



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Bühnenorgel in der Oper. Ein Überblick über  
Hintergrund, Entwicklung, Aufgaben und stilistische  
Charakteristika.“

Verfasserin

Livia Krisch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

## Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung</u> .....	4
2. <u>Zeitgeschichte und Operngeschichte 1780-1945</u> .....	7
2.1. Politik und Gesellschaft .....	8
2.2. Kirchenmusikgeschichte im Spannungsfeld der Oper .....	9
2.3. Gattungsgeschichte der Oper .....	11
3. <u>Verwendungsgeschichte der Orgel in der Oper</u> .....	13
3.1. Die Orgel im weltlichen Bereich .....	13
3.2. Die Orgel im Theater .....	16
3.2.1. Die Anfänge der Bühnenorgel .....	16
3.2.2. Von Meyerbeer bis zur Jahrhundertwende .....	23
3.2.3. Ab 1900 .....	27
3.2.4. Statistischer Ausblick über die Orgelverwendung .....	29
4. <u>Die Aufgaben der Orgel in der Oper</u> .....	33
4.1. Die Orgel technisch .....	33
4.2. Topos Orgelklang .....	35
4.2.1. Historisch .....	35
4.2.2. Klanglich .....	37
4.3. Hintergründe der Orgelverwendung in der Oper .....	39
4.4. Dramaturgische Aufgaben der Orgel .....	40
4.4.1. Die Orgel als Symbol für das Übersinnliche/Transzendente bzw. für das Gute/Reine/Natürliche .....	41
4.4.2. Die Orgel als Instrument der kirchlichen Liturgie, als akustischer Verweis auf Religiöses und als Instrument zur Erzielung von «Couleur locale» .....	43
4.4.3. Die Orgel als dramaturgisches Requisit (klanglich oder optisch präsent auf der Bühne) .....	46
4.5. Die Orgel als orchestrale Klangfarbe .....	49
4.6. Musikalische Integration der Orgel ins Gesamtgeschehen .....	57
4.7. Zusammenfassung .....	59
5. <u>Musikalischer Stil der Bühnenorgel</u> .....	60
5.1. Der typische Orgelstil .....	60
5.2. Einfluss von Liturgik und Konfession .....	64
5.2.1. Römisch-katholische Liturgie .....	66
5.2.2. Protestantische Liturgie .....	71
5.2.2.1. Luther .....	71
5.2.2.2. Zwingli und Calvin .....	75
5.2.3. Anglikanische Liturgie .....	76
5.2.3.1. Hauptkirche .....	76
5.2.3.2. Puritaner .....	78
5.2.4. Andere Konfessionen .....	79
5.3. Nationale Schulen im Orgelbau und ihr Einfluss auf die Bühnenorgel .....	81
5.3.1. Die Orgel in Deutschland .....	82
5.3.2. Die Orgel in Frankreich .....	83
5.3.3. Auswirkungen auf die Bühnenorgel .....	85
5.4. Angaben des Komponisten zur Registrierung .....	86
5.5. Zusammenfassung .....	93
6. <u>Ersatz für die Bühnenorgel</u> .....	94
6.1. Das infrastrukturelle Problem Theaterorgel .....	94
6.2. Lösungen um ein fehlendes Instrument zu ersetzen .....	96
6.2.1. Bläserfassung .....	96

6.2.2. Harmonium .....	97
6.2.3. Physharmonika .....	99
6.3. Die „Orchesterorgel“ .....	101
7. <u>Schlussbemerkung</u> .....	108
8. <u>Abkürzungsverzeichnis</u> .....	110
9. <u>Literatur</u> .....	111
10. <u>Anhang</u> .....	118
10.1. Opern, in denen Orgel vorkommt .....	118
10.2. Opern, in denen elektronische Orgel vorkommt .....	126
10.3. Opern, in denen spezielle Arten von Orgeln vorkommen .....	126
<u>Abstract</u> .....	127
<u>Lebenslauf</u> .....	128

## 1. Einleitung

Die Orgel ist eines der ältesten und komplexesten Instrumente. Ihre Geschichte umfasst Repertoire aus allen Epochen und Genres. Sie wurde wie kein anderes Instrument mit außermusikalischen Bedeutungen bedacht und galt schon Mozart als „Königin der Instrumente“<sup>1</sup>.

Dennoch geschah Orgelforschung bisher nur sehr einseitig. Über die technischen Aspekte der Orgel gibt es zahlreiche orgelbauliche Studien. Ebenso gut erforscht sind Orgelinstrumente in ihren nationalen bzw. regionalen Besonderheiten. Auch über die Geschichte der Orgel innerhalb ihres kirchlichen Aufgabenbereichs fehlt es nicht an qualitativer Literatur. Was jedoch bisher stark vernachlässigt wurde, ist die Geschichte der Orgel im weltlichen Bereich. Weder zur Instrumentation noch zur solistischen Verwendung der Orgel im nichtkirchlichen Umfeld findet sich ausreichend Literatur. Am ehesten findet man zu Orgelkonzerten Literatur. Ebenso sind über Konzertsaalorgeln - meist im Zuge ihrer Einweihung oder Restaurierung - einige Publikationen erschienen. Auch in den verschiedenen Instrumentationslehren wird die Orgel nicht ausführlich behandelt. Einzig Berlioz (sowie Richard Strauss in der deutschen Fassung) geht in seiner Instrumentationslehre auf die Orgel ein.

Besonderen Nachholbedarf hat die orgelwissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Oper. Die Rolle der Orgel in den Theatern, auf und hinter der Bühne, sowie im Orchestergraben wurde in Forschungsarbeiten zur Oper bisher nur am Rande thematisiert. Opernwissenschaftliche Studien gehen meist im Zusammenhang mit der Kirchenszene auf die Rolle der Orgel ein. So behandelt etwa Robert Schuster in seiner Dissertation *„Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts“*<sup>2</sup> in einem Unterkapitel die Rolle der Orgel. Auch im Sammelband *„Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts“*<sup>3</sup> (Hg. Heinz Becker) findet sich ein Artikel von Klaus Niemöller, der sich mit der kirchlichen Szene (und damit auch mit der Orgel) befasst.

Forschungen von orgeltechnischem Standpunkt aus fehlen sowohl bezüglich der Instrumente in den Theatern, als auch bezüglich der musikalischen und spieltechnischen Details der

---

<sup>1</sup> Siehe: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, London: 1984. Vol. 2. S. 838ff.

<sup>2</sup> Schuster, Robert: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*. In: Altenburg, Detlev (Hg.): *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*. Band 11. Studio, Sinzig: 2004.

<sup>3</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang: *Die kirchliche Szene*. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42. Bosse Verlag, Regensburg: 1976. S. 341-369.

Bühnenorgel. Existierende Arbeiten beleuchten lediglich historische Aspekte oder analysieren einzelne Werke, in denen die Orgel prominent Anwendung findet.

Zur Bühnenorgel selbst gibt es bis heute nur einen Artikel von Sieghard Döring<sup>4</sup> über die Orgel in Meyerbeers Oper *Robert le Diable*, die Abhandlung „*Die Bühnenorgel im 19. Jahrhundert*“<sup>5</sup> von Walter Salmen und diverse Artikel in Orgelzeitschriften. Diese entsprechen aber kaum wissenschaftlichen Kriterien. Des Weiteren existiert eine Studie von Herbert Haag aus den 1930er Jahren zur Orgel im weltlichen Bereich. Diese ist aber vom Gedankengut der Nationalsozialisten beeinflusst und geht nicht auf die Geschichte der Orgel in der Oper ein.

In Forscherkreisen wurde das Problem schon angesprochen. Arno Mungen betont in seiner Studie zu Spontinis Oper *Agnes von Hohenstaufen*<sup>6</sup>, dass sogar die neueste lexikalische Produktion (gemeint ist das *New Grove Dictionary* aus dem Jahr 1992) auf eine Darstellung der Geschichte der Bühnenorgel verzichtet. Auch in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* fehlt ein solcher Artikel, allerdings findet im MGG - Artikel *Orgel* die Bühnenorgel zumindest als Unterpunkt der Geschichte der Orgel Erwähnung<sup>7</sup>. Selbst im *Lexikon der Orgel*<sup>8</sup> aus dem Jahr 2007 gibt es zwar Artikel wie *Kinoorgel*, *Physharmonika*, *Truhenorgel*, *Feierorgel des Nationalsozialismus*, allerdings findet sich auf den 904 Seiten dieser Publikation keine Erwähnung der Bühnenorgel. Und auch im *Cambridge Companion to the Organ* fehlt ein Kapitel über die Bühnenorgel, obwohl im Vorwort betont wird:

“This Companion is an essential guide to all aspects of the organ and its music. [...] The essays, all newly commissioned, are written by experts in their field, making this the most authoritative reference book currently available.“<sup>9</sup>

Was fehlt, sind also nicht nur ausführlichere Forschungsarbeiten zu einzelnen thematischen Bereichen, die die Bühnenorgel betreffen, sondern vor allem ein Überblickswerk, das alle Aspekte der Bühnenorgel gesammelt behandelt.

---

<sup>4</sup> Döring, Sieghard: *Musikdramaturgie und Klanggestalt: Die Orgel in Meyerbeers Robert le Diable*. In: Harpner, Stefan G. (Hg.): *Über Musiktheater. Eine Festschrift*. Ricordi, München: 1993.

<sup>5</sup> Salmen, Walter: *Die Bühnenorgel im 19. Jahrhundert*. In: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbling, Innsbruck: 1983. 59-74.

<sup>6</sup> Siehe Mungen, *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38. Hans Schneider, Tutzing: 1997. S. 176ff.

<sup>7</sup> Reichling, Alfred: *Die Orgel im weltlichen Bereich*. In: Reichling, Alfred (Hg.): *Orgel*. MGG Prisma. Bärenreiter, Kassel u.a. und Metzler, Stuttgart, Weimar: 2001. S. 202ff.

<sup>8</sup> *Lexikon der Orgel. Orgelbau - Orgelspiel - Komponisten und ihre Werke - Interpretieren*. Herausgegeben von Hermann J. Busch und Matthias Geuting. Laaber-Verlag, Laaber: 2007.

<sup>9</sup> *The Cambridge Companion to the organ*. Edited by Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber. Cambridge Companions to music. Cambridge University Press, Cambridge: 1998. Vorwort.

Mein Ziel ist es daher, einen Überblick über die Thematik „Bühnenorgel“ in allen wichtigen Aspekten zu präsentieren.

Dargestellt werden soll erstens eine überblicksmäßige Geschichte der Bühnenorgel, von den Hintergründen ihrer Einführung bis heute. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem 19.

Jahrhundert, da sich in dieser Zeit die Bühnenorgel nicht nur in der Oper etablierte, sondern auch jene Gestalt annahm, die sie im Wesentlichen bis heute hat.

Des Weiteren sollen die Aufgaben der Bühnenorgel dargelegt werden, der mit der Orgel verbundene Kompositionsstil, sowie die infrastrukturelle Situation der Orgel an den Opernhäusern mit ihren Auswirkungen auf die Werke.

## 2. Zeitgeschichte und Operngeschichte 1780-1945

Bevor man sich mit der Geschichte, den Aufgaben und den Charakteristika der Bühnenorgel beschäftigt, ist es erforderlich, die historischen Grundvoraussetzungen für die Verwendung der Orgel auf der Opernbühne zu verstehen. Umbrüche in Politik und Gesellschaft waren dafür ebenso wesentlich wie neue Entwicklungen in der Kirchenmusik und der Gattungsgeschichte der Oper.

Die Relevanz von Gesellschaft und Politik ist generell für die Entwicklung der Gattung Oper festzustellen und war besonders im 19. Jahrhundert von großer Wichtigkeit:

„Wie kaum eine zweite unter den musikalischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts hatte die Oper ihren ›Sitz im Leben‹, stellte sie sich als eine Kunstform dar, die auf gesellschaftliche und politische Entwicklungen ebenso reagierte wie auf literarische Strömungen und solche in den bildenden Künsten. Zumal in Frankreich und Italien, wo der Opernbesuch zu den alltäglichen Lebensgewohnheiten einer breiten Öffentlichkeit zählte, wurde sie zum Spiegel kulturgeschichtlicher Prozesse.“<sup>10</sup>

Da gerade die Einführung der Orgel auf der Opernbühne sehr stark durch den geistigen, gesellschaftlichen und politischen Paradigmenwechsel zu Beginn des 19. Jahrhunderts bedingt war, ist es nötig, diesen Aspekt näher auszuführen.

Ebenso notwendig ist es, das Spannungsverhältnis zwischen Kirche und Oper zu erläutern.

Die Musik der Kirche wurde von keinem Instrument stärker geprägt als von der Orgel.

Umgekehrt steht ein Großteil der Orgelliteratur in kirchenmusikalischem Zusammenhang. Die typischen - kirchenmusikalischen - Gattungen der Orgelliteratur die so entstanden, bewirkten die Entwicklung eines Stils, der als orgeltypisch angesehen wurde. Dadurch ist die Orgelverwendung in der Oper eng mit der liturgischen Musik der großen Konfessionen verknüpft. Es entstand eine zweifache Verbindung zwischen der Orgel und der Oper: einerseits wirkte der jeweilige Opernstil auf die Kirchenmusik und damit indirekt auf die Orgel und ihre Literatur, andererseits beeinflusste der jeweilige Kirchenstil die Art der Verwendung der Orgel in der Oper.

Drittens ist die Gattungsgeschichte der Oper wesentlich für die Geschichte der Bühnenorgel. Erst mit dem Aufstieg bestimmter Gattungen und ihrer ästhetischen Normen wurde die Orgel zu einem gern genutzten Effekt.

---

<sup>10</sup> Döhring, Sieghard und Döhring-Henze, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Band 13. Laaber Verlag, Laaber: 2001. S. 4.

## 2.1. Politik und Gesellschaft

Revolutionäres Bewusstsein brach sich Ende des 18. Jahrhunderts in ganz Westeuropa Bahn. 1783 trieb die Intervention im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg die französische Monarchie der Bourbonen in den Bankrott, welcher sechs Jahre später die Französische Revolution auslöste. Diese führte in Europa zu einer Epoche der Revolutionen, die über fünfzig Jahre dauern sollte. Möglich gemacht worden war die Revolution durch den Aufstieg des Bürgertums, das seit dem Mittelalter in Europa beständig gewachsen und im 18. Jahrhundert wohlhabend und zahlreich geworden war. Es hatte sich zwar den Gebräuchen des Adels immer mehr angeglichen, durch die Erfahrungen der herkunftsbedingten Herabsetzungen durch den Adel aber ein Klassenbewusstsein entwickelt, ein „moralisches Überlegenheitsgefühl [...] und eine Empörung über Nichtachtung oder Unterbewertung des eigenen Standes“<sup>11</sup>. Die Revolution versprach der Bourgeoisie eine bessere Zukunft. Nationalismus war ebenso Folge dieser Revolution, wie der Macht- und Respektverlust der Kirche. Im Lager der Revolutionäre entstand eine antiklerikale Partei, die einen revolutionären Kultus forderte. Der Weg war frei für kirchliche Themen auf der Opernbühne. Die diversen Revolutionen (etwa: Amerika: 1776, Frankreich 1792, Italien 1848 und 1859) stützten sich auf die Strömung der Aufklärung. Deren Ideen wie Freiheit, Gleichheit, Bürgerrechte ohne kirchliche Bindung, Emanzipation des Individuums, Pressefreiheit, vom Volk ausgehende Autorität, Beteiligung an der politischen Macht lösten einen Prozess der Emanzipation von jahrhundertlang anerkannten Autoritäten aus. Das betraf sowohl politische Herrscher als auch die Kirche und Wissenschaft. Naturalismus und wissenschaftlicher Positivismus traten jetzt an die Stelle der Religion. Forschung und Kritik machten vor keinem Thema mehr Halt und stellten alles infrage. Durch die daraus resultierenden neuen Lebensbedingungen verunsichert, versuchte man sich mit immer spektakuläreren Vergnügungen abzulenken; die kommerzielle Unterhaltungsindustrie boomte. Begünstigend auf Kunst und Kultur wirkte die politische Vielfalt Europas, die für größere Freiheit des kulturellen Schaffens sorgte (was in Frankreich verboten war, konnte man in England drucken lassen etc.). Der technische Fortschritt und die Industrialisierung erleichterten auch das Reisen und den kulturellen Austausch. Die kulturellen Unterschiede

---

<sup>11</sup> *Propyläen Weltgeschichte*. Eine Universalgeschichte. Herausgegeben von Golo Mann. Band 8. Das neunzehnte Jahrhundert. Propyläen Verlag, Berlin u.a.: 1960. S. 41.

zwischen den Staaten, die in früheren Zeiten auch sehr stark durch religiöse Differenzen geprägt worden waren, vermischten sich nun.

## 2.2. Kirchenmusikgeschichte im Spannungsfeld der Oper

Seit den Anfängen der Oper stand diese in Verbindung mit Kirchenmusik. Hauptsächlich lag das daran, dass Opernkomponisten auch Kirchenmusik schrieben (bzw. Kirchenmusiker auch Opern). Seitens der Kirche war man schon im Mittelalter darauf bedacht gewesen, mögliche weltliche Einflüsse auf Musik, die während der Liturgie gespielt wurde, zu unterbinden. Was als weltlich galt, war historisch jedoch sehr unterschiedlich. Beim Konzil von Trient (1545-1563) debattierte man noch, ob im Gottesdienst weiterhin mehrstimmige Musik und Orgelspiel zugelassen sein sollten und legte fest, dass bei dieser Art von Musik alles „lascivum et impurum“<sup>12</sup> eliminiert werden müsse. Im Cäcilianismus des 19. Jahrhundert galten hingegen der Gebrauch des Orchesters und allzu dramatischer Musik in der Kirche als zu weltlich.

Die Reformation führte zu einer Spaltung im Kirchenmusikstil. In der katholischen Kirche führte die Gegenreformation zu prunkvollen Liturgien in konzertantem Stil. Man eignete sich die aus der italienischen Schule stammende musikalische Rhetorik zum Ausdruck der Affekte an. In der evangelischen Kirchenmusik dominierten hingegen deutschsprachige Kirchenliedsätze (Kantionalsatz) und Motetten. Der Kantionalsatz wurde zur Vorform der späteren Orgelbegleitung des Gemeindegesanges. Die im Vergleich zum evangelischen Lied opernhafte Kirchenmusik der katholischen Kirche diente als Mittel der Repräsentation, um in der von der Reformation geschwächten Kirche Macht zu zeigen. Erst im Zuge der Aufklärung konzentrierte man sich wieder auf eine natürlichere, schlichtere Musiksprache. So legte die päpstliche Enzyklika *Annus qui* aus dem Jahr 1749 fest, dass Kirchenmusik nicht opernhaft klingen dürfe. Orchesterbegleitung und Polyphonie blieben aber weiterhin gestattet. In der evangelischen Kirche der Aufklärung sah man die einzige Aufgabe der Kirchenmusik in der Erregung andächtiger Gefühle. Das führte zu einem Rückgang des Gemeindegesangs und zur Entwicklung bürgerlicher Konzerte.

Im 19. Jahrhundert kam es erstmals zu einer großen Spaltung in der katholischen Kirchenmusik. So wurde in der Messkomposition einerseits die Tradition der Wiener Klassik durch Komponisten wie Schubert und Bruckner fortgeführt, andererseits gab es Bestrebungen

---

<sup>12</sup> *Kirchenmusik*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Herausgegeben von Hans Dieter Betz u.a. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Band 4. Mohr Siebeck, Tübingen, 2002. Sp. 1238.

gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik. Der Cäcilianismus forderte die Rückkehr zum Palestrina-Stil und die verstärkte Nutzung gregorianischer Gesänge im Gottesdienst. Gleichzeitig entstand in Belgien und Frankreich der „symphonische ,Orgel-Kathedral-Stil“<sup>13</sup>. In der evangelischen Kirche setzte um 1803 ebenfalls eine liturgische und kirchenmusikalische Reform ein, im Zuge derer man alte Formen wiederzubeleben versuchte, alte Musik erforschte (z. B. die J. S. Bachs) und in Editionen herausgab. Große geistliche Neukompositionen waren allerdings meist für den außergottesdienstlichen Gebrauch bestimmt (wenn man von Max Regers Choralkantaten und Orgelchorälen absieht). Die Oper begann ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts die Kirche als Thema zu entdecken. Als Prototyp des Kirchenstils verwendete man jedoch nicht die großen Kompositionen der Klassik und der Romantik, sondern archaisierende Musik im Stil des Cäcilianismus. So wurde paradoxerweise der Stil der großen, kunstvollen Kirchenmusik immer opernhafter, während die liturgische Gebrauchsmusik der Romantik als musikalische Chiffre für die Kirche Einzug in die Oper fand.

---

<sup>13</sup> *Kirchenmusik*. In: RGG. Band 4. Sp. 1243.

### 2.3. Gattungsgeschichte der Oper

Im 18. Jahrhundert war Oper im Wesentlichen ein italienisches und französisches Phänomen gewesen. Besonders im ernsten Fach der streng in ernst und heiter unterteilten Oper waren die Unterschiede zwischen den beiden Traditionen sehr ausgeprägt. In Frankreich entwickelte sich im ernsten Bereich die *Tragédie lyrique*, die auf der Deklamationsrhythmik des Sprechtheaters basierte. In Italien war es hingegen der Belcanto, der die Grundlage der *Opera seria* bildete. In der Folge kam es zu einer regelrechten „Überflutung des Kontinents mit dieser Gattung“<sup>14</sup>, bedingt durch die italienisch geprägte Musiktradition an den in allen anderen Belangen französisch orientierten europäischen Adelshöfen. Die französische *Tragédie lyrique* hingegen war an das französische Sprachgebiet gebunden. In Frankreich bildete sich im Laufe des Jahrhunderts - gefördert durch die *Académie Royal* - ein Repertoire von Werken aus, auf das immer wieder zurückgegriffen wurde. Im Gegensatz dazu standen die Werke der italienischen Oper, die ein schnelllebiges Konsumgut waren. Erst im frühen 19. Jahrhundert entstand mit den Kompositionen von Rossini und Mozart ein vergleichbares italienisches Repertoire. Beide Gattungen wurden zur höfischen Repräsentation genutzt, in Frankreich machte sich besonders der Absolutismus die Oper zu Diensten. Verwendet wurden Stoffe aus der Mythologie, die zu höfischen Verhaltensweisen in Bezug gesetzt wurden. Die Operaufführung selbst war als selbstdarstellendes Spektakel konzipiert.

Im 19. Jahrhundert kam es nun zur vermehrten Entwicklung der Oper in Ländern, die nicht auf eine ähnlich lange Operntradition zurückblicken konnten wie Frankreich oder Italien. Vor allem in Deutschland und Russland entwickelten sich starke nationale Opernströmungen. Dennoch wurde weiterhin überwiegend italienisches und französisches Repertoire gespielt. Allerdings kam es seit Ende des 18. Jahrhunderts zu einem intensiven italienisch-französischen Kulturaustausch, der sich besonders in Paris manifestierte. Die ernste französische Oper blieb dennoch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein jenen ästhetischen Normen treu, die sich schon mit Lully (1632-1687) zu etablieren begonnen hatten. Kennzeichnend war ihr vor allem die Verbindung von Wort, Text, Tanz und Bild zu einem „Gesamtkunstwerk“, bei dem die Szene das Ergebnis dominierte. Die *Opéra comique* hingegen war das Feld, auf dem klangliche Experimente vollzogen wurden und hatte bald die klanglich differenzierteste Instrumentation innerhalb der Gattung Oper vorzuweisen. Hier wurde die Erinnerungsmotivik wichtig, ebenso wie das Tableau, das als „Prinzip der

---

<sup>14</sup> Schneider, Herbert und Wiesend, Reinhard (Hg.): *Die Oper im 18. Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Band 12. Laaber Verlag, Laaber: 2001. S. 11.

Verbindung musikalischer Einzelformen unter dem Primat des Szenischen“<sup>15</sup>

weiterentwickelt wurde.

So kam es zur *Grand Opéra*, die über Deutschland und Italien bald ihren internationalen Siegeszug antrat. Die Grand Opéra ist durch relativ starre Charakteristika gekennzeichnet. Dazu zählen 4-5 Akte, Sujets aus mittelalterlicher oder neuzeitlicher Geschichte (statt wie bisher antike Mythen), die besondere Berücksichtigung der «*couleur locale*», häufige Wechsel des Bühnenbilds, Hang zum Spektakel, Ballettmusiken als fixer Bestandteil jeder Oper, eine Schlusskatastrophe im letzten Akt und das «*Tableau*»<sup>16</sup> als strukturgebende Form. Sie wurde die neue Operngattung der Bourgeoisie, die mit den kostspieligen Ausstattungen und spektakulären musikalischen und bühnentechnischen Effekten ihre neue Macht demonstrieren wollte.

Um die Jahrhundertmitte setzte eine Internationalisierung der Oper ein, bei der es zur Ausbildung von einigen universell angewendeten „Modellen des dramatischen Komponierens“<sup>17</sup> kam. Diese Modelle, die vornehmlich aus Frankreich stammten, stellten das Gerüst der jeweiligen Operngattungen dar, in welches Elemente der verschiedenen musikalischen Traditionen und nationale Inhalte gepackt wurden. Zu nennen wären als solche Rahmengattungen *Féerie*, *historische Oper* oder *Drame lyrique*. Ebenso kam es in dieser Zeit zu einigen individuellen, nationalen Lösungen, wie Wagners Musikdrama oder den Opernkompositionen des „Mächtigen Häufleins“ in Russland. Musikalische Faktoren wie Arie, Rezitativ oder Ensemble wurden weitgehend aufgelöst.

Um die Jahrhundertwende entstand in der Oper eine Gegenbewegung zu Wagner. Weitere Entwicklungen in der Oper jener Zeit sind auf allgemeine künstlerische Tendenzen der Zeit zurückzuführen. So entstand beispielsweise die Oper des Symbolismus, des Naturalismus und des Realismus. Im Gegensatz zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrafen diese Änderungen aber nicht vordringlich die Struktur der Oper, sondern einzelne ästhetische Parameter, die neu formuliert wurden.

---

<sup>15</sup> Döhring, Sieghard und Döhring-Henze, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Band 13. Laaber Verlag, Laaber: 2001. S.6.

<sup>16</sup> Niemöller definiert *Tableau* als szenischen Großkomplex, „der in der Aneinanderreihung und Akkumulation kontrastierender szenisch-musikalischer Effekte [...] das Publikum einem überwältigenden Totaleindruck unterwirft, auch beim Stillstand des eigentlichen Dramas“ und dabei die Gelegenheit bietet, prächtige Bauten und Gewänder sowie „feierlich-kultisches Gepränge“ zu präsentieren. In: NIE. S. 360.

<sup>17</sup> Döhring, Sieghard und Döhring-Henze, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Band 13. Laaber Verlag, Laaber: 2001. S.9.

### 3. Verwendungsgeschichte der Orgel in der Oper

Dem Laien erscheint die Orgel meist als das kirchliche Instrument. Unbekannt hingegen ist, dass gerade dieses Instrument eine lange weltliche Tradition hat. Auch ist die „Kirchenorgel“ durchaus nicht kirchlichen Ursprungs. Allerdings wurde das Instrument schon in Rom bei Zeremonien für den als Gott verehrten Kaiser Augustus eingesetzt. Später verwendeten auch christliche Herrscher die Orgel für das höfische Zeremoniell. Als Vorstadium zur Bühnenorgel könnte man die Verwendung von Orgeln bei den geistlichen Spielen des Mittelalters sehen. Sogar damals wurde die Orgel bereits mit den Prinzipien des Sakralen, Heiligen bzw. Guten in Verbindung gebracht. Es spielte folglich immer dann eine Orgel, wenn „ein Heiliger zu singen hatte, Engel erschienen oder das Paradies als ewige Zuflucht für die Guten unter den Menschen klanglich dargestellt werden sollte“<sup>18</sup>. Die Orgel stand also bereits als profanes Instrument teilweise in Verbindung mit divinen Phänomenen. Um allerdings aufzuzeigen, dass sie nicht nur ihre Ursprünge, sondern eine kontinuierliche Gebrauchsgeschichte im weltlichen Bereich hat, hier ein kurzer Abriss ihrer Geschichte innerhalb der weltlichen Musik.

#### 3.1. Die Orgel im weltlichen Bereich

Über die Anfänge der Orgel herrscht nicht vollständige Klarheit. Spätantike Schriftsteller wie etwa Tryphon, Vitruv und Plinius führen den Mechaniker Ktesibios als Erfinder der Orgel an. Dieser lebte zur Zeit des Königs Ptolemaios II. (308 v. Chr. - 246 v. Chr.) in Alexandria. Seine Entwicklung, eine Wasserorgel genannt *Hydraulos* bzw. *Hydraulis*, wurde innerhalb Griechenlands sehr schnell beliebt und fand auch Eingang in Rom und in den arabischen Raum. Sehr bald wurde aus einem Instrument, das bei Festen gespielt wurde, ein Luxusobjekt für die Oberschicht.

In der hellenistisch-römischen Antike wurde die Orgel nur außerhalb des Kultes eingesetzt. Bei Massenveranstaltungen im Amphitheater wurde sie meist mit Trompeten und Hörnern zusammen gespielt. Ebenso wurde sie bei Komödien und Pantomimen benutzt, sowie als Hausinstrument verwendet. Besonders in Rom und später in Byzanz erlangte die Orgel als Instrument des Hofzeremoniells Bedeutung (bei Empfängen am römischen Kaiserhof, Akklamationen des Kaisers bzw. als kaiserliches Statussymbol). Vor allem die oströmischen

---

<sup>18</sup> SAL. S. 69.

Kaiser schätzten das Instrument sehr und sorgten in der Folge für seine Verbreitung auch im Gebiet nördlich der Alpen (z. B. Geschenk von Kaiser Konstantin V. an Pippin im Jahr 757 n.Chr.). Diese höfische Orgelkultur fand ihr Ende, als Konstantinopel 1204 von Kreuzfahrern erobert wurde.

Im Mittelalter war die Orgel - vor allem das Portativ - ein wichtiges Ensembleinstrument im profanen Bereich. Nach der hohen Anzahl an Orgeltabaturen weltlicher Stücke zu schließen, müssen in vielen Profanbauten Portative oder Positive vorhanden gewesen sein. Nicht nur am Hof entwickelte sich eine Orgelkultur, auch im Bürgertum bildete sich bald eine derartige Tradition heraus. Diese weltliche Orgelkultur erlebte ihre Blüte im Barock. Georg Friedrich Händel schrieb sechzehn Konzerte für Orgel und Orchester, die als Zwischenaktsmusiken seiner Oratorien aufgeführt wurden. Diese englischsprachigen Oratorien hatte Händel in seinem Opernunternehmen anfangs als Ersatz für Opern in der Fastenzeit eingeführt, später auf die ganze Saison ausgeweitet. Seit 1735 ist eine derartige Verwendung der Orgel belegt. Orchesterstimmen Händel'scher Oratorien enthalten aber schon seit 1732 das Orgelpositiv. Händel improvisierte beispielsweise 1733 bei der Uraufführung seines Oratoriums *Athalia* ein Vorspiel auf der Orgel.

Seit 1733 gab es zwei kleine Theaterorgeln in Schrankform (Disposition unbekannt) im Londoner King's Theatre. Diese wurden ein Jahr später beim Umzug ins Theatre Royal Covent Garden mitgenommen. Diese Instrumente besaßen weniger als zehn Register, vermutlich eine Art mitteltöniger Stimmung, kein Pedal<sup>19</sup> und waren mit der Kirchenorgel bzw. der Bühnengorgel ab dem 19. Jahrhundert nicht vergleichbar.

Unter anderem angeregt durch Händels Wirken in London, wurden besonders in England viele Hausorgeln und Orgeln im weltlichen Bereich gebaut (z. B. Town Halls). In weiterer Folge fanden Orgeln Eingang in Universitätsaulen, Trausäle, Krematorien, Warenhäuser oder Freimaurerlogen. Auch als Jahrmarktsinstrument (Drehorgel) wurden Orgeln eingesetzt.

Im 19. Jahrhundert begannen musikalische Ausbildungsstätten wie Konservatorien Instrumente für Unterricht und Konzerte zu bauen. Auch Schulen wurden meist mit Orgeln ausgestattet. So schreibt Alfred Reichling: „Im frühen 19. Jh. gab es selbst in kleinen Dorfschulen des Voralpenlands Schulorgeln, die im Unterricht verwendet wurden“<sup>20</sup>.

In dieser Zeit begann die Orgel auch erstmals in Opernhäuser vorzudringen, da einige Theater für Aufführungen bestimmter Werke Orgeln anfertigen ließen.

---

<sup>19</sup> Erst 1740 ließ Händel ein kleines Pedal anfügen, um dem Publikum, das kein Pedal kannte, eine Sensation zu bieten. Im Orgelkonzert HWV 306 ist folglich eine obligate Pedalstimme im Umfang einer Oktav enthalten.

<sup>20</sup> REI. S. 204.

Zur selben Zeit begann man – wiederum von England ausgehend - in vielen Konzertsälen mit der fixen Installation von Orgeln. Diese Instrumente mussten vielseitig nutzbar sein und waren daher meistens großdimensioniert. Beispiele für solche Orgelneubauten sind etwa London (1857), Boston (1863) oder Philadelphia (1876).

Die Orgel fand somit früher Eingang ins Theater als in den Konzertsaal.

In der Zeit vor der Einführung des Tonfilms war die Orgel auch als Kinoorgel sehr erfolgreich. Später erhielten oftmals auch Rundfunkgebäude ihre eigene Orgel.

### 3.2. Die Orgel im Theater

Die Orgel hat eine lange Tradition als Instrument im Opernorchester. Befasst man sich mit der Geschichte der Orgel in der Oper, muss man allerdings zwischen den verschiedenen Orgelarten unterscheiden. Bereits im Orchester des *Orfeo* von Monteverdi kommt eine Orgel vor.<sup>21</sup> Im Barock etablierte sich die Orgel neben dem Cembalo als Generalbassinstrument des Opernorchesters. Diese Orgeln waren jedoch nicht mit jenem Instrument zu vergleichen, das im 19. Jahrhundert als Bühnenorgel seinen Einzug in der Oper hielt. Es handelte sich meist um Portative, deren Klang sich gut mit anderen Generalbassinstrumenten mischen sollte. Daher enthielten diese Orgeln meist Register wie Flöten und Gedackte Stimmen<sup>22</sup>. Die *Bühnenorgel* des 19. Jahrhunderts ist hingegen jenes Instrument, das normalerweise in Kirchen verwendet wird. Es handelt sich um eine Pfeifenorgel mit mehreren typischen Orgelregistern und Pedal. Die Bühnenorgel erklingt - wie der Name schon sagt - meist nicht im Hauptorchester, sondern auf- bzw. hinter der Bühne. Die Art der Verwendung ist meist so geartet, dass sich die Orgel akustisch stark von den übrigen Orchesterinstrumenten abhebt. Oft wird sie sogar solistisch eingesetzt.

#### 3.2.1. Die Anfänge der Bühnenorgel

Das Auftauchen der Bühnenorgel ging mit der Einführung des Themas Kirche in der Oper um die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert einher.

Vor 1790 hatte die Zensur das Auftauchen der Kirche auf der Bühne weitgehend verhindert. Außerdem interessierte man sich vornehmlich für Stoffe der Antike, in denen christliche Religion kaum eine Rolle spielte.

Obwohl die Zensur in vielen Ländern im Laufe des Jahrhunderts gelockert wurde, konnte man bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Kirchliches nicht ohne Rücksicht auf die jeweiligen gesellschaftlichen Konventionen auf die Bühne bringen. Noch bei Verdi gab es solche Schwierigkeiten: Aus dem Kommentar zu Verdis *Luisa Miller* ist ersichtlich, dass noch 1849, zur Zeit der Uraufführung dieser Oper, jede Anspielung an die großen christlichen Konfessionen tabu war, was sogar so weit führte, dass man das Wort „*chiesa*“ in „*tempio*“ abändern musste.

---

<sup>21</sup> Genauer gesagt handelt es sich um zwei Orgeln: ein „regale“ und eine „organo di legno“.

<sup>22</sup> Zu technischen Details der Orgel siehe Kapitel 4.1.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen Komponisten mit den bisher üblichen Konventionen gegenüber dem Christlichen auf der Bühne zu brechen.

Die Einführung der Orgel in der Oper hängt vor allem mit dem Wandel der Weltanschauung am Beginn des 19. Jahrhunderts zusammen. Die Aufklärung (Stichwort *Vernunft*) hatte alles Übernatürliche und Unendliche abgelehnt. Die Strömung der Romantik brachte nun ein Umdenken, das sich in veränderter Librettowahl und der Einführung des Sakralen auf der Opernbühne manifestierte. Hinzu kam eine allmähliche Wandlung der Kunstauffassung. Die Grenzen zwischen den Künsten wurden fließender, man versuchte die einzelnen Kunstgattungen einander anzunähern. Daher lag es nahe, bei kirchlichen Szenen in der Oper Kirchenmusik und ihre typischen Instrumente heranzuziehen.

Einer der Hauptvertreter der neuen romantischen Strömung ist der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder. Er propagiert „Offenbarung des Göttlichen und Ewigen durch Kunst und Religion“, die zur „inneren Harmonie der Seele und damit zur Erlösung führt“<sup>23</sup>. Die Musik spricht das aus, was sprachlich nicht auszudrücken ist und wird dadurch zu einer „ins Ästhetische gewandten Erlösungsreligion“<sup>24</sup>.

Im Zuge dieser Entwicklung lag es nahe, das „Kircheninstrument“ Orgel in die neu entstehenden Werke zu integrieren.

Wann genau die Bühnenorgel erstmalig auf der Opernbühne verwendet wurde, ist umstritten und nicht eindeutig zu klären. In Grétrys Oper *La Rosière républicaine* (1794) könnte die Bühnenorgel schon erstmalig eingesetzt worden sein. Die Quellen zur Orgelverwendung in dieser Oper sind aber widersprüchlich.

Aus einer Besprechung der Oper von Castil-Blaze im *Journal de Paris* könnte auf die damalige Verwendung einer Orgel in Grétrys Oper geschlossen werden.

Castil-Blaze schrieb: «L’amant de la rosière [...] chante un hymne en l’honneur de la déesse nouvellement installée; l’orgue accompagne ; c’est la première fois qu’un orgue a donné dans la salle de l’Opéra.»<sup>25</sup>

In der Gesamtausgabe der Oper findet sich aber weder der Liebhaber der Rosière noch die Hymne oder eine Orgel. Stattdessen wird eine «*Hymne à la Victoire*» angeführt, die vom gesamten Chor gesungen wird.

---

<sup>23</sup> Slanina, Ernst Alfred: *Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation. Buchdruckerei Heinrich Pöppinghaus, Bochum-Langendreer: 1935. S. 7.

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Gréty, André Ernest Modeste: *La rosière républicaine*. In: Collection complète des œuvres de Grétry. Livre 29. Breitkopf&Härtel, Leipzig: ca. 1910. S. Vf.

Die Verwendung einer Orgel bei Aufführungen dieses Werkes ist nicht eindeutig nachzuweisen. Dass Grétry eine Orgel fordert, ist allerdings nicht weiter erstaunlich. Zur Zeit der Französischen Revolution fanden in den Kirchen, die nun den Ideen der Revolution dienen sollten, die sogenannten «*Cultes décadaires*» statt, bei denen «*Hymnes de la Liberté*» gesungen wurden. Da in den Kirchen oftmals noch Orgeln vorhanden waren, wurden diese zur Begleitung der Hymnen genutzt. Somit macht die Verwendung der Orgel in einer französischen Revolutionsoper jener Zeit durchaus Sinn.

Ausdrücklich in der Partitur vorgeschrieben ist eine Orgel erstmalig in der ersten Fassung von Spohrs Oper *Faust* aus dem Jahr 1813.

Allerdings war es zu jener Zeit noch nicht möglich, diese neuartige Idee des Komponisten voll zu verwirklichen, da man nicht annehmen kann, dass es bereits Theater gab, die über eine fest eingebaute Orgel verfügten. Über die zur Verfügung stehenden Instrumente kann nur spekuliert werden. Man begnügte sich bestenfalls mit einem Portativ oder - die wahrscheinlichere Variante - mit einem von Spohr selbst erstellten Orgelersatz von zwei Bassethörnern und zwei Fagotten, die hinter der Bühne aufgestellt wurden. Spohr erstellte auch eine Fassung für Posaunenquartett. Schuster betont: „Obwohl einschlägige Quellen fehlen, kann als gesichert gelten, dass bei der Uraufführung des *Faust* in Prag tatsächlich keine Orgel vorhanden war und dass sie in der geschilderten Weise durch Bläser substituiert wurde.“<sup>26</sup>

Die Etablierung der Bühnengorgel geschah erst durch die Werke der neuen Gattung *Grand Opéra*.

Bestimmte Szenen kehren in Werken dieser neuen Gattung oft wieder. Dazu zählt etwa die Kirchenszene. Dieser neue Szenentyp wurde vom Librettisten Eugène Scribe in der Oper *La Muette de Portici* (vertont von Daniel-François-Esprit Auber) im Jahr 1828 eingeführt. Damit schuf Scribe nicht nur eine neue und wichtige Art der Opernszene, sondern legte auch den Grundstein für die Darstellung des Kirchlichen auf der Opernbühne.

In der *Grand Opéra* wurden auch neue Instrumente und Instrumentenkombinationen verwendet. Im Zusammenhang mit der kirchlichen Szene war das vor allem die Orgel, aber auch Kombinationen von Orchesterinstrumenten, die die Orgel imitieren sollten. Was in der *Grand Opéra* also eingeführt wurde, war nicht nur die Orgel als Instrument, sondern auch der Orgelklang als klangliches und dramaturgisches Mittel.

---

<sup>26</sup> SCH. S. 100.

Die erste Bühnenorgel für die es Belege gibt, wurde 1831 für die Premiere von Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Robert le Diable* in der Pariser Oper erbaut.

Diese erste gesicherte Verwendung einer Bühnenorgel hatte eine jahrelange Vorgeschichte. 1823 entwarf der Librettist Gaetano Rossi für Meyerbeer ein Libretto (*Mathilde*) in dem “una preghiera accompagnato da organo”<sup>27</sup> vorkommen sollte. Im Briefwechsel zu *Malek-Adel*, einem später nicht realisierten Projekt, sprach Rossi von seiner neuen Idee, sakrales Ambiente erstmals durch den Klang einer realen Orgel „authentisch“ darzustellen.

Meyerbeer gefiel dieser Gedanke offenbar, er ließ sich sogar von Rossi zusichern, dass er den Einfall keinem anderen Komponisten überlassen würde, damit er ihn für ihr gemeinsames Projekt verwenden könne. Falsch ist aber Niemöllers Behauptung, „Meyerbeer drohte Rossi jedoch mit lebenslanger unversöhnlicher Feindschaft, so daß Rossi ‚la imaginata scena dell’organo‘ zu seinem größten Bedauern fortlassen mußte.“<sup>28</sup> De facto verwarf Meyerbeer den Plan zur Komposition dieser Oper und forderte Rossi mit der von Niemöller zitierten Drohung nur zu Verschwiegenheit auf, damit niemand ihm die Idee der Verwendung der Orgel stehlen könne. Auf Meyerbeers Drohung antwortete ihm Rossi am 10. Juli 1823 aus Verona:

“Voi mi minacciate di diventar mio irconciliabile nemico e per tutta la vita, se uso facessi dell’organo o adoprassi situazione del terzetto di preghiera, ecc. ecc.! – Ve l’aveva detto che situazione io aveva trovata nei Vespri, per un’organo . . . ma, Giacomo! – I Cavalieri e Metilde sono vostre . . . e l’organo resterà per esse – già nel mio piano l’aveva lasciata, e l’avea, senza farmene vanto, a voi sacrificata l’idea dell’organo, nella scena della prima donna [...]!”<sup>29</sup>

Es kam keine weitere Zusammenarbeit von Rossi und Meyerbeer mehr zustande, da Meyerbeer Italien verließ und an die Pariser Oper ging. Der Komponist griff jedoch bereits in seiner ersten Pariser Oper die Idee von der Orgel wieder auf, unter anderem auch deshalb, weil die Stoffe der französischen Oper gute Möglichkeiten boten, einen solchen Effekt zu präsentieren.

1831 entstand so *Robert le Diable*, die erste Oper Meyerbeers in der eine Orgel verwendet wurde. Die Uraufführung fand am 21.11.1831 auf der Bühne der Opéra (d. h. im alten Gebäude, dem Salle de la Rue Peletier) statt. Für die Uraufführung wurde eigens eine Orgel im Saal installiert.

Meyerbeer stand zur Zeit der Komposition der Oper in Konkurrenz zu Louis Hérold, der zur selben Zeit für die konkurrierende Opéra Comique die Oper *Zampa* schrieb.

---

<sup>27</sup> Zitiert nach: NIE. S. 352.

<sup>28</sup> NIE. S. 352.

<sup>29</sup> Brief Gaetano Rossi an Giacomo Meyerbeer, 10.7.1823. In: Becker, Heinz (Hg.): *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 1. Bis 1824. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1960. S. 515.

Meyerbeer befürchtete, dass ihm Hérold mit diesem neuen Effekt zuvorkommen würde. Am 25. Januar 1831 schrieb er beispielsweise in sein Tagebuch:

„Nun aber kann Herold als Chef de Chant bei der Oper alle Tage wie er will in die Copesterie gehen und meine Partitur lesen, und wenn er will meine neuen Instrumentaleffekte, z. B. die Pauken, die Orgel, [...] etc. benutzen, und ich stehe dann als Nachahmer da“<sup>30</sup>.

Der Streit darum zog sich bis ins Jahr 1850 hin. Pariser Zeitungen warfen Meyerbeer sogar vor, inkognito alle käuflichen Orgeln von Paris erworben zu haben um die Aufführung von *Zampa* in Verzug zu bringen. Ebenso hielten sich Gerüchte, Meyerbeer habe die neue Orgel aus eigener Tasche bezahlen müssen. Ob dem so war, lässt sich nicht eindeutig klären.

1854 druckte Véron, der damalige Direktor der Opéra, in seinen Memoiren allerdings einen Brief Meyerbeers im Wortlaut ab, in dem jener solchen Gerüchten entgegentrat.

Ob Hérold tatsächlich vor der Premiere in die Partitur von *Robert le diable* Einsicht genommen hatte, bzw. ob er daraus die Anregung zur Verwendung der Orgel in *Zampa* empfangen hatte, ist nicht geklärt.

Die Orgelstimme in *Zampa* scheint solche Vermutungen aber zu bestätigen. Ihre „skizzenhafte-fragmentarische Fraktur“<sup>31</sup> legt die Vermutung nahe, dass Hérold diesen Effekt kurz vor der Premiere eingefügt hatte. Diese Theorie wird auch durch die Tatsache gestützt, dass der Eingangschor des II. Aktes durch eine orchestrale Orgelimitation (oder Harfe) begleitet wird. Hätte Hérold die Orgel von Anfang an vorgesehen gehabt, hätte er sie wohl auch zur Begleitung dieses Frauenchors eingesetzt.

Hérold gab keine praktischen Hinweise für die musikalische Realisierung an. Döring vermutet deshalb, es könne sich bei der geforderten Orgel auch lediglich um ein Portativ gehandelt haben.

Obwohl Hérold in *Zampa* somit die Einführung der Orgel vorweggenommen hatte, stellte der Erfolg von *Robert le Diable* jenen des *Zampa* völlig in den Schatten. In den Kritiken hieß es etwa: „[...] die Anklänge kirchlicher Gesänge mit Begleitung der Orgel zum Orchester sind neu, originell und von frappanter Wirkung“<sup>32</sup>.

Dennoch verfasste Meyerbeer, vom Verleger Schlesinger darum gebeten, aus Rücksicht auf die begrenzten Möglichkeiten kleinerer Theater eine Bläserfassung der Orgelstimme. Diese erschien im Anhang der zweiten Ausgabe der gedruckten Partitur. Viele Bühnen wollten aber

---

<sup>30</sup> Zitiert nach: NIE. S. 352.

<sup>31</sup> DÖR. S. 64.

<sup>32</sup> *Berlinische Nachrichten von Staats-und gelehrten Sachen*. 22.6.1832. In: MEY1. S. 631.

nicht auf die Orgelstimme verzichten und nahmen Aufführungen des Stückes zum Anlass für den Einbau von Theaterorgeln.

In den diversen Klavierauszügen (etwa Kogler, Edition Peters) finden sich aber schon bald darauf die Vermerke, dass Nr. 19 und Nr. 20 (die Szenen mit Orgel) für gewöhnlich weggelassen werden, der 5. Akt somit mit Nr. 21 beginnt.

Auch in Berlin stand bei der Erstaufführung der Oper keine Orgel zur Verfügung. Selbst bei der Reprise im Jahr 1833 war noch keine vorhanden.

In den vielen kleinen Opernhäusern die *Robert le diable* aufführten, war es an der Tagesordnung, dass große Veränderungen vorgenommen wurden, von der preußischen Hofoper, der ersten Bühne Deutschlands, hatte Meyerbeer solches aber nicht erwartet.

Am 9. Juli 1833 schrieb er an seine Frau Minna:

„Dahingegen giebt Wilhelm seinen großen Verdruß zu erkennen, daß Graf Redern sein feierliches Versprechen . . . eine Orgel zur Reprise von ‚Robert‘ anzuschaffen [...] g e b r o c h e n und von einem Tage zum andern ‚Robert‘ abgesetzt hat [...] aber nun ohne Proben ganz ohne O r g e l und bei hohen Preisen im Sommer eine niederträchtige Vorstellung werden wird. Nie wird mir doch von Berlin etwas ander's als Unbill Gift und Galle gereicht.“<sup>33</sup>

Der Orgelpart wurde bereits zu dieser Zeit sogar in Paris stets gekürzt gespielt und oftmals sogar ganz weggelassen.

Die neuartige Verwendung der Orgel in *Robert le diable* wurde unterschiedlich aufgenommen. Meyerbeers Gegner bezeichneten den Orgeleinsatz unter anderem als Effekthascherei. So schrieb beispielsweise Ludwig Rellstab in seiner Zeitungskritik vom 22. Juni 1832:

„Ein fortwährendes grelles, überladenes oft sogar widerwärtiges Instrumentiren, ein ewiges Abspringen von dem Natürlichen, um durch das Unvermuthete zu überraschen; ein Anhäufen der Effecte; [...] alles dies findet sich hier so beisammen, wie fast in keinem neueren Werk.“<sup>34</sup>

Bezeichnend ist auch, dass Berlioz, der ein ausdrücklicher Gegner der Orgel auf der Opernbühne war, in seinem ausführlichen Artikel *De l'instrumentation de Robert le Diable* (12.6.1835) den damals revolutionären Einsatz der Bühnenorgel überhaupt nicht erwähnt.

Der Gebrauch der Orgel fand im allgemeinen Zustimmung in der Presse. Die meisten Pressestimmen priesen den Einsatz der Orgel als Bereicherung des musikalischen Ausdrucks. Negative Pressestimmen finden sich kaum.

Nur in der *Gazette de France* vom 23. November 1831 ist in einer nicht signierten Notiz zu lesen:

---

<sup>33</sup> Becker, Heinz (Hg.): *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 2. 1825-1836. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1970. S. 315.

<sup>34</sup> *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*. 22.6.1832. In: MEY2. S. 630

«L'usage de l'orgue n'a sa place qu'à l'église. Meyerbeer prétend sans doute que tout ce qui produit des sons entre dans la domaine de la musique.»<sup>35</sup>

Eine dezidiert ablehnende Stimme ist auch die des Engländers Lord Mount Edgcumbe:

“I saw Robert le diable acted at Covent Garden, and never did I see a more disagreeable or disgusting performance; [...] a sacred service in a church, accompanied by Meyerbeer by an organ on the stage, is not very decorous.”<sup>36</sup>

Mit dem Einsatz der Orgel in dieser Oper erschöpfte sich Meyerbeers Abenteuergeist im Bezug auf die Orgel allerdings weitestgehend. In *Robert le Diable* behandelte der Komponist das Instrument bereits so differenziert, dass er in seinen Folgeopern darauf zurückgreifen konnte. Meyerbeer ging nur noch in technischer Hinsicht darüber hinaus: in *Le Prophète* schrieb er vierhändiges Spiel auf beiden Manualen der Orgel vor. Dies ist ein Effekt, der in der Geschichte der Bühnenorgel - soweit bekannt - im 19. Jahrhundert ein Unikum geblieben ist. Damit wurden die musikalischen und dramaturgischen Möglichkeiten der Bühnenorgel schon bei ihrer ersten Verwendung auf der Opernbühne weitgehend ausgeschöpft.

---

<sup>35</sup> Zitiert nach: SCH. S. 247.

<sup>36</sup> Ebenda.

### 3.2. Von Meyerbeer bis zur Jahrhundertwende

Meyerbeers Vorbildwirkung ist unbestreitbar. Nach *Robert le diable* wurde die Orgel immer häufiger bei kirchlichen Momenten eingesetzt um sakrales Kolorit heraufzubeschwören.

In der Folge kam in Paris die Mode auf, Bühnengeln einzusetzen.

Auch Vincenzo Bellini ließ sich möglicherweise davon beeinflussen, als er in *I Puritani* (1835) eine Orgel zur Begleitung des Morgenhymnus vorschrieb. Schuster fasst die Situation zusammen:

„Es ist dies ein Beispiel für den Einsatz einer Orgel als Begleitinstrument bei kirchlichen Szenen in einer Zeit, als ihre Verfügbarkeit auf dem Theater noch keineswegs überall als selbstverständlich angesehen werden konnte. Dass Bellini hier aber eine Orgel vorschreibt, ist umso erstaunlicher, als die äußeren Umstände der Szenerie für ein solches Instrument eigentlich keine direkte und zwingende Veranlassung geben. Über die Gründe, die Bellini zu dem relativ großen und ungewöhnlichen Aufwand veranlasst haben, eine Orgel zu verlangen, kann man nur spekulieren. Da *I Puritani* für das ‚Théâtre Italien‘ in Paris bestimmt war und in dieser Zeit (1835) der Gebrauch einer Bühnengorgel groß in Mode kam [...], darf man vermuten, dass sich Bellini diesem ‚Trend‘ angepasst und das kirchliche Instrument in den Dienst seiner Operndramaturgie gestellt hat, ungeachtet der Tatsache, dass der Morgenchoral in ihr eine eher untergeordnete Rolle spielt und darüber hinaus der Gebrauch einer Orgel nicht unbedingt erforderlich gewesen wäre [...].“<sup>37</sup>

Die Bühnengorgel erregte zu dieser Zeit beträchtliches öffentliches Interesse. Dies könnte - mehr noch als musikalische Motive - für Bellini der Hauptgrund ihrer Verwendung gewesen sein.

Das erkannte auch Berlioz und merkte in seiner Kritik einer Aufführung von *I Puritani* über die erste Szene der Oper kritisch an:

«Le chœur suivant contient également de beaux effets d’harmonie et de rythme, il nous semble seulement que la prière avec accompagnement d’orgue qui le termine est un peu trop développée [...]. Ce morceau gagnerait sans doute à être raccourci.»<sup>38</sup>

Auch M. Kalbeck teilte Berlioz‘ Abneigung gegenüber solcher, von Meyerbeers Beispiel angeregter Einfügungen kirchlicher Elemente in Werke mit nichtkirchlicher Thematik. Er schrieb noch 1898: „Irgendein religiös angehauchter Chorgesang gehört nun einmal zum Inventarium des modernen italienischen Musikdramas, mag das Sujet auch sonst nichts mit der Kirche zu thun haben“<sup>39</sup>.

Meyerbeers Oper hatte aber besonders für die Bühnengorgel noch weitere Konsequenzen. Salmen vermutet, dass Meyerbeers Verwendung der Orgel in *Robert le Diable* 1831 und die damit verbundene Anschaffung einer Theaterorgel in Paris sogar international dazu führten,

---

<sup>37</sup> SCH. S. 465ff.

<sup>38</sup> *Le Rénovateur*. 1.2.1835. In : Gérard, Yves (Hg.): *La Critique musicale d’Hector Berlioz*. 1823-1863. Band 2. 1835-1836. Buchet/Chastel, Paris: 1998. S. 45.

<sup>39</sup> Zitiert nach: NIE. S. 344.

dass dieses Instrument seither zur Grundausstattung der großen Theater gehörte. Er führt weitere Anschaffungen von Theaterorgeln an: 1869 Hofoper Wien, 1880 Oper Frankfurt am Main, 1888 Burgtheater Wien, 1889 Paris (Palais Garnier und Opéra Comique), 1891 Stadttheater Leipzig und Theater Köln, 1899 Oper Graz, 1903 Oper Erfurt, 1907 Nationaltheater Weimar, 1911 Stadttheater Posen, 1912 Oper Moskau und Staatstheater Stuttgart. Diese Orgeln waren meist von bescheidener Größe. Trotzdem sie größtenteils von renommierten Orgelbaufirmen wie Walcker, Rieger oder Cavallé-Coll stammten, waren sie häufig mit „banalen Dutzend- und Billigkeitsdispositionen“<sup>40</sup> ausgestattet und von minderer Qualität.<sup>41</sup>

Mit dem Eindringen der Kirchenszene und all ihren Attributen in die Oper kam Kritik an der Profanisierung durch die Oper auf.

1846 erschien in der *Dresdner Abendzeitung* eine mit A. H. gezeichnete Abhandlung zum Thema „Die Kirche auf der Bühne“. Darin war unter anderem zu lesen:

„Ja, es ist in der neuesten Zeit das kirchliche Element in der Oper dem Publikum so zu anderen Natur geworden, daß nicht leicht ein Meister oder Anfänger mit einer Neuigkeit hervorgeht, ohne darin einige Register der Orgel zu ziehen oder einen Meßsatz brummen zu lassen.“<sup>42</sup>

Im gleichen Artikel erklärt der Autor sinngemäß, die Kirche müsse sich ja auf die Bühne flüchten, da sie im wirklichen Leben ihre Bedeutung verloren habe und nunmehr zum ästhetischen Beiwerk der Oper geworden wäre.

Besonders kritisiert wurde allenthalben die Verwendung der Orgel.

So mokierte sich Berlioz in seinem Artikel über *La Juive* (*Le Rénovateur*, 1.3.1835) über den optischen Überfluss der Produktion (Dekoration, Kostüme, Regie) und die Verwendung der Orgel. Er schrieb:

«L'orgue n'y manque pas non plus. Depuis *Robert le diable* il est défendu de faire un opéra de quelque importance sans orgue. Musard lui-même n'a pas cru pouvoir se passer de ce majestueux auxiliaire pour se contredanses. Autrefois on eût regardé l'introduction de l'orgue dans un style aussi incompatible avec toute gravité religieuse, non seulement comme une impiété scandaleuse, mais aussi comme un acte de barbarie sous le rapport d'art. Mais aujourd'hui nous n'avons plus de préjugés semblables ; *tous est dans tout*, nous a dit et prouvé M. Jacotot [...]. Voilà pourquoi le public trouve charmant un duo d'orgue et flageolet ; l'infiniment grand, noble et religieux, avec l'infiniment petit, mesquin et dansant ; Haendel avec Collinet.»<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Albert Schweizer. Zitiert nach SAL. S. 60.

<sup>41</sup> Die durchschnittliche Theaterorgel enthielt 10-15 Register. Dennoch konnte die Größe durchaus variieren. So war etwa die Orgel in Stuttgart mit 82 Registern ausgestattet, jene des Theaters Köln lediglich mit vier.

<sup>42</sup> Anonym: *Die Kirche auf der Bühne*. In: *Dresdner Abendzeitung*, 8. 10. 1846. Zitiert nach: SCH. S. 760.

<sup>43</sup> Gérard, Yves (Hg.): *La Critique musicale d'Héctor Berlioz*. Band 2. 1835-1836. Buchet/Chastel, Paris: 1998. S. 76.

Collinet war ein damaliger bekannter Flageoletvirtuose, J.J. Jacotot ein Politiker und Pädagoge, der ein Buch namens *Enseignement universel* veröffentlicht hatte, in welchem der Spruch «*tous est dans tout*» stand, der so berühmt wurde, dass er in allen möglichen Bereichen des täglichen Lebens als Schlagwort verwendet wurde.

Auch die Zensur mischte sich bezüglich der Verwendung einer Orgel ein. So gab es Schwierigkeiten bei der Uraufführung von Verdis Oper *Il Trovatore* in Rom.

Betroffen von der Zensur waren in erster Linie die deutschsprachigen Staaten (v.a. Österreich), aber auch Frankreich und Italien.

Die Zensur war gerade im Bereich der Habsburgermonarchie sehr streng. Man tolerierte unter Umständen Anklänge an evangelische Kirchenmusik, keinesfalls aber Bezugnahmen auf die katholische Liturgie und ihre Kirchenmusik. Julius Marx nennt die Gründe für diese Haltung:

„Man schützte die positiven Bekenntnisse, vor allem natürlich die katholische Staatsreligion. [...] Wenn etwa kirchliche Dinge nicht auf die Bühne gebracht werden durften, so war sicherlich neben der nicht gewünschten Profanierung an sich noch der Umstand nachwirkend, daß das Theatervolk vor nicht langer Zeit noch als unehrlich gegolten hatte.“<sup>44</sup>

Dennoch wurde die Verwendung der Orgel auf der Opernbühne nie generell verboten.

Die Jahrhundertmitte brachte eine erneute stilistische Wende in der Oper, die sich auf die Bühnengorgel auswirkte.

In Frankreich war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die Grand Opéra die dominierende Opernform gewesen. Nun begannen sich andere Gattungen herauszubilden, die eine komplett neue französische Opernästhetik mit sich brachten. In den Jahren um 1850 ist eine Abkehr vom Spektakel der Grand Opéra zu beobachten. Kirchliches verlor seine Wichtigkeit nicht, wurde nun aber nach vollkommen anderen Kriterien auf die Bühne gebracht. Es stand nicht mehr das Tableau „Kirchenszene“ im Vordergrund, vielmehr wollten die Komponisten ihren persönlichen und den Bezug der Protagonisten zu Kirche und Religion darstellen.

Die Orgel erhält nun dramaturgische Aufgaben und dient nicht mehr nur als ein Theatereffekt. Die beiden wichtigsten Komponisten dieser neuen Epoche waren Jules Massenet und Charles Gounod. Besonders der katholische Gounod war tief religiös, trug sich sogar mit dem Gedanken in ein Kloster einzutreten und komponierte auch zahlreiche geistliche Werke. Das drückt sich auch in seinen Opern - besonders im *Faust*, wo eine Bühnengorgel vorgeschrieben ist - aus.

Auch Massenet wendet die Orgel in etlichen seiner Opern an.

Die musikalischen Mittel, die Massenet für kirchliche Szenen verwendet, sind zurückhaltend und bescheiden. Das Orgelspiel besteht meist aus neutral klingenden Dreiklangsfolgen. Wie Schuster aufzeigt, liegt das möglicherweise daran, dass die zur Verfügung stehenden Instrumente eine differenzierte Behandlung der Orgel nicht zugelassen hätten.

---

Gemeint ist, dass alle Dinge zusammenhängen und zwischen allen Gebieten des Lebens Querverbindungen bestehen.

<sup>44</sup> Marx, Julius: *Die Österreichische Zensur im Vormärz*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien: 1959. S. 54ff.

In Italien beginnt die Orgel nun ebenfalls allmählich Einzug in die Oper zu halten. Italienische Komponisten hatten sich erst verhältnismäßig spät mit der Kirchenszene und der Bühnenorgel befasst. Selbst diese späten Versuche standen meist mit Frankreich im Zusammenhang.

Als Grund kann vor allem die besonders strenge italienische Zensur genannt werden, die lange das Auftauchen der Kirche auf der Bühne verhinderte. So mussten etwa Donizetti und Bellini einige Opern im Ausland herausbringen, da die Zensur sie in Italien verbot. Erst 1849 brachte Verdi mit seiner *Luisa Miller* eine kirchliche Szene und die Orgel in Italien auf die Opernbühne.

Gegen Ende des Jahrhunderts schrieben einige wichtige italienische Komponisten bedeutende kirchliche Szenen mit Orgel (Catalani, Leoncavallo, Puccini, Mascagni). Vor allem der Verismo bereitete letztlich der Orgel den Weg auf die italienische Opernbühne. Er wollte das Milieu der jeweiligen Opern möglichst authentisch darstellen. Da meistens das katholische Italien den Hintergrund für die neuen Opernlibretti bildete, war die Wichtigkeit der Orgel ungebrochen.

Dennoch ist die Orgel im Schaffen italienischer Opernkomponisten weniger oft vertreten als bei ihren Kollegen in Deutschland oder Frankreich. Donizetti beispielsweise schrieb über siebzig Opern, von denen nur zwei eine Kirchenszene enthalten: *Poliuto/Les Martyrs* (mit einer Orgelimitation des Orchesters) und *La Favorite*, die aber der französischen Grand Opéra zuzuordnen ist.

In Deutschland werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum wesentliche Werke für die Bühnenorgel komponiert. Lediglich Richard Wagner schreibt die Orgel in drei seiner Opern vor. Auch in einigen spätromantischen Opern (z.B. Pfitzner, Kienzl) findet die Orgel als nebensächliches Element kirchlicher- oder religiöser Szenen Verwendung.

### 3.3. Ab 1900

Im Laufe des 20. Jahrhunderts begann der Typus der kirchlichen Szene von der Bühne zu verschwinden. Jetzt griffen nur mehr einzelne Werke auf liturgische Handlungen zurück, meist wurden nur noch Andeutungen und Fragmente kirchlicher Szenen gegeben.

Dennoch wurde die Orgel weiterhin regelmäßig verwendet. Nun tritt sie verstärkt als ein Instrument des Orchesters auf, das einerseits bei inhaltlichen Anklängen an Sakrales bzw. Göttliches erklingt, andererseits als klangfarbliche Ergänzung im Orchester eingesetzt wird. Im 20. Jahrhundert ging der rein sakrale Charakter der Orgel verloren, da sich die Orgel auf dem Gebiet der profanen Konzertkultur verstärkt etablierte. Die Orgel wurde nun allerdings aufgrund ihrer Klangfarbe als Teil des Orchesters eingesetzt.

Ihre Aufgaben in der Oper sind nun nicht mehr auf einen wesentlichen Faktor festzulegen, die Grenzen zwischen den einzelnen Aufgaben der Orgel verschwimmen immer mehr.

Ein Paradebeispiel für diese Entwicklung sind die Opern von Richard Strauss, der die Orgel in seinen Opern *Salome* (1905), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1928), *Die schweigsame Frau* (1935), *Friedenstag* (1938) und *Daphne* (1938) vorschreibt. Zwar ist die Orgel meist als ein Instrument, das hinter der Szene zu spielen hat angegeben, dennoch wird sie wie ein Instrument des Orchesters behandelt.

Obwohl Komponisten des 20. Jahrhunderts die Orgel in einer Oper also in vielerlei gleichberechtigten Funktionen zu nutzen begannen, kam jene Art der Orgelverwendung, wie sie aus dem 19. Jahrhundert bekannt ist, weiterhin vor. Man gebrauchte die Orgel immer noch in etlichen Opern als ein Instrument zu Begleitung der Liturgie (z.B. Benjamin Britten: *Peter Grimes*) oder als einen akustischen Stimmungsmacher für das Sakrale (z.B. Erich Wolfgang Korngolds: *Die tote Stadt*, Paul Hindemith: *Sancta Susanna*).

Um die Jahrhundertwende begannen Komponisten nun auch damit, ausgefallenerere Orgelarten zu verwenden. Franz Schreker etwa verlangte in der Oper *Der singende Teufel* das Regal, Federico Moreno-Torroba forderte für seine Oper *La Chulapona* die Drehorgel und auch die Hammondorgel fand Eingang in die Oper. Der Trend zu ausgefallenen Orgelarten verstärkte sich in den folgenden Jahrzehnten noch. So komponierte Benjamin Britten in den sechziger Jahren drei Opern, in denen Kammerorgel gefordert wurde.

Schon seit der Jahrhundertwende wurden immer häufiger mehrere Orgelarten in ein und derselben Oper eingesetzt. Massenet fordert beispielsweise in *Le Jongleur de Notre Dame* (1902) ein Portativ bzw. Regal sowie eine «Grand Orgue». Das Regal begleitet Mönche, die

im ersten Akt der Oper den Hymnus *Ave rosa speciosa* einstudieren. Die Szenenanweisung lautet:

«Un Moine joue d'un orgue portatif ou „régale“ qu'un autre Moine tient dans ses bras.»<sup>45</sup>

Die «Grand Orgue» hingegen begleitet im dritten Akt den Chor der Mönche, die den Marienhymnus singen.

Für die Proben der Mönche wird das kleine Portativ verwendet, für die Aufführung hingegen die «Grand Orgue».

Hier lässt sich eine größere Rücksichtnahme auf historische und praktische Details der Orgelverwendung erkennen, die insgesamt typisch für das 20. Jahrhundert ist. Zwar wird die Bühnengorgel als orchestrales Element in Opern eingesetzt, die an Zeiten und Orten spielen, an denen die Orgel historisch fehl am Platz ist (z.B. in Märchenopern wie Carl Orffs *Die Kluge*), allerdings lässt die technische Behandlung der Orgel wesentlich weniger Unkenntnis des Instruments erkennen als jene des 19. Jahrhunderts. So notiert etwa Benjamin Britten den Orgelpart in *Peter Grimes* erstmalig in drei Systemen, statt wie bisher in zweien. Auch die Registerangaben werden – besonders im deutschen Raum – präziser.

Avantgardistische Tendenzen machten auch vor der Bühnengorgel (die nun ja vorrangig als ein Orchesterinstrument behandelt wurde) nicht halt. Im Gegenteil, das Musiktheater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts machte stärkeren Gebrauch den je von der Orgel. Ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden erstmals auch elektrische Orgeln in der Oper vorgeschrieben bzw. der Klang der Orgel verstärkt. Die Pfeifengorgel wurde dabei aber nie von der elektronischen Orgel verdrängt.

---

<sup>45</sup> Zitiert nach: SCH. S. 435.

### 3.2.4. Statistischer Ausblick über die Orgelverwendung<sup>46</sup>

Von 1794 bis 1997 entstanden 201 Opern, in denen die Orgel Verwendung gefunden hat. Zählt man jene Opern, die elektrische Orgel oder andere Formen der Orgel enthalten dazu, erhält man für einen Zeitraum von 203 Jahren 224 Werke, in denen die Orgel in Erscheinung tritt. Zum besseren Überblick hier eine kurze statistische Auswertung der Geschichte der Bühnenorgel.

Zwar geschieht die Einführung der Bühnenorgel mit einer deutschen Oper (1813, Spohr: *Faust*), ihr Blüte erlebt die Bühnenorgel aber anfangs auf französischem Gebiet.

Erstaunlicherweise sind es ebenso italienische Komponisten, die in der Frühzeit der Bühnenorgel verhältnismäßig viele Opern komponierten, in denen die Orgel vorkommt. So schreiben etwa Giovanni Pacini, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante oder Gaetano Donizetti Opern, die einen Orgelpart enthalten. Die meisten dieser Werke sind aber französische Opern. Von ihren Bühnenorgelparts geht der größte Einfluss aus. Nach Meyerbeers *Robert le Diable* im Jahr 1831 entstehen alleine bis 1839 sieben Opern, in denen die Orgel vorkommt. Besonders 1837 bis 1839 werden zahlreiche dieser Werke komponiert. Dabei handelt es sich nicht um heute unbekannte Opern, sondern um Meisterwerke wie Halévy's *La Juive* oder Bellini's *I Puritani* (beide 1835).

In den Folgejahren steigert sich die Opernproduktion sogar noch. Von 1840-1850 sind vierzehn neue Opern mit Bühnenorgelparts zu verzeichnen. In diesen Abschnitt fallen sowohl Verdis erste Auseinandersetzungen mit der Orgel in der Oper (*Jérusalem*, 1847; *Luisa Miller*, 1849), als auch zwei von Wagners Opern, die der Orgel eine wichtige Rolle zuweisen (*Rienzi*, 1842; *Lohengrin*, 1850). In der Folge verwendet Verdi die Orgel in vier weiteren seiner Opern. Auch erste Opern aus Ländern wie Ungarn (Ferenc Erkel, *Hunyadi László*, 1844), Polen (Stanislaw Moniuszko, *Halka*, 1848) oder Großbritannien (William Henry Fry, *Leonora*, 1845) entstehen in jenen Jahren. Ebenso schreiben aber auch Komponisten wie Meyerbeer, Donizetti, Halévy und Spohr erneut Opern, in denen sie die Orgel verwenden. In den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts geht der Gebrauch der Bühnenorgel wieder etwas zurück. In diese Periode fallen allerdings wichtige Werke wie *Faust* von Charles Gounod (1859) und *Il trovatore* (1853) von Verdi. Ebenso wird die Bühnenorgel erstmals in einem spanischen Werk verwendet (Félicien David, *La Perle du Brésil*, 1851). Auch Amilcare Ponchielli komponiert in jener Zeit seine erste Oper die eine Orgel enthält (*I promessi sposi*,

---

<sup>46</sup> Die Opern, die dieser Statistik zugrunde liegen, stammen aus *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* und sind im Anhang wiedergegeben.

1856). In den folgenden Jahren entstehen wieder zahlreichere Opern mit Bühnengorgel. Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) zählt ebenso zu den neuen Werken wie Boitos *Mefistofele* (1868), zwei neue Opern von Gounod (*Mireille*, 1864; *Roméo et Juliette*, 1867), Verdis *La forza del destino* (1862) oder die erste russische Oper mit Orgel (Modest Mussorgski, *Salambo*, komponiert 1866). Mit *Templáři na Moravě* von Karel Šebor entsteht 1865 die erste tschechische Oper mit Orgel.

Auch in die Operette findet die Bühnengorgel in den siebziger Jahren Eingang: 1875 verwendet Johann Strauß in *Cagliostro in Wien* erstmals eine Orgel in einer Operette. Seinem Beispiel folgen unter anderem Leo Fall und Franz Léhar.

Die Jahre bis 1885 bringen kaum neue Werke, sieht man von Tschaikowskis Oper *Orleanskaja dewa* (1881) und Massenets Meisterwerk *Manon* (1884) ab. Zu den Raritäten aus dieser Zeit zählt die Oper *Flora mirabilis* (1886) des griechischen Komponisten Spiro Samara, der heute vor allem als Komponist der Olympischen Hymne bekannt ist.

Die Jahre 1888 bis 1891 zählen zu den ergiebigsten für die Geschichte der Bühnengorgel. In diesem kurzen Zeitabschnitt entstanden neun neue Werke. Darunter sind unter anderem Puccinis *Edgar* (1889), Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) oder Antonin Dvořáks *Jakobín* (1889).

In den letzten zehn Jahren des 19. Jahrhunderts werden insgesamt neunzehn neue Opern komponiert, die eine Orgel enthalten. Vor allem italienische und französische Werke dominieren. Dazu zählen zwei neue Opern von Massenet, Werke von Catalani, Leoncavallo oder Franchetti. Auch Rimski-Korsakov trägt mit zwei Opern zum Repertoire der Bühnengorgel bei. Auf deutschem Gebiet entstehen Opern wie Kienzls *Der Evangelimann* (1894) und Pfitzners *Der arme Heinrich* (1895).

Auch im 20. Jahrhundert werden weiterhin zahlreiche Opern, die einen Orgelpart enthalten, komponiert. Verglichen mit dem 19. Jahrhundert steigert sich die Produktion sogar noch, es entstehen allein in den ersten dreißig Jahren einundfünfzig Werke.

Den Anfang macht Puccini mit *Tosca* (1900). Ihm folgen Komponisten wie Leoš Janáček (*Osud*, 1906), Massenet (*Don Quichotte*, 1910) oder Mascagni (*Parisina*, 1913). Die Zahl der deutschen Werke steigt beständig. Richard Strauss etwa setzt die Orgel 1905 in *Salome* erstmalig ein. Auch andere deutsche Komponisten wie Franz Schmidt (*Notre Dame*, 1914), Paul Hindemith (*Sancta Susanna*, 1922), Christian Sinding (*Der heilige Berg*, 1914), Franz Schreker (*Das Spielwerk*, 1913), Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*, 1920) oder Max von Schilling (*Mona Lisa*, 1915) verwenden die Orgel nun in ihren Opern. Ebenso entstehen

weitere Opern von Pfitzner, Boito und Puccini. 1918 verwendet sogar Béla Bartók die Orgel in seiner Oper *A kékszakállú herceg vára*.

Während in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts noch dreißig Prozent der neuen Opern mit Orgel aus dem französischen Umfeld stammen, ist es zehn Jahre später nur mehr eine aus fünfzehn neuen Opern (Gustave Charpentier, *Julien ou La Vie du poète*, 1913). Erst Henri Sauguet schafft mit *La Chartreuse de Parme* im Jahr 1939 das nächste französische Werk mit Orgel.

Die Bühnengorgel boomt in der Oper des deutschen Sprachraums. Allein Richard Strauss trägt in den Jahren 1905-1938 sechs Opern bei. Auch Franz Schreker komponiert zwischen 1913 und 1932 fünf Opern, in denen er die Orgel vorschreibt. Weitere Kompositionen stammen von Josef Matthias Hauer (*Die schwarze Spinne*, komponiert 1932), Kurt Weill, (*Der Kuhhandel*, komponiert 1934), Joseph Haas, (*Tobias Wunderlich*, 1937) oder Carl Orff (*Der Mond*, 1939). Auch italienische Opernkomponisten nutzen die Orgel nun vermehrt.

Puccini setzt die Orgel zwischen 1889 und 1924 in vier seiner Opern ein, Boito verwendet sie in seiner Oper *Nerone* (1924). Weitere Werke stammen von Ottorino Respighi (*Die versunkene Glocke*, 1927), Ermanno Wolf-Ferrari (*Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato*, 1927) oder Alfredo Casella (*La donna serpente*, 1932).

Auch in den Opern der slawischen Länder erlebt die Orgel eine Blüte. Sieht man von Karol Szymanowski ab, der zwei Opern zur Geschichte der Bühnengorgel beiträgt (*Hagith*, 1922; *Król Roger (Pasterz)*, 1926), sind die nun entstehenden Werke und ihre Komponisten heute eher unbekannt. Beispiele für solche Opern sind *Salambo* von Alexandr Alexejewitsch Gorski (1910), *Plameny* (1932) vom tschechischen Komponisten Erwin Schulhoff, *Ero s onoga svijeta*, komponiert 1935 von Jakov Gotovac und *Romeo i Dschuljetta* von Leonid Michailowitsch Lawrowski aus dem Jahr 1940.

Zu Beginn der 40er Jahre kommt es zu einem Einbruch in der Komposition für Orgel. Lediglich zwölf Werke entstehen von 1940 bis 1960.

Mit Benjamin Britten's *Peter Grimes* (1945) wird die Orgel nach Ethel Smyth's lyrischer Oper *The Wreckers* (1906) erstmals wieder in einer Oper aus dem englischsprachigen Raum vorgeschrieben. Dies sollte bis 1958 (Samuel Barber, *Vanessa*) ein Unikum bleiben.

Die Dominanz von deutschen Opern setzt sich in Werken von Carl Orff (*Die Kluge*, 1943; *Die Bernauerin*, 1947), Paul Hindemith's (*Die Harmonie der Welt*, 1957) und Hans Werner Henzes (*Ein Landarzt*, 1951; *König Hirsch*, 1956) fort. Auch im italienischen Raum erfreut sich die Orgel in der Oper weiterhin der Beliebtheit. Neue Werke tragen etwa Giorgio

Federico Ghedini (*Le baccanti*, 1948) und Luigi Dallapiccola (*Il prigioniero*, 1949; *Job*, 1950) bei.

Ab 1960 entstehen wieder mehr Opern, die einen Orgelpart enthalten. Bernd Alois Zimmermann (*Die Soldaten*, 1965) ist seit Meyerbeer (*Le Prophète*, 1849) der erste und einzige Komponist, der zwei Spieler für die Orgelstimme in seiner Oper vorschreibt.

Deutsche Komponisten wie Carl Orff, Alexander Goehr, oder Paul Dessau fordern die Orgel in ihren Opern ebenso wie Luigi Dallapiccola, Luciano Berio oder Sylvano Bussotti. Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki schreibt die Orgel in seinen drei Opern (*Die Teufel von Loudun*, 1969; *Paradise Lost*, 1978 und *Die schwarze Maske*, 1986) vor.

Mit Ende der sechziger Jahre gelangt die Orgel auch in englischsprachigen Opern häufiger zur Anwendung. Neben Humphrey Searle (*Hamlet*, 1968) schreiben auch Thea Musgrave (*Mary, Queen of Scots*, 1977) und Ian Hamilton (*The Royal Hunt of the Sun*, 1977) in ihren Opern die Orgel vor.

Von 1970 bis 1980 werden 19 Opern komponiert, in denen die Orgel vorkam. Neue Werke tragen neben Altmeistern der Opernorgel wie Orff, Henze, Bussotti und Penderecki auch etliche andere renommierte Komponisten wie Helmut Eder und Maurizio Kagel bei. In den letzten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts geht die Zahl der Opern, die eine Orgel enthalten, allerdings stark zurück. Seit 1981 sind lediglich neun neue Opern verzeichnet. Dabei handelt es sich allerdings um Meisterwerke Friedrich Cerhas (*Baal*, 1981), Luciano Berios (*Un Re in ascolto*, 1984), Krzysztof Pendereckis (*Die schwarze Maske*, 1986) und Alfred Schnittkes (*Schisn s idiotom*, 1992).

Seit Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts findet parallel zur Pfeifenorgel ein neuer Typ Orgel Eingang in die Oper: die elektronische Orgel. Diese wird in Werken von Philip Glass (*Satyagraha*, 1980), Karlheinz Stockhausen (*Donnerstag aus Licht*, 1981; *Samstag aus Licht*, 1984), Hans Werner Henzes (*Pollicino*, 1980) und Wolfgang Rihm (*Die Eroberung von Mexico*, 1992) ebenso eingesetzt wie bei Carl Orff. Auch die Hammondorgel wird - beispielsweise 1941 von Kurt Weill - nun in die Oper integriert.

Schon im 19. Jahrhundert waren auch diverse andere orgelähnliche Instrumente wie das Harmonium (u.a. Verdi, *Giovanna d'Arco*, 1845) oder Physharmonika (u.a. Errico Petrella, *I promessi sposi*, 1869) in einzelnen Opernpartituren aufgetaucht. Im 20. Jahrhundert werden nun auch die Drehorgel (Serrano), die Kammerorgel (Britten) und die Hausorgel (Henze) gefordert. Derartige Werke sind aber - sowohl im Hinblick auf ihre Anzahl als auch auf ihre Bekanntheit - Randerscheinungen auf dem Gebiet der Orgel in der Oper.

#### 4. Die Aufgaben der Orgel in der Oper

„The organ is, together with the clock, the most complex of all mechanical instruments developed before the Industrial Revolution“<sup>47</sup> konstatiert das *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Sie setzt sich aus einer Vielzahl von Komponenten zusammen, die allesamt wichtigen Einfluss auf das klangliche Ergebnis haben. Es fällt sogar schwer, die Orgel einer Instrumentengruppe zuzuordnen, da die Tonerzeugung in den Pfeifen nach dem Prinzip der Blasinstrumente geschieht, jedoch - wie bei den Tasteninstrumenten - von einem Tastendruck ausgelöst wird.

Für eine Beschäftigung mit der Geschichte der Orgel in der Oper ist es essentiell, die technischen Grundlagen des Instrumentes zu kennen. Diese wirken sich nicht nur auf den Klang aus, sondern auch auf den „typischen Orgelstil“ und damit auf das Repertoire. Diese Faktoren wiederum führen zu jener Bedeutungsbefrachtung des Instrumentes, die Voraussetzung für seine Einführung auf der Opernbühne waren. Daher nun ein kurzer Exkurs über die technischen Details der Orgel.

##### 4.1. Die Orgel technisch

Die Orgel ist ein Aerophon mit einer oder mehreren Klaviaturen, sowie einer Pedalklavatur und Pfeifen aus Holz oder Metalllegierungen. Die Tonerzeugung in den Pfeifen geschieht - je nach Pfeifenart - wie bei Holzblasinstrumenten. Dieser Vorgang wird allerdings durch den Druck einer Taste ausgelöst. Man zählt die Orgel daher nicht zu den Tasteninstrumenten, sondern zu den Blasinstrumenten mit Klaviatur. Bei Hornborstel und Sachs wird die Orgel als gesamtes in der Klassifizierung nicht erwähnt. Vielmehr sind die verschiedenen Teile der Orgel (genauer gesagt, die Pfeifenarten) sogar unterschiedlich klassifiziert.<sup>48</sup>

Die Orgel besteht aus drei Hauptteilen: einer Vorrichtung um Luft (genannt Wind) zu erzeugen, dem Orgelkasten mit den Pfeifen und den Mechanismen um Wind in die Pfeifen zu bringen (Klaviaturen und Ventile). Die Pfeifen werden durch Wind, der durch (mittlerweile elektrisch betriebene) Bälge erzeugt wird, zum Klingen gebracht. Dieser gelangt durch Windkanäle in den Windkasten, auf dem die Pfeifen stehen. Die Pfeifenfüße stehen auf

---

<sup>47</sup> *Organ*. In: NGM. Vol. 2. S. 838.

<sup>48</sup> Zungenpfeifen sind unter *Selbstklingende Unterbrechungsaerophone oder Zungen* gereiht, Labialpfeifen, je nach Art unter den verschiedenen Unterpunkten der Kategorie *Flöten mit Kernspalte oder Spaltflöten*. Für Details siehe: von Hornborstel, Erich M. und Sachs, Curt: *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*. In: Zeitschrift für Ethnologie. Jahrgang 1914. Heft 4 und 5. S. 582ff.

Brettern (Laden) unter denen sich die Ventile, welche Windkasten und Pfeife verbinden, befinden. Die Ventile öffnen sich durch Tastendruck. Die Verbindung Ventil - Pfeife (Traktur genannt) geschieht meist mechanisch, pneumatisch, oder elektrisch. Bei mechanischer Traktur öffnet der Tastendruck das Ventil der Pfeife, bei pneumatischer Traktur öffnet der Tastendruck ein Ventil, das Wind von der Taste zum Ventil führt, bei elektrischer Traktur wird bei Tastendruck ein Stromkreis geschlossen, der zur Luftzufuhr von der Taste zum Ventil führt.

Die Art der Traktur hat in zweierlei Hinsicht Einfluss auf den Klang. Erstens kann nur bei mechanischer Traktur ein geringer Einfluss auf den Ton genommen werden (durch die Art des Niederdrückens der Taste), bei der pneumatischen Traktur kommt es hingegen durch den langen Weg, den der Wind von der Taste zum Ventil zurücklegt, oft zu Verzögerungen der Tonansprache.

Zweitens wirkt sich die Art der Traktur auch mit darauf aus, ob die Mechanik innerhalb der Orgel laut oder leise ist. Besonders bei mechanischer Traktur kommt es oft zu Nebengeräuschen der Abstrakten (Verbindungen zwischen Taste und Ventil).

Die Pfeifen der Orgel werden in Register eingeteilt. Jedes Register besteht aus Pfeifen der gleich Art (Material, Tonerzeugung, Form), die einem Manual oder dem Pedal zugeordnet sind (pro Taste der Klaviatur mindestens eine Pfeife). Die zwei gebräuchlichsten Pfeifenarten der Orgel sind Labialpfeifen (Tonerzeugung wie bei der Querflöte) und Zungenpfeifen (Tonerzeugung wie bei der Klarinette).

Die Gesamtheit der Register wird auf die verschiedenen Werke der Orgel aufgeteilt. Pro Werk gibt es eine gewisse Anzahl von Registern, die untereinander kombiniert werden können. Jedes Register hat einen Namen, der auf seine Klangfarbe verweist, sowie eine Fußtonzahl, die die Tonhöhe angibt<sup>49</sup>.

Zu den Registern kommen Hilfsmittel wie Jalousien/Schweller (für stufenlose dynamische Übergänge), Koppeln (zur Verbindung der Register mehrerer Klaviaturen), freie und feste Kombinationen (Fixeinstellungen von Registerkombinationen), der Tremulant (der die Luft, die den Pfeifen zugeführt wird, in Schwingung versetzt und so Tremoloeffekt erzeugt) und in manchen Fällen spezielle Effekte (Donner, Glocken, etc.).

Durch den Anschlag ist der Orgelton in seiner Lautstärke nicht veränderbar. Änderungen der Dynamik können durch Registerwechsel oder mit mechanischen Vorrichtungen (Jalousieschweller, Crescendowalzen) erzielt werden. Der Organist ist aber nicht nur von

---

<sup>49</sup> Register mit Fußtonzahl 8<sup>c</sup> erklingen in jener Tonhöhe, die der Ton auf der Tastatur eines Klaviers besäße. 4<sup>c</sup> Register klingen eine Oktave höher, 16<sup>c</sup> Register ein Oktave tiefer.

allgemeinen Charakteristika der Orgel sondern auch von der Beschaffenheit des jeweiligen Instrumentes abhängig.

Die Disposition einer Orgel ist von diversen Faktoren wie nationalen Schulen, Funktion und Größe des Instruments, Ort seiner Aufstellung und Stil des Orgelbauers abhängig.

Im Barock bestimmten die Kalkanten (Treter des Balges) wieviel Luft (und daher Klangvolumen) zur Verfügung stand, von Registranten ist der Organist in den meisten Fällen bis heute abhängig (wann diese welches Register ziehen).

Was der Organist bestimmt, ist neben Phrasierung und Tempo auch die Registrierung (die Zusammenstellung der Register). Dadurch instrumentiert er sich sein Stück quasi selbst, v.a. auch deshalb, weil viele Komponisten keine oder nur sehr wenige Angaben zu den gewünschten Registern gegeben haben.

## 4.2. Topos Orgelklang

### 4.2.1. Historisch

Schon Mozart rühmte 1777 in einem Brief an seinen Vater die Orgel, die er die „Königin der Instrumente“ nannte, als das perfekte Musikinstrument.

Ihrem Klang wurde schon früh inhaltliche Bedeutung zugeschrieben.

Die Orgel wurde schnell in kultischem Zusammenhang verwendet und als typisches Kircheninstrument betrachtet.

Erst in der Romantik wurde allerdings dem Orgelklang an sich sakraler Charakter zugesprochen. In Literatur des frühen 19. Jahrhunderts spricht man von heiligen Orgeltönen<sup>50</sup> und der Orgel als dem Organ himmlischer Harmonie. Auch Musiker vertraten diese Ansicht. So sprach etwa Berlioz vom «accent religieux»<sup>51</sup> der Orgel. Selbst die Apostolische Konstitution „*Divini Cultus Sanctitatem*“ (1928) bedient sich dieser Klischees, wenn sie die Wichtigkeit des spezifischen Orgelklanges für die römisch-katholische Liturgie betont:

„Die Orgel . . . wurde wegen ihrer geradezu wunderbaren Klangfülle und Erhabenheit für würdig erachtet, bei den liturgischen Handlungen mitzuwirken . . . In den Kirchen soll die Orgel nur solche Harmonien erklingen lassen, welche die Majestät des Ortes zum Ausdruck bringen und uns die Weihe der heiligen Handlungen empfinden lassen . . .“<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Brentano, Clemens: *Der Sänger*. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Behrens u.a. Bd. 19. Prosa IV. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart u. a.: 1987. S. 55.

<sup>51</sup> SAL. S. 61.

<sup>52</sup> Zitiert nach Riedel, Friedrich W.: *Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert*. In: Salmen, Walter (Hg.): *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbling, Innsbruck: 1983. S. 19.

In romantischen Schriften bürgerte es sich ein, die Orgel aus dem übrigen Instrumentarium herauszuheben und ihrem Klang die Fähigkeit zuzuschreiben, im Hörer kirchliche bzw. religiöse Empfindungen zu wecken. Auch wurde die Orgel als mysteriöses, ja geradezu metaphysisches Instrument verklärt.

Vor allem französische Romantiker meinten, dass die Stimme der Orgel durchaus mit jener der Natur wetteifern könne. Auch deutsche Romantiker vertraten diese Haltung. So schreibt Brentano vom „glühende[n] Strom der heiligen Orgeltöne“<sup>53</sup> während Ludwig Tieck vom „Orgelklang der Natur“<sup>54</sup> schwärmt.

Bis ins 20. Jahrhundert hielt sich die mit der Orgel verbundene poetische Metaphorik. So schreibt etwa Georg Trakl 1910 in seinem Gedicht *Die schöne Stadt*<sup>55</sup>, über Salzburg:

Alte Plätze sonnig schweigen.  
Tief in Blau und Gold versponnen  
Traumhaft hasten ernste Nonnen  
Unter schwüler Buchen Schweigen.

Aus den braun erhellten Kirchen  
Schaun des Todes reine Bilder,  
Großer Fürsten schöne Schilder.  
Kronen schimmern in den Kirchen.

[...]

Zitternd flattern Glockenklänge,  
Marschtakt hallt und Wacherufen.  
Fremde lauschen auf den Stufen.  
*Hoch im Blau sind Orgelklänge.*

[...]

Trakl betont in seinem Gedicht also ebenfalls die Verbindung von Harmonie der Natur und Harmonie des Orgelklanges, sowie den sakralen Charakter der Orgel.

Die Bühnenorgel wird im Zusammenhang mit diesen Topoi des Orgelklanges in der Oper eingesetzt, wie noch gezeigt werden wird.

---

<sup>53</sup> Brentano, Clemens: *Der Sänger*. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Behrens u.a. Bd. 19. Prosa IV. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart u. a.: 1987. S. 55.

<sup>54</sup> SAL. S. 67.

<sup>55</sup> Trakl, Georg: *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. In: Saueremann, Eberhard und Zwerschina, Hermann (Hg.): Georg Trakl. Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 1. Stroemfeld-Verlag, Frankfurt am Main und Basel: 2007. S. 403. Die kursive Heraushebung ist nicht original.

#### 4.2.2. Klanglich

Unter anderem bedingt durch ihren außergewöhnlichen Klang fällt die Orgel im Instrumentarium der Oper auf. Kein anderes Instrument besitzt ein so spezielles Timbre. Auch die klangliche Vielfalt der Orgel ist unerreicht.

Wie später gezeigt werden soll, entschieden sich einige Komponisten dafür, keine echte Pfeifenorgel für ihre Opernkompositionen zu verwenden, sondern den Orgelklang im Orchester zu imitieren<sup>56</sup>. Was bei jedem anderen Instrument schwierig bis unmöglich wäre, funktioniert bei der Orgel sehr gut. Das liegt daran, dass der Klang der Orgel sich aus Klangfarben zusammensetzt, die teilweise aus dem Orchester stammen (Register wie Flöten, Streicher, Trompeten, etc.). Außerdem weist der Orgelklang Kennzeichen auf, die in der besonderen Klangerzeugung des Instrumentes begründet sind und imitiert werden können.

Was macht nun das Spezielle am Orgelklang aus?

Eines der auffälligsten Charakteristika der Orgel ist die Betonung der Bassstimme durch das Pedal. Die Orgel hat somit ein stabileres Klangfundament als andere Instrumente. Ihr Klang wird deshalb auch im Piano als stärker und voller empfunden als der anderer Instrumente. Im Zusammenspiel mit weiteren Instrumenten ist das auffälligste Kennzeichen der vergleichsweise starre Klang der Orgel. Diese Starrheit ist in der Tonerzeugung der Orgel begründet. Der Ton der Orgel wird durch konstante Luftzufuhr erzeugt und kann unbegrenzt lange ausgehalten werden. Dynamik ist auf der Orgel nur bedingt möglich: durch Wechsel der Register, durch schließbare Jalousien und Schweller bzw. seit dem 19. Jahrhundert durch die Crescendo-Walze.

Allerdings besitzt die Orgel unzählige verschiedene Klangfarben - die Register, die auch untereinander kombinierbar sind.

Zum speziellen Timbre der Orgel trägt auch eine weitere Tatsache bei: der Orgelton enthält einen hohen Geräuschanteil. Dieser entsteht nicht nur durch die Tasten von Manual und Pedal, sondern auch durch das Hintergrundgeräusch des Balgs, der Wind erzeugt, sowie durch die Bewegungen der Abstrakten (der Verbindungen zwischen Pfeifenventil und Taste) und der Laden und Ventile im Orgelkasten.

Die Orgel besitzt weiters einige Register mit speziellen Timbres, die als orgeltypisch erachtet werden. Hierzu gehören Registermischungen wie der Mixturenklang und das Prinzipalplenum, aber auch einige spezielle Registerstimmen (Regal, Flöte, Trompete, Posaune,..). Besonders im Plenumklang ist der Orgelklang sehr hell und obertonreich.

---

<sup>56</sup> Siehe Kapitel 6.3.

Prominente Intervalle in dieser Kombination sind Oktaven, Quinten und Terzen bis in höchste Lagen. Dadurch wird der Orgelklang scharf und ein wenig schneidend. Diese Klangkombination ist es, die vom Laien als „der“ Orgelklang angesehen wird.

Trotz unveränderlicher technischer Parameter ist die Orgel ein Instrument, das regional und zeitlich extrem unterschiedlich in Konstruktion und Klang ausgefallen ist. Bachs Orgel war ganz anders konzipiert als jene Max Regers. Auch gab und gibt es Orgelbauschulen, die jeweils speziellen Normen folgten. Traditionell unterscheidet man die zwei großen Antagonisten (Nord-)Deutschland und Frankreich. Auch in Mittel- und Süddeutschland, Österreich, Italien, Spanien oder England war und ist der Orgelbau sehr spezifisch. Unterschiede der Orgelbauschulen manifestieren sich an Größe und technischen Details der Orgel (Spielhilfen, Werkaufbau, Tonerzeugung, etc.) ebenso wie an Registerwahl, Intonation der Pfeifen und typischem Gesamtklang. So spricht man etwa vom silbern strahlenden Klang der Orgeln Gottfried Silbermanns (Dresden, 1683-1753).

Das (kirchenmusikalische) Repertoire der Orgel prägte die Kompositionen für Orgel in ihrem Stil und kreierte damit den als orgeltypisch wahrgenommenen Orgelklang. Hierzu gehören besonders polyphone Strukturen (v.a. Fugen), aber auch die Aneinanderreihung von getragenen Akkorden in ständig wechselnder Harmonik.

Durch den so entstandenen Stil erfordert das Orgelspiel auch eine spezielle Phrasierung. Diese ist nicht nur vom Stück abhängig, sondern auch vom gewählten Register und der Akustik des Raumes. Als typisch für den Orgelklang wird das Legatospiel in getragendem Tempo empfunden. Das liegt auch daran, dass Kirchen als der Ort, wo ein Großteil der Orgeln steht, meist hallig sind und schnelle Läufe dadurch als Klangbrei beim Hörer ankommen.

### 4.3. Hintergründe der Orgelverwendung in der Oper

Für die Verwendung der Orgel in der Oper spielten vor allem ideologische Gesichtspunkte eine Rolle.

Im 19. Jahrhundert galt die Orgel noch mehr als heute - als Instrument des Ritus der Kirche. So lässt sich auch erklären, warum die Orgel erst so spät in der Oper verwendet wurde. Kirche und Oper galten als ästhetische Gegenpole mit getrennter Entwicklung. Daher sah man es als Sakrileg an, das „sakrale“ Instrument Orgel in weltlichem Kontext zu verwenden.

Die literarische Strömung der Romantik brachte durch neue Libretti die Orgel auf die Opernbühne. Neue Topoi der Oper waren Naturgewalten, das Mittelalter und übernatürliche Phänomene. Komponisten schrieben nun charakteristische Einlagemusik um diese Topoi auch musikalisch überzeugend auf die Bühne zu bringen. Vor allem die neue Faszination für das Mittelalter brachte Szenen des sakralen Bereiches in die Oper, die sich musikalisch in Gebeten, Chorälen und Orgelmusik niederschlugen.

Auf die Frage, warum gerade die Orgel für solche Szenen verwendet wird, kann ein Text Conrad Kochers Aufschluss geben. In seiner Schrift „*Die Tonkunst in der Kirche*“ schreibt er 1824: „[Die Orgel ist] das eigentliche Orchester der christlichen Kirche“<sup>57</sup>. Das war die gängige Meinung zu dieser Zeit. Der Klang der Orgel galt in der Romantik als absolut, objektiv, allerdings auch starr im Klang und unnatürlich. Provokant ausgedrückt sind das genau jene Eigenschaften, die man auch Gott und der Kirche zuschrieb. Aufgrund seiner Starrheit galt der Orgelklang weiters auch als Symbol für die Prinzipien des Objektiven, Dogmatischen und Religiösen. So erklärt sich auch die Beschreibung der Orgel von Adolf Bernhard Marx. Dieser bezeichnet die Orgel in *Die Lehre von der musikalischen Komposition* als „das dogmatische Instrument, so fest und unabänderlich und rücksichtslos, wie das Dogma“<sup>58</sup>.

In der Oper wurde die Orgel aber auch außerhalb des sakralen Bereichs zum Symbol des Kirchlichen schlechthin.

Man nützte das Sakrale als Kontrast zu Profanem, wie etwa den - besonders in der historischen Oper wichtigen - Kampfszenarien. Die Rolle der Orgel in diesen Gebeten, Kirchen- und Klosterszenarien ist eine vorwiegend dramaturgisch motivierte. Diese soll nun näher ausgeführt werden.

---

<sup>57</sup> RIE. S. 21.

<sup>58</sup> Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*. Band 4. Breitkopf&Härtel, Leipzig: 1837. S. 23.

#### 4.4. Dramaturgische Aufgaben der Orgel

Die Orgel ist durch ihren besonderen Klangcharakter geradezu prädestiniert für einen beliebten Kunstgriff in der Oper, den „Orchesterkommentar“. Dabei drückt das Orchester etwas aus, das sprachlich ungesagt bleibt. Generell finden dabei alle Instrumente in den verschiedensten Kombinationen Verwendung. Wesentlich effektiver wirkt ein Kommentar dieser Art allerdings, wenn man Instrumente verwendet, die schon durch ihren Klang gewisse Assoziationen hervorrufen.

So verwundert es auch nicht, dass in bestimmten Situationen, der Orgelklang eine fast schon standardisierte Bedeutung erhält.

Die besondere Kompositionsweise für Orgel trug ebenso dazu bei, dass die Orgel als Instrument bald vorrangig mit der Kirche assoziiert wurde. Das machte sie auch für die Bühne so attraktiv. Ein Komponist musste kaum mehr tun, als eine Orgel vorzuschreiben, um beim Hörer kirchliche Assoziationen hervorzurufen.

Die Orgel wurde in der Oper allerdings auf vielfältige Weise eingesetzt. Walter Salmen<sup>59</sup> nennt folgende Anwendungsgebiete der Orgel im Laufe ihrer Geschichte in der Oper:

- Gottesdienst und andere kirchliche Handlungen
- Gebetsszenen
- Melodram- und Rezitativbegleitung
- Orchesterinstrument
- Darstellungsmittel höllischer Geräusche
- Symbol für Kirche und Christentum
- Symbol für Tugend, Reinheit u. ä.
- Mittel der Kommunikation mit dem Übersinnlichen
- Orgelspiel als Klang der Natur
- Sonderliche Verwendungen von Orgeln

Zusammenfassend könnte man die Aufgabenbereiche der Bühnenorgel folgendermaßen aufteilen (wobei es in den einzelnen Opern oftmals zu Überschneidungen der Bereiche kommt):

- Die Orgel als dramaturgisches Mittel

---

<sup>59</sup> SAL.

- a. Als Symbol für das Übersinnliche/Transzendente bzw. das Gute/Reine/Natürliche
  - b. Die Orgel als kirchliches Instrument, als akustischer Verweis auf Religiöses und als Instrument zur Erzielung von «Couleur locale»
  - c. Die Orgel als dramaturgisches Requisit (klanglich oder optisch präsent auf der Bühne)
- Die Orgel als eine orchestrale Klangfarbe

#### 4.4.1. Die Orgel als Symbol für das Übersinnliche/Transzendente bzw. für das Gute/Reine/Natürliche

Durch die mit ihrem Klang verbundene Assoziation von Kirche, Religion und Glauben eignet sich die Orgel natürlich besonders dafür, in der Oper gewisse Prinzipien akustisch zu repräsentieren. Ihr Klang steht besonders oft für Eigenschaften, die mit Gott oder der Kirche verbunden werden. Besonders die Prinzipien des Guten und Reinen werden in der Oper häufig durch Orgelklang dargestellt. Ebenso nutzen Komponisten den Klang der Orgel in Abgrenzung von jenem des Orchesters um dem Hörer deutlich zu machen, welche der begleiteten Personen gut bzw. böse ist. Die Orgel wird hier als Mittel des musikalischen Kommentars eingesetzt.

Ein Beispiel hierfür ist die «Scène de l'Église» im vierten Akt von Gounods *Faust*. Sie beginnt mit einem chromatischen Orchestervorspiel, das die Unruhe Marguerites, die zum Beten in die Kirche gekommen ist, deutlich macht. Anschließend setzt die Orgel mit einem Präludium ein. Als das Orgelpräludium seinen Abschluss findet, beginnt Marguerite - unbegleitet - zu beten:

«Seigneur! Daignez permettre à votre humble servante de s'agenouiller devant vous.»<sup>60</sup>

Auf ihrem letzten Wort setzt erneut die Orgel ein und begleitet Mephistophéles, der sie vom Beten abhalten will. Verzweifelt ruft Marguerite zu Gott. Mephistophéles antwortet, anfangs von Orchester und Orgel begleitet, später nur mehr von der Orgel. Als er sagt, die Hölle rief Marguerite, setzt zur Orgelbegleitung auch das Orchester ein. Kaum spricht Marguerite wieder, verstummt die Orgel. Nun setzt der «*Chant religieux*» des Chores ein:

«Quand du Seigneur le jour luira  
Sa croix au ciel resplendira  
Et l'univers s'écroulera!»

<sup>60</sup> Alle Zitate nach: Gounod, Charles. *Faust*. Partition Grand Orchestre. Choudens, o.J.

Der Chor wird von der Orgel begleitet. Zwischen jeder Textzeile schaltet sich das Orchester mit einem kurzen, eintaktigen Zwischenspiel ein. Marguerite verzweifelt und wird von Mephistophéles weiter bedrängt. Wieder singt der Chor:

«Que dirai-je alors au Seigneur?  
Qu' trouverai-je un protecteur?  
Quand l'innocent n'est pas sans peur!»

Marguerite wird immer verzweifelter, während Mephistophéles ihr die Hölle ankündigt. Das Tempo ändert sich (*Piu lento*) als Marguerite beginnt, Gott anzurufen und der von der Orgel begleitete Chor erneut singt:

«Seigneur! Seigneur! accueillez la prière des cœurs malheureux!  
Qu'un rayon de votre lumière descende sur eux.»

Mephistophéles ruft Marguerite ein letztes Mal und prophezeit ihr die Hölle. Sie schreit auf, während das Orchester im *fff* einsetzt. Einen Takt darauf beginnt die Orgel ihr nur von den Kontrabässen begleitetes Postludium. Die letzten zwei Takte vor dem Schlussakkord bei dem das gesamte Orchester einsetzt, spielt die Orgel alleine. Die Szene endet im Pianissimo.

Mephistophéles benutzt in dieser Szene den Orgelklang, um Marguerite vorzugaukeln, eine Stimme Gottes spräche zu ihr. Der Duktus der Orgelbegleitung unterscheidet sich daher nicht vom Beginn der Szene, als die Orgel in der Kirche zum Gebet Marguerites erklingt. Als Mephistophéles die Geister der Unterwelt herbeiruft um Marguerite zu quälen, schweigt die Orgel, die seinen vorangegangenen Gesang begleitet hatte. So wird deutlich, dass Mephistophéles keine guten Absichten hegt und kein Abgesandter des Himmels ist. Die Orgel erklingt erst wieder, als Mephistophéles Marguerite an ihre frühere unschuldige Religiosität erinnert.

Die Harmonik der Orgelstimme verweist ebenfalls auf die der Szene zugrundeliegende Dramaturgie. Das anfangs zurückhaltende und unauffällige Orgelspiel wird immer chromatischer, nachdem Mephistophéles Marguerite klargemacht hat, dass sie die Geister der Hölle hört. Das abschließende Orgelpostludium verweist durch seine Harmonik darauf, dass das Gute siegen wird. Die Orgelstimme ist nun nicht mehr von Chromatik getrübt, sondern geht in „reinem“ C-Dur zu Ende.

Diese Art, dem Orgelklang dramaturgische Bedeutung beizumessen, kam erst mit den Opern von Massenet und Gounod auf, ist für die Geschichte der Bühnengorgel seither aber sehr wichtig geworden. Bis heute wird die Orgel in der Oper häufig an Stellen eingesetzt, die inhaltlichen Bezug zum Übernatürlichen haben. So erklingt sie beispielsweise im Finale des ersten Aktes von Strauss' Oper *Die ägyptische Helena* als Helena, die von den Göttern in

Schlaf versetzt wurde, erwacht. Die Orgel verweist an dieser Stelle auf die übernatürliche Zauberkunst der Zauberin Aithra, die Helenas Erwachen ermöglicht hatte.

#### 4.4.2. Die Orgel als Instrument der kirchlichen Liturgie, als akustischer Verweis auf Religiöses und als Instrument zur Erzielung von «Couleur locale»

Zu Beginn ihrer Geschichte wird die Bühnenorgel größtenteils als „Kircheninstrument“ eingesetzt. Sie begleitet Darstellungen von liturgischen Handlungen auf der Opernbühne und verleiht ihnen so größere Authentizität.

Schon in den ersten deutschen und französischen Opern mit Orgel wird sie auf diese Weise gebraucht.

In Meyerbeers *Robert le diable* präludiert die Orgel alternierend mit dem Gesang der Mönche, die im Dom von Palermo zum Mitternachtsgebet versammelt sind.

In Spohrs *Faust* begleitet die Orgel den bei einer Hochzeitszeremonie gesungenen Choral.

Um die Jahrhundertwende wird die Orgelbegleitung eines Gottesdienstes auch in italienischen Opern sehr beliebt (Leoncavallo: *I Medici*, Mascagni: *Cavalleria rusticana*, Puccini: *Tosca*, etc.).

Diese Art der Anwendung der Orgel zieht sich in allen drei Ländern bis ins 20. Jahrhundert.

Von Anfang an war es aber auch eine wichtige Rolle der Orgel, auf der Opernbühne „Kirchenfeeling“ zu evozieren. Durch den Einsatz einer Orgel gewann man eine zusätzliche Klangfarbe und stellte gleichzeitig ohne hohen kompositorischen Aufwand Kirchenstimmung her. Viele der nun entstehenden kirchlichen Szenen weisen daher auch keinerlei Verbindung zu einer wie auch immer gearteten Liturgie auf. Es geht schlicht darum, kirchliche Atmosphäre mit einfachen Mitteln zu erzeugen. Auf musikalischer Seite bieten sich hierfür Orgelklang und Chorgesang an, es fanden aber auch nicht-musikalische Mittel wie die Verwendung von kirchlichen Emblemen oder die Postierung von Angehörigen des Klerus auf der Bühne Verwendung.

Bedingt durch die Blüte der Grand Opéra kam die Orgel besonders in der französischen Operntradition oftmals in dieser Funktion zum Einsatz. Man versuchte, einen Ort, eine Kultur, ein Land musikalisch zu charakterisieren.

In Halévys Oper *La Juive* beispielsweise setzt die Orgel ein, sobald sich der Vorhang gehoben hat und spielt ein Präludium, das auf die folgende Szene im Münster von Konstanz einleiten soll. Die Orgel begleitet das anschließende *Tedeum* anfangs nicht, schließt lediglich die Phrase vor Einbruch der weltlichen Handlung mit einem solistischen Teil ab. Hier ist

offensichtlich, dass die Orgel nicht als liturgisches Begleitinstrument dient. Sie spielt nicht durchgehend beim Chorgesang, sondern nur an den dramaturgischen Schlüsselstellen (Beginn und Ende des ersten Teils des *Tedeums*, Klangsteigerung am Schluss des kirchlichen Teils). Eine ähnliche Verwendung der Orgel ist in vielen Werken der Grand Opéra zu beobachten. Dabei muss es sich nicht unbedingt um Werke französischer Komponisten handeln. Auch Wagner (*Rienzi*) oder Donizetti (*La Favorite*) setzten in ihren Beiträgen zur Grand Opéra die Orgel ein.

Auch in der italienischen Tradition des 19. Jahrhunderts war die Orgel als Mittel zur sakralen Färbung der Musik sehr beliebt.

Ein typisches Beispiel für den Gebrauch der Orgel als Element der musikalischen Milieuschilderung ist Giuseppe Verdis *La Forza del Destino*. Der zweite Akt dieser Oper spielt vor der Fassade der Kirche *Madonna degli Angeli*. An die an die Kirche angrenzende Klosterpforte kommt die schutzsuchende Leonora. Nach einem rezitativartigen Abschnitt singt sie ein Gebet zur Jungfrau Maria. Als Leonora ihr Gebet beendet, setzt aus der Kirche Gesang der Mönche ein. Dieser wird von einer Orgel begleitet.

Leonora ist vom Orgelklang berührt:

“Ah, que’ sublimi cantici... dell’organo i concerti,  
che come incenso ascendono a Dio sui firmamenti,  
inspirano a quest’alma fede, conforto e calma.”<sup>61</sup>

Orgel und Mönche verstummen, während Leonora weiterhin Gott anfleht.

Der orgelbegleitete liturgische Gesang hat keinerlei Konsequenzen für die weitere Entwicklung der Handlung. Er soll nur die weltabgewandte Stimmung in der Umgebung des Klosters deutlich machen.

Auch der Einsatz der Orgel im Finale des zweiten Aktes geschieht aus rein deskriptiven Gründen. Das Finale Secondo wird von einem Präludium der Orgel eingeleitet. Die Szenenanweisung lautet: “La gran porta della chiesa si apre. Di fronte vedesi l’altar maggiore illuminato. L’organo suona.“ Verdi nennt das Orgelspiel hier sogar als eines jener Elemente, die die Szene beschreiben.

Die Verwendung der Orgel im Zuge der «couleur locale» war im Wesentlichen auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt. Sie wurde vor allem dazu verwendet um den Protagonisten Religion wieder ins Gedächtnis zu rufen bzw. ihre religiösen Gefühle zu erwecken.

---

<sup>61</sup> Alle Zitate nach: Verdi, Giuseppe: *La forza del destino*. Partitura. Opera Full Score Series. Ricordi, Milano: 1985.

Ein Beispiel ist der III. Akt von Massenets Oper *Manon* (1884).

Massenet evoziert schon durch das Vorspiel kirchliche Atmosphäre: er lässt, bei noch geschlossenem Vorhang, die Orgel mit einem kurzen Vorspiel beginnen. Nach dem Orgelpräludium setzt das Orchester mit einem Streicherfugato ein. Im Besuchszimmer des Priesterseminars Saint Sulpice denkt Des Grieux, der von Manon enttäuscht, Geistlicher geworden war, darüber nach, ob dieser Entschluss richtig war. Als er sich verzweifelt fragt, warum er Manon nicht vergessen kann, setzt die «Grand Orgue dans la chapelle du Séminaire (lontain)» erneut ein. Des Grieux betet zu Gott um Befreiung von der Liebe zu Manon und macht sich - vom Orgelspiel daran erinnert - bereit, zum Stundengebet zu gehen.

Das Orgelspiel erinnert später auch Manon an ihren Glauben. Als sie - auf Des Grieux wartend - über ihre Beziehung zu Des Grieux und über die Liebe reflektiert, lässt Massenet die Orgel als „musikalische Religionserinnerung“ einsetzen. Anschließend setzt ein «chœur dans les coulisses» mit dem *Magnificat* ein. Manon wird vom orgelbegleiteten *Magnificat* tief bewegt und überlässt sich in ihrem Gebet einen Moment lang ihren echten religiösen Gefühlen. Trotzdem plant sie weiterhin, Des Grieux wieder auf ihre Seite zu ziehen.

Auch bei Verdi finden sich Beispiele für diese Art der Orgelverwendung. In *Luisa Miller* gibt es eine Szene, in der Orgelspiel die Protagonistin an die Kirche gemahnt. Die Dorfmädchen haben sich um Luisa versammelt, während in der Kirche die Hochzeit von Luisas ehemaligem Geliebten Rodolfo mit einer anderen Frau vorbereitet wird. Luisa kann vom Vater vom Selbstmord abgebracht und zur Flucht überredet werden. Sie bleibt alleine auf der Bühne zurück. Als aus der Kirche Orgelspiel erklingt, fasst Luisa das als Aufforderung zum Gebet auf. Luisas emotionale Bindung an die Religion wird durch ihre aufgewühlte Reaktion auf das schlichte und zurückhaltende Orgelspiel deutlich gemacht.

In *Sancta Susanna* von Paul Hindemith ist die Orgel ebenfalls in derartiger Funktion eingesetzt. Sie wird schon im Vorspiel als Orchesterinstrument genutzt. Ab Takt 37 hält sie ein  $gis^2$  im *pp* aus, während in der Klosterkirche die Nonne Susanna betet. Als Susanna von ihrer Mitschwester Klementia daran erinnert wird, dass es Zeit zum Aufbruch ist, antwortet sie, dass sie noch einen Ton hört. Daraufhin antwortet Klementia: „Die Orgel klinget noch“<sup>62</sup>. Das anhaltende  $gis^2$  der Orgel könnte als ein Nachklang des Orgelspiels interpretiert werden. In Takt 143 verstummt die Orgel, das volle Orchester setzt ein und begleitet Susannas

---

<sup>62</sup> Alle Zitate nach: Hindemith, Paul: *Sancta Susanna*. Herausgegeben von Ludwig Finscher und Marianne Reißinger. In: Paul Hindemith. Sämtliche Werke. Im Auftrag der Hindemith-Stiftung herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher. Band I,3. B. Schott's Söhne, Mainz: 1975.

Visionen vom Satan und Klementias Versuche sie zu beruhigen. In ihrem Gespräch über die Nacht kommt wieder die Orgel vor:

Klementia: „Es summt, es klopft...“

Susanna: „Die Orgel...die Blüten...“

In der Folge verstummt die Orgel und schweigt bis zum Ende der Oper. Dass die Orgel nur als Stimmungsmacher dient und nicht als liturgisches Instrument eingesetzt wird, macht auch die Tatsache deutlich, dass der Chor der Nonnen von Streichern des Orchesters statt von der Orgel begleitet wird.

Die Nutzung der Orgel als eine musikalische Reminiszenz an Religiöses und Kirchliches war also vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes musikalisches Mittel, ist aber auch in später entstandenen Opern zu beobachten.

#### 4.4.3. Die Orgel als dramaturgisches Requisit (klanglich oder optisch präsent auf der Bühne)

Die Orgel hat eine derartige Kraft des Tones und ein so spezielles Timbre, dass sich ihr Spiel auch ohne besondere kompositorische Unterstreichung vom Klang der übrigen Orchesterinstrumente absetzt. Dadurch ist es leicht möglich, durch das Spiel der Orgel dramaturgische Motivationen deutlich zu machen.

Besonders durch Harmonik und Tempo wird von der Bühnengorgel das Geschehen kommentiert. Diesen Effekt nutzt Louis Spohr in der Kirchenszene des *Faust*. Zum Auszug der Hochzeitsgäste aus der Kirche spielt die Orgel ein Postludium. Dieses ist wesentlich schneller und harmonisch chromatisierter als das Präludium, das die Zeremonie eingeleitet hatte. Dadurch wirkt die Musik unruhig und angespannt und vermittelt schon eine Ahnung vom kommenden Unheil. Diese Technik findet sich bei vielen Opern, in denen die Orgel vorkommt.

In ähnlicher Weise findet die Orgel in Spohrs *Kreuzfahrern* Anwendung. Im dritten Akt soll die Nonne Emma bei lebendigem Leibe eingemauert werden soll, weil sie Balduin liebt. Nach ihrem Gebet in der Klosterkirche wird Emma zu einer Blende geführt, hinter der sich ihr Schicksal vollziehen soll. Dazu singt der von der Orgel begleitete Nonnenchor unisono ein kurzes Gebet. Während das Gebet der Nonnen rezitativartig auf wenigen Tönen verharret, drückt die Orgel in ihrer Stimmführung und Harmonik die Verzweiflung Emmas aus. Der

Satz der Orgel ist von abwärtsgerichteten chromatischen Durchgängen geprägt. Diese Szene ist eines der wenigen Beispiele, wo die Orgel einen liturgischen Ritus begleitet, aber eine dazu gegensätzliche Stimmung vermitteln soll.

Eine häufige Aufgabe des Orgelklanges ist auch die Simulation räumlicher Tiefe. Dieses Phänomen wird dadurch möglich, dass der Klang des auf der Bühne postierten Instrumentes dem Orchesterklang entgegenkommt. So entsteht ein Halleffekt, da der Schall von der Bühne langsamer und leiser beim Hörer ankommt als der des Hauptorchesters.

Zur Vermittlung räumlicher Tiefe nutzt etwa Gaspare Spontini die Orgel in seiner Oper *Agnes von Hohenstaufen*. Zwar schreibt Spontini keine echte Orgel vor, er setzt das Bühnenorchester, das die Orgel imitieren sollte, aber szenisch so geschickt ein, dass der Hörer den Klang einer Pfeifenorgel wahrzunehmen glaubt. Schon im Textbuch von 1837 heißt es zum zweiten Bild des II. Aktes: „Die Kirche eines Frauenklosters. In der halben Tiefe der Bühne befindet sich oben in der ganzen Breite derselben der Chor und die Orgel.“<sup>63</sup> Der Klang des Bühnenorchesters, das die Orgel imitieren soll, kommt genau aus der Richtung, aus der man es durch die optische Präsenz der Orgel im Bühnenbild vermuten würde. Dadurch wirkt der Klang authentischer. Ebenso entsteht noch mehr, als es bei Verwendung einer Pfeifenorgel der Fall wäre, ein räumlicher Klang, weil sich Hauptorchester und Bühnenorchester klanglich besser vermischen als Pfeifenorgel und Orchester.

Bei Verdi ist die Orgel ein relativ häufiges dramaturgisches Mittel.

Ein Beispiel für Verdis dramaturgisch geschickten Einsatz der Orgel ist seine Oper *Il trovatore*. Als Leonora und Manrico sich in einem Saal, der an die Burgkapelle angrenzt, ihre ewige Liebe schwören und ihre Hochzeit planen, erklingt aus der Kapelle unvermittelt Orgelspiel. Der Gesang Leonoras und Manricos wird mit einfachen Akkorden begleitet. Die zwei Schlusstakte singen beide Stimmen ganz ohne Begleitung. Direkt anschließend wird gemeldet, dass Manricos Mutter gefangen wurde. Manrico bricht auf, der Traum der Hochzeit ist geplatzt. Plausibel erscheint Schusters Interpretation der Funktion des Orgelspiels:

„Hier wirkt das Orgelspiel wie der Glanz einer fremden, fernen Welt, die den beiden Liebenden letztlich verschlossen bleiben muss. [...] Nicht abwegig erscheint es, das Eindringen des kirchlichen Elements in Form der Orgel auch als ein Zeichen dafür zu deuten, dass die beiden in reiner Liebe einander zugetan sind und dass das Unglück, das von außen auf sie hereinstürzt, durch Umstände verursacht wird, denen sie nicht entrinnen können.“<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> MUN. S. 135.

<sup>64</sup> SCH. S. 490.

Hans Pfitzners *Palestrina* ist ein weiteres Beispiel für eine derartige Verwendung der Orgel im Dienste der Dramaturgie. Palestrinas Weltabgewandtheit und seine Verbindung mit der Vergangenheit werden durch die Orgel symbolisiert. Der Schluss der Oper macht das deutlich. Palestrina hat es durch die Komposition seiner Messe geschafft, das Konzil von Trient zu überzeugen, Figuralmusik weiterhin in der Kirche zuzulassen. Der altersmüde Palestrina ist aus dem Kerker heimgekehrt. Er legt sein Schicksal in Gottes Hände während von der Straße das Hoch auf Palestrina ertönt: „Nun schmiede mich, den letzten Stein, an einem deiner tausend Ringe, Du Gott - und ich will guter Dinge und friedvoll sein.“<sup>65</sup> An dieser Stelle lautet Pfitzners Anweisung in der Partitur: „Er läßt sich bei den letzten Worten an den Stuhl bei der Orgel sinken und versenkt sich, leise spielend, in musikalische Gedanken, den Blick über die Tasten weg ins Weite gerichtet.“ Das Spiel auf der Orgel dient Palestrina als Flucht in eine andere Welt. Es zeigt gleichzeitig seine schöpferische Genialität und seine menschliche Einsamkeit nach dem Tod seiner Frau. Da die Orgel in der ganzen Oper als das Instrument Palestrinas behandelt wird, endet die Oper *Palestrina* folgerichtig mit leisen Orgelakkorden, gespielt von Palestrina selbst.

---

<sup>65</sup> Alle zitiert nach: Pfitzner, Hans: *Palestrina*. Studienpartitur. Edition Schott, Mainz u.a.: 1951.

#### 4.5. Die Orgel als eine orchestrale Klangfarbe

Ein weiterer Faktor, der oft vernachlässigt wird, ist die Nutzung der Orgel als ein Instrumentationseffekt. Dieses Phänomen ist nicht auf die Oper beschränkt. Vor allem in der Symphonik findet die Orgel Eingang. Man denke nur an Richard Strauss' Alpensymphonie, wo die Orgel zur Darstellung des Gewitters verwendet wird, oder auch an Saint-Saëns Orgelsymphonie.

In der Oper hingegen wird die Orgel im 19. Jahrhundert kaum als reines Orchesterinstrument verwendet. Erst im 20. Jahrhundert wird sie vermehrt als Teil des Orchesters statt als Effekt auf der Bühne gebraucht. Diese Art der Verwendung findet sich etwa bei Giacomo Puccini, aber auch bei Richard Strauss oder Carl Orff.

Puccinis Verwendung der Orgel könnte man durch deren spezielles Timbre begründen, das den idealen Klangvorstellungen des Komponisten nahekommt. Laut Norbert Christen hatte Puccini „ganz offensichtlich eine persönliche Vorliebe für das Oktavieren“<sup>66</sup> und für den vollen Satz. Auf diese Weise erlangen seine Melodien besonderen expressiven Ausdruck. Dieses Prinzip verfolgt auch die Orgel durch ihre Register (4', 2' etc.), die den Ton oktavierend ohne dass der Spieler etwas dazutun müsste, und durch ihre Vielstimmigkeit (u. a. bedingt durch das Pedal), die dem Puccini'schen Ideal des vollen Satzes entgegenkommt. Wie Christen betont, sind Mixturtechnik und Parallelakkordik aber auch Kennzeichen asiatischer Musik (z.B. aus China), könnten also auch ein musikalischer Exotismus statt eines Orgelsurrogats sein.

Meist verwendet Puccini aber die Orchesterorgel. So lässt er beispielsweise in *Il Tabarro* das Orchester eine Drehorgel imitieren.

In der Oper des 19. Jahrhunderts wird die Orgel vorrangig in dramaturgischer Funktion gebraucht, sie wird höchstens stellenweise in den Orchesterklang integriert. Ein derartiges Beispiel findet sich in etwa Charles Gounods Oper *Mireille* oder in Mascagnis *Cavalleria rusticana*. In beiden Opern begleitet die Orgel den Gesang der Gläubigen. Als sich das Drama zuspitzt, gleicht sich die Orgel in ihrem Satz der melodisch-harmonischen Struktur des gesamten Orchesters an, statt weiter als Soloinstrument aufzutreten. Dies geschieht aber vor allem deshalb, um einen besseren Übergang zwischen Orgelklang und Orchesterklang zu schaffen. Die Orgel schweigt in beiden Fällen sofort nach Ende des liturgischen Gesangs und wird nicht weiterhin als Orchesterinstrument verwendet.

---

<sup>66</sup> Christen, Norbert: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*. Schriftenreihe zur Musik 13. Wagner, Hamburg: 1978. S. 135.

Eines der wenigen Beispiele für den rein orchestralen Gebrauch der Orgel im 19. Jahrhundert ist Verdis *Otello*.

Der erste Akt der Oper beginnt mit der musikalischen Darstellung eines Sturms an der Küste von Zypern. Die Orgel setzt mit dem ersten Tuttischlag des Orchesters ein. In der Partitur ist vermerkt: “L'organo sulla scena metterà il registro dei Contrabassi e Timpani e coi Pedali suonerà contemporaneamente”<sup>67</sup>. Sie spielt gleichzeitig C, Cis und D im Pedal. Dieser Cluster wird nun für die gesamte Dauer des Sturms ausgehalten. Als der Orchesterklang leiser wird, steht in der Orgelstimme angemerkt: “levare qualche registro dell'Organo per far più piano“ bzw. “L'organo sempre più piano”. Erst als sich der Sturm beruhigt, endet der Orgelcluster. Die Orgel trägt durch ihre drei Töne zur Unheimlichkeit der Musik bei. Die eng beieinander liegenden Sekundschritte C, Cis und D erzeugen in der von Verdi geforderten Registrierung eine dunkle, dichte Klangwolke. Diese entfernt sich durch das Diminuendo klanglich immer mehr, je mehr sich der Sturm entfernt. Verdis Verwendung der Orgel in *Otello* nimmt jene unheimlichen Klangeffekte vorweg, die die Orgel in der Oper des 20. Jahrhunderts (beispielsweise bei Richard Strauss) erzeugen wird.

Im 20. Jahrhundert wird die Orgel immer häufiger als orchestrale Klangfarbe verwendet. Ihre Anwendung steht mehr im Zusammenhang mit ihrem kirchlichen Aufgaben, vielmehr werden die Klangqualitäten des Instrumentes genutzt, um bestimmte musikalische Stimmungen zu verstärken. Komponisten nützen einerseits den strahlend hellen Klang der Orgel, bedienen sich andererseits aber auch ihres dunklen, obertonarmen Timbres.

Besonders gut sind beide Verwendungsarten in Carl Orffs Einakter *Die Kluge* zu bemerken. Orff verwendet die Orgel in drei verschiedenen Szenen der Oper. Die Orgel spielt „auf dem Theater“<sup>68</sup>. In der siebten Szene des Einakters kommt die Orgel zum ersten Mal vor. Drei Strolche, die einem Eseltreiber durch eine List sein Tier abgeluchst haben, kommen an die Tür des Kerkermeisters und verlangen nach Wein. Ihr betrunkenen Gesang wird streckenweise auch von Orgelspiel begleitet. Der erste Teil der Szene stellt ein Trinklied dar. Nach Ende dieses Liedes sind die Strolche „völlig besoffen, ekstatisch“ und beschließen, nach Hause zu gehen. Der erste Strolch steigt auf den Tisch und kräht dabei wiederholt wie ein Hahn, während die anderen beiden unter dem Tisch grölen:

„Stich ab den Hahn, stich ab den Hahn!!  
Die ganze Nacht ist schon vertan  
Die Stern blas aus, hängs Morgengrauen raus,

---

<sup>67</sup> Alle zitiert nach: Verdi, Giuseppe: *Otello*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi, Milano: 2003.

<sup>68</sup> Alle zitiert nach: Orff, Carl: *Die Kluge*. Studienpartitur. Edition Schott, Mainz: 1957.

Wir gehen nach Haus.“

Anschließend machen sie sich singend auf den Heimweg.

Die Orgel tritt nach Ende des Trinkliedes hinzu und begleitet das trunkene Intermezzo der Strolche bis zum Antritt des Heimwegs. Sie spielt im Pedal und in zwei Oberstimmen jeweils den Ton c im *ff*. Diese drei Stimmen (drei Orgelstimmen analog zu drei Strolchen) halten ihr jeweiliges c nun drei Takte aus. Dann ist nach einer Fermate ein Absetzzeichen notiert, auf das erneut jene Phrase folgt, die eben beschrieben wurde. Nach dem zweiten „Stich ab den Hahn“ des dritten Strolches ändert sich die Orgelstimme. Das Grundgerüst der drei c bleibt erhalten, hinzu treten jedoch zwei weitere Stimmen, die anfangs mit den Oberstimmen das c intonieren, auf die zweite Halbe des zweiten Taktes jedoch ins b wechseln, das sie nun vier Schläge zu den weiterhin liegenden drei c aushalten. Im dritten Takt wechseln die b (wiederum auf den dritten Schlag) ins as, im darauffolgenden Takt ins g. Dieses liegt nun für weitere vier Takte bis zum Ende des Intermezzos. Auch dynamische Änderungen sind an dieser Stelle zu verzeichnen. Bereits im ersten Takt der Abschlussphrase ist ein *decrescendo* ins *f* notiert, ein weiteres *decrescendo* ins *p* findet sich auf dem g der zusätzlichen Stimmen. Zwei Takte vor Schluss ist *pp* notiert.

Die Orgel hat hier ganz klar orchestrale Funktion. Sie ist wird mit Harfe, Flöten und Klarinetten (und Bassklarinetten) parallel geführt. Dazu spielen die Streicher einen *pizzicato*-Auftakt zu Beginn jedes Taktes; Klavier und restliche Bläser liefern rhythmische Akzente. Der rauschhafte Zustand der Strolche wird musikalisch dargestellt. Die rhythmischen Akzente könnten dabei das gestörte Gleichgewicht der Betrunknen verdeutlichen, die scharfe und helle Klangfarbe von Orgel und Holzbläsern die gesteigerte Sensitivität in der Wahrnehmung von Reizen, die Alkohol beim Menschen bewirkt. Als die heimwärts torkelnden Strolche erneut ihr Trinklied anstimmen, verstummt die Orgel wieder.

Die Orgel ist hier vermutlich auch deshalb eingesetzt, um am Schluss der Sequenz zu gewährleisten, dass der Ton auch wirklich über acht Takte pausenlos ausgehalten wird (was für Bläser ohne Atempause nicht möglich wäre).

Auch in der neunten Szene der Oper findet die Orgel Verwendung. Der König hat seine Frau, die Kluge, verstoßen, weil er denkt, sie habe sich mit dem Eseltreiber gegen ihn verbündet. Er befiehlt ihr zu gehen, erlaubt ihr aber, in einer Truhe das mitzunehmen, was ihr am liebsten ist. Daraufhin beschließt die Kluge, den König mitzunehmen und verabreicht ihm ein Schlafmittel im Getränk.

Nach dem furios dahinstürmenden, repetitiven, abgehackten Gesang des Königs setzt der leise und getragen fließende, durch die vorherrschenden Intervalle von Quartan, Quinten und

Oktaven archaisch anmutende Gesang der Klugen ein. Sie versucht den König zum Essen und zum Trinken zu überreden. Als sie beginnt, ihm Schlafmohn in sein Getränk zu mischen, setzt die Orgel ein.

Auch hier dient der Orgelklang als orchestrale Klangfarbe. Die Orgel spielt lediglich ein D im Pedal (das sogar explizit als „Ped. Solo“ bezeichnet ist). Ihr Ton ist *pp* und wird von Bassklarinette und Harfe mitgespielt. Durch den leisen, dumpfen Klang wird der betäubungsgleiche Schlaf des Königs vorweggenommen. Zwischen diesen tiefen Tönen singt die Kluge ihr (Schlaf-)Lied. Auf den zwei Takte ausgehaltenen Ton des Pedals folgt zweimal je eine Phrase des Liedes der Klugen.

Anschließend beginnt ein neuer Abschnitt. Flöten und Trompeten leiten mit einer Melodie im *pp* zum Gesang der Klugen über, der nun vom ganzen Orchester begleitet wird. Die Harfe und die erste Bratsche spielen die Gesangslinie der Klugen; Flöten, Bassklarinette, Trompeten, 3 Kontrabässe, die linke Hand des Klaviers und die Orgel halten die Quint d-a im *pp* bzw. *ppp* (Flöten, Trompeten) aus. Wiederum ist es nur ein Ton, der vom Pedal der Orgel gespielt wird. Nachdem der Gesang seine letzte Note erreicht hat, wirft das Klavier in hoher Lage eine schnelle Staccato-Bewegung ein. Auf diese Art werden zwei weitere Phrasen des Liedes vertont.

Die letzten zwei Phrasen werden nun von allen Streichern, den Flöten und Trompeten mitgespielt. Die Orgel setzt in der vorletzten Phrase mit ihrem Ton auf dem letzten Ton der Singstimme ein und hält diesen mit jener einen Takt lang, während das Klavier erneut einen kurzen Einwurf spielt. Die letzte Phrase des Gesanges begleitet die Orgel hingegen nicht, stattdessen werfen Klavier und erste Violine Quinten in Dreiergruppen ein. Dann erklingt in den gedämpften Hörnern eine Kette von abwärtsschreitenden Dreiklängen. Als der König trinkt, ersetzen die gedämpften Posaunen den Hörnerklang. Nach fünf solchen Akkorden fällt der König in Schlaf. Der Abschnitt endet mit einem D-Dur-Akkord, zu dem auch die Orgel wieder die Pedalnote D im *pp* beiträgt. Ebenfalls erklingen Bassklarinette, drei Posaunen, Harfe und Klavier mit einer Oktav im Bass und die tiefen Streicher.

Auch in dieser Szene wird die Orgel aufgrund ihres Timbres verwendet. Ihr dumpfer Klang eignet sich hervorragend, um den König, der in Schlaf fällt, musikalisch zu charakterisieren. Das Lied der Klugen kündigt durch seine musikalische Gestaltung die Wirkung des Schlafmittels an.

Ein letztes Mal kommt die Orgel in der zwölften Szene vor. Die Kluge hat den schlafenden König in die Truhe gepackt und sieht ihm nun unter einem Baum beim Schlafen zu. Seinen Schlaf hat Orff musikalisch dargestellt.

Die Szene hebt mit einer fanfarenartigen einstimmigen Phrase der Trompete und Bratsche an, die auf einem Akkord, in den Harfe und tiefe Streicher einfallen, ihren Höhepunkt erreicht und anschließend wieder im Unisono endet. Diese Phrase wird ein zweites Mal wiederholt, wobei das Ende eine verlängerte Variation erfährt. Als der König das erste Mal im Schlaf lächelt, setzt das Orchester ein. In Hörnern, Celli und Kontrabässen liegt nun ein D-Dur-Akkord, dazu liefern Harfe und pizzicato-Kontrabässe Achtelbewegungen. Klarinette und Flöte spielen abwechselnd ihre, durch Tonwiederholungen gekennzeichneten Melodien. Nach elf Takten setzt das gesamte Orchester ein. Die Orgel setzt ebenfalls an dieser Stelle ein und spielt im *pp* ein D im Pedal. Nach fünf solchen Takten ändert sich der Charakter der Musik erneut. Wieder spielen Trompete und alle Bratschen ihre Melodie, diesmal fallen Harfe und sämtliche Streicher mit Akkorden ein. Erneut lächelt der König im Schlaf, erneut folgen die schon zuvor beschriebenen Orchesterabschnitte. Der König erwacht. Nach einem kurzen rezitativen Abschnitt, in dem die Kluge dem König ihre Liebe erklärt, beschließt ein jubelndes Orchestertutti, unterbrochen von einem Bauer, der am Ende der leise verklingenden Musik das Licht auslöscht, die Oper. Die Orgel wird nicht mehr eingesetzt.

Orff verwendet die Orgel also einerseits aufgrund ihrer hellen bis scharfen Klangfarbe (Rausch der drei Strolche), andererseits weil sie dumpfe volle Töne produzieren kann. Letztere Qualität setzt er in jenen Szenen ein, in denen Schlaf eine Rolle spielt (Schlaftrunk und Traum des Königs). Die Orgel ist als reines Orchesterinstrument behandelt, wird aber als Bühneninstrument vorgeschrieben. Das verstärkt ihren Klangeindruck noch. Die Orgel ist mit den übrigen Orchesterinstrumenten so verflochten, dass sie sich gut mit den übrigen Instrumenten mischt, deren Stimmverlauf teilweise ident mit jenem der Orgel ist. Sie wird so geschickt ins Orchester integriert, dass sie nicht als separater Klang wahrnehmbar ist.

Vor allem in den Opern von Richard Strauss wird das Timbre der Orgel ebenfalls geschickt in den Orchesterklang integriert.

Strauss setzt beispielsweise im dritten Aufzug der *Frau ohne Schatten* eine Orgel ein.

Im dritten Akt ist die Kaiserin mit der Amme in der Geisterwelt gelandet wo die Kaiserin Keikobad vor dessen Tempel herbeiruft. Keikobad lässt daraufhin den Mann der Kaiserin versteinert auf einem Thron erscheinen.

Die sechzehntaktige orchestrale Steigerung vor dem Moment, in dem der versteinerte Kaiser sichtbar wird, wird von der Orgel mitgespielt. Sie hält eine Oktav des Pedals im *pp* und steigert ihren Klang in den letzten Takten ins Fortissimo. Als der Kaiser erscheint, spielt sie

zur liegenden Oktav einen vierstimmigen Akkord in den höchsten Stimmen. Die Orgel dient hier als Verstärkung der orchestralen Klangsteigerung.

Die vielen verschiedenen Rollen, die die Orgel in einer Oper erhalten kann, sind sehr gut am Beispiel der Orgelstimme in *Salome* ersichtlich.

Richard Strauss schreibt in *Salome* sowohl das Harmonium als auch die Orgel vor.

Die Orgel kommt nur gegen Schluss der Oper vor, während das Harmonium zu Beginn eingesetzt wird. Beide Instrumente spielen „hinter der Szene“ und haben dramaturgische Funktionen. Gleichzeitig sind sie aber Teil des Orchesterklangs und werden nicht solistisch gebraucht.

Das Harmonium scheint mit seinen vielstimmigen, lange ausgehaltenen Akkorden für Räumlichkeit der Musik zu sorgen. So findet sich in seiner Stimme die zusätzliche Anmerkung „auf der Seite, von der Salome auftritt“. Seine Klangfarbe wird vom Komponisten offenbar mit Salome assoziiert. Das Harmonium spielt genau in dem Moment, in dem von der Schönheit der Prinzessin Salome die Rede ist. Als anschließend der Mond und der Religionsstreit der Juden thematisiert werden, verstummt das Harmonium und spielt erst wieder, als Narraboth erneut Salomes Schönheit besingt. In der Stimme des Harmoniums ist allerdings notiert „nicht hervortretend“. Das lässt darauf schließen, dass das Harmonium nur eine zusätzliche orchestrale Klangfarbe ist.

Die Orgel hat hingegen verschiedene Aufgaben.

Im Gegensatz zum Harmonium könnte man sie mit Jochanaan in Verbindung bringen. Jochanaan ist Prophet, der am Hof von Herodes in einer alten Zisterne lebt. Als er sich weigert, sich von Salome küssen zu lassen, bringt diese ihren Stiefvater Herodes dazu, Jochanaan töten zu lassen.

