

Architectura ancilla musicae

Architektur in der Beziehung zur Musik am Prager Hof der Habsburger

Ivan P. Muchka (Academy of Sciences of the Czech Republic)

Dieser kurze Aufsatz beschäftigt sich mit der Renaissanceorgel im St.-Veits-Dom und damit auch mit den Fragen nach der habsburgischen Selbstpräsentation. Bemerkenswert ist schon die Tatsache, daß sich König Ferdinand I. im Jahr 1547 entschied, nach dem Tod seiner Frau, Königin Anna, dem Prager Dom eine neue Orgel auf eigene Kosten zu stiften. Die Sorge um die Beschaffung des Instrumentes lag allerdings auf den Schultern seines Sohnes, des Erzherzogs Ferdinand II., Statthalter in Böhmen.¹

Über das Aussehen und die Platzierung des Vorgängerinstruments, einer gotischen Orgel, wissen wir leider nicht viel, nur dass sie beim großen Brand auf dem Hradschin und der Kleinseite im Jahr 1541 zerstört wurde. Etwa zehn Jahre nach dem Brand (wobei die ersten Überlegungen dazu ins Jahr 1547 zurückgehen) mussten sich Ferdinand I. und sein Sohn Ferdinand II. entscheiden, wie die neue Orgel auszusehen habe: Sollte sie nach dem „französischen“ Vorbild ausgeführt werden, etwa gemäß den Orgeln im Dom zu Straßburg (Schwalbennestorgel) oder im Dom zu Perpignan, wo die Orgel auf einer mächtigen Stütze entlang der Seitenwand des Hauptschiffs steht? Oder sollte sie auf einer Musikempore, einer Tribüne oder einem Balkon am westlichen Ende des Domes, in einer besonderen Polarität zum Hochaltar stehen, und dessen Flügelform spiegeln (Abb. 1)? Die zweite Lösung erschien ihnen zweifellos würdevoller und repräsentativer, wie es sich für ein „königliches“ Instrument gehört, auch war es günstig, dass damit die glatte Wand, die damals an der Westseite des Domes als provisorischer Abschluss stand, abgedeckt werden konnte.

In der Korrespondenz der beiden Habsburger von 1553, die sich in dieser Sache fleißig austauschten (Erzherzog Ferdinand II. war zu diesem Zeitpunkt vierundzwanzig Jahre alt), finden wir in diesem Zusammenhang zuerst den etwas pejorativen Ausdruck „Orgelfuß“.² Während der Realisierung bekam dieser „Fuß“ imposante Ausmaße und eine Wirkung, die wir an Hand historischer Fotoaufnahmen aus der Zeit der Erweiterung des Domes um 1900 nachvollziehen können, wo man letztendlich entschied, dass die Musikempore vom westlichen Ende des alten Baues in das nördliche Querschiff des neuen Baues versetzt werden soll.



Abb. 1 Musikempore im St.-Veits-Dom, Prag.

Als im Jahr 1553 der Orgelbauer Friedrich Pfanmüller aus Amberg in Franken von den kaiserlichen Auftraggebern aufgefordert wurde, mit den Vorbereitungsarbeiten – etwa der Herstellung der Orgelpfeifen – anzufangen, war die definitive Gestalt des neuen Bauabschnitts des Domes und des neuen Instruments wohl noch nicht ganz klar. In diesem Beitrag kann man weder eine Zusammenfassung der Daten aus den Archivquellen bieten, obwohl sie noch nicht zufriedenstellend klassifiziert und analysiert wurden, noch näher auf den Wettbewerb für den Bau der Musikempore oder auf die zwanzig Jahre andauernden Peripetien beim Bau der riesigen Orgel eingehen. Es ist aber klar, dass die Aufforderung an den Orgelbauer, er solle das „größte und schönste Instrument der Christenheit“ bauen, von Anfang an da war.³

Der Stand unserer Kenntnisse über die Renaissanceorgel im St.-Veits-Dom war bisher vor allem hinsichtlich des eigentlichen Aussehens des Instruments lückenhaft. Die Renaissanceorgel wurde im Jahre 1757 Opfer der preußischen Bombardierung von Hradschin und musste durch ein neues Instrument vom Orgelbauer Antonin Gartner aus Tachau ersetzt werden (1762-1765).

