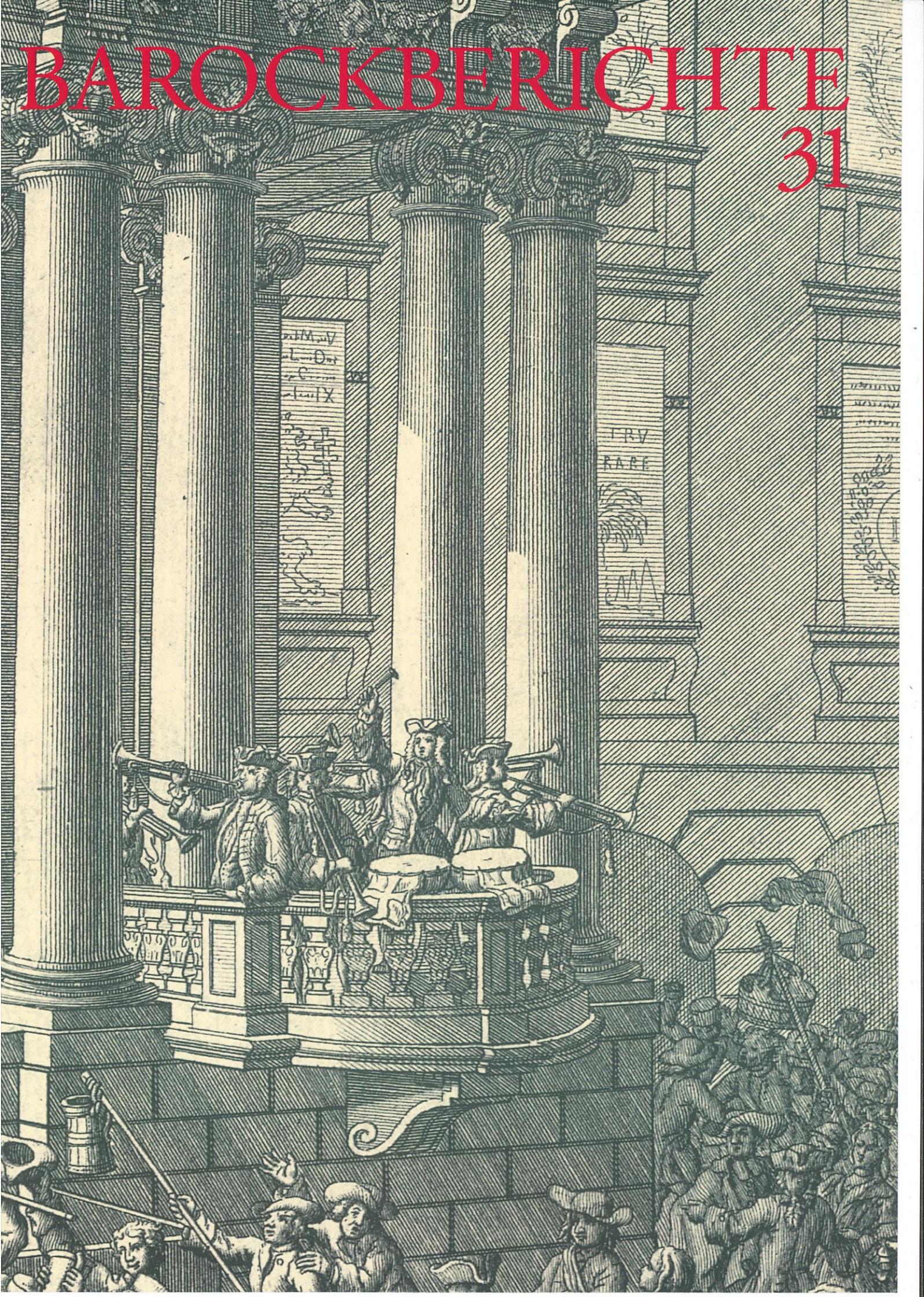


BAROCKBERICHTE

31





Gerhard Walterskirchen

Die Orgel als Raumornament – Beobachtungen an barocken Orgelprospekten in Salzburg

In den 1930er Jahren besuchte der britische Organologe Rev. Andrew Freeman auf seinen Reisen auch die Stadt Salzburg. Von Klosterneuburg über Melk, Ybbs, St. Florian und Lambach kommend, wo er vom gleißenden Gold und Silber der Prospekte enthusiastisch war, hatte er in Salzburg noch eine Steigerung erwartet. Doch nur die große Orgel auf der Westempore des Salzburg Domes, der Orgelprospekt der Stiftskirche St. Peter und das Brüstungspositiv der Michaelskirche entsprachen seinen Erwartungen, vom Rest zeigte er sich zunächst enttäuscht. Doch revidierte er seine Meinung, als er – wieder zuhause – seine Fotos der Orgeln studierte: „Then I realised that nearly all, even the smallest, were designed by masters of their craft, who could produce almost faultless cases in perfect keeping with the buildings in which they should stand.“¹

Seit der Barockzeit war der Standort der Orgel die dem Hochaltar gegenüberliegende Empore. Daher machte der Orgelprospekt – soweit dies die technische Anlage zuließ –, die Bewegungen im Altaraufbau mit. „Das klingende Instrument setzt allerdings die technische Realisierung voraus. So vielfältig die konkreten Lösungen sein mögen – die Anforderung an die Mechanik ist immer die gleiche: die präzise Übertragung des Spielimpulses von der Taste zum Ventil und eine Spielart ohne Zähigkeit und Schwergängigkeit.“² Daher blieb auch die Kunst, Orgelgehäuse zu

entwerfen und zu bauen, primär den Orgelbauern vorbehalten. Wie das Renaissance- und Barockretabel entwickelte sich der Orgelkasten aus einem Schrein mit beweglichen, bemalten Flügeltüren, die sich allmählich verfestigten, doch kompositionell noch lange in der Dreiteiligkeit der Orgelfronten weiterlebten. Die Erkenntnis, daß Klangabstrahlung, Klangverstärkung und Klangverschmelzung durch einen Resonanzkörper günstig beeinflusst werden können, führte zum Bau derartiger „Klangschreine“, in denen die einzelnen Werke aufgestellt wurden. Allerdings hat sich diese Entwicklung in den verschiedenen Regionen unterschiedlich vollzogen. Wie eine Landschaft ihre Menschen und deren Sprache prägt, so prägt sie auch deren Kirchen und Orgeln. Durch die Konzeption eines Instrumentes für einen bestimmten Raum wird auch die architektonische Gestaltung auf die Klanggebung dieses Instrumentes übertragen. So kristallisierten sich im Laufe der Entwicklung bestimmte Merkmale, die etwa im nord- und süddeutschen Raum zu völlig divergierenden Lösungen geführt haben, heraus. Diese Unterschiede betrafen Größe, Werkgliederung und Prospektgestaltung ebenso wie den Klangstil. Dennoch erlaubte die kultische Geschlossenheit dieser Bereiche wiederum Eigenheiten im Stil.

Parallel zur Entwicklung der Orgelbautechnik und der klinglichen Bereicherung der Instrumente durch die Erweiterung des Registerfundus nahmen Orgelspiel und Orgel-

musik seit dem 15. Jahrhundert großen Aufschwung. In den zeitgenössischen „Fundamenta organiscandi“ wurden die drei Formen der organistischen Kunst gelehrt: das freie Praeludieren zum Beginn und Schluß der Liturgie oder zur Intonation von Vokalwerken, die Intabulierung von geistlicher und weltlicher Vokalmusik und, als zentrale liturgische Orgelpraxis, die cantus-firmus-Bearbeitung.

1612 war am Salzburger Fürstenhof die Stelle eines Hoforgelmachers eingerichtet worden, die – mit Ausnahme weniger Monate – bis 1804 mit überregional bedeutenden Meistern ihres Faches besetzt war. Vor allem waren es die Familien Rotenburger und Egedacher, die Rang und Tradition der barocken Salzburger Orgelbaukunst begründeten. Mit wenigen Ausnahmen geben heute nur noch Orgelkästen und Prospekt-Entwürfe von dieser Glanzzeit der Orgelbaukunst in Salzburg einen Eindruck. Ein frühes Dokument blieb im Archiv der Benediktinerabtei Michaelbeuern erhalten. Im Zuge der Ausstattung der Stiftskirche schloß Abt Ulrich IV. Hofbauer am 10. Februar 1617 einen Vertrag³ mit dem „ehrsamen und kunstreichen“ Salzburger Hoforgelmacher Leopold Rotenburger über den Neubau einer Orgel auf der Empore unterhalb der Katharinenkapelle. Da hier nur Platz für ein kleines Instrument war, sah Rotenburger zunächst nur ein 8-registries Positiv auf der Basis eines Principal 4' vor. Doch bereits im Jahr 1618 plante er zusätzlich ein