Die Orgel erklingt zum ersten Mal als Salome die Schönheit des toten Jochanaans bestaunt. Als sie singt „Deine Stimme war ein Weihrauchgefäß, und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik“<sup>69</sup> setzt einen Schlag vor den Worten „geheimnisvolle Musik“ die Orgel ein. Sie hält eine Oktav auf A – Kontra-A im *pp*. Darüber beenden die Solovioline und die ersten Geigen ihre Melodie. Gleichzeitig beginnen die höchsten Holzbläser (Flöten, Oboen) im *pp* mit der Melodie, die zu Beginn der dritten Szene das Erscheinen Jochanaans aus der Zisterne angekündigt hatte.

Damit schafft es Strauss, die musikalische Verbindung zu Salomes nächsten Worten herzustellen. Diese singt nämlich anschließend davon, dass Jochanaan sie nicht ansehen wollte, als er aus der Zisterne kam. Als Salome die Phrase „geheimnisvolle Musik“

---

<sup>69</sup> Schreibweise nach der Partitur.

ausgesungen hat und nun „in den Anblick von Jochanaans Haupt versunken“ ist, wechselt die Orgel auf D – Kontra-D. Gleichzeitig tremolieren die Violinen, die restlichen Streicher spielen Flageolett in den höchsten Lagen. Das Blech schweigt. Nun wird die Melodie der Holzbläser dominierend.

Die Orgel dient hier zwar als orchestrale Klangfarbe, hat aber auch dramaturgisch eine Funktion.

Obwohl in der Orgelstimme *pp* vermerkt ist, hört man die tiefen Töne der Orgel gut aus dem Orchester heraus. Deshalb können an dieser Stelle neben der zusätzlichen Klangfarbe zwei weitere Funktionen der Orgel angenommen werden. Die tiefen, leisen Töne der Orgel verweisen auf die „geheimnisvolle Musik“, die Salome an dieser Stelle anspricht. Allerdings dient die Orgel hier auch als ein akustischer Verweis auf das Sakrale an sich. Zuvor hatte Salome vom Weihrauch gesungen, nun über geheimnisvolle Musik. Da es sich bei ihrer Beschreibung um Jochanaan, den christlichen Propheten handelt, liegt es nahe, dass Richard Strauss diese Stelle mit der Orgel untermalt. Für eine sakrale Referenz spricht aber nicht nur die Verwendung der Orgel. Vor dem Einsatz der Orgel ist nicht nur ein Diminuendo, sondern auch ein Ritardando in allen Stimmen der Partitur notiert. Mit der Orgel setzen im neuen Tempo – „langsam“ – auch andere Instrumente ein, was den Effekt des Innehaltens und der Stimmungsänderung noch unterstreicht. Das langsame Tempo, die verhaltene Lautstärke und die Verwendung jener Melodie, die Jochanaans „Predigt“ („Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?“) zu Beginn der dritten Szene einleitet, sprechen ebenso wie der Gebrauch der Orgel dafür, dass Strauss hier eine weihevollen Stimmung schaffen wollte, die auf Jochanaans Reinheit bzw. auf seinen Glauben verweist.

Dieser akustische Verweis auf die sakrale Sphäre hat auch dramaturgisch eine wichtige Funktion. Er nimmt Salomes Ende vorweg. Hatte Jochanaan zu Beginn der dritten Szene gesungen „Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist? Wo ist er, der eines Tages im Angesicht alles Volkes in einem Silbermantel sterben wird?“ so erinnert diese Melodie den aufmerksamen Hörer nun daran, dass die Zeit der Sühne Salomes für ihre Missetaten bald gekommen ist.

Die Orgel ist hier Teil eines musikalisch-dramaturgischen Orchesterkommentars.

Sie gibt dem Orchesterklang seine räumliche Dimension, da sie hinter der Szene erklingt.

In kommentierender Funktion spielt die Orgel ein zweites Mal in dieser Oper. Als Salome Jochanaans Mund geküsst hat, hat Herodes düstere Vorahnungen. Nachdem er gesungen hat „Es wird Schreckliches geschehn“ kommentiert das Orchester erneut die Szene. Zuvor war es schon dunkel geworden, jetzt wird auch die Musik dunkel. Das Tempo wird nun „doppelt so

langsam“, das Fortissimo des gesamten Orchesters weicht einem plötzlichen Pianissimo in den kontinuierlich trillernden Holzbläsern und den tremolierenden zweiten Geigen. Strauss drückt so die Unsicherheit der Stimmung aus und vermittelt das Gefühl, die Situation könne sofort umschlagen. In Flöte und Oboe ertönt das Motiv, zu dem Salome ihre Reaktionen auf Jochanaans Predigt in der dritten Szene gesungen hatte. Es begleitete anfangs ihren Ausruf „Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich.“, später dann ihren Wunsch „Ich möchte ihn näher besehn“. An dieses Motiv anschließend spielt das gesamte Orchester zweimal einen *pp*-Cluster, bestehend aus cis, eis, fisis, gis, ais. Die Orgel spielt einen reinen, sechsstimmigen cis-Moll-Akkord. Dieser Cluster wird durch einen Takt Geigentremolo über dem das vorhin erwähnte Motiv erklingt mit dem nächsten Cluster verbunden.

An dieser Stelle hat die Orgel rein klangmalerische Funktion. Sie ist im Orchesterklang nicht gesondert wahrzunehmen und sorgt lediglich für Klangfülle und eine gewisse Dumpfheit des Klanges, die normalerweise durch Blechbläserakkorde erreicht wird. Die Blechbläser spielen hier aber gestopft (vermutlich um das Bedrohliche der Situation durch ihren gewissermaßen verzerrten Ton zu verstärken), das heißt, ihr Klang ist nicht so voll wie sonst. Daher setzt Strauss zusätzlich die Orgel ein. Durch Registrierung lässt es sich auf dieser leicht erreichen, einen vollen, aber leisen und dumpfen Klang zu erzeugen.

Salome singt davon, Jochanaans Mund geküsst zu haben. Im Takt in dem sie singt „Hat es nach Blut geschmeckt?“ erklingt erneut der Cluster. Diesmal spielt die Orgel alle enthaltenen Töne in zwei achtstimmigen Akkorden im *pp*. Dieser Cluster wiederholt sich auch zu Salomes Worten „Sie sagen, dass die Liebe bitter schmecke“. Nach dieser Stelle erklingt noch einmal jenes „Salome ist fasziniert von Jochanaan“ - Motiv der dritten Szene. Es leitet eine orchestrale Steigerung ein, die in Salomes Ausbruch „Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan, ich habe ihn geküsst deinen Mund“ und Herodes‘ Befehl „Man töte dieses Weib!“ kulminiert. Die Stimmung ist von unheilsschwanger in ekstatisch jubelnd umgeschlagen. Die Harmonik hat sich von den dumpfen, düsteren Clustern wieder zur expressiven, spätromantischen Sprache Richard Strauss‘ gewandelt. Auch Salome singt nun nicht mehr rezitativisch in Halbtonfortschreitungen, sondern in weit ausschwingenden Kantilenen. Für den Rest der Oper schweigt daher die Orgel, deren klangfarbliche Qualitäten für diese Stimmung des hysterischen Jubels nicht mehr erforderlich sind.

In ähnlicher Funktion ist die Orgel in einigen Opern Richard Strauss‘ eingesetzt.

#### 4.6. Musikalische Integration der Orgel ins Gesamtgeschehen

Es ist auffällig, dass die Bühnenorgel kaum in den Orchesterklang integriert wird.

Das liegt vor allem daran, dass sie sehr oft als Begleitinstrument bei liturgischen Handlungen vorkommt. In einem solchen Szenario schweigt das Orchester meist, während die Orgel begleitet, und setzt allenfalls für Zwischenspiele ein.

Ein weiterer Grund ist sicherlich die Tatsache, dass der Klang der Orgel solistisch besser zur Geltung kommt.

Héctor Berlioz, der bekannt für seine Fähigkeiten auf dem Gebiet der Instrumentation war, schrieb in seiner Instrumentationslehre zur Mischung von Orchester- und Orgelklang:

«Toutes les fois que j'ai entendu l'orgue jouer en même temps que orchestre, il m'a paru produire un détestable effet et nurire à celui de l'orchestre au lieu de l'augmenter.»<sup>70</sup>

Berlioz begründete das damit, dass der Orgelton zu starr sei, um mit dem anderer Instrumente kombiniert zu werden:

«Sans doute il est possible de mêler l'orgue aux divers éléments constitutifs de l'orchestre, on l'a fait même plusieurs fois ; mais c'est étrangement rebaisser ce majestueux instrument que de le réduire à ce rôle secondaire ; il faut en outre reconnaître sa sonorité plane, égale, uniforme, ne se fond jamais complètement dans les sons diversement caractérisés de l'orchestre, et qu'il semble exister entre ces deux puissances musicales une secrète antipathie.»<sup>71</sup>

Dazu der Kommentar von Richard Strauss in seiner Übersetzung der Berlioz'schen Instrumentationslehre:

„Indessen müssen wir uns vorhalten, daß lange Zeit [...] die Orgel das Accompagnement für konzertierende Orchesterinstrumente hergab und daß zweifellos der Orgelton in einzelnen Registern wie in der möglichen Legion von Farbmischungen [...] sich dem Ton der Orchesterinstrumente ungleich besser amalgamiert als z. B. der Klavierton.“<sup>72</sup>

Ein weiterer Grund für die überwiegend solistische Verwendung der Bühnenorgel ist auch, dass die Orgel in keiner Oper durchgehend eingesetzt wird. Sie tritt mehr oder weniger prominent an einigen Stellen hervor, wird aber von keinem Komponisten wie eines der Orchesterinstrumente behandelt und während der gesamten Oper verwendet.

Es bestehen große Unterschiede bezüglich der Integration der Orgel ins dramatische und musikalische Geschehen. Während Leoncavallo in seiner Oper *I Medici* die Orgel auf geniale Weise mit dem Orchester, den Chören und den Solisten verschränkt, ist beispielsweise die Orgel in *Luisa Miller* von Verdi nur ein kurzer, eingeschobener Effekt.

---

<sup>70</sup> Berlioz, Hector: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Lemoine, Paris et Bruxelles: 1890. S. 169.

<sup>71</sup> Ebenda.

<sup>72</sup> Berlioz, Héctor: *Instrumentationslehre*. Teil II. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Peters, Leipzig: 1955. S. 260.

In den ersten Werken, in denen die Bühnenorgel Gebrauch findet, erklingt sie meist nur kurz ohne Orchesterbegleitung. Besonders bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ist diese Art des kurzen Orgeleinschubs häufig anzutreffen.

*Robert le diable* von Meyerbeer bildet allerdings eine Ausnahme. Meyerbeer lässt die Orgel meist solistisch spielen, verschränkt ihre Stimme aber mit dem Gesang der Mönche und der Orchesterbegleitung:

Die Nr. 20, «Prière en Chœur» hebt mit einem Präludium der Orgel an. Nach zwei fünftaktigen, aufsteigenden Akkordfolgen der Orgel setzen die Streicher im Pizzicato ein. Die Orgel schweigt. Auch die Streicher spielen eine fünftaktige Phrase. Anschließend beginnt ein Priester das Gebet zu intonieren, nach zwei Takten fällt der «Chœur du Peuple» ein. Dieser singt a-cappella: «Gloire à la providence! Gloire au Dieu tout puissant qui sauva l'innocence des pièges du méchant. Gloire au Dieu!» Chor und Priester alternieren bei diesem Gesang. Nachdem das letzte «Gloire au Dieu» im *pp* verklungen ist, setzt die Orgel in anderer Registrierung ein. Während Priester und Mönche abgehen und die Prozession der Gläubigen in die Kirche zieht, präludiert die Orgel solistisch. Innerhalb des Postludiums wechselt die Registrierung mehrmals. Die Streicher beschließen die Szene nach Ende des Postludiums mit drei halben Noten im pizzicato.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wird die Integration der Orgel in die musikalische Gesamtstruktur der Opern kunstvoller. Richard Wagner etwa verbindet in der ersten Szene seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* Orgel, Chorgesang und Orchester auf geniale Weise.

Im 20. Jahrhundert kommt es schließlich zur vollständigen Einbindung der Orgel ins Orchester. Entweder wird die Orgel als orchestrale Klangfarbe gebraucht und daher so eingesetzt, dass sie nicht aus dem Orchesterklang herausfällt (z. B. in den Opern von Richard Strauss), oder sie wird bei ihren solistischen Aufgaben nun vom Orchester begleitet (z. B. Britten, *Peter Grimes*) passiert. Unmotiviert wirkende Einschübe der alleine spielenden Orgel nach Art des beginnenden 19. Jahrhunderts sind kaum mehr zu verzeichnen.

#### 4.7. Zusammenfassung

Durch ihre jahrhundertelange Hauptaufgabe als kirchliches Liturgieinstrument wurde die Orgel traditionellerweise als ein kirchliches Instrument betrachtet. Daher wurde sie in das Instrumentarium der Oper aufgenommen, als Anfang des 19. Jahrhunderts Kirchenszenen auf der Opernbühne modern wurden.

Ihre Aufgabe bestand anfangs lediglich in der Begleitung von liturgischen Handlungen. In der französischen Grand Opéra wurde die Bühnenorgel nun auch eingesetzt, um durch ihren Klang Kirchenstimmung zu erzeugen.

Bedingt durch die Schriften der Romantik, in denen der Orgelklang verklärt wurde, indem ihm sakrale Bedeutung zugesprochen wurde, begannen Komponisten die Orgel auch als klanglichen Vertreter sakraler Prinzipien einzusetzen. Zu solchen Prinzipien zählen das Gute und Reine ebenso wie transzendente Phänomene, die auf das Übernatürliche verweisen.

Im Laufe des Jahrhunderts bekam die Orgel immer wichtigere dramaturgische Aufgaben in der Oper.

Im 20. Jahrhundert wurde sie auch ins Orchester integriert, um an bestimmten (dramaturgisch motivierten) Stellen zur Klangfarbe beizutragen.

Durchgehend wurde die Bühnenorgel in keinem Werk eingesetzt. Der Grad ihrer Verknüpfung mit dem restlichen musikalischen Geschehen hängt ebenso von der Instrumentierungskunst des Komponisten wie auch von den Aufgaben der Orgel innerhalb der Handlung ab.

## 5. Musikalischer Stil der Bühnenorgel

### 5.1. Der typische Orgelstil

Die Bühnenorgel wird - besonders zu Beginn ihrer Geschichte - überwiegend in Verbindung mit Kirchlichem auf der Opernbühne eingesetzt.

Daher versuchten die meisten Komponisten in einem Stil für die Orgel zu komponieren, der sich deutlich vom Stil der restlichen Musik unterscheiden sollte.

Kriterien für einen derartigen Stil festzumachen, war jedoch schon im 19. Jahrhundert problematisch, da Theater und Oper weitgehend die gleichen musikalischen Stilmittel verwendeten.

Ferruccio Busoni bringt in seinem Aufsatz *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Dr. Faust“* das Problem sehr gut auf den Punkt:

„Die Musik bleibt – wo und in welcher Form sie auch auftrete – ausschließlich Musik, und nichts anderes; und sie tritt in eine besondere Kategorie nur in der Vorstellung, durch Titel und Überschrift, einen unterlegten Text, und die Situation, in die man sie stellt. Darum gibt es keine Musik, die als K i r c h e n m u s i k geprägt und erkennbar wäre, und ich bin gewiß, daß niemand beim Anhören einiger Stücke aus Mozarts Requiem oder aus Beethovens großer Messe diese Werke als kirchlich“ empfinden und bezeichnen würde, wenn Titel und Text dem Hörer verschwiegen blieben.“<sup>73</sup>

Der jahrhundertealte wechselseitige musikalische Austausch zwischen geistlicher und weltlicher Musik intensivierte sich im 19. Jahrhundert durch die Aufnahme kirchlicher Szenen in der Oper. Deren neuer, pseudokirchlicher Stil wirkte auf die originale Kirchenmusik ein, wie auch E. T. A. Hoffmann 1814 in seinem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* konstatierte: „Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück“<sup>74</sup>. Zu dieser Vermischung der Stile trug auch die Tatsache bei, dass einige der prominentesten Opernkomponisten wie Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Gounod und Verdi ihre Ausbildung oftmals in kirchenmusikalisch geprägter Umgebung erhalten hatten und auch Kirchenmusik schrieben.

Aus Ermangelung eines originalen kirchlichen Stils behelfen sich Komponisten mit einem Stil, den man für kirchenmusikalisch hielt. Originale Musik aus dem Gottesdienst wurde

---

<sup>73</sup> Busoni, Ferruccio: *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“*. Zweite, unveränderte Auflage. Breitkopf&Härtel, Wiesbaden: 1967. S. 3ff.

<sup>74</sup> Hoffmann, E.T.A.: *Alte und neue Kirchenmusik*. In: E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Hg. mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Band 11. Neue, um die musikalischen Schriften vermehrte Ausgabe. Max Hesses Verlag, Leipzig: 1820. S.134-162. S. 151.

kaum verwendet.<sup>75</sup> Nicht nur durch Melodie und Harmonik wurde versucht, eine feierliche, ernste Stimmung zu vermitteln, man bediente sich auch kirchlicher Attribute wie der Orgel um den Bezug zur Liturgie herzustellen.

Dabei lassen sich zwei verschiedene Behandlungsweisen der Bühnenorgel bemerken.<sup>76</sup> Einerseits wird für die Orgel im Personalstil des Komponisten geschrieben. Das kirchliche Moment wird hierbei alleine durch den Orgelklang bzw. textliche und bühnentechnische Aspekte (Handlung, Kostüme, Schauplatz) gewährleistet. Die Musik der Orgel unterscheidet sich stilistisch nicht von der Musik der restlichen Oper. Diese Art der Komposition macht meist nur einen Teil der Orgelstimme aus und ist nicht für den gesamten Orgelpart charakteristisch.

Als Beispiele wären das von verminderten Septakkorden dominierte Nachspiel des *Credo* in *I Medici* (Leoncavallo) oder auch ein Teil des Orgelparts der Oper *La Juive* (Halévy) zu nennen. In *Cavalleria rusticana* (Mascagni) findet sich ebenfalls ein kurzer Abschnitt, wo die Orgelstimme dem musikalischen Duktus des „weltlichen“ Teils der Oper folgt.

Ein Großteil jener Passagen, in denen die Orgel vorkommt, ist aber in einem Stil komponiert, mit dem auch musikalisch auf die Kirche verwiesen werden soll. Die Musik der Bühnenorgel entsprach meist keineswegs dem Stil der originalen zeitgenössischen Kirchenmusik, wurde aber vom Hörer im Kontext der Oper als Kirchenmusik wahrgenommen.

Um sich nun besonders gut vom Rest der Musik zu unterscheiden, griffen Komponisten auf archaisierende und bewusst schlichte musikalische Mittel zurück. Es wurde darauf verzichtet, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Orgel zu nutzen. Im Gegenteil, die Orgel und ihre Musik sollten möglichst altmodisch bzw. einfach wirken. So entstand im 19. Jahrhundert ein regelrechter Bühnenorgelstil.

Besonders deutlich macht Pietro Mascagni jenen klischeehaften Orgelstil. Seine Oper *Cavalleria rusticana* ist ein prototypisches Werk des italienischen Verismo, der versuchte, möglichst naturgetreu zu schildern. Daher ist die Orgelstimme jener Oper voll von musikalischen Klischees aus der Orgelgebrauchsmusik der katholischen Kirche der Zeit. Die Orgelstimme zeichnet sich durch einfache Harmonik und simpelste Melodik aus. Es finden sich keine kantablen Melodien, stattdessen verwendet Mascagni zu homophonen Akkorden auf Grundstufen einfache Formeln, die in katholischer Kirchenmusik geläufig sind.

---

<sup>75</sup> Erst im Verismo legte man Wert darauf, authentische Musik zu schreiben und liturgische Handlungen möglichst „naturgetreu“ wiederzugeben.

<sup>76</sup> Zu den Charakteristika des Orgelstils in Werken, in denen die Orgel als orchestraler Effekt behandelt wird siehe Kapitel 4.5.

Dazu zählen Vorhalte, die umspielt werden, um eine Verlängerung der Vorhaltswirkung zu erzielen.

Ein Beispiel für eine solche Wendung ist der Schluss des ersten Orgelvorspiels in der Oper. In den letzten vier Takten lauten die Grundharmonien G, C, a, D, G. Diese ändern sich zweimal pro Takt (vorgegeben ist *Alla Breve*). Nur G-Dur, als Schlussharmonie, liegt über zwei Takte und wird mit einer Vorhaltswendung ausgeschmückt.

Auch der Orgelpunkt am Schluss ist typisch für kirchenmusikalische Orgelsätze.

Ebenso findet sich die größtenteils quintverwandte Abfolge der Stufen in der Orgelstimme in dutzenden kirchlichen Liedsätzen. Mascagni erweitert die einfachen Harmonieschritte um typische Floskeln. Zu nennen wären etwa die aufsteigenden Triolen, die über Töne, die den Grundstufenakkord zum Septakkord oder zum Quartsextakkord ergänzen, in die nächste Harmonie überleiten und den starren Satz etwas auflockern.

Besonders stereotyp ist der Schlussvorhalt. In den Randstimmen liegen bereits Quint und Oktav des G-Dur-Akkordes, die Terz des Akkordes wird jedoch erst in einer verzierten Vorhaltsbewegung erreicht. Dabei fällt die Quart c nach einem Schlag schon ins h, wird aber als Viertel sofort ins a weitergeführt und kehrt erst mit Beginn des nächsten Taktes endgültig ins h zurück. Ein derartiger umspielter Vorhalt in den Mittelstimmen über dem bereits darüber und darunter liegenden Zielakkord ist eines der häufigsten Mittel, um kirchliche Orgelsätze zu beenden.

Im Zwischenspiel der Orgel findet sich eine ähnliche Schlusswendung. Diesmal macht aber auch die vierte der fünf Stimmen den Vorhalt mit. Es handelt sich folglich um einen D-Dur-Akkord mit parallel verlaufendem Quart- und Sextvorhalt.

Auch die Kadenzsequenzen, die den Beginn der Orgelstimme in *Cavalleria rusticana* charakterisieren, werden von Organisten äußerst häufig angewandt, um schnell und einfach zu modulieren. So lauten die Harmonien der ersten Takte des Orgelpräludiums: G, e, h, C, G. Handelt es sich - wie in diesem Fall - nicht um einfache Quintfallsequenzen, werden meist Akkorde verwendet, die als III.-, IV.- bzw. VI. Stufen des nächsten Akkords zu deuten sind. Auch die *sixte ajoutée* und der Quartsextakkord werden gerne angewendet. Besonders der Vorhaltsquartsextakkord ist ein Klassiker der Orgelkadenz.

Auch in der Orgelstimme in *Cavalleria rusticana* kommt der Quartsextakkord in der Kadenz des Orgelpräludiums vor. Allerdings lagert Mascagni zwei Stufen zwischen Quartsextakkord und Schlussakkord, sodass die Wendung zwar bekannt, aber nicht übermäßig stereotyp klingt. Bezeichnend ist auch, dass das Zwischenspiel und das Nachspiel der Orgel in dieser Oper auf den selben melodischen Wendungen und harmonischen Verläufen aufgebaut sind. Das

viertaktige Nachspiel der Orgel ist ident mit den letzten vier Takten des Vorspiels, das Zwischenspiel beginnt mit den selben fünf Takten wie das Vorspiel, kadenziert dann allerdings nach D-Dur statt wie das Vorspiel nach G-Dur. Diese Wiederverwertung harmonischen Materials und der wiederholte Gebrauch gewisser Formeln für Vorhalte, Durchgänge und Kadenzen kennzeichnen die liturgische Gebrauchsmusik für Orgel bis heute.

Dynamisch gibt es meist zwei Varianten der Bühnenorgelverwendung: den lauten, „brausenden“ Orgelklang und den leisen, gedeckten Orgelklang. Dynamische Vorzeichnungen wie Crescendo oder Decrescendo finden sich erst im 20. Jahrhundert häufiger. Ausnahmen sind die Orgelstimmen in den Opern Leoncavallos und Puccinis, die späten Werke Verdis oder Wagners *Meistersinger*.

Die laute Variante des Orgelklanges ist von Prinzipalstimmen und Mixturen gekennzeichnet. Die Mixtur ist neben dem Prinzipal das charakteristischste Orgelregister. Sie bildet die Klangkrone des Orgelklanges. Dieses Register besteht aus mehreren, gleichzeitig erklingenden Pfeifenreihen. Der Grundton und dessen Teile (vor allem Quinten) erklingen gleichzeitig. Die Mixtur wird immer mit anderen Registern kombiniert. Die gebräuchlichste Kombination erfolgt mit Registern der Prinzipalfamilie und heißt *Plenum* oder *Organo pleno*. Das Plenum ist jene Registerkombination, die oftmals für Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele vorgeschrieben ist.

Für die Begleitung des Gesanges kommt die leise Variante des Orgelklanges zur Anwendung. Sie setzt sich meist aus Labialstimmen der Orgel zusammen. Besonders gebräuchlich sind Gedackte Stimmen. Diese bestehen aus Pfeifen, die am oberen Pfeifenende verschlossen sind. Durch diese Bauweise gehen die geradzahigen Teiltöne verloren, was einen dunklen und hohlen Ton ergibt. Auch Flötenstimmen werden häufig für leise Registrierungen benutzt.

Meistens erklingt die Orgel nach einem musikalischen Einschnitt. Das Tempo wird langsamer, oft wird die Musik auch leiser. Beispiele für solche geänderten Tempoangaben sind etwa „Andante religioso“ (Massenet: *Manon*), „Grave“ (Wagner: *Rienzi*) oder „Sehr ruhig und getragen“ (Korngold: *Die Tote Stadt*).

Das Tempo wird deshalb langsam gehalten, um die Musik ernst und feierlich wirken zu lassen. Weitere Kennzeichen dieser Feierlichkeit sind spärliche Phrasierung (meist große *Legato*-Phrasen), Blockdynamik und geringe Variation in der Form.

Viele Charakteristika dieses „Bühnenorgelstils“ finden sich auch in kirchlicher Orgelmusik verschiedener Konfessionen. Inwieweit der Stil der Bühnenorgel konfessionell beeinflusst wurde, soll nun gezeigt werden.

## 5.2. Einfluss von Liturgik und Konfession auf den Orgelstil in der Oper

Die liturgische Funktion der Orgel und ihrer Musik standen für Opernkomponisten nie im Vordergrund. Bedacht wurde vielmehr die Wirkung in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht. Dennoch ist ein Vergleich zwischen der originalen Kirchenmusik einer Konfession und ihrem Äquivalent auf der Opernbühne aufschlussreich.

Für Kirchenszenen auf der Opernbühne wurde kaum historisch korrekt komponiert. Das heißt, die meisten Komponisten versuchten nicht, die kirchliche Musiksprache der Zeit, in der die jeweilige Oper spielt, musikalisch zu imitieren. Ebenso wenig verwendeten sie das Instrumentarium, das in der jeweils dargestellten Zeit gebraucht worden war.

So spielen Opern, in denen die Bühnenorgel vorgeschrieben ist, oftmals in Zeiten, in denen die Orgel noch nicht Verwendung in der Kirche gefunden hatte. Teilweise versuchte man sicher durch Kirchenmusik, die nicht zu authentisch war, Probleme mit der Zensur zu umgehen. Originale Kirchenmusik hätte die Aufmerksamkeit der Zensoren stärker auf die kirchliche Szene gelenkt als zeitgenössische Musiksprache.

Ein Beispiel für die aus kirchenmusikalischer Sicht nicht begründbare Verwendung der Orgel ist Puccinis Oper *Turandot*.

Die Handlung im Peking „al tempo delle favole“<sup>77</sup> macht den Gebrauch der Orgel kaum aus konfessionellen Gründen erforderlich.

Auch die Art der Verwendung lässt bei oberflächlicher Betrachtung keinerlei Hinweis auf die Notwendigkeit einer Orgel erkennen. Die Orgel hat ausschließlich in den letzten Takten vor Schluss des zweiten Aktes zu spielen. Als der Chor dem Herrscher einen Lobgesang singt, setzt bei der Wiederholung der Worte „Gloria a te“ die Orgel auf „te“ ein. Wieso Puccini für zwei verschiedene Akkorde, die auf fünf Takte Musik aufgeteilt werden, die Orgel benötigt ist fragwürdig.

Die Orgelstimme pendelt zwischen zwei Akkorden: B-Dur und As-Dur mit der Non b in der obersten Stimme der rechten und der linken Hand.

Diese Akkordwechsel spielen sich in halben Noten ab, die ganze Note am Schluss wird über drei Takte ausgehalten. Je zwei halbe Noten sind mit Bindebogen verbunden, die Orgel hält ihre Töne somit über den Textwechseln des Chores aus. Vorzeichnungen zu Dynamik oder zur Registrierung gibt es keine. Am wahrscheinlichsten scheint es, die Orgel als einen

---

<sup>77</sup> Alle Zitate nach Puccini, Giacomo: *Turandot*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi, Milano: 1972.

akustischen Verweis auf die Göttlichkeit des Herrschers zu interpretieren. Auch der Text “Gloria a te“, eine Floskel, die aus der röm.-kath. Liturgie bekannt ist, käme dieser Interpretation entgegen. *Turandot* wäre somit ein Paradebeispiel für Verwendung der Bühnenorgel außerhalb jeglichen konfessionellen Kontextes.

In der Oper wurde allerdings selbst Musik für Szenen, in denen eine Konfession dargestellt wurde, kaum nach Kriterien der Musik jener Konfession komponiert. Meist wurden verschiedene historische kirchenmusikalische Stile mit dem jeweils zeitgenössischen Opernstil kombiniert.

Beispiele finden sich in nahezu allen Opern, in denen die Bühnenorgel vorkommt.

Besonders deutlich ist der Stilmix in *La Juive* von Jacques Fromental Halévy. Im I. Akt der Oper präludiert die Orgel im Stil des 19. Jahrhunderts. Direkt anschließend begleitet sie das *Tedeum*, das musikalisch an den Falsobordonstil angelehnt ist. Beide Musikstile stehen im Kontrast zur Handlungszeit, dem Vorabend des Konzils im Jahr 1414.

Dennoch muss man die Funktion der jeweiligen Musik mehr noch als Stilfragen im Auge behalten. Oftmals kreierte ein anachronistischer Musikstil kirchlich anmutendes Kolorit besser als „originale Kirchenmusik“ und erfüllt somit vollkommen seinen Zweck. Im Übrigen herrscht - besonders ab dem 19. Jahrhundert - auch in kirchenmusikalischen Kreisen durchaus keine Einigkeit über den jeweils opportunen Kirchenstil. Man ist sich weder über die Aufgaben der Kirchenmusik noch über ihre Stilmerkmale einig.

Kirchenmusik in der Oper muss daher auf ihren künstlerischen Wert und ihre Funktionalität statt auf ihre Authentizität und ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Glaubensrichtung untersucht werden. Allerdings gibt es durchaus repräsentative musikalische Gattungen, die in der Oper vorrangig zur Charakterisierung einer bestimmten Konfession gebraucht werden. Diese leiten sich aus der Kirchenmusikgeschichte der jeweiligen Konfessionen ab.

### 5.2.1. Röm.-kath. Liturgie

Stil, Aufgaben und typische Gattungen der Orgel in der katholischen Kirchenmusik waren im Laufe der Zeit großen stilistischen Wandlungen unterzogen und (besonders ab dem 19. Jahrhundert) keineswegs einheitlich.

Vom 9. Jahrhundert an sind Orgeln in einigen Kathedralen, Abteien und Stiftskirchen zu finden, Diskussionen und Synodenbeschlüsse bezüglich der Rechtmäßigkeit der Orgelverwendung in der Liturgie ziehen sich aber bis ins 13. Jahrhundert. Schriftliche Aufzeichnungen von Orgelmusik gibt es seit dem 14. Jahrhundert. Erst im 15. Jahrhundert war die Orgel aber technisch so weit entwickelt, dass sie zu einem wesentlichen musikalischen Bestandteil der Liturgie wurde. Technische Verbesserungen führten zu einer raschen Verbreitung und Variierung des Instrumentes. Bereits 1619 beschrieb Michael Praetorius im *Syntagma musicum II* eine Vielzahl an Orgelinstrumenten. Im 17. Jahrhundert begann der Orgelbau auch in kleineren Orten. Ebenso bildeten sich nationale Stile heraus.

Schon im Mittelalter bestanden die Aufgaben der Orgel darin, zum Einzug, Auszug, Offertorium und zur Kommunion frei zu improvisieren, sowie kurze Vorspiele zu den Kirchenliedern zu liefern. Weiters gab es die Praxis der Alternatim-Orgelmesse, bei der die Orgel im Wechsel mit dem Choralgesang des Konvents beim Stundengebet und bei der Messe Bearbeitungen des *Proprium Missae* spielte. Man improvisierte etwa vierstimmig im strengen Stil, alternatim mit dem Chor oder imitatorisch auf einen cantus firmus.

Ebenso spielte die Orgel als Begleitmusik bei stillen Messen. Schon zu dieser Zeit war die kirchliche Orgelmusik von weltlicher Musik beeinflusst.

Der Stilwandel (instrumententechnische Entwicklung, Wandel des Klangbewusstseins) um 1600 führte dazu, dass die Orgel neben ihrer Funktion als liturgisches Begleitinstrument neue, solistische Aufgaben bekam und sich der Orgelklang immer stärker erweiterte und klanglich differenzierte.

Im katholischen Gottesdienst griffen nun viele Orgelstücke thematisch auf die Gregorianik zurück. Gleichzeitig wurde die Orgel Generalbassinstrument bei Chorbegleitung und Monodie verwendet. Weiterhin begleiteten Organisten den Volksgesang und die Gregorianik. Im 17. Jahrhundert prägten sich in Deutschland, Italien und Frankreich unterschiedliche Stile und Gattungen der Orgelmusik aus. Ab dem 18. Jahrhundert wurden klaviertechnische und orchestrale Techniken in die Orgelkompositionen übernommen.

Die Orgel hatte seit Beginn des 17. Jahrhunderts immer größere Bedeutung im Gottesdienst erlangt und spielte nun auch selbstständig in Phasen des Gottesdienstes, an denen

geschwiegen wurde. Im 18. Jahrhundert wurden sogar einzelne Gesänge der Priester durch die Orgel begleitet.

Um 1800 ist ein Einbruch in der Kirchenmusik zu verzeichnen. Bedingt durch politische und gesellschaftliche Veränderungen verlor die Kirche massiv an Bedeutung, was dazu führte, dass kaum noch Komponisten von Rang Musik für die Orgel komponierten. Neue kirchenmusikalische Kompositionen waren meist bewusst als Gebrauchsmusik intendiert und statt von künstlerischen Prinzipien von den Forderungen der Aufklärung nach erbaulicher, religiöser und moralischer Stimmungsmache erfüllt. Die neue Kirchenmusik war von volkstümlich einfachen Elementen, trivialen musikalischen Formen und sentimental Gefühlsübersteigerungen in der Musik bestimmt. Im Gottesdienst fand nun zunehmend Musik weltlichen Charakters Verwendung. So waren etwa Bearbeitungen von Opern sehr beliebt. Das Niveau der Werke und ihrer Interpreten sank kontinuierlich.

Im katholischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts begleitete die Orgel nicht nur den Volksgesang, sondern auch den Gregorianischen Choral, den Sologesang (u.a. auch den des Priesters) und diverse andere Arten von Kirchenmusik. Neben der Begleitung blieb die Improvisation aber eine der wichtigsten Aufgaben der Orgel im Gottesdienst.

Die Orgelliteratur jener Zeit besteht vorwiegend aus kleinen liturgischen Gebrauchsstücken und zahlreichen Bearbeitungen weltlicher Kompositionen. Nur zum Postludium wurden auch größere Werke verschiedener Art gespielt. Neben dem romantischen Stil jener Gebrauchskirchenmusik entstanden im Zuge des Cäcilianismus vor allem kontrapunktische Stücke, basierend auf kirchentonalem Material und einfachen Imitationen. Diese enthielten ebenso die für das 19. Jahrhundert typischen Sequenzierungen, Wiederholungen und Fortspinnungen.

Eine andere Kompositionsströmung versuchte den virtuosen Klaviersatz und den Orchestersatz nachzuahmen.

Neben diesen kirchlichen Strömungen entwickelte sich eine großangelegte Orgelmusik, die zum Konzertgebrauch geschaffen wurde und in der Liturgie höchstens als Postludium Anwendung fand.

Die römisch-katholische Kirche ist auch - von wenigen Ausnahmen abgesehen - jene Konfession, die in der Oper dargestellt wird.

Das liegt einerseits daran, dass im 19. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der meisten Opern mit Kirchenszenen, keine anderen Konfessionen so wichtig waren wie die römisch-katholische Kirche (die führenden Opernländer Frankreich und Italien waren mehrheitlich katholisch). Andererseits begünstigten die im 19. Jahrhundert populären historischen Stoffe (besonders das

Mittelalter) die Einbindung des Katholizismus in Opernstoffe. Im Übrigen ist die Liturgie der katholischen Kirche durch ihren Hang zur Theatralik und zum Pomp grundsätzlich Bühnenwirksamer als jene anderer Konfessionen.

Auch in Opern, die nichts mit der katholischen Sphäre zu tun haben, wurde die Liturgie daher oftmals nach katholischem Vorbild gestaltet.

So weist etwa die Krönung des Wiedertäufers in Meyerbeers Oper *Le Prophète* katholische Züge auf. Schuster weist allerdings berechtigterweise darauf hin, dass dies auch eine bewusste Diffamierung der katholischen Kirche darstellen könnte.

Auf der Opernbühne ging es aber vorrangig um den kirchlichen Effekt, nicht um die getreue Wiedergabe kirchlicher Stilmittel. Weder Musik noch liturgischer Text der katholischen Liturgie wurden daher oft im Original und in ihrer Gesamtheit verwendet.

Ruggero Leoncavallos veristische Oper *I Medici* aus dem Jahr 1898 enthält eine der seltenen Vertonungen (mit Orgel) eines gesamten Teils der katholischen Liturgie.

Inhalt dieser Oper ist das Attentat gegen Giuliano und Lorenzo de Medici beim Pazzi-Aufstand am Ostersonntag 1478. Als im vierten Akt im Dom von Florenz die Messe gefeiert wird, kommt es zum Attentat. Im Zuge dieser Messfeier wird das komplette *Credo* gesungen während gleichzeitig das Attentat geplant wird.

Leoncavallo stellt in dieser Szene den liturgischen Gesang und das Orgelspiel geschickt in den Dienst der Dramaturgie. Schon die Verwendung dieses besonderen liturgischen Textes ist genau durchdacht. Wie Schuster aufzeigt, konnte man von einem Teil des Propriums erwarten, dass es „den Zuhörern weitgehend bekannt war und sie infolgedessen ihre Aufmerksamkeit der weltlichen Parallelhandlung zuwenden konnten.“<sup>78</sup>

Bei genauerer Analyse erkennt man die geschickte Nutzung des jeweils verwendeten Musikstils zur dramaturgischen Illustrierung.

Zusammengefasst ist der musikalische Verlauf des liturgischen Teils folgender:

*Orchestervorspiel - Chor von acht Priestern singt aus den Kulissen das Credo - unmittelbar darauf Orgelspiel und Chor des Volkes.*

Die Gesangslinie des Chores ist anfangs monodisch, wird aber bald ausharmonisiert und kontrastiert zum reicher figurierten Orgelspiel und dem Kontrapunkt in den tiefen Stimmen des Orchesters.

---

<sup>78</sup> SCH. S. 848.

*Kurzer Einwurf des Orchesters - acht Priester setzen den Gesang des Credo fort - "Coro di popolo" und "Ragazzi" antworten, die Orgel begleitet - die Priester setzen erneut ein.*

Der Gesang der Priester ist monodisch, "Coro di popolo" und "Ragazzi" singen im Unisono und gegen Schluss leicht akkordisch. Der folgende, unbegleitete Einsatz des Priesterchors gemahnt hingegen an eine Renaissance-Messe.

*Der Vorhang hebt sich - Chor des Volkes und der "Ragazzi", Orgel und Orchester setzen ein.*

Das Orchester spielt anfangs sehr zurückhaltend, dann mit Marcati der Hörner und immer chromatischer, während die Orgel unisono den Gesangsstimmen folgt. Der Chorgesang verdichtet sich und ändert sich stilistisch. Die Stimme der Orgel verläuft immer noch unisono zum Chor. Beim *Cruxifixus* ändert sich der Stil erneut. Leoncavallo ändert die Orchestrierung, lässt jetzt die Holzbläser und die teilweise in selbstständiger Stimmführung spielende Orgel begleiten und verwendet viele unaufgelöste, dissonante Wendungen.

*Lorenzo de Medici kommt während des Et resurrexit herein - Chor der Priester und der Frauen setzen die Liturgie fort - Fioretta betet.*

Die Orgelstimme lehnt sich eng an den Chor an, das Volk singt mit den Verschwörern.

*Giuliano de Medici kommt mit Pazzi herein - Ende des Chorgesangs - Orgelnachspiel.*

Die Szene endet im Pianissimo. Das kurze Orgelnachspiel besteht nur noch aus verminderten Septakkorden, die sich vom harmonisch simpleren liturgischen Teil abheben und dadurch auf das nun anschließende Geschehen verweisen.

Stilistisch verlegt sich Leoncavallo also weder auf Historismus noch auf den Musikstil seiner Zeit. Vielmehr kombiniert er beides. Im *Credo* findet man neben Imitationen von Gregorianik und Kirchenmusik der Renaissance auch Harmonik aus der Kompositionszeit der Oper, besonders eine an Wagners Oper *Tristan und Isolde* gemahnende Chromatik. Die „fast schon extrem zu nennende Form des Eklektizismus“<sup>79</sup> von Leoncavallos Oper ist ein wichtiger Hinweis auf den Verlauf der Handlung. Parallel zur Zuspitzung des Geschehens wird auch die Musik immer „moderner“, „weltlicher“ und dramatischer.

*I Medici* ist somit auch eine musikalische Zusammenfassung der wichtigsten katholischen Kirchenmusikstile.

Ein Beispiel für die Vermischung musikalischer Elemente verschiedener Konfessionen ist *Faust* von Louis Spohr (1813, 2. Fassung 1852).

Die Orgel begleitet in dieser Oper im (römisch-katholischen) Dom von Aachen einen Hochzeitschoral. Der Choral ist schlicht, greift aber - wie Schuster aufzeigt - auf stilistische

---

<sup>79</sup> SCH. S. 573.

Merkmale von älteren evangelischen Chorälen dieser Art zurück.<sup>80</sup> Es handelt sich also um eine katholische Hochzeitszeremonie, deren musikalisches Material auf evangelischer Kirchenmusik beruht. Der Part der Orgel ist stilistisch neutral gehalten und folgt größtenteils dem Chor.

Besonders am Part der Orgel lässt sich das Fehlen eines einheitlichen katholischen Kirchenmusikstils feststellen. In der Oper des 19. Jahrhunderts entstand ein stereotyper, überkonfessioneller Kirchenorgelstil, der in den meisten Bühnenorgelparts zu finden ist. Seine musikalischen Charakteristika wurden im Kapitel 5.1. beschrieben.

Die katholische Kirche ist jene Konfession, die die Grundlage für den Stil der Orgel in der Oper geschaffen hat. Harmonik und Melodik sind jene Parameter, die am ehesten vom Personalstil des Komponisten abhängen. Aber auch sie werden oftmals vom Stil der katholischen Kirchenmusik geprägt.

Erst im 20. Jahrhundert verschwindet der große Einfluss der katholischen Kirche auf die Bühnenorgel. Das gilt aber nur für jene Abschnitte, in denen die Orgel als Instrument des Opernorchesters verwendet wird. Hat sie liturgische Aufgaben zu erfüllen, ist ihr Klang immer noch jener, der sich im 19. Jahrhundert als Topos herausgebildet hatte und größtenteils auf der Gebrauchskirchenmusik des 19. Jahrhunderts basiert.

---

<sup>80</sup> Die Vertonung besteht aus schlichten homophonen, homorhythmischen Akkordfortschreitungen. Besonders die Satzweise in Halben, Note gegen Note ist für Schuster ein Verweis auf die protestantische Kirchenmusik. Siehe: SCH. S. 69ff.

## 5.2.2. Protestantische Liturgie

Die Vorstellungen von Luther, Calvin und Zwingli von Kirchenmusik waren sehr unterschiedlich. Daher ist es nötig, getrennt auf die Musik ihrer Kirchen einzugehen.

### 5.2.2.1. Luther

Bei einem Vergleich zwischen protestantischer und katholischer Liturgie muss bedacht werden, dass die protestantische Kirche aus der römisch-katholischen Kirche hervorgegangen ist und daher auch einiges von ihr übernommen hat. Während in den Anfängen des Protestantismus die Unterschiede auch in musikalischer Hinsicht deutlich erkennbar waren, näherten sie sich bis zum 19. Jahrhundert immer mehr an. Das trifft auch für die Aufgaben der Orgel in der Liturgie zu.

Protestantische Kirchenmusik hatte allerdings von Beginn an ein besonders charakteristisches musikalisches Element: den Choral, der von Luther eingeführt wurde. Im Zusammenhang mit dem Choral führte die lutherische Liturgie neue Formen in die Orgelmusik ein:

Choralvorspiel, Choraltrio oder auch Choralphantasie für konzertanten Gebrauch.

Gerade die Verwendung des Chorals auf der Opernbühne rief auch großen Protest hervor, da Luthers Choral, mehr noch als die Kirchenlieder der katholischen Kirche, mit starken liturgischen Assoziationen behaftet war.

Luther begründete die Musik theologisch (als Gabe Gottes, die das Wort Gottes vermitteln kann). Er regte die Sammlung von Liedern an und legte seine Messen auf Kantilation und Gesang aus. Das musikalische Spektrum seiner Kirche war sehr groß: ein- und mehrstimmiger Gesang, Motetten und Instrumentalmusik. Der Gemeindegesang erhielt große Bedeutung.

Die starke Emotionalität des Lutherchorals, hervorgerufen nicht zuletzt durch dessen enge Bindung an die Liturgie, regte natürlich die häufige Verwendung in der Oper an. So schrieb *La France musicale*<sup>81</sup> am 13. Mai 1838:

«Qu'est-ce que le protestantisme? – C'est la réforme. – Qu'est-ce que la réforme? – C'est le choral de Luther ; et vous n'êtes pas sans avoir remarqué combien de fois ce choral revient dans le nouvel opéra.»<sup>82</sup>

Der Lutherische Choral eignet sich auch besonders dafür, die Atmosphäre protestantischer Liturgie zu vermitteln.

Wagner beispielsweise verwendete den Choral um im ersten Aufzug seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* ein protestantisches Milieu zu entwickeln. Er beschränkte sich

---

<sup>81</sup> *La France musicale*. 13.5. 1838. Zitiert nach: SCH. S. 280ff.

<sup>82</sup> SCH S. 281

hierbei wirklich darauf, protestantisches Kolorit zu erzeugen. Der gesamte I. Aufzug spielt in der Katherinenkirche in Nürnberg, der von der Orgel begleitete Choral zu Beginn des Aktes ist aber neben den Szenenanweisungen<sup>83</sup> das einzige liturgische Element, das auf die protestantische Liturgie verweist. Die singende Gemeinde dient lediglich als Hintergrund der weltlichen Handlung.

Im Zusammenhang mit konfessionellen Einflüssen auf die Bühnenorgel ist in diesem Fall ein Vergleich mit einem weiteren Werk Wagners besonders interessant. Wagner verwendet die Orgel schon vor den *Meistersingern* zweimal.

*Rienzi, der letzte der Tribunen*, die erste dieser Opern, ist in römisch-katholischer Sphäre angesiedelt. 1842 entstanden, steht diese Oper in der Tradition der französischen Grand Opéra und behandelt die Rolle Cola di Rienzos in den Auseinandersetzungen zwischen Nobili und Plebejern im Rom des 14. Jahrhunderts.

Die Orgel kommt sowohl im ersten Akt als auch im vierten der fünf Akte zum Einsatz. Im Finale des ersten Aktes ist es Rienzi bereits gelungen, die Nobili zu besiegen. Das Volk jubelt ihm zu. Da erklingt aus dem Lateran Orgelspiel „mit allen Registern“<sup>84</sup>. Schon die Szenenanweisung an dieser Stelle verweist auf die Wirkungskraft der Orgel: „Aus dem Lateran, dessen Fenster jetzt in vollem Frührot strahlen, hört man die Orgel beginnen; bei ihrem Klange legt sich augenblicklich das Toben des Volkes; die ganze Straße bis zum Lateran ist mit Knieenden bedeckt“.

Die hervorgehobene Rolle der Orgel in diesem katholischen Kontext steht im Gegensatz zur Verwendung in den *Meistersingern*, wo die Orgel als dezente Choralbegleitung eingesetzt wird und nicht solistisch in Erscheinung tritt.

Schon hier wird eine große Differenz erkennbar: in der katholischen Kirche wird die Orgel auch solistisch zur prunkhaften Verherrlichung eingesetzt. Im protestantischen Milieu steht hingegen auch bei den solistischen Aufgaben der Orgel die Vermittlung von Glaubensinhalten (meist gebunden an einen Choral) im Vordergrund. So ist folgerichtig in *Rienzi* das Präludium der Orgel nicht an einen erkennbaren Choral gebunden. Im Gegenteil, es handelt sich um die für Präludien katholischer Gebrauchskirchenmusik übliche Aneinanderreihung von homophonen, vielstimmigen Akkorden, die nach Ketten von Vorhalten auf einem Orgelpunkt enden.

---

<sup>83</sup> Diese lauten: „Die Gemeinde erhebt sich. Alles wendet sich dem Ausgange zu, und verlässt unter dem Nachspiele allmählich die Kirche.“ Siehe: Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Eulenburg, London u.a.: 2000.

<sup>84</sup> Alle Zitate nach: Wagner, Richard: *Rienzi, der letzte der Tribunen*. Herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss. 5 Bände. In: *Richard Wagner. Sämtliche Werke*. Editionsleitung Egon Voss. Reihe A. Band 3. Schott, Mainz: 1974–1977.

Der auf das Präludium folgende Chor wird nicht von der Orgel begleitet. Lediglich die letzte Phrase wird durch eine Kadenz der Orgel unterstützt. Das ist keineswegs eine übliche Praxis in katholischer Kirchenmusik. Man könnte argumentieren, dass es sich hier um einen a-cappella Chor handelt. Die Orgelkadenz am Schluss des Chores dient als Abschluss der liturgischen Handlung: kaum ist der letzte Orgelton verklungen, öffnen sich die Pforten der Laterankirche und Rienzi kommt mit anderen Geistlichen heraus. So gesehen sind die drei *f*-Akkorde der Orgel ein Postludium.

Auch in den *Meistersingern* verfährt Wagner mit dem Orgelpart auf ähnliche Weise. Als die Gemeinde nach Ende des Chorals die Kirche verlässt, schließt sich die Orgel dem Postludium des Orchesters an. Sie verwendet aber kein eigenes musikalisches Material mehr, sondern baut vollständig auf dem Part des Orchesters auf. Genausowenig spielt sie solistisch, ihr Klang ist mit jenem des Orchesters verknüpft. Mit einem langen Orgelpunkt beendet die Orgel ihren Part und die erste Szene der Oper. Hier zeigt sich, dass diese verkürzte Art des Orgelpostludiums eine Eigenart Wagners war, die nicht konfessionell begründet ist.

Die Orgelverwendung im vierten Akt von *Rienzi* macht die Unterschiede in der Choralbegleitung in den beiden Opern deutlich. Diese lassen sich allerdings weit logischer gattungsgeschichtlich als konfessionell begründet erklären.

In *Die Meistersinger von Nürnberg* begleitet die Orgel den vierstimmigen Choral, der von der Gemeinde gesungen wird. Dieser Johannis-Choral soll das Ende eines protestantischen Gottesdienstes darstellen, der auch wirklich traditionsgemäß mit einem Kirchenlied endet. Der Text des Chorals ist ein Lobpreis des hl. Johannes des Täufers und nimmt Bezug auf die Taufe Jesu im Jordan. Damit steht er thematisch im Zusammenhang mit dem Johannisfest, das am darauffolgenden Tag begangen wird. Diese inhaltliche Bezugnahme des Chorals auf die jeweilige Liturgie ist von Anfang an typisch für die protestantische Kirchenmusik.

Wagner verwendet in den *Meistersingern* den vierstimmigen Kantionalsatz des protestantischen Kirchenliedes, lässt ihn von der Orgel begleiten und nach jedem Vers durch das verbale und nonverbale Zwiegespräch zwischen Walter und Eva unterbrechen. Dieses wird vom Orchester begleitet und kommentiert.

Der Satz des Chorals lehnt sich an frühbarocke Vorbilder an, ist aber kein Zitat, sondern eine eigenständige Kreation Wagners. Dennoch ist - wie Schuster aufzeigt - die Verwendung des Kantionalsatzes ein Anachronismus des Komponisten. Der Kantionalsatz wurde nämlich erstmalig 1573 von Ambrosius Lobwasser in die protestantische Kirchenmusik eingeführt, während die Hauptfigur der Oper, Hans Sachs, schon 1576 verstarb.

Wagners Choral ist auch musikalisch mit der weltlichen Handlung verknüpft. Er enthält Anklänge an das Meistersinger-Thema, welches das Vorspiel einleitet.

Die Begleitung durch die Orgel folgt den Harmonien und der Dynamik der vier Chorstimmen, lediglich Fülltöne werden stellenweise hinzugefügt. Zwischen den einzelnen Phrasen des Chores spielt das Orchester, die Orgel trägt mit einem im Pedal liegenden Ton (später auch liegenden Akkorden) zur Verbindung der Textteile bei.

Nur im letzten Orchesterzwischenstück schweigt sie. Auch die darauffolgenden letzten Phrasen des Chores begleitet sie nicht. Dennoch ist ihr Spiel größtenteils sehr eng an den Gesang gebunden, eine Praxis, die sowohl bei Protestanten als auch bei Katholiken in der Liedbegleitung üblich ist.

Im vierten Akt von *Rienzi* hingegen begleitet die Orgel den Chor der Priester und Mönche im Lateran lediglich mit lange ausgehaltenen Oktaven in den tiefsten Stimmen. Diese wechseln immer dann, wenn die Harmonien, über die der Chor vierstimmig singt, sich ändern. Nicht nur die Satzweise dieses Chores unterscheidet sich mit ihren rein grundtönigen, homophonen Akkordketten, teilweise in Quint- und Oktavparallelen geführt, vom Satz des Chorals in den *Meistersingern*, der den Regeln des strengen Satzes folgend eine Melodie harmonisiert. Auch der Duktus der Musik ist komplett anders. Der düstere Gesang der Mönche erinnert durch die häufigen Tonwiederholungen der Textvertönung und die wenigen Harmoniewechsel an eine Psalmodie. Die Orgelbegleitung ist ebenfalls typisch für ein solches Stück: der Grundton des Akkordes, über dem psalmodiert wird, wird mitgespielt, auf die Bewegungen der Melodie, die durch den Text hervorgerufen werden, wird nicht eingegangen. Ein solches Musikstück ist in der katholischen Liturgie oftmals zu finden, im protestantischen Bereich jedoch kaum.

Ein Vergleich der beiden Opern macht deutlich, dass vor allem die Rolle der Bühnenorgel von konfessionellen Parametern bestimmt ist. In *Die Meistersinger von Nürnberg* ist die Orgel in der Liturgie lediglich zur Unterstützung des Chorals eingesetzt. In *Rienzi* dient sie zwar ebenso der Begleitung des liturgischen Gesangs, hat aber auch eine wichtige Rolle als Instrument zur musikalischen Einstimmung in den Gottesdienst sowie zum feierlichen Abschluss religiöser Handlungen.

Da Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* die einzige Oper von Rang geblieben ist, in der ein protestantischer Gottesdienst inklusive Orgelspiels dargestellt wird, sind generalisierende Aussagen über den Einfluss des Protestantismus auf die Bühnenorgel allerdings kaum zulässig.

#### 5.2.2.2. Zwingli und Calvin

Zwingli schaffte 1524 Bilder und Musik in seiner Kirche ab (obwohl er persönlich mehrere Instrumente beherrschte und der Musik zugetan war). Er begründete dies damit, dass in der Bibel keinerlei Gebot über gottesdienstliches Singen zu finden sei. Musik galt ihm als zum Schauspiel gehörig. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts führte man den Gesang im Gottesdienst wieder ein, dennoch besteht in den reformierten Kirchen immer noch ein generelles Misstrauen gegenüber Musik im Gottesdienst.

Der in Genf tätige Calvin betrachtete den Kirchengesang als Gebet, das zum Lob Gottes und zur Erbauung der Gemeinde dient. Instrumente schloss er ebenso wie Polyphonie und Chöre vom öffentlichen Gottesdienst aus. Mancherorts (Niederlande, Deutschland) fand dennoch Orgelmusik und Polyphonie Eingang in den öffentlichen Gottesdienst.

Für die Bühnengorgel ist die Musik dieser beiden Konfessionen nicht von Relevanz. Es sind keine Opern bekannt, in denen die Bühnengorgel ihre Liturgie begleitet. Ebenso wenig haben diese beiden Konfessionen einen charakteristischen Kirchenmusikstil entwickelt, der auf die Musik der Bühnengorgel eingewirkt hat.

### 5.2.3. Anglikanische Kirche

#### 5.2.3.1. Hauptkirche

In England wurde die Orgel im Gottesdienst nie so wichtig wie in der katholischen und evangelischen Kirche. All die berühmte Kirchenmusik der anglikanischen Kirche ist Vokalmusik. C. Williams präzisiert in seiner Geschichte der Orgel:

“As a rule, the only places in which the organ is heard by itself are at the beginning and end of the service, where it is merely a cover for the noise of the feet of the congregation while entering and leaving the church“<sup>85</sup>.

Die Orgel wurde in der Frühzeit der anglikanischen Kirche nahezu ausschließlich zur Begleitung des Gesangs verwendet. Englische Orgeln hatten daher meist kein Pedal und waren nicht nach der gleichstufigen Stimmung intoniert (konnten daher nur wenige Tonarten verwenden). Bekannte englische Komponisten, die auf dem Gebiet der Orgelmusik Erfolge errangen sind nicht bekannt. Erst 1497 wird der erste berühmte englische Organist erwähnt. In den Kathedralen waren keine Organisten angestellt, da es üblich war, dass die Sänger abwechselnd die Orgel spielten. An den adeligen Höfen allerdings waren Organisten und Orgelbauer Mitglieder des Hofes. Sie wurden an Kathedralen oder bei der *Royal Chapel* ausgebildet. Der Organist war stets der Leiter der Kapelle. Daher waren fast alle großen englischen Komponisten der Zeit gute Organisten. Obwohl sich die Puritaner im 17. Jahrhundert mit größter Hartnäckigkeit dafür einsetzten, wurde die Orgel nicht gänzlich aus der anglikanischen Kirche verbannt. Nach der Restauration der Monarchie (1660) blühte die Kirchenmusik, die Orgel wurde nun auch vermehrt solistisch eingesetzt. Als neue Gattung der Orgelmusik entstand das “Voluntary“.

Englische Orgeln waren stets sehr klein disponiert gewesen. Bei den in Kirchen verwendeten Orgeln handelte es sich lange Zeit um Regale, Portative oder Positive. Größere Orgeln wurden in England erst ab Beginn des 19. Jahrhunderts gebaut.

Auch in der englischen Oper wurde die Orgel kaum eingesetzt. Benjamin Britten's Oper *Peter Grimes* ist eine der wenigen Ausnahmen. Am Orgelpart dieser Oper lassen sich einige wichtige Aufgaben der Orgel in der anglikanischen Kirchenmusik erkennen. Schon das von William Abdy erwähnte Spiel der Orgel zu Beginn und zum Ende des Gottesdienstes könnte auf die anglikanische Kirche verweisen. Dieses ist allerdings auch in den anderen großen Konfessionen üblich. Möglicherweise ist aber die schlichte Harmonik des Orgelparts an

---

<sup>85</sup> Williams, C. F. Abdy: *The story of organ music*. The music story series. Walter Scott Publishing, London: 1905. S. 180.

diesen Stellen ein Hinweis darauf, dass es sich nicht um ein festliches Postludium eines protestantischen Gottesdienstes oder ein prunkvolles Präludium zu einem katholischen Gottesdienst handelt. Nach Ende des Orgelpräludiums beginnt die Kirchengemeinde zu singen. Ihrem Gesang liegt ein Hymnus von Ambrosius von Mailand zugrunde (*Iam lucis orto sidere*). Britten verwendet die englische Übersetzung von John M. Neale, die sich in dessen Sammlung von Hymnen *A Hymnal Noted* aus dem Jahr 1854 findet. Es handelt sich also um einen originalen Hymnus der anglikanischen Kirche.

Die Orgelbegleitung trägt dieser Tatsache Rechnung und beschränkt sich darauf, die Melodie mit schlichtesten Akkorden zu harmonisieren und zu begleiten. Das zu Ende jeder Phrase vorgeschriebene Diminuendo in der Orgelstimme wäre mit den simplen Instrumenten einer durchschnittlichen anglikanischen Dorfgemeinde aber nicht machbar gewesen. Nach Ende des Hymnus setzt der Rector der Gemeinde mit dem *Kyrie* ein. Er deklamiert dessen englischen Text auf einem Ton, den die Orgel mitspielt. Das Volk fällt in das Gebet des Priesters ein. Der Text stammt wortwörtlich aus dem *Book of Common Prayer* der anglikanischen Kirche.

Die Orgelbegleitung wäre in dieser Form sehr gut in einem Gottesdienst dieser Konfession vorstellbar. Der Gesang des Priesters wird mit einem liegenden Ton oder Akkord begleitet, bei Einsatz des Volkes kommt das Pedal der Orgel hinzu (explizit in der Orgelstimme notiert) und trägt zur Ausharmonisierung des Gemeindegesangs bei. Auch die weiteren Stücke des Gottesdienstes sind original aus der anglikanischen Liturgie übernommen. Allerdings wird die Orgel an manchen Stellen verwendet, an denen das im anglikanischen Gottesdienst nicht unbedingt der Fall wäre. So begleitet sie das Glaubensbekenntnis, das auf einem Ton deklamiert wird, mit eben jenem Ton, der über die gesamte Länge des Stückes ausgehalten wird. Historisch wahrscheinlicher ist, besonders in kleinen Gemeinden, dass diese Stelle unbegleitet gebetet anstatt gesungen worden wäre.

Die Orgelverwendung in *Peter Grimes* folgt in den liturgischen Teilen der Handlung streng den kirchenmusikalischen Aufgaben des Instrumentes in der anglikanischen Kirche. Sie begleitet den Gesang von Gemeinde und Priester, leitet den Gottesdienst durch ein Vorspiel ein und beendet ihn mit einem Nachspiel.

Ein spezifisch anglikanischer Stil der Musik kann aber nicht bemerkt werden. Einfache Harmonien, psalmodierende Melodien und Akkordketten über einem Orgelpunkt als feierlicher Einzug finden auch in der Orgelmusik der katholischen Kirche ihre Anwendung. Aus diesem Grund, wie auch deshalb, weil *Peter Grimes* die einzige wichtige

Auseinandersetzung der Oper mit der Orgel in der anglikanischen Kirche darstellt, kann der Orgelstil dieser Oper nicht als paradigmatisch für den der anglikanischen Kirche gelten. Die Orgel wird im Übrigen auch abseits ihrer liturgischen Aufgaben im Sonntagsgottesdienst eingesetzt. Sie dient im zweiten Akt als eine orchestrale Klangfarbe während des Dialogs zwischen Ellen und Peter. Dabei ist keinerlei kirchliche Ästhetik der Orgelstimme zu beobachten. Von einer Beeinflussung des gesamten Orgelparts in *Peter Grimes* durch die Ästhetik anglikanischer Kirchenmusik kann nicht gesprochen werden.

#### 5.2.3.2. Puritaner

Der Begriff Puritaner tauchte in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts erstmals auf (gebraucht als ein Schimpfwort für nonkonformistische Geistliche). Legalisiert wurden diese puritanischen Dissenter erst 1689 im *Act of Toleration*. Die große Mehrheit der Puritaner blieb bis 1640 in der anglikanischen Staatskirche.

Unter der Leitung von Oliver Cromwell gelangten die Puritaner 1648 (bis 1658) an die Macht. Es kam zu einer Kirchenreform und zum wenig erfolgreichen Versuch einer Gesellschaftsreform (u. a. Schließung aller Theater). Die bisherige Liturgie wurde verboten, Orgeln abgerissen und als einzig zulässige Kirchenmusik die metrische, unbegleitete Psalmodie festgelegt.

Trotzdem die Orgel also bei dieser Konfession verpönt war, gibt es eine Oper, in der die Liturgie dieser Glaubensgruppe von einer Orgel begleitet wird.

In *I Puritani* von Vincenzo Bellini wird zu Beginn des ersten Aktes von den Puritanern ein Morgenhymnus gesungen, der von Orgel und Glockenschlägen begleitet wird. Der Chorgesang dringt dabei aus dem Inneren der Burg auf die Hauptbühne und unterstreicht das allmähliche Erwachen von Leben in der Burg bei Morgendämmerung. Außerdem zeigt der Hymnus die sittenhafte Frömmigkeit der Puritaner auf, durch die sie sich von anderen protestantischen Glaubensrichtungen unterscheiden. Durch den orgelbegleiteten Gesang entsteht ein räumlicher Eindruck von der Burg.

Der orgelbegleitete Hymnus in dieser Oper weist keineswegs ein puritanisches Idiom auf. Der Satz ist zwar metrisch, aber nicht einstimmig und hat lediglich durch seine Gattung (Hymnus) eine Verbindung zur Musik der Puritaner.

Zudem kann gerade die Orgelstimme keine Einflüsse dieser Konfession enthalten. Die Puritaner sind ja jene Glaubensrichtung, die dem orgelbegleiteten Gottesdienst mit der

größten Ablehnung gegenüberstand. Ein puritanischer Orgelstil ist somit ein Widerspruch in sich.

#### 5.2.4. Andere Konfessionen

Die Orgel spielt in der Liturgie anderer Konfessionen kaum eine Rolle. Im Islam wird sie nicht verwendet, in den östlichen Kirchen (Syrier, Kopten, Chalcedonische Kirchen) werden meist alle Instrumente abgelehnt und stattdessen a-cappella (oft mehrstimmig) gesungen.<sup>86</sup>

Einzig im Judentum hat die Orgel eine lange Geschichte. Im Judentum wurden schon in der Antike Orgelinstrumente verwendet. Nach der Tempelzerstörung durch die Römer (70 v. Chr.) wurde als Zeichen der Trauer Instrumentalmusik in der Synagoge verboten. Dennoch blieb die Orgel ein Faszinosum innerhalb der jüdischen Kultur, was verschiedene Abhandlungen jüdischer Gelehrter über das Instrument beweisen. Belege für den Gebrauch der Orgel gibt es wieder im Jahr 1494 (Synagoge in Prag). Im 17. Jahrhundert versuchte man in Böhmen (v.a. Prag) und Italien die Orgel in die Synagoge zu integrieren. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam es aufgrund von Protesten schon zu einem Ende solcher Versuche. Erst im 19. Jahrhundert fand die Orgel wieder Eingang in die Synagoge. Im Zuge der synagogischen Reform in Deutschland wurde Gemeindegesang mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung eingeführt.

Diese Entwicklung wurde von hitzigen Diskussionen begleitet. Orgelgegner beriefen sich auf das Verbot, am Schabbat und an Feiertagen ein Instrument zu spielen, sowie auf das generelle Verbot von Musik als Zeichen der Trauer um die Zerstörung des Tempels und das Verbot der Nachahmung fremder Gottesverehrung (Verchristlichung des Gottesdienstes). Als Gegenargumente führte man an, dass die Orgel ursprünglich ein heidnisches Instrument sei, dass Orgelspiel durch Nichtjuden legitim sei und dass es immer schon Musik in den Synagogen gegeben hätte.

Die Streitigkeiten zogen sich über dreißig Jahre und sorgten dafür, dass Gemeinden keine Orgeln anschafften, um solchen Auseinandersetzungen aus dem Weg zu gehen. Bei der zweiten deutschen Rabbinerversammlung 1845 sprach man sich einstimmig für den Gebrauch der Orgel (auch an allen Feiertagen) aus.

Nun wurden in vielen jüdischen Gemeinden Orgeln angeschafft. Diesem Beispiel folgten andere europäische Länder. Die Debatten um die Legitimität der Orgel hielten bis ins 20. Jahrhundert an.

---

<sup>86</sup> Nur bei den Armeniern wurde unter westlichem Einfluss ab dem 19. Jahrhundert die Orgel eingeführt.

Der sogenannte „Orgelstreit“<sup>87</sup> wurde zum Symbol für die Auseinandersetzungen zwischen orthodoxen und liberalen Gemeinden. Die Orgel wurde ein Kennzeichen der liberalen Gemeinden, was sich auch im Begriff „Orgelsynagogen“<sup>88</sup> niederschlug.

Ursprünglich diente die Orgel als Begleitinstrument der liturgischen Gesänge, in späteren Jahren wurde sie aber mehr und mehr zum Soloinstrument und schließlich auch zum Konzertinstrument. So wurden beispielsweise zwischen 1933 und 1939 Synagogenkonzerte als Hilfe für jüdische Künstler organisiert.

Die Orgeln in den Synagogen heben sich technisch und klanglich nicht von jenen der katholischen oder protestantischen Kirchen ab. Auch die Art ihres Repertoires entspricht jenem dieser Konfessionen. Man gab sich daher Mühe, die Orgel wenigstens architektonisch zu „judaisieren“ (z.B. durch gebündelte Pfeifen, die an einen Thoraschrein erinnern). Auch Registernamen und an der Orgel angebrachte jüdische Symbole sind Zeichen solcher Versuche.

In der Oper kommen in den bekannteren Werken weder liturgische Handlungen des Islam noch des Judentums vor. Der Islam diente im 19. Jahrhundert höchstens als exotische Komponente einer Oper, das Judentum bot sich ebenso wenig an, da es politisch und gesellschaftlich als Thema zu brisant war. Für das Instrument Orgel (und damit auch die Bühnenorgel) sind diese beiden Konfessionen nicht relevant. Im Islam wird die Orgel nicht verwendet, im Judentum sind kaum musikalische Besonderheiten der Orgelverwendung zu verzeichnen. Einzig die Liturgie der Ostkirchen hat Bearbeitung in der Oper gefunden (etwa Mussorgski: *Boris Godunow*). Allerdings wird meist nicht die Liturgie selbst dargestellt, sondern Gebete oder Pilgerchöre. Die Orgel wirkt dabei nicht mit.

---

<sup>87</sup> Frühauf, Tina: *Synagoge und Orgel*. In: *LDO*. S. 762.

<sup>88</sup> Ebenda.

### 5.3. Nationale Schulen im Orgelbau und ihr Einfluss auf die Bühnenorgel

Gerade am Orgelbau manifestieren sich nationale bzw. regionale Schulen besonders deutlich. Seit dem 14. Jahrhundert, als sich im Orgelbau regionale Eigenheiten auszubilden begannen, kann man daher nicht mehr von einem Prototyp der Orgel sprechen. Vielmehr bildeten sich regionale, nationale und historische Orgeltypen heraus. Selbst die Orgeln eines Orgelbauers variieren in ihren Eigenheiten je nach Aufstellungsort, Größe und Aufgabe des Instruments.

Besonders starke Unterschiede bestehen zwischen Orgeln der Romantik und des Barock, sowie zwischen deutschen und französischen Orgeln.

Gerade in diesen beiden Ländern waren aber gegenseitige stilistische Bezugnahmen nicht selten. Im 19. Jahrhundert kamen zu den divergierenden musikalischen Idealen von Franzosen und Deutschen auf dem Gebiet der Orchestermusik, des Instrumentenbaus und der Oper historische Rivalitäten (etwa Krieg Frankreich-Preußen 1870/71). Dadurch wurde aus der ehemals rein musikalischen eine vor allem nationalistisch geprägte Debatte. Von den politischen Anfeindungen war in der Orgelkultur jedoch kaum etwas zu merken. Allenfalls Desinteresse zeigte sich (etwa von französischer Seite an der Orgelmusik Regers oder von deutscher Seite an den französischen Orgelkompositionen).

Symptomatisch für die auf musikalischem Gebiet ausgelebten Rivalitäten der zwei Nationen ist der Streit, der sich um die Nationalität des 1822 in Lüttich geborenen Organisten und Komponisten César Franck entzündete. Man versuchte sowohl in Deutschland, als auch in Frankreich und Belgien, Franck für sich zu beanspruchen. Während Franck in Deutschland als ein in Frankreich gescheiterter deutscher Künstler betrachtet wurde, propagiert die Biographie Vincent d'Indys Franck als Gründer einer französischen Nationalschule und sahen ihn die Belgier als „eine Art Nationalkomponist“<sup>89</sup> an.

Auffallend ist, dass in dieser Diskussion nur einzelne Kompositionen Francks herausgesucht wurden. Das Orgelwerk wurde überhaupt nicht beachtet, da sich auf diesem Gebiet Francks Wurzeln in der französischen Tradition sofort gezeigt hätten. Diese waren in der Orgelmusik umso offensichtlicher, da gerade zwischen deutscher und französischer Orgeltradition große Unterschiede in Instrumentenbau, Klangauffassung, bevorzugten musikalischen Gattungen und im musikalischen Ausdruck bestehen.

---

<sup>89</sup> Reinke, Stephan A.: *Die Orgel im Widerstreit der Nationen? Deutsche und französische Orgelkultur zwischen 1870 und 1945*. In: Grotjahn, Rebecca (Hg.): *Deutsche Frauen, deutscher Sang - Musik in der deutschen Kulturnation*. Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1. Allitera Verlag, München: 2009. S. 111.

Gezeigt werden soll im Folgenden, inwiefern diese nationalen Charakteristika der Orgeltradition auf die Verwendung der Orgel in der Oper eingewirkt haben.

### 5.3.1. Die Orgel in Deutschland

Im 17. Jahrhundert wurde im deutschen Orgelbau eine Dreiteilung sichtbar. Im Norden Deutschlands entstanden große, klangfarbenreiche Instrumente, die - auch optisch sichtbar - in Werke unterteilt waren („Hamburger Prospekt“). In Mitteldeutschland wirkte die Orgelbauerfamilie Silbermann, deren Orgeln durch ihren hellen, silbernen Klang berühmt waren. Der Süden Deutschlands war von italienischen Einflüssen geprägt. Ebenso entstanden in dieser Zeit unterschiedliche Orgelstile. Der norddeutsche *Stylus phantasticus* etwa war von virtuosen und phantasiereichen Elementen geprägt.

Erst im 19. Jahrhundert kam es erneut zu großen technischen und musikalischen Neuerungen auf dem Gebiet des deutschen Orgelbaus.

Bei der Disposition neuer Orgeln verfolgte man nun ein orchestrales Klangideal. In Deutschland bevorzugte man jetzt grundtönige Register weichen und dunklen Klangs gegenüber scharfen und obertonreichen Aliquotstimmen. Diese Orgelbauschule fand ihre berühmtesten Vertreter in Friedrich Ladegast und Eberhard Friedrich Walcker. Walcker betonte selbst, er schätze bei einer Orgel den großen Ton, der einen quasi „heiligen Charakter“<sup>90</sup> habe. Alle Register sollten einen reinen, bestimmten Ton haben, der sich gut mische, aber auch „zum Vortrag einer Melodie“<sup>91</sup> gebraucht werden könne.

Der deutsche Orgelstil war schon früh vom kontrapunktischen Stil geprägt. Spätestens im 19. Jahrhundert sah man die komplexe deutsche Satztechnik als den gravierendsten Unterschied zu romanischen Ländern an, denen man die Liebe zur Klangfarbe nachsagte. Diese Unterschiede sind nicht nur in der Orgelmusik zu bemerken, manifestieren sich in ihr aber besonders deutlich.

Im Kapitel *Orgel* der Instrumentationslehre von Hector Berlioz findet sich ein Absatz, in dem Berlioz gegen die Fuge wettet. Seine Beschreibungen der Form sind sehr ablehnend:

„diese Bruchstücke verrenkter, durcheinandergeworfener [...] übereinander sich wälzender Phrasen, dieses Durcheinander, das alle wahre Melodie ausschließt [...] alle diese abscheulichen harmonischen

---

<sup>90</sup> Zitiert nach: Reinke, Stephan A.: *Die Orgel im Widerstreit der Nationen? Deutsche und französische Orgelkultur zwischen 1870 und 1945*. In: Grotjahn, Rebecca (Hg.): *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation. Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1*. Allitera Verlag, München: 2009. S. 116.

<sup>91</sup> Ebenda.

Narrenspotten, welche ganz geeignet wären, um eine Orgie von Wilden oder einen Tanz von Dämonen zu schildern<sup>92</sup>.

In der bearbeiteten Übersetzung von Richard Strauss (das Kapitel *Orgel* wurde von Wolfrum bearbeitet) folgt auf diesen Absatz eine Relativierung der Berlioz'schen Tirade, die mit dem Satz endet: „Auch steht hier dem Deutschen der Romane gegenüber!!!“<sup>93</sup>.

Dies zeigt sehr gut, dass das Klischee der ernsten deutschen Polyphonie und der romanischen Melodik sich sogar in Fachkreisen durchgesetzt hatte.

### 5.3.2. Die Orgel in Frankreich

Französische Schulen der Orgelkomposition sind seit dem 16. Jahrhundert bekannt. Die dominierenden Gattungen der frühen Orgelmusik in Frankreich waren Orgelmessen und große Vertonungen von Hymnen. Diese frühen Kompositionen enthalten “all the skill that had up to then been acquired in Italy and Germany, to which was added the French characteristic of ease and lightness, without triviality, and a facility on the pedals even greater than that of German players“<sup>94</sup>. Abdy spricht auch von “the national characteristic of gracefulness“<sup>95</sup>.

Französische Organisten waren von Anfang an darauf bedacht, die Register der Orgel zur Geltung zu bringen. Kontrapunkt wurde harmonischen und melodischen Effekten untergeordnet, Klangfarbe schien oft wichtiger als die Komposition selbst. Besonders der Ton der Zungenpfeifen war bald sehr wichtig. Daher begann man damit, verhältnismäßig viele Zungenstimmen als Basis für farbige Registrierungen zu schaffen. Diese waren durch die in Frankreich üblichen, in kleine Abschnitte geteilten, musikalischen Formen und ihre Alternatimpraxis als Solostimmen nötig. Charakteristischerweise wurde das Pedal oft für die Tenorstimme verwendet (als *cantus firmus*).

Im Orgelbau des 19. Jahrhunderts vertrat man auch in Frankreich das Ideal des orchestralen Orgelklanges. Das Genre der Orgelsymphonie wurde vorherrschend. Der berühmteste französische Orgelbauer der Zeit, Aristide Cavallé-Coll, versuchte daher, bei seinen Zungenregistern und Mixturen den Klang eines symphonischen Orchesters zu imitieren. Er profitierte von verschiedenen technischen Neuerungen des deutschen Orgelbauers Walcker,

---

<sup>92</sup> Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*. Teil II. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Peters, Leipzig: 1955. S. 263.

<sup>93</sup> Ebenda.

<sup>94</sup> Williams, C. F. Abdy: *The story of organ music*. The music story series. Walter Scott Publishing, London: 1905. S. 144.

<sup>95</sup> Williams, C. F. Abdy: *The story of organ music*. The music story series. Walter Scott Publishing, London: 1905. S. 145.

die er in seine Orgeln integrierte. Cavallé-Colls sinfonische Orgeln beeinflussten sämtliche Folgegenerationen der französischen Orgelkomponisten und waren an der Schaffung eines neuen Orgelmusikrepertoires maßgeblich beteiligt.

Cavallé-Colls Urteil über eine Orgel Walckers, die er auf einer Studienreise durch Europa begutachtet hatte, fasst die unterschiedlichen nationalen Klangvorstellungen bezüglich der Orgel gut zusammen. Er beklagte die Schwäche der Soloregister und die geringe Menge an Zungenstimmen, rühmte allerdings die majestätischen Grundstimmen. Über das Instrument selbst meinte er, es sei „sehr schön, aber immer kalt, wie ein Deutscher“<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Zitiert nach: Reinke, Stephan A.: *Die Orgel im Widerstreit der Nationen? Deutsche und französische Orgelkultur zwischen 1870 und 1945*. In: Grotjahn, Rebecca (Hg.): *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation. Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1*. Allitera Verlag, München: 2009. S. 115.

### 5.3.3. Auswirkungen auf die Bühnenorgel

Auf den Stil der Bühnenorgel hatten diese Unterschiede im Orgelbau nur geringe Auswirkungen.

Die Parts der Bühnenorgel setzen sich großteils aus Elementen zusammen, die weder in der solistischen Orgelliteratur Frankreichs noch in jener Deutschlands auf diese Art gebraucht wurden. Der musikalische Stil wurde aus der liturgischen Gebrauchsmusik des 19. Jahrhunderts übernommen und teilweise mit dem Musikstil der jeweiligen Oper vermischt. Nationale Schulen im Orgelbau spielen dabei keine Rolle. Allerdings ist der Einfluss der französischen Orgeltradition auf dem Gebiet der Registrierung der Bühnenorgel zu erkennen. Es ist bezeichnend, dass Registrieranweisungen praktisch nur bei französischen Komponisten zu finden sind.<sup>97</sup> Das liegt daran, dass in der französischen Orgeltradition typische Gattungen der Orgel so konzipiert sind, dass sie nur in einer bestimmten Registrierung effektiv ausgeführt werden können. Diese Registrierungen wurden einerseits innerhalb der Orgelpraxis weitergegeben, andererseits direkt in den Noten notiert. So entstand in Frankreich eine Orgeltradition, die mehr auf der klanglichen Gestaltung der Stücke als auf ihrer musikalischen Struktur aufbaut. Dieses Augenmerk auf der Registrierung war noch im 19. Jahrhundert bestimmend und übertrug sich in gewissem Maß auf die Bühnenorgel. In den bestehenden Registrieranweisungen ist die französische Vorliebe für Zungenstimmen zu erkennen. Große französische Komponisten, die die Bühnenorgel vorschreiben, verlangen häufig Registerkombinationen mit Zungenstimmen. Beispiele finden sich etwa bei Meyerbeer, Massenet oder auch Gounod.

Im deutschen Raum lag der Fokus vor allem auf der musikalischen Struktur der Orgelliteratur und auf der Klangkraft der Orgel. Diese Vorlieben manifestierten sich allenfalls im häufigen Gebrauch des großen Orgelklanges (nahezu die einzige Art der Registrierung, die in deutschen Opernpartituren angegeben wird). Die als typisch deutsch geltenden polyphonen Strukturen sind nur deshalb Teil der Bühnenorgelparts, weil die Orgel in der Oper oftmals polyphonen Gesang *colla parte* begleitet. Solistische fugierte oder streng kontrapunktische Abschnitte sind auf dem Gebiet der Orgel in der Oper kaum zu finden.

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass die Bühnenorgel nur auf französischem Gebiet in nennenswerter Weise von der dortigen Orgeltradition beeinflusst wurde.

---

<sup>97</sup> Zur Registrierung siehe Kapitel 5.4.

#### 5.4. Angaben des Komponisten zur Registrierung

Im Gegensatz zu „gewöhnlichen“ Orchesterinstrumenten, ist es bei der Orgel nicht damit getan, Tonhöhe, Rhythmus, Betonungen, Dynamik und Phrasierung zu notieren. Eine wichtige Komponente des Orgelspiels ist diejenige der Registrierung. Wird ein und dasselbe Stück mit unterschiedlichen Registern gespielt, ergeben sich zwei völlig verschiedene Klangergebnisse. Die Registrierung beeinflusst die Lautstärke und Reinheit des Tones ebenso wie die Klangfarbe (die den Ton beherrschenden Intervalle, die Anzahl der Teiltöne, ...), die Ansprache und Nebengeräusche des Tons und die Tonhöhe. Deshalb ist die Komponente der Registrierung in der Orgelliteratur eine äußerst wichtige.

In der Oper wurde dieser Faktor stark vernachlässigt.

In den meisten Fällen ist vom Komponisten bezüglich der Registrierung der Bühnenorgel kaum etwas angegeben.

Ausnahmen finden sich vor allem in der französischen Tradition.

Die genauesten Vorgaben bezüglich der Registrierung finden sich in den Opern Giacomo Meyerbeers. Sowohl in *Robert le Diable* (1831) als auch in *Le Prophète* (1849) gibt Meyerbeer genaue Angaben zur Registrierung, sowie zu Manual- und Koppelwahl auf der Orgel. In *Le Prophète* fordert er außerdem vierhändiges Orgelspiel, das ein Unikum in der Oper blieb.<sup>98</sup>

Bereits im Jahr 1850 konstatiert Julius Schladebach in seiner Analyse der Oper *Le Prophète*:

„MEYERBEER hat nicht nur überall speciell die nöthigen Andeutungen über die Registerwahl mit grosser Sorgfalt gegeben (wenn wir uns auch mit dem häufigen Wechsel der Register nicht überall einzuverstehen vermögen, und die einigemal vorgeschriebene vierhändige Behandlung der Orgel uns als nicht genügend motivirt erscheint), sondern bekundet auch in der technischen Behandlung, in dem eigentlichen Orgel s a t z e seine Vertrautheit mit diesem Rieseninstrumente.“<sup>99</sup>

Schon in seiner ersten Oper in der er die Orgel einsetzt - *Robert le Diable* - gibt Meyerbeer Angaben zur Registrierung, die auf seine Kenntnis der Orgeltechnik schließen lassen.

Er fordert «Plein Jeu et les deux Claviers accouplés»; «Jeux d'anches sur les petits claviers (doux)»; «Plein Jeu (les deux Clavier)»; «Jeux de Flutes douces»; «Petit clavier: Jeux de Flûtes».

---

<sup>98</sup> Nur Bernd Alois Zimmermann schrieb in seiner Oper *Die Soldaten* (1965) ebenfalls zwei Spieler für die Orgel vor.

<sup>99</sup> Schladebach, Julius: *Meyerbeers Prophet. Ein kritischer Versuch über das Werk von musikalisch-dramaturgischen Standpunkte, mit besonderer Berücksichtigung der Vorstellung auf der Dresdner Bühne*. H.H. Grimm & Comp., Dresden: 1850. S. 53.

Dies sind drei typische Registerkombinationen der französischen Orgelmusik, die von Meyerbeer durch die Angabe der verschiedenen Kombinationen der Manuale ergänzt werden. «Plein Jeu» ist sowohl der Name eines Orgelregisters, als auch der einer Registerkombination. In der traditionellen französischen Orgelliteratur bezeichnet «Plein Jeu» das Prinzipalplenum. Dieses enthält sowohl die Stimmen der Prinzipalfamilie in allen Lagen (inklusive Mixturen), als auch 16<sup>4</sup> und 8<sup>4</sup> Gedackte Stimmen. Die Registerkombination des «Plein Jeu» ist nicht auf ein bestimmtes Manual beschränkt. In der klassischen französischen Orgelmusik erkennt man das Manual, auf dem das «Plein Jeu» registriert ist, schon an der Bezeichnung. «Grand Plein Jeu» ist das Prinzipalplenum des stärksten Manuals der Orgel. Dazu wird das «Petit Plein Jeu» des Rückpositivs an das Hauptwerk gekoppelt. Diese Kombination ist das klassische «Plein Jeu» der traditionellen französischen Orgelmusik. So registriert werden die Eröffnungstücke der Suiten und der liturgischen Orgelzyklen. Daher ist stark anzunehmen, dass Meyerbeer mit «Plein Jeu» das «Grand Plein Jeu» meinte. Er gibt sogar extra an, dass die beiden Manuale gekoppelt werden sollen («les deux Claviers accouplés»).

Auch weitere Registrierungen, die in *Robert le Diable* vorkommen, sind charakteristisch für Stücke der klassischen französischen Orgelliteratur aus dem 17.- und 18. Jahrhundert.

«Jeux de Flûtes» ist eine typische Registrierung, die ein 4<sup>4</sup> oder 8<sup>4</sup> Register der Flötenfamilie mit dem Bourdon 8<sup>7</sup> vereint.<sup>100</sup> Meist wird diese Registerkombination, wie auch die Stücke der französischen Orgelsuiten, die für diese Klangkombination komponiert wurden, schlicht als «Flûtes» bezeichnet. Wie sehr Meyerbeer auf den Orgelklang Einfluss nehmen wollte, zeigt auch der Zusatz «douces» zum «Jeux de Flûtes». Meyerbeer wusste offenbar, dass es viele unterschiedlich klingende Flötenarten auf der Orgel gibt und gab daher explizit an, welchen Klangcharakter er wünschte.

«Jeux d'anches sur les petits claviers (doux)» verweist auf das Zusammenspiel aller Zungenstimmen, abgesehen von jenen des klangstärksten Manuals. Die Zungenregister dieser Manuale sind weniger dominant als jene der «Grand-Orgue».

Die Registrierung der Orgel in *Robert le Diable* macht deutlich, wie stark die Verwurzelung mit den Normen der klassischen Orgeltradition in Frankreich bis ins 19. Jahrhundert war. Bis heute baut die Orgel auf ihren Registerkombinationen und typischen Klangfarben auf.

Auch Halévy, der in im ersten Akt von *La Juive* die Orgel verschreibt, gibt Angaben bezüglich der Registerkombinationen. Beim Vorspiel der Orgel zum *Tedeum* fordert er «Plein

---

<sup>100</sup> Der *Bourdon* ist ein gedecktes Labialregister der Orgel, das ursprünglich als 16<sup>4</sup> Bassfundament diente und in dieser Funktion als 8<sup>4</sup> Register in die französische Orgel übernommen wurde.

Jeu». Zur Begleitung des *Tedeums* durch die Orgel verlangt der Komponist «Jeu de flûtes», das Nachspiel ist wieder mit «Plein Jeu» registriert.

Massenet lässt in *Manon* bei noch geschlossenem Vorhang die «Grand Orgue» ertönen.

Ergänzend ist «G<sup>d</sup> Jeu» zur Registrierung angemerkt.

«Grand Jeu» meint in der französischen Orgeltradition ein Prinzipalplenum, in dem auch Zungenstimmen enthalten sind. Ein «Grand Jeu» könnte somit folgende Register enthalten: Prinzipal 16', Prinzipal 8', Oktav 4', Superoktav 2', Mixtur, Zungenstimmen (z.B. Trompeten) in 8' und 4'-Lage.<sup>101</sup>

Als Des Grieux sich verzweifelt fragt, warum er Manon nicht vergessen kann, setzt die «Grand Orgue dans la chapelle du Séminaire (lontain)» ein. Ebenso wechselt die Registrierung von «Grand Jeu» auf «Fonds» gewandelt. «Fonds» bezeichnet die labialen Grundregister der Orgel und ist eine andere Bezeichnung für «Jeu de Fonds».

Auch Gounod setzt in *Faust* «Jeu de fond» und «Grand Jeu» ein.

Die Registrierung des Nachspiels der Orgel in *Manon* gibt allerdings Rätsel auf. Als die Orgel die letzte Phrase des Chores begleitet, ist in der Orgelstimme lediglich «Grand Orgue» vermerkt. Mit dieser Bezeichnung können mehrere Dinge gemeint sein. Einerseits ist «Grand Orgue» die Bezeichnung für die Hauptorgel einer Kirche. Andererseits könnte damit auch das jeweilige Manual der Orgel bezeichnet sein. Dieses wird allerdings meist mit Bindestrich geschrieben. Letztere Bedeutung des Begriffs gäbe Rückschluss auf die Registrierung.

Die Namen der Manuale geben in der französischen Orgelkultur sowohl die Position auf dem Spieltisch, als auch die typischen Register und die Klangstärke im Vergleich zu den anderen Manualen an. Bei der französischen Orgel sind die am häufigsten anzutreffenden Manuale folgende:

«Positif» ... das erste oder das zweite Manual. In der klassischen Orgeltradition des französischen Barock ist das «Positif» meist ein Rückpositiv, d.h. es ist an der Brüstung der Empore - im Rücken des Organisten - angebracht und dem ersten Manual zugeteilt. Die enthaltenen Register sind auf jene der «Grand-Orgue» abgestimmt. Der Prinzipalchor ist eine Oktave höher basiert als jener der «Grand-Orgue», weiters enthält das «Positif» einige solistische Zungenstimmen.

«Grand-Orgue» ... das zweite oder das erste Manual. Die «Grand-Orgue» enthält die klangstärksten Stimmen der Orgel (abgesehen von jenen des Pedals).

---

<sup>101</sup> Der leichteren Verständlichkeit halber sind alle Register mit ihren deutschen Namen angeführt.

«Récit» ... meist das dritte Manual (anstelle der «Bombarde»). Auf sehr großen Orgeln das vierte Manual. Das «Récit» enthält vor allem farbige Solostimmen (Kornett, Zungen).

«Bombarde» ... das dritte Manual. Der Name leitet sich vom charakteristischen (und stärksten) Register dieses Manuals, der Bombarde, ab. Die Bombarde ist eine Zungenstimme in 16' oder 8' Lage, die an ein Renaissanceinstrument gleichen Namens erinnert.

«Echo» ... das vierte Manual der klassischen Orgel des 17. Jahrhunderts, das fünfte Manual der romantischen Orgel. Wie der Name schon andeutet, soll das «Echo» Echowirkung erzielen. Es enthält im Gegensatz zu deutschen Echowerken meist nur ein Kornett<sup>102</sup> bzw. eine ergänzende Zungenstimme in 8' Lage.

«Grand Orgue» kann also indirekt auch die Registrierung bezeichnen, da es darauf verweist, welche Register traditionellerweise auf dem Manual der «Grand-Orgue» enthalten sind. Allerdings ist es durchaus möglich, auf der «Grand-Orgue» auch Stimmen zu registrieren, die für dieses Manual nicht typisch sind (also beispielsweise nicht sehr kräftige Stimmen). Dennoch verweist die Anweisung «Grand Orgue» meist auf verhältnismäßige Klangstärke, da selbst die verhaltenen Stimmen der «Grand-Orgue» klangstärker sind als die leisen Stimmen der anderen Manuale. Auch muss ein weiterer Faktor bedacht werden: Im Laufe der Geschichte haben sich in der französischen Orgelmusik gewisse Bezeichnungen für Registrierungen, die häufig verwendet werden, eingebürgert. Dazu zählen etwa «Grand Jeu» oder «Plein jeu». Beides sind Mischungen der Prinzipalstimmen, wobei beim «Grand Jeu» auch Zungenstimmen enthalten sind. Beides sind typische Registrierungen der «Grand-Orgue», die man für ein Orgelnachspiel im liturgischen Bereich verwenden würde. Daher ist in der französischen Orgelliteratur stellenweise «Grand Orgue» vermerkt, wenn eine dieser Registrierungen gemeint ist. So gesehen könnte mit «Grand Orgue» also auch die Registrierung gemeint sein. Im Falle der Orgelstimme in *Manon* handelt es sich vermutlich lediglich um die Instrumentenangabe, da Massenet ganz zu Beginn der Orgelstimme im dritten Akt sowohl «Grand Orgue» als auch «Grand Jeu» vorschreibt. Ebenso ist im zweiten Einsatz der Orgel als Registrierung «Fonds» angegeben, die Orgelstimme aber mit «Grand Orgue» bezeichnet. Daher ist zu vermuten, dass die Registrierung bei der Begleitung des Chores weiterhin «Fonds» ist. Dies würde auch besser als Begleitung eines Chores passen als das «Grand Jeu», das zu laut und dominant wäre.

---

<sup>102</sup> Das Kornett ist ein Soloregister, das sich aus gedeckten Flöten in 8' Lage und offenen Flöten in 4', 2 2/3', 2' und 1 3/5' Lage zusammensetzt.

Die Orgelparts in der französischen Operntradition sind für gewöhnlich in zwei Systemen notiert, bei der tiefsten Stimme ist häufig «Pédale» angemerkt.

In der italienischen Oper finden sich meist keine Details bezüglich der zu verwendenden Register. Das liegt in der italienischen Orgeltradition begründet. In Italien existieren kaum ausführliche Anweisungen zur Registrierung, die Ausführung hing stets vom “buon gusto“ des Organisten ab.

In den Orgelparts der Bühnenorgel sind lediglich zwei Anmerkungen, die indirekt die Registrierung betreffen, häufig anzutreffen: “aperto“ und “chiuso“. Damit ist der offene oder geschlossene Schweller gemeint. Ein offener Schweller lässt den Ton nicht nur lauter, sondern auch obertonreicher (somit heller) klingen.

Beispiele finden sich etwa in Leoncavallos *I Medici*, Verdis *La Forza del destino* und Donizettis *La Favorite* (obwohl es sich hier um eine französische Oper handelt).

“Aperto“ wird bei Orchesterstellen im *f* notiert, “chiuso“ bei solchen im *p*. Gemeint ist mit solchen Anmerkungen lediglich, dass sich die Orgel an die Lautstärke des Orchesters anpassen soll. Gerade bei der Bühnenorgel ist eine derartige dynamische Anpassung nicht selbstverständlich, da die Bühnenorgel größtenteils solistisch spielt und sich vom Orchesterklang abheben soll.

Angaben zu Registerkombinationen geben lediglich Verdi und Puccini.

Verdi schreibt in *La Forza del destino* “Ripieno“ vor. Das “Ripieno“ entspricht in der Zusammenstellung einem Prinzipalplenum (8' aufwärts), klanglich ist es davon aber sehr abweichend. Das “Ripieno“ ist das klangliche Charakteristikum der italienischen Orgel. Es klingt weicher und delikater als vergleichbare Stimmen der deutschen oder französischen Orgel.

In *Stiffelio* schreibt Verdi hingegen “pieno“ vor. Diese Bezeichnung ist unterschiedlich deutbar. Das italienische Wort “pieno“ heißt voll. Gemeint sein könnte damit also der volle Orgelklang, das Orgeltutti aller Stimmen inklusive Koppeln. Diese Bedeutung erlangte der Begriff im 19. Jahrhundert. Eine weitere mögliche Bedeutung ist jene des „Organo pleno“. Schon J. S. Bach hängt den Titeln einiger seiner Orgelwerke den Zusatz „Pro Organo Pleno“ an. „Organo pleno“ war im Barock meist eine Kombination aus Prinzipalstimmen, Mixturen und Zungenstimmen. Im 19. Jahrhundert erlangte es die Bedeutung „Volles Werk“. So stellte Max Reger in der Ausgabe seiner Orgelwerke klar: „Unter ‚Org. Pl.‘ verstehe ich ‚Volles

Werk‘ mit sämtlichen Koppeln“<sup>103</sup>. „Pieno“ wurde in der italienischen Orgeltradition aber auch als verkürzter Terminus für „Ripieno“ gebraucht.

Bei Verdi ist vermutlich das volle Werk der Orgel gemeint. Verdi war mit der Orgel vertraut, da er zu Beginn seiner Karriere selbst als Organist in Bussetto gearbeitet hatte. Zeichen dieser Vertrautheit mit den technischen Details der Orgel ist die Anmerkung in der Orgelstimme der Oper *Otello*: „levare qualche registro dell'Organo per far più piano“. Dafür spricht auch der spätere Gebrauch des Terminus „Ripieno“ in *La Forza del Destino*.

In *Stiffelio* bedeutet „Pieno“ vermutlich „Tutti“. Die Orgel begleitet den Chor der Gläubigen, die Gott um Gnade anflehen. Dem Chor ist *ff* vorgezeichnet. Daher ist anzunehmen, dass Verdi das volle Werk der Orgel mit seiner Bezeichnung „pieno“ meinte. Ein italienisches „Ripieno“ wäre klanglich für ein *ff* nicht stark genug.

Bei Puccini ist die Terminologie noch schwieriger deutbar. In seiner Oper *Suor Angelica* schreibt Puccini der Orgel „Pieno semplice“ vor. Dieser Terminus kommt in traditioneller italienischer Orgelmusik nicht vor. In *Tosca* findet man ebenfalls eine derartige Bezeichnung, allerdings ist diese um einen Beistrich ergänzt und lautet „Pieno, semplice“. „Semplice“ bezieht sich folglich auf die Spielweise, „pieno“ auf die Registrierung. Nimmt man also an, dass auch in *Suor Angelica* ein Beistrich die beiden Wörter trennen sollte, so bleibt das Problem bestehen, wie „pieno“ interpretiert werden soll. In der Orgelstimme ist nämlich *p* vorgeschrieben. Ein leises Orgelplenum ist allerdings ein Ding der Unmöglichkeit. Die plausibelste Erklärung ist, dass Puccini einen vollen, runden Ton der Orgel wünschte und das durch die Hinzufügung „pieno“ ausdrückte. Diese bezöge sich somit - ebenso wie „semplice“ - auf den Stil und die Ausführung des Orgelparts anstatt auf die Registrierung. Abgesehen von Registrieranweisungen finden sich in den Orgelparts der italienischen Oper Verweise auf das Pedal. In Puccinis Oper *Tosca* ist etwa eine Stelle des Orgelsatzes explizit mit „con Ped.“ bezeichnet, während an einer anderen „senza Ped.“ gefordert wird. Meist ist der Orgelsatz in zwei - statt wie in solistischer Orgelliteratur üblich - drei Systemen notiert. Die tiefste Stimme des Satzes wird mit dem Zusatz „Ped.“ als Pedalstimme gekennzeichnet.

Solche Zusätze sind auch in den Orgelparts der deutschen Opern enthalten.

Carl Orff notiert in seiner Oper *Die Kluge* sogar ein Pedalsolo („Ped. Solo“). Dieses besteht allerdings nur aus einer lange liegenden Note. Die Bezeichnung „Ped. Solo“ soll vermutlich nur anzeigen, dass es sich um einen klanglich dominanten Ton des Pedals handelt, da auch schon in den Takten vor dem Pedalsolo nur das Pedal der Orgel spielt.

---

<sup>103</sup> Zitiert nach: Busch, Hermann J: *Organo pleno*. In: LDO. S. 515.

Genauere Angaben zur Registrierung gibt es auf dem Gebiet der deutschsprachigen Oper erst im 20. Jahrhundert. Besonders häufig wird das volle Werk der Orgel gefordert.

Korngold schreibt in *Die Tote Stadt* dreimal „Volles Werk“ vor und auch in Wagners *Rienzi* ist im Finale des ersten Aufzugs Orgelspiel „mit allen Registern“ gefordert. Hindemith gibt in der Oper *Sancta Susanna* sogar die Registrierung „4“ für den einzigen Ton der Orgelstimme an. Allerdings bezieht sich die Bezeichnung „4“ nicht auf ein spezielles Register, sondern lediglich darauf, dass der produzierte Klang eine Oktav höher erklingt als notiert. In Palestrina gibt Pfitzner daher sowohl Register als auch Fußtonzahl an: „Flötenstimmen, 8 Fuß“. Bei Richard Strauss, der die Orgel verhältnismäßig oft einsetzt, sind keinerlei Angaben zur Registrierung gemacht. Auch Wagners *Meistersinger* und Spohrs *Faust* enthalten keine Registrieranweisungen.

In der englischen Oper gibt es keine nennenswerte Tradition der Orgel. Sieht man von zeitgenössischen experimentellen Werken wie Thea Musgraves *Mary, Queen of Scots* aus dem Jahr 1977 oder Humphrey Searles *Hamlet* aus 1968 ab, so ist Benjamin Brittens *Peter Grimes* die einzige englische Oper mit Orgel, die relative Bekanntheit erlangt hat. Der Orgelpart ist in drei Systemen notiert. Das ist für solistische Orgelliteratur der Standard, für Stimmen der Bühnengorgel aber sehr rar. Angaben zur Registrierung sind nicht enthalten. An zwei Stellen ist allerdings auf „Pedals“, sowie „Manuals only“ verwiesen.

Die Zahl der Angaben zur Registrierung ist, abgesehen von einzelnen, meist französischen Werken sehr gering und oftmals nicht eindeutig. Am ehesten findet man Registerkombinationen für laute, strahlende Klangwirkungen. In Frankreich dominieren «Grand Jeu», «Plein Jeu», «Fonds» und «Jeu de Flûtes», in Deutschland „Volles Werk“, das Pedalregister und einzelne Stimmen des Manuals. In Italien wird überhaupt nur die Grundlautstärke „laut“ oder „leise“ (d.h. geöffneter oder geschlossener Schweller) angegeben. Anweisungen, welches Manual zu verwenden ist, sind ebenso wie Details zu den Koppeln nur in französischen Partituren enthalten, in allen anderen Traditionen wird lediglich stellenweise angegeben, ob das Pedal zu spielen hat oder nicht. Diese spärlichen Registrieranweisungen sind sowohl in der technischen Unkenntnis vieler Komponisten des Instrumentes Orgel begründet, als auch in den kleinen und oftmals minderwertigen Theaterinstrumenten, die eine ausgefallene Registrierung unmöglich gemacht hätten.

## 5.5. Zusammenfassung

Im 19. Jahrhundert entstand ein Bühnenorgelstil, der auf grundtönigen, homophonen Akkorden, bestimmten Registerkombinationen, getragendem Tempo und Schlichtheit im dynamischen Wechsel und in der Rhythmik aufbaut.

Die Charakteristika dieses Musikstils sind keiner bestimmten Konfession zuordenbar, setzen sich aber aus Elementen der katholischen und protestantischen Gebrauchskirchenmusik des 19. Jahrhunderts zusammen.

Die Aufgaben der Orgel beschränken sich dabei vor allem auf die typischen Aufgaben der Orgel im römisch-katholischen Gottesdienst, d.h. auf Vorspiele, Zwischenspiele, Nachspiele und der Begleitung des (liturgischen) Gesangs.

Das Gros der Opern des 19. Jahrhunderts lehnt sich - mehr oder weniger eng - an die Liturgie der römisch-katholischen Kirche an.

Das gilt auch für Werke, die sich inhaltlich eigentlich mit anderen Konfessionen beschäftigen. Prominente Werke, die die Orgel im Zusammenhang mit Konfessionen abseits des Katholizismus einsetzen, sind lediglich Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Bellinis *I Puritani* und Britten's *Peter Grimes*.

Am ehesten zeigen sich deren konfessionelle Unterschiede in den verwendeten musikalischen Gattungen.

Die Liturgien des Judentums, des Islams und reformistischer Bewegungen wie Calvinisten oder Puritanern werden bis heute auf der Opernbühne kaum dargestellt und verwenden (abgesehen vom Judentum) die Orgel auch in ihrer kirchlichen Liturgie nicht. Daher können diese Glaubensrichtungen im Bezug auf die Bühnenorgel vernachlässigt werden.

Nationale Schulen im Orgelbau haben bis heute kaum Auswirkungen auf die Bühnenorgel. Nur die Orgeltradition in Frankreich beeinflusste Komponisten insofern, als dass sie dafür sorgte, dass genauere Angaben als sonst üblich zur Registerwahl gemacht wurden.

In den übrigen Opern sind kaum Angaben zur Registrierung zu finden. Wenn überhaupt, sind Forderungen lauter Klangmischungen («Grand Jeu», „Volles Werk“) zu finden.