Es gibt Dutzende Ansichten des Dominterieurs aus jener Zeit, auf denen meistens die Krönungsfeier der böhmischen Könige und Königinnen zu sehen sind, oder auch, wie im Fall Kaiser Rudolfs II., sein *Castrum doloris*. Diese Ansichten zeigen das Dominterieur jedoch immer Richtung Osten, zum Hochaltar.

Eine Ausnahme bildet eine aus Holz geschnitzte Tafel von Kaspar Bechteler, auf der die Verwüstung des Domes während der Regierungszeit des Winterkönigs Friedrich von Pfalz im Jahre 1619 dargestellt ist (Abb. 2). Auf dieser Tafel, die sich heutzutage im St.-Veits-Dom an der Zwischenwand zwischen dem Presbyterium und dem Kapellenkranz befindet, sieht man das Innere des Domes vom Süden, und auch die Musikempore ist hier – wenn auch sehr summarisch – dargestellt.

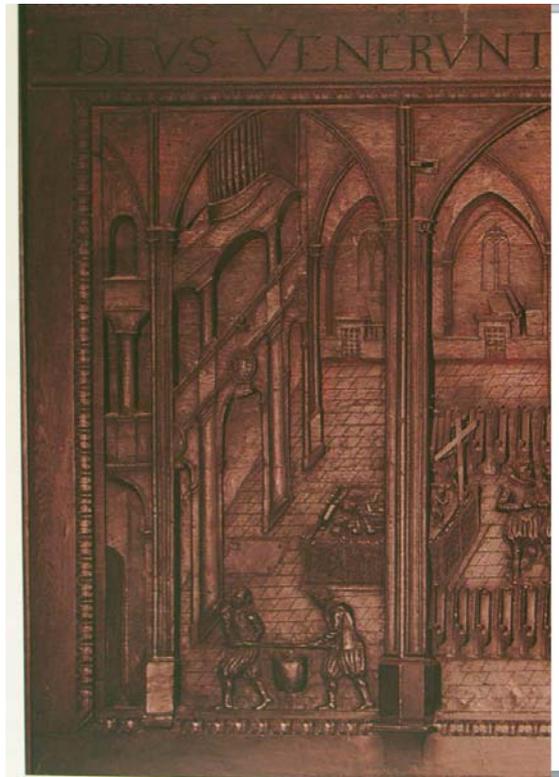


Abb. 2 Kaspar Bechteler, Der St.-Veits-Dom im Jahre 1619, während der protestantischen Plünderung (Detail).

Es gibt zwei Details, die von Bedeutung sind: Man kann deutlich erkennen, dass das Rückpositiv (also nicht das Orgelprospekt) konvex gewölbt war und dass es Flügel zum Schließen hatte. Zweitens sehen wir, dass sich im ersten Geschoß der Musikempore, wo einige Forscher das Rückpositiv und daher die Orgel zwischen zwei Stockwerken aufgeteilt vermuteten,⁴ kein Instrument befand. Da man auf Bechtelers Relief einen Einblick in das Hauptschiff des Domes durch die Arkaden des Seitenschiffes hat, sieht man vom zweiten Geschoß der Musikempore, die uns vorrangig interessieren würde, nur sehr wenig. Man könnte vermuten, dass gerade das Thema des Reliefs, nämlich die ikonoklastische Plünderung des Domes, die Orgel selbst betroffen hat und dass sie vielleicht auch damals beschädigt wurde – was aber eine sehr unsichere Hypothese darstellt. Man könnte aber andererseits vermuten, dass die Szene der Auferstehung Christi, die am Hauptflügel des Orgelprospekts dargestellt war, für den Prediger Scultetius Grund genug war, die Orgel bei dem von ihm initiierten ikonoklastischen Angriff auf den Dom zu verschonen.

