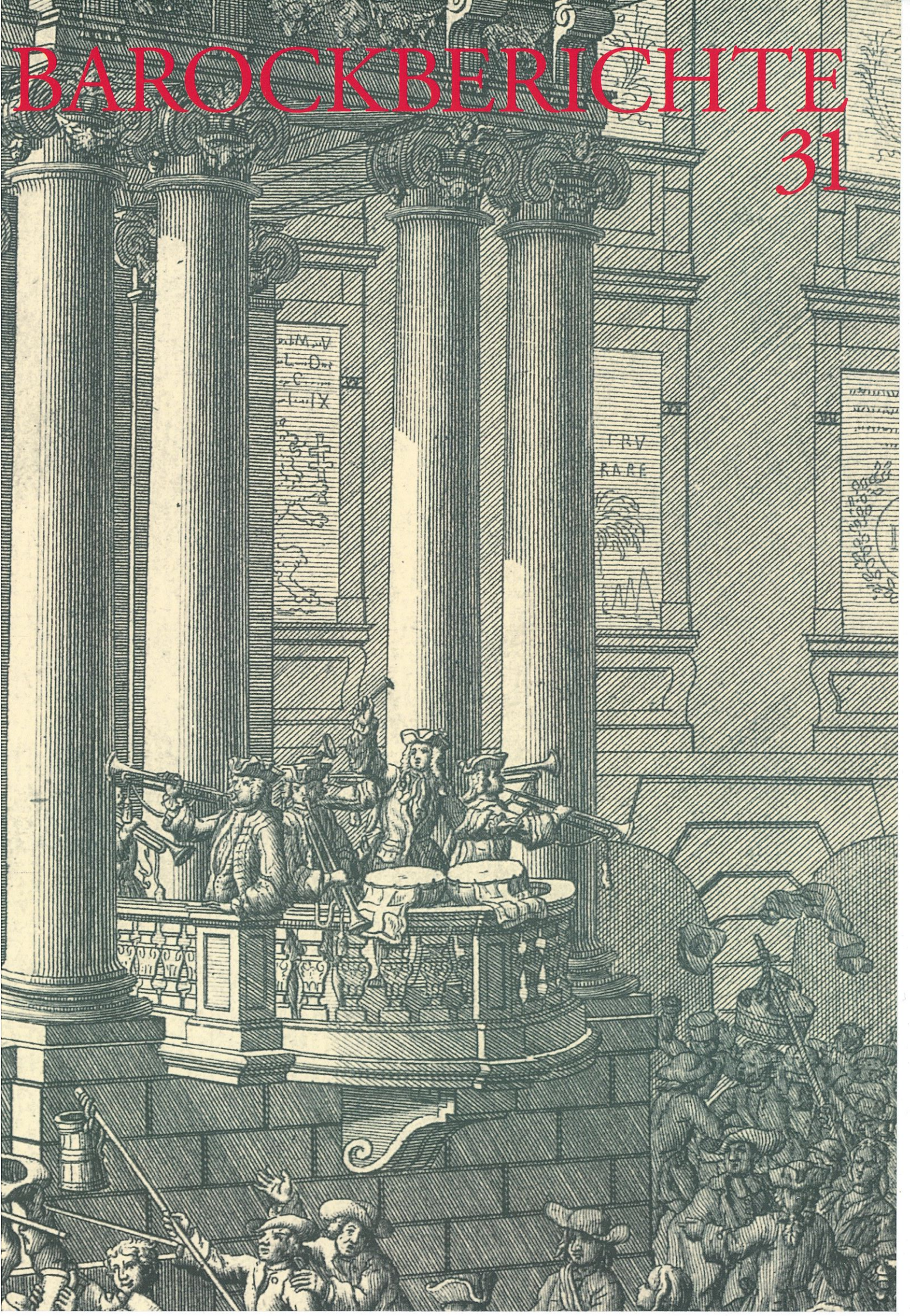


BAROCKBERICHTE

31





Kurt Birsak Engelskonzerte in Salzburger Kirchen

Franz Wagner wies mich seinerzeit auf die Viola d'amore mit Resonanzsaiten im Deckenfresko der Dreifaltigkeitskirche hin und kann damit als der Entdecker der ersten bildlichen Darstellung dieser Instrumentenart angesehen werden. Die historischen Zusammenhänge, die aus diesem Gemälde von Michael Rottmayr abgeleitet werden können, zeigen die Aussagekraft, die der barocken, bildenden Kunst für die Instrumentenkunde zukommt. Die kritische Betrachtung macht aber auch klar, daß Bilder von Musikinstrumenten oft nicht als deren Abbildungen gewertet werden dürfen, sondern daß es für den Künstler zahlreiche Abstufungen im Realitätsbezug gibt. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das Engelskonzert, bei dem nicht nur in Hinblick auf einzelne Instrumente die Frage gestellt werden darf, ob dem Maler ein aktuelles Modell vor Augen stand, sondern auch auf das Instrumentalensemble als Ganzes.¹

In aller Kürze möchte ich daher die Engelskonzerte in Salzburger Kirchen beschreiben und beurteilen, wieweit ihnen dokumentarischer Wert für die lokale Aufführungspraxis

und den Musikinstrumentenbau zukommen könnte.

Die Engel musizieren im Himmel, der in unserer naiven Fantasie gleich über den Wolken beginnt. Diese Vorstellung übertrugen die Künstler an die Deckenwölbungen der Kirchen oder an die höheren Teile der Wände. Um dies in unseren Anordnungen zu zeigen, haben wir solche senkrechte Bilder durch Schattierung markiert. Bilder nicht musikalischen Inhalts sind ausgespart. Die Skizzen sind so zu verstehen, als wären die Musik-

instrumente von den Decken und Wänden auf den Boden projiziert. Die Blickrichtung ist jeweils im Text vermerkt. Aus technischen Gründen war es nicht möglich, die musizierenden Gruppen jeweils fotografisch als Ganzes wiederzugeben.

Die zehn Engelskonzerte, die man heute noch in den Kirchen der Stadt bewundern kann, ergänze ich durch die Beschreibung eines Altarentwurfes des Jahres 1601 und einer Zeichnung des ehemaligen Altars von St. Peter aus dem Jahre 1626.

Federzeichnung eines Marienaltars von Wilhelm Weissenkirchner von 1601²

Maria wird von zwei Engeln gegen den Himmel getragen und von einer singenden und musizierenden Engelsschar begleitet. Die Engel zeigen sich in Frauengestalt, in ihren wallenden Kleidern Maria gleich. An den Musik-

instrumenten, die ein für die Zeit durchaus charakteristisches Ensemble bilden, fällt der große, den Engel um Kopfeslänge überragende *Kontrabaß* mit seiner länglich schlanken Form auf, in der sich Elemente der Violinen- mit denen der Gambenform verbinden.³ Er hat runde Schultern, S-Löcher, fünf oder sechs Saiten und einige Bündel. Der lange, spitz zulaufende Bogen wird mit Untergriff geführt. Für Salzburg ist dies die

	Singende Engel	Singende Engel	
Harfe	Krummer Zink	Laute	Querflöte Kontrabaß



früheste, mir bekannte Darstellung eines übermannsgroßen Kontrabasses. Die *Schoßharfe* ist durch die leicht gebogene Stange charakterisiert, der *Zink* durch die Spielhaltung nach links, ebenso wie die klappenlose *Querflöte* oder *Querpfife*.

Fresken in der Turmkapelle der Müllner Kirche von 1605

An der Deckenwölbung in dem zur Kapelle umgebauten Turmuntergeschoß ist in acht umlaufenden Feldern ein Puttenkonzert in Grisaillemalerei ausgeführt. Da der Maler Hans Krebs nachweislich um 1605 an der Kirchengestaltung beteiligt war, könnte man in ihm den ausführenden Künstler dieser Fresken vermuten, doch ist die Zuordnung nicht gesichert.⁴ Die Freilegung und Restaurierung erfolgte 1996 und als Folge dieser Arbeiten sind manche Details an den Musikinstrumenten nicht mehr rekonstruierbar.

	Blasinstrument	Blockflöte	
	Armviola	Baßgeige	
Orgelpositiv			Schoßharfe
Gesang			Lante
	Baß Viola da gamba	Krummer Zink	

Die Ensemblevorstellung des Malers kann man auf zweierlei Weise deuten. Entweder er reihte einige der gebräuchlichen Musikinstrumente im Kreis oder er ordnete bewußt zwei durch die Raumachse Altar-Eingang getrennte Chöre: links Gesang, Geige und die Continuo-Gruppe mit Orgelpositiv und Baß Viola da gamba, rechts den Zink mit Laute, Schoßharfe und Baßgeige. Armviola und Baßgeige flankieren also den Altarraum während die Putten im Hintergrund dieser beiden Fresken mit ihren unbestimmt auszunehmenden Blasinstrumenten eher Elemente einer barocken Gartenarchitektur, als Teilnehmer am Konzert zu sein scheinen.

Die Darstellungen der einzelnen Musikinstrumente lassen sich allein aus der lokalen Musikpraxis der Wolf Dietrich Zeit erklären, ohne daß wir auswärtige Vorbilder oder überkommene Motive bemühen müssen. Auf Grund des Bildzustandes haben wir jedoch Schwierigkeiten mit der Deutung der Fresken an der Altarfront. *Baßgeige* und nicht Kontrabaß nennen wir das eine Instrument wegen seiner geringen Größe gegenüber der Baß Viola da gamba und trotz mancher gamba-mäßiger Züge, wie den hochgezogenen Schultern. Vier Saiten, S-förmige Schalllöcher und der Wirbelkasten mit Löwenkopf sind mehr zu vermuten als zu sehen. Zudem

scheint die Spielhaltung unrealistisch und vom Restaurator hineininterpretiert. Das andere Instrument an dieser Front ist wohl eine *Armviola*, die eine ausgeprägte Violinenform vermissen läßt. Hier haben sich die deutlichen „Ecken“ der italienischen Violine noch nicht durchgesetzt und der Boden des Instrumentes ist nicht gewölbt. Diese Charakteristika bezeichnen ein Merkmal des lokalen Geigenbaues, der noch in anderen Engelskonzerten zu beobachten sein wird. Sehr klar gemalt ist die *Baß Viola da gamba* mit sechs Saiten, leicht nach hinten gebogenem Wirbelkasten, deutlichem Saitenhalter, auffallend langen C-Löchern, gamba-förmigem Korpus. Sie wird bei stehender Spielhaltung auf den Fußboden gestützt. Gestrichen wird mit einem langen, schön gewölbten Bogen, der seitlich am Frosch geführt wird. Dieser Wandteil zeigt das Streben des Malers nach einer genauen, naturgetreuen Wiedergabe der Instrumente. Umso erstaunlicher ist die leichtfertig hingemalte *Schoßharfe*, bei der die ornamentale Linie des gebogenen Halses und der Schnecke gegenüber der Wirklichkeitsnähe dominiert. Hier ersetzt also die Symbolkraft des Instrumentes die Genauigkeit seiner Darstellung. Bei einer Harfe genügt bereits die etwas modifizierte Dreiecksgestalt, um als Zeichen für den himmlischen Klang verstanden zu wer-



Abb. 1 (Seite 64): Lautenengerl, Fresko in der Turmkapelle der Müllner Kirche von 1605, Grisaillemalerei Hans Krebs (?) (Foto: Landesbildstelle)

Abb. 2 (Seite 65): Engerl mit Violine und Schellenring, Ölgemälde in der Geburt-Christi-Kapelle der Franziskanerkirche von ca. 1606 (Foto: Landesbildstelle)

Abb. 3 (links): Engel mit Harfe, Ölgemälde in der Markus-Sittikus-Kapelle der Franziskanerkirche von 1614 (Foto: Landesbildstelle)

Abb. 4 (rechts): Engel mit Baßblockflöte, Theorbe und Virginal, Fresko von Matthäus Ostendofer am Frauenchor der Stiftskirche Nomberg von 1625/26 (Foto: Landesbildstelle)

Abb. 5 (Seite 68): Stuckengerln mit Cister und Zink, Stuck an der Orgelempore der St. Erhard Kirche um 1686 (Foto: Markus Schwellensattl)

Abb. 6 (Seite 69): Stuckengerln mit Schellentrommel und Pauke, Stuck in der Franziskus Kapelle der Franziskanerkirche vor 1700 (Foto: Markus Schwellensattl)

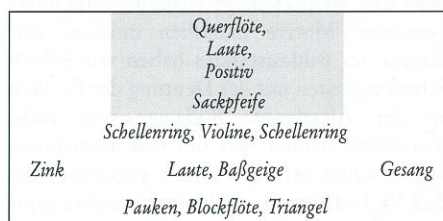
Abb. 7 (Seite 71): Engerl mit Oboe und Harfe, Holzschnitzereien am Visier der großen Domorgel von 1705 (Foto: Markus Schwellensattl)

den. Ähnliche Großzügigkeit kann sich der Maler bei dem *Orgelpositiv* erlauben. Als musikalisches Motiv ist es selbst dann noch erkennbar, wenn es in den spitz zulaufenden Winkel der verfügbaren Wandfläche hineingepaßt wird. Die *Laute* mit Knickhals, der *Krumme Zink* und der *Gesang* sind dagegen mit einfacher Natürlichkeit präsentiert, die gute Kenntnis der Musizierpraktiken verrät.

Ölgemälde in der Geburt Christi Kapelle der Franziskanerkirche von ca. 1606

Das Altarbild dieser Kapelle hat die Geburt Christi zum Thema. Es stammt von Francesco Vanni und ist mit 1600 datiert. Am rechten oberen Rand des Bildes musizieren ein Engel mit einer klappenlosen, glatten *Querflöte*, ein Engel mit einer kleinen, fast birnenförmigen *Laute*, deren Wirbelkasten

außerhalb des Bildes liegt und ein etwas größerer Engel an einem kleinen *Positiv* mit zwei von links nach rechts ansteigenden Pfeifenreihen, dessen Bälge eine nackte Putte mit den Füßen tritt. Alle drei Musikengel wirken jungmädchenhaft. Im unteren Bildteil spielt ein Hirte vor der Krippe einen *Dudelsack* ohne Bordunpfeife. Inhaltlich und stilistisch



besteht kein Zusammenhang mit den übrigen Bildern der Kapelle. Vannis Engel spielen fürs Auge und kümmern sich offensichtlich wenig

um die klangliche Umsetzung. Wäre sonst etwa das Orgelpositiv seitenverkehrt gemalt? Der unwirklichen Szenerie steht die portraittgleiche Darstellung der Gesichter gegenüber. Nicht nur durch die Raumaufteilung sondern mehr noch durch die Helligkeit der Farben steht die heilige Familie im Mittelpunkt des Geschehens und selbst die Engelmusik wird nur als selbstverständliche Huldigung registriert.

Für das aus fünf Ölbildern komponierte Engelskonzert an der Kapellendecke nimmt man ebenfalls einen italienischen Künstler an, den manche im Umkreis von Martin Theophil Pollak vermuteten.⁵ Die an der Querachse liegenden Bilder lassen sich als einheitliches Ensemble deuten. Zentral sitzt die Continuo-Gruppe mit Laute und Baßgeige, flankiert von Gesang und Zinkenspiel. Die vier Musikengel sind von fraulicher Gestalt und erlesen be-



kleidet. Die beiden ovalen Bilder mit den kleinen, musizierenden Engelchen kontrastieren dazu, als imitierte eine Schar vergnügter Kinder das ernsthaftere Spiel der Erwachsenen. Auf jedem der Bilder wird ein Melodieinstrument von Engelchen mit Schlagzeug begleitet, wohl auch um mit dieser noch immer lebendigen Symbolik die Vorstellung des Tanzes zu erwecken.

An den Instrumentendarstellungen fallen zwei Momente besonders ins Auge. Das eine ist die große Genauigkeit, die ohne sachliche Kenntnisse des Malers und ohne intensive Vorstudien nicht denkbar wäre. Bei aller Detailfreude ist die Komposition der Bilder von hoher Ästhetik. Das zweite Moment ist die offensichtliche Herkunft der Gestaltungsideen aus dem italienischen Raum, die am deutlichsten bei der *Baßgeige* zum Ausdruck kommt. Sie wird in der vollendeten Bauweise des Violoncellos gezeigt, die wir bei den heimischen Ensembles dieser Zeit bisher nicht nachweisen konnten. Die Korpusdecken des viersaitigen Instrumentes sind betont, der obere Teil ist schlank und länglich. Die etwas stilisiert wirkenden, breiten *f*-Löcher haben einen deutlichen mittleren Punkt. Das Griffbrett läßt acht Darmbünde erkennen. Der Wirbelkasten ist stark geschwungen und hat einen Frauenkopf als Bekrönung. Der Engel hält den Hals der *Baßgeige* weit nach links außen, hat sie von links nach rechts über die

Beine gelegt und auf einem Sockel aufgestützt. Der Unterteil des Instrumentes ist von einem Notenbuch verdeckt, das ein Engelchen hält, so daß der Saitenhalter unsichtbar bleiben muß. Der Bogen wird mit Untergriff nahe dem Steg geführt. Die *Laute* mit Knickhals im selben, zentralen Deckenbild ist siebenchörig (14saitig) und zeigt einen Querriegel und eine reich durchbrochene Rosette auf der Decke des breiten, birnenförmigen Korpus. Der Engel greift in schöner Pose mit der linken Hand einen mehrstimmigen Akkord, die rechte Hand verwendet den kleinen Finger deutlich als Stützfinger.

Der *Zink* ist ein Tenorzink, das extra gedrehte Mundstück wird vom Engel an den rechten Mundwinkel gehalten. Der *Gesang* ist durch einen Engel repräsentiert, der in ein Notenbuch blickt, das von einer Putte gehalten wird, während eine zweite von der anderen Seite hineinblickt. Der Engel hat die rechte Hand taktierend erhoben.

Auch die viersaitige *Violine*, die das Engerl in der Mitte des einen ovalen Bildes spielt, weist auf italienische Herkunft hin. Wir haben Grund zur Annahme, daß für die Salzburger Geigenbauer die hier verkörperte Form noch Neuland war.⁶ Der Engel stützt sein Instrument an die linke Achsel und hält es weit nach außen. Der gewölbte, spitz zulaufende Bogen wird mit Obergriff geführt und die Spannung der Haare mit dem Daumen regu-

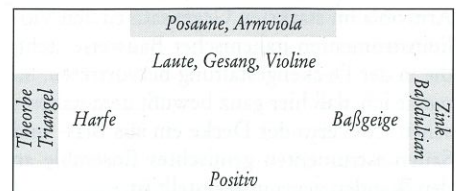
liert. Kopf und Frosch haben aus Elfenbein gedrehte Hülsen.

Bemerkenswert sind weiters die *Pauken*, die mit dieser Darstellung vermutlich zum ersten Mal in Salzburg nach langer Abwesenheit wieder ihren Platz im kirchlichen Raum gefunden haben. Sie sind verhältnismäßig flach, zeigen deutlich die Reifen, mit denen die Felle eingeklemmt sind, aber keine Schrauben oder Verschnürungen zur Fellspannung. Elegant wirken die Hände, welche Paukenschlägel mit schön gedrehten Elfenbeinköpfen führen.

Schellenringe, *Triangel* mit Klirringen und *Blockflöte* ergänzen das Instrumentarium der heiter spielenden Putten.

Ölgemälde in der Markus-Sittikus-Kapelle der Franziskanerkirche von 1614

Um ein zentrales Deckenbild (I H S) sind vier Bilder mit musizierenden Engeln in kindlicher Gestalt angeordnet. Rechts und links am oberen Wandteil sowie auf gleicher Wandhöhe über dem Altarbild musizieren erwachsene Engel zusammen mit kleinen Putten. Der Künstler ist nicht identifiziert.





Die Deckengestaltung ergibt musikalisch betrachtet ein frühbarockes Ensemble mit Gesang, Violine und Laute, gestützt von einem reichhaltigen Generalbaß. Die Ausrichtung im Raum suggeriert die reale Aufstellung, bei der das hinter den Melodiestimmen postierte Positiv von Baßgeige rechts und Harfe links flankiert wird. Die beiden seitlichen Wandgemälde ließen sich wohl als Ergänzung der Deckenachse denken, wenn man in der Theorbe und dem Dulcian unterstützende Baßinstrumente sieht. Die Continuogruppe wäre dadurch aber außerordentlich stark und zudem bietet sich von der Architektur her der elegantere Versuch an, die drei auf gleicher Höhe angeordneten Wandgemälde als musikalische Einheit zu erklären. Gesang, begleitet von Armviola und Tenorposaune, sowie im Baß gestützt durch Dulcian (Chorist-Fagott) und Theorbe ist keine schlechte Zusammensetzung. Es scheint auch, als hätte der Maler versucht, diese Wandreihe von den Deckengemälden durch Gestalt und Bekleidung der Engel zu unterscheiden.

Noch auffällender ist allerdings der andere Stil der Musikinstrumente, unter denen die Armviola im stärksten Gegensatz zu den Violininstrumenten italienischer Bauweise steht, die in der Deckengestaltung hervortreten. So meine ich, daß hier ganz bewußt dem italienischen Concerto der Decke ein aus Blas- und Saiteninstrumenten gemischtes Ensemble an den Wänden gegenübergestellt ist.

Wie in der Wolf Dietrich Kapelle stammen die Vorlagen für die Instrumente aus Italien. Auch die Theorbe entstand gewiß nach einer aus dem Süden mitgebrachten Vorstellung. Bei aller Detailgenauigkeit glaubt man eine starke Abhängigkeit von Schablonen zu erkennen, die besonders dort auffällt, wo die Vorlage offenbar mißdeutet wurde, wie bei der eigenartigen Besaitung der Laute (siehe unten). Auch in der seitenverkehrten Darstellung des Positivs sehe ich weniger eine ästhetische Notwendigkeit, als eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der musikalischen Funktion des Musikinstrumentes, die aus mangelnder praktischer Kenntnis kommen mag.

Insgesamt ist die Anlehnung an die Ausgestaltung der benachbarten Wolf Dietrich Kapelle unübersehbar. Die Instrumentendetails verraten jedoch ein eigenes Musterbuch. Der Wirbelkasten der *Violine* ist stark geschwungen. Die *Laute* ist sechschörig (11saitig), seltsamerweise mit einer einzelnen Baßsaite, wozu doch für gewöhnlich die höchste Saite einzeln geführt wird. Die *Baßgeige* gleicht jener in der Nachbarkapelle stark, ist aber bundfrei. Zum einregistrigen, kleinen Positiv mit 24 Tönen haben wir bereits angemerkt, daß es (wie bei Vanni) seitenverkehrt dargestellt ist. Die *Harfe* hat etwa 24 Saiten. Sie gehen von der rechten Seite des Halses zu einer Knopfreihe in der Resonanzdecke. Der Kopf hat als Bekrönung eine vergoldete Engelsbüste und

das Knie des Instrumentes einen vergoldeten Engelskopf mit Schwingen. Die Stange mit rechteckigem Querschnitt ist extrem weit nach außen gebogen.

Bei den Wandbildern wurden der *Krumme Zink* und das *Triangel* jeweils Putten zugeordnet, die mit Engeln in Frauengestalt gemeinsam zu spielen scheinen. Einer von diesen bläst einen *Baßdulcian*, wobei die rechte Hand oben greift. Der kleine Finger der linken Hand liegt über der zweiflügeligen f-Klappe mit Klappenschutz. Auffallend ist, daß das Rohr vollständig im Mund verschwindet, daß also gleichsam wie mit Windkapsel geblasen wird. Der andere schlägt die *Theorbe* mit einem Plektrum. Sie hat acht Spielsaiten und zwei Baßsaiten. Die beiden Wirbelkästen sind gestreckt, die untere Saitenanhangung erfolgt durch Knöpfe an der Unterzarge. Man zählt elf in das Griffbrett eingelassene, diatonisch angeordnete Bündel.⁷ Die *Tenorposaune* im schmälern Bild über dem Altar wird von einem Engel in naturalistischer Spielhaltung geblasen. Sehr gut sind am Messingrohr die schön gedrehten Hülsen der Rohrverbindungen zu erkennen. Vielleicht weil es sich um diese Zeit doch bereits um ein männlich dominiertes Instrument handelt, hat der Maler dem Engel ausnahmsweise deutlich erkennbare, männliche Züge verliehen.⁸ Die *Armviola* rechts im Bild unterscheidet sich von der Violine an der Decke durch die schlanke, länglichere Form, die

kaum betonten Ecken und die langen, C-förmigen Schalllöcher.

Zeichnung des Altars von Hans Waldburger in St. Peter 1626⁹

Dieser Marienaltar wurde 1779, im Jahre seiner Abtragung und Zerlegung, vom Steinmetzmeister Johann Nepomuk Högler in einer Zeichnung dokumentiert.¹⁰ Im oberen Teil eines ovalen Mittelfeldes ist die Muttergottes mit Kind dargestellt, umgeben von

Triangel	Putten	Putten	Becken
Harfe	Putten	Putten	Laute
	Bratsche	Gesang	

Putten und musizierenden Engeln in Frauen-gestalt. Über ihren Haupt schweben zwei Putten mit der Krone und zuoberst der Heilige Geist in Gestalt einer Taube. Unter der Voraussetzung, daß Högler den Altar getreu abgezeichnet hat¹¹, könnten wir annehmen, daß Hans Waldburger seine Musikinstrumente nach italienischen Vorlagen gestaltete. Die Viola da braccio aber scheint von Högler zeichnerisch interpretiert. Sie zeigt sich als eine richtige *Bratsche* in betonter Violinenform, mit vier Saiten, ausgeprägten Ecken usw. Bloß wie der Korpus des Instrumentes vom Spieler tief an die rechte Brustseite gestützt wird, erinnert an ältere Spielpraktiken, denen wir in Salzburg noch mehrmals begegnen werden. Die *Laute* mit leicht ovalem Korpus, schmalem, langem Hals und wenigen Saiten mag von italienischen Volksinstrumenten dieser Art inspiriert sein. Fast dasselbe Baumuster realisierte um 1688 der Salzburger Hof Lauten- und Geigenmacher Johannes Schorn mit einem sogenannten Colachon mit sechs Einzelsaiten, der seit dieser Zeit gerne statt der doppelchörigen Laute eingesetzt wurde.¹² Befremdlich ist bei Waldburger die untere Saitenanhängung an einem Knopf in der Zarge statt am Querriegel. *Triangel* und *Becken* fallen bei diesem Altar nur insofern aus dem Rahmen der zeitüblichen Darstellungen, als sie von erwachsenen Engeln und nicht von Putten gespielt werden. Letztere begleiten Maria mit freudigem Tanz. Ein aus einem Notenbuch singender Engel leitet mit der rechter Hand den *Engelschor* zu dem *Bratsche*, *Laute* und *Harfe* die instrumentale Stütze abgeben.

Die Fresken am Frauenchor der Stiftskirche Nonnberg von 1625/26

Die Gewölbekappen des Frauenchores in der Stiftskirche wurden im Rahmen eines Umbaus in den Jahren 1625/26 von dem damaligen Malergesellen Matthäus Ostendorfer neu ausgestaltet. Er hatte vom Kloster den ausdrücklichen Auftrag erhalten, einen größeren Teil der Felder mit musizierenden Engeln zu gestalten¹³, ließ jedoch auch die Nonnen singend an der Musik teilhaben und gab einer von ihnen sogar ein Musikinstrument in die Hand. Die Nonnen tragen ihre Ordenstracht und alle Musikengel sind in Frauengewänder



gekleidet. Zahlreiche kleinere Engel, Putten und Puttenköpfe füllen den Hintergrund der Felder.

Zur Raumorientierung sei bemerkt, daß die obere Seite der Tabelle zum Hauptschiff der Kirche zeigt, während an der unteren Seite ein geschnitzter Flügelaltar den Chor abschließt. Rechts und links teilen je zwei hochgelegene Fenster die Gewölbekappen in regelmäßige Gruppen.

Für die Beurteilung der Instrumentenformen mag es nicht unwesentlich sein, daß der Leiter des Kirchenumbaus, Baumeister Santino Solari für den Kupferstich zur Domweiheprozession des Jahres 1628 die Vorlage geliefert haben soll.¹⁴ Daraus ergibt sich eine Vergleichsmöglichkeit zwischen den Instrumen-

Tenorposaune	Tenorposaune
Quartposaune, Gesang u. Krummer Zink	Orgelpositiv
Tenorposaune	Krummer Zink
Viola (viersaitig)	Viola (fünfsaitig)
Viola (viersaitig)	Laute (fünfschörig) u. Gesang
Virginal und Gesang	Baßgeige (viersaitig)
Theorbe (7 Spiel- u. 6 Begleitsaiten)	Schoßharfe (12 Saiten)
Baßblockflöte	Viola (viersaitig)
Gesang und Altblockflöte	Viola (viersaitig)
Gesang und Altblockflöte	Stiller Zink
Harfe (ca 33 Saiten) u. Viola (viersaitig)	Stiller Zink und Gesang
Baßblockflöte	Gesang

ten in Engelshand und jenen, die die Spiel-
leute in der Prozession verwenden. Besonders
aufschlußreich sind die Streichinstrumente in
den beiden Bildkompositionen. In der Kor-
pusform gleichen die Instrumente einander
durch vergleichsweise hohe Zargen, flachen
Boden und stumpfe Ecken und unterscheiden
sich eben damit von den Violinen des italieni-
schen Typus in jener Zeit. Verschieden ist auf
Nonnberg und bei der Prozession der Schnitt
der Schalllöcher und die durchschnittliche
Zahl der Saiten. Die Spielleute geigen auf nur
drei bis vier Saiten und handhaben ihre In-
strumente während des Gehens sehr unge-
zwungen und frei. Sicher hat keiner von
ihnen Bünde auf das Griffbrett gebunden.
Die Engel dagegen spielen sitzend und halten
die Geigen mit dem flachen Boden gegen den
Körper. Die Haltung ist der von Gitarristen
zu vergleichen. An manchen ihrer vier bis
fünfsaitigen Instrumente glaubt man Bünde
zu erkennen. Mit diesen Charakteristika be-
schreiben wir eine Geigenform, die der Viol-
len da gamba fast näher steht, als der italieni-
schen Viola da braccio und wir sprechen da-
her am besten von Armviolen. Wir haben es
demnach mit einem Violentypus zu tun, der
besonders für die Armspielweise entwickelt
wurde. Erhaltene Exemplare solcher Arm-
violen gibt es zum Beispiel vom berühmten
Tiroler Geigenbauer Jacob Stainer, der mög-
licherweise noch im Jahre 1672 ein solches In-
strument nach Salzburg geliefert hat.¹⁵

Die Malerei verbindet mit dieser Korpusform
also öfters Bünde am Griffbrett und vier bis
fünf Saiten. Die Instrumente sind auch meist
größer als die Violinen und die Bratschen,
was wohl bedeutet, daß die Alt- und Tenor-
lage bevorzugt wurde. Bei einer durch die
Größe bedingten Haltung fast waagrecht vor
dem Körper wird mit dem Bogen nicht von
rechts nach links, sondern von unten nach
oben gestrichen.¹⁶

Einem Satz von sechs Armviolen steht auf
Nonnberg eine Baßgeige derselben Form als
Streicherfundament gegenüber. Wieder sind
es bei dieser auffallend wuchtigen Baßgeige
die stumpfen Ecken, die am deutlichsten auf
die Viola da gamba als Vorbild verweisen.¹⁷
Die Verwandtschaft zu den Baßgeigen am
Umzugsbild von 1628 ist gleichfalls augen-
scheinlich, wenn auch die Baßgeigen beim
Umzug aus spielpraktischen Gründen kleiner
sind.

Große Baßgeigen wie auf Nonnberg sind mit
Quart- und Quintposaunen zu vergleichen,
die besser als die gemeinen Posaunen in der
Lage waren, den Baß eines Bläasersatzes in der
klanglich besten Lage wiederzugeben.¹⁸ Wir
finden wohl nicht zufällig eine solche große
Posaune auch im Engelskonzert des Frauen-
chores mit dargestellt.

genüber steht. Insgesamt begleiten 6 *Armviolen*,
1 *Baßgeige*, 1 *Laute*, 1 *Theorbe*, 2 *Harfen*,
1 *Orgelpositiv*, 1 *Virginal*, 2 *Baßblockflöten*,
2 *Altblockflöten*, 2 *Stille Zinken*, 2 *Krumme*
Zinken und 4 *Posaunen* den Gesang der En-
gel und Nonnen. Den Kern der Saitenmusik
bildet der Chor der Violen. Die chorische
Aufstellung wirkt wie eine Vorwegnahme der
Musik im Salzburger Dom, die schließlich
zur Errichtung der vier Musikemporen
führte.¹⁹

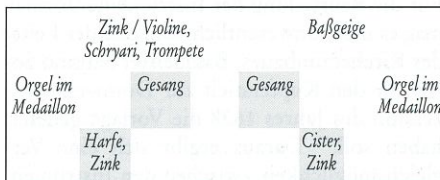
Beim Violenchor kann man auf Grund der
Größenverhältnisse versuchen, auf die Vertei-
lung der Stimmen zu schließen. Die kleineren
Armviolen schätze ich auf ca. 45 cm, die grö-
ßeren auf 55 cm. Bezogen auf die Angaben in
Michael Praetorius Syntagma Musicum von
1619²⁰ besteht der Stimmsatz aus „Tenor
Viol“ auf c, „Baß Viol de Braccio“ auf F und
„Groß Quint-Baß“ auf F₁. Die Parallele zu
dem Bläasersatz mit Altzinken, Tenorposaunen
und Quintposaune ist auffallend.

Ergänzend seien einige bemerkenswerte De-
tails erwähnt, wie der bewegliche Zughebel
der Quartposaune, die seitenverkehrte Spiel-
haltung des Lautenengels, die zwei verschie-
den großen und unterschiedlich geformten
Harfen, beide reich verziert, die Stillen Zin-
ken, von denen der eine mit der rechten Hand
oben gespielt wird, die Baßblockflöten mit
dem langen, gebogenen Anblasrohr, die ein-
gezogene Klaviatur am viereckigen Virginal.
Das Orgelpositiv ist wegen des schlechten
Zustandes der Malerei nur aus der Gesamtbe-
setzung zu erschließen. Vom bloßen Ansehen
könnte man es für ein Harfenclavicitherium
halten.

Bei keinem der Instrumente erkennt man die
Absicht einer Idealisierung. Es scheint nicht
notwendig, sie anders darzustellen, als sie
sind. Vielleicht aber sind verschiedene Instru-
mente, die dem Wesen des Frauenklosters
nicht entsprechen, auf Wunsch der Nonnen
vermieden. Es fehlt die Trompete und das
Schlagzeug, die auch im praktischen klösterli-
chen Leben ausgeschlossen waren, und es
fehlen auch die der weltlichen Musik viel-
leicht zu sehr verhafteten Schalmeyen. So wie
die Instrumentalmusik präsentiert wird, sollte
sie wohl die himmlische Spiegelung der Mu-
sik der Nonnen sein, die in ihrem schwarzen
Habit auf mehreren der Bildfelder mitsingen
und mitspielen. Tatsächlich ist es ein gemein-
sames Musizieren, das hier am Nonnenchor
stattfindet.

Die Stuckarbeiten auf der Orgelempore der St. Erhard Kirche um 1686

In dreieckigen, blattumrankten Feldern rechts
und links der Orgel, auf vorspringenden Po-
desten eines Wandbogens darüber und an



einem Deckenbogen über der Orgel, der von
einer zentralen Akanthusrosette seine Blüten-
bänder nach beiden Seiten sendet, hat France-
sco Brenno 1686 ein Engelskonzert in braun-
em Stuck komponiert. Der Kontrast der
Stuckfiguren gegen den hellen Hintergrund
der Wände prägt den Gesamteindruck des
Kirchenraumes und schafft eine für Salzburgs
Kirchen einmalige Atmosphäre. Auf der Or-
gelempore selbst wirken die musizierenden
Engel und Putten als Umrahmung der in
dunklen Farben mit vergoldetem Zierrat ge-
haltenen Orgel, über der die Deckenrosette
wie das göttliche Auge erscheint.

An der Decke musizieren Putten, an der
Wand frauliche Engelsgestalten. Die Zu-
teilung der Musikinstrumente scheint von
Alter und Geschlecht der Himmelsboten un-
berührt. Ihre Auswahl zeugt von Fantasie.
Der Künstler wechselt frei zwischen symbo-
lischen, künstlerisch verformten und naturali-
stischen Elementen. Die *Harfe* ist als Dreieck
mit einer leicht gebogenen Seite die bloße An-
deutung einer Schoßharfe. Die gedrungene
Baßgeige hat violinartigen Korpus mit ge-
raden Schultern, breitem Unterteil, kurzem
Hals. Schnecke, *f*-Löcher, vier Saiten aus
Draht, unten direkt an der Zarge angehängt
und ein kurzes Griffbrett mit vier Bündeln er-
gänzen den Eindruck. Die Haltung ist barock
bewegt und stark stilisiert. Der Bogenhand
mit Obergriff fehlt der Bogen. Ein Engel
darunter scheint das schwere Instrument im
Flug zu stützen. Die *Cister* wirkt gegenüber
der *Baßgeige* naturalistisch. Sie zeigt einen
runden, flachen Korpus, eine Schnecke, vier
Saiten aus Draht, einen tief gesetzten Steg und
Saitenanhängung an der Zarge. Dazu ein
Griffbrett mit drei sichtbaren Bündeln, eine
Rosette, die durch die Spielhand teils verdeckt
ist. Der Engel spielt in realistischer, lauten-
mäßiger Spielhaltung. Einer der *Zinken*, mit
der *Cister* musizierend, ist in der Art der
Tenorzinken leicht S-förmig gebogen, der
andere, bei der *Harfe* angeordnet, ist kaum
ausgeführt und könnte auch als Blockflöte
gedeutet werden. Soweit geht die Freiheit der
Komposition, daß die Instrumente in einem
der Deckenfelder gar nicht gespielt, sondern
von einem herbeieilenden Engel auf der
Schulter getragen werden. Als *Violine*, *Schry-
ari* (Schreierpfeife) und *Trompete* definieren
wir diese Instrumente.²¹ In dieser Gruppe
spielte nach der Haltung der Hände zu ur-
teilen eine weitere Putte früher wohl einen
Zink. Später drückte ihr jemand statt dessen
eine vergoldete Tuba in die Hand. Dieses
Schicksal erlebte auch einer der singenden
Engel am Halbpodest, der die linke Hand
eigentlich nur taktierend erhoben hatte und
nun unfreiwillig eine ebensolche Tuba halten
muß.

Die Darstellung eines wirklichen Ensembles
wurde von Francesco Brenno offensichtlich
von vornherein nicht versucht. Die Idee war
vielmehr, die Engel und Putten mit ihren Mu-
sikinstrumenten zu bewegten, sinnfälligen
Ornamenten zu verbinden, bei denen aller-



dings der Engelsgesang als zentrales Motiv nicht fehlen durfte.

Zu bemerken sind noch die beiden Medallions, die den Deckenbogen rechts und links abschließen. Sie stellen jeweils die heilige Caecilia an einer *Orgel* dar. In einem der Bilder ist sie spielend, im anderen betend vor der Orgel zu sehen. Sie wird vom hl. Geist erfüllt und von Engeln bekrönt. Die Orgel ist jeweils nur durch wenige Zinnpfeifen angedeutet. Diese Medallions sind in Form und Motiv Abgrenzung und Spiegelung der zentral positionierten, wirklichen Orgel selbst, die gewiß der optische Blickfang der Gesamtkonzeption war.

Die beiden Stuckreliefs im Eingangsraum zur Kirche gehören zwar nicht zum Thema Engelskonzerte, bestätigen aber die auf der Empore gezeigte Tendenz des Künstlers, Musik in Stuck zu gestalten. Die Anordnung dieser beiden „Stilleben“ mit Musikinstrumenten an der Decke des Eingangsraumes sieht folgendermaßen aus:

Violine, Grifflochhorn, Trompete	Mandora, Signalhorn, Leier, Triangel
--	--

Stuckengerln in der Franziskus-Kapelle der Franziskanerkirche vor 1700

Kurz vor 1700 schuf der italienische Künstler Ottavio Mosto seine Stuckarbeiten für diese Kapelle, die dem hl. Franziskus geweiht ist.

Das Altarbild malte um 1693 Michael Rottmayr.

Die über den oberen Kapellraum verteilte Schar der musizierenden und tanzenden Putten aus weißem Stuck kontrastiert zur ersten Gestalt des in dunklen Farben gehaltenen Heiligen.

	Tuba			
	Gesang	Gesang		
	Laute		Violine	Zink
	Positiv		Violon- cello	Zink
Schellen- trommel				
Pauken				Harfe
Tuba				

Ottavio Mosto hatte keine Scheu, richtige Musikinstrumente, wie die Zinken, oder einzelne Instrumententeile seinen musizierenden Engelchen in die Hände zu drücken. Bei Violine und Violoncello wäre es ohne weiteres möglich gewesen, ebenfalls die ganzen Instrumente zu verwenden, er zog es aber vor, ihre Gestalt den rundlichen Formen seiner Putten anzugleichen, sie also nur sinnbildlich wiederzugeben. Die *Zinken* werden von zwei Putten rechts oben im Raum geblasen. Sie halten Krümme Zinken mit achteckigem Querschnitt in ihren kindlich ungeschickten Händen an die Lippen und pusten mit aufgeblasenen Wangen hinein. Die beiden Instrumente sind offensichtlich echt. Mehrere Grifflöcher sind deutlich zu sehen. Zinken

dieser Art sind in Salzburgs Kirchenmusik bis weit in das 18. Jahrhundert belegt. Die *Violine* hat einen Korpus in Achterform, mit gestreckt S-förmigen Schallöchern. Richtige Wirbel sitzen am Wirbelkasten, der vielleicht einen Löwenkopf darstellen soll. Echte Saiten sind gespannt. Am gewölbten Bogen sind die Haare mit Schnüren angedeutet. Ebenso freigestaltet ist das *Violoncello*. Wieder sind jedoch vier richtige Saiten aufgezogen und die Haare des gewölbten Bogens sind mit Schnur imitiert. Die *Harfe* deutet ihre 17 Saiten mit Schnüren an, die um eine Nagelreihe gespannt sind. Die Saiten laufen sinnwidrig parallel zum Resonanzkörper. So erscheint sie auf die notwendigsten Zeichen reduziert, ohne Berücksichtigung der akustischen Funktion ihrer technischen Einrichtung.²² Ein runder Korpusumriß und ein breit angesetzter Hals mit angedeutetem Knickhals, in dem vier Wirbel stecken, geben das eher grobe Bild einer *Laute*. Die Haltung der spielenden Putte ist aber gut getroffen. Sie schlägt das Instrument auf Spielmannsart mit frei geführter rechter Hand. Das *Positiv* ist durch vier reliefartig auf die hintere Kapellwand gesetzte Orgelpfeifen aus Stuck angedeutet. Die Putte greift auf dem darunter laufenden Gesims, als wäre es die Klaviatur. Die verhältnismäßig tiefe *Pauke* wird mit zwei Schlägeln mit scheibenförmigem Kopf geschlagen. Es könnte sich um ein Holzmodell einer Pauke handeln. Wichtig wie in allen Engelskonzerten

ten ist der *Gesang*. Zahlreiche Putten singen über den Raum verteilt, teilweise aus Notenblättern.

Bei diesem ganzen Engelskonzert kam es Mosto offensichtlich nicht darauf an, das reale Musizieren in seinen Einzelheiten zu imitieren, sondern den Eindruck heiterer Musik mit fast klischeehaften Mitteln zu vergegenwärtigen. Die Anklänge an konkrete Aufführungspraxis sind nur dort vorhanden, wo dies die einfachste Möglichkeit war, Gestik und Instrumentenformen leicht erkennbar zu machen. Zur Auswahl der Musikinstrumente könnte man sagen, daß wohl der Gedanke an ein wirkliches Orchester zugrunde lag, der nur durch die beiden *Tuben* und die *Schellentrommel* durchbrochen wird, die der Künstler als Symbol für Signal, Ankündigung, beziehungsweise für den freudigen Tanz in die bewegte Puttenschar eingefügt hat. Unter den *Tuben* sind schlanke, gestreckte Trompeten zu verstehen. Die Kirchenväter setzten sie geradezu mit der Stimme der Engel gleich.²³ Zuvor, in der gotischen Malerei, findet man auch die längere und schlankere *Busine*, die eigentliche Vorläuferin der Trompete, sowie das Horn und den Olifant in derselben Bedeutung.²⁴ Während damals solche Instrumente den Künstlern als Modell wirklich vor Augen standen, kam für Ottavio Mosto ein Realitätsbezug längst nicht mehr in Frage. Hier fungierte das gerade, weiß gestrichene, zum Schalltrichter auslaufende Rohr als das einfachste Symbol einer Engelstrompete. Entsprechend ihrer wichtigen Aufgabe erhielten die beiden Tuba blasenden Putten die exponierten Positionen über dem Altar und am linken Eingangspfeiler der Kapelle. Die Schellentrommel, das unvergängliche Symbol für den Tanz wird links, weit im Vordergrund, von der Putte mit der rechten Hand über den Kopf gehalten, mit der linken geschlagen. Die angedeuteten Schellen hängen als Traube auf einer Schnur in der Trommel.

Puttenkonzert am Visier der großen Domorgel von 1705

Die holzgeschnitzten Figuren, die heute das Visier der Salzburger Domorgel bekrönen, entsprechen nicht mehr den früheren Intentionen.²⁵ In der ersten, 1703 von Christoph Egedacher geschaffenen Version der Orgel, sehen wir am mittleren Giebel eine Harfe spielende Putte und rechts und links davon je zwei singende Putten. Der Entwurf zum Prospekt dieser Orgel entstand bereits um 1701 und wird von manchen Giovanni Gaspero Zugalli zugeschrieben.²⁶ Als Johann Christoph Egedacher, der Sohn des vorigen, die Orgel 1705 umbaute und erweiterte, erhielten

drei dieser singenden Putten von einem unbekanntem Holzschnitzer ebenfalls Musikinstrumente in die Hand.²⁷ Das erneuerte Engelskonzert hatte nur noch einen Sänger, der nun von Geige, Laute, Harfe und Schalmee begleitet wurde.²⁸

In diesem Konzept war also die Idee des Gesanges als wichtigstes Element der himmlischen Musik noch fest verankert. Im sorglosen Umgang mit den Instrumenten bei diversen Restaurierungen geriet sie im Laufe der Zeit jedoch in Vergessenheit. Der Lautenschläger und der Oboist tauschten ihre Plätze, die singende Putte erhielt eine Blockflöte und dem Harfenengerl tauschte man sein schön geformtes Instrument gegen ein schlechtes Versatzstück. So finden wir die ursprüngliche Idee des Engelskonzertes in den Entwürfen und nicht mehr in der erhaltenen Gestalt. Die Veränderungen werden bei einer der vielen Erweiterungen passiert sein, bei denen beinahe immer die klangliche Vergrößerung des Werkes im Vordergrund stand.²⁹ Am stärksten aus dem optischen Gleichgewicht geriet der Prospekt 1880–83 durch die Anhebung des Mittelbaues, wodurch die Harfe ungewollt mit hochgehoben wurde. Trotz dieser im Wandel der Zeit entstandenen Beeinträchtigungen sind die einzelnen Musikinstrumente einer Betrachtung wert.