Je nach Nationalität der Komponisten bestehen Unterschiede in der Terminologie und der Anzahl der Angaben. Die meisten Details finden sich in Opern französischer Komponisten.

Im 20. Jahrhundert steigt die Anzahl der Angaben zur Registrierung in den Opern aller Nationalitäten.

## 6. Ersatz für die Bühnenorgel

### 6.1. Das infrastrukturelle Problem Theaterorgel

Durch die relativ späte Einfügung der Orgel in die Opernpartituren standen an den Opernhäusern kaum Instrumente zur Verfügung. Darauf mussten Komponisten von Anfang an Rücksicht nehmen. Größere Opernhäuser konnten es sich leisten, für Uraufführungen Instrumente anzuschaffen. Allerdings waren selbst diese Orgeln meist klein und von geringer künstlerischer Qualität. Man kaufte Instrumente, die nur mit den nötigsten Standardregistern ausgestattet waren, beschränkte sich auf minderwertiges Material und achtete kaum auf die richtige Wartung.

War keine Orgel vorhanden, beschaffte man ein Portativ oder ein Harmonium. Dadurch waren Komponisten gezwungen, schon in der Komposition auf die technische Ausführung Rücksicht zu nehmen. Ausgefallene Register waren ebensowenig machbar wie Kombinationen von zahlreichen Registern, Pedalsoli oder Orgelparts mit großem Tonumfang. Die Schlichtheit der Orgelstimmen vieler Kompositionen könnte als eine derartige Autozensur der Komponisten ausgelegt werden.

Oft ist es nicht klar ersichtlich, ob bei den Aufführungen Orgeln verwendet wurden oder nicht. Zu Beginn des ersten Aktes von *Il Trovatore* von Verdi soll die Protagonistin Leonora vom Conte di Luna aus dem Kloster entführt werden. Während dieser vor dem Kloster seine Liebe zu Leonora besingt, dringt aus dem Inneren des Klosters der a-cappella Gesang der Nonnen. Bruno Piondefert berichtet in *L'avant-scène Opéra* von einer fakultativen Begleitung dieser Stelle durch eine Orgel: «l'accompagnement d'orgue, facultatif, n'est plus guère utilisé.»<sup>104</sup>

Auch Meyerbeers *Robert le Diable* wurde in Folgeaufführungen meist ohne Orgel gespielt. Bezüglich einer späteren Aufführungsserie des Stücks findet sich folgender aufschlussreicher Kommentar zum damaligen Umgang mit der Bühnenorgel: „Die fehlende Orgel in dem fünften Acte konnte jedoch durch die supplierten Blasinstrumente hinter der Scene nicht ersetzt werden.“<sup>105</sup>

Selbst heute noch ist das Vorhandensein einer Orgel in Opernhäusern keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Es mangelt an Geld für Anschaffung und Erhaltung, sowie an Platz zur Aufstellung des Instruments. Walter Salmen schreibt noch 1983: „In der Bayrischen

---

<sup>104</sup> Piondefert, Bruno: *Il Trovatore*. S. 53. Zitiert nach: SCH. Fußnote 791. S. 486.

<sup>105</sup> Zitiert nach: SCH. S. 249.

Staatsoper München begnügt man sich derzeit mit einer in einem Nebenraum isoliert aufgestellten elektrischen Orgel, die über Monitor geleitet und vermittelt über Lautsprecher zu Gehör gebracht wird.“<sup>106</sup> Auf meine diesbezügliche Anfrage zur heutigen Situation bekam ich am 30. April 2010 von Gregor Raquet (Bibliothek der Bayerischen Staatsoper) folgende Antwort:

*Sehr geehrte Frau Krisch,  
an der Orgelsituation hat sich nichts geändert. Die Bayerische Staatsoper begnügt sich nach wie vor mit einer elektronischen Orgel. Vor einigen Jahren wurde das Instrument ausgetauscht, da es in dem Bereich Elektronik - denken Sie nur an die Computer - inzwischen enorme Fortschritte gegeben hat. Die neuen Instrumente klingen ja fast wie eine richtige Orgel - und für eine solche wäre in keinem Opernhaus Platz. Ich sehe also keine Alternative für diese Lösung in der Oper. Ich freue mich über die wunderbaren Orgeln in unseren Kirchen und Konzertsälen, aber in Theatern wird man sich auch in Zukunft mit Elektroorgeln begnügen müssen.*

*Vor ca. 15 Jahren habe ich im Prinzregententheater vor seinem Umbau noch die Reste einer Pfeifenorgel gesehen. Die Pfeifen waren im Bühnenportal eingebaut. Das war die gute alte Zeit. Das wäre heute nicht mehr möglich, weil nicht mehr zu bezahlen. Und es gäbe auch keinen Platz mehr, da die Beleuchtung in den letzten Jahren enorm aufgerüstet wurde.*

*Wenn Sie erfahren, daß es an irgendeinem Opernhaus noch eine richtige Orgel gibt, würden Sie es mir kurz mitteilen? Es würde mich nämlich auch interessieren.*

*Ich hoffe, ich konnte Ihnen bei Ihrer Arbeit behilflich sein.*

*Herzliche Grüße,*

*Gregor Raquet*

Meist begnügt man sich heutzutage also mit elektrischen Instrumenten. Bedingt durch die verhältnismäßig geringe Anzahl von Opern die Orgelparts enthalten, existiert weder der Beruf eines Theaterorganisten, noch befassen sich Orgelbauer mit der Theaterorgel. Somit hat die Theaterorgel keinerlei Fürsprecher auf professionellem Gebiet. Auf den übrigen Ebenen der Opernorganisation besteht dafür meist nicht das geringste Interesse. Dadurch kommt es weder zu Forschung über Instrumente in den Theatern, deren Literatur und Geschichte, noch zu einer interpretatorischen Beschäftigung mit der vorhandenen Orgelliteratur.

---

<sup>106</sup> SAL. S. 60ff.

## 6.2. Lösungen um ein fehlendes Instrument zu ersetzen

### 6.2.1. Bläserfassung

Als Komponisten begannen, Orgelparts in ihre Opernkompositionen zu integrieren, war das Problem der fehlenden Instrumente noch wesentlich größer als heute. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war in keinem Opernhaus eine Orgel vorhanden. In größeren Theatern ließ man speziell für Uraufführungen von Werken, die Orgeln erforderten, Instrumente bauen. Meist waren es allerdings keine fixen Orgeln, sondern provisorisch herbeigeschaffte Instrumente, die zur Anwendung kamen.

In Theatern, wo keine Orgel zur Verfügung stand, behalf man sich meist dadurch, dass man den Orgelpart durch ein Bühnenorchester spielen ließ. Heute ist kaum etwas darüber bekannt, welche Instrumente genau verwendet wurden. So schreibt beispielsweise Schuster:

„Hinweise darauf, in welchem Umfang bei späteren Aufführungen von *Robert le Diable* andernorts eine Orgel eingesetzt wurde, welche Bühnen also über ein entsprechendes Instrument verfügten, sind spärlich. Immerhin berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung über die Berliner Erstaufführung: „[...] da ertönt hinter der Scene Orgelklang (wirklich war eine kleine Orgel mit Pedal eigens für diese Oper im Hintergrunde des Theaters aufgestellt) in sanften, feierlichen Tönen, mit denen das Orchester und der entfernte Chorgesang im innern der Kirche sich verbindet.“<sup>107</sup>

Um stümperhaften Arrangements vorzubeugen, schrieben einige Komponisten daher von vornherein eine Bearbeitung des Orgelparts für Bläser.

So veröffentlichte etwa Meyerbeer im Anhang der zweiten Ausgabe der gedruckten Partitur von *Robert le Diable* eine Bläserfassung der Orgelstimme, um so auch kleineren Theatern die Möglichkeit der Aufführung seiner Oper zu bieten. Auch Louis Spohr hatte für die Orgel in *Faust* (1816) eine alternative Version für Bläserstimmen geschrieben. „Insbesondere bei der Uraufführung des *Faust* in Prag 1816 ist zu vermuten, dass man den einfachen Weg ging und entsprechende Holzbläser bereitstellte. Das Gleiche gilt [...] auch für ähnlich gelagerte Fälle in anderen Opern“<sup>108</sup> fasst Schuster zusammen.

Erst die langsame Etablierung der Orgel als Instrument in der Oper führte dazu, dass man von diesen Bläserfassungen abkam. So wurde in der Neufassung des *Faust* 1852 schon ausdrücklich eine Orgel gefordert.

Ähnliches ereignete sich bei der Uraufführung von Bellinis *I Puritani*. In dieser Oper existieren widersprüchliche Quellen hinsichtlich der Verwendung einer Orgel auf der Bühne beziehungsweise ihres Ersatzes durch Bläser. Im Originalautograph Bellinis wird der erste

---

<sup>107</sup> SCH. S. 249.

<sup>108</sup> SCH. S. 838.

Orgeleinsatz von einem Streichquintett “con sordini“<sup>109</sup> im Orchester übernommen, die Begleitung des Hymnus wird von den Bläsern (Fagotte, Hörner in F und Klarinetten in B) “sul palco“ ausgeführt. Eine Orgel scheint nicht vorgesehen zu sein. In der Partitur hingegen wird der Hymnus von der Orgel begleitet. Darüber sind allerdings die Stimmen von Klarinetten, Fagotten und Hörnern abgedruckt, die den gleichen Satz wie in der Orgel und im Manuskript von Bellini spielen. Vor der Akkolade des Bläusersatzes heißt es aber: “sul palco in sostituzione dell’organo“. Diese Bläserstimmen sind folglich ein alternativer Orgelersatz. Es ist sowieso fraglich, ob zur Zeit der Uraufführung (1835) überhaupt schon eine Bühnenorgel zur Verfügung stand.

Ersatzlösungen, die vor allem für kleinere Bühnen gedacht waren, finden sich besonders in den Dreißigerjahren allenthalben in den Partituren. Meist war diese eine Transkription für ein Bühnen- oder auch Hauptorchester. In ihrer Instrumentierung versuchte man sich dem Orgelklang assoziativ und suggestiv anzunähern.

Ab ca. der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte man auf großen Bühnen mit dem Vorhandensein einer Orgel rechnen. Oftmals gaben aber auch dann noch viele Komponisten für die Szenen, bei denen eine Orgel gefordert war, Alternativlösungen an.

### 6.2.2. Harmonium

Oftmals wurde der Orgelpart in Opernhäusern, die über keine Orgel verfügten, am Harmonium gespielt. Diese Praxis ist künstlerisch sehr problematisch, da es sich bei Orgel und Harmonium um zwei Instrumente handelt, die technisch sehr verschieden sind.

Das Harmonium ist zwar ein Blasinstrument mit Tastatur wie die Pfeifenorgel auch, der Ton wird aber durch Metallzungen, über die Luft streicht, erzeugt. Den Luftstrom erzeugt der Spieler durch das Treten von Blasbälgen mit seinen Füßen. Durch stärkeres oder schwächeres Treten der Bälge kann - im Gegensatz zur Orgel - Crescendo und Decrescendo erzeugt werden. Außerdem sprechen die Töne des Harmoniums langsamer an als die der Orgel und sind daher eher für langsame Musik geeignet.

Berlioz, der offenbar kein großer Freund der Orgel war, führt einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen Orgel und Harmonium (bei ihm *L’orgue melodium* genannt) an:

«Le mélodium ne possède pas les jeux de mutation de l’orgue, dont l’effet excite chez beaucoup de gens une admiration traditionnelle, mais qui en réalité ont une horrible tendance charivarique; il y a seulement des jeux d’octaves simples et doubles au moyens de quels chaque touche fait parler, avec sa

---

<sup>109</sup> Alle zitiert nach: Bellini, Vincenzo: *I Puritani*. A cura di Raffaello Monterosso. In: Edizione nazionale delle opere di Vincenzo Bellini. Serie 2. Opere teatrali. Vol. 2. Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona: 2008.

note l'octave et la double octave de cette note, ou la double octave sans la simple, ou même l'octave supérieure et l'octave inférieure de cette note en même temps.»<sup>110</sup>

Trotzdem plädiert er dafür, beim Fehlen einer Orgel das Harmonium zu verwenden:

«Depuis que MM.<sup>s</sup> Meyerbeer, Halévy, Verdi, dans leurs œuvres dramatiques, ont employés l'orgue, combien de théâtres de province de France et même d'Allemagne, qui n'ont pas d'orgues, se sont trouvés embarrassés pour les exécuter; à combien de mutilations et d'arrangements plus ou moins maladroits des partitions cette absence des orgues n'a-t-elle pas donné lieu. Les directeurs de ces théâtres seraient inexcusables de tolérer aujourd'hui de semblables méfaits, puisque, pour une somme très modique, ils peuvent avoir à défaut d'un orgue à tuyaux, un orgue mélodium à peu près suffisant pour le remplacer.»<sup>111</sup>

Akustisch sind diese beiden Instrumente zu verschieden um die gleiche Klangwirkung zu erzielen. Dazu Oskar Bie in seiner Schrift *Intime Musik* (1904/1905): „Wie wenig das Harmonium mit der Orgel zu tun hat, kann man gleich merken, wenn man versucht, richtige Orgelstücke mit einer mäßig flüssigen Bewegung auf ihm zu spielen. Sofort kommt ein Leierkastenton hinein. Das erklärt sich aus dem akustischen Unterschied beider Instrumente.“<sup>112</sup>

Dem Harmonium fehlt vor allem das Bassfundament des Pedalregisters, welches eines der frappantesten Kennzeichen der Orgel ist.

Festgemacht am Pedal und dem daraus resultierenden Klangbild, hatte sich im Laufe der Geschichte ja erst der Unterschied zwischen „Klavier“ und Orgel vollends herauskristallisiert. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tauchte der Ausdruck „Gravität“ als ein Charakteristikum des Orgelklanges auf und wurde seit der Zeit der Romantik als wichtiges Charakteristikum des Orgelklanges angesehen. Die romantische Betonung der Klangkraft der Pedaltöne war jedoch auch zeittypisch. In der romantischen Musikästhetik wandte man sich von der Vorstellung, alleine die musikalische Komposition als Ganzes könne bewegen ab, und propagierte, dass bereits ein einzelner Ton die menschliche Seele berühren könne. Ein Harmonium jedoch ist schon rein äußerlich nicht dafür konzipiert, in größeren Räumen verwendet zu werden. Sein intimerer Ton ist für den Zuschauerraum einer Oper zu schwach, selbst wenn der Klang jenem der Orgel ähnelt.

Bie präzisiert: „[Das Harmonium] wird selbst bei Ziehung sämtlicher Register, also wenn das ‚volle Werk‘ genommen wird, nur im Verhältnis des kleineren Raumes ein Forte erreichen,

---

<sup>110</sup> Berlioz; Hector: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Lemoine, Paris et Bruxelles: 1890.S. 290.

<sup>111</sup> Berlioz; Hector: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Lemoine, Paris et Bruxelles: 1890.S. 291.

<sup>112</sup> Bie, Oskar: *Intime Musik*. Zweite erweiterte Auflage. In: Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauss, fortgesetzt von Arthur Seidl. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig: 1907. S. 41.

das mit der brausenden Orgel zu vergleichen wäre. Für heftigere Passagen fehlt die weite Schallresonanz und die Durchdringungsfähigkeit des Tones.<sup>113</sup>

Daher kann das Harmonium nie ein adäquater Ersatz einer Orgel sein. Es fehlt ihm die Kraft des Tones und das Bassfundament (Pedal).

Das Harmonium wird aber durchaus als eigenständiges Instrument in der Oper eingesetzt. Meyerbeer etwa schreibt in der Chorszene im ersten Akt seiner Oper *Dinorah, ou Le Pardon de Ploëmel* (1859) ein Harmonium vor. Schuster sieht den Einsatz dieses Instrumentes als eine Maßnahme Meyerbeers, um die Szene milieugerechter zu gestalten. „Immerhin hätte Meyerbeer auch durchaus auf eine Orgel zurückgreifen können, die er in seiner Grand Opéra *Robert le Diable* schon zweieinhalb Jahrzehnte zuvor erstmalig [...] eingesetzt hatte und deren Vorhandensein zur Zeit der *Dinorah* zumindest in allen größeren Opernhäusern hätte vorausgesetzt werden können“<sup>114</sup> begründet er dies.

Das Harmonium wird ausdrücklich auch von Verdi (*Don Carlos*) gefordert, später findet es etwa bei Richard Strauss, Kurt Weill, Franz Schreker oder Carl Orff Verwendung.

### 6.2.3. Physharmonika

Als Orgelersatz wird oftmals auch ein Instrument mit der Bezeichnung „Physharmonika“ genannt. So schrieb ein Rezensent über die Oper *Le Prophète* von Giacomo Meyerbeer:

„In Dresden war es den unermüdlichen Bemühungen der Direction gelungen, ein Orgelwerk für diesen Zweck [die Aufführung von Meyerbeers *Prophète*] zu acquirieren und somit den gewöhnlichen Physharmonikajammer zu beseitigen.“<sup>115</sup>

In zeitgenössischen Briefwechseln wird jedoch oftmals zwischen Physharmonika und Harmonium unterschieden. So schrieb Meyerbeer selbst, der mit einem Bläusersupplement für den Fall vorgesorgt hatte, dass den Theatern keine Bühnengorgel zur Verfügung stand:

«Les théâtres qui ne possèdent pas un Orgue, peuvent le remplacer par un Physharmonica, (autrement: Harmonium) ou bien par les Instruments suivants placés sur le théâtre dans les coulisses»<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Bie, Oskar: *Intime Musik*. Zweite erweiterte Auflage. In: Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauss, fortgesetzt von Arthur Seidl. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig: 1907. S. 42.

<sup>114</sup> SCH. S. 321.

<sup>115</sup> Schladebach, Julius: *Meyerbeers Prophet. Ein kritischer Versuch über das Werk von musikalisch-dramaturgischen Standpunkte, mit besonderer Berücksichtigung der Vorstellung auf der Dresdner Bühne*. H.H. Grimm & Comp., Dresden: 1850. S. 52.

<sup>116</sup> Zitiert nach: SCH. S. 298.

Damit ist klar, dass es sich um zwei verschiedene Instrumente handeln muss. Einen weiteren Beleg hierfür liefert ein Brief des Impresarios Vincenzo Jacovacci an den Librettisten Cammarano (der diesen dann an Giuseppe Verdi weiterleitete). In diesem war die Rede von den von der strengen päpstlichen Zensur nötig gemachten Änderungen an Verdis Oper *Il trovatore* für die Uraufführung in Rom:

“Il genere di musica dei canti interni potrà essere come si vuole accompagnato da una grossa fisarmonica, che ha la medesima voce dell’organo, come si è praticato nello *Stiffelio*, ma non dovranno però esservi parole sacre ed immorali in nessuna parte”<sup>117</sup>.

Auch hier wird dezidiert zwischen Physharmonika und Orgel unterschieden, ja sogar die Differenz im Klang betont.

Was ist aber nun eine Physharmonika? Das *New Grove Dictionary of Musical Instruments* führt “fisarmonica“ als eine der Bezeichnungen für Akkordeon an. Gemeint ist vermutlich eine sogenannte “Reed organ“. Unter dieser Bezeichnung werden jene Tasteninstrumente zusammengefasst, deren Ton durch freischwingende Zungen aus Holz (reed) erzeugt wird.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Aus: Luzio, Alessandro (Hg.): *Carteggi Verdiani*. Studi e documenti. Vol. 1. Reale Accademia d’Italia, Roma: 1935. S. 8.

<sup>118</sup> Siehe *Accordion und Reed Organ*. In: NGM.

### 6.3. Die „Orchesterorgel“

Ein besonderes Phänomen des Orgelersatzes stellt die sogenannte *Orchesterorgel* dar. Damit ist eine besondere Kombination von Instrumenten des Orchesters, welche den Klang einer Orgel simulieren sollen gemeint.

Unterscheiden muss man allerdings zwischen der Orchesterorgel und orchestralen Klängen, die das Timbre einer Orgel imitieren und damit kirchliches Kolorit erwecken sollen.

Die Orchesterorgel ist eine länger währende Instrumentenkombination, die gezielt darauf abzielt, den Klang einer Pfeifenorgel zu simulieren und sich vom Hauptorchester abhebt.

Diese Art der Instrumentation findet man ab dem 19. Jahrhundert.

Klangliche Motive, die vom Hörer mit Kirchlichem assoziiert werden, sind hingegen punktuelle Phänomene innerhalb einer Oper, die sich besonders an Stellen, die Bezug zu Kirchlichem oder Übersinnlichen haben finden. Allerdings geht es hier nicht um eine Nachahmung des Instruments Orgel, vielmehr spielt das Orchester eine Art orchestrales Leitmotiv für „Kirche/Gott/Glaube/Übernatürliches Phänomen“.

Diese zweite Art der Instrumentierung nahe am Orgelklang wurde schon wesentlich früher verwendet als die Orchesterorgel oder die Orgel selbst. So zeigt Schuster auf: „orgelähnliche Klänge finden sich beispielsweise auch in Mozarts *Zauberflöte* an Stellen, die dafür die Voraussetzungen boten [...].“<sup>119</sup> Als Beispiele nennt er den *Marsch der Priester* oder auch Sarastros Arie *O Isis und Osiris*. „Die Art und Weise, wie Mozart diese Instrumente zusammen verwendet und an welchen Stellen des Handlungsablaufs dies geschieht, legt die Vermutung nahe, dass er hier ebenfalls an die Substitution einer Orgel gedacht hat.“<sup>120</sup> fasst er zusammen.

Dennoch sind diese Klänge eben nur orgelähnlich und zielen zwar darauf ab, kirchlich klingende Musik zu kreieren, nicht aber eine Orgel klanglich zu substituieren.

Im Übrigen ist es gerade bei der Orchesterorgel sehr schwer, die Grenze zwischen einer vom Komponisten intendierten Orgelimitation und der persönlichen Klangassoziation zu ziehen. Einige typische Instrumentalkombinationen legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Orchesterorgel oder zumindest um die Klangchiffre Orgel=Kirche etc. handelt. Meist gibt es allerdings keine Angaben der Komponisten zur absichtlichen Verwendung einer bestimmten Orchesterkombination, weshalb man nur spekulieren kann, ob eine gewisse Stelle wirklich als Nachahmung des Orgelklanges komponiert wurde. Die Grenzen zwischen „profanem“

---

<sup>119</sup> SCH. S. 839.

<sup>120</sup> SCH. S. 99.

Bläserklang und gezieltem Orgelersatz durch Bläser sind fließend. Besonders Posaunen und Hörner werden oft eingesetzt, wenn textlich auf Jenseitiges oder Göttliches verwiesen wird. Als Beispiel für die Ambiguität des Phänomens Orgelklang im Orchester sei Verdis *La Forza del Destino* genannt.

Im II. Akt wird Leonora in ihrem Duett mit Padre Guardiano von einer Bläserkombination aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern begleitet. Der getragene Satz ist meist in Halben notiert. Die Instrumentation dieser Stelle begünstigt den durch den Satz entstehenden kirchlichen Eindruck noch, da nur Blasinstrumente (die allesamt klanglich auf Orgelregister verweisen) eingesetzt werden. Ob man darin aber - wie Schuster - einen Orgelersatz vermutet oder lediglich einen akustischen Verweis auf die Kirche, bleibt dem persönlichen Ermessen überlassen. Fraglich wird Schusters Theorie eines Orgelersatzes jedoch deshalb, weil Verdi die echte Orgel im selben Akt vorgeschrieben hat.

Handelt es sich um eine orchestrale Orgelimitation, ist es ebensowenig in allen Fällen klar auszumachen, ob diese Instrumentaleffekte als Ersatz für eine nicht vorhandene Theaterorgel dienen oder ein vom Komponisten gewünschter Instrumentationseffekt sind.

Die künstlerische Eigenständigkeit der Orchesterorgel als ein intendierter Effekt, der über ein bloßes Hilfsmittel hinausgeht, ist in der Forschung nicht allgemein anerkannt.

So sieht etwa Walter Salmen noch im Jahr 1983 die Orchesterorgel als bloßes Mittel der Überbrückung des Fehlens einer Orgel und nennt als Beispiel die Orchesterorgel in Spontinis *Agnes von Hohenstaufen*, die vom Komponisten keineswegs als Orgelersatz intendiert war. Richard Wagner berichtet in seiner Autobiographie *Mein Leben* spöttisch von Äußerungen Spontinis, die den Stolz des Komponisten auf seine Erfindung bezeugen.

Im Gegenteil, Spontini sollte ihm zufolge gesagt haben: «[...] j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue»<sup>121</sup>. Die Orchesterorgel als neuartiger Instrumentationseffekt war sogar Berlioz eine Erwähnung in einer seiner Musikkritiken wert. In *Le Rénovateur* schrieb er am 21. September 1835:

«On annonce à Berlin la prochaine mise en scène du nouvel opéra *Agnès de Hohenstauffen*, de Spontini, que l'auteur promettait depuis si longtemps [...]. Les mœurs chevaleresques du Moyen Âge dominant dans cet ouvrage, et doivent avoir exigé un style et des formes musicales qu'auxquels le célèbre auteur de *La Vestale* et de *Cortez* ne s'était pas encore exercé. On parle beaucoup d'un final dans lequel, entre autres choses remarquables, une imitation de l'orgue, par quelques instruments

---

<sup>121</sup> Wagner, Richard: *Mein Leben*. Erste authentische Veröffentlichung. Jubiläumsausgabe. List Verlag, München: 1963. S. 339.

placés derrière la scène produit une illusion si complète, qu'aux répétitions tous les auditeurs s'y sont laissé tromper.»<sup>122</sup>

Diese subtile Form der Instrumentation als Orgelersatz ist in der Opernliteratur in diesem Ausmaß unerreicht.

Das Besondere an Spontinis Orchesterorgel ist weniger der Instrumentationseffekt an sich, sondern die Tatsache, dass Spontini die Orgel aus rein ästhetischen Gründen durch das Orchester ersetzt hat und seinen „Ersatz“ dem originalen Instrument vorzog.

Spontinis Orgel ist als instrumentale Weiterentwicklung zu sehen, die der Komponist nicht als Verlegenheitslösung oder Vereinfachung der Ausführung ansah, sondern als einen klanglichen Fortschritt.

Besetzt ist die Orchesterorgel mit „dem Quartett der herkömmlichen Holzblasinstrumente, welche durch zwei Bassethörner ergänzt werden, sowie mit einer Reihe zum Teil ungewöhnlicher, aber meist weich klingender Blechblasinstrumente, sowie mit einem einzigen Streichinstrument, einem solistischen Kontrabaß“<sup>123</sup>.

Bemerkenswert ist die Vermeidung obertonreicher Stimmen. Mungen folgert, Spontini sei von einer großen, grundtönigen Orgel als klanglichem Vorbild ausgegangen (keine Mixturen, Zungen, etc.).

Die Stimmführung der Instrumente der Orchesterorgel geht geschickt auf die Besonderheiten des Orgelklangs ein. So imitieren etwa Bassposaune, Serpent und Kontrabass das Pedal, indem sie einen Orgelpunkt spielen. Auch das Verhältnis von Diskant und Pedalstimme im vierstimmigen Satz der Orchesterorgel ist laut Mungen organistischer Praxis entlehnt.

Der Satz ist klar nach der Orgelästhetik der Romantik konzipiert, was sich unter anderem an den verwässerten Mittelstimmen zeigt.

Der Diskant wird im Sinne einer Mixtur ausgeführt (z. B. spielt das erste Fagott zur Oberstimme die Unterquint). Keines der siebzehn Instrumente tritt je solistisch hervor. Das liegt vermutlich darin begründet, dass das wesentliche Charakteristikum dieser Orgel der Gesamtklang und nicht die solistische Hervorhebung einzelner Stimmen und Instrumente ist. Die räumliche Distanz der Orchesterorgel (ausgeführt von einem Bühnenorchester) verstärkt den Orgeleffekt noch.

Die Orchesterorgel findet thematische Verarbeitung im Verlauf der Oper. So bezieht sich Spontini im Hauptorchester auf die Musik der Orchesterorgel, indem er gewisse Stellen von den Holzbläsern wieder aufgreifen lässt. Das wird nur durch die Orchesterorgel möglich, da

---

<sup>122</sup> Gérard, Yves (Hg.): *La Critique musicale d'Hector Berlioz*. 1823-1863. Bd. 2. 1835-1836. Buchet/Chastel, Paris: 1998. S. 284ff.

<sup>123</sup> MUN. S. 180.

das Hauptorchester sich deren Klang viel stärker annähern kann, als jenem einer echten Orgel, wodurch der Wiedererkennungseffekt beim Hörer gesteigert wird.

Keine der inhaltlich verbundenen Stellen ist in identischer Weise instrumentiert. Dennoch enthalten alle Passagen eine motivische Verbindung zu den „Orgel“-Stellen durch die stete Verwendung der tiefen Streicher.

Die Satztechnik der Orchesterorgel ist eher simpel.

Spontini setzt satztechnisch relativ gebräuchliche und einfache Chormuster ein. Der Ton ist bewusst antikisierend gehalten. Die musikalische Sprache zeigt, dass Spontini hauptsächlich an der gelungenen Vermittlung von Musik und Szene und an Instrumentationsfragen statt an Authentizität interessiert war. Mit seinem „Palestrinastil“ bezog sich der Komponist auf alte Musik und verlieh der Kirchenszene dadurch ihr Kolorit.

In der Fassung von 1829 wurde ein Chor mit Orgel eingefügt, der musikalisch nur schlecht integriert ist.<sup>124</sup> Thematische Originalität fehlt ebenso wie textliche Authentizität. Der lateinische Text des Chores wurde scheinbar extra für die Oper angefertigt. Mungen vermutet ebenso, dass Spontini die Musik aus einem früheren Kirchenmusikwerk (*Pie Jesu*) entnommen hatte.

Trotz dieser Mängel steht Spontinis Orchesterorgel in ihrem Ausmaß innerhalb der Literatur einmalig da. Mittlerweile hat sich auch in der Forschung die Ansicht durchgesetzt, dass Spontinis Orchesterorgel kein Ersatz für eine fehlende Bühnengorgel ist. Mungen beispielsweise begründet dies sehr plausibel damit, dass bei Verwendung einer Pfeifengorgel der vom Komponisten so geschätzte Mischklang zwischen Orchester und Orgel nicht zustande gekommen wäre.

Folglich kommt Mungen zum Schluss:

„Was im Falle der *Robert*-Aufführungen [*Robert le diable* von Meyerbeer], in denen der Klang einer Orgel mit dem Bühnenorchester imitiert worden war, als Verlegenheitslösung anzusehen ist, erwies sich demgegenüber in Spontinis Oper als Ergebnis berechnender Klangfarbendramaturgie. Gerade in Absetzung gegen Meyerbeers Konzept eines Spaltklangs hat Spontini das Ideal eines vermischten Klangs vertreten. Dessen Realisierung war nur mit der Imitation der Orgel durch ein Bühnenorchester möglich.“<sup>125</sup>

Schuster, der zwar den „Selbstzweck“ der Orchesterorgel in *Agnes von Hohenstaufen* durchaus bestätigt, sieht jedoch die Orchesterorgel in dieser Oper als einen „ziemlich

---

<sup>124</sup> Mungen spricht vom „Charakter einer Einlagennummer“. Siehe: MUN. S. 184.

<sup>125</sup> MUN. S. 187.

einmaligen Fall<sup>126</sup> an. Was Umfang, Kontinuität und Technik der Ausführung betrifft, liegt er vermutlich richtig.

Beispiele für Stellen in der Opernliteratur, an denen man eine - zumindest temporäre - Orchesterorgel verorten könnte, gibt es allerdings einige. Besonders in der französischen Tradition ist dieses Phänomen zu finden. In Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* findet man in der Kirchenszene des I. Aktes ein Bühnenorchester, dessen Funktion laut Schuster „deutlich darauf abzielt, einen orgelähnlichen Klang zu imitieren“<sup>127</sup>. Dieser Orgelersatz besteht im I. Akt aus: 1 Flöte, 2 Klarinetten in C, 2 Hörner in C, 2 Fagotte. Die Flöte spielt unisono mit der Klarinette (eine Oktav höher). Die Holzbläser werden im vierstimmigen Satz eingesetzt. Im III. Akt besteht die Orchesterorgel nur mehr aus Klarinetten und Fagotten.

Sicher war es neben der besseren Mischung des Klanges vor allem die Möglichkeit, die strenge Zensur zu umgehen, die Komponisten zur Verwendung einer Orchesterorgel inspirierte.

Möglicherweise verwendet Louis Spohr deshalb in *Pietro von Abano* (1827) keine Orgel, sondern ahmt den Orgelklang mit Orchesterinstrumenten nach.<sup>128</sup> Dabei verwendet er zur Begleitung des Trauerchors der Priester im I. Akt Oboen, Klarinetten in B, Fagotte, Hörner in Es, Pauken in C und G, Alt-, Tenor- und Bassposaune. Die meisten dieser Instrumente spielen in tiefer Lage. Durch das so entstehende Bassfundament klingt der Bläsersatz noch orgelähnlicher. Auch im musikalischen Satz wird der Klang einer Orgel nachgeahmt: das kurze Orchesternachspiel des Chores ist scheinbar polyphon und verweist dadurch auf die typische „Orgelgattung“ der Fuge.

Meyerbeer baute eine Orchesterorgel in seine Oper *Les Huguenots* ein. Obwohl er in *Robert le Diable* bereits eine Orgel verwendet hatte, verzichtet er in *Les Huguenots* darauf. Als Grund sieht Schuster das Fehlen einer „große[n] ausgedehnte[n] kirchliche[n] Szene, in der Orgelspiel sich hätte entwickeln können. Es gibt jedoch Hinweise, dass eine Orgel mindestens fakultativ in *Les Huguenots* eingesetzt worden war [...]“<sup>129</sup>

Über Meyerbeers Orchesterorgel schreibt Berlioz:

«L'orgue y [dans l'introduction] est merveilleusement imité par l'orchestre. Un des procédés dont l'auteur s'est servi le plus heureusement pour cette imitation, consiste à mêler aux flûtes et clarinettes, un cor anglais dans le milieu de l'harmonie ; le son un peu nazillard [sic!] de cet instrument donne au

---

<sup>126</sup> SCH. S. 143.

<sup>127</sup> SCH. S. 99.

<sup>128</sup> In seiner letzten Oper *Die Kreuzfahrer* (1845) schreibt Spohr jedoch wieder eine Orgel vor.

<sup>129</sup> SCH. S. 257ff.

petit groupe dont il fait partie, le son des jeux d'anches [Rohrblattregister der Orgel], que le tymbre [sic!] trop aigu du hautbois rendrait beaucoup moins bien.»<sup>130</sup>

Gegenüber der Bühnenorgel hat die Orchesterorgel einige weitere Vorteile. Abgesehen davon, dass es weniger Aufwand ist, das Orchester spielen zu lassen, als eine Orgel zu beschaffen, erleichtert die Orchesterorgel die „Verzahnung“<sup>131</sup> von zwei Parallelhandlungen, da ihr Klang wesentlich flexibler ist als jener der Pfeifenorgel.

Der Hauptgrund für die Verwendung der Orchesterorgel ist jedoch sicher die bessere Klangmischung der Orchesterorgel mit dem Hauptorchester.

Auch Puccini machte sich die größere klangliche Homogenität zunutze. Die Orgel wird nur in seiner Oper *Tosca* im Finale des I. Aktes verwendet, da die Handlung an dieser Stelle dies begünstigt.

Puccini verwendet in seinen anderen Opern jedoch ausschließlich das Orchester als Orgelsurrogat. Als in *Madama Butterfly* Butterfly Pinkerton gesteht, dass sie zum christlichen Glauben übergetreten sei, wird der Orgelklang vom Orchester strukturell und klanglich imitiert. Dies geschieht einerseits durch Parallelakkordik (Verweis auf Orgelmixturen), andererseits durch die Klangfarbe der Doppelrohrblattinstrumente (typische