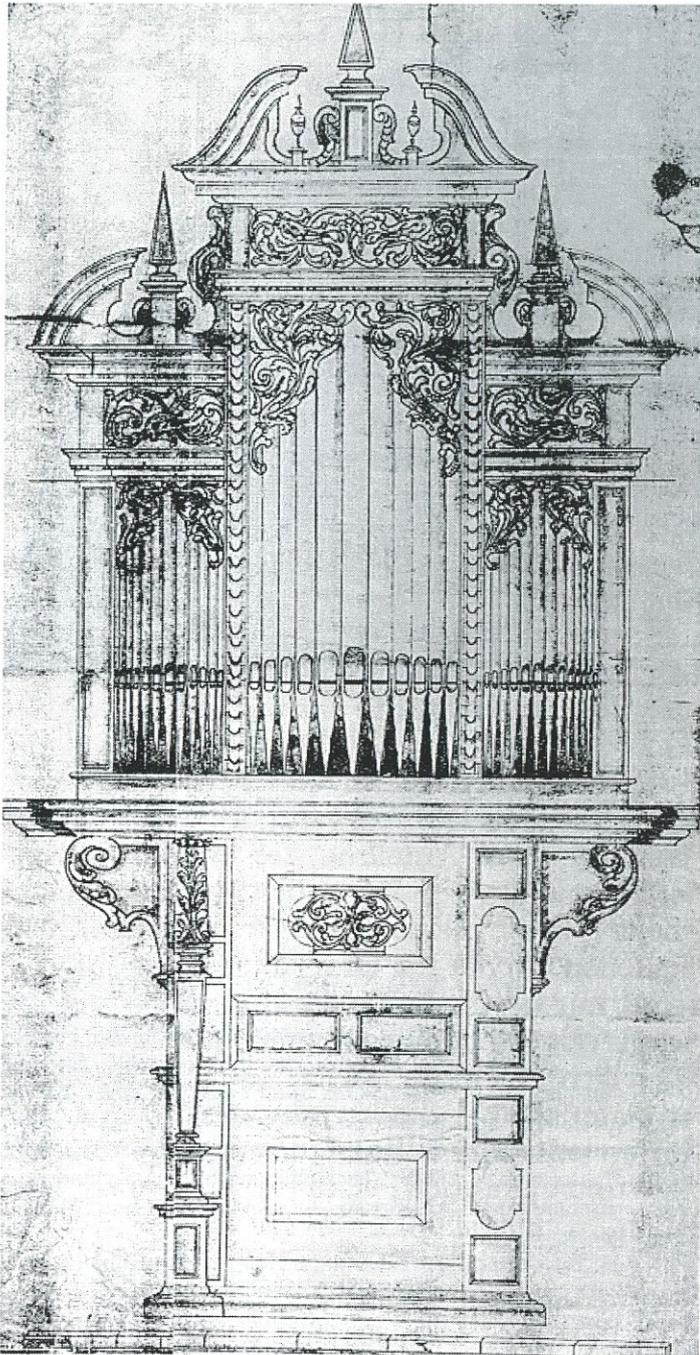


Abb. 2: Prospektentwurf für die Stiftsorgel Michaelbeuern 1617
(Stiftsarchiv Michaelbeuern, Fach 48)

Abb. 1 (Seite 59): Innenansicht des Salzburger Domes. Lünettenbild
(vor 1650), Servitenkloster Maria Luggau (Foto: Walter Campidell, Fei-
stritz a. d. Drau)

Pedal. Der erhaltene Riß des Prospektes dieser Orgel zeigt ein reich verziertes dreiteiliges Gehäuse mit Mittelrisalit über einem hohen Unterbau mit seitlichen Volutenkonsolen und aufgelegten Feldern – alternativ in Form eines Pilasters (links) bzw. gefeldert (rechts). Über dem Hauptgesims, das als Aufsatz für das Orgelwerk dient, erfolgt der Aufbau des Prospektes, der von einer Gebälkzone mit gesprengten Segmentbogengiebeln, im Mittelteil mit geschweiften Bogengiebeln, bekrönt wird. In die Bekrönung eingefügt sind drei Obelisken auf Sockeln. Die Ornamentik der Schleierbretter weist akanthoide Formen auf, die Trennleisten zwischen Mittel- und Seitentürmen sind in Form von geschuppten Bändern ausgeführt. (Abb. 2)

Doch bereits bei diesem Prospekt erhebt sich die Frage, ob ein derartiger Entwurf vom Orgelbauer allein stammen kann. Die Aktenlage gibt keine Auskunft. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß sich Architekt, Bildhauer und Orgelbauer häufig verständigt haben, verlangt doch – wie gesagt – der Entwurf einer Orgel weitestgehende Rücksichtnahme auf das klingende Werk. Diese Bindung an das „Werk“, an das technisch und musikalisch so hochentwickelte Instrument, wird im barocken Werkprospekt auch optisch deutlich. In der weiteren Entwicklung gliedert sich – bei aufwendigen Projekten – das Gehäuse „mit seinen Vor- und Rückschwüngen in einem Maß in die Architektur ein, wie wir es nur aus der Vorstellung des Baumeisters erwarten dürfen“.⁴

So können wir auch bei der Gestaltung der Vierungsorgeln und Emporen im Kuppelraum des Salzburger Domes von einer derartigen Kooperation ausgehen. Die beiden östlichen Pfeilerorgeln erklangen bereits zur Domweihe 1628, die beiden westlichen wurden vermutlich 1643 errichtet.⁵ Die Orgelgehäuse mit ihren drei Feldern waren an den Pfeilern angelehnt, was einen „verwickelten Mechanismus“ bedingte, wie es in einem späteren Orgelbauergutachten heißt.⁶ Auf einem Lünettenbild aus der Zeit vor 1650 im Konvent der Serviten in Maria Luggau in Kärnten ist die bisher früheste Darstellung dieser einzigartigen Musizieranlage im Salzburger Dom dokumentiert: Gegenüber den späteren Überlieferungen – dem bekannten Stich von Melchior Küsell aus dem Jahr 1675 und Lithographien von Georg Pezolt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – überrascht die Prospektgestaltung mit dem „reich mit goldenen Segmentgiebel und Voluten endenden Gehäuse“⁷ ebenso wie die Anlage der beiden ostseitigen Aufgänge der Sängertribünen mit der darunter liegenden Holzverschalung, hinter der sich die Bälge für die Windversorgung der beiden Orgeln befanden. Die Ausführung der Musik durch Engel entspricht dem mittelalterlichen Verständnis der *Musica coelestis* im Gegensatz zur *Musica humana* und *Musica instrumentalis* – der klingenden, sinnlich hörbaren Musik. (Abb. 1)

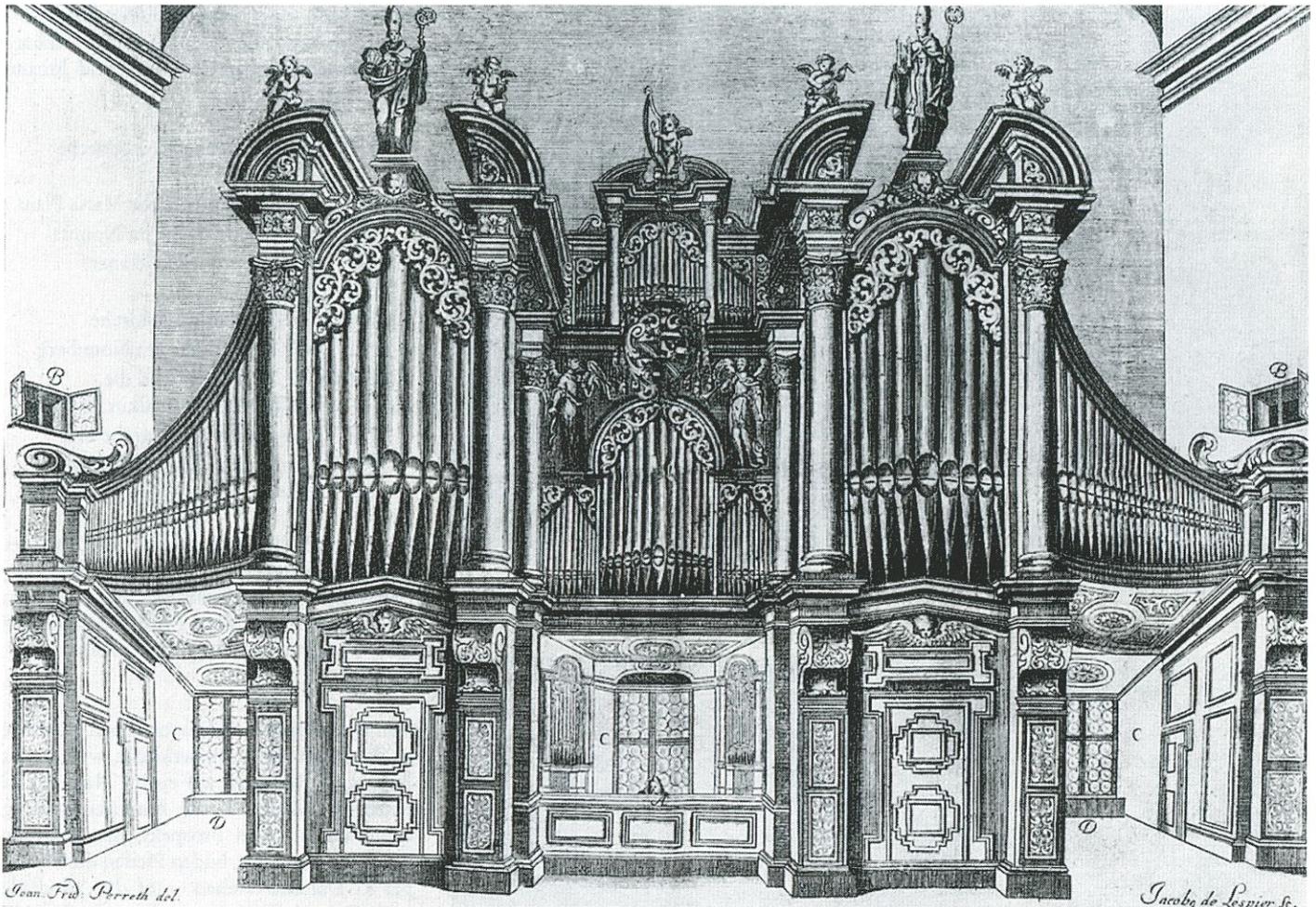


Abb. 3: Orgel im Salzburger Dom. Kupferstich von Jacob Lesprier nach Johann Friedrich Perreth. In: Johann Baptist Samber, *Continuatio ad Manuductionem Organicam*, Salzburg 1707

Wie Peter Tenhaef nachgewiesen hat, wurde dieses Ensemble der Emporen und Orgeln 1643 fertiggestellt, als Abraham Megerle Kapellmeister am Dom zu Salzburg war – also noch zu Lebzeiten von Hofbaumeister Santino Solari. Technische, akustische und künstlerische Fragen konnten mit dem Orgelbauer nach gegenseitiger Absprache geklärt werden. „Die Errichtung der westlichen Vierungspfeiler-Emporen war zweifelsohne in diesem Zusammenhang naheliegend und half das Problem des mehrchörigen Musizierens im Salzburger Dom in idealer Weise zu lösen, so daß man nicht mehr die von [Hofkapellmeister] Bernardi 1628 [zur Domweihe] noch genutzten, für die Musikpraxis zweifellos jedoch höchst unpraktischen Marmorbalkone mit einbeziehen mußte.“⁸ 1647 veröffentlichte Megerle eine Sammlung mehrchöriger, wohl für die Salzburger Musikpraxis disponierter Proprien unter dem Titel „Ara Musica“ und widmete sie Erzbischof Paris Graf Lodron. Leider sind nicht alle Stimmbücher erhalten geblieben, so daß die polychoren Werke als verloren gelten müssen. Insgesamt sind aus Megerles musikalischem Œuvre, das – eigenen Angaben nach – „biß in die 2000 stuck“ umfaßte, aus drei Werkzyklen nur sechs authentische Stücke erhalten.⁹

Am 2. August 1702 unterzeichnete der Salzburger Hoforgelmacher Christoph Egedacher den Vertrag zum Bau einer großen Orgel im Dom zu Salzburg. Zu den bereits vorhandenen fünf Orgeln – den vier Werken an den Kuppelpfeilern und dem Chorpositiv im Presbyterium – sollte als Repräsentationsinstrument eine große Orgel auf der Westempore über dem Hauptportal, „allwo bisher keine Orgel gestanden“¹⁰, kommen. Im Sommer 1703 war das Werk vollendet, erwies sich jedoch mit seinen 24 Registern auf zwei Manualen und Pedal als zu klein für die Dimensionen des Domes. Bereits am 1. Dezember 1704 gab der Erzbischof den Auftrag zur Erweiterung der Orgel: Das Gehäuse mit den beiden Pedaltürmen und dem Mittelfeld des Hauptwerks wurde nach einem Modell des Hofschlagers Lorenz Windpichler um zwei harfenförmige Seitenflügel, das Orgelwerk selbst von Johann Christoph Egedacher, dem Sohn des Hoforgelmachers, um 18 Register erweitert. Das Hauptwerk war gegenüber dem Bau von 1703 unverändert geblieben, das II. Manual fand im Fuß des Gehäuses Aufstellung, das III. Manual im Kronwerk, das Kleinpedal in den seitlichen Feldern. Um die Lichtwirkung nicht zu beeinträchtigen, wurde bei diesem Erweiterungsbau das Gehäuse

als ornamentale Komponente des Raumes gestaltet: Die sechs Fenster der Westfassade, die „dem barocken Bau seine charakteristische Lichtführung geben“¹¹, wurden in ihrer Funktion nicht beeinträchtigt. Der Kupferstich von Jacob de Lesprier in Johann Baptist Sambers Lehrwerk „Continuatio ad Manuductionem Organicam“ (Salzburg 1707) zeigt darüber hinaus die reich ausgearbeitete Sockelzone einschließlich der Fensternischen.

Allerdings stellt Lesprier die obere Fensterreihe nicht dar, sondern setzt „das Hauptgesims des Langhauses höher, so daß der Kirchenraum größer als tatsächlich vorhanden erscheinen muß. Daß die Orgelplastiken [das überlebensgroße Paar der hll. Patrone Rupert und Virgil und die musizierenden Engel] nur beiläufig korrekt wiedergegeben sind, muß angesichts der sonstigen Abbildungsqualität des Stiches etwas befremden.“¹² (Abb. 3)

In dieser Zeit um das Jahr 1700 erhielt der Salzburger Orgelbau neue Impulse durch die Bautätigkeit der Erzbischöfe Max Gandolf Graf von Kuenburg und Johann Ernst Graf von Thun. Innerhalb weniger Jahrzehnten wurden nicht weniger als sechs neue Kirchen in der Stadt erbaut. Sie erhielten – und da-



Abb. 4: Brüstungsorgel in der Kajetanerkirche, Salzburg (Foto: Markus Schwellensattl)

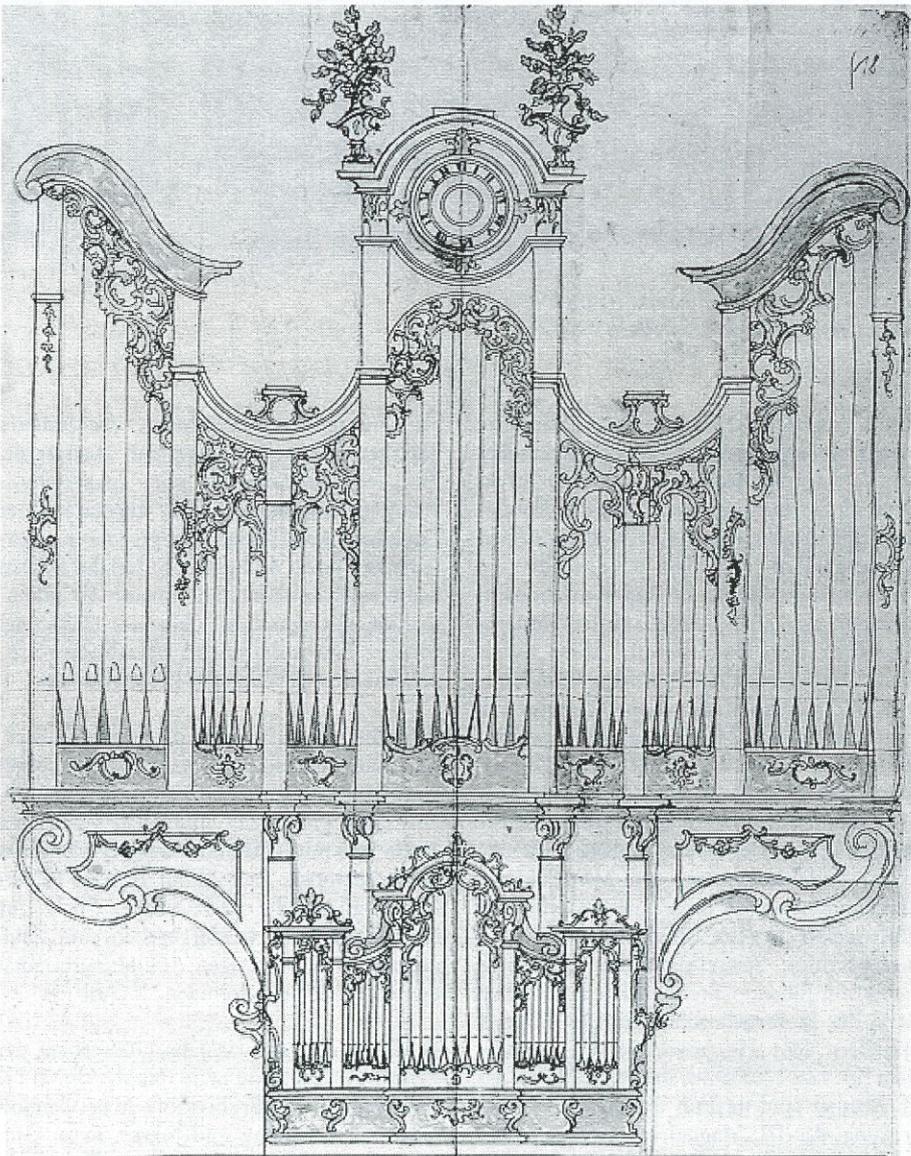


Abb. 6: Riß zur Umgestaltung der Orgel in der Stiftskirche St. Peter durch Lorenz Härmbller (1763), Archiv St. Peter HsA 307,18

neben noch eine Reihe weiterer Kirchen – neue Orgeln aus der Werkstätte der Salzburger Hoforgelmacher Christoph und Johann Christoph Egedacher:

- 1679 die Augustinerklosterkirche in Mülln
- 1682 die Wallfahrtskirche Maria Plain
- 1688 die Erhardkirche im Nonntal
- 1697 die Theatiner (Kajetaner)-Kirche
- 1699 die Dreifaltigkeitskirche
- 1701 die Abteikirche am Nonnberg
- 1704/05 die Ursulinen- und die St. Johannes-Spittalkirche
- 1707 die Franziskanerkirche und
- 1709 die Universitäts (Kollegien)-Kirche

Als einziges dieser Werke ist die Orgel der Kajetanerkirche erhalten geblieben. Erfreulicherweise fanden zumindest die barocken Gehäuse in Mülln, Maria Plain und St. Erhard eine Wiederverwendung bei späteren Neubauten.

Von besonderem architektonischen Interesse ist die Orgel der Kajetanerkirche, weil sie mit ihren acht Registern auf einem Manual und Pedal zur Gänze in die Emporenbrüstung eingebaut ist. Den Prospekt, der die volle Brüstung einnimmt, bilden Pfeifen des Principal 8'. Dahinter stehen – auf der Windlade nach C- und Cis-Seite geteilt – die Register Mixtur 1 1/3', Superoctave 2', Quinte 3', Octav 4', Flöte 4' und Copel 8'. Die Pfeifen des Subbaß 16', des einzigen Pedalregisters, sind hinter den beiden äußersten (nicht klingenden) Pfeifenfeldern liegend (und dadurch raumsparend) untergebracht. Das klingende Werk wird durch den über die untere Begrenzung ragenden Rundturm und die beiden vorspringenden Seitenfelder aus der Flächigkeit herausgehoben. (Abb. 4)

1682 stiftete Abt Alfons Stadelmayr vom schwäbischen Benediktinerkloster Weingarten die Orgel der Wallfahrtskirche Maria Plain. Das Gehäuse über dem hohen Unterbau nimmt mit den vier gewundenen, von Weinlaub umrankten Säulen Bezug darauf. An den Seiten wird dieses Motiv durch reich geschnitzte, durchbrochene Rankenstücke fortgesetzt. Unter dem Mittelfeld ergibt die Inschrift ALPHONSVS ABBAS MONASTERII VVEINGARTENSIS DEI PARAE VIRGINIS HONORI FLERI FECIT als Chronogramm das Stiftungsjahr 1682. Über dem Mittelfeld zeigt eine vergoldete Kartusche das Wappen des Stifters. Bekrönt wird das Werk durch ein großes Uhr-Zifferblatt, das den Kosmos symbolisiert: Die Uhr ist gleichsam ein Ausschnitt aus diesem kosmischen Geschehen, „die Herausnahme und Sichtbarmachung eines kleinen Teils aus dem großen Ganzen, eine Projektion der bewegten Gestirne“.¹³ (Abb. 5)

Im Mai 1756 begann Abt Beda Seeauer mit der Innenrenovierung der Stiftskirche St. Peter, im Jahr danach auch mit deren Außenrenovierung. 1767 war die erste Etappe der Arbeiten abgeschlossen. Sie betraf auch Orgel und Orgelgehäuse: 1762 hatte Hoforgelmacher Johann Rochus Egedacher den Auftrag zur Restaurierung der frühbarocken Orgel erhalten, die der Irseer Orgelbauer Daniel Haill in den Jahren 1618 bis 1620 erbaut und Johann Christoph Egedacher um 1715 mit neuen Bälgen und „neueren Registern“ ausgestattet hatte. Diese Orgel besaß – als einzige in der Stadt Salzburg – neben Hauptwerk und Pedal ein Rückpositiv und damit ein neues, gliederndes Element, das musikalisch eine besondere Präsenz des Klanges im schmalen hohen Kirchenschiff ermöglichte. Der Wechsel zwischen großen und kleinen Formen, zwischen Türmen und Feldern entspricht jedoch noch immer der inneren Struktur des Werkes. Der skulpturale Schmuck stammt vom Salzburger Bildhauer Lorenz Härmbler. Bereits Rev. Freeman hat die stilistisch unterschiedliche Gestaltung der Turmabschlüsse und der 150 Jahre älteren Schleierbretter konstatiert.¹⁴ (Abb. 6)

So zeigt sich bereits an den wenigen hier untersuchten Beispielen eine erstaunliche Vielfalt der Erscheinungsformen barocker Orgelkästen und -prospekte – bei allem Streben nach Einheitlichkeit. Architektur und Struktur der Instrumente haben ihren Anteil am Raum, die Intonation selbst orientiert sich am „Klang“ des Raumes, die Orgel reflektiert wie selbstverständlich den Zeitstil. Doch noch im 18. Jahrhundert ist die Tendenz erkennbar, das äußere Erscheinungsbild zu vereinfachen – eine Tendenz, die im 19. Jahrhundert in klassizistische und neugotische Phasen mündet und bald einen Stilpluralismus ermöglicht. Dekorative Elemente sind dann nicht bloß austauschbar, sondern können sogar gleichzeitig verschiedenen Stilen entlehnt und weiter entwickelt werden.¹⁵ Freilich ging dann häufig der Werkcharakter dieser Orgeln verloren, der Prospekt wurde zum Stilmittel degradiert.



Abb. 5: Orgel der Wallfahrtskirche Maria Plain (Foto: Verlag St. Peter, R. Weidl, Berchtesgaden)

Anmerkungen:

- (1) Andrew Freeman: *More Salzburg Organs*, in: *The Organ* (1936), S. 207–217; S. 214.
 (2) Hans-Wolfgang Theobald: *Die Spielmechanik in Orgeln des 18. Jahrhunderts. Beobachtungen an Beispielen in Süddeutschland und Böhmen*, in: *Acta organologica* 25 (1997), S. 105–124; S. 105.
 (3) Stiftsarchiv Michaelbeuern, Fach 65 Nr. 68.
 (4) Dieter Grossmann: „In welchem Style sollen wir bauen?“ *Betrachtungen zur Form des Orgelgehäuses im 19. Jahrhundert*, in: *Acta organologica* 17 (1984), S. 37–83; 39.
 (5) Peter Tenhaef: *Neue Hinweise zu den Salzburger Domorgeln und -emporen im 17. Jahrhundert*, in: *Acta organologica* 23 (1993), S. 113–122.

- (6) Hermann Spies: *Die Salzburger grossen Domorgeln*. Augsburg 1929, S. 15.
 (7) Johannes Neuhardt: *Die älteste Innenansicht des Domes zu Salzburg*, in: *Deus caritas Jakob Mayr*. Festschrift, hrsg. von Hans Paarhammer. Salzburg 1996, S. 79–89; S. 87.
 (8) Ernst Hintermaier: *Die Musikpraxis am Salzburger Dom im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Kommentar zu Melchior Küssels Kupferradierung „Die Innenansicht des Salzburger Domes“ (um 1675)*. Salzburg 1992, S. 14.
 (9) Abraham Megerle: *Geistliche Werke, vorgelegt von Peter Tenhaef*. Reichenhall 1993 (=Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben, Heft 11).
 (10) Landesarchiv Salzburg: *Hofkammer Hofbauamt 1702/03 Lit. E*.
 (11) Theobald, a.a.O., S. 116.

- (12) Adolf Hahn: *Die Salzburger große Domorgel. Der Prospekt*, in: *Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel im Salzburger Dom 1988*. Salzburg 1988, S. 32.
 (13) Herbert Weiermann: *Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts*. Phil. Diss. masch. München 1956, S. 96.
 (14) Freeman, a.a.O., S. 214.
 (15) Vgl. Grossmann, a.a.O., S. 74.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Mag. Dr. Gerhard Walterskirchen
 Institut für Musikwissenschaft
 Bergstraße 10
 5020 Salzburg