Es gibt eine weitere, ungefähre und sehr schematische Zeichnung des Hauptteils der Renaissanceorgel, aufbewahrt im Nationalarchiv in Prag, die den Stand der Arbeiten an der Orgel im Juni 1563 zeigt (Abb. 3).⁵

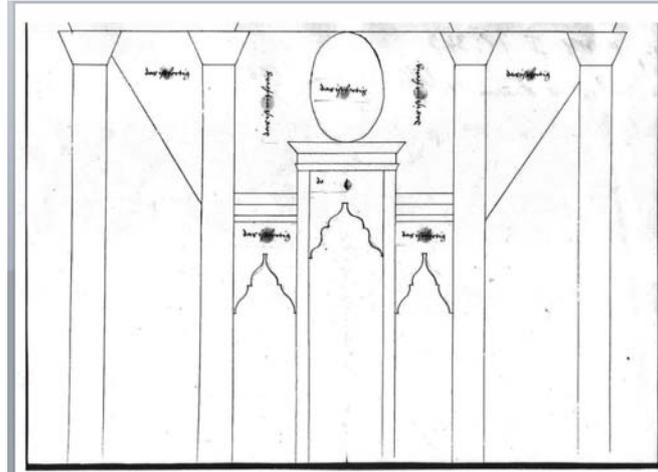


Abb. 3 Zeichnung der Orgel aus dem Jahre 1563.

Man sieht den Hauptteil des Orgelprospekts, gegliedert durch vier Säulen mit Kapitäl. Die mit Akanthusschnitzereien verzierten Teile oberhalb der Orgelpfeifen sind auf der Zeichnung mit Anmerkungen versehen, ob sie bereits fertig oder noch nicht fertig waren („das ist fertig“, „das ist nicht fertig“). Aus diesen Anmerkungen geht hervor, dass die Paneele im oberen Teil des mittleren Feldes noch nicht fertig waren. Diese summarische Zeichnung an sich wäre nicht so hilfreich, wenn man sie nicht mit einer wunderschönen Vedute von Salomon Kleiner mit der Aufschrift „*Schema mausolei regum Bohemiae, quod Pragae est in divi Viti*“ vergleichen könnte (Abb. 4 und 5).⁶



Abb. 4 Salomon Kleiner, *Schema mausolei regum Bohemiae, quod Pragae est in divi Viti*.

Der Grund für die Entstehung dieser Vedute war die Abbildung des Mausoleums der Habsburger. Man erkennt auch weitere Grabmäler im Dom, jenes der Familie Schlik, also ein aktuelles Werk Matthias Bernard Brauns, und die Grabstätte der Familie Lobkowitz an der Wand der Wenzelskapelle, ein weiteres Monument aus der Zeit um 1600. Was an dieser Abbildung überrascht, sind die Ungenauigkeiten in der Darstellung von Wolmuths Musikempore. Die Empore hat in Wirklichkeit ein Rippengewölbe, im Grundgeschoss mit auslaufenden Rippen, die bis zu den Nebenschiffen auslaufen. Auf der Vedute Salomon Kleiners sehen wir stattdessen ein barockes Gewölbe in der Form der böhmischen Kappe über Gurten. Es ist offensichtlich, dass sich der Künstler für die gotischen Formen des Domes, zu denen immer noch das Gewölbe Wolmuths aus dem sechzehnten Jahrhundert zählt, nicht begeistern konnte, da er z.B. auch das Parlersche Triforium, den Stolz der gotischen Architektur, als einfache toskanische Kolonnade darstellte.

Diese „künstlerische“ Ungenauigkeit Kleiners ist etwas schwierig zu verstehen, es scheint jedoch, dass der Künstler die Renaissance- und Barockformen und alle Grabmäler sehr treu abbildete, so dass wir dasselbe auch über den Teil vermuten können, der uns am meisten interessiert – die zweigeschossige Musikempore. Die Empore wird hier im ersten Stockwerk einschließlich der ausgerundeten Holzbrüstung und der kleinen Orgel, die im Jahre 1732 Erzbischof Josef Daniel Mayer von Mayern stiftete, detailliert und korrekt abgebildet.

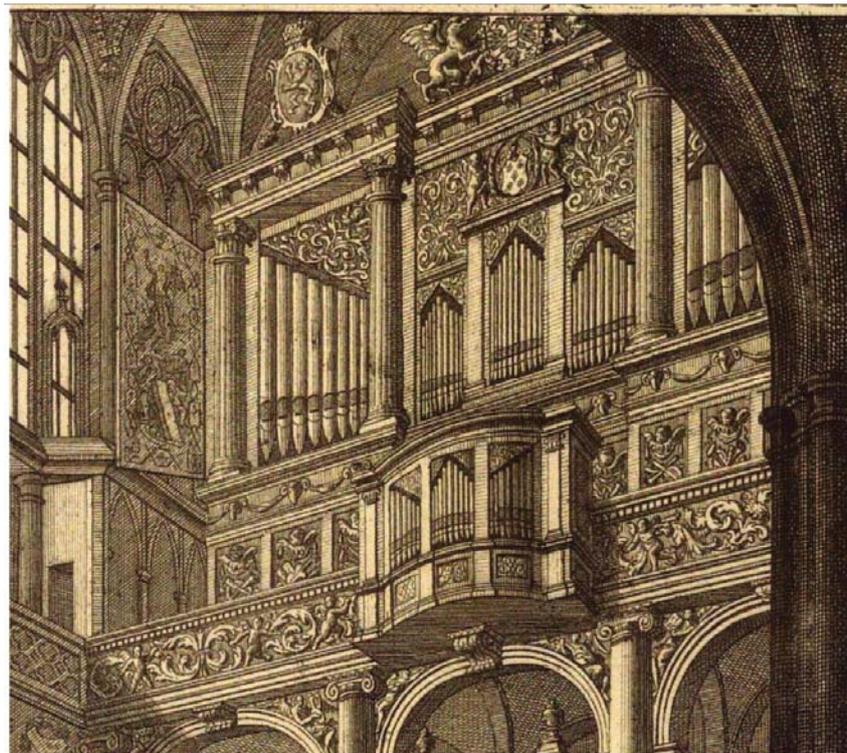


Abb. 5 Salomon Kleiner, *Schema mausolei regum Bohemiae, quod Pragae est in divi Viti* (Detail).

Im zweiten Geschoss mit voller Steinbrüstung mit einem Akanthusfries und Putten steht mittig das Rückpositiv, das wir auf Bechtelers Holzrelief identifizieren konnten, diesmal aber ohne Flügel zum Abschließen.

Den Orgelprospekt können wir mit der Zeichnung von 1563 vergleichen. Bis auf kleine Unterschiede in den Bögen des mittleren Teils ist die Gliederung des Prospektes identisch: Auf vier kannelierten Säulen oder Halbsäulen mit korinthischen Kapiteln ruht ein Gebälk mit dreiteiligem Architrav, einem Fries, auf dem glatte Metopen mit Triglyphenkonsolen wechseln, und einem abgestuften Gesims. In den Seitenfeldern sind die größten Pfeifen von Außen nach Innen abfallend gestaffelt, der mittlere Abschnitt hingegen gliedert sich in drei Pfeifenfelder, in denen die Pfeifen jeweils zur Mitte aufsteigend angebracht sind. Ein ovalförmiger Lorbeerkranz, gehalten von zwei Putten an der mittleren Achse des Prospektes, trägt ein Wappen mit fünf Gegenständen am silbernen Feld, das nicht identifiziert werden konnte.

Die Zeichnung von 1563 zeigt nicht die ganze Orgel – es fehlt insbesondere ein hoher Sockel, wo bei Kleiner ein Feld mit Musikinstrumenten, beflügelten Köpfen und einem Band mit Bockköpfen und Festons dargestellt ist. Solche Bockköpfe kennen wir unter anderem auch auf den Kapitellen in den Arkaden des Lustschlosses Belvedere im Königlichen Garten am Hradschin (Abb. 6).⁷



Abb. 6 Wandkapitell mit Ziegenbockköpfen, Sommerschloß der Königin Anna - Belvedere, Prager Burg.

Als oberer Abschluss der Orgel waren drei Wappen angebracht: das mittlere Wappen der Habsburger wird von Greifen gehalten, das südliche zeigt den böhmischen Löwen. Vom kunsthistorischen Gesichtspunkt ist die Abbildung des südlichen Orgelflügels vom größten Wert, an dem die Auferstehung Christi dargestellt ist. Christus mit gehobener rechter Hand hält die Siegesflagge in der Linken. Darunter sieht man das Grab, umgeben von Soldaten. Eine Bordüre umrahmt die Szene, die eher an das „Bandlwerk“ von Kleiners Zeit erinnert als an das „Beschlagwerk“ aus der Zeit von Francesco Terzio.

Die Darstellung des Flügels ist in einem Punkt etwas problematisch: Die vortretende Säulen oder Halbsäulen würden es erschweren, die Orgel zu schließen und so vor Staub zu schützen.

Dennoch müssen wir dankbar sein, dass uns diese Vedute Kleiners eine seltene historische Darstellung der Renaissanceorgel überliefert.

Noch einige Angaben zur Grösse des Instrumentes: Da wir die Disposition mit der Beschreibung der Register kennen („Pedal – Principal ganz durch – 32 Fuß“⁸), kann man mit einer Pfeifengröße um 10 m rechnen. Die Gesamthöhe der Kirche beträgt etwa 32 m, das zweite Stockwerk der Orgelempore reichte etwa bis zur Höhe von 15 m. Die verbleibende Höhe für die Orgel darüber betrug also ca. 17 m (bei einer Breite von 13 m), wobei dieser Bereich auf dem Stich Kleiners weitestgehend vom obersten Orgelgeschoß ausgefüllt gewesen zu sein scheint.

Im Rahmen dieses Beitrags ist es nicht möglich, sich zur Autorschaft der einzelnen Teile der Orgel oder zu ihrem Typus und Form zu äußern. Trotzdem möchte ich auf eine Parallele aufmerksam machen, die die Frage der Vorlagen teilweise angeht: Es handelt sich um eine hervorragende Orgel, die kurz vor dem Prager Instrument entstand, in der Mailänder Mauritius Kirche.⁹ Wie bekannt, ist „*Francesco Terzio Bergamese*“ durch seine Abstammung und Schulung mit der Kunst Norditaliens verbunden und es ist ganz legitim, als Vergleich diese Orgel heranzuziehen, die Gian Giacomo Antegnati in den Jahren 1554 bis 1557 schuf (Abb. 7).



Abb. 7 Gian Giacomo Antegnati, Orgel in der Mauritiuskirche in Mailand.

Es handelt sich um ein Schrankinstrument, das im Inneren durch kannelierte Pfeiler in mehrere Felder gegliedert ist. Innerhalb dieser Gliederung sind die Pfeifen zur Mitte hin aufsteigend

gestaffelt. Der Reliefdekor ist ähnlich wie in Prag. Auf den Flügeln, die man schließen kann, sind große Gestalten der Hll. Barbara und Katharina dargestellt, umrahmt von einer Bordüre von ähnlichen Ausmaßen wie in Prag. Ein Kuriosum sind die Relieffiguren der halbnackten Sirenen aus der Odysseus-Legende, die deutlich belegen, wie stark die Beziehung zu antiken Themen war, die es möglich machte, solche Motive an einer Orgel in einer christlichen Kirche zu verwenden.

Die Erforschung der Musikempore und der Renaissanceorgel im St. Veits-Dom in Prag, die für unser Wissen über die künstlerischen Aktivitäten des Prager Statthalters Erzherzogs Ferdinands II. von Tirol von gleicher Bedeutung wie z.B. die Erforschung des Areals mit dem Namen „Neuer Thiergarten Stern“ mit dem einzigartigen Lusthaus, oder der Ausstattung des Königlichen Gartens auf der Prager Burg (mit Springbrunnen, Fischkalter usw.) sind, ist noch nicht abgeschlossen. Diese Ausführungen waren nun ein erster Schritt in diese Richtung.

Bibliographie

Daněk, Petr, 'Auswahlbibliographie zur Musikkultur am Hos Rudolfs II.', *Studia Rudolphina*, 9 (2009), pp. 142–55.

Daněk Petr, 'Hudební kruchta - Musicloft', in *Rudolfinská Praha–Rudolfine Prague*, ed. Ivan P. Muchka (Praha, 2006), pp. 9–76.

Hilbert, Kamil, 'Hudební kruchta v chrámě sv. Víta na Hradě Pražském', *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, 17 (1909), pp. 1–17, 41–47.

Hilbert, Kamil, 'O kruchtě v dómu sv. Víta', *Časopis Společnosti přátel starožitností českých*, 32 (1924), pp. 140–146.

Holzschuh-Hofer, Renate, 'Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem Guten bis Kaiser Ferdinand', *RIHA Journal*, 6 (16. August 2010).

Muchka, Ivan P., 'Musikräume der rudolfinschen Zeit: Methodisches zur musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Praxis', *Studia Rudolphina*, 9 (2009), pp. 100–09.

Quoika, Rudolf, 'Die Prager Kaiserorgel', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 36 (1952), pp. 35–45.

Abbildungen

Abb. 1, 6, 7 Photo Author

Abb. 2 Photo Author

Abb. 3 Nationalarchiv in Prag.

Abb. 4, 5 Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

¹ Zur Prager Orgel siehe vor allem Quoika 1952; einen guten Überblick, Hilbert 1909, pp. 1–17, 41–47 und Hilbert, 1924, pp. 140–46; Muchka 2009, pp. 100–09. Bibliographie siehe Daněk 2009, pp. 142–55.

² Diesen Begriff benützten auch die Architekten und Künstler—siehe die Regesten im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses—Kaiser Ferdinand I (Reg. 4284), Hans Tirol (Reg. 4282), Bonifaz Wohlmüt (Reg. 4288) und viele andere.

³ Zitiert nach Quoika 1952 (siehe Anm. 1), p. 35.

⁴ Vgl. Daněk 2006, p. 76.

⁵ Sign. NÚ, ČDKM IV, P 191 I/Blatt 347.

⁶ Ich bin meinem Kollegen Štěpán Vácha für die Bereitstellung einer Reproduktion der Vedute Salomon Kleiners aus der Nationalbibliothek in Wien sehr dankbar.

⁷ In einer Nachricht vom 13. Mai 1563 informiert Francesco Terzio, der mit der Bemalung der Orgel beauftragt war, den Kaiser, dass die Orgel mit Konsolen, Blüten, Rosetten, Bockköpfen, Kapitellen geschmückt wird. Siehe Reg. 4346 '[...] *Primo le mensole che sono numero 22. Item rose e fiorini numero 18,. Item teste d'ariete numero 9. Item capitelli numero 4, i quali da me sono ingessiati, rasciati, et puliti et similmente le sue base.*' Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei den Bocksköpfen um eine Allusion auf den Orden vom Goldenen Vlies und auf die Habsburger, siehe dazu Holzschuh-Hofer 2010.

⁸ Siehe Quoika 1952 (zitiert in Anm. 1), p. 45.

⁹ Chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore.