vorfelddorganisation der sächsischen NSDAP [...] auch Nicht-Parteimitglieder über ein spezifisches regionales Identifikationsangebot für das Dritte Reich mobilisieren“. Das Heimatwerk war dabei vor Ort auf Kooperationspartner angewiesen und so kam es während der NS-Zeit letztlich zu einer gewissen „wahllosen Förderung aller regionalkulturellen Aktivitäten“. In den meisten Vereinen dominierte eine unpolitische Heimatverbundenheit. Die Volkskunst im Erzgebirge nahm innerhalb der nationalsozialistischen Volkstumspflege schon bald eine Vorreiterrolle ein. Vor allem Friedrich Emil Krauß (1895–1977) agierte in seiner Funktion als Vorsitzender des Heimatwerk-Sachsen e. V. als Förderer der erzgebirgischen Volkskunst. Der erzgebirgischer Unternehmer (Krausswerke) war von der Wandervogel-Bewegung geprägt worden und ab 1934 oblag ihm auch die Funktion des Schwarzenberger Kreiskulturwarts der NSDAP. 1937 war er auf der Volkskundetagung in Dresden zum Vorsitzenden des Sächsischen Volksliederausschusses berufen worden. Er schrieb selbst mehrere Mundartgedichte, die vertont wurden. Zu den bekanntesten zählen bis heute „Dr Himmel is e Lichterbugn“ („Der Himmel ist ein Lichterbogen“), „In dr Hammerschenk zer Tanzmusik“ und „De Steigerkirmes“.

Das Heimatwerk förderte die Pflege der erzgebirgischen Mundartlieder „als ein klingendes Bekenntnis zu Heimat, Führer und Volk“⁶⁶ und veranstaltete zwischen 1937 und 1944 sechsmal ein sogenanntes „Erzgebirgisches

- 8 Stapff, Helmut: Mei Arzgebirg, wie bist du schie, 20 Lieder aus dem singenden Erzgebirge, Dreistimmig für Kinder oder Frauenchor bearbeitet von R. Wagner-Buchholz, Leipzig 1937, 2. Folge 1938, vgl. Vorworte; Werner 1999, wie Anm. 70, S. 101.
- 9 Henschel 1939, wie Anm. 29, Vorwort S. V-VI; Horst Henschel war Referent für erzgebirgische Mundart und Mundartschrifttum im Heimatwerk Sachsen e. V.
- 10 Curt-Herbert Richter an Heimatfreund Werner Unger, Schneeberg, Brief v. 22.10.1957.

Streitsingen“, welches im Rundfunk übertragen wurde. Mundartpflege und erzgebirgisches Mundartlied erfuhren damit eine breite öffentliche Wahrnehmung, die u. a. die Zahl der teilnehmenden Gruppen wie auch die Bildung von Nachwuchsgruppen rasch ansteigen ließ. 1937 errangen die „Zschorlauer Nachtigallen“ unter den 74 Solisten und Singegruppen einen ersten Platz. 1941 gelangten von 102 Gruppen als Auszeichnung 30 in die Endrunde des Streitsingens in Chemnitz.⁷

Regionale und überregionale Veranstaltungsangebote, Schellackplattenaufnahmen, Kulturfilm über das Erzgebirge und Rundfunkübertragungen stellten das Mundartlied als ein Image der Heimat in den Fokus. In überregionalen Begegnungen wie z. B. 1937 zur Gaukulturwoche in Elbfeld oder 1939 zum Reichswettstreit der deutschen Mundartdichter in Wuppertal galt die präsentierte Mundartpflege aus Sachsen als maßstabsetzend. 1937 gab Helmuth Stapff (1901–1978) zwei Liederhefte mit Liedern von Anton Günther u. a. Mundartdichtern heraus, um zu zeigen „[...] wie sich diese Heimatliebe zur echten und tiefen Vaterlandsliebe weitet.“⁸

Die musikalischen Bearbeitungen hatte Kirchenmusikdirektor Richard Wagner (1871–1950) aus Buchholz vorgenommen. Auch der Dresdner Kreuzkantor Rudolf Mauersberger (1889–1971), selbst Erzgebirger, führte aus Heimatverbundenheit 1936 die erzgebirgische Christmettentradition in Dresden ein. 1939 erschien im Auftrag des Heimatwerkes unter dem Titel „Singendes Land“ eine der Volksforschung dienende Sammlung von 400 erzgebirgischen Mundartliedern. Zusätzlich zu den Liedtexten (ohne Noten) sind Kurzvitas der 85 ausgewählten Mundart-Autoren und Vertoner sowie Anhänge verschiedenster Notenausgaben ausgewiesen. Mit dem Verkauf dieser Liedsammlung sollte u. a. ein „Unterstützungsfonds für die erzgebirgischen Mundartdichter“ ins Leben gerufen werden. Werner Vogelsang (1895–1945), Ortsgruppen- und Kreisleiter der NSDAP in Annaberg, Volkstumsbeauftragter für das Erzgebirge und ab 1937 neugewählter Vorsitzender des Erzgebirgsvereins schrieb im Geleit: „Das Lied ist ein Kernstück unseres Volkstums. Es begleitet den Erzgebirger durch sein ganzes Leben. Deshalb ist das Mundartlied eine Quelle zur Erkenntnis der Wesenszüge des Erzgebirgers. Seine Liebe zur Natur, zum Wald und seinen Tieren, die Verbundenheit mit seinem Alltag, sein Feierabend, also seine tiefe Liebe zu allem, was

ihm Heimat ist, wird im Heimatlied noch einmal lebendig.“⁹

Frühe Aufnahmen und Rundfunksendungen

Dirk Gebhardt erstellte eine Auflistung zu den ersten Schellack-Aufnahmen erzgebirgischer Volkslieder. Die erste Orchesteraufnahme entstand um 1907 mit dem „Vogelbeerbaum“ („Vogelbeerbaum“). 1911 sangen die Leipziger Kristallpalastsänger Anton Günther-Lieder und 1913 kam es zu Aufnahmen des Zwickauer Mundartdichters Reinhold Fischer. Ab 1921 erfolgten Aufnahmen mit Anton Günther, Max Wenzel und Hans Soph. In den 1930er Jahren entstanden zunehmend Aufnahmen mit ersten Gesangs- und Instrumentalgruppen u. a. vom „Erzgebirgischen Heimatabend“ in der Krolloper Berlin während der Tage der Erzgebirger am 28./29. September 1935. Es folgten spezielle Rundfunk-Sendungen wie z. B. „Volksmusik, gesungen vom Gesangsverein“ in der u. a. 1939 die „Zschorlauer Nachtigallen“ auftraten, und man machte Mitschnitte der „Erzgebirgischen Streitsingen“. Zusätzlich veröffentlichte man innerhalb der Heimatwerk-Volkstumsförderung Aufnahmen mit Mundartliedern der Mundartvolkstumsbezirke auf Industrieschallplatten. Darüber hinaus kamen Solisten und Mundartgruppen wie z. B. die „Buchholzer Mäd“ auch in sächsischen Kulturfilm und während des Zweiten Weltkrieges als Botschafter der „Heimatfront“ an der Front zum Einsatz. Außerdem konzipierte man Mundartlieder als Frontlieder, wie z.B. F. E. Krauß, der einige Lieder in den 1940er Jahren in der Feldpostzeitung „Sachsenpost“ veröffentlichte.

Das erzgebirgische Mundartlied in der DDR

Nach dem Zweiten Weltkrieg beteiligten sich erzgebirgische Sänger mit Spenden am Wiederaufbau zerstörter Städte und Orte. Beispielsweise spendeten 1946/47 die „Stapff-Gruppe“ und der Zither-Solist Curt-Herbert Richter (1898–1974) 100.000 Mark von ihrer Gage aus 125 Erzgebirgsabenden an den Aufbaufonds für das zerstörte Dresden. Aus Briefen im Richter-Nachlass geht allerdings hervor, dass Helmut Stapff (1901–1978) seinerzeit mit großen Unterschieden in der Gagenberechnung die Existenz von Richter und seiner Familie gefährdet hatte. In den 1950er Jahren verzog Stapff nach Westdeutschland.¹⁰



Liedersammlung „Dr Vogelbeerbaum“ („Der Vogelbeerbaum“) von Manfred Blechschmidt, Leipzig 1970.



Publikation mit Mundartliedern zum 675. Jahrestag der urkundlichen Ersterwähnung von Ehrenfriedersdorf, 2014



Die Sänger Horst Gläß mit Werner Kempf aus dem „Erzgebirgsensemble Aue“ während eines Konzerts in den 1960er Jahren.
Foto: Archiv Erzgebirgsensemble.

Schon in den örtlichen Nachkriegsveranstaltungen und verstärkt seit den 1950er Jahren waren die Akteure der Mundartpflege, insbesondere auch Zither-Solisten (Curt Herbert Richter, Willi Kaltofen, Joachim Süß und Hans Eder) im Erzgebirge sehr gefragt. Bisherige Gruppen wurden fortgeführt, wiederbelebt oder neue gegründet. Ab 1946 erklangen erzgebirgische Mundartlieder erneut in Rundfunksendungen. Dazu gehörten u. a. der Zither-Solist Curt Herbert Richter mit seinem Instrumentaltrio und „Sawall-Terzett“ und bekannte Gruppen wie die „Geschwister Calderelli“ oder die „Helmut-Stapff-Gruppe“. Richter begründete mit Georg Baumann 1946 die sogenannte „Leipziger Volksmusikstunde“ des Mitteldeutschen Rundfunks, die im Laufe der Jahre weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt wurde. Nach der Auflösung und Eingliederung des Mitteldeutschen Rundfunks in das Staatliche Rundfunkkomitee der DDR 1952 wurde diese Volksmusikstunde eingestellt. Richter hatte als ständiger Mitarbeiter an mehr als 150 Sendungen mitgewirkt.

Erzgebirgische Mundart- und Musikpflege erlangte erneut in den 1950/1960er Jahren neben ihren zahlreichen regionalen Veranstaltungen der „Erzgebirgs- und Heimatabende“ mit den DDR-weiten Tourneeprogrammen überregionale Bekanntheit und Beliebtheit. Verstärkt seit den 1970er Jahren erklangen Mundartlieder in regelmäßigen Rundfunksendungen wie z. B. „Volkskünstler singen und musizieren“, „Erlebte Heimat DDR oder Volkstümliche Klänge zur Abendstunde“, „Typisch Sachsen“, „Spitzenparade der volkstümlichen Weisen“ und im DDR-Fernsehen. Die Sendungen fanden nach der

deutschen Wiedervereinigung mit der „Volkstümlichen Hitparade“ im Rundfunk eine eingeschränkte und in den Fernsehsendungen wie „Musikanten sind da“, „Alles singt unterm Tannenbaum“, „Su klingt’s bei uns im Erzgebirg“ oder der „Wernesgrüner Musikantenschenke“ ihre Fortsetzung.

Dass sich das erzgebirgische Mundartlied als eine stabile kulturpolitische Komponente im volkskünstlerischen Laienschaffen der DDR behaupten und entwickeln konnte, ist eng mit dem ununterbrochenen Wirkungspotenzial erzgebirgischer Solisten, Gesangs- und Instrumentalgruppen, aber auch mit der Person von Manfred Blechschmidt (1923–2015) und seinem Erzgebirgsensemble Aue verbunden. Blechschmidt, der selbst als Kind die „Streitsingen“ miterlebt hatte, publizierte ab 1960 ausgehend von erzgebirgischer Mundartdichtung ein umfangreiches Lebenswerk auch regionalgeschichtlicher Literatur und das erzgebirgische Mundartlied betreffende Beiträge im Jahrbuch des Volksliedarchivs Freiburg. Unerschöpflich ist die Vielfalt seiner in der DDR-Zeit mehrfach ausgezeichneten Verdienste als Revierförster, Fachbuchautor, Volksschuldirektor, Pädagoge, Schriftsteller, Lektor, Chronist, Heimatforscher, kulturpolitischer Funktionär (SED/Kulturbund) und Förderer von Regionalkultur, nicht zuletzt als Gründer des erfolgreichen und international anerkannten Erzgebirgsensembles Aue, das er bis 1988 führte und das in seinen traditionellen Bühnenprogrammen (Mundart-) Wort, Lied, Musik und Tanz vereint. Das bis heute gerade auch in der Nachwuchsarbeit so aktive Erzgebirgsensemble Aue war seit jeher in seiner professionell ausgerichteten künstlerischen Qualität, Nachwuchs- und Forschungsarbeit Maßstab und Ansporn für Förderer und Akteure der Mundartpflege.

Zwischen 1966 und 1988 fanden 17-Mal die beliebten sogenannten „Kuchensingen“ statt. Ab 1979/80 führte man Bezirksleistungsvergleiche und Workshops für erzgebirgische und vogtländische Gesangs- und Instrumentalgruppen ein. Eine in den 1960er Jahren gegründete Bezirksarbeitsgemeinschaft für Instrumentalmusik in Karl-Marx-Stadt unterstützte die Kulturarbeit u. a. mit Lehrgängen für Leiter aus dem Volkskunstschaffen und mit Liedheften und Liedpostkarten für das Vogtland und das Erzgebirge. „Tage der erzgebirgischen bzw. vogtländischen Folklore“ (1979–1989) bzw. die „Tage erzgebirgischer Folklore“ in der Stadthalle Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) gehörten zu den Höhe-

punkten der zahlreichen Veranstaltungen. Ein Desiderat bis zur deutschen Wiedervereinigung blieben die fast aussichtslosen Veröffentlichungsmöglichkeiten von Tonträgerproduktionen. Jahrzehntelange Defizite an Tonträgern für das erzgebirgische Mundartlied konnten hier insbesondere von B.T.M. GmbH Musikproduktion Berlin und der Saxonia Tonträgerproduktion Plauen nicht ersetzt aber weitestgehend ausgeglichen werden.

Während der DDR-Zeit entstanden oftmals ausgerichtet an einem propagierten zeitgemäßen „sozialistischen Heimatbegriff“ neue Mundartlieder unterschiedlicher Gebrauchsqualität. Sie sollten in den 1950/60er als übergreifendes nationales Konstrukt fungieren („neue Zukunft, neuer Mensch, neues Lebensgefühl“, Parteinahme für die Heimat von heute) oder wirtschafts-, kultur- und sozialgeschichtliche Umbrüche wie sie mit dem Wismutbergbau (1946–1990) im Erzgebirge verbunden waren, widerspiegeln. Dazu zählt beispielsweise in den 1950er Jahren im Annaberger Raum das Bergbau- und Kumpellied. Nur ein Teil dieser neuen Mundartlieder gehört bis heute zum Repertoire, wie z. B. das mit der Gründungsgeschichte des Erzgebirgsensembles Aue verbundene „De Mad, die bracht en Freier ham“ („Die Magd, die brachte einen Freier heim“) von Blechschmidt und aus dem Jahr 1962 „Kuchnsinge“ von Blechschmidt und Helmut Merkel (1915–1982) oder auch das so sinnige und beliebte „In jeden Baam do hängt e Lied“ von Gläß und Steinz. Vielen dieser der neuen Zeit verpflichtenden „Auftragswerke“ fehlte jedoch der künstlerische Anspruch und Poesie. Doch gerade die Werke von Blechschmidt und Merkel sind von bleibender Bedeutung. Seit 1966 bis zu seinem Tod wirkte Merkel, ein der Volksmusik mit Herz und Verstand verbundener Komponist (500 Kompositionen) und Musiker, erfolgreich als musikalischer Leiter im Ensemble. Zahlreiche Langspielplatten (VEB Deutsche Schallplatten Berlin, Label Eterna) belegen dies. Anton Günthers „Deutsch on frei wolln mer sei“ („Deutsch und frei wollen wir sein“) von 1908 fehlte darauf: Es war zu DDR-Zeiten oftmals in Unkenntnis seiner frühen Entstehungsgeschichte (Studentenlied) und aufgrund seines Missbrauchs in der nationalsozialistischen Zeit als „erzgebirgisches Bekenntnislied“ offiziell unerwünscht. Ein Umstand, der oftmals auf die Bewertung des Autors und seine weiteren Lieder übertra-

gen wurde. Doch seit Mitte der 1970er Jahre sang man diese wieder verstärkt – und selbst SED-Funktionäre in ihrer Privatsphäre.¹¹ „Deutsch on frei...“ kam in der Zeit der politischen Wende (Montagsdemonstrationen) und mit der Neugründung des Erzgebirgsvereins e. V. in seinen Veranstaltungen ganz bewusst zum Einsatz; mittlerweile ist es wieder stiller um dieses Lied geworden. Mit der politischen Wende erfuhr das tradierte erzgebirgische Mundartlied im innovativen Kulturalltag Aufbruch und Wandlung. Akteure, die meist auf hohe Jubiläen ihres Schaffens zurückblicken (u. a. „Bingemaad“, „Erzgebirgsgruppe Ehrenfriedersdorf“, „Schennhaader Maad“, „Zwickauer Kohlmeisen“, „Heimatgruppe Krumhmersdorf“, „Heimatspiegel Zschorlau“), erlangen trotz anfänglicher Einbrüche der Förderung und Auftrittsgelegenheiten eine verstärkte Wahrnehmung nicht zuletzt über Mitglieder aus dem Erzgebirgsverein. Mit einer expandierenden öffentlichen Festkultur, wie den zahlreichen Orts- und Heimatfesten, entstanden in den 1990er Jahren verstärkt neue Heimat- und Ortslieder. Alltagsstimmungen, von Wende und Globalisierung gezeichnete Geschichten vor Ort fließen in neue Texte ein.

Erfassung und Bewahrung

Das Internet und insbesondere Wikipedia ermöglichten die Erfassung der Hauptvertreter der erzgebirgischen Mundartpflege und ihres Wirkens. Aber dennoch bleiben das detaillierte Erfassen und Dokumentieren aller in ost- und west erzgebirgischer Mundart verfassten Lieder und ihrer Varianten in einer Publikation oder Online-Datenbank ein wichtiges und sicher lohnenswertes Vorhaben. Auftakt dazu bot schon 1939 die Publikation „Singendes Land. 400 Mundartlieder aus dem Erzgebirge“. Inspiriert durch eine Mundarttagung im Jahr 1999 begann Familie Knauth aus Ehrenfriedersdorf umfangreiche Sammlungsaktivitäten zum erzgebirgischen Liedgut mit Blick auf bekannte und unbekanntere Nachlässe und Sammlungen. Der bisherige Sammlungsbestand umfasst 146 Komponisten und 1.649 Lieder. In den 1980er Jahren beliefen sich Schätzungen auf eine Anzahl von ca. 1.700 Liedern, die um einen nicht geringen, möglicherweise mehrfachen Bestand gewachsen sein dürfte. Das Vorhaben einer solchen Gesamt-Erfassung wäre sicher ein lohnenswertes, längerfristiges Projekt. Glückauf Erzgebirge!



CD-Cover aus den 1990er Jahren mit historischen Aufnahmen von Curt Werner Richter



Typisches CD-Cover einer erzgebirgischen Weihnachts-CD aus den 1990er Jahren



CD-Cover der „Bergsänger Geyer“, 2006



Cd-Cover des Albums „Aufgewurzelt“ von den „Randfichten“, 2012.

Autorin
Elvira Werner
Schwarzenberg

Weiterführende Literatur (Auswahl):

- Albrecht, Helmuth: Die Montanregion Erzgebirge als Industrie-Kulturlandschaft, in: Sächsische Bergbauregionen im Wandel. Reflexionen, Positionen, Perspektiven im 20./21. Jahrhundert, Chemnitz 2008.
- Bachmann, Manfred: Zum sozialistischen Heimatbegriff, in: Sächsische Heimatblätter, 9 (1963), S. 1-6.
- Bartella, Petra: Mir sei halt mir. 40 Jahre Heimat Spiegel – eine kleine Rezension, Zschorlau 2013.
- Beer, Mathias: Das Heimatbuch. Geschichte, Methodik, Wirkung, Göttingen 2010.
- Blaschke, Karlheinz: Landesgeschichte im Überblick, in: Auf den Spuren der musikalischen Volkskultur im Erzgebirge, München 2009.
- Blehschmidt, Manfred: August Schreyer und das Lied vom Vogelbeerbaum, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hrsg.): Jahrbuch für Volksliedforschung 27 (1981), S. 100-105.
- Blehschmidt, Manfred/Barthel, Friedrich (Hrsg.): Stimmen der Heimat. Dichtungen in erzgebirgischer und vogtländischer Mundart von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 1960.
- Blehschmidt, Manfred: Die Liedpostkarte in der erzgebirgischen und vogtländischen Musikfolklore, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 26. (1980), S. 98-105.
- Blehschmidt, Manfred: Die Russischen Hörner in der Musikfolklore des sächsischen Erzbergbaus, in: Sächsische Heimatblätter 20 (1974), S. 270-274.
- Buchholz, Kai: Begriffliche Leit motive der Lebensreform, in: Die Lebensreform. Bd. 1, Darmstadt 2001.
- Diebner, Bernd J./ Lehr, Rudolf (Hrsg.): Deutsche Mundarten an der Wende? Will dich festhalten ..., Heidelberg 1995.
- Ditt, Karl: Die deutsche Heimatbewegung (1871–1945), in: Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven, Bonn 1990.
- Eckardt, Günther: Der Erzgebirgsverein e. V. und das regional-kulturelle Erbe in Vergangenheit und Gegenwart, unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Leipzig, Leipzig 1989.
- Faehndrich, Jutta: Entstehung und Aufstieg des Heimatbuches, in: Beer, Mathias (Hrsg.): Das Heimatbuch. Geschichte, Methodik, Wirkung, Göttingen 2010.
- Firmenich-Richartz, Johann Matthias: Germaniens Völkerstimmen. Sammlung der deutschen Mundarten in Dichtungen, Sagen, Märchen, Volksliedern, Berlin 1854.
- Fröbe, Walter: Erzgebirgische Mundart und erzgebirgische Mundartdichtung, in: Glückauf, Zeitschrift des Erzgebirgsvereins e. V. 49 (1929), S. 66.
- Gebhardt, Dirk: Chronologie der Schellack-Aufnahmen mit erzgebirgischen Volksliedern, Entwurfsmanuskript 2005.
- Gebhardt, Dirk: Discographie der Schellackplatten mit erzgebirgischen Aufnahmen, in: Krüger, Klaus (Hrsg.): Die Deutsche National-Discographie, Serie 1, Discographie der deutschen Kleinkunst, Band 5, Bonn 1998.
- Gläß, Horst: In jeden Baum do hängt e Lied. Gedichte, Geschichten und Lieder von Horst Gläß, illustriert und zusammengestellt von Dieter Böttger, Stollberg 1991.
- Gleißner, Käthe: Der Stand der Mundartforschung in Sachsen, in: Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde 11 (1936), S. 145-151.
- Greverus, Ina-Maria: Auf der Suche nach Heimat, München 1979.
- Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen, Frankfurt am Main 1972.
- Günther, Manfred/Walther, Lutz: Anton Günther. Freiheit zwischen Grenzen. Die Biographie, Friedrichsthal 2011.
- Heilfurth, Gerhard (Hrsg.): Anton Günther. Gesamtausgabe der Liedtexte, Gedichte, Sprüche und Erzählungen, Schwarzenberg 1937.
- Heilfurth, Gerhard (Hrsg.): Der erzgebirgische Volkssänger Anton Günther: Leben und Werk, Leipzig 1994.

