



Abb. 1: Domenico Pozzo, alias Pozzo: König David, Gemälde auf dem Kanzelsockel der Ebert-Orgel in der Innsbrucker Hofkirche. Foto: TLM/Matthias Klemenc.

HERRSCHAFTSZEICHEN AN GEHÄUSEN VON ORGELN JÖRG EBERTS

Walter Salmen

ABSTRACT

The cases of the organs built by Jörg Ebert for the cathedral of Freiburg im Breisgau/Germany and the Innsbruck Court Church are decorated with symbols of imperial power, emphasising the ceremonial function of these instruments. The Freiburg cathedral organ was crowned by an animal figure holding a trumpet-like instrument called "Clareta" in the right hand. The organ player could activate the figure called "Roraffe" by pulling out a drawstop which moved the "Clareta" upward, giving the impression that the animal figure plays the instrument. The "Roraffe" can be interpreted as a court trumpeter, a member of the elite formation of the imperial court chapel, an interpretation confirmed by the courtly clothing of the figure. The base of the pulpit of the Ebert organ in the Innsbruck Court Church shows a representation of King David – not – as often – as a penitent sinner, but as a king humbly praising God with the harp. One can establish a symbolic connection of this depiction of David to the erector of the organ, Emperor Ferdinand I, whose coat of arms decorates the instrument on the top.

Seit Guillaume de Machaults *Verschronik* „La Prise d'Alexandrie" von 1369/70 ist es üblich gewesen, die Orgel als „de tous instrumens le roy" oder – wie Mozart schreibt – „der könig aller instrumenten" organologisch einzuordnen.

Analog zu den monarchischen Herrschaftsstrukturen, die in der Person eines Königs gipfelten, schrieb man in der seit der Antike tradierten Hierarchie der Instrumente der Orgel den höchsten Rang zu. Dieser Vorrang lässt sich zurückverfolgen im frühen Mittelalter bis an den byzantinischen Kaiserhof am Bosphorus, als das Organon in eine Zeremonialfunktion am Sitz des Herrschers und zur Insignie seiner Macht am Thron sowie bei Festgelagen etabliert wurde. Vor diesem weiteren historischen Hintergrund sind zwei von Jörg Ebert aus Ravensburg gebaute Orgeln zu sehen, deren Gehäuse mit Zeichen imperialer Herrschaft geziert sind. Betrachten wir zunächst unter diesem Aspekt die im Münster zu Freiburg im Breisgau an der nördlichen Langschiffwand hängende flache Prospektfront einer Schwalbennest-Orgel, die von 1544 bis 1546 Ebert erneuerte. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass Freiburg damals ein Vorort in den vorderösterreichischen Landen gewesen ist.

Ebert fand bei seiner Planung die bemalte Halbfigur eines Bläasers als ein Figurenregister vor, der in der rechten Hand – nach Sebastian Virdungs „*Musica getutscht*" (Basel 1511, S. C) – eine „Clareta" hält, an der eine Standarte hängt (Abb. 2). Laut Rechnungsbuch der Freiburger Münsterfabrik wurde die Skulptur im Jahre 1530 von dem Bildschnitzer und Steinmetz Sixt von Staufen, der ab 1517 in dieser Kirche tätig war, gefertigt. Der Eintrag lautet: „Item 1 lb V ß [= 1 Pfund 5 Schilling] meister Sixten, vom roraffen ze machen an die orgel [...] Item XX& [= 20 Pfennig] verzert, do man den roraffen hat an die orgel gehenckt."¹

¹ Dazu siehe Winter, Carl: *Das Orgelwerk des Freiburger Münsters*, Freiburg 1965, S. 7; Schroth, Ingeborg: *Meister Sixt. Der Bildhauer von Staufen*, in: *Schau-ins-Land* 74 (1956), S. 82–101.



Abb. 2: „Roraffe“, 1530, Skulptur von Sixt von Staufen, Schwalbennestorgel im Freiburger Münster.