Die *Harfe* wird von der Putte am mittleren Giebel des Prospekts geschlagen. Der Hals trägt am Knie einen grimmig blickenden Männerkopf, während auf der Schauseite ein Engelsköpfchen nachträglich aufgeklebt wurde. Der Korpus ist offenbar durch Bretter ersetzt. Ich zähle 29 Saiten die zu Stimmwirbeln auf der rechten Halsseite laufen. Die Stange ist gerade, mit rundem Querschnitt. Sowohl auf dem Entwurf von 1701, als auch auf einem Stich von Lesprier 1707 gab es eine schön gebogene Stange und es ist schwer vorstellbar, daß man schon beim Bau der Orgel statt dieses architektonisch angepaßten Formelements eine primitive Volksharfe adaptierte. Ich glaube, daß das Instrument im 19. Jahrhundert ausgetauscht wurde. Am wahrscheinlichsten erscheint die Zeit während der Umbauarbeiten durch Ludwig Moser um 1842. Bei der *Laute* könnten einzelne Teile, wie die Schale und der geknickte Wirbelkasten, echt sein. Die übrigen Elemente sind eine gröbere Imitation. Das Instrument zeigt sechs Chöre (11 Saiten), einen Querriegel, eine grob gestochene Rosette. Der Korpus hat birnenförmigen Umriß. Die *Blockflöte* hat die Größe und Form einer barocken Altblockflöte. Anstelle eines in jüngster Zeit abgenommenen Originalinstrumentes sehen wir derzeit ein Plastikimitat.³⁰ Der Kupferstich aus

dem Jahre 1707 zeigt an dieser Stelle einen singenden Engel, der in der linken Hand ein Notenbuch hält und die rechte dirigierend erhoben hat. Es steht also zu vermuten, daß die Blockflöte erst später beigegeben wurde. Von der Bauweise her könnte das erhaltene, abgenommene Instrument aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen. Unter der weißen Fassung der *Oboe* verbirgt sich vermutlich gleichfalls ein echtes Instrument. Der gebohrte Instrumentenkörper ist leicht nach rechts gebogen, was auf Holz schließen läßt und im Oberstück ist ein aus der Richtung gedrehtes Griffloch zu erkennen, das bei einem Imitat keinen Sinn ergäbe. Das schlanke, mit barocken Drehwülsten versehene Instrument ist vermutlich dreiteilig und dreiklappig, wobei die Klappen entfernt wurden. Auch bei diesem Instrument ist zu überlegen, ob es zur ursprünglichen Ausstattung der Orgel gehörte. Die Oboe war in Salzburg in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts erst kurz in Gebrauch, so daß man sich wundern müßte, wenn gleich eines dieser nicht billigen Stücke der Dekoration geopfert worden wäre. Es hätte für diesen Zweck ja auch eine alte Deutsche Schalmee genügt. Einer solchen entspricht die Abbildung auf dem Stich von 1707.

Bei der *Violine* könnte es sich noch um das ursprünglich angebrachte Instrument handeln. Sie weist kein Merkmal auf, das sie von den Violinen der Zeit unterscheidet und in ihrem Fall fand sich wohl kein einfacherer und billigerer Weg, als gleich ein für die Praxis unbrauchbar gewordenes Instrument als Dekoration zu verwenden. Es genügte, sie mit Farbe zu überziehen. Der stark gebogene, grobe Streichbogen ist in ähnlicher Gestalt bereits am Stich von 1707 zu erkennen. Zwei *Tuben*, von Engeln in wallenden Kleidern gehalten, sind als symbolische Elemente im Prospektentwurf von 1701 enthalten und stehen zum Engelskonzert der Prospektkrone in keiner musikalischen Beziehung.

Die beiden Musikinstrumente am neuen Rückpositiv, ein *Fagott* und eine *Viola da gamba* in Engelshand, sind historisierender Natur und lassen sich mit der barocken Vorstellung des ursprünglichen Engelskonzertes nicht verbinden.

In der zeitlichen Reihe unserer Engelskonzerte sind hier erstmals die Musikinstrumente nicht vom Künstler gestaltet, sondern nur mit einer Fassung versehen.

Engelskonzert im Deckenfresko der Dreifaltigkeitskirche von 1697³¹

Das Deckenfresko der Dreifaltigkeitskirche wurde im Jahre 1697 von Michael Rottmayr gemalt. In dem zum Altar gelegenen Bogen des riesigen Ovals ist ein Engelskonzert mit Gesang und Musikinstrumenten dargestellt. Das Instrumentalensemble füllt nur einen kleinen Teil des Ovals. Dennoch fällt es dem den Kirchenraum betretenden Besucher sofort ins Auge. Das liegt sowohl an der Position in dem über dem Altar gelegenen Teil,

Domorgel heute

		Harfe								
Laute	Blockflöte			Oboe	Violine	Schalmee	Gesang	Harfe	Laute	Violine
		Tuba		Tuba				Tuba	Tuba	

Domorgel 1705



Abb. 8: Engelskonzert mit der hl. Caecilia an der Orgel, Fresko von Job. Michael Rottmayr in der Dreifaltigkeitskirche von 1697, Detail
(Foto: Ulrich Ghezzi)

direkt unterhalb der drei göttlichen Personen³², als auch an der sinnfälligen Darstellung der Instrumente in Engelshand, die ihre freudige Botschaft ohne weitere Deutung vermitteln. Sie sind die Stütze, der Angelpunkt der himmlischen Musik, die sich durch die Scha-

	Gesang		
	Blockflöte		
Viola da gamba		Gesang	
Viola d'amore	Laute		Positvo

ren der lobpreisenden Engel und Putten über den inneren Kreis der Wölbung hinweg fortsetzt. Auch über die gefühlsmäßige Wirkung hinaus behält diese Musikszene ihre Faszination durch die Art, wie ein ausgewogenes Ensemble, das jederzeit in der weltlichen Musik vorkommen konnte, mit malerischen Mitteln in andere Dimensionen gehoben wurde. Einerseits gibt es in der Salzburger Malerei kaum ein weiteres Beispiel, wo das einzelne Musikinstrument bis hin zu seinem individuellen Vorbild zurückverfolgt werden kann und an-

dererseits scheint an seinem Abbild nichts Irdisches zu haften. Die Klänge dieser Musikinstrumente, scheint der Maler auszudrücken, sind nicht für menschliche, dem Diesseits verhaftete Ohren bestimmt.

Rottmayr erreichte dies, indem er diesem Instrument einen zusätzlichen Schwung gab, bei jenem ein ästhetisches Detail heraushob, eines zum bloßen Zeichen verfremdete und ein anderes in Wolken hüllte. All das verbindet sich mit dem Eindruck des hingebungsvollen Gesanges der Engel, den man mit nichts verglei-

chen möchte, was unsere menschlichen Stimmen hervorbringen könnten. Trotz aller Enthobenheit der Darstellung läßt sich zu jedem der Instrumente sein irdisches Muster beschreiben. Am unmittelbarsten trifft dies auf die *Viola d'amore* zu. Die Gampenform des Instrumentes und ihre große Saitenzahl (sechs Spiel- und sechs Resonanzsaiten) stehen in offensichtlichem Gegensatz zur Armspielweise, die für gewöhnlich den Violininstrumenten vorbehalten war. Dazu erkennt man als weitere Merkmale eine Rosette und eine zusätzliche Zahl von Wirbeln am lang gestreckten Wirbelkasten, die den unter dem Griffbrett laufenden, nicht sichtbaren Resonanzsaiten zuzuordnen sind. Damit sind alle Charakteristika der frühen *Viola d'amore* mit Resonanzsaiten aufgezählt, die nach dem historischen Befund mit größter Wahrscheinlichkeit vom Salzburger Hof Lauten- und Geigenmacher Johannes Schorn um etwa 1692 erfunden wurde.³³ Das früheste dieser Instrumente hat sich aus dem Jahre 1697 erhalten. Rottmayrs Malerei enthält die erste Darstellung einer solchen *Viola d'amore*. Der Bogen mit zarter, schuhförmiger Spitze wird mit Obergriff geführt. Gewisse Verzerrungen der Proportionen resultieren aus der malerischen Bewegung, die die Instrumentengruppe gleichsam bogenförmig umschließt. Auch die *Viola da gamba* vermeint man auf ein historisches Modell zurückführen zu können. Sie erinnert an die Arbeiten des damals berühmten Hamburger Gambenbaumeisters Joachim Tielke. Optisch drängt sie sich in den Mittelpunkt des Instrumentalensembles, obgleich sie etwas seitlich der Hauptachse angeordnet ist. Sie verkörpert wohl das auf dem Baßfundament aufgebaute Musizieren der Barockzeit. Von allen Instrumenten zeigt sie die größte Genauigkeit im Detail. Neben der technischen Einrichtung mit sechs Saiten werden die Verzierungen auf Griffbrett und Saitenhalter in aller Deutlichkeit sichtbar. Zugunsten dieser kunstvollen Elfenbeineinlagen verzichtete Rottmayr auf die Darstellung von Bündeln am Griffbrett, die in Wirklichkeit gewiß vorhanden waren. Schön und korrekt wirkt der mit Untergriff gehaltene schlanke und auffallend lange Bogen. Eine Putte sitzt vor *Viola d'amore* und *Viola da gamba* und hält den spielenden Engeln ein Notenbuch entgegen. Gegenüber dem *Gesang* der Engel kommt den Instrumenten jedoch nur eine begleitende Aufgabe zu. Genau auf der Längsachse des Freskos liegt ein Notenbuch, aus dem zwei Engel singen. Einer der beiden hält eine *Blockflöte* mit der rechten Hand hoch. Das Instrument ist nur mit den nötigsten Strichen gezeichnet. Wenige Grifflöcher, ein Drehwulst und die Andeutung des Schnabels genügen dem Maler. Hinter dieser Gruppe singt wieder ein Engel aus einem Buch und die über den Musizierenden schwebenden Engelsköpfchen scheinen sich am *Gesang* zu beteiligen. Zur Instrumentalbegleitung gehört weiters eine *Laute* mit neun Spielchören (18 Saiten), deren Zahl man am geknickten

Wirbelkasten ausnehmen kann. Ansonsten erkennt man von dem Instrument, das von seitlich hinten zu sehen ist, den aus mehreren Spänen gefügten Korpus und einige Bündel am sichtbaren Halsteil.³⁴ Zuletzt nimmt man das *Positiv* wahr, an dem die hl. Caecilia spielt. Es ist durch wenige Pfeifen angedeutet, während der größere Teil in den Wolken entschwindet. Dadurch erscheint es gegenüber den anderen Instrumenten so abgehoben, als würde sein Klang gleichsam aus weiter Ferne zu uns dringen.

Ein Vergleich mit dem Kuppelfresco in der Kirche St. Peter in Wien, das Rottmayr in den Jahren 1713/1714 nach dem Salzburger Vorbild malte, bestätigt die Auffassung vom lokalen Einfluß bei der Auswahl der Musikinstrumente. Im Wiener Fresko sehen wir statt der *Viola d'amore* eine Bratsche und statt der nach Tielkes Muster verzierten *Viola da gamba* eine einfache Baßgeige mit runden Schultern und *f*-Löchern. Auf eine genaue Abbildung legte er dabei keinen Wert, wie die fehlende Übereinstimmung der Zahl von Saiten und Wirbel zeigt. Noch verschwommener als in Salzburg ist die nun von einem Engel gespielte Orgel gemalt. Die Laute sieht man von vorne. Das Konzert steht nicht als kompakte Gruppe beisammen, sondern reiht sich bescheiden am Kuppelrand. Man kann zusammenfassend sagen, daß die Kuppel in St. Peter auf der Idee und dem Konzept der Dreifaltigkeitskirche beruht, aber völlig neu gestaltet ist und vor allem die Details der neuen Umgebung entnimmt.

Im Gegensatz zu den Musikinstrumenten wirken die Gesichtszüge der musizierenden Engel in der Dreifaltigkeitskirche merkwürdig einheitlich. Alle haben denselben Augenschnitt, dieselben zugespitzten Lippen, die rundlichen, rötlich angehauchten Wangen und die einheitlich gelockte Haartracht, als spielte die Individualität in der Gesamtkomposition keine Rolle. Zudem ist bei aller Weichheit der Engelsfiguren ihre Fraulichkeit nicht eindeutig und durch die nachlässige Bekleidung mit verschiedenfarbigen Tüchern wie absichtlich offen gelassen. Sind der Lautenengel und der Engel mit bloßem Oberkörper, der ein Notenbuch hält nicht eher Jünglinge? Man hat den Eindruck, daß für Rottmayr Engel, ob kindlich oder erwachsen, eine eigene, durch ihre Physiognomie unverwechselbare Spezies darstellen, in der das Geschlecht keine Rolle spielt.

Zu erwähnen ist noch die große Harfe, die König David sowohl in Salzburg, als in Wien im gegenüberliegenden Bogen des großen Ovals schlägt.

Fresken an der Decke der Orgelempore in der Markuskirche von 1756

Diese farbenprächtigen Fresken stammen vom Tiroler Maler Christoph Anton Mayr. Der Eindruck der realen barocken Orgel wird fast in den Schatten gestellt durch die gemalte große Orgel an der Decke, auf der die hl. Caecilia spielt. Der Orgelprospekt ist

Triangel, Laute, Bratsche, Gesang, Kontrabaß	Die hl. Caecilia an einer großen Orgel und Gesang	Zwei Waldhörner, Oboe, zwei Trompeten, Pauken
--	---	---

nicht funktional, sondern architektonisch zu verstehen. Die Inschrift über der hl. Caecilia drückt den Sinngehalt der Darstellung aus: „*Santa Caecilia casta inter lilia cantans Organoe da Choro praesidet*“. Auf der Seite des Spieltisches liest man die Signatur *Christoph Anton Mayr*. Zur linken Hand der hl. Caecilia singt ein Engel in wallendem Frauengewand, zu ihrer rechten sitzen zwei Putten und singen aus einem Notenblatt.

Die beiden seitlichen Fresken leiten von der Deckenwölbung zu den Seitenwänden über. Das eine Bild umfaßt in seinem unteren Teil den *Gesang* von zwei weiblichen Engeln, die in ein Notenbuch blicken, das eine Putte zu ihren Füßen ihnen entgegenhält und die Instrumentalbegleitung mit einer *Bratsche* oder Tenororgel und einem *Kontrabaß*. Die Bratsche ist viersaitig, violinmäßig mit ausgeprägten Ecken gebaut, klar geschnittenen *f*-Löchern und auffallend langem, unterem Korpus. Der lange Bogen wird mit Obergriff gestrichen. Der Kontrabaß neben der Bratsche ist von beträchtlicher Größe und überragt den spielenden Engel bei weitem. Er zeigt vier Saiten, gestreckte *S*-Löcher, deutliche Ecken, einen schlanken und kleinen oberen Korpus, einen Wirbelkasten mit Löwenkopf als Bekrönung. Über dieser Gruppe ist das Bild geteilt durch ein von zwei Putten gehaltenes Schriftband: „*Psalmodiae Concertus*“. Darüber spielt eine kleine Putte ein *Triangel* und ein Engel schlägt eine Laute oder Mandora mit langgestrecktem, schlankem Korpus, langem Hals mit Bündeln und geknicktem Wirbelkasten. Offenbar gibt es nur wenige Saiten, die nicht an einem Querriegel, sondern an einem Knopf am Ende des Korpus fixiert sind. Die schätzungsweise sechs Einzelsaiten erinnern zusammen mit dem langen Hals an einen Colachon.

Diesem reichhaltigen Ensemble steht auf der anderen Seite eine Bläsermusik mit *Trompeten* und *Pauken*, *Waldhörnern* und *Oboe* gegenüber. Die beiden lang-einwindigen Naturtrompeten werden unten im Bild von weiblichen Engeln geblasen. Sie sind mit Trompetenschnüren mit großen Quasten umwickelt. Zu ihren Füßen schlägt eine Putte die mit reichem Tuch geschmückten Pauken. Spannschrauben an den Rändern sind angedeutet. Die Schlägel haben scheibenförmige Köpfe. Eine Putte hält der ganzen Gruppe ein aufgerolltes Notenblatt entgegen. Über dem Trompetenchor halten zwei Putten das Schriftband „*Deo placet Musica*“. Die beiden groß-zweiwindigen Hörner sind wie die Trompeten mit Schnüren verziert und werden ebenfalls von weiblichen Engeln geblasen. Zu ihren Füßen sitzt eine Putte mit der *Oboe*.

Das „*Deo placet musica*“ soll wohl verstanden werden wie: Gott gefällt alle Musik, auch die der Waldhörner, die im geistlichen Konzert unserer Kirchen sonst keinen Platz hat-



Abb. 9: Engelsgesang mit Saitenmusik und Triangel, Fresken von über der Orgelempore in der Markuskirche von 1756 (Foto: Landesbildstelle)

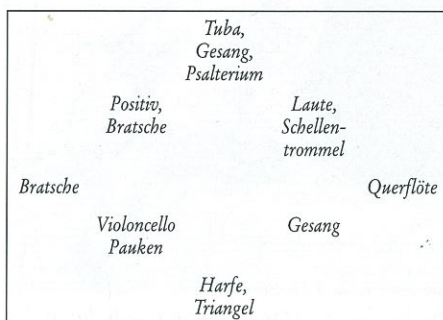
ten. Selbst der Klang des Triangels ist in der bildhaften Darstellung dem Kirchenraum angemessen, so undenkbar in dieser Zeit seine tatsächliche Verwendung im Gottesdienst gewesen wäre. Die verschiedenen musikalischen Sparten umspannen die Orgelempore in einem großen Bogen und bilden eine Einheit dank der Engel, die den Gesang und alle Musikinstrumente zum Lob Gottes zusammenfassen.

Der Bilderzyklus stellt also die in der Musikpraxis üblichen Instrumentengruppen zu einem in dieser Dimension unwirklichen Orchester zusammen. Trompeten und Pauken, das Hörnerpaar und die Oboe, das Triangel, sie alle spielten in der Musikpraxis ihre wichtige Rolle, nicht aber in der Kirche, nicht gemeinsam mit der Orgel oder in der Psalmenkomposition, die im rechten Bild angesprochen wird. Je näher die Musikinstrumente im übrigen der kirchenmusikalischen Praxis stehen, desto stärker entfernt sich Christoph Anton Mayr von der naturgetreuen Darstellung, die man bei den Blasinstrumenten zu erkennen glaubt. Im Falle der Orgel schafft er einen geradezu fantastisch anmutenden Prospekt. Die drei Saiteninstrumente erfahren eine malerische Dehnung des Korpus, die ihre Definition nach instrumentenkundlichen Kriterien wieder in Frage stellt. Wir sehen also ein Ensemble mit zeitüblichen Musikinstrumenten, das in dieser Form nur im Engelskonzert zusammentreten konnte. Hier sollten wir aber bedenken, daß Mayr durch die Lage der Fresken über der Orgelempore den strengen Kriterien entbunden war, die im Altarraum geherrscht hätten. Diese Darstellung hat weder mit Liturgie, noch mit einem biblischen Thema zu tun, sondern ist eine Verherrlichung Gottes mit allen Mitteln, die der hochbarocken Musik zur Verfügung standen.

Der Freskenkranz in der Kuppel der Stiftskirche St. Peter von 1758

Die Bilder und Fresken in der Kuppel der Kirche schuf ab dem Jahre 1758 der Salzburger Maler Franz Xaver König.³⁵ Der erste Bilderkranz stellt die acht Seeligkeiten dar, die Fresken des zweiten das Engelskonzert und die des obersten zeigt Paare spielender Putten.³⁶

Ausgesprochen konventionell stellt der Maler die Putten dar, die die Engel tanzend, singend, spielend umgeben und die gelegentlich eines der Schlaginstrumente benützen dürfen, die ihnen in ihrer Verspieltheit zugestanden



werden. Dazu gehörte die *Schellentrommel*, das *Triangel* und die *Pauken*. Trotz des hohen weltlichen Ansehens der Pauken überrascht es kaum, daß sie immer wieder von den Putten und nicht von den Engeln gespielt wurden, wenn man sich erinnert, daß etwa bei der berühmten Salzburger Trompeterfamilie der Schrofenuaer im 16. Jahrhundert immer der jüngste zu den Pauken eingeteilt war. Erstaunen erregt das eigenartige, von einer der Putten gezupfte *Psalterium*, das man unbefangen für ein Scheitholz ansehen könnte. Vielleicht fand der Maler seine Vorlagen in Musterheften, die zur Darstellung weltlicher Spielleute angelegt waren? Dies könnte auch die altertümlich wirkende Korpusform der von weiblichen Engeln gespielten Streichinstrumente erklären, die mit der klassischen Violinenform nicht übereinstimmt, die in gehobenen Musikkreisen nunmehr ausschließlich die Szene beherrschte. Das *Violoncello*, das auch als *Violoncello piccolo* oder mit Leopold Mozart als „Handbaßel“ bezeichnet werden könnte³⁷ hat fünf Saiten, einen geschwungenen Wirbelkasten mit Frauenkopf als Bekrönung. Die kaum betonten Ecken verleihen ihm Ähnlichkeit mit einer Gambe. Der Engel stützt es am Schoß auf und hält den Bogen mit einem manieriert wirkenden Obergriff. Die Ähnlichkeit des Korpus bei allen drei Darstellungen von Streichinstrumenten in diesem Zyklus spricht für die Verwendung der immer gleichen Modellvorstellung, die stark an die Armviolen auf Stift Nonnberg von 1626 erinnert. Die *Bratsche* ist in der Gestalt dem *Violoncello* sehr ähnlich, jedoch mit vier Saiten versehen und am Arm gespielt. Die Haltung des Bogens wirkt auch hier äußerst geziert. Eine weitere *Bratsche*, die von einem hinter dem Positiv stehenden Engel gestrichen wird, weist keinen nennenswerten Unterschied zur anderen auf. Bei der *Laute* mit Knickhals, rundem Korpus, gestochener Holzrosette, schmalem Hals mit wenigen Saiten, denkt man einerseits an Korpusformen, die um 1500 üblich waren, andererseits an die volkstümlichen Mandoren, die bei ähnlicher Form mit nur wenigen Einzelsaiten bezogen wurden und bei unseren Spielleuten im 17. und 18. Jahrhundert beliebt waren. Eine Entscheidung läßt das oberflächlich hingemalte Bild nicht zu. Deutlich geprägt von volkstümlichen Mustern scheint die *Querflöte* oder Seitenpfeife. Das Instrument ist kurz, klappenlos und mit gerade noch wahrnehmbaren Andeutungen von Drehwülsten an den Rohrenden. Diese Merkmale weisen auf die volkstümlichen Seitenpfeife hin, die um diese Zeit große Verbreitung hatte. Auch im obersten Bilderkranz bläst eine Putte auf einer solchen Seitenpfeife. *Harfe* und *Positiv* sind von der malerischen Qualität her kaum der Beschreibung wert. Erstere läßt 14 Saiten sehen, die vom Hals zur Stange laufen und damit musikalisch widersinnig sind, da erstens kein Resonanzkörper die Schwingungen verstärken könnte und zweitens die Harfe verkehrt herum gehalten wird. Nur die Haltung der spie-

lenden Hände ist schön getroffen. Das Positiv ist wie die Harfe nur zeichenhaft dargestellt. Von der Seite sieht man einen Spieltisch, über dem eine Reihe dachartig geordneter Pfeifen steht. Die musikalische Funktion versteht man bloß aus der Körperhaltung des Engels. Die *Tuba*, die von dem aus den Wolken herabeilenden Engel in der rechten Hand gehalten wird ist sehr kurz und sollte daher nicht als Musikinstrument, sondern als Attribut des himmlischen Boten verstanden werden. Dennoch wirkt der Engel, auch hier in eindeutig weiblicher Gestalt, so als käme er etwas verspätet zu einer Ensembleprobe.

Die von den Musikengeln gespielten Instrumente würden mit dem Orgelpositiv, den beiden Streichinstrumenten, der Flöte und der Laute ein schönes Begleitensemble zum Gesang ergeben, dessen musikalischer Stil wahrscheinlich im volkstümlichen Bereich angesiedelt wäre. Man fragt sich, ob der Maler den Absichten der Auftraggeber vom Stift St. Peter damit wirklich entsprach? Die vielen Fehler oder Undeutlichkeiten in den einzelnen Darstellungen lassen den Verdacht aufkommen, daß diese Zusammenstellung zum Orchester mehr dem Zufall, als einem Plan entsprungen ist. Mein Eindruck ist, daß König vor allem die Abwechslung in der Folge der acht Bilder suchte und dabei recht unbekümmert aus seinen Vorlagen jene Instrumente auswählte, die ihm leicht von der Hand gingen. Ohnedies sind die Bilder soweit vom Betrachter entfernt, daß kaum Kritik an den Details zu befürchten war.

Resumée

Wir überblicken annähernd 200 Jahre barocker Engelskonzerte in Salzburger Kirchen. Neben künstlerischen Einflüssen bestimmten manch andere Momente die Art der dargestellten Musikinstrumente und ihre Zusammensetzung zum Ensemble.

Unterschiede stellt man im Instrumentarium der Engel und der Putten fest. Letztere verkörpern fast immer das kindliche Element, mit der Konsequenz, daß sie verspielt sein dürfen und Instrumente verwenden, die den erwachsenen Engeln nicht mehr angemessen sind. Wenn hingegen nur die kindlichen Engel die Musik bestreiten, dann ist ihnen in ihrem Frohsinn und Übermut in der Wahl ihrer Instrumente erst recht keine Grenze gesetzt. Die Putten der barocken Kirchen sind geflügelte Wesen, wie die erwachsenen Himmelsboten auch, doch sind ihre Aufgaben nicht streng geregelt. Daß sie dennoch den Anforderungen einer ernsthaften Musik genügen können, sahen wir etwa im Freskenkranz der Müllner Kirche oder an der Decke der Markus-Sittikus-Kapelle der Franziskanerkirche. Dort waren die Putten auch schon zwischen Kindes- und Jugendalter und die Vorstellung von ihrer musikalischen Reife ging gewiß nicht nur auf alte Bildreferenzen, sondern ebenso auf die Erfahrungen vieler kirchlicher Schulen zurück, in denen Jugendliche tatsächlich einen guten Teil der Musik im instrumen-

Abb. 10: Tubenengel und Puttenterzett, Fresko von Franz Xaver König in der Kuppel der Stiftskirche St. Peter von 1758 (Foto: Stift St. Peter)



talen Bereich bestritten. Auch die erwachsenen Engel sind in der religiösen Vorstellung nicht körperlos und brauchen Flügel, um sich zwischen Himmel und Erde zu bewegen. Erstaunlicher noch, sie sind in der künstlerischen Darstellung des Barocks nicht einmal geschlechtslos.

In fast allen Konzerten die wir hier beschreiben konnten, haben die musizierenden Engel weibliche Attribute, sei es nun als Haartracht, Kleidung und Schmuck oder körperliche Formen. Denkt man die Flügel weg, dann könnten sie ebensogut antike Musen darstellen, gleichwie die Putten ihr flügelloses Gegenstück in den antiken und in der Renaissance wiederentdeckten Genien hatten.

Selbstverständlich sind diese Verwandtschaften nicht spezifisch für die Salzburger Ba-

rockengel, sondern haben eine lange Tradition in der kirchlichen Malerei. Von der Fraulichkeit der Engel in der Umgebung Marias gibt es schon während des ganzen 16. Jahrhunderts kaum eine Ausnahme. Die Verkörperung der Musik in der Gestalt einer Frau finden wir sowohl in der heiligen Caecilia, als auch in zahlreichen Allegorien auf die Musik. Die Engelchen wiederum, die in frühesten Darstellungen möglichst körperlose Flugwesen waren, wuchsen rasch in die Gestalt spielender Kinder hinein, die zuerst noch voll bekleidet waren, aber gegen 1500 bereits öfters als nackte Buben dargestellt wurden. An dieser Rollenverteilung ist in Salzburg nichts verändert. Für das Musizieren als Engel ist dem männlichen Geschlecht eine strenge Altersgrenze gesetzt, ganz anders als

den Heiligen und Seligen, die in unseren Kirchen allerdings nur durch König David instrumental vertreten sind, der sich zum dauernden Harfenspiel verpflichtet hat.³⁸ Bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert finden wir auch, daß die Frauenengel manche Instrumente, wie die Schellentrommel, an tanzende Putten abgeben, während sie selbst sich auf das ernsthaftere Instrumentenspiel zum Lobgesang konzentrieren. Auch diese in unseren Kirchen mehrfach beobachtete Eigenheit ist also lange vorbereitet, besonders in der italienischen Malerei, die im frühen Barock für Salzburg besondere Bedeutung erhielt.

Wenn wir nun die Reihe der Salzburger Beispiele überblicken, dann finden wir meist schöne frauliche Engelsgestalten im ernsthaft-

ten Konzert. Der kirchenmusikalischen Praxis am nächsten kommt das Konzert am Frauenchor von Stift Nonnberg, wo die Nonnen gemeinsam mit den Engeln zu einer mehrhörigen Musik versammelt sind. In vielen anderen Konzerten sind die Engel umgeben von spielenden Engelskindern, wodurch fast der Eindruck entsteht, als hätte eine Familienidylle den Künstler zu dieser Szene verleitet.

Die barocken Engelschöre kamen in drei geschichtlichen Wellen nach Salzburg.

Die erste war um 1600, als unter Wolf Dietrich von Raitenau, dem Freund italienischer Künste, eine rege Bautätigkeit eingeleitet wurde, die Markus Sittikus von Hohenems mit dem Baumeister Santino Solari fortsetzte und die dieser bis in die Zeit von Paris Graf von Lodron weitertrug.

Die zweite erleben wir gegen 1700, in einer Zeit, da unter Johann Ernst Graf von Thun die Baukunst durch Fischer von Erlach und die Musik durch Heinrich Ignaz Franz Biber geprägt wurde.

Ein drittes Mal kommen die musizierenden Engel während der Regierungszeit von Sigmund Graf von Schrattenbach auf einer kleinen Welle des Spätbarock in Salzburgs Kirchen und setzen in deren Innenräumen neue Akzente. Die führenden Persönlichkeiten in Baukunst und Musik waren nun Lorenz Hagenauer und Leopold Mozart.

Der Charakter der musizierenden Engel und deren Musikinstrumente war zweifellos durch die unterschiedlichen historischen Umstände mitgeprägt. Für die instrumentale Praxis brachte die Betrachtung der Bilder und Bilderzyklen einige überraschend konkrete Schlussfolgerungen.

In der ersten Phase haben wir beobachtet, daß italienische Künstler bei den Streichinstrumenten eine Vorliebe für die Violinenform an den Tag legten, während Künstler mit stärkerer Bindung zur lokalen Tradition einen älteren Typus der Armviolinen bevorzugten. Man ist versucht, bei letzteren eine Vorbildwirkung des tatsächlich verwendeten Instrumentariums zu vermuten, die so deutlich unterschiedlichen Chöre der Armviolinen und der Zinken-Posaunen auf Stift Nonnberg also als Abbild des realen Musizierens in Salzburg zu interpretieren.

Diese Annahme wird bestärkt durch das Fehlen „veralteter“ Armgeigen in der zweiten Welle gegen 1700 und darüber hinaus. Wenn die Armviola der älteren Form in der Praxis noch gespielt wurde, dann war sie doch für die Bildgestaltung nicht mehr maßgeblich. Was lag somit näher, als den Engeln wirkliche Musikinstrumente in die Hand zu geben, wie auf der Orgel des Salzburger Domes? Wo dies in der Malerei nicht möglich war, verlieh die individuelle Ausarbeitung einzelner Instrumente in den Bildern diesen teils dokumentarischen Wert, wie im Fresko Michael Rottmayrs zu sehen war. Für manche symbolträchtige Instrumente allerdings reichten alte Kürzel aus und wurden leichter er-

kannt, als hätte man sie durch ein „modernes“ Musikinstrument ersetzt. Das einfache, konische Rohr der Engelstuba, das besaitete Dreieck der Davidsharfe, die angedeutete Reihe einiger Orgelpfeifen der hl. Caecilia genügten der Vorstellung, die in diesen Fällen ja nicht auf das Abbild gemeinschaftlichen Musizierens abzielte.

Auf der Welle des Spätbarock scheint es, als wären die Musikinstrumente des täglichen Gebrauches direkt in den Himmel geschwemmt worden, um dort erst eine Verklärung zu erfahren. Was wir in der Markuskirche und in St. Peter in Engelshand antreffen, wurde nach dem Prinzip gewählt, daß keine Musik Gott zu gering ist, wenn sie aus vollem Herzen kommt. Während wir in der Zeit des Barock stillschweigend davon ausgehen durften, daß alle Musikinstrumente in Engelshand ihr irdisches Gegenstück in der musikalischen Hochkultur der Zeit hatten – die Instrumente der Putten einzig ausgenommen –, kann im Rokoko ohne weiteres die volkstümliche Szene als Vorbild wirken, als wäre der Künstler nur an die Auflagen gebunden, die Glorie Gottes und die Freude an der Musik auszudrücken.

Anmerkungen:

(1) Wenn auch das Buch von Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, (Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, München 1962, Francke Verlag Bern und München), den für uns wichtigen Zeitraum nicht behandelt, sind doch die dort erarbeiteten methodischen Ansätze für das Thema der Engelsmusik allgemein von grundlegendem Wert.

(2) Franz Wagner, *Archivalische Notizen zu den in Salzburg um 1600 tätigen Malern*, in: *Barockberichte* 5/6, Salzburg 1992, S. 181–189, Abb. S. 187.

(3) Ähnliche Beispiele finden wir in München in der Zeit Orlando di Lassos, z. B. bei der Münchener Fürstenhochzeit von 1568. Vgl. Kurt Birsak, *Gambe, Cello, Kontrabaß*, in: *Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift* 42, Salzburg 1996, S. 29ff.

(4) *Oesterreichische Kunsttopographie IX* (1912), S. 191f., X (1913) S. 267, XII (1913) S. 215, XIII (1914) S. 155.

(5) Albin Rohrmoser, *Malerei um 1600*, in: *Wolf Dietrich von Raitenau*, 4. *Salzburger Landesausstellung*, Salzburg 1987, S. 234–239.

(6) Diese Frage wird in „Geschichte des Geigenbaus im alten Salzburg“, S. 14ff. besprochen. In: Kurt Birsak, *Salzburger Geigen und Lauten des Barock*, Salzburg 2001.

(7) Ein Vergleichsinstrument in der älteren Literatur ist die „Paduanische Theorba“, die Michael Praetorius 1619 vorführt. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, Teil, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619. (Nachdruck Kassel 1929), S. 52 und Tafel XVI.

(8) Bekanntlich ist die Posaune das Hauptinstrument der Turnergesellen, die in Salzburg außerdem für den Posaunenchor der Dommusik verpflichtet waren.

(9) Franz Wagner, *Die erste Barockisierung der Stiftskirche St. Peter und die Altäre des Hans Waldburger*, in: *Festschrift St. Peter zu Salzburg*, Salzburg 1982, S. 627–649.

(10) St. Peter ASP, Hs A 320/40. „Dieses ist der Äcüräte Abriß des Gewesten alten Hochaltars allhier zu St. Peter. Welcher im Jahr Anno 1626 aufgesetzt worden und ist abgetragen worden im Anno 1779. Copiert worden von Johann Nep. Högler. Bürger & Steinmetz Meister alhier.“

(11) Genau dies wird von Franz Wagner, a.a.O. S. 639 bezweifelt.

(12) Kurt und Anneliese Birsak, *Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum*, in: *Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift* 42, Salzburg 1996, S. 137f.

(13) Hans Tietze und Regintrudis von Reichlin-Meldegg (archivalischer Teil), *Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg*, Österreichische Kunsttopographie Bd. VII, Wien 1911, S. XLIV: „Erstlichen soll er alle feldungen des Chors oben in der höhe, deren in die 37 oder merer sein, auf das vleissigste mit farben schen unnd frisch, in die größeren feldungen Musikanten Englen, dann in die kleineren feldungen die himmlische glorie und mancherley Englen ... nach Erkhentnuß verfärtigen unnd zieren.“ Leiter des Klosterumbaus war Santino Solari.

(14) Friederike Zaisberger, *Werkstattbericht über den Kupferstich mit der Reliquienprozession von 1628*, in: *Schriftenreihe des Salzburger Landesarchivs* Nr. 11, 1995, Kat. Ausst. Einzüge, Salzburg 1995, S. 18.

(15) Harro Schmidt, *Die Viola da braccio-Instrumente von Jacob Stainer*, in: *Jacob Stainer und seine Zeit*, Tagungsbericht Innsbruck 1983, Bd. 10 der *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1984, S. 84.

(16) Natürlich finden wir diese Haltung auch bei der richtigen Violinbauweise, wenn das Instrument nur entsprechend groß ist. Gegeben ist dies bei einer Stimmlage mit dem tiefsten Ton um G oder F, was Banchieri 1609 als „Primo Violono per il Basso“, Praetorius 1619 als „Baß Viol de Braccio“ bezeichnet hat. Im Bild ist so eine Baßvioline bereits in der Münchener Hofmusik unter Orlando di Lasso in einer Buchmalerei von Hans Mielich um etwa 1570 dargestellt.

(17) Eine fast idente Baßgeige finde ich in Jacques de Gheyns Stich „Der verlorene Sohn“, Antwerpen um 1600, Zürich, *Graphische Sammlung der ETH*, P. 190, (Siehe Urwyler, Zürich), abgebildet bei Geiser S. 140. Brigitte Geiser, *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern und Stuttgart 1974. Von der Dimension her denkt man auch an die „Bass-Geig de bracio“ des Michael Praetorius, Tafel XXI, die jedoch fünf Saiten und stark betonte Ecken zeigt.

(18) Bei Michael Praetorius heißen diese Streichbässe in der Gambenbauweise: „Klein Viol de Gamben Baß“ und „Klein Baß-Viol de Gamba“, in der Violinbauweise: „Baß-

Geig de braccio“ und „Groß Quint-Baß“ und waren meist auf die Töne G₁ und F₁ gestimmt. Die Bässe in maximal Violoncellogröße hießen dagegen „Gemeine Baßgeigen“ und „Baß Viol de Braccio“ und stimmten auf C oder F.

(19) Die älteste Innenansicht des Salzburger Domes entstand in den Jahren zwischen 1643 und 1647 und zeigt bereits alle vier Orgelemporen. Nach Johannes Neuhardt (Die älteste Innenansicht des Salzburger Domes, in: *Deus Caritas*, Jacob Mayr, Festgabe 25 Jahre Weihbischof von Salzburg, Salzburg 1996, S. 79–89. Abb. vgl. Beitrag Walterskirchen, S. 59) reicht die Übereinstimmung mit dem Dominneren bis zu Details des Mauerwerkes und der Bodenmusterung. Man muß aber feststellen, daß sie über die Darstellung der Architektur nicht hinausgeht und der Maler den Raum mit einem Leben füllte, dem jede Beziehung zu Salzburg fehlt. Möglicherweise wurde ein fast vollendetes Architekturbild verwendet, um rasch einen Auftrag in anderem Zusammenhang zu erfüllen. Es handelt sich um ein Lunettenbild, das im Rahmen von vier weiteren Bildern zum Leben des hl. Philipp Benitius für das Servitenkonvent in Maria Luggau in Kärnten gestiftet wurde. Das gegenständliche Bild handelt von der Primiz des Heiligen, der im 13. Jahrhundert gelebt hat. Für das Engelskonzert, das auf den Vierungsemporen stattfindet, bildet das Dominierende bloß die Kulisse. Wie das Hochaltarbild nicht wirklichkeitsgetreu ist, sondern die Schmerzensmutter des Servitenordens zeigt und wie im Chorgestühl nicht die Salzburger Geistlichkeit, sondern Servitenmönche sitzen (Neuhardt S. 87), so ist auch für das chorische Musizieren nicht die Salzburger Praxis Vorbild. Das Engelskonzert zeigt folgende Aufstellung auf den vier Emporen: Links vorne über dem Chor sind die Sänger postiert, bei denen man als einzigen Instrumentalisten einen Harfenengel erkennt, der sein kleines Instrument auf die Brüstung stützt. Auf der rechts gegenüberliegenden Empore spielt eine Saitenmusik mit einer Baßlaute, zwei großen Armviolinen und einem Kontrabaß. Auf der Empore links hinten steht eine weitere Saitenmusik mit zwei Armviolinen und Baßlaute. Dieser gegenüber musiziert ein Bläserchor, der aus zwei Zinken und zwei Dulcianen bestehen dürfte. Verglichen mit Berichten von barocken Festmessen im Salzburger Dom und mit dem späteren Stich von Melchior Küssell (zw. 1670 und 1680) vermischen wir vor allem die Trompeten- und Posaunenchor, wie überhaupt die geringe Ausnutzung der durch die Architektur vorgegebenen Möglichkeiten im Sinne eines abwechslungsreichen chorischen Musizierens befremdet. Einzelne Instrumente, wie etwa die Baßlauten mit ihren einzigen, langen Krägen sind jedoch instrumentenkundlich zweifellos interessant, sind sie doch eine seltene Bestätigung von Michael Praetorius „Lautte mit einem langen Krage“, die gerne an Stelle der Theorbe eingesetzt wurde und deren 6 tiefe Begleitsaiten nach seinen Worten „den Baß trefflich sehr zieren, unnd

prangend machen.“ (Syntagma Musicum II, S. 27 und 50). Die gegebenen Umstände erlauben jedenfalls keinen Vergleich dieses Bildes mit den Fresken auf Nonnberg.

(20) Praetorius S. 26.

(21) Zum Vergleich siehe Praetorius Tafel XII.

(22) Ähnlich leichtfertig geht Christoph Lederwasch in seinen Prozessionsbildern zur Säkularfeier des Jahres 1682 mit den Harfendarstellungen um. Während die Harfe in der großformatigen Radierung korrekt wiedergegeben ist, zeigt sie in der kleinformatigen alle oben erwähnten Fehler. Birsak 1998, S. 134–148, Abb. 17a und 17b.

(23) Hammerstein, S. 206.

(24) Als salzburgisches Beispiel sei hier das „Jüngste Gericht“ des Meisters des Laufener Hochaltars genannt, in dem die beiden Tubenengel in wallendem Kleid und langem, gelocktem Haar auf langen, gestreckten Businen blasen, wobei sie das Mundstück zwischen zwei Fingern ihrer linken Hand an die Lippen halten. Siehe Albin Rohrmoser, in: SMCA, Js. 17 (1972), S. 156, T. 62. (St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift).

(25) Hermann Spies, Die Salzburger grossen Domorgeln, Augsburg 1929. Gerhard Walterskirchen, Orgel und Orgelspiel in Salzburg um das Jahr 1700, in: *Barockberichte* 8/9, Salzburg 1994, S. 281–286.

(26) Laut Walterskirchen S. 284.

(27) Nach Adolf Hahnl, S. 34–36, kommt Simon Frieß als Meister der Plastiken in Frage. Adolf Hahnl, Die Salzburger große Domorgel, der Prospekt, in: *Orgel im Salzburger Dom*, Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988, S. 29–37.

(28) Kupferstich von Jacob de Lesprier nach Johann Friedrich Perreth aus dem Jahre 1707, in: Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem Organicam*, Salzburg 1707.

(29) Die wesentlichen Arbeiten an der Orgel erfolgten: 1718 durch Johann Christoph Egedacher, 1753 durch Rochus Egedacher, 1828 durch Matthias Mauracher, 1842 durch Ludwig Moser, 1880–83 durch Matthäus Mauracher senior, der den Mittelbau anhub, 1914 durch Matthäus Mauracher junior.

(30) Das stark beschädigte Original stammt möglicherweise von G. Walch. Der Brandstempel am Mittelteil ist kaum mehr zu lesen, undeutlich als Monogramm am Fuß, ganz verschwunden am Kopf. Das dreiteilige, aus Obstholz gebaute Instrument ist profiliert gedreht. Stimmtön wohl g¹. Das Labium ist komplett ausgebrochen. Im Mittelteil sind zwei zusätzliche Löcher für die Befestigung an der Figur gebohrt. Die Gesamtlänge beträgt 43,5cm (Einzelteile 17,2cm / 17cm / 9,3cm). Maßangabe laut Vermessungsschema des SMCA (Katalog 1972): a) 43,5 b) 38 c) 14 d) 27,5 e) 1,6 f) 1,6 g) 1,2 h) 1 j) – k) 0,4 l) 0,5.

(31) Um die drei in plastischer Arbeit geschaffenen Engelskonzerte unserer Reihe nicht zu trennen, haben wir die Domorgel dem gemalten Werk von Rottmayr entgegen der Chronologie vorangestellt.

(32) Johannes Neuhardt, *Zur Ikonographie*

des Freskos von Johann Michael Rottmayr in der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, in: *Barockberichte* 2, Begleitheft und Katalog zur Dokumentationsausstellung im Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1990, S. 31–38.

(33) In diesem Jahr notierte die Priorin vom Frauenstift Nonnberg. „Hernach hat Herr Biber mit 2 anderen Musicanten auf den lieblichen Instrumenten mit 2 Geigen Viole de Mor genant ein guete Zeit musiciert“.

(34) Aus derselben Perspektive bildet Rottmayr die Laute in einer Allegorie, „Malerei und Musik unter dem Schutze Minervas“ (Residenz, Schöne Galerie) und in einer „Cäcilienmusik“ über der Orgelempore der Benediktiner-Stiftskirche Melk ab. Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien-München 1981, Abb. 196 und Abb. 256. Gabriele Groschner, Johann Michael Rottmayr, *Barock in Salzburg*, Residenzgalerie, Salzburg 1994, Abb. 57.

(35) Rupert Feuchtmüller, Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seeauer, in: *Festschrift St. Peter zu Salzburg*, Salzburg 1982, S. 653–693.

(36) Eine dieser Putten spielt eine Querpfeife und zwar über dem Bild a) des mittleren Kranzes.

(37) Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg 1756, (Nachdruck Leipzig 1968), S. 2.

(38) Sicher spielt in mancher Zusammenstellung der Musikinstrumente die Vorstellung biblischen Musizierens eine Rolle, zu der ich hier aus der Widmung zu Caspar Glanners „*Newer Teutscher Geistlicher und Weltlicher Liedlein*“ drei Textpassagen herausheben möchte, die er 1578 in Salzburg geschrieben hat. Den kirchlichen Lobgesang unter der Leitung Davids läßt er „mit Cymbalen, Psalter, Harpffen, Posaun, Drometen, Drum-meln, halß Orgelen, und andern Saitenspielen“ begleiten. In seiner historischen Existenz ist König David auch nicht immer mit der Harfe assoziiert. „In Gottes ehren zu freuden (...) spiletent vor dem Herrn, mit allerley Saitenspill und allerley holtzs, mit Harpffen, Psalter, Drummen, Schallen, unnd Cymbalen, Und David sprang mit aller macht vor dem Herrn her, und schlug die Orgelen die man am halß truge, und füreten die Arch des Herrn herauf mit freuden.“ Aber auch: „wie David bey dem Saul, den bösen Geist mit seinem Harpffen gesang hindan triebe, das es dem Saul besser werde“. Zitiert nach Ernst Hintermaier, *Musik-Musiker-Musikpflege*, in: *Geschichte Salzburgs* II/3, Salzburg 1991, S. 1625.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Kurt Birsak
Kustos der Musikinstrumentensammlung des Salzburger Museums Carolino Augusteum
Alpenstraße 75
A-5020 Salzburg