- Heilfurth, Gerhard: Einzelzüge im geschichtlich-kulturellen Antlitz des Erzgebirges mit Ausblicken auf sein Umfeld. Beiträge zur Erkundung einer regionalen Lebenswelt im ostmitteleuropäischen Grenzbereich, Marburg 1989.
- Hengst, Karlheinz: Hutzen – wie kam es zustande?, in: Erzgebirgische Heimatblätter 6/2007, S. 14-16.
- Herrmann, Lothar/Fickel, Rolf: Curt-Herbert Richter „Musik – mein ganzes Leben“. Skizzen eines Musikerlebens, Bernsbach 1993.
- Heydel, Fred: Das Hans-Soph-Buch. Leben und Werk des Erzgebirgssängers, Leipzig 1955.
- Kaden, Werner: Musikkultur im Erzgebirge, Schneeberg und Chemnitz 2001.
- Leitner, Hartmut: Eine Erinnerung an Anton Günther, in: Erzgebirgische Heimatblätter 2/2004.
- Leonhardt, Werner: Die Bedeutung der Mundartgruppen in der Brauchtumpflege des Erzgebirges – dargestellt am Beispiel der „Zschorlauer Nachtigallen“, unveröffentlichtes Manuskript, Zschorlau 1991.
- Leopold Christine: Leben und Werk Anton Günthers, unveröffentlichtes Manuskript, Pädagogisches Institut Zwickau, Zwickau 1969.
- Möckel, Hermann: Ehrung für den Volksdichter Anton Günther in Gottesgab, in: Glückauf-Zeitschrift des Erzgebirgsvereins e. V. 1908, S. 122-123.
- Müller, Emil: Mehr Interesse für unsere Mundart-Literatur, in: Glückauf, Zeitschrift des Erzgebirgsvereins e. V. 36 (1916), Heft 4, S. 58-59.
- Reuschel, Karl: Der Gefühlsausdruck im erzgebirgischen Volksliede, Vortrag auf der Hauptversammlung des Vereins für Sächsische Volkskunde am 7. September 1913, in: Dresdner Anzeiger, Bd. 14, Dresden 1924, S. 174-175.
- Ruhheim, Karl (Pseudonym für Christian Gottlob Wild): Reise durch das sächsische Erzgebirge, Leipzig 1805.
- Schaarschmidt, Thomas: Vom völkischen Mythos zum „sozialistischen Patriotismus“, Sächsische Regionalkultur im Dritten Reich und in der SBZ/DDR, in: Diktaturvergleich als Herausforderung. Theorie und Praxis, hrsg. von Günther Heydemann u. Eckhard Jesse, Berlin 1998.
- Schaarschmidt, Thomas: Regionalkultur und Diktatur. Sächsische Heimatbewegung und Heimat-Propaganda im Dritten Reich und in der SBZ/DDR, Köln/Weimar/Wien 2004.
- Schlegel, Gerhard u. a.: 125 Jahre Erzgebirgsverein, Festschrift, Marienberg 2003.
- Schmitz, Walter: Die Zeichen der „Heimat“. Zur Semiotik eines wandelbaren Konzeptes in der deutschen Kultur, in: Klose, Joachim (Hrsg.): Heimatschichten, Wiesbaden 2013.
- Seibt, Hendrik: Anton Günther. Ein Liedermacher aus dem Erzgebirge, unveröffentlichtes Manuskript, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Weimar 1994.
- Teller, Christian: Christian Gottlob Wild zum 200. Geburtstag, in: Sächsische Heimatblätter, 5/1986, S. 229-233.
- Werner, Elvira: Das Erbe Anton Günthers. Zur Rezeption seines Werkes, in: Sächsische Heimatblätter 41 (1995), S. 224-236.
- Werner, Elvira: Mundart im Erzgebirge, Marienberg 1999.
- Werner, Elvira: Krippenspiele im sächsischen Erzgebirge, in: Seifert, Manfred/Bröcker, Marianne (Hrsg.): Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen, Dresden 2010.
- Werner, Elvira: „Heimatsbuch“ – Welche literarischen Spuren hinterließ der Wismut-Bergbau in der Regionalkultur?, in: Ette, Wolfram u. a. (Hrsg.): Strahlungen. Literatur um die Wismut, Würzburg 2012.
- Wirr, Andreas (Hrsg.): Sprachverfall?, Berlin/Boston 2014.
- Zirkler, Albert: Mundart und Schriftsprache, in: Meier, John: Lehrproben zur deutschen Volkskunde, Berlin und Leipzig 1928, S. 99-113.

Wo lag das Dorf Kyleb des Jahres 1087?

Eine Hypothese zur Identifikation und Lokalisation dieses Dorfes aus linguistischer und verkehrs-geographischer Sicht

Bernd Hofmann

1 Das königliche Tafelgut Nisan wird in der Dresdner Elbtalweitung mit Dohna als zentralem Ort lokalisiert; vgl. Manfred Kobuch, Zur Lagebestimmung der Wirtschaftshöfe des staufischen Tafelgüterverzeichnisses im meißnischen Markengebiet, in: Lutz Fenske (Hrsg.), Deutsche Königspfalzen, Bd. 4, Göttingen 1996, S. 308-376, S. 356 ff.

Das 11. Jahrhundert war durch heftige Gegensätze u. a. zwischen dem römisch-deutschen Kaiser Heinrich IV. (1050–1106) und Papst Gregor VII. (um 1025–1085) gekennzeichnet, deren bekannteste Auswirkung der Gang des Kaisers nach Canossa im Jahre 1077 war. Dadurch bildeten sich im Deutschen Reich Interessengruppen heraus, die für und gegen den Kaiser um die Vorherrschaft agierten. Zu den Gegnern des Kaisers gehörte Markgraf Ekbert II. von Meißen (um 1060–1090), zu seinen Parteigängern zählten der böhmische Herzog Vratislav II. (um 1035–1092), Bischof Benno vom Meißen (um 1010–1106) und Graf Wiprecht

von Groitzsch (um 1050–1124). Für seine Parteinahme erhielt Herzog Vratislav II. im Jahre 1076 von Kaiser Heinrich IV. im „Wendischen Land“ u. a. sowohl die Mark Meißen als auch das Reichsgut Nisan¹ zu Lehen und die darin befindliche Burg Gvozdec im heutigen Niederwartha als Eigenbesitz (Allodium)². Außerdem wurde er 1086 vom Kaiser personengebunden zum König von Böhmen erhoben. Erst jetzt offenbar fühlte sich Vratislav stark genug, um seine neuen Ländereien im „Wendischen Land“ in Besitz zu nehmen. In der deutschen Übersetzung der „Böhmischen Chronik“ des Václav Hájek z Libočan heißt es dazu: „Anno 1087. König Wratislaus

Links: Cosmas von Prag war ein Prager Kanoniker, der die älteste Chronik zur Geschichte Böhmens verfasst hat. Die Abbildung stammt aus einer Handschrift der *Chronica Boemorum*, Ende des 12. Jahrhunderts, die sich heute in der Universitätsbibliothek Leipzig befindet.



Rechts: Wenzeslaus Hágaciš von Libočan (Václav Hájek z Libočan) war der Verfasser einer Chronik Böhmens, Lithographie, um 1850



nahm viel seines Volks zu sich und begab sich ins Wendische Land, welches ihm [...] Kaiser Henricus eingeräumt und übergeben gehabt“.³ Nicht zuletzt dadurch kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Böhmen und Teilen der Bewohner in der Mark und/oder des Bistums Meißen. Nach einem in lateinischer Sprache abgefassten Bericht des böhmischen Chronisten Cosmas von Prag (um 1045–1125) führten diese Auseinandersetzungen unter anderem zur Zerstörung eines Dorfes mit Namen Kyleb/ Kyleb und zur Ermordung vieler seiner Bewohner⁴. Bisher konnte dieses Dorf weder identifiziert noch lokalisiert werden. Bei aller gebotenen Vorsicht bei der Interpretation erzählender Quellen und darauf aufbauender späterer Übersetzungen oder Interpretationen ist die vorliegende Arbeit ein Versuch, das Dorf Kyleb aus linguistischer und verkehrsgeographischer Sicht zu identifizieren und zu lokalisieren.

Das Dorf Kyleb in der historischen Überlieferung

Eine aus heutiger Sicht relativ unabhängige deutsche Übersetzung einer „Böhmischen Chronik“ des Wenzeslaus Hagacius von Libotschan († 1553)⁵ stammt von Johann Sandel aus dem Jahr 1596⁶, die von Kaiser Rudolph II. privilegiert wurde. Sandel stammte vermutlich aus Brüx (heute Most) und war nach eigenen Angaben „Notarius der königlichen Stadt Cadan“ (Kaaden, tsch. Kadaň). Die „Böhmische Chronik“ und ihre Übersetzung durch Sandel entspricht, zumindest soweit sie den Ort Kyleb betrifft, weitgehend dem Bericht in der Chronica Boemorum des Cosmas von Prag, der ein Zeitgenosse der Ereignisse war. In moderner Lesart lautet dieser an Dramatik kaum zu überbietende Textabschnitt zum Jahr 1087 in Bezug auf das Dorf Kyleb etwa wie folgt:

„Allda wollte König Wratisslaus ein wüstes Schloß (Gvozdec) unweit⁷ der Stadt Meissen gelegen, wieder aufbauen, aber die Bauern aus einem großen Dorfe mit Namen Kyleb wollten dies verhindern. König Wratisslaus aber wollte sich dafür rächen und sandte seinen Sohn Břetislav dahin, dass er es retten und den Maurern, Steinhauern, Zimmerleuten und Dachdeckern kein Hindernis bei ihrer Arbeit in den Weg gelegt werden sollte. [...] Nun begab es sich [...], dass Břetislav und Gefolge in das Dorf Kyleb zurückkehrten, aus dem sie kurz zuvor



bei der Rettung des Schlosses (Gvozdec) viele Bauern umgebracht hatten, und lagerten da über Nacht. Die Bauern benachrichtigten die Nachbarn aus den umliegenden Dörfern und überfielen Břetislavs Kriegsknechte unversehens und ohne Ursache. Nun kam zu diesem Aufbruch beiderseits viel Volks, und es geschah in der Finsternis ein großes Totschlagen. Weil aber die Bauern die Gegend besser kannten als die Gäste, waren sie im Vorteil und erschlugen an die zwanzig Mann von Břetislavs Leuten. [...] Als dies Břetislav vernahm, sandte er früh am Tage eine große Anzahl Volks und ließ die einheimischen Bauern alle totschlagen, das Dorf Kyleb anzünden und restlos verbrennen.“

Abgesehen davon, dass die Bauern von Kyleb und Umgebung Břetislavs Leute keineswegs „ohne Ursache“ überfallen hätten, wie sich aus dem vorhergehenden Satz ergibt, weist das Geschehen um das Dorf Kyleb auf unklare Machtverhältnisse im Raum Meißen in der damaligen Zeit hin. Obwohl der Meißner Bischof Benno ebenso wie der Böhmenkönig Parteigänger von Kaiser Heinrich IV. war, hat der Bischof im Jahre 1087 wohl nicht hinnehmen wollen, dass der Böhmenkönig seine Machtposition im Umfeld von Meißen ausbaute und deshalb den Ausbau von Gvozdec zu verhindern suchte.

Weiter heißt es in Sandels Übersetzung der „Böhmischen Chronik“ in heutiger Schreibweise:

„Dem größeren Teil seiner Leute gebot Břetislav voran zu ziehen, aber er selbst blieb

Ausschnitt der Übersetzung Johann Sandels der „Böhmischen Chronik“ des Wenzeslaus Hagacius von Libotschan, 1596

- 2 Werner Coblentz, Bemerkungen zum Slawengau Nisane, in: Archäologie als Geschichtswissenschaft, Berlin 1977, S. 343-357; Gerhard Billig/Heinz Müller, Burgen. Zeugen sächsischer Geschichte, Neustadt an der Aisch 1998, S. 18 f.
- 3 Böhmische Chronica. Von Ursprung der Böhmen von irer Hertzogen und Könige..., von Václav Hájek z Libočan, aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt von Johann Sandel, Cadan 1596, S. 180 (Google-Digitalisat, S. 396).
- 4 Cosmae Chronicon Boemorum, hrsg. von Heinrich Pertz (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Bd. 9), Hannover 1851 [Nachdruck Stuttgart 1963], liber II, Kap. 93, S.142 ff.
- 5 Wenzeslaus Hagacius von Libotschan (tschechisch Václav Hájek z Libočan) war ein böhmischer Chronist und Verfasser einer Chronik über die Geschichte Böhmens.
- 6 Böhmische Chronica. Von Ursprung der Böhmen von irer Hertzogen und Könige ..., von Václav Hájek z Libočan, aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt von Johann Sandel, Cadan 1596.

Dem andern Kriegsvolcke geboht er auch voran zu ziehen / vnd selbst blieb er bey dem Hauffen so das Dorff eingeschert / Aber ehe die Sonne auffgieng / zog er mit seinem geringern Volcke / dem hällten Hauffenmach / fast in einer halben Meil Weges. Vnd als der hällte Hauffen vngeschr vmb den Mittag / an einen grossen Fluß kommen / kundten sie sogar bald nicht hinüber passiren / dann es wurd allerley Plunder getragen / geführet vnd getrieben / welches eine Hindernuß brauchte. Als Brzetislaus die ersten seines Volcks überholte / geboht er / das sie fort ziehen solten / vnd er selbst blieb mit dem wenigsten Volck bey dem Wasserfluß / vnd hatte die vornehmsten Ritter bey sich / allda hielt er sein Mittagsmahl. Vnd dieweil die Sonne sehr hätz schiene / legte er vnd seine Ritter ihre Rüstung vnd Kleider abe / vnd stungen an / in diesem Fluß zu baden vnd sich zu kühlen. Als dieses dem Alexio / welcher der Kriegs Hauptman gewesen / angezelget wurde / gieng er hin vnd sprach: Mein lieber Herzog / es ist allhier weder die Mulda noch die Eger / was nimbstu vor? Herzog Brzetislaus ant-

Ausschnitt der Übersetzung Johann Sandels der „Böhmischen Chronik“ des Wenzeslaus Hagacius von Libotschan, 1596

bei dem anderen Teil der Truppe, die das Dorf⁸ eingeschert hatte. Aber vor Sonnenaufgang zog er mit ihnen den ersteren nach⁹. Als aber der voranziehende Teil seiner Leute etwa gegen Mittag an einen großen Fluss kam, konnten sie diesen nicht überqueren, denn sie hatten allerlei Plunder¹⁰ zu tragen, mit sich zu führen und zu treiben. Břetislav holte sie an diesem Fluss ein und hielt mit den vornehmsten Rittern dort sein Mittagsmahl. Weil es Anfang Juli und heiß war, badeten sie anschließend im Fluss. Als dies Břetislavs Kriegs-Hauptmann Alexius erfuhr, ging er zu Břetislav und wies ihn darauf hin, dass er hier weder an der Eger noch an der Moldau in der sicheren böhmischen Heimat sei.¹¹

Aus diesen Textabschnitten lassen sich folgende, für die Lokalisierung des Dorfes Kyleb wichtige Schlussfolgerungen ziehen:

1. Das Dorf Kyleb war, zumindest für die Zeit um 1080, relativ groß.
2. Nur das Dorf Kyleb begehrte offenbar gegen die Renovierung von Gvozdec durch den Böhmenkönig auf, obwohl es in der Nachbarschaft mehrere Dörfer gab.
3. Die Bauern aus Kyleb brauchten offenbar nur relativ kurze Zeit, um Gvozdec zu erreichen und dessen Renovierung zu stören.
4. Das Dorf Kyleb hat deshalb wohl etwa im Umkreis von maximal etwa 10–30 Kilometer von Gvozdec gelegen.
5. Die Gegend war bereits im 11. Jahrhundert relativ dicht besiedelt, denn die Leute von Kyleb konnten „viel Volks“ aus Nachbardörfern in kurzer Zeit, vermutlich innerhalb weniger Stunden, benachrichtigen und gegen Břetislavs Leute aktivieren.

6. Auch Břetislav konnte offenbar in kurzer Zeit „viel Volks“ gegen die Kyleb-Leute aufbringen, vermutlich aus der Mannschaft seines Vaters, König Vratislav I.
7. Břetislavs Vortrupp war wohl von etwa Mitternacht bis gegen Mittag unterwegs, um nach der Niederbrennung von Kyleb den „großen Fluss“ zu erreichen.
8. Vermutlich wurde das Dorf Kyleb vor der Niederbrennung geplündert und alles Verwertbare mitgenommen, auch das Vieh.
9. Da Břetislavs Vortrupp mit der mitgeführten „Plunderware“ von Kyleb (Ausrüstung von Bauernwirtschaften, lebendes Vieh) vermutlich nur langsam vorankam, kann die Entfernung zwischen Kyleb und diesem „großen Fluss“ nicht allzu groß gewesen sein. Nimmt man eine „Reisegeschwindigkeit“ des Trupps einschließlich Pausen von etwa zwei Kilometern pro Stunde an, kann eine Entfernung von nicht mehr als etwa 24 Kilometer angenommen werden.
10. Der „große Fluss“ war also weder die Moldau noch die Eger, kann aber auf Grund seiner relativ geringen Entfernung von Kyleb auch nicht die Mulde oder die Saale gewesen sein, so dass nur die Elbe in Frage kommt. Letztere muss aber wohl außerhalb Böhmens gelegen sein, da offenbar weder Břetislav noch seine Leute diesen Flussabschnitt kannten.

Der Ortsname Kyleb aus linguistischer Sicht

Die Schlussfolgerungen aus den das Dorf Kyleb betreffenden Textabschnitten der „Böhmischen Chronik“ zeigen, dass das Dorf Kyleb im näheren oder weiteren Meißner Umland gelegen haben muss. Da diese Gegend im 11. Jahrhundert noch überwiegend slawisch besiedelt war, kann davon ausgegangen werden, dass der Dorfname Kyleb eine slawische Wurzel hat. Der Name Kyleb besitzt drei Konsonanten in der Folge k - l - b. Eine Eigenart slawisch-deutscher Lexeme (Wörter) besteht nun darin, dass bei gleicher oder ineinander überführbarer Konsonantenfolge in vielen Fällen eine inhaltliche Verwandtschaft der betreffenden Wörter vorliegt¹¹. Durch die im slawisch-deutschen Sprach-Grenzbereich verschiedentlich zu beobachtenden Konsonan-

7 Im Original heißt es bei Cosmas „prope“, während Sandel nach Hagacius „eine halbe Meilweges“ übersetzt. Die Entfernung Gvozdec–Meißen beträgt Luftlinie ca. 15 km. 1 Meile wären demnach mehr als 30 km.

8 Gemeint ist Kyleb.

9 Hier folgt in Sandels Übersetzung „fast in einer halben Meil Weges.“ Dieser Satzteil kann derzeit nicht interpretiert werden.

10 Plunder, Plunderware, besonders als Gegenstand von Plünderungen.

11 Bernd Hofmann, Zur Konsistenz von Konsonantenfolgen slawisch-deutscher Lexeme und deren Bedeutung für die historische Semantik, in: Historische Sprachforschung 124 (2011), S. 284–291.

12 Z. B. Kamenz (1241 Chamenech), Chemnitz oder Kloster Chorin, wobei die Anlaute ch wie k ausgesprochen werden.

13 Poln.: chleb, tsch.: chleba, russ.: chleb, altslaw.: chleb, clewe = Brot, Korn, Brotgetreide.

14 Historisches Ortsverzeichnis von Sachsen. 2 Bde., hrsg. von Susanne Baudisch/Karlheinz Blaschke, Leipzig 2006.

15 Gemeint ist hier der Ortsteil Grotzsch der Gemeinde Jesewitz im Landkreis Nordachsen.

16 villa deserta: wüstes Dorf.

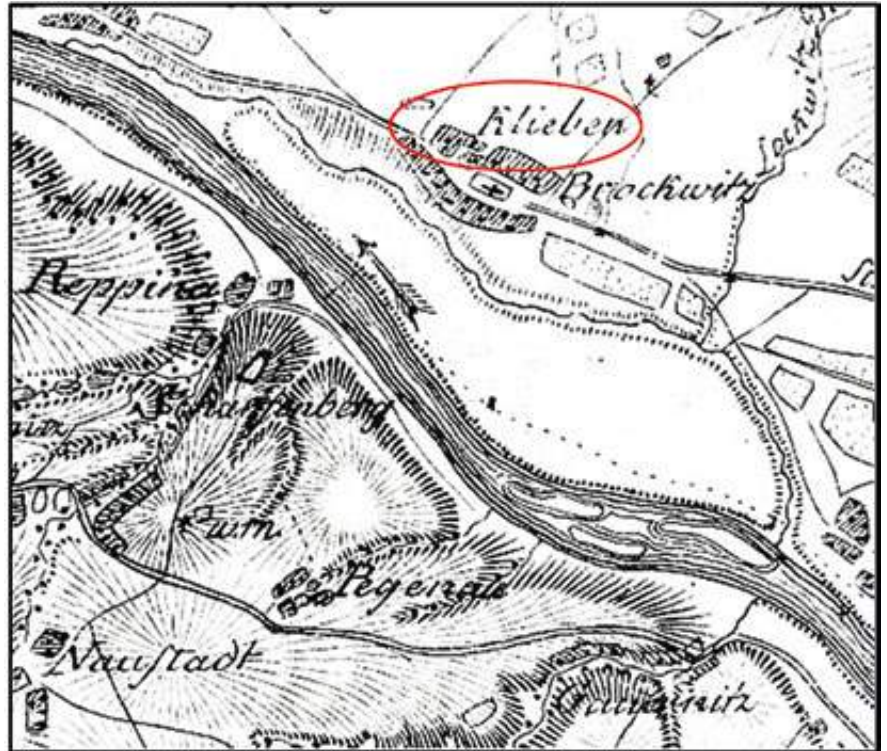
ten- bzw. Schreibweisenwechsel von „ch“ (gesprochen wie in Bach) nach „c“ bzw. „k“¹² könnte der Dorfname Kyleb auf slaw. chleb (Konsonantenfolge ch - l - b) für Brot bzw. Korn (Getreide) in der Bedeutung von Getreide- oder Brotdorf, also auf ein vorzugsweise Feldbau betreibendes Dorf zurückgehen¹³. Bei der Suche nach einem Dorf mit der Konsonantenfolge k(ch,c) - l - b im Wortstamm wurden alle bisher erfassten etwa 6000 Toponyme (Ortsnamen) einschließlich der nachweisbaren Wüstungen im heutigen Freistaat Sachsen analysiert.¹⁴ Dabei stellte sich heraus, dass es beim derzeitigen Stand der Ortsnamenforschung in den Grenzen des heutigen Freistaates Sachsen nicht mehr als vier (!) Dorf- bzw. Wüstungsnamen gibt, die eine solche oder darauf zurückführbare Konsonantenfolge im Wortstamm aufweisen, nämlich die Wüstungen Klebendorf und Gröbisch bei Leipzig sowie die Dörfer Clieben bei Meißen und Kleba bei Kreischa.

Klebendorf

Klebendorf ist eine Wüstung zwischen Sommerfeld und Taucha bei Leipzig, ca. 8,5 Kilometer ost-nordöstlich vom Leipziger Stadtzentrum und ca. 15 Kilometer west-südwestlich der Mulde bei Grotzsch.¹⁵ Überlieferte Ortsnamenformen sind 1350 Clebisdorf, 1378 Clebedorf, villa deserta¹⁶, 1471/81 Clebendorf marck und 1501 Cleindorffer Mark¹⁷. Diese weisen mit einer Ausnahme die Konsonantenfolge c(k) - l - b im Wortstamm auf, was auf ein Brot- bzw. Getreide anbauendes Dorf slawischen Ursprungs hindeuten könnte. Da die mutmaßliche Entfernung zwischen der Burg Gvozdec (Niederwartha) und der zu vermutenden Ortslage Klebendorf mit ca. 90 Kilometer (Luftlinie) sehr groß ist, ist ein Bezug zwischen dieser Örtlichkeit und den Ereignissen von 1087, die zum Untergang des Dorfes Kyleb geführt haben, auszuschließen.

Gröbisch

Bereits vor Jahrzehnten wurde vermutet, dass ein später eingegangener Ort mit Namen Gröbisch¹⁸ bei dem Dorf Pristäblich etwa 35 Kilometer nord-nordöstlich vom Leipziger Stadtzentrum mit dem Dorfe Kyleb des Jahres 1087 in Verbindung gebracht werden kann¹⁹. Pristäblich liegt zwischen Bad Düben und dem alten Mulde-Übergang



Gruna/Hohenprießnitz unmittelbar an einem Altarm und nur wenige 100 Meter östlich der heutigen, ehemals in dieser Gegend stark mäandrierenden Mulde. Tatsächlich scheint die Konsonantenfolge des Wortstammes von Gröbisch mit g-r-b entfernt mit der von Kyleb, Clieben und Kleba verwandt zu sein²⁰. Allerdings ist hier das -l- in Wortmitte durch -r- ersetzt. Dieser Konsonantenwechsel ist im slawisch-deutschen Durchdringungsraum verschiedentlich zu beobachten, sodass der ursprüngliche Dorfname auch Glöbisch, Globisch oder Globig gelautet haben könnte. Familiennamen wie Globig oder Globisch, die als Herkunftsnamen auf das Dorf Gröbisch/Globig zurückgehen könnten, sind im Raum Leipzig noch heute anzutreffen²¹. Ein Ortsname dieser Art ist aber im gesamten heutigen Freistaat Sachsen nicht mehr bekannt²². Da die Entfernung zwischen Gröbisch/Globisch/Pristäblich und der Burg Gvozdec (Niederwartha) ebenfalls knapp 90 Kilometer (Luftlinie) beträgt, ist ein Zusammenhang mit den Ereignissen von 1087, die zum Untergang des Dorfes Kyleb geführt haben, ebenfalls nicht anzunehmen.

Clieben bei Meißen

Das Dorf Clieben²³, heute Ortsteil von Brockwitz südöstlich von Meißen, liegt am rechten Elbufer im nordwestlichen Teil des

Das Dorf Clieben nebst Brockwitz an der Elbe, etwa nördlich von Gauernitz, im 18. Jahrhundert, Situationskarten von den Kriegsschauplätzen des Siebenjährigen Krieges, Klipphausen-Scharfenberg, Bl. 2, Meißen/Freiberg, 1805; Ausschnitt und Ergänzungen: Bernd Hofmann

- 17 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, 4 Bde., hrsg. von Ernst Eichler/ Hans Walther, Berlin 2002, hier Bd. 1, S. 490.
- 18 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, Bd. 2, S. 224.
- 19 Gustav Hey, Die slavischen Siedlungen im Königreich Sachsen mit Erklärung ihrer Namen, Dresden 1893, S. 101; Cosmas von Prag, Chronica Boemorum, liber II, Kap. 39, S. 142.
- 20 Der Suffix (hier -isch) hat in der Regel keinen Einfluss auf die Wortbedeutung, vgl. Bernd Hofmann, Zöthain, Hof/Stauchitz oder Gruna? Zur sogenannten Gana-Frage aus linguistischer und verkehrstopographischer Sicht, in: Burgenforschung aus Sachsen 23 (2010), S. 55-70.
- 21 <http://www.verwandt.de/karten/absolut/globig.html> (letzter Zugriff 03.08.2015).
- 22 gl. Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen.

- 23 <https://de.wikipedia.org/wiki/Clieben> (letzter Zugriff am 13.10.2015); die dort angegebene Deutung des Ortsnamens von asorb. „Leute aus den Ställen“ (vgl. z.B. poln. chlew für Schweinestall) ist auf Grund der Konsonantenfolge ch-l-w nicht auszuschließen, kann aber ebenso auf Brot- bzw. Getreidedorf hinweisen.
- 24 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, Bd. 1, S. 147.
- 25 Ernst Gotthelf Gersdorf (Bearb.): Urkundenbuch des Hochstifts Meißen (Codex diplomaticus Saxoniae, Zweiter Haupttheil, Bd. 1), Leipzig 1864, Nr. 19 (19. Juli 1013).
- 26 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, Bd. 1, S. 127.
- 27 Ernst Gotthelf Gersdorf (Bearb.): Urkundenbuch der Stadt Meißen und ihrer Klöster (Codex diplomaticus Saxoniae, Zweiter Haupttheil, Bd. 4), Leipzig 1873, Nr. 18, S. 11.
- 28 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, Bd. 1, S. 489 f.
- 29 Hofmann, Zur Konsistenz (wie Anm. 11).
- 30 <https://publikationen.sachsen.de/bdb/artikel/13524/documents/15431>, Karte 7.
- 31 http://www.kreischa.de/inhalte/kreischa/_inhalt/unsere_gemeinde/ortsteile/kleba/kleba.
- 32 Vgl. Digitales Historisches Ortsverzeichnis von Sachsen.
- 33 Historisches Ortsnamenbuch von Sachsen, Bd. 1, S. 268.

Die Dörfer Groß- und Klein-Kleba westlich von Babisnuau im 18. Jahrhundert, Meilenblatt (Freiberger Exemplar), Blatt 280, Grundaufnahme 1785, Nachträge bis 1876; Ausschnitt und Ergänzungen: Bernd Hofmann

Dresdener Elbtalkessels. Im Zentrum der Flur blieb der Dorfkern in Form eines Straßendorfs erhalten. Er geht nach Osten direkt und ohne erkennbare Grenze in den Dorfkern von Brockwitz über. Vermutlich wesentlich älter, wurde Clieben urkundlich erstmals im Jahre 1205 erwähnt, als Markgraf Dietrich der Bedrängte das Dorf „Clewan“ und seine Nachbarorte dem Augustiner-Chorherren-Stift St. Afra in Meißen stiftete. Weitere Ortsnamenformen waren 1350 Clewen, 1406 Klebin, 1457 Cliben, 1515 Kleben, 1551 Cleue, 1791 Clieben oder Klieben.²⁴

Bemerkenswert ist, dass gemäß einer Urkunde aus dem Jahre 1013²⁵ der spätere Kaiser Heinrich II., zu dieser Zeit König des Ostfrankenreiches, dem durch feindliche Verwüstungen in seinen Einnahmen sehr geschädigten bischöflichen Hochstift Meißen sechs Dörfer übereignete. Eines dieser Dörfer, das einzige im Gau Nisan („in Niseni Brochotina cethla“) hieß „Brochotinacethla“ und stellt die Ersterwähnung von Brockwitz dar.

Da also Brockwitz, das mit Clieben offenbar nahezu eine räumliche Einheit bildete und vermutlich mit 613 Hektar stets wesentlich größer war als letzteres (98 Hektar), viele Jahrzehnte vor den Ereignissen des Jahres 1087 bekannt war, aber bei Cosmas im Zusammenhang mit Kyleb nicht erwähnt wurde, erscheint es schon deshalb unwahrscheinlich, dass Clieben mit den Ereignissen des Jahres 1087 um Kyleb etwas zu tun hatte. Desweiteren sprechen folgende Aspekte gegen Clieben:

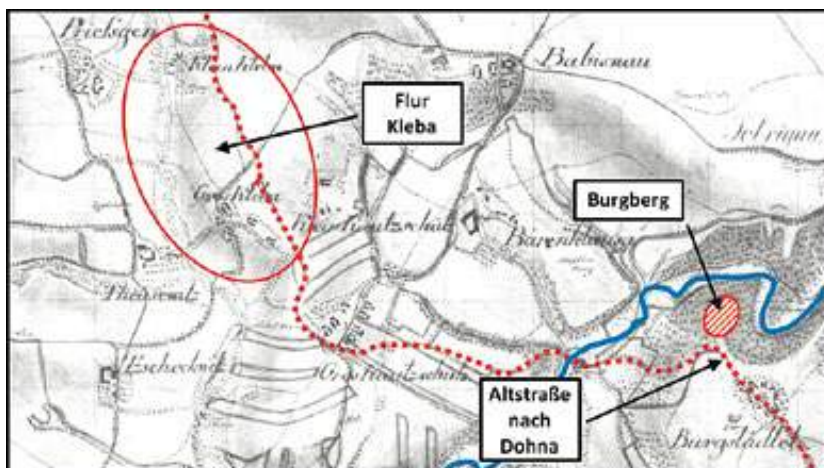
Da die Leute aus Kyleb die Böhmen am Ausbau von Gvozdec behindert hatten und die Böhmen daraufhin Kyleb zerstörten, hätten beide Parteien die Elbe überqueren müssen. Davon ist aber in den Quellen keine Rede.

Da Clieben direkt an der Elbe liegt, hätte Břetislavs Vortrupp mit der mitgeführten „Plunderware“ nicht viele Stunden, sondern nur wenige Minuten gebraucht, um den „großen Fluss“ zu erreichen.

Kleba bei Kreischa

Kleba liegt südlich von Dresden nur wenige Kilometer nördlich von Kreischa im Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge, vom Dörfchen Theisewitz durch den Possendorfer Bach getrennt. Bis in die frühe Neuzeit verlief eine im Mittelalter vermutlich bedeutende Fernstraße, die heutige Kreisstraße K9021, ausgehend vom alten Straßenknoten bei der ehemaligen Hornschänke als Höhenweg nordöstlich an der Flur Kleba vorbei zum Übergang über den Lockwitzbach an der ehemaligen Hummelmühle und weiter an einem slawisch-frühdeutschen Burgberg²⁶ nahe dem Dorf Burgstädtel vorbei nach Dohna. Die Flur Kleba liegt im wesentlichen zwischen dem Possendorfer Bach und besagter Kreisstraße auf einem vor kalten Nordwinden geschützten, klimatisch begünstigten Südwesthang. Wie die Karte aus dem 18. Jahrhundert zeigt, befanden sich noch in der frühen Neuzeit auf der Klebaer Flur zwei Weiler, nämlich Groß- und Klein-Kleba. Noch heute besteht (Groß-)Kleba aus nur vier großen, unregelmäßig zueinander stehenden Dreiseithöfen und später gebauten Wohnhäusern in Form einer Streusiedlung. Auch die wenigen Häuser von Klein-Kleba dienen derzeit offenbar Wohnzwecken.

In einer Urkunde vom 2. November 1288, in der der Meißner Kanoniker Konrad von Boritz dem Hospital in Meißen Getreidezinsen mehrerer Dörfer übereignete, wird Kleba erstmalig als Clebe erwähnt.²⁷ Darüber hinaus sind folgende weitere Ortsnamenformen überliefert: 1378 Kleben, 1501 Clawe, 1539 Kleube, 1547 Klaue, 1590 Clawe, 1610 Klewe, 1781 KleinKleba, Klewa, 1791 Kleba.²⁸ Auf Grund der vorherrschenden Konsonantenfolge k(c) - l - b(w) kann auch der Dorfname Kleba auf altslaw. chleb, clewe für Brot bzw. Korn (Getreide) in der Bedeutung von Getreide- oder Brotdorf, also auf ein vorzugsweise Feldbau betreibendes Dorf zurückgehen. Der Konsonantenwechsel vom Rachenlaut ch zu k ist beim Übergang von slawischen zu lateinischen und in der Folge auch deutschen Leuxemen nicht selten zu beobachten. Die Vo-



kalausstattung des Dorfnamens Kyleb ist wie bei Kleba im Laufe der Jahrhunderte teilweise starken Veränderungen unterworfen gewesen (z.B. Clawe - Kleba), was aber die Semantik (Wortbedeutung) nicht verändert hat.²⁹

Der Ortsname verweist also auf guten Ackerboden (Ackerzahl heute um 50³⁰). Es ist bezeichnend für diese Gegend, dass viele Orte mit gutem Ackerboden bischöflicher Besitz waren. Auch Kleba soll wegen seines offenbar guten Bodens nicht zur Burggrafschaft Dohna (Gau Nisan) gehört haben, von deren Besitzungen es rings umgeben ist, weil es im Dohnaischen Besitzverzeichnis nicht genannt wird. Es soll zum bischöflichen Hochstift Meißen gehört haben.³¹

Auffällig ist, dass das bezüglich der Anzahl seiner Höfe relativ kleine Kleba zu den Dörfern mit dem größten Flurbestand der Gegend gehört (111 Hektar). Eine Auflistung der heutigen Flurgrößen³² von Kleba und seinen Nachbardörfern im Vergleich stimmt überein mit der Bemerkung in der „Böhmischen Chronik“, wonach es sich bei Kyleb um ein „großes Dorf“ gehandelt habe. Die heutige, scheinbare Diskrepanz zwischen den wenigen Höfen und der großen Dorfflur von Kleba erklärt sich möglicherweise aus der weitgehenden Vernichtung des Dorfes Kyleb im Jahre 1087. Wenn auch anzunehmen ist, dass Kyleb in bescheidenem Umfang wieder besiedelt wurde, so blieben sicher große Teile der Dorfflur zunächst ungenutzt. Deshalb kann hypothetisch angenommen werden, dass z. B. das Domstift Meißen einige Zeit nach der Verwüstung des Dorfes Kyleb/Kleba im Jahre 1087 versuchte, fränkische Siedler auf dessen Fluren anzusiedeln. Darauf weisen zumindest einige Flurnamen hin, die auf eine Wüstung zwischen den Dörfern Possendorf, Brösgen, Kleba, Golberode und Rippien schließen lassen. Diese Flurnamen sind allerdings nur aus dem 16. Jahrhundert überliefert. Sie lauten im Jahre 1568 „die Feilde vffm Francken genant“ und um 1600 „in Francken grundt, im Franken“³³. Hieraus kann geschlossen werden, dass sich einige Zeit nach 1087, vielleicht im frühen 12. Jahrhundert, fränkische Siedler auf den teilweise verwaisten Fluren von Kyleb niederließen, sich aber in der damals noch weitgehend slawischen Umgebung nicht durchsetzen konnten und ihre Siedlung nach einiger Zeit aufgaben.

Weiterhin widersprechen die geographische Lage und die Beschaffenheit der Dorfflur

von Kleba nicht den Schlussfolgerungen aus den oben zitierten Textabschnitten der „Böhmischen Chronik“:

Zwischen Niederwartha/Gvozdec und Kleba besteht eine Distanz von nur ca. 19 Kilometer Luftlinie. Eine solche Strecke konnten Reiter in Hochmittelalter in etwa zwei bis drei Stunden zurücklegen, obwohl dabei die Täler der Weißeritz und anderer kleinerer Flüsschen zu überwinden waren.

Nimmt man einen „Fluchtweg“ des Böhmenherzogs Břetislav und seiner Gefolgsleute von Kleba Richtung Böhmen über den vorbeiführenden Fernweg zunächst in die Gegend von Dohna an, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie – aus Unkenntnis oder in irgendeiner Absicht – zunächst zur Elbe, also zu dem in der Chronik erwähnten „großen Fluss“ zogen. Die Entfernung von Kleba bis zur Elbe etwa in die Gegend des heutigen Pirna beträgt zwar nur ca. 14 Kilometer (Luftlinie), wobei jedoch neben kleineren Bächen die Täler der Lockwitz und der Müglitz zu überqueren waren. Dabei kam Břetislavs Vortrupp vermutlich nur langsam voran, weil diese Leute durch die aus Kyleb mitgeführte „Plunderware“ sicher immer wieder aufgehalten wurden.

Resümee

Durch Anwendung der linguistischen Hypothese von der „Konsistenz von Konsonantenfolgen slawisch-deutscher Lexeme“ konnte zunächst die Suche nach einer Örtlichkeit, die auf das im Jahre 1087 auf dramatische Weise zerstörte Dorf Kyleb im „Wendischen Land“ hindeuten könnte, auf nur vier Dörfer bzw. Wüstungen im heutigen Freistaat Sachsen begrenzt werden. Durch Analyse der historischen Überlieferungen zum Geschehen um Kyleb und deren Vergleich mit den örtlichen Gegebenheiten und der geographischen Lage konnten drei dieser Örtlichkeiten als nicht relevant von der Suche ausgeschlossen werden. Nur für das Dorf Kleba konnten auf Grund seiner verkehrsgeographischen Lage, seiner spätmittelalterlichen Besiedlungs- und Besitzverhältnisse und seiner Flurstruktur erstaunliche Parallelen zum hochmittelalterlichen Dorf Kyleb aufgezeigt werden. Deshalb ist es nicht unwahrscheinlich, dass das 1087 zerstörte Dorf Kyleb im heutigen Dorf Kleba, heute Ortsteil von Kreischa im Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge, weiterlebt.

Autor
Dr. Bernd Hofmann
Dresden



Sigmund Hosmann:
Fürtreffliches Denck=Maß,
Celle/Leipzig 1700, Vorsatz und
Titelblatt

Auf den Spuren des Räubers Nicol List (1654–1699)

Gerd Freitag

In einer Auflistung der legendärsten deutschen Räuber im Internet wird der sächsische Meisterdieb und Hochstapler Johann Nicolaus List, besser bekannt als Nicol oder Nickel List, an fünfter Stelle genannt.¹ In der Literatur finden sich zahlreiche weitere Rufnamen und Pseudonyme wie z.B. Niklas Liste, Freiherr Johann Rudolph von der Mosel, Baron aus Sachsen, Doktor aus Halle, Schwarzer Nickel, Grätzischer Nickel oder Nicol Weichel. Beim Weitersuchen findet man eine erstaunlich große Anzahl von Publikationen von Schriftstellern, Journalisten, Pfarrern, Wissenschaftlern, Regionalforschern, Künstlern u. a. aus verschiedenen

deutschen Ländern, die sich seit mehr als 300 Jahren bis in die jüngste Gegenwart mit dem Leben und den (Un-)Taten dieses Mannes beschäftigt haben oder beschäftigen. Der Versuch einer Bibliografie weist mehr als 350 Einträge auf: Archivakten, Historische Romane, Publikationen in Kalendern, Zeitungen und Zeitschriften, CDs, Theaterstücke, Balladen, Sagen, Gedichte, ein Kinderbuch, eine Kinderoper, Gemälde und Lithografien, Spiele usw.

Neue Erkenntnisse zu einem Münzfund 1939 im Dorf Brünlos, heute Ortsteil von Zwönitz, veranlassten den Autor, nach möglichen früheren Besitzern zu recherchieren. Dabei kam

1 <http://www.zehn.de/nicol-list-6997623-5/>
Letzter Zugriff 22.7.2015

der Räuber Nicol List ins Blickfeld, dessen frühere Wirkungsstätte um Hartenstein nur wenige Kilometer von der Vergrabungsstätte entfernt lag. Auch das Zeitfenster passte in etwa. Der Beweis auf einen Zusammenhang mit List wurde bisher nicht erbracht. Das Interesse am Räuber List war geweckt.

Die zahlreichen Archivalien und Publikationen über List in Archiven, Museen, Bibliotheken und Redaktionen in den Bundesländern Sachsen, Thüringen und Niedersachsen sowie im Internet wurden in sechsjähriger Forschungsarbeit in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen Chemnitz gesichtet, ausgewertet und ein Lebenslauf sowie eine Bibliografie erstellt. Dazu wurden mehrere Anlagen erarbeitet, darunter eine Zeittafel, eine Zusammenstellung von Zeitdokumenten sowie der etwa 120 namentlich bekannten Komplizen, eine Sammlung der Balladen, Sagen und Gedichte sowie von Abbildungen.

Es fällt ins Auge, dass zwischen dem archivalisch überlieferten Lebenslauf Lists und den in den Printmedien und im Internet veröffentlichten Biografien z. T. erhebliche Unterschiede bestehen. Die meisten Autoren, darunter auch die Herausgeber großer historischer Lexika wie Zedler und Pierer, übernahmen ungeprüft einen Lebenslauf, der erstmals 1700 von dem Celler Stadtprediger Magister Sigismund Hosmann in seinem Buch „Fürtreffliches Denck=Mahl der Göttlichen Regierung Bewiesen an der uhralten höchst=berühmten Antiquität des Klosters S. Michaelis in Lüneburg / der in dem hohen Altar daselbst gestandene Güldene Taffel / und anderer Kostbarkeiten / wie der gerechte Gott Dero Räuber gantz wunderbahrlich entdeckt / zugleich viele begangene zuvor gantz unerforschliche Kirchen=Räubereyen und Diebstähle ans Licht gebracht / und eine fast durch gantz Teuschland zertrennete höchst=schädliche und gefährliche Diebes=Bande zum Theil der Hoch=Fürstl. Zellischen Regierung zur gerechten Straffe in die Hände geliefert“ veröffentlicht wurde.

Das Buch war ein Bestseller des 18. Jahrhunderts. Es erschien nach dem Tod Hosmanns (1701) in weiteren fünf deutschen und einer niederländischen Ausgabe. Hosmann hatte seit Januar 1699 als Seelsorger Nicol List und mehrere Komplizen im Gefängnis Celle betreut. Er hatte ihn am 23. Mai 1699 zur Hinrichtung begleitet und außerdem Zugang zu den Prozessakten. Deshalb waren die nachfolgenden Autoren mit Ausnahme mehrerer sächsischer Lokalforscher, die die Harten-

steiner Gerichtsbücher ausgewertet hatten², davon überzeugt, dass Hosmanns Buch authentisch und überprüfbar das Leben und Wirken Lists und seiner Komplizen widerspiegeln würde.

Das ist jedoch m. E. nicht der Fall. Nach gründlicher Kenntnis der Aktenlage zu List und seinen Komplizen im gesamten Wirkungsraum des Räubers ist einzuschätzen, dass Hosmanns „Fürtreffliches Denck-Mahl“ zwar eine wichtige, aber keine vollständige und in jeder Hinsicht authentische, wissenschaftlich fundierte Quelle für die Aufklärung und Bewertung des Lebens und Wirkens Lists u. a. ist. Deshalb kann sie auch nicht kritiklos unter dem Begriff einer „Aktenmäßigen Überlieferung“ eingeordnet werden³.

Hosmann hat etwa ein Jahr nach Lists Hinrichtung seine Erinnerungen aus dem Gedächtnis sowie aus Erkenntnissen der Inquisition niedergeschrieben. Ihm lagen vermutlich keine Dokumente und präzise Zeugenaussagen über Geburt, Familie, Kindheit und Jugend Lists, seine berufliche Entwicklung sowie Details über seinen Militärdienst vor. Beginnend beim falschen Geburtsjahr 1656 (List wurde 1654 geboren) sind die Angaben Hosmanns über Familie, Schulzeit und Ausbildung Lists, seine angebliche Dienstzeit in der kurbrandenburgischen Armee, die Teilnahme an Schlachten 1675 gegen die Schweden und 1679 gegen die Franzosen nicht belegbar. Hosmanns mehrmals anzutreffende Behauptung, List habe nach seiner Militärzeit einen Gasthof in Ramsdorf bei Borna gekauft und betrieben, der sich rasch zu einem Räubernest entwickelt habe, gehört ebenfalls in das Reich der Legende. Vermutlich war hier ein Gasthof im Dorf Raum bei Beutha im Erzgebirge gemeint.⁴

Überhaupt spiegelt das Hosmannsche Buch wider, dass der Autor keine gesicherten Kenntnisse über das Vorleben Lists in Sachsen zwischen 1654 und 1696 hatte und diesen Zeitraum nach eigenem Ermessen literarisch füllte. Hinzu kommen eine Reihe Ungenauigkeiten in den Texten, die vermutlich aus Hör- oder Druckfehlern resultieren. Das betrifft vor allem Personen- und Ortsangaben sowie Kalenderdaten. Der häufige Gebrauch von Spitznamen bzw. Tarnnahmen Lists und der Komplizen erschwert teilweise ihre Identifizierung. Der verübte Einbruch beim Erbrichter Hilbert fand nicht in Richerswalde, sondern im erzgebirgischen Kleinrückerswalde bei Annaberg statt. Die

2 Insbesondere die sächsischen Lokalforscher Richard Hommel, Oberlungwitz 1925; Prof. D. Dr. Otto Clemen, Zwickau 1927; Richard Oertel, Aue 1934, 1935; Isodor Hottenroth, Gersdorf 1937 und Albin Schwind, Beutha 1940, machten sich durch die Auswertung der Hartensteiner Gerichtsbücher der Jahre 1688 bis 1699 und eigene Forschungen um die List-Biografie verdient.

3 Neben den Strafakten in mehreren Archiven liegen zum Kriminalfall List zwei „Aktenmäßige Überlieferungen“ vor: „Historische Ausführliche und glaubwürdige Erzählung [...]“, erschienen 1699 in Celle und Leipzig, und „Ausführliche Relation, wie es bei der scharffen Execution, derer in Zelle [...] wuercklich vollzogen [...]“. Celle 1699. Beide verfasst von anonymen Autoren, die wahrscheinlich selbst dem Inquisitionsgericht in Celle angehört hatten. Sie können als authentisch und überprüfbar angesehen werden, umfassen aber nur einen kleinen Ausschnitt aus den Strafverfahren gegen List.

4 Vielleicht umgangssprachlich Ramsdorf statt Ramsdorf? Im Historischen Ortsverzeichnis von Sachsen gibt es diese Ortsbezeichnung jedoch nicht.

Moderne Illustration zu Nicol List, Zeichnung von Heinz Bormann aus dem „Magazin“, 1963



5 Sigismund Hosmann: Fürtreffliches Denck=Mahl, Celle/Leipzig 1700, Teil 1, S. 165-166.

Wüstung des List'schen Hauses in Beutha erfolgte nicht 1700 aufgrund des explodierenden Volkszornes der Dorfbewohner, sondern 1696 aufgrund einer schriftlich von der Schönburger Herrschaft angewiesenen Strafmaßnahme usw..

Bei den Zeitangaben muss berücksichtigt werden, dass in Sachsen 1700 die Zeitumstellung vom Julianischen auf den Gregorianischen Kalender mit einer Zeitverkürzung von 11 Tagen (auf den 18. Februar folgte der 1. März) vorgenommen wurde und andererseits ein Teil der überlieferten Zeitangaben nach den Bezeichnungen des Kirchenjahres dokumentiert ist.

Hosmann hatte seine Grenzen selbst erkannt, wie er seinem Buch mitteilte: „Allein hier bedaure ich bey seinen Leb=Zeiten / nicht habe vorher wissen mögen / daß ich diese Geschichte / und in selbiger seinen Lebens=Lauf schreiben mögen. Es waren das zu der Zeit meine allerwenigsten Gedanken. Ich hätte sonst vieles von ihm und aus seinem Munde anmercken können / indem ich manchmahl ganze Stunden bey ihm im Gefängnis gesessen / da er wann ich meine geistige Unterredung mit ihm geschlossen / gar gerne aus seinem Leben erzählte / welches ich aber so groß nicht achtete / so fern es nicht zu meinem damahligen Zweck gereichte / der allein auf Erkänntnis seiner Sünden und andere zur Auffheissung seiner tieffster Reue zerknirrschten Seele nöthige Dinge an-

ging. Muß also nur das erzählen, wessen ich mich noch erinnern kan / und was ich nechst dem in dem ganzen Corpore Actorum hin und wieder gefunden / und als kleine Stücklein und Brosamen zusammen getragen habe / auch was ich sonst aus andern gantz glaubhaftten Berichten erfahren können.“⁵

Eine Reihe von historischen Universal-Lexika bezieht sich ausdrücklich als Quelle auf Hosmanns „Fürtreffliches Denck=Mahl“ und gibt somit die lückenhaften, ungenauen bzw. falschen Inhaltsangaben zum Lebenslauf Lists wieder. Beispielhaft sei hier das „Zedlersche Universal-Lexikon“, Band 17, S. 1635 - 1646, erwähnt: Der umfangreiche Eintrag beginnt mit den Worten: „List, (Nicol) oder wie er sich sonst nannte, Johann Rudolph von der Mosel war um das Jahr 1656 geböhren“. Noch drastischer sind die Abweichungen in „Pierers Universal-Lexikon“, Altenburg 1860, Band 11, S. 880. In diesem modernen allgemeinen Lexikon, das zum Vorbild für die großen Lexika wie Brockhaus, Meyer und Herder wurde, summieren sich falsche Tatsachenbehauptungen über Lists Lebenslauf, beginnend mit dem Geburtsjahr 1656 und dem angeblichen Geburtsort Eichlaide in Sachsen – dieses Dorf wurde erst um 1700 gegründet. Seine frühen Dienstjahre werden gar an einen gräflich reußischen Hof und sein erster Gasthof nach Reinsdorf bei Zwickau verortet. Ähnlich kritisch sind auch die Einträge zu List in etwa einem Dutzend weiterer Lexika und biografischen Sammlungen zu bewerten, die in das Internet übernommen worden sind. Analog sind die Eintragungen in den zahlreichen historischen Kalendern, Zeitschriften usw. einzuschätzen.

Spätere Autoren, besonders im 18. Jahrhundert, haben in einer großen Zahl biografischer Romane und in einer unüberschaubaren Flut von Beiträgen in den Printmedien Nicol List zum Räuberhauptmann und gar zum literarischen Vorbild für den Karl von Moor in Schillers „Die Räuber“ hochstilisiert. Tatsächlich war List ein mit allen Wassern gewaschener charismatischer Meisterdieb und Hochstapler, ein Gleicher unter Seinesgleichen, der nur ein Ziel kannte: Er wollte ein möglichst großes Stück vom Kuchen abhaben, mit dem die Tische der barocken Obrigkeiten seiner Zeit reichlich gedeckt waren. Da ihm das seine Herkunft und sein Werdegang verweigerten, griff er zur Selbsthilfe und bewegte sich dabei mit wechselndem Erfolg in einem ganzen Netz von Gaunern, aus dem er lediglich als der „Vornehmste“ und handwerklich Geschickteste herausragte. Es

gab nie eine einheitliche, straff organisierte Bande, sondern eine Reihe von mehr oder weniger selbständig handelnden Diebesrotten mit Kristallationskernen im sächsischen Vogtland, in Stedten (Thüringen), Halle, Altona bei Hamburg, Meuslingen bei Lübeck sowie Blumenau und Wunstorf bei Lüneburg.

Für den Autor ergibt sich aus dem vorliegenden Sachverhalt die Frage, wie Internetnutzer mit den anhand der Archivadokumente nachweisbar ungenauen bzw. falschen historischen Überlieferungen umgehen sollten, da sie bisher kaum die reale Möglichkeit haben, eine kritische Bewertung anhand eigener gesicherter Erkenntnisse vornehmen zu können.

Eine umfassende, auf gründliche Archivstudien gestützte Biografie des Nicol List gibt es bisher nicht. Diese wird gegenwärtig vom Autor erarbeitet. In Kurzfassung lassen sich folgende Fakten aus dem Lebenslauf des Nicol List nachweisen:

Der im sächsischen Waldenburg geborene und am 4. Dezember 1654 getaufte Sohn einer Tagelöhnerfamilie wuchs in den Ställen der Schönburger Herrschaft rund um Hartenstein auf und entwickelte sich zum Reitknecht und gefragten Pferdekennner. 1679 heiratete er die aus Thierfeld stammende Maria Scherf und bezog mit ihr ein Häuschen in Beutha, wo er ab 1680 als Bürger geführt wurde. 1681 trat er in den Militärdienst ein, wurde Kürassier der kurfürstlich sächsischen Armee und diente als Korporal u. a. in Wittenberg, in der Lausitz, im Meißenischen Kreis und zuletzt bei Freiberg. 1683 verstarb seine erste Ehefrau an der Geburt der gemeinsamen Tochter Anna Marie. 1686 nahm er als Kürasier mit einem Kontingent der kurfürstlich sächsischen Armee an der kaiserlichen Schlacht gegen die Türken um Ofen (heute Teil von Budapest) in Ungarn teil. Aus dem Krieg unversehrt zurückgekehrt, betrieb er seine Entlassung aus dem Militärdienst. Sein Vorgesetzter verweigerte ihm zunächst den „Ehrlichen Abschied“ und forderte als Gegenleistung zwei Pferde und 30 Taler. List verließ 1687 eigenmächtig seine Garnison in Langenau unter Zurücklassung seines Pferdes und seiner gesamten Ausrüstung, kaufte in Beutha einen Bauplatz und baute ein neues, größeres Haus. Er betrieb Gastwirtschaft und Branntweinbrennerei sowie mit Schönburger Pass landesweit und nach Böhmen Pferdehandel. Die Auseinandersetzung um den „Ehrlichen Abschied“ zog sich mehrere Jahre hin. List wurde des-



Gerichtsbuch der Herrschaft Hartenstein mit Prozessakten, betreffend den Räuber Nicol List, 1688 und folgende Jahre

halb wiederholt von kursächsischen Soldaten bedrängt und ausgeraubt. Der Versuch, ihn zwangsweise wieder in den Militärdienst zu pressen, scheiterte, bis schließlich eine Einigung mit dem Rittmeister gegen die Zahlung von Geld und Pferden erzielt werden konnte.

List hatte aus dem Krieg eine neue Frau mit nach Beutha gebracht, Margarethe Göden (Göthin) aus Burg bei Magdeburg. Nach zwei Jahren „wilder Ehe“ durch Weisung der Obrigkeit gegen seinen Willen zur Eheschließung gezwungen, hatte er mit ihr fünf gemeinsame Kinder, von denen eines im Kindesalter verstarb.

List verstand es lange Zeit, sich in der Öffentlichkeit den Anschein einer gebildeten, weltmännisch erfahrenen und finanziell gut situierten Persönlichkeit zu geben. Dazu trugen auch sein häufiges Selbststudium von Fachliteratur über Astronomie und Medizin sowie sein Ruf als Doktor von Mensch und Tier bei. Er pflegte freundschaftlichen Umgang mit Angehörigen der Schönburger Herrschaft und konnte mehrere von ihnen als Paten für seine Kinder gewinnen. Darunter war eine Tochter des damals höchsten Beamten in Hartenstein, des Amtsverwesers Schönheim, sowie ein Lösnitzer Ratsherr. List war auch selbst ein gefragter Pate. Gegenüber den Ämtern trat er selbstbewusst auf und stützte sich im Konfliktfall auf mehrere Advokaten. Das brachte ihm die Anerkennung seitens seiner Geschäftspartner, Bediensteten und der Dorfbewohner ein.



„Grüne Tanne“ in Raum, 1966

1691 übernahm List als Pächter der Schönburger Herrschaft den neugebauten Straßengasthof „Zur grünen Tanne“ im Nachbarort Raum, der sich bald zum Räubernest entwickelte. Dabei spielten ständige Auseinandersetzungen mit aktiven sowie unehrlich entlassenen kursächsischen Soldaten, die Lists Frau auch in seiner Abwesenheit drangsalieren und beraubten, eine besondere Rolle. Aufgrund vieler Beschwerden beim Amt musste List nach 17 Monaten die Pacht beenden. Er ging 1693 in seine Wirtschaft nach Beutha zurück und war als Pferdehändler viel unterwegs.

Verdachtshinweise darauf, dass List in der Vergangenheit Straftaten begangen hatte und

u. a. an Pferdediebstählen beteiligt war, wurden im Hartensteiner Amt mehrmals bekannt, jedoch nie nachgewiesen. 1692 war er an einem spektakulären Einbruch bei einer Frau von Tettau auf dem Gut in Mechelsgrün bei Plauen im Vogtland beteiligt. Sein Beuteanteil betrug 1.200 Taler. Daraus entwickelte sich in der Folgezeit ein heftig geführter Beutestreit, der zu harten Drangsalierungen Lists und seiner Frau durch seine Kumpane führte. Der Beuteanteil wurde ihm letztlich wieder abgepresst.

1694 war List als Anführer einer Rotte von Soldaten aus der Garnison Zwickau an einem Einbruch bei einem Freiherrn von Meusbach im Schloss Braunsdorf im Fürstentum Sachsen-Zeitz beteiligt. Gegen die Soldaten wurden Strafverfahren durchgeführt, während List unbehelligt blieb. Gerüchteweise wurde mehrmals die Vermutung geäußert, dass List vom Hartensteiner Amt gedeckt werde.

Im Ergebnis eines heftigen Beutestreites zwischen Mittätern wurde 1695 in Lists Scheune in Beutha der „Wachtmeister“ genannte Komplize Eckardt erschlagen, sein Kopf abgetrennt und der Körper in einen Teich in Jüdenhain bei Mosel geworfen, wo er später gefunden wurde. Obwohl die Tat in Beutha mehreren Personen unverzüglich bekannt wurde, erfolgt keine Strafverfolgung der Täter. List war Mitwisser, aber angeblich an dem grausamen Mord nicht selbst beteiligt.

1696 führte List mit vier Komplizen einen Einbruch bei dem reichen Erbrichter Hil-



Beutha, Erinnerungssteine an der Friedhofsmauer

bert in Kleinrückerswalde bei Annaberg durch, bei dem erhebliche Beute gemacht wurde. Sofortige Nachforschungen des Richters führten sehr schnell auf die Spuren der Täter und zur Person von Nicol List als Anführer. Hilbert drängte auf sofortige Verhaftung Lists. Zur Ausführung wurden zwanzig Personen unter dem Kommando des Hartensteiner Landrichters Zechendörfer eingesetzt, die List um Mitternacht in Beutha festsetzen sollte. Durch das unentschlossene Handeln des Landrichters schöpfte List Verdacht, gab zwei Pistolenschüsse ab und ergriff die Flucht auf seinem Pferd. Die Schüsse töteten einen Landshöppen und verletzten einen zweiten Verfolger so stark, dass dieser nach wenigen Stunden verstarb.

Das vom Amt Hartenstein eingeleitete Inquisitionsverfahren wegen zweifachen Mordes führte nicht zum Ergebnis. Der Aufenthalt von List konnte trotz zahlreicher Steckbriefe und vieler Zeugenhinweise nicht festgestellt werden. List wurde schließlich unter Ober-Acht gestellt, also für vogelfrei erklärt, was nach deutschem Recht ein Jahr, sechs Wochen und drei Tage andauerte. 1696 wurde auf Weisung der Schönburger Herrschaft Lists Haus in Beutha abgerissen, 1700 wurden an diese Stelle zur Mahnung an die Bluttat drei Erinnerungssteine gesetzt, deren Texte das Tatgeschehen wiedergaben. Die Steine sind heute

an der Innenseite der Friedhofsmauer in Beutha aufgestellt, die überlieferten Texte darauf jedoch nicht mehr lesbar.

List hatte sich nach seiner Flucht 1696 aus Beutha u. a. in Wittenberg, Fulda, Leipzig und Halle aufgehalten und von Pferdehandel und Wirtstätigkeit ernährt. In Leipzig und Halle traf List auf Angehörige mehrerer Diebesrotten, die sich u. a. auf Diebstähle zur Leipziger Messe spezialisiert hatten. Darunter waren auch Juden, die List bereits vor Jahren in Beutha als reisende Händler kennengelernt hatte und die sich insbesondere als Hehler betätigten. Diese unterhielten Verbindungen zu Diebesrotten in Altona bei Hamburg, Meuslingen bei Lübeck und Blumenau und Wunstorf bei Lüneburg. 1696 und 1697 nahm List an einer Serie von Einbrüchen bei reichen Kaufleuten, Grundherren, Pfarrern und in Kirchen, darunter dem Naumburger Dom, teil.

Durch seine „Erfolge“ hatte sich List einen sagenhaften Namen als außergewöhnlich begabter Nachschlüssel-Spezialist gemacht, der in der Lage sei, „auf leisen Sohlen“ jedes Schloss zu öffnen, gleich welchen Schwierigkeitsgrades. Man sagte ihm nach, dass er Zauberei betreiben und durch Wände gehen könne. Ein Altonaer Komplize holte den legendären „sächsischen Baron“ nach Hamburg, wo im Dom angeblich eine Tonne Gold läge. List führte den Einbruch mit mehreren Komplizen aus, war aber über das Ergebnis enttäuscht.

In Hamburg lernte List weitere Komplizen kennen, die an künftigen Diebstählen beteiligt waren. Dazu zählte die getrennt lebende Ehefrau eines bankrotten Weinhändlers, Anna von Sien, die List als seine künftige Konkubine auswählte. Über die Altonaer und Meuslinger Juden sowie über Anna von Sien entstanden die Beziehungen Lists zu einer Diebesrotte um den pensionierten Offizier Gideon Perrmann in Blumenau und Wunstorf.

In Niedersachsen schlüpfte List für die Öffentlichkeit in eine neue Rolle: Er nannte sich nun Freiherr Johann Rudolph von der Mosel und hatte mit der „Adligen aus Hollstein“ Anna von Sien, seinem persönlichen „Jäger“, dem wegen Totschlages gesuchten Weimarer Andreas Schwarz, den „Bediensteten“ Christian und Gertrud Schwanke sowie dem Ehepaar Lorenz und Katharina Schöne einen eigenen „Hofstaat“. Sie quartierten sich in wechselnden Gasthöfen und Herbergen ein und genossen das Leben nach hochherrschaftlichem Vorbild in vollen Zügen. List

Nicol List als Johann Rudolph von der Mosel, Stich, 1700





Goldene Tafel in Lüneburg
Stich, um 1700

selbst verkleidete sich u. a. als Kaufmann mit einer langen braunen Allongeperücke und wertvoller Kleidung, verließ jedoch sein Herbergszimmer nur selten und immer in Begleitung seines „Jägers“.

List erhielt die Nachricht, dass in der Kirche St. Katharina in Braunschweig ein lukrativer Schatz zu heben sei: der Nachlass einer Generalswitwe, verpackt in zehn Koffern. Er führte den Raub im Januar 1698 mit mehreren Komplizen aus. Teile der Beute wurden ihm später als sichergestellte Beweismittel zum Verhängnis, dar-



Nicol List im Gefängnis
Stich, 1700

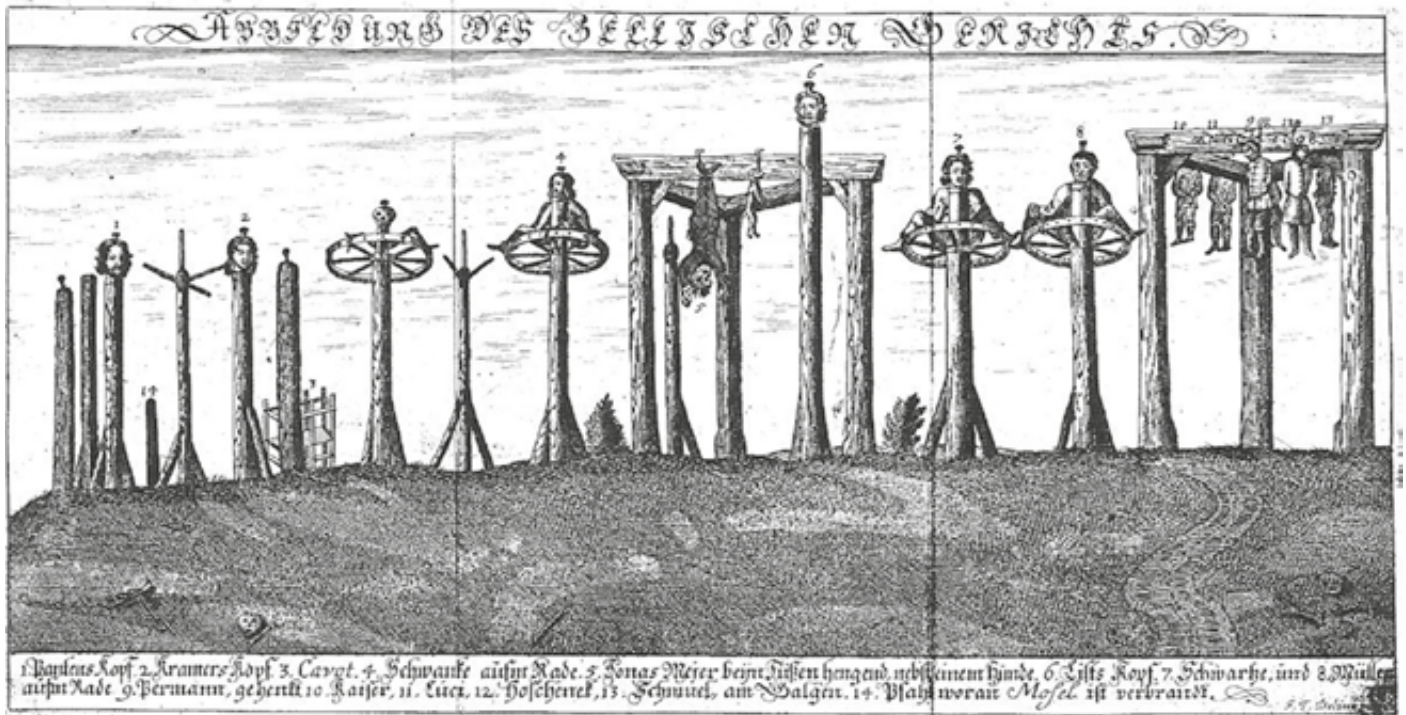
unter ein wertvoller Säbel und eine Kaminuhr.

In Hamburg hatten List und Schöne zufällig Kenntnis davon erhalten, dass in Lüneburg eine besonders wertvolle Goldene Tafel im Altar der Kirche St. Michaelis vorhanden sei und Mitglieder der Altonaer Rotte einen Raub derselben beabsichtigten. Sie verabredeten, den Altonaern zuvorzukommen, und führten die Tat nach gründlicher Vorbereitung im März 1698 aus. Der Einbruch wurde erst nach drei Tagen zufällig entdeckt. List und einige Komplizen hatten sich bereits in Richtung Sachsen und Thüringen abgesetzt und begingen auf dem Fluchtweg mehrere Kircheneinbrüche. Der Diebstahl der Goldenen Tafel ging aufgrund des historischen und materiellen Wertes als der größte Kirchenraub aller Zeiten in die Geschichte ein.

Mit vier ausgewählten Komplizen beging List im Juni 1698 einen Einbruch bei dem reichen Adjunkten Schmidt in Hof im bayrischen Vogtland. Mit dem Beutegut begaben sich die Reiter zum Landgasthof „Neu Schenke“ bei Daßlitz nahe Reichenbach im Vogtland. Zu nachtschlafener Zeit wurden sie dort von den Verfolgern aus Hof gestellt. List und zwei Mitäter wurden festgesetzt, zwei weitere entkamen. List verletzte durch Pistolenschüsse einen Verfolger, wurde aber beim Fluchtversuch niedergeschlagen und war nicht mehr zur Flucht im Stande. Daraufhin versuchte er, sich mit einem Barbiermesser die Kehle durchzuschneiden, was nur teilweise gelang. Ein anwesender Medicus konnte noch rechtzeitig einen tödlichen Ausgang verhindern.

Im Gefängnis Greiz der Herrschaft Reuß begannen die Ermittlungen durch die Inquisition, wobei zunächst nur der Einbruch bei Schmidt und mehrere Kircheneinbrüche im Vogtland Untersuchungsgegenstand waren. Kenntnisse über die Tötung der Bürger in Beutha und die Kircheneinbrüche in Niedersachsen lagen noch nicht vor.

Gerüchteweise gelangte die Information nach Hartenstein, dass Nicol List in Greiz einsitzen würde. Als sich dieser Hinweis durch Zeugen bestätigt hatte, reiste der Hartensteiner Amtsverweser Schönheim sofort selbst nach Greiz und verhörte List insbesondere zu den Tötungshandlungen in Beutha. List spielte den Reumütigen. Er versuchte die Sache als Unfall darzustellen, woran der Hartensteiner Landrichter schuld sei. Schönheim schien ihm zunächst Glauben zu schenken. Er vernahm in Hartenstein nochmals alle Tatzeugen, konnte jedoch die Unfallvari-



ante nicht bestätigen. Jetzt bemühte sich Schönheim im Auftrag der Schönburgischen Herrschaft intensiv darum, List nach Hartenstein überführen zu lassen. List und die beiden Komplizen wurden in das Gefängnis Hof überführt. Nach anfänglicher Zusage verzögerte Hof die Auslieferung. Nun führte die Inquisition der Markgrafschaft Brandenburg-Bayreuth die Ermittlungen zu Ende und verurteilte List am 29. Oktober 1698 zum Tode durch Schleifen durch unvernünftige Tiere zum Richtplatz und Lebendigverbrennen. Der Komplize Nicol Horn alias Hans Krause wurde gehängt, der Komplize Butteltstädt der Prügelstrafe unterzogen und des Landes verwiesen. Nachdem Schönheim den List zweimal im Gefängnis Hof aufgesucht und dessen verschärfte Bewachung veranlasst hatte, übergab er schließlich die Hartensteiner Akten an die Markgräflich-Bayreuthische Inquisition. Zwischenzeitlich war in Hof ein Kriminalkommissar Diederichs aus Lüneburg eingetroffen. Er besaß Sondervollmachten des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg zur Dingfestmachung der Diebe der Goldenen Tafel. Nachdem durch Zeugenaussagen die letzten Zweifel ausgeräumt waren, dass der Inquisit Nicol List in Hof und der gesuchte „Freiherr von der Mosel“ identisch sind, verständigten sich die Landesherren in Bayreuth/Hof, Lüneburg und Hartenstein, List gegen Kostenerstattung nach Celle auszuliefern.

List wurde unter dem Schutz eines 18-köpfigen militärischen Begleitkommandos zwischen Weihnachten und Neujahr 1698 nach Celle überführt. Unterwegs erfolgte die Zuladung von Lists Komplizen aus Weimar, Leipzig und Halle. Von Januar bis Mai 1699 wurden nochmals zahlreiche Verhöre durch die Inquisition durchgeführt. Da sich List keine Überlebenschance mehr ausrechnete, versuchte er eine Strafmilderung durch Aussagen als „Kronzeuge“ zu erreichen, wobei er nunmehr rückhaltslos seine Komplizen belastete.

Gegen ihn wurde ein neues Todesurteil gesprochen, in welchem ausdrücklich auf eine Strafmilderung aufgrund seiner Aussagebereitschaft verwiesen wurde: Anstelle der grausamsten Hinrichtungsart, des Räderns, Zerstoßen der Gliedmaßen mit eisernen Keulen von unten, Enthauptung mit einem Beil und Aufspießen des Kopfes auf einen Pfahl sowie Verbrennen des Körpers.

Nachdem ein letzter Fluchtversuch Lists, in der Nacht vor der Hinrichtung durch einen Fluchttunnel aus dem Gefängnis in Celle zu entkommen, durch Verrat eines Kumpanen gescheitert war, wurde List am 23. Mai 1699 mit fünf seiner Komplizen hingerichtet. Bereits am 21. März waren sechs Komplizen in Celle exekutiert worden. Weitere Hinrichtungen erfolgten bis 1705. Ein Teil der List'schen Komplizen konnte sich der Strafverfolgung dauerhaft entziehen, darunter der vermutliche Denunziant Lorenz Schöne und Lists Geliebte Anna von Sien.

Hinrichtung Lists und seiner Komplizen 1699 in Celle
Stich, 1700

Autor
Gerd Freitag
Chemnitz



Drei Männer in Betrachtung des Mondes

Neues zu Caspar David Friedrichs Gemälde „Wassilij Schukowskij und die Brüder Turgenjew“

Herrmann Zschoche

Das Gemälde „Zwei Männer bei der Betrachtung des Mondes“ von Caspar David Friedrich (1774–1840) ist eines der bekanntesten Bilder der Romantik. Umso erstaunlicher erscheint es, dass seit 1991 ein Gemälde Friedrichs im Moskauer Puschkin-Gedenkhaus hängt, auf welchem **drei** Männer bei der Betrachtung des Mondes zu sehen sind und welches bisher in der hiesigen Friedrich-Forschung nur unzureichend wahrgenommen wurde. Es kann jedoch eindeutig dem berühmten Maler zugeordnet werden. In Moskau trägt es den Titel „Wassilij Schukowskij

und die Brüder Alexander und Sergej Turgenjew“. Der Dichter, Staatsmann und Zarenreizeher Wassilij Andrejewitsch Schukowskij (1783–1853) war ein enger Freund Caspar David Friedrichs. Er vermittelte über Jahrzehnte den Verkauf zahlreicher Werke an das Zarenhaus. Er schrieb nach Russland: „In seinen Bildern ist nichts Schwärmerisches, im Gegenteil, sie gefallen durch ihre Wahrheit, denn ein jedes erweckt in der Seele die Erinnerung an etwas Bekanntes; wenn man in ihnen mehr sieht, als die Augen sehen, so ist der Grund der, dass der Maler auf

die Natur nicht wie ein Artist sieht, der in ihr nicht nur ein Motiv für den Pinsel sucht, sondern wie ein Mensch mit Gefühl und Phantasie, der überall in ihr ein Symbol des menschlichen Lebens findet.“¹

Schukowskij besaß selbst neun Gemälde Friedrichs. Sie schmückten seine Wohnung in Sankt Petersburg und machten 1830 auf seinen Freund Iwan Kirejewskij einen tiefen Eindruck, der die Gemälde ausführlich beschrieb: „Ein großes Bild: Nacht, Mond, und darunter eine Eule. Aus der Flugperspektive sehen wir, was sie sieht; die Anlage des gesamten Bildes zeugt von der Seele eines Poeten.“² Zu beiden Seiten der Eule hängen je zwei quadratische Bildchen. Eines davon ist ein Geschenk von Alexander Iwanowitsch Turgenjew [1784–1845], der es selbst bei Friedrich in Auftrag gegeben hat. Weite, Himmel, Mond – vorne ein Gitter, worauf sich drei Männer stützen: die beiden Turgenjews und Schukowskij. Das hat mir Schukowskij selbst erläutert, indem er sagte, sie hätten einen von ihnen gemeinsam beerdigt.“³ Bei den beiden „Turgenjews“ handelt es sich um den Historiker Alexander und seinen jüngsten Bruder Sergej. Nach einem Aufenthalt in Dresden im Frühjahr 1827 reisten sie mit Schukowskij nach Paris. Der schwer depressive Sergej starb dort am 1. Juni und wurde auf dem Friedhof Père Lachaise begraben. Im August hielten sich Schukowskij und Alexander erneut in Dresden auf, und Alexander bestellte jetzt wohl das Freundschaftsbild bei Friedrich.

Bevor wir näher auf dieses Gemälde eingehen, folgen wir weiter der Beschreibung Kirejewskijs: „Das andere Bild: Nacht, Meer und am Ufer die Trümmer dreier Anker. Das vierte Bild: Abend, die Sonne ist eben untergegangen, und im Westen leuchtet es noch golden; der übrige Himmel, ein sanftes Azur, verschmilzt mit einem Berg von gleicher Farbe. Vorne dichtes hohes Gras, und mitten darin liegt ein Grabstein. Eine schwarz gekleidete Frau mit Schleier geht darauf zu, sie scheint zu fürchten, sie könne gesehen werden. Dieses Bild gefiel mir am besten.“ Dieses Bild trägt heute den Titel „Ein Christengrab: eine Mutter am Grabe ihres Kindes.“ Schukowskij hatte 1829 eine Bekannte in Dresden beauftragt, von drei Gemälden, die Friedrich ihm angeboten hatte, zwei auszuwählen und die Wahl war auf dieses Gemälde gefallen. Schukowskijs Freund führte weiter aus: „Das fünfte dazu zeigt ein jüdisches Grab. Ein riesiger Stein liegt auf drei anderen, kleineren. Weit und breit keine Menschenseele. Alles



ist verlassen und wirkt kalt. Hier und da neigt sich grünes Gras im Winde. Der Himmel ist grau und mit Wolken übersät; die Sonne ist bereits untergegangen, hier und dort ist der letzte Widerschein ihrer Strahlen auf den Wolken noch nicht erloschen. An der dritten Wand hängen vier Bilder, gleichfalls Arbeiten von Friedrich. Auf einem scheint es Herbst zu sein, unten ist grünes Gras, oben kahle Baumäste, ein Grabstein, ein Kreuz, ein Gartenhäuschen und eine Klippe.⁴ Alles ist dunkel und wild. Überhaupt ist die Natur bei Friedrich irgendwie düster und stets einsam. Das ist die Insel Rügen, wo er lange lebte. Das zweite Bild zeigt eine halbverfallene Steinmauer; oben sieht man, durch einen schmalen Spalt, den Mond aufgehen. Unten zeichnet sich, durch ein Tor, undeutlich eine Landschaft ab: Bäume, Himmel, ein Berg und Pflanzenwerk. Ein drittes Bild: ein riesiges schmiedeeisernes Gitter und eine Tür, die sich auf einen Friedhof öffnet, der mit dichtem undurchdringlichem Gras überwuchert ist. Ein viertes Bild: bogenförmige Ruinen inmitten von Säulen, daran gelehnt eine Frau. Sie wendet uns den Rücken zu, doch läßt ihre Haltung erkennen, dass sie schon lange dort steht, in Gedanken versunken, vielleicht betrachtet sie

Carl Christian Vogel von Vogelstein: Bildnis W. A. Schukowskij, mit eigenhändiger Unterschrift und datiert Dresden, 23. August 1827, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett © SLUB Dresden, Deutsche Fotothek

1 Dieser Brief wird in der Friedrich-Literatur mehrfach erwähnt. Hier zitiert nach: Rewald, Sabine (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR. Mit Texten von Robert Rosenblum und Boris I. Aswarischtsch, München 1991, S. 29 ff.

2 Dieses Bild wurde 1820 in Dresden ausgestellt. Ein Kritiker schrieb darüber: „Allgemeine Verwunderung erregte ein Rundgemälde unseres Dichters. Es stellt einen

Caspar David Friedrich:
Spaziergang in der
Abenddämmerung (Ausschnitt)
© Los Angeles, Getty Center

Vollmond dar, vor welchem Wolken vorüberziehen, eine aufgeflogene Eule schwebt in der Mitte des wunderbaren Bildes, welches gerade dadurch interessant wird, dass jeder sich etwas dabei denkt, manchem erscheint es allegorisch, manchem satirisch, nur diejenigen, welche gar nicht gewöhnt sind, die Hieroglyphenschrift der Natur zu deuten, nehmen dieses Bild zur Zielscheibe des Spottes.“

- 3 Rewald, Sabine (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR. Mit Texten von Robert Rosenblum und Boris I. Aswarischtsch, München 1991, S. 37.
- 4 Für das nicht ins Ambiente passende „Gartenhäuschen“ könnte die Kapelle von Vitt als Vorbild gedient haben.



Caspar David Friedrich: Wassilij
Schukowskij und die Brüder
Alexander und Sergej Turgenjew,
um 1827, Öl auf Leinwand,
25 x 30 cm, Moskau, Alexander
Puschkin-Gedenkhaus

etwas oder wartet oder ist einfach ins Grübeln gekommen – all das geht einem zugleich im Kopf herum und verleiht dem Bild einen einzigartigen Reiz.“

Von den hier geschilderten Gemälden wurde bislang nur eines wiederentdeckt: das oben

beschriebene, von Alexander Turgenjew bei Friedrich für Schukowskij bestellte Bild. Alexander Turgenjew (1784–1845), mit Schukowskij von Jugend auf eng befreundet, hatte im Staatsdienst Karriere gemacht. Als Aufklärer geriet er in Konflikte zur zunehmend restriktiven Politik Alexanders I. (1777–1825). Er entschloss sich deshalb, aus dem Staatsdienst auszusteigen und außerhalb der Grenzen Russlands zu leben.

1825 war er gemeinsam mit seinem Bruder Sergej nach Deutschland gereist. Von Schukowskij auf Friedrich aufmerksam gemacht, besuchte er ihn am 8. August: „Wir hörten ihn und betrachteten seine Bilder mit einem ungewöhnlichen Vergnügen. Er drückt in ihnen einen einfachen Gedanken oder ein einfaches, aber unbestimmtes Gefühl aus. Man kann über seinen Werken träumen, aber klar verstehen kann man sie nicht, denn auch in seiner Seele sind sie unbestimmt. Es sind Träume, Gesichte im Schlaf und in der Nacht. In den Naturgegenständen wählt er oft das einfachste aus. Eine vom Meer bewegte Eisscholle; einige Bäume, die in einem Tal wachsen; das Fenster seines Zimmers (aus dem sich übrigens eine wunderbare Sicht auf die





Alexander Turgenew, Zeichnung von Piotr F. Sokolov, um 1816

Elbe eröffnet); ein über Ruinen oder einem Denkmal nachsinnender Ritter; ein den Blick auf die Erde oder in die Ferne richtender Mönch; doch alles berührt die Seele, versenkt in Träume, alles spricht, wenn auch nicht klar, die Phantasie an! So sind auch seine Worte: Er selbst sagt, er könne weder den Gedanken, noch das Bild, welches diesen ausdrückt, erklären, jeder solle seines dort finden, d. h. seinen Gedanken in einer fremden Darstellung; so ist die Eule in den düsteren Wolken; so ist der Dornenkranz im leuchtenden Strahl der Sonne. Das erste Bild (das der Großfürstin Alexandra Fedorowna) ist mir nicht verständlich, das zweite erschließt das Herz des leidenden Christen.⁵ Bei diesen Beschreibungen handelt es sich um die „Eule in den düsteren Wolken“, die nur hier erwähnt wird und das für die Großfürstin Alexandra Fedorowna vorgesehene, oder von Schukowskij für sie bestellte, aber nicht akzeptierte und von Schukowskij selbst übernommene Bild. Das zweite Gemälde ist das „Kreuz im Gebirge“ in Gotha. Der beschriebene „leuchtende Strahl der Sonne“ über dem vom Dornenkranz umflochtenen Kreuz fiel der späteren Übermalung von fremder Hand zum Opfer. Bei der „Vom Meer bewegten Eisscholle“ handelt es sich um eine der Ölstudien auf den Leinwandresten des Rundbildes mit der Eule, die während des Eisganges auf der Elbe im Winter 1820/21 entstanden und um 1823/24 für das

Hamburger Eismeer verwendet wurden. Auch andere Bilder lassen sich identifizieren, was hier aber zu weit führen würde.

1827 fühlte sich Turgenjew abermals in Friedrichs Gedankenwelt ein: „Wir kommen eben von Friedrich zurück. Er hat uns seine originellen Bilder gezeigt [...] Schukowskij hat bei ihm einige Bilder in Auftrag gegeben. Eines davon zeigt den Tod an der Bahre, ein anderes das Leben. Eines stellt einen Friedhof dar, auf dem neben rohen Grabdenkmälern Blumenranken und grünes Gras dicht und voller Leben wächst; auf einem anderen ist der Friedhof mit hohem Schnee bedeckt, ein dürrer Baum gemahnt wiederum an den Tod und nahebei wurde eine Schneewehe zu einem Grab ausgehoben, und die Spaten liegen halb mit Schnee bedeckt herum. Alles lebte, alles blühte, um dann zu sterben.“⁶

Wenden wir uns nun dem Bild „Drei Männer bei der Betrachtung des Mondes“ zu, welches eine Größe von 25 x 30,5 cm aufweist. Auf diesem Bild ziehen tiefviolette Wolkenstreifen über den hohen blassblauen Himmel, an dem zwei Sterne leuchten. Im Zentrum steht die Sichel des zunehmenden Mondes. Von einer Anhöhe senkt sich eine Hügellandschaft mit einzelnen Baumgruppen sanft zum mond-beglänzten Meer. Die verstreuten Steinhäufen sind Hünengräber und erinnern an die Insel Rügen. Darauf deutet auch die Küste am Horizont. In der Mitte erhebt sich der Rugard. Die Steilküste rechts erinnert an das Kap Arkona: ein phantastischer Anblick, den man so in der Wirklichkeit nicht gewinnen kann.

Die meisten Bilder Friedrichs sind aus zu verschiedener Zeit an verschiedenen Orten gewonnenen Eindrücken zusammengesetzt. Hier ist vor die von Menschenhand unberührte Landschaft ein kunstvolles Geländer mit einer Lyra gesetzt, die in der Antike ein Symbol der Dichter und Denker war. Anscheinend hat Turgenjew den Maler um eine Widmung gebeten und einen Zettel hinterlassen. Die seltsamen Buchstaben im Geländer erweisen sich nämlich bei näherem Hinsehen als kyrillische Inschrift: **ВАСИЛИЙ ЖУКОВСКИЙ** (Wassili Schukowskij). Unten lesen wir: **30 ИЮЛЯ** (30. Juli), ein Datum, dessen Bedeutung offen ist.⁷

5 Zitiert nach: Dehnel, Christine: Caspar David Friedrichs Aufnahme in Russland, in: Haese, Klaus (Hrsg. u. a.): Caspar David Friedrich und seine norddeutsche Heimat, Ottersberg 1992, S. 85 ff.

6 Rewald, Sabine (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR. Mit Texten von Robert Rosenblum und Boris I. Aswarischtsch, München 1991, S. 38.

7 Bei der Übersetzung der russischen Inschriften half Dr. Regine Dehnel, Berlin.



Ausschnitt aus dem Bild „Wassilij Schukowskij und die Brüder Alexander und Sergej Turgenjew“

Daguerreotypie des russischen Dichters Wassili Andrejewitsch Schukowski, um 1850



8 Zitiert nach: Zschoche, Herrmann: Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2005, Brief 42.

9 Voß, Rüdiger von: Carl von Voß. Eine Reise nach Dresden 1822, Neske 1986, S. 207 f.

Freundschaft galt in der Romantik als unvergleichlich höhere Stufe geistiger Verbundenheit. In vielen Bildern Friedrichs findet sich diese Thematik wieder. Mit dem Mann in der Mitte im roten Rock ist Schukowskij gemeint, der die Freunde umarmt. Auch seelisch verbunden, erleben sie den Zauber der nächtlichen Natur. Sie tragen jene altdeutsche Tracht, die von nationalgesinnten Studenten während der Napoleonischen Befreiungskriege (an denen 1812 auch Schukowskij teilnahm) getragen und im Zuge der ultrakonservativen Reaktion Metternichs neu entdeckt wurde. Der patriotische Friedrich missachtete das königliche Dekret von 1819, das diese Kleidung verbot und stellte seine Gestalten bis an sein Lebensende in diesem altdeutschen Kostüm dar. Auch für Schukowskij war diese Kleidung nicht unpassend. Unter Alexander I. wurden Wissenschaft und Literatur nach vorübergehender

Liberalisierung erneut durch Zensur behindert und Untersuchungen wegen demagogischer Umtriebe eingeleitet. Schukowskij hatte sein hohes Ansehen am Zarenhof genutzt, um seinem rebellischen Freund Alexander Puschkin (1799–1837) zu helfen. Nach der Niederschlagung des Dekabristenaufstandes suchte nun Schukowskij die Qual jener zu mildern, die ins Gefängnis geworfen oder in die Verbannung geschickt wurden. Friedrich berichtete 1815 von einem Bild mit einer Grabstätte, an der ein auf sein Schwert gestützter Krieger steht: „Dieses Bild habe ich an einen russischen Fürsten verkauft.“⁸

Nikolai Repin-Wolkonski (1778–1845), Generalgouverneur des besetzten Sachsens, dürfte also der erste Russe gewesen sein, der ein Gemälde Friedrichs erwarb. Sergej Turgenjew war übrigens 1815 in Dresden Leiter der diplomatischen Abteilung der russischen Besatzungsarmee und machte sich um deren Schulbildung verdient. In Dresden war der russische Einfluss deutlich zu spüren. 1822 schrieb Kammerherr Carl von Voß: „Es gibt hier viele Personen, die nie einen anderen Spaziergang machen als abends nach der Brühlschen Terrasse, und andere wieder, die aus Patriotismus und Hass gegen die Russen gar nicht dorthin kommen, weil es der Fürst Repin war, der die große Treppe anlegen ließ und damit diesen Spaziergang eigentlich den Dresdnern erst ermöglicht hat. Er selbst hat das Gartenhaus [Brühlsches Palais] auf der Terrasse bewohnt und die Annehmlichkeit dieses Aufenthaltes lebhaft empfunden.“⁹ Voß besuchte Friedrich, beschrieb zahlreiche Bilder, u. a. die „Kreidefelsen auf Rügen“ und fügte hinzu: „Der große Ruf, den sich dieser Maler erworben hat, sichert ihm ein bedeutendes Einkommen. Seine Gemälde werden bis Petersburg versendet.“ Sicher haben auch Friedrichs Gäste, die auf dem Gemälde verewigt wurden, auf dem „Balkon Europas“ – der „Brühlschen Terrasse“ – gestanden. Teile des klassizistischen Geländers mit der Lyra sind bis heute erhalten.

Auf dem Gemälde „Die Augustusbrücke in Dresden“ müsste das hier schlichte Geländer eigentlich im rechten Winkel zur Brücke in die Tiefe verlaufen. Man sieht aber, dass Friedrich am realen Abbild nur bedingt interessiert ist. Wie so oft, ordnete er die Raumpartien bildparallel an. Wie Ausschnitte aus einem Panorama sind sie nach den Seiten hin offen.

Geländer auf der Brühlschen Terrasse

Foto: Herrmann Zschoche, 2015





Caspar David Friedrich: Die Augustusbrücke in Dresden, um 1830, Öl auf Leinwand, 28 x 35,2 cm, 1931 in München verbrannt

1835 schrieb Friedrich an Schukowskij: „Von Ihrer Frau Schwester bin ich zweimal gütig besucht worden, aber das zweite Mal hatte ich schon so viel Besuche, dass zu gleicher Zeit in meinem Zimmer Russisch, Französisch, Italienisch, Englisch und Deutsch gesprochen wurde, so dass ich mit meinen kranken Beinen und ungeläufiger Zunge in große Bedrängnis kam, und niemandem das sein konnte, was ich gern allen gewesen wäre.“¹⁰ So völlig vereinsamt und vergessen war der Maler demnach nicht. An einen Engländer hatte er 1816 für 20 Taler ein kleines Bild verkauft. Der französische Bildhauer David d’Angers (1788–1856) erwarb 1834 aus seinem Atelier „Die Eule auf einem kahlen Baum“. Leider blieb es dabei und Schukowskij hielt Friedrich finanziell über Wasser. Er heiratete 1841 die junge Kurländerin Elisabeth von Reutern (1821–1856), Tochter des Malers Gerhardt Wilhelm von Reutern (1794–1865), und lebte seitdem in Deutschland. 1852 starb er in Baden-Baden. Seine Bilder hatte er, in Kisten verpackt, in Sankt Petersburg zurückgelassen. Eine Liste im Archiv der Eremitage verzeichnet acht Bilder von Friedrich; demnach eins weniger als die 1830 beschriebenen neun. Bei dem fehlenden Gemälde handelt es sich um unser Schukowskij gewidmetes Bild. 1902 war es auf einer Ausstellung zum Gedenken an Schu-

kowskij und Gogol in Moskau zu sehen: „Bild Friedrichs – Turgenjews (zwei) und Schukowskij auf einem Balkon.“ Als Besitzerin war Maria Beer, eine Verwandte Schukowskij, angegeben. Nach dem Zweiten Weltkrieg wechselte es mehrmals den Besitzer, kam 1991 als Geschenk ins Moskauer Puschkin-Museum und wird heute im Moskauer Puschkin-Gedenkhaus aufbewahrt.

Die übrigen acht Bilder hatte Schukowskij Witwe 1853 von Sankt Petersburg nach Moskau geschickt. Seitdem sind sie verschollen. Elisabeth Schukowskaja starb 1856 in Moskau. Ihre Tochter Alexandra Wassiljewna Schukowskaja (1842–1912) wurde Hofdame und Geliebte des Großfürsten Alexej Alexandrowitsch Romanow (1850–1908), mit dem sie einen 1871 geborenen Sohn hatte. 1875 heiratete sie Christian Heinrich von Wöhrmann (1810–1870) auf Windischbora bei Nossen in Sachsen. Ihr Bruder Paul (1845–1912) war Bühnenbildner und wurde 1880 in Neapel bei Richard und Cosima Wagner eingeführt. Er entwarf Kostüme und Bühnenbilder für die Uraufführung von Wagners Parsifal. Zu Schukowskij Sammlung gehörten auch 40 aquarellierte Rügen-Ansichten, die fast alle verschollen sind. Bleibt zu hoffen, dass noch weitere der traumhaft schönen Bildgedichte ans Licht kommen.

¹⁰ Zschoche, Herrmann: Caspar David Friedrich. Die Briefe, Hamburg 2005, Brief 135.

Autor
Herrmann Zschoche
Storkow

Zukunft Kartographie

Aufbruch in eine neue Dimension

Uwe Ulrich Jäschke und Martina Müller



Titel des Flyers zum Studiengang Kartographie/Geoinformatik der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden, Fakultät Geoinformation (<http://www.htw-dresden.de/fakultaet-geoinformation>)

Kartographie heute

Spätestens mit der Etablierung von Google Earth vor 10 Jahren kennt sie jeder, die faszinierende virtuelle Welt unseres Planeten Erde. Zeitgleich startete das Projekt OpenStreetMap (OSM) mit der communitybasierten Erfassung und Darstellung der Welt und auch die ersten Web Map Services (WMS) von amtlichen Karten wurden für Deutschland freigegeben.

Mit Anbruch des dritten Millenniums eröffneten sich für die Kartographie als Wissenschaft, Technologie und Querschnittsdisziplin und damit vor allem für die Nutzer kartographischer Produkte ganz neue Dimensionen. Bisher war die gedruckte Karte in 2D die grundlegende Informationsquelle für alle Problemstellungen mit Raumbezug, gleich ob private Interessen (Wanderkarte, Straßenatlas), firmenspezifische Fragestellungen oder Forschungszwecke den Ausschlag gaben.

Heute stehen Services im Netz, wie der Stadtplan für das Smartphone, die Adress- und thematische Suche nach kulturellen Angeboten, Verkehrsverbindungen, Haltestellen und Fahrplänen, nach Restaurants und Pubs und vieles andere mehr, im Fokus unseres täglichen Lebens.

Mashups, eine Kombination vorhandener Karten mit eigenen Daten, vorausgesetzt

diese verfügen über geographische Koordinaten, gehören ebenfalls zum Alltag. Fast jeder nutzt diese Technologie, um zum Beispiel den Fotostandort in Google Maps zu lokalisieren, Fotos mit Kommentaren in Google Earth einer Community zur Verfügung zu stellen oder um Freunden den Treffpunkt mitzuteilen. Die Verbreitung dieser Services und die Wünsche bezüglich Umfang und Inhalte der Angebote nehmen ständig zu. In diesem Zusammenhang wachsen die Aufgaben- und Berufsfelder des Absolventen für Kartographie/Geoinformatik ständig.

Studium Kartographie/Geoinformatik

Kartographie ist ein ausgesuchtes, exklusives Studium in kleinen Gruppen mit vielen Praktika und Übungen, Projekten, Exkursionen im In- und Ausland sowie einem praktischen Studiensemester. Neben der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden bieten nur noch die Hochschule für angewandte Wissenschaften München ein eigenständiges Kartographiestudium im deutschsprachigen Raum an.

Das Kartographiestudium ist praxisbezogen und zukunftsorientiert. Um der rasanten technischen Entwicklung Rechnung zu tragen, wurden im Jahr 2014 alle laufenden Studienpläne der Fakultät Geoinformation an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden neu konzipiert.

Qualifikationsrahmen und Kompetenzniveau

Der Sächsische Hochschulentwicklungsplan bis 2020 (Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst vom 17. Dezember 2011) betonte bereits 2011 die Einzigartigkeit von MINT-Studiengängen für den Freistaat Sachsen an der Fakultät Geoinformation, Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden. Der Bachelorstudiengang Kartographie/Geo-

Aktuelles Studienangebot der Fakultät Geoinformation

Studiengang	Abschluss	Dauer	Studiengänge pro Jahr	Akkreditierung
Kartographie/Geoinformatik	Bachelor	7 Semester ¹⁾	40	Ja
Vermessung/Geoinformatik	Bachelor	7 Semester ¹⁾	40	Ja
Geoinformatik/Management	Master	3 Semester (konsekutiv) ²⁾	30 ³⁾	Ja
Geoinformatik/Management	Master	4 Semester (nicht konsekutiv) ²⁾		Ja
Vermessungswesen	Dipl.-Ing. (FH)	10 Semester (Konsultationskurse)	35	Nein

¹⁾ Beginn zum Wintersemester

²⁾ Beginn jeweils zum Winter- und Sommersemester

³⁾ numerus clausus

informatik ist darüber hinaus der einzige auf dem Gebiet der neuen Bundesländer. Der Studieninhalt wurde zum Wintersemester 2014/2015 noch stärker auf die Profillinie „Informationssysteme“ der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden mit den Schwerpunkten Medientechnologie, Produktgestaltung, Webbasierte Systeme, Modellbasierte Softwareentwicklung sowie Audio- und Videosysteme ausgerichtet. Bezüglich aktiver Forschungs- und Entwicklungstätigkeit wurden an der Fakultät bereits in den vergangenen Jahren mehrere Vorhaben realisiert, die unter „Ausgewählte Projekte“ aufgeführt sind.

Das Kompetenzniveau des Studienganges Kartographie/Geoinformatik richtet sich nach den Beschlüssen und Empfehlungen zum Qualifikationsrahmen für Deutsche Hochschulabschlüsse (Kultusministerkonferenz vom 21.04.2005).

Entsprechend dem Bachelor-Niveau liegt der Focus hinsichtlich Fachkompetenz auf der Vermittlung eines breiten und integrierten Wissens der Kartographie/Natur- und Kommunikationswissenschaften sowie der Erlangung von Fähigkeiten und Fertigkeiten in der Informatik und im GIS-Bereich. Das Erlernen von Methoden zur Bearbeitung komplexer Probleme bezüglich Datenbankanwendungen, Präsentation und Visualisierung von Geodaten sind weitere Studieninhalte. Die sichere Handhabung von fachspezifischen Applikationen wird in gut ausgestatteten PC-Laboren trainiert. Durch Projekte und Referate wird die personale Kompetenz geschult, in dem unter anderem komplexe fachbezogene Probleme und Lösungen mit Fachleuten diskutiert und weiterentwickelt werden. Überdies werden graphisches Verständnis, räumliches Vorstellungsvermögen, Kreativität und Selbstständigkeit sowie Mobilität der Studierenden gefördert.

Der Studiengang Kartographie/Geoinformatik ist akkreditiert und wird künftig im Rahmen der Systemakkreditierung der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden fortgeführt. Gemäß den ASIIN-Richtlinien wird der Studiengang als stärker anwendungsorientiert eingestuft. Das abgeschlossene Studium Kartographie/Geoinformatik (B.Eng.) qualifiziert für eine Laufbahnausbildung für den gehobenen Verwaltungsdienst der Länder der Bundesrepublik Deutschland.

Studieninhalte

Der aktuelle siebensemestriges Studienplan Kartographie/Geoinformatik konzentriert sich auf die folgenden inhaltlichen Schwerpunkte:

Kartographie und Kommunikationstechnologie:

Kommunikation und Kartographische Technologien, Kartendesign, Druck und Medientechnik, Thematische Kartographie;

Naturwissenschaft/Technik:

Mathematik, Kartenprojektionen und Koordinatenreferenzsysteme, Geographie, Vermessung, Photogrammetrie und Fernerkundung;

GIS/Informatik:

Informatik, Computergrafik, Geographische Informationssysteme und Geodatenbanksysteme;

Softskills:

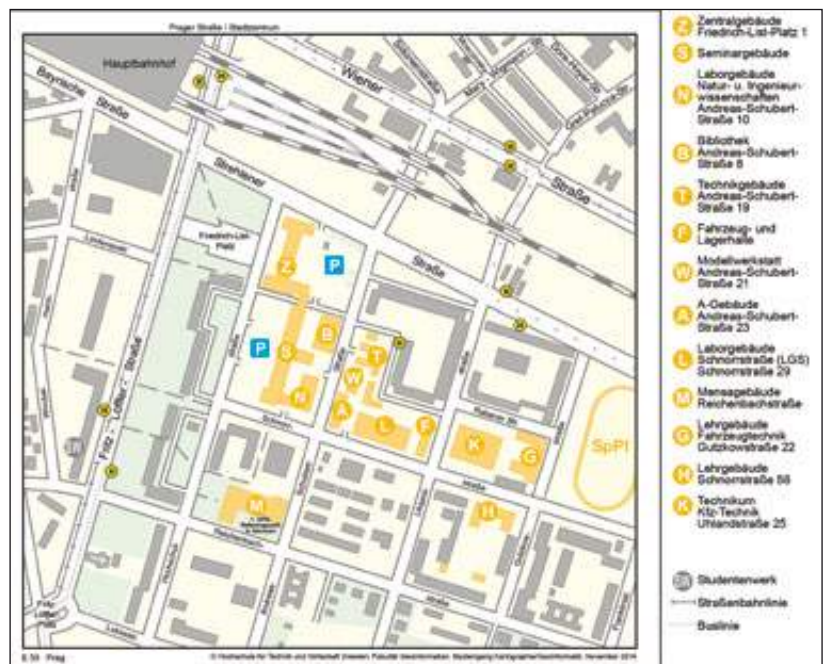
Sprach- und Rhetorikausbildung, Wissenschaftliches Arbeiten, Recht/Urheberrecht.

Bis einschließlich 4. Semester werden hinsichtlich Fachkompetenz vor allem wissenschaftliche Grundlagen vermittelt und Methoden zur Bearbeitung komplexer Probleme behandelt und trainiert.

Im 5. Semester findet außerhalb der Hochschule ein praktisches Studiensemester über 18 Wochen statt, das für eine praxisorientierte Ausbildung unverzichtbar ist.

Das 6. und 7. Semester dient mit Themen wie 3D-Gebäudemodelle und 3D-Stadtmodelle, GI-Applikationsentwicklung und Web-Design der Vertiefung sowie der Erweiterung des Wissens an Schnittstellen zu anderen Bereichen. Gleichzeitig bearbeitet jeder Student in einem Projekt ein komplexes kartographisches Thema. Die inhaltliche Bandbreite reicht von der Erstellung neuer kartographischer Produkte über kartographische Auskunftssysteme bis

Labore der Fakultät Geoinformation im Gebäude M (Mensa Reichenbachstraße), Übersichtsplan der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden. Stand November 2014



zu Softwareanalysen und anwendungsorientierter Programmierung. Beispiele für solche Themenstellungen sind „3D-Gebäudemodellierung mit ESRI CityEngine“ (2014), „Erstellung von ArcGIS Add-Ins für Diagramme“ (2013) sowie „ArcGIS Add-In zur Linienvereinfachung für topographisch-kartographische Anwendungen“ (2015).

Im Abschlussmodul des 7. Semesters wird die Bachelorarbeit angefertigt und in einer öffentlichen Verteidigung vor Fachleuten und Interessenten präsentiert.

Der siebensemestrigem Bachelorstudiengang Kartographie/Geoinformatik kann nach dem erfolgreichen Abschluss in einem konsekutiven dreisemestrigen Masterstudiengang Geoinformatik/Management fortgeführt werden.

Berufsfelder nach dem Studium

Die stärker anwendungsorientierte Ausrichtung des ersten berufsqualifizierenden Abschlusses ermöglicht den Bachelor-Absolventen für Kartographie/Geoinformatik einen reibungslosen Berufseinstieg mit einer sehr geringen Einarbeitszeit. So konnten viele unserer Absolventen noch während ihrer Studienzzeit einen Arbeitsvertrag abschließen.

Die Einsatzmöglichkeiten für Absolventen der Kartographie und Geoinformatik sind sehr vielfältig und sie bieten sich in jeder Branche, die raumbezogene Daten und Geoinformationssysteme (GIS) nutzt.

Die Verlagskartographie stellt für jede Aufgabe das passende Kartenwerk bereit. Mobile Anwendungen wie Reise und Navigations-Apps für Smartphones und Tablets ergänzen das Angebot. Im Bereich der Umwelt- und Geowissenschaften mit Geologie, Meteorologie und Archäologie entstehen verstärkt Online-Kartendienste und Anwendungen (Hochwasserrisiko, Naturschutz, Erosionsgefährdung, Siedlungs- und Freiraumentwicklung). Geoportale von Bund, Ländern und Kommunen stellen Themenstadtpläne bereit. Ver- und Entsorgungsunternehmen und Mobilfunkanbieter nutzen Karten zur Betreuung von Netzinformationssystemen und zur Pflege der Leitungsdokumentationen. In der Luft- und Raumfahrt entstehen neue Höhenmodelle und Satellitenbildkarten und im Bereich Geomarketing sowie Transport/Logistik werden Karten und kartenbasierte Dienste benötigt.

Auch eine Auslandstätigkeit ist für den Bachelor für Kartographie/Geoinformatik eine interessante Einsatzmöglichkeit, da in vielen

Ländern kein adäquates Studienangebot existiert.

Blick zurück

Die Fakultät Geoinformation verfügt bereits über 60 Jahre Erfahrung in der kartographischen Ausbildung. Bereits im Jahr 1954 wurde in der ehemaligen DDR die Fachschule für Vermessungs- und Kartenwesen geschaffen und damit das Studium zu Vermessungs- und Kartographieingenieuren in Dresden konzentriert. Im September 1954 nahmen erstmals 20 angehende Ingenieur-Kartographen ihr dreijähriges Direktstudium auf.

Die Studienbedingungen verbesserten sich durch den Umzug der Institution von der Ringstraße in den westlichen Flügel des ehemaligen sächsischen Finanzministeriums auf der Wiesentorstraße grundlegend. Hier bestand die Möglichkeit, verschiedenste fachspezifische Labore, z. B. für Kartographische Originalherstellung, für Polygraphie, für Photogrammetrie und für geodätische Meßtechnik einzurichten. Im gleichen Jahr wurde die Einrichtung in Ingenieurschule für Geodäsie und Kartographie (IGK) umbenannt.

Durch die Wiedervereinigung beider deutscher Staaten zeichnete sich Anfang des Jahres 1990 das mögliche Ende der dreijährigen Ingenieurausbildung, die nur mit einer abgeschlossenen Lehre begonnen werden konnte, ab. Aus diesem Grund wurde ein Konzept zur Umgestaltung der dreijährigen in eine achtsemestrigem Ausbildung in den Studiengängen Vermessungswesen und Kartographie entwickelt.

Im Juli 1991 genehmigte der Staatsminister Prof. Dr. Hans Joachim Meyer, Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, den Beginn der Fachhochschulausbildung für die Studiengänge Vermessungswesen und Kartographie zum Wintersemester 1991/92. Damit startete ein Jahr vor Etablierung der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden die neue Hochschulausbildung für Kartographie in Dresden.

Mit Gründung der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden und Aufnahme des Studienbetriebes am 1. Oktober 1992 fanden die an der Ingenieurschule für Geodäsie und Kartographie bestehenden Studiengänge ihre Heimat am Fachbereich Vermessungswesen/Kartographie. Die Ingenieurschule sowie die Hochschule für Verkehrswesen „Friedrich List“ wurden am 30. September 1992 aufge-

löst. Nach Umzug der Gerätetechnik von der Wiesentorstraße in den neu geschaffenen Laborbereich im Mensa-Kopfbau der Reichenbachstraße wurden am 9. Dezember 1992 die Labore für den Fachbereich Vermessungswesen/Kartographie feierlich eingeweiht.¹

Am 19. Juni 1999 unterzeichneten 30 europäische Staaten die sogenannte „Bologna-Erklärung“ und legten damit den Grundstein für einen einheitlichen europäischen Hochschulraum. Diese Studienreform führte zu weitreichenden Veränderungen in der nationalen Hochschulausbildung.

Im Jahr 2007 wurde am Fachbereich Vermessungswesen/Kartographie die Ausbildung der achtsemestrigen Diplomstudiengänge (FH) des Direktstudiums erfolgreich auf die siebensemestrigen Bachelorstudiengänge „Geoinformation und Kartographie“ bzw. „Geoinformation und Vermessungswesen“ und den Master „Geoinformation und Management“ gemäß der Bologna-Deklaration umgestellt.

Obwohl viele Hochschuleinrichtungen mit gestuften Studienabschlüssen auf einen sechssemestrigen Bachelor als Regelabschluss orientieren, entschied sich der Fachbereich für den ersten berufsqualifizierenden Hochschulabschluss sieben Semester zu veranschlagen. Nach wie vor wird ein ganzes Semester als praktisches Studiensemester in Einrichtungen der Berufspraxis absolviert. Der 2011 ausgelobte Slogan der Hochschule „Praktisch mehr erreichen“ unterstreicht ebenfalls die Praxisnähe der Ausbildung.

Die technischen Veränderungen und Innovationen Anfang des 3. Millenniums verstärkten die Ausbildung auf dem Gebieten der Informatik und Geoinformatik und führten 2009 zur Umbenennung des Fachbereiches Vermessungswesen/Kartographie in Fakultät Geoinformation. Der Studiengang „Geoinformation und Kartographie“ wurde mit der Neukonzeption 2014 und der stärker betonten Geoinformatik in der Lehre in „Kartographie/Geoinformatik“ umbenannt.

Anwendungsorientierte Forschung

Der Studiengang Kartographie/Geoinformatik ist ein kompetenter Partner für Politik, Verwaltung und Wirtschaft. Die Forschungsaktivitäten konzentrieren sich hauptsächlich auf die Entwicklung von Web-GIS-Komponenten bzw. GIS-Applikationen, multimedialen Anwendungen und

Auskunftsdiensten für den kommunalen und privaten Bereich. In Projekten und Abschlussarbeiten wurden zum Beispiel Forschungsleistungen zur Erschließung historischer Karten und Daten für Online-Anwendungen sowie zum Aufbau unterirdischer 3D-Infrastrukturen erbracht. Weitere Forschungsfelder sind 3D-Laserscanning und 3D-Modellierung, Atlas-Kartographie sowie Unmanned Aerial System (UAS) und Luftbildinterpretation.

Ausgewählte Projekte

Touristische Straßenkarten in Zusammenarbeit mit namibischen Behörden und Institutionen (Namibian Road Authority, TASA, NWR, Gondwana Collection)

Die offizielle Straßenkarte von Namibia wird in der vorliegenden Form seit 2002 von der namibischen Firma Projects & Promotions im Auftrag der Road Authority, der Straßenverwaltung Namibias, herausgegeben.

Erste Konzeptionen einer Übersichtskarte von Namibia entstanden schon 1988, aber erst 1998 wurde im Rahmen eines Projektes die Gestaltung einer Namibia-Straßenkarte festgelegt. 1999 lag diese Karte fertig vor. Es dauerte nochmals zwei Jahre, bis in Windhoek ein Verleger gefunden werden konnte. Nach Vorlage des in Dresden entwickelten Exemplars stimmte die Road Authority zu, diese Karte in ihrem Auftrag herauszugeben und zu vertreiben. Seit dem wurde die „Namibia Road Map“ ein bis zwei Mal pro Jahr aktualisiert, als „updated“-Version gedruckt und verkauft. Bei mehr als 1.500.000 gedruckten Exemplaren in den unterschiedlichsten Varianten liegt zur Zeit die mehrfach überarbeitete Ausgabe „Map 2015/19“ vor. Die kurze Aktualisierungsrate garantiert die relativ genaue Wiedergabe der bestehenden Straßenverhältnisse. Straßenverlegungen, Änderungen von Straßennummern, Tankstelleneröffnungen und -schließungen können zeitnah in der Karte wiedergegeben werden.

In der kartographischen Ausbildung wird der Datensatz der Karte als Vorlage in Teamarbeit zur Kartenerstellung verwendet.

Alle zwei Jahre findet eine freiwillige Exkursion nach Namibia zur Datenaufnahme und -aktualisierung statt. Mittlerweile liegen ähnlich Produkte für die Nachbarstaaten Namibias vor.

¹ Literatur zur geschichtlichen Entwicklung des Fakultät und des Studienganges:

Müller, Hans: 40 Jahre Ausbildung an der Ingenieurschule für Geodäsie und Kartographie in Dresden (1952-1992). In: Dresdner Kartographische Schriften 2002. S. 35-41.

Müller, Martina/Kowanda, Andreas: Ein Jahr Kartographiausbildung an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden (FH). In: Kartographische Nachrichten 2/94. S. 68-70.

Hoffmeister, Ernst-Dietrich: 10 Jahre Fachbereich Vermessungswesen/Kartographie an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden (FH). In: Dresdner Kartographische Schriften 2002. S. 9-20.

Wehmann, Wolfried: 20 Jahre Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden – Die Entwicklung der Fakultät Geoinformation von 1992 bis 2012. In: Dresdner Kartographische Schriften 2012. S. 5-12.

Jäschke, Uwe Ulrich:
Namibia Road map 2015/16
(Ausschnitt), Omaruru 2015



Service „Berliner Meilenblätter“
im Geoportal Sachsenatlas in
Kombination mit aktuellen Kar-
tendiensten unterschiedlicher
Anbieter (Screenshot)
(<http://geoportal.sachsen.de/>)

Web Map Service (WMS) – Berliner Meilenblätter Sachsens

Durch die bereits angesprochenen technischen Entwicklungen zur Jahrtausendwende boten sich auch für die interdisziplinäre landeskund-

liche Grundlagenforschung neue Chancen. Verteilt vorliegende digitale Datenbestände zur Landesgeschichte, Onomastik sowie Kartographie sollten in ihren Raum-, Zeit- und Sachbezügen erschlossen und entsprechend der Prinzipien des freien Zugangs zu wissenschaftlicher Information über Webservices verfügbar werden.

Die vielfältigen Kooperationen und Partnerschaften sowie die wissenschaftliche Beziehungen zu vielen Einrichtungen, ermöglichten mehrere nachhaltige Projekte.

Das größte und innovativste Projekt seiner Zeit war der Web Map Service (WMS) – Berliner Meilenblätter Sachsens, das an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden, Fakultät Geoinformation, in der Zeit von 2004 bis 2009 realisiert wurde. Die Forschungs- und Entwicklungsarbeit wurde in Kooperation mit der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Staatsbibliothek zu



Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie mit Unterstützung des Sächsischen Hauptstaatsarchives Dresden und des Staatsbetriebes Geobasisinformation und Vermessung Sachsen (GeoSN) durchgeführt. Seit Januar 2009 sind alle 370 Kartenblätter dieses großartigen Kartenwerkes im Internet blattschnittfrei, georeferenziert und in hoher Auflösung zur Betrachtung freigegeben.² Über das Geoportal Sachsen Thema/Kartendienst „Historischer Dienst Sachsen“, können die historischen Blätter mit den vielfältigsten Themen kombiniert werden.

Der WMS wurde durch zeitgenössische Informationen zur topographischen Aufnahme erweitert. In Vorbereitung ist die Umsetzung als Web Map Tile Service (WMTS), um die historischen Karten performanter zur Verfügung zu stellen.

Parallel zum oben genannten Service wurde im Rahmen der studentischen Ausbildung das Projekt «Orte in Sachsen» in Zusammenarbeit mit dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (ISGV) und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden als Baustein zu einem Internetangebot erstellt. Innerhalb des Gebietes des heutigen Freistaates Sachsens gestattet diese multimediale, kartenbasierte Anwendung eine Suche nach gegenwärtigen und historischen Orten (Ortswüstungen, Einzelgüter, eingemeindete Orte). Über eine direkte Verlinkung zum «Digitalen Historischen Ortsverzeichnis von Sachsen» des ISGV können die Sachdaten zur Geschichte und Gegenwart des jeweiligen Ortes abgerufen werden.

3D-Modellierung und Geocomputation

Seit etwa zehn Jahren erfolgt im Studiengang eine anwenderorientierte Forschung zum Schwerpunkt 3D in Zusammenarbeit mit Firmen, Kommunen und Institutionen, unter anderem M.O.S.S. Computer Grafik Systeme GmbH, Software-Service John/Ilmenau, Lehrstuhl für Vermessungskunde der BTU Cottbus und der Landeshauptstadt Dresden, Amt für Geodaten und Kataster.

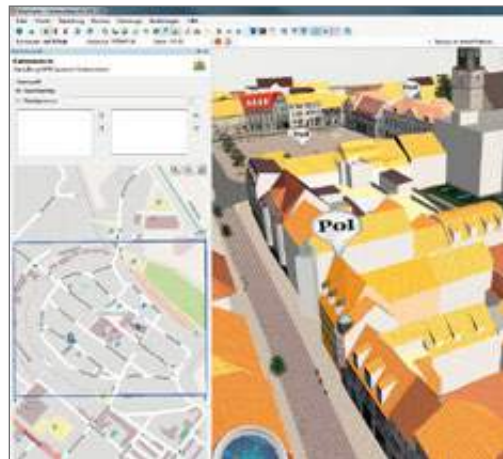
Einige Ergebnisse wurden bereits auf Konferenzen wie auf dem Internationalen 3D-Forum Lindau oder dem Workshop 3D-Stadtmodelle der DGfK und der DGPf vorgestellt.

Die Schwerpunkte der 3D-Modellierung und Geocomputation, einer Methodik zur ganzheitlichen Analyse und Modellsimulation komplexer und dynamischer Systeme in ihrem räumlichen Kontext, liegen auf den kar-



tographischen Darstellungsansätzen und -methoden für 3D-Geofachdaten, Geovisualisierung von 3D-Analyseergebnissen sowie Möglichkeiten zur webbasierten 3D-Visualisierung mit HTML5. Aktuell werden Chancen zur Automatisierung im 3D-Bereich, speziell für den unterirdischen Bauraum untersucht, die firmenintern bereitgestellt werden.

„Orte in Sachsen“ mit Verlinkung zum „Digitalen Ortsverzeichnis von Sachsen“ (Screenshot) (http://www2.htw-dresden.de/~lehmannr/Orte_in_Sachsen/Orte_in_Sachsen.swf)



Das 3D-Stadtmodell von Haldensleben im CityViewer der 3DIS GmbH, 2013. In: Garcke, René: Kartographische Darstellungsmethoden für 3D-Stadtmodelle als Vermarktungs- und Werbegrundlage. Diplomarbeit HTWD 2013.

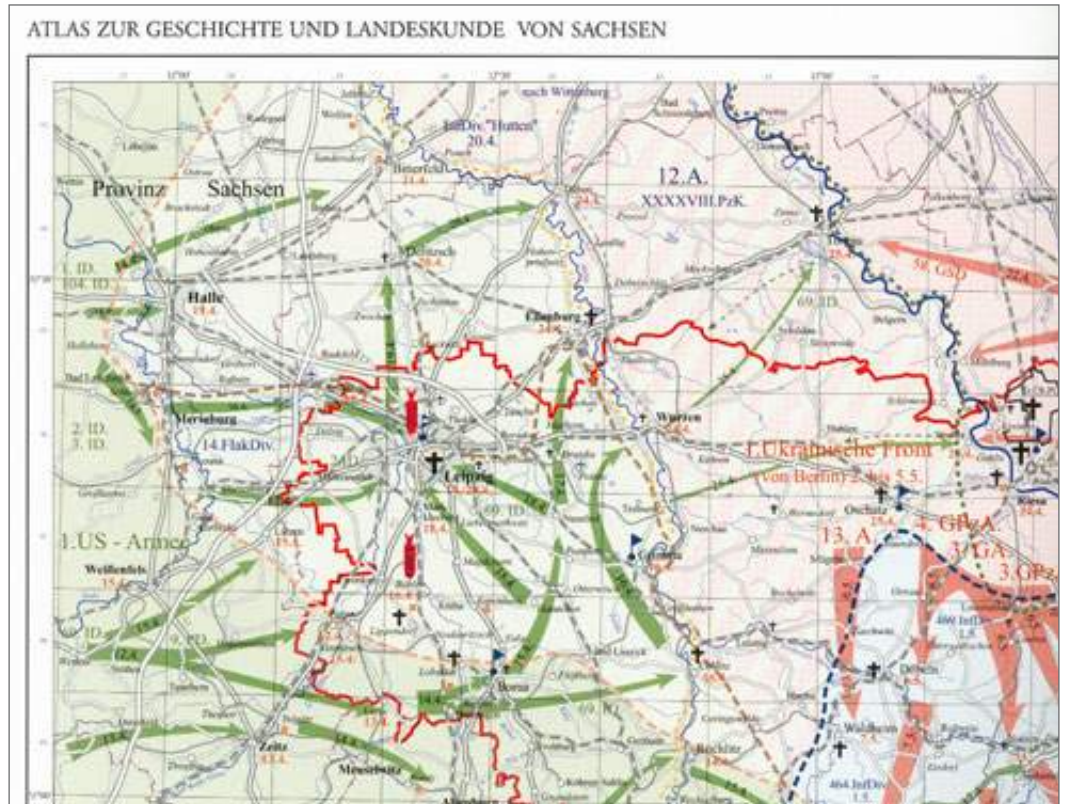
Atlas zur Geschichte und Landeskunde von Sachsen in Kooperation mit der Sächsischen Akademie der Wissenschaften und dem Staatsbetrieb Geobasisinformation und Vermessung Sachsen (GeoSN)

Mit der Gründung der Königlich Sächsischen Kommission für Geschichte im Jahre 1896 entstanden Pläne zur Herausgabe eines umfassenden Geschichtsatlasses von Sachsen.

Trotz vielfältiger Bemühungen, auch nach dem Zweiten Weltkrieg und seit dem Jahr 1953 insbesondere durch Karlheinz Blasch-

2 Weitere Informationen unter: Müller, Martina: Alte Landkarten in neuen Gewand. Der Web Map Service – Berliner Meilenblätter Sachsens. In: Sächsische Heimatblätter 55 (2009), S. 114 bis 121. Brunner, Hans: Wie Sachsen vermessen wurde. Die Meilenblätter und die kursächsische Landesvermessung von 1780 bis 1825. Eine Geschichte der topographischen Kartographie in Sachsen. Dresdner Kartographische Schriften 2002, Heft 5, S. 118 Muschter, Tobias: Workflow für einen UMN-WMS für flächendeckende historische Kartenwerke. Diplomarbeit an der HTW Dresden, 2007.

Kowanda, Andreas:
Kriegshandlungen und Besetzung
1945 (Ausschnitt). In: Atlas zur
Geschichte und Landeskunde von
Sachsen. Dresden 2000, D IV 6



ke, gelang es bis 1990 jedoch nicht, einen „Historischen Atlas von Sachsen“ auf den Weg zu bringen.

Erst mit der Wiederherstellung der Länder im Zuge der deutschen Wiedervereinigung Anfang der 1990er Jahre bekam das Projekt eine Chance. 1992 konnte die Arbeitsstelle „Historischer Atlas von Sachsen“ bei der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig eingerichtet werden, die seitdem für die Koordinierung der Projekt-

partner und für die Herausgabe des Werkes verantwortlich zeichnet. Durch eine Kooperationsvereinbarung mit dem Landesvermessungsamt Sachsen (heute Staatsbetrieb Geobasisinformation und Vermessung Sachsen/GeoSN) ist auch diese Institution als Herausgeber an der Herstellung des Atlases beteiligt.³

Eingeschlossen in diese Kooperation war auch der Studiengang Kartographie der Hochschule für Technik und Wirtschaft, der große Teile des Kartenentwurfs und der Kartenherstellung durch studentische Projektarbeit übernahm.

Als thematisches Kartenwerk, das die räumlich darstellbaren historischen Tatsachen, Ereignisse und Entwicklungen im heutigen Freistaat Sachsen und darüber hinaus darstellt, wendet sich der „Atlas zur Geschichte und Landeskunde von Sachsen“ an ein breites Publikum. Zuerst will er als Arbeitsmaterial für Wissenschaft und Unterricht dienen. Die kartographische Umsetzung und Aufbereitung der einzelnen Themen ermöglicht neue Sichtweisen auf Ereignisse und Entwicklungen. Auch der Zusammenhang zwischen einzelnen Themen und deren gegenseitige Beeinflussung lässt sich durch die vergleichbaren Maßstäbe gut ablesen.

Neben der Nutzung durch Wissenschaftler finden der Atlas, bzw. seine Einzelkarten, praktische Anwendung in Instituten und Forschungseinrichtungen, zum Beispiel bei

Reformationsatlas, Arbeits-
skizze zur Themenkarte
„Wallfahrtsorte in Sachsen“



Planungsaufgaben. Die Wiedergabe des Freistaates Sachsen auf allen Karten kann auch für Ortschronisten und Interessierte an einer bestimmten Teilregion vielfältige Informationen aus verschiedenen Themenbereichen liefern. Nicht zuletzt wird durch die anschauliche Präsentation auch die interessierte Öffentlichkeit angesprochen, die geschichtlichen Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens im sächsischen Raum zur Kenntnis zu nehmen und sie in ihr Geschichtsbewusstsein einzuschließen.⁴

Reformationsatlas – die Reformation in Mitteleuropa in Kooperation mit der Universität Leipzig, Institut für Kirchengeschichte Abt. Spätmittelalter und Reformation

Das Projekt des Instituts für Kirchengeschichte der Universität Leipzig, hat sich zum Ziel gesetzt, bis 2017 eine Buchfassung sowie eine elektronische Version eines Atlas zur mitteleuropäischen Reformationsgeschichte zu erarbeiten. Die weltverändernde Wirkung der Reformation soll dabei in Kartenbildern, Tabellen und Schautafeln visualisiert und in kurzen prägnanten Texten vertiefend erläutert werden. Professoren und Studenten der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden haben für das laufende Projekt die Gestaltung der Atlaskarten übernommen.

Zusammenarbeit mit Partnern

Neben den obengenannten, beispielhaft vorgestellten Projekten arbeitet der Studiengang Kartographie/Geoinformatik mit weiteren Partnern regional und überregional zusammen. Da ist zum Beispiel die Zusammenarbeit mit Museen, für deren Ausstellungen und Kataloge Studenten im Rahmen der Projektarbeit oder Abschlussarbeiten 2D und 3D-Ausstellungsexponate sowie multimediale Anwendungen erstellen. Hier können exemplarisch



das Stadtmuseum Dresden, die Technischen Sammlungen Dresden, das Militärhistorische Museum Dresden, das Museum für Sächsische Volkskunst mit Puppentheatersammlung, das Museum Burg Mylau, der Museenkomplex auf Schloss Voigtsberg, das Vogtländisches Freilichtmuseum Eubabrunn, das Sächsisches Migrationszentrum in Reichenbach/OL oder das Freilichtmuseum Hessenpark genannt werden. Im Rahmen von Veröffentlichungen amtlicher Institutionen arbeitet der Studiengang mit dem Sächsischen Landtag in der Schriftenreihe „Aspekte sächsischer Landtagsgeschichte“, mit dem Sächsisches Staatsministerium für Kultus, dem Staatsarchiv des Freistaates Sachsen in Dresden und Leipzig, dem Statistischen Landesamt Sachsen in Kamenz, dem Landesamt für Archäologie in Dresden, mit dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (ISGV) zusammen. Auch in vielen Internetauftritten finden sich Spuren der HTW-Kartographie. So im aktuellem 3D-Stadtmodell des Amtes für Geodaten und Kataster in Dresden, auf den Seiten des Vereins VIA REGIA Begegnungsraum – Landesverband Sachsen e.V. über das via regia-Haus Reichenbach/O.L.⁵, das DFG-geförderte Projekt „Digitalisiertes Koloniales Bildarchiv“⁶, das den Bildbestand der Deutschen Kolonialgesellschaft in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main zeigt, die Seiten „Die Lausitz schmeckt“⁷ oder über die Homepage der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden selbst.⁸

Interaktive Karte VIA REGIA

- 3 Breitfeld, Klaus: Der Historische Atlas von Sachsen – ein Neubeginn. In: Gerhard Mercator und seine Zeit. 7. Kartographiehistorisches Colloquium, Duisburg 6. - 8. Oktober 1994. Vorträge und Berichte. Herausgegeben von Wolfgang Scharfe. Duisburg: Walter Braun Verlag 1996
- 4 Moser, Jana: Der „Atlas zur Geschichte und Landeskunde von Sachsen“. Planung und Zukunft. In: Sächsische Heimatblätter 52 (2006), S. 75-76.
- 5 <http://www.reichenbach-ol.de/reichenbach/migrationszentrum-viaregia.asp>
- 6 <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/>
- 7 <http://www.lausitzschmeckt.de/uebersichtskarte.html>
- 8 <http://www.htw-dresden.de/fakultaet-geoinformation.html>
- 9 <http://geoportal.vogtlandkreis.de/>

Klimadiagramme zur Klimaklassifikation nach W. Köppen



Kursächsischer Ämteratlas

Im Rahmen der jährlichen „Geographisch-topographischen Exkursion“ arbeitet der Studiengang seit mehreren Jahren mit dem Amt für Kataster und Geoinformation des Vogtlandkreises in Plauen zusammen. Die hier erhobenen Daten fließen in das Geoportal des Vogtlandkreises⁹ ein oder werden von regionalen Vereinen für Veröffentlichungen genutzt.

Auch die Verknüpfung mit der Privatwirtschaft ist sehr intensiv und produktiv. Mit unterschiedlichen Autoren wurden in regionalen Verlagen der Vogtlandatlas und der kursächsische Ämteratlas veröffentlicht.

Ein Oberlausitzatlas in Zusammenarbeit mit der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften e. V. und anderen deutschen und polnischen Vereinen und Institutionen ist im Entstehen.

Die Zusammenarbeit mit den „Sächsischen Heimatblättern“, einer wissenschaftlichen Zeitschrift für sächsische Geschichte, Denkmalpflege, Natur und Umwelt, hat zu zahlreichen Text- und Kartenveröffentlichungen geführt und zeigt auch in Zukunft weiteres Potential zu Veröffentlichungen an.

Auch die Tourenkarten in den „Vogtländischen Heimatblättern“ sind Teile einer Bachelorarbeit im Studiengang.

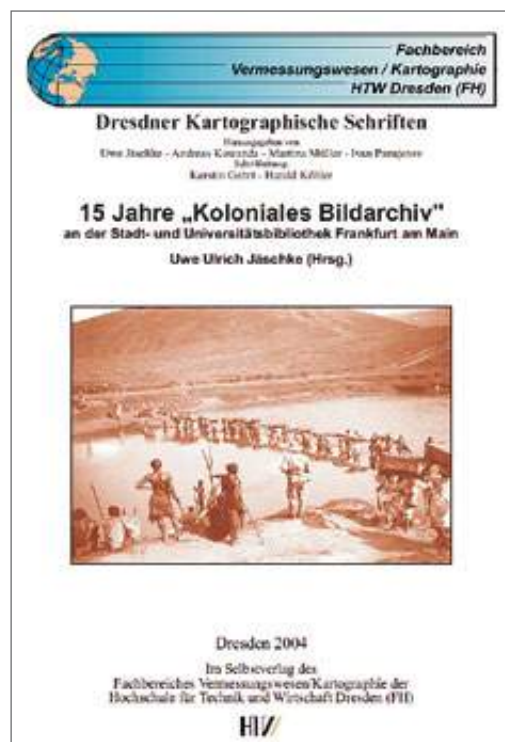
Die Zusammenarbeit mit der afrikapost gab den Studenten des Studienganges die Möglichkeit erste Veröffentlichungen im überregionalen Rahmen zu erstellen. Als Beispiele sind hier die regelmäßigen Länderkarten im Länderportrait und die A2-Übersichtskarte Afrika als Diplomarbeit zu nennen.



Wissenschaftliche Abhandlungen über die Bereiche Geographie, Geodäsie und Kartographie sind in der fakultätseigenen Schriftenreihe „Dresdner Kartographische Schriften“ seit 1998 in 8 Heften veröffentlicht worden.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass sich der Studiengang Kartographie/Geoinformatik seit seiner Gründung 1991 in das Wissenschaftsnetz des Freistaates Sachsen integriert und seinen kontinuierlichen Beitrag zu praxisnaher Ausbildung und Forschung geleistet hat.

Links: Titelblatt:
Dresdner Kartographische
Schriften



Rechts: Arbeitskreis Vogtländische
Schweiz: Wandern in der
Vogtländischen Schweiz.
12 Wanderrouten mit einer
Wanderkarte 1:25 000.
Chemnitz 2014.



Autoren

Prof. Dr. Uwe Ulrich Jäschke
Prof. Dr.-Ing. Martina Müller
Hochschule für Technik
und Wirtschaft Dresden
Fakultät Geoinformation
Friedrich-List-Platz 1
01069 Dresden

Nachruf auf den Heimatforscher Manfred Ruttkowski

(1932–2015)

Volkmar Geupel

Am 26. März 2015 verstarb in Dresden 82-jährig Manfred Ruttkowski, der sich für die Wiedereinführung der historischen Wegezeichen in der Dresdener Heide und später bei der Erfassung und Bestimmung der denkmalrelevanten Flächen von Altstraßen im westlichen und mittleren Erzgebirge große Verdienste erworben hat. Sein heimatgeschichtliches Engagement fällt in seine zweite Lebenshälfte, als er nach einer Krebserkrankung Mitte der 1980er Jahre seinen Ingenieurberuf zunächst nur noch eingeschränkt ausüben konnte und 1990 sogar ganz aufgeben musste.

Manfred Ruttkowski wurde am 26. Juli 1932 in Stadtilm im heutigen Ilmkreis in Thüringen geboren. Nach dem Schulbesuch, der ihn aus politischen Gründen nicht bis zum Abitur geführt hatte, erlernte er den Beruf eines Werkzeugmachers. Als bester Lehrling seines Jahrganges wurde er 1954 an die Fachschule für Kraft- und Arbeitsmaschinenbau in Meißen delegiert, und von 1955 bis 1958 besuchte er die Ingenieurschule für Flug-

zeugbau in Dresden. Nach der Tätigkeit in Betrieben der Rundfunk- und Fernsehempfangstechnik in Radeberg, Dresden und Dresden-Gittersee war Manfred Ruttkowski ab 1980 als Abteilungsleiter und Hauptkonstrukteur im Zentrum für Wissenschaft und Technik Dresden beschäftigt.

Seine außerberuflichen Interessen galten erst technischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen wie der Optik, Fotografie und Astronomie; er baute eine Camera obscura und ein Fernrohr, mittels dessen er Himmelskörper fotografieren konnte. Die Beobachtung der Sterne führte Manfred Ruttkowski in die Astronomische Gesellschaft, deren Mitglied er wurde. Nach seiner schweren Erkrankung wandte er sich dem regionalgeschichtlichen Problem der historischen Wegezeichen in dem großen zusammenhängenden Waldgebiet im Norden Dresdens, der Dresdener Heide, zu. Er schloss sich der Interessengemeinschaft Dresdener Heide an und setzte sich für die Wiedereinführung der roten Heidezeichen zur Wiederbelebung einer jahrhundertealten kulturhistorischen Tradition in einer Ratsvorlage des Stadtrates ein. 1987 erschien zu der Problematik der historischen Wege und Wegezeichen der Dresdener Heide eine von ihm verfasste Studie.¹

Als nach der Wiedervereinigung Deutschlands die ehemaligen Länder wieder hergestellt worden waren, wurde das Landesmuseum für Vorgeschichte Dresden, das in der DDR mit der Wahrnehmung der Bodendenkmalpflege in den drei sächsischen Bezirken Dresden, Karl-Marx-Stadt/Chemnitz und Leipzig beauftragt war, in das Landesamt für Archäologie Sachsen umgewandelt. Zu einer vorrangigen Aufgabe der Archäologischen Denkmalpflege wurde auf Grund des zu er-

1 Manfred Ruttkowski: Historische Zeichen und Wege der Dresdener Heide. Ein Beitrag zur Heimatgeschichte, hrsg. vom Kulturbund der DDR, Dresden 1987.

2 Deren Schutz regelt seit 1993 das die DDR-Verordnung zum Schutze und zur Erhaltung der ur- und frühgeschichtlichen Bodenaltertümer vom 28. Mai 1954 ablösende Gesetz zum Schutz und zur Pflege der Kulturdenkmale im Freistaat Sachsen vom 3. März 1993, geändert 4. Juli 1994, kurz Sächsisches Denkmalschutzgesetz (SächsDSchG) genannt.

Manfred Ruttkowski
bei einem Vortrag zum Tag
der Landesarchäologie
am 25. November 2000
Foto: Landesamt für Archäologie



wartenden Aufbaues in den Städten und Dörfern und des Ausbaues der Verkehrswege eine Schnellerfassung der archäologischen Kulturdenkmale² in einer gegenüber dem altgeschützten Bestand an Bodendenkmalen – meist Einzeldenkmalen – erheblich erweiterten Form. In diesem Zusammenhang erhielt Manfred Ruttkowski zu Beginn des Jahres 1992 eine befristete Teilzeit-Anstellung als Mitarbeiter für die Denkmalsinventarisierung und wurde von der Amtsleitung dem Gebietsreferat Regierungsbezirk Chemnitz zugeordnet. In den erzgebirgischen Kreisen, wo auf Grund der geomorphologischen Bedingungen und des vergleichsweise hohen Waldanteils Altstraßenrelikte über längere zusammenhängende Strecken erhalten geblieben sind, bildeten diese einen wesentlich größeren Teil der inventarisierten Denkmale als in den Kreisen des sächsischen Niederlandes. Als seinerzeitiger Refe-

Hohle des Altstraßenzuges
Altenburg – Kühberg – Preßnitz/
Přísečnice im „Stockholz“
zwischen Elterlein und Schlettau
Foto: K. Geupel, 2015



ratsleiter für den Regierungsbezirk Chemnitz schlug ich deshalb Manfred Ruttkowski vor, sich in einem Anschlussprogramm der ältesten gebirgsüberschreitenden Verkehrszüge, der Böhmisches Steige und der ihren Trassen folgenden hochmittelalterlichen Fernstraßen im mittleren und westlichen Erzgebirge anzunehmen und nach den Prinzipien der Denkmalsinventarisierung die Altstraßenverläufe auf der Topographischen Karte TK 10 (1 : 10 000) struktur- und flächengerecht zu erfassen. Ziel sollte die flächenhafte Ausweisung der Altstraßenrelikte sein, die als archäologische Denkmale (= Bodendenkmale) schutzfähig im Sinne des Sächsischen Denkmalschutzgesetzes von 1993 sind.

Förderlich für das Vorhaben war, dass die Altstraßenproblematik des Erzgebirges in mehreren, am Fachbereich Alte Geschichte der Pädagogischen Hochschule Dresden unter der Ägide von Prof. Dr. Gerhard Billig (geb. 1927) entstandenen Diplom- und Magisterarbeiten, vor allem aber in der (leider unveröffentlichten) Dissertation von Renate Wißuwa, wissenschaftlich aufgearbeitet vorlag. Dem spezifischen Kriterium der Denkmalsinventarisierung, nämlich die struktur- und flächengerechte Aufnahme der historischen Straßenverläufe zwecks Ausweisung von Denkmalen, konnte die punktuelle oder lineare Darstellung auf dafür ungeeigneten (seinerzeit aber ausschließlich zur Verfügung stehenden) Karten in den genannten Arbeiten nicht genügen und machten eigene Geländebegehungen und die Erfassung der denkmalrelevanten Bereiche auf der Topographischen Karte TK 10 unumgänglich, wofür diese Forschungsarbeiten jedoch eine unverzichtbare Grundlage bildeten. Mit der ihm eigenen akribischen Arbeitsweise hat Manfred Ruttkowski die Exkursionen ins Gelände mit der Auswertung der Literatur und des Kartenmaterials am Schreibtisch vorbereitet. Die Geländebegehungen erfolgte stets zu zweit, was einer gemeinsamen Befundanalyse dienlich war und das beiderseitige Abschreiten von Hohlensträngen ermöglichte, wobei Straßenbreiten und -längen sowie die Tiefen der Hohlen eingeschätzt und auf dem Kartenblatt notiert wurden. Zu seinen abschließenden Befund- und Arbeitsberichten gehören Ausschnitte der TK 10, des Messtischblattes (1 : 25 000) und der TK 25 (für die Digitalisierung), des sog. Meilenblattes (1 : 12 000) und, sofern vorhanden, von Flurkarten (1 : 5 000).



Mit Forstabfall verüllte Hohle des Altstraßenzuges Altenburg – Remse – Reitzenhain – Komotau/ Chomutov am „Alten Gericht“ bei Marienberg
Foto: Volkmar Geupel, 2015

Sein Projekt schloss Manfred Ruttkowski mit einem Aufsatz ab, der fraglos nicht nur eine wissenschaftliche, sondern für das methodische Vorgehen bei vergleichbaren Altstraßenaufnahmen beispielhafte Arbeit darstellt.³ Die aufgenommenen Geländebefunde seines in 25 Arbeitsfelder eingeteilten Arbeitsgebietes erfahren dort eine präzise Kartierung und in einem resümierenden Katalog die gedrängte kommentierende Auswertung. Die intensive Beschäftigung mit historischen Karten, wie beispielsweise mit der des Geyerschen Waldes von Balthasar Zimmermann aus dem Jahre 1616, führte Manfred Ruttkowski zum Neufund einer auf 4,5 km Länge den Wald um die Felsformation des Schatzensteins mit zwei Linien querenden Altstraße.⁴ Diese scheint einen älteren Steig von Altenburg über Glauchau – Elterlein – Schlettau nach Kühberg anzuzeigen, aus welchem durch Steigdynamik die Straßen Altenburg – Glauchau – Zwönitz – Geyer nach Satzung und Altenburg – Zwickau – Grünhain – Elterlein – Schlettau nach Kühberg hervorgingen, wobei die verbindende Querung des Waldes um den Schatzenstein aufgelassen wurde.

Manfred Ruttkowski hat den mit seiner Anstellung am Landesamt für Archäologie verbundenen Auftrag hervorragend erfüllt. Die von ihm erfassten und dokumentierten Altstraßenrelikte des westlichen und mitt-

leren Erzgebirges sind als archäologische Denkmale registriert und unterliegen den Schutzbestimmungen des Sächsischen Denkmalschutzgesetzes. Damit aber die zu Denkmälern erklärten Bereiche von den Besitzern und Nutzern des Geländes, auf denen sie liegen, respektiert und als solche behandelt werden, bedarf es einer zielgerichteten Aufklärung, insbesondere der Forstwirtschaftsbetriebe als häufigste Eigentümer von Flächen mit Altstraßendenkmälern, entsorgen diese doch den bei der „Holzernte“ anfallenden Abfall geradezu regelhaft in den Hohlen oder überfahren und zerstören diese mit ihren schweren Rück- und Zugmaschinen.

Manfred Ruttkowski war ein bescheiden auftretender, mit großem Fleiß und Freude an der Sache arbeitender Kollege. Gern erinnere ich mich an die mit der Altstraßenaufnahme verbundenen Geländebegehungen, bei welchen ich ihn in der Regel als der genannte zweite Mann begleiten konnte, und die dabei geführten fachlichen Diskussionen.

Das heimatgeschichtliche Engagement Manfred Ruttkowskis fand mit der Überreichung der Ehrenurkunde des Sächsischen Landespreises für Heimatforschung durch Frau Staatsministerin Brunhilde Kurth (geb. 1954) 2012 eine verdiente Anerkennung.

3 Manfred Ruttkowski: Altstraßen im Erzgebirge. Archäologische Denkmalinventarisierung Böhmischer Steige, in: Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege 44 (2002), S. 264-297.

4 Ebenda, S. 275 f.

Autor
Volkmar Geupel
Dresden

Neuerscheinung

Burkhardt Köhler: Studien zur Dresdner Hofkapelle im 17. Jahrhundert, Hamburg 2015 (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 33), Hamburg 2015, 112 Seiten, ISBN 978-3-8300-8399-3, 59,80 €

Was Tradition im besten Sinne des Wortes bedeuten kann, zeigt die lange und kontinuierliche Geschichte der Sächsischen Staatskapelle. Seit Mitte des 16. Jahrhunderts wurde am albertinischen Hof in Dresden unter namhaften in- und ausländischen Kapellmeistern gesungen und musiziert. Es ist erfreulich, dass in der Schrift von Burkhardt Köhler unterschiedliche Aspekte zur kursächsischen Hofkapelle des 17. Jahrhunderts thematisiert werden – in drei Un-

tersuchungen. Während sich die ersten beiden mit Johann Vierdanck und (der gerade für Heinrich Schütz so wichtigen Stadt) Weißenfels befassen, ist der dritte Text mit über 60 Seiten der umfangreichste. Es geht dabei um die „Dafne“ von Martin Opitz und Heinrich Schütz (1627), ein Thema, das immer wieder die Gemüter bewegt. Köhler bietet dazu eine Gesamtsicht aus Archivalien (erfreulicherweise auch bisher unbekannt), zeitgenössischen Mitteilungen und Notenbefunden und möchte hierdurch die These stützen, die „Dafne“ sei die erste deutsche Oper gewesen, also eine durchkomponierte Oper im Sinne der aus Italien stammenden, neuen Gattung. Köhler reiht sich damit in die Schar derer ein, die über dieses frühe Beispiel von Musiktheater reflektierten, obwohl bekanntermaßen nur das Libretto überkommen ist. Unter dem Titel „Pro ‚Dafne‘“ legt Köhler seine Sicht der Dinge dar. Obwohl die Fülle der ausgebreiteten Fakten beeindruckend ist, stellt sich die erhoffte Klarheit zur „Dafne“ nicht ein.

Fakt ist, dass von Schütz keine einzige Note zur „Dafne“ überliefert ist. Fakt ist auch, dass Sänger, Musiker und Tänzer an der szenischen Festaufführung zur Torgauer Fürstenhochzeit 1627 mitgewirkt haben. Weder die szenische Darbietung ist anzuzweifeln noch die Anwesenheit des kurfürstlich-sächsischen Hofkapellmeisters Schütz als Leiter des (uns unbekannt) Anteils an Musik: sicherlich liedartige Gesänge, Chöre/Madrigale und Instrumentalsätze, höchstwahrscheinlich aber keine Monodien/Rezitative.

Leider werden die für die „Dafne“-Problematik so wichtigen Fragen „War das Werk durchkomponiert?“ und „Gab es Monodien im Sinne der frühen italienischen Opern?“ in Köhlers Abhandlung nicht schlüssig beantwortet, obwohl der Verfasser es zu meinen scheint. Vielmehr findet eine unpräzise Deutung terminologischer Aussagen aus Vorworten des Komponisten statt. Dazu einige Beispiele: Schütz schreibt zwar bei den „Psalmen Davids“ (1619) vom „stylo recitativo (welcher bis dato in Teutschland fast unbekannt)“, meint hier aber keineswegs den rezitativen Stil (Rezitative für Gesang und Akkordinstrument nach späte-

Anzeige

RICHARD WAGNER SPIELE 2016
Open-Air-Theater mit Dresdner Schauspielern, Sängern
und der Nordböhmischem Philharmonie Teplice

**EIN STÜCK VOM HIMMEL
ODER WENN ICH ERST EWIG BIN**
von Johannes Gärtner


RICHARD WAGNER
SPIELE

Richard-Wagner-Stätten Graupa | 1., 2., 8. und 9. Juli 2016, 20 Uhr
und vorher gern zum WAGNER SALON | 18:30 Uhr
www.richard-wagner-spiele.de

rem Wortgebrauch). Vielmehr zielt er auf den redenden (also eng an das Wort angelehnten) Stil, den er vor allem in den Favoritchören zur Anwendung bringt und mit dem Mehrchörigkeitsprinzip (mit zusätzlichen Capellchören) venezianischer Prägung verbindet. Mit Rezitativen hat das aber nichts zu tun! Auch nicht, wenn der Komponist im selben Kontext fordert, die Worte sollten verständlich „recitiert“ werden. Hier geht es darum, die vertonten Texte von den Chören so verständlich singen zu lassen, dass es für die Hörer verständlich wird.

Auch die Bemerkungen im Vorwort zur „Auferstehungshistorie“ (1623) deutet Köhler fälschlicherweise im Sinne der frühen Opern-Monodie bzw. des späteren Rezitativs. Die Partie des Evangelisten speist Schütz aber aus einer anderen Wurzel: dem gottesdienstlichen Psalmieren. Schütz greift für die Evangelistenpartie auf den sog. Osterton zurück (Quintsprung aufwärts, dann freies Psalmieren; lediglich

an Zeilenschlüssen hat er den Melodieverlauf mensuriert).

So leid es einem tut, aber es gibt nach wie vor keine Anhaltspunkte dafür, dass Schütz vor seinem zweiten Italienaufenthalt Ende der 1620er Jahre (die „Dafne“ liegt davor) Monodien/Rezitative im Sinne der frühen italienischen Oper geschrieben hat. Auch bleibt ungewiss, ob er das rezitativische Singen schon in der venezianischen Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli kennenlernte, auch wenn die Mitteilung Köhlers immerhin dazu eine Möglichkeit bieten könnte (freier Zugang zu den Pflichtexemplaren früher Operndrucke in der Markusbibliothek) ...

So muss also weiter offenbleiben, ob die „Dafne“ im herkömmlichen Sinne ein Schauspiel mit Musikeinlagen oder nach Vorbild der frühen Oper (Florenz, Mantua) durchkomponiert war und Monodien enthielt.

Matthias Herrmann



Köhler, Burkhardt: Studien zur Dresdner Hofkapelle im 17. Jahrhundert (Studien zur Musikwissenschaft, Band 33), Hamburg 2015, 112 Seiten, 59,80 Euro.

IMPRESSUM Sächsische Heimatblätter

ISSN 0486-8234

Unabhängige Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Landeskunde, Natur und Umwelt

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, Dr. Romy Petrick

Redaktionsbeirat: Dr. Jens Beutmann, Prof. Dr. Enno Bünz, Prof. Dr. Thomas Bürger, Günter Donath, Dr. Heinrich Douffet, Prof. Dr. Angelica Dülberg, Anneliese Eschke, Dr.-Ing. Gerhard Glaser, Klaus Gumnior, Dr. Konstantin Hermann, Dr. Wolfgang Hocquél, Prof. Dr. Uwe Ulrich Jäschke, Dr. Igor Jenzen, Prof. Dr. Winfried Müller, Wolfgang Schwabenicky, Dr. André Thieme, Dr. Ralf Thomas, Dr. Michael Wetzell, Dr. Peter Wiegand

Herstellung: Redaktions- und Verlagsgesellschaft Elbland mbH Meißen

Erscheinungsweise: Vierteljährlich

Bezugsbedingungen: Die Zeitschrift ist im Jahresabonnement (4 Ausgaben) zum Preis von 30,00 € 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 8,50 € und 12,00 €.

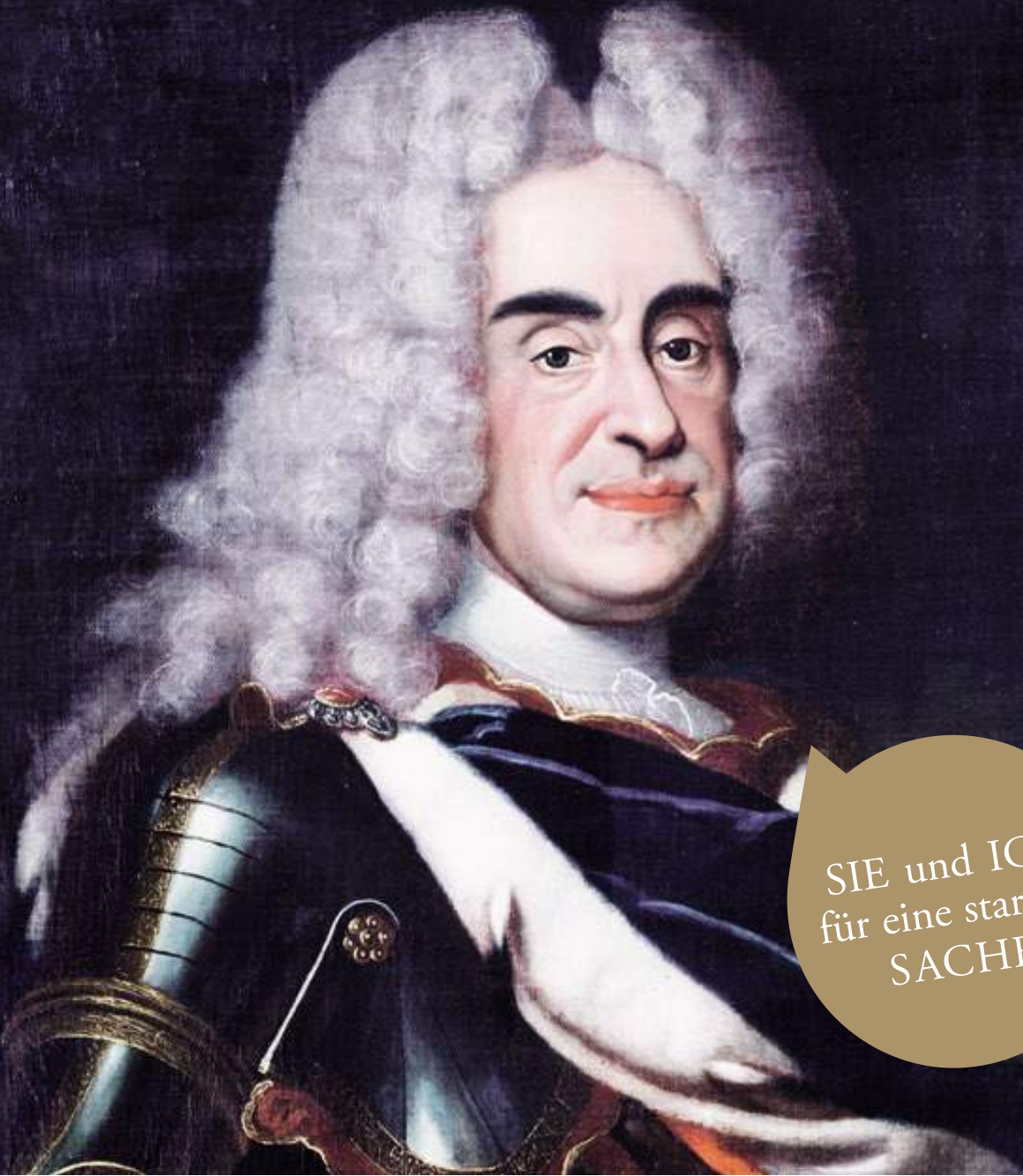
Für den Inhalt der Beiträge sowie die Abbildungsrechte zeichnen jeweils die Autoren verantwortlich. Jede Verwertung der Inhalte außerhalb der Grenzen des Urheberrechts ist unzulässig. Nachdruck, auch auszugsweise, darf nur mit Zustimmung der Herausgeber erfolgen.

Titelfoto: Der Dresdner Kreuzchor auf der Chorempore der Kreuzkirche in den 1970er Jahren. Martin Flämig dirigierte viele Werke der Moderne. Sammlung Prof. Dr. Matthias Herrmann, Fotograf unbekannt, mit freundlicher Genehmigung von Peter Kopp



Starke Freunde

FREUNDKREIS SCHLÖSSERLAND SACHSEN E.V.



SIE und ICH,
für eine starke
SACHE.

August der Starke (1670-1733)

Mitgliedschaft
»Freund«
40 € p. a.

Als Mitglied erhalten Sie und eine Begleitung freien Eintritt zu exklusiven Veranstaltungen in sächsischen Schlössern, Burgen und Gärten sowie das Schlösserland-Magazin »aufgeschlossen«.

Haben wir Ihr Interesse geweckt? Dann freuen wir uns über Ihre Anfrage:

Freundeskreis Schlösserland Sachsen e.V.
c/o Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten
Sachsen gGmbH • Stauffenbergallee 2a • 01099 Dresden
Telefon +49 351 563911002
service@schloesserland-freundeskreis.de
www.schloesserland-freundeskreis.de


SCHLÖSSERLAND SACHSEN
STAATLICHE SCHLÖSSER, BURGEN UND GÄRTEN