Diese angehängte Figur ist kein klingendes, sondern ein Figurenregister gewesen. Der Organist konnte mittels eines Pedalzuges den rechten Arm des Bläasers anziehen, so dass es schien, als setze er das Instrument an und blase. Die Clareta gehörte zu den schlaufenförmigen, linksgewundenen und ohne Zierat hergestellten Blechblasinstrumenten mit geringem Rohrdurchmesser und einer langen Stürze mit „holen roren die nit gelöchert syndt“.² Als Naturinstrument ohne Zug ließen sich darauf – mit derselben Spieltechnik wie auf der Trompete – Partialtöne in der Diskantlage spielen. „Clareter“ konnten mithin mit Trompetern zusammenwirken. In Freiburg haben wir es daher nicht mit einer Holzfigur zu tun, die – wie bei dem echten Roraffen an der Orgel im Straßburger Münster – mechanisch brüllen konnte und über eine Schallöffnung verfügte, aus der röhrende Laute gestossen wurden.³ Hier begegnen wir einem „wohlanständig

gekleideten“ Musikanten. Da die ältere Orgel nicht mehr vorhanden ist, lässt sich weder über den Mechanismus noch über eine vor 1530 möglicherweise dazu gehörende groteske Figur und die damit verbundenen Lautungen eine Gewissheit gewinnen.

Die 1530 an die Orgel „angehenkte“, als Roraffe bezeichnete Bläserfigur gibt auch wegen ihrer exponierten Positionierung im Raum des Münsters weitere Fragen auf. Während die Stadt Straßburg Trompeter im Dienst hielt, verfügte man in Freiburg nicht einmal über eine Stadtpfeiferei. Auf dem Münsterturm und den anderen Türmen waren statt dessen Türmer postiert, die ihren für die Sicherheit der Stadt unentbehrlichen Dienst mit ihrem „horn“, mit der „trometen“ und dem „an die glocken schlagen“ in luftiger Höhe zu versehen hatten. Als zünftige Trompeter oder „Clareter“ sind diese jedoch nicht ausgewiesen. Während sich in Straßburg das Münster in städtischem Eigentum befand, der Gottesdienst indessen dem Bischof und den Klerikern oblag, somit sich nebeneinander in einem Raum die Konkurrenz von städtischer und kirchlicher Oberhoheit manifestierte, war in Freiburg diese Spannung zwischen der kirchlichen Hierarchie und dem Bürgertum durch das Fehlen eines ortsansässigen Bischofs geringer. 1530 suchte man einen Musiker aus dem profanen Musikleben in der Pfarrkirche präsent zu machen und ihn mit Barett und vornehmer Gewandung, ähnlich wie im Dom zu Münster in Westfalen, als herrschaftliches Zeichen einzubringen. Die Bezeichnung „Roraffe“ dürfte 1530 lediglich als Reminiszenz an eine ältere Figur erhalten geblieben zu sein.

Mit einem von Federn geschmückten Barett sowie einem Wams mit bauschigen Ärmeln gekleidet, ist die Halbfigur als Nachbildung eines Hofmusikers erkennbar, der die Herrschaft der Habsburger in Vorderösterreich repräsentieren sollte. Der Clareter ist den am kaiserlichen Hof ihren privilegierten Dienst leistenden „trumetern vnnnd heerpauken“ (Wien, 1515) vergleichbar, die mit „groß gedon“ die Macht ihres Herrn bei Krönungsfeiern, Turnieren, Hoftänzen oder

² Virdung, Sebastian: *Musica getutscht*, Basel 1511, S. C.

³ Dazu Einzelheiten bei Salmen, Walter: *Roraffen an den Münsterorgeln in Freiburg und Straßburg*, in: *Ars Organi* 59 (2011), S. 181f.

Triumphzügen akustisch wirkungsvoll zu demonstrieren hatten. Diese wichtige Funktion ließ Kaiser Maximilian I. im Jahre 1512 in den Holzschnitten seines berühmten „Triumphzuges“ paradigmatisch darstellen. Der Freiburger sogenannte Roraffe ist als das idealisierte Abbild eines selbstbewussten Hoftrompeters zu betrachten, der bei angehobenem rechten Arm auf der entfalteten Standarte die Hoheitszeichen zweier Monarchen zeigt. Während auf der Kartusche, die von diesem Bläser in der linken Hand gehalten wird, die Insignien der Münsterbauhütte angebracht sind, zeigt das am Instrument hängende Fahmentuch auf der Vorder- und Rückseite einen auf zwei Monarchen verweisenden Schmuck. 1512 stiftete Kaiser Maximilian I. für den Hochchor des Münsters das zentrale Glasgemälde mit einem Wappen, dessen Bestandteile aus dem Hauswappen (rot – weiß – rot), dem Reichsadler, den Wappen von Altburgund, Habsburg sowie Tirol bestehen.⁴ Diese Zusammenstellung ist ähnlich auf der Rückseite der Standarte des Bläusers zu sehen. Die Vorderseite hingegen zeigt außer dem Hauswappen in der Mitte die Wappen der Wahlreiche und Erblände, die um 1530 die Habsburger unter Karl V. besaßen, darunter Altungarn, Böhmen, Schwaben, Kastilien, Aragonien, Sizilien, Leon, die Markgrafschaft Burgau und (unten rechts) das Zeichen des Kreuzes für Jerusalem (Abb. 2). Diese Anordnung ist ähnlich derjenigen, die im Freiburger Münster am Gitter der Kaiserkapellen von 1572 zu sehen sind sowie an den Erkern des 1532 fertiggestellten Kaufhauses am Münsterplatz, die ebenfalls Sixt von Staufeu ausgeführt hat.⁵ Mit hin bekannte sich die vorderösterreichische Stadt Freiburg 1530 als Auftraggeberin dieser Halbfigur zur Herrschaft der katholischen Habsburger, so dass der Clareter eine bemerkenswert politische „representatio maiestatis“ versinnbildlicht. Er steht ein für die Aura zeremonieller Hofmusik im Umfeld von zwei Monarchen. Möglicherweise wurde diese 1544–1546 mit der Hilfe der neuen Schwalbennestorgel auch klanglich andeutend in dieser Kirche realisiert, als der Ravensburger Orgelbauer Jörg Ebert den Auftrag erhielt, das

Instrument zu erneuern. Dem Verdingzettel von 1544 zufolge baute er nämlich die Register „trumeten“ und „hertrumen“ ein. Da wir über die damaligen Registriergewohnheiten keine Quellen besitzen, ist nur die Annahme möglich, dass diese beiden Register etwa an Hochfesten erklangen und dazu mittels eines Zuges am Pedal der rechte Arm des Clareters angehoben wurde. Es wurde somit in Freiburg nicht wie vor der Reformation im Straßburger Münster während des Gottesdienstes am Pfingstmontag unter Einsatz des Roraffens ein „brüllendes“ Rügegericht gegen die Obrigkeit inszeniert, sondern vielmehr unter Einbeziehung des Clareters die ungetrübte Klangaura eines Festes mit Anleihen an eine ferne höfische Bläsermusik zelebriert.

Die 1558 bis 1561 von Jörg Ebert in der Innsbrucker Hofkirche eingebaute Orgel geschah unter der imperialen Aufsicht des 1564 verstorbenen Kaisers Ferdinands I., des Bauherrn dieser Gedächtnisstätte für das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. Er ließ dem Orgelgehäuse durch den kaiserlichen Hofmaler Domenico Pozio (alias Pozzo) im Sinne von Arnold Schlick ein „rechtes Aussehen geben“, das als „Zier der Kirche“ Wohlgefallen auslöst. Der Prospekt wurde optisch signifikant sowohl zum Zwecke geistlicher Betrachtung als auch der Gemahnung an die etablierte Dynastie der Habsburger gestaltet. Pozio und seine Gesellen fertigten in Tempera auf Holz an der Orgelempore sechs Brüstungsbilder, ein Sockelbildnis sowie acht Bildtafeln für die auf- und zuklappbaren Flügel. Im geöffneten Zustand vermitteln die Tafeln Szenen aus dem Leben Jesu von der Verkündigung Mariae bis zur Himmelfahrt, im geschlossenen (im Advent, in der Fastenzeit und anlässlich von Trauerfeiern) hingegen Bilder vom arseligen Dasein in der Krippe und der notvollen Flucht nach Ägypten. Eingefasst wird diese Schauseite von skulptierten Engeln in der Höhe und einem Emporensockel, dem umrahmt durch eine Fruchtgirlande und einem grauen Zopfband der Psalmist David aufgemalt ist (Abb. 1). In den halbkreisförmig ausgesparten Mittelteil des Hauptgehäuses ließ Ferdinand I.

⁴ Mittmann, Heike: Das Münster zu Freiburg im Breisgau, Lindenberg 2000, S. 54.

⁵ Ueberdick, Theo: Das Kaufhaus zu Freiburg im Breisgau, Freiburg o. J., S. 19–21.

sein kaiserliches Wappen mit der Jahreszahl 1560 einarbeiten. Diese heraldische Signatur war sowohl Zierde als auch Ausdruck des Besitzanspruchs und des Machtbewusstseins eines imperialen Wappenhalters (Abb. 3).⁶

Auch das Bild auf dem Emporensockel ist bezogen auf den Auftraggeber interpretierbar. David als „rex et propheta“, als „inventor instrumentorum“, Liturge oder Musiktherapeut ist seit dem Mittelalter in einer kaum überschaubaren Fülle präsent gemacht worden.⁷ Eine Vielzahl kennzeichnender Attribute weist auf Aspekte seiner Tätigkeiten und Sinnstiftungen hin. Er wird vorgestellt als Cheironom, als Solotänzer vor der Bundeslade, als Leitfigur einer „musica sacra“. Das mehrheitlich tradierte Bild vom königlichen Harfenisten gibt freilich nicht das gesamte Spektrum einstiger Wertschätzungen wieder, denn auch Fidel, Psalterium, Leier, Laute, Positiv und Portativ, Cymbala, Drehleier, Lirone oder Triangel sind ihm zugeordnet worden. In der Geschichte der Orgelgehäuse ist das Bild vom stehenden oder herrscherlich sitzenden König mit der Harfe freilich dominant. Zu den wenigen Bildern, die von diesem Typ singular abweichen, gehört das Gemälde an der Empore in der Innsbrucker Hofkirche. Dieses Bild thematisiert das „Spiel vor Gott“ als einen biblisch autorisierten Gottesdienst. In freier Landschaft, am Rande einer Wasserfläche spielt David zu Ehren Gottes, der in den Wolken als diesen Lobpreis dankbar empfangender Vater erscheint. Die königliche Krone ist als Signum der Macht auf den Boden abgelegt, das schlichte Gewand ist ohne auszeichnende Insignien, der Harfensänger kniet demütig ohne den Schutz eines königlichen Gebäudes und ohne Gefolge auf dem Grase vor einem zersplitterten Baumstumpf.

Der als strahlender König Israels verehrte David war auch ein schwerer Sünder, der ungehemmt allen Machtgelüsten frönte. Stefan Heym hat 1972 in seinem Roman „Der König David Bericht“ das Despotische, ja Verbrecherische und Scheinheilige in dessen Handeln vereinseitigend ebenso

hervorgekehrt, wie 1984 der schwedische Autor Torgny Lindgren die Wankelmütigkeit seines Helden in dem Roman „Bathseba“ literarisch ausgestaltete. Den für seine zahlreichen Untaten büßenden Menschen haben Bildkünstler wie Musiker seit dem 15. Jahrhundert in zahlreichen Miniaturen, Motetten, Oratorien, Opern und Kantaten künstlerisch thematisiert. Dies begann anhand einer weit verbreiteten Legende noch vor der Reformation gemäß der Bitte des Königs: „Misere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam!“ David thront nun nicht mehr wie im Hochmittelalter nur selbstherrlich sicher, vielmehr kniet er in „compassio“ verlassen in der Wildnis. Um Vergebung bittend legt er all seine Insignien ab, auch die Harfe. Dieses abgesetzte Instrument soll zugleich sinnbildlich die Verderbnis bekunden, welcher die Musik durch den vermeintlich frevelhaften Missbrauch zu profaner Unterhaltung und zur Lustbereitung verfallen ist. Die Harfe des Sünders ist nicht mehr in Ordnung, sie ist missgestimmt. Die Musiker haben dem Ausdruck verliehen in den Bußpsalmen 51 und 130, in Lamentomotetten und anderen Ausformungen der Demutsthematik von Claudio Cocchi und Caldara bis hin zu Mozarts Kantate KV 469 „Davidde penitente“ von 1785.

Mit gefalteten Händen oder weit geöffneten Armen erfleht der reuige David zumeist die Vergebung Gottes als ein armer Sünder. Auf dem Gemälde Pozios hingegen behält er die Harfe zum Lobpreis Gottes in den Händen. Dies wirft die Frage auf: Ist hier David als ein Büßender oder ein in Demut Anbetender zu verstehen? Was bewog den Auftraggeber Ferdinand I. dazu, dieses Leitbild eines Königs in das Bildprogramm der Orgel aufnehmen zu lassen? War es nur die Vorstellung, dass David mit seinem „süezen harpfen klanc“ (Bruder Philipp der Carthäuser, Marienleben, V. 971 ff.) die verbindliche Autorität einer „musica sacra“ sei, der an einem Emporensockel angebracht wie das verkörperte „fundamentum“ dieser Kunst in Erscheinung tritt? Oder war auch intendiert, den seherischen Sänger und die ethisch vorbildliche

⁶ Jakob, Friedrich: Die Orgel und die Heraldik, Männedorf 1996, Abb. 6 und 7.

⁷ Salmen, Walter: Die Vielzahl der Attribute des musizierenden und „springenden“ David, in: Dietrich, Walter/Herkommer, Hubert (Hg.): König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt, Freiburg Schweiz 2003, S. 687ff.

Herrscherfigur ins Bild zu setzen, der den Herrschenden eine Gott wohlgefällige Musikübung zwingend aufgibt? Gab es für die Herrschenden neben der Aufgabe einer Nachfolge Christi auch die einer Nachfolge Davids als eines Macht und Lobpreis in Personalunion vereinigenden Ideals?

Der mit messianischem Eifer handelnde Karl der Große beispielsweise verstand sich als „novus David“, allerdings mit der Einschränkung, dass er selbst des Singens und Spielens nicht mächtig war und dieses daher an sein geistliches Gefolge delegieren musste. Paradigmatisch für diese Stellvertreterfunktion, die den bei Hofe tätigen Sängern zukam, ist auch die Einschätzung der Hofkantorei durch Maximilian I., die dieser in dem autobiographischen Roman „Weisskünig“ (1506–1534) niederschreiben ließ. Darin wird kundgetan, der „jung weyß kunig“, also Maximilian, habe nach seinem Regierungsantritt in dem Bestreben einer „imitatio Davidis“ eine Kantorei gegründet, damit diese ausschließlich zum Lobe Gottes dienlich sei. Im Kapitel 32 wird erläutert: „Auf ein Zeit gedacht er an kunig Davit [...] und laß den psalter, darynnen er gar oft fand: ‚lob got mit dem gesang und in der herpfen‘ [...] und als er kam in sein gewaltig regirung, hat er am ersten in dem lob gottes nachgefolgt dem kunig Davit, dann er hat aufgericht ain söliche canterey mit ainem sölichen lieblichn gesang von der menschn stym, wunderlich zu hören, und söliche lieblich herpfen von newen werken und mit suessen saytenspiel, das er alle kunig ubertraf [...] und prauchet dieselb canterey allein zu dem lob gottes, in der cristenlich kirchen.“ Demnach bediente sich Maximilian der an seinem Hofe tätigen Sänger, um mit deren Hilfe dem Beispiel Davids nachzueifern. Außer ihm verstanden sich im 16. und 17. Jahrhundert auch etliche andere, katholische wie protestantische Fürsten expressis verbis als „Davids fromme Nachkommen und Zeptererben“. Martin Luther hatte 1523 in seiner Schrift „Von weltlicher Obrigkeit“ ebenfalls David als „aller fürsten exempel“ nachdrücklich anempfohlen.

In diesem Kontext betrachtet und ikonologisch interpretiert, ist der unterhalb der Orgel in der Innsbrucker Hofkirche aufgemalte David sowohl als ein zwar demütig kniender, nicht

jedoch als ein unterwürdig flehender Sünder zu betrachten. Aufrecht psalmodiert er vor dem ihm gnädigen Gott, ohne die Würde eines Herrschers aufzugeben. Zwischen dem alttestamentarischen König David und dem mittels seines Wappens an der Orgel repräsentierten königlichen Auftraggeber Ferdinand I. ist vertikal sinnreich verbindend das Orgelwerk des Jörg Ebert von 1558 eingepasst. Als Renaissancefürst im Zeitalter der beginnenden Gegenreformation ließ er in dem Gemälde Pozios auch seine Intention einer „imitatio Davidis“ sinnbildlich manifestieren.



Abb. 3: Detail aus dem Prospekt der Ebert-Orgel mit Wappen Kaiser Ferdinands I. Foto: TLM/Matthias Klemenc.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2012

Band/Volume: [5](#)

Autor(en)/Author(s): Salmen Walter

Artikel/Article: [Herrschaftszeichen an Gehäusen von Orgeln Jörg Eberts. 101-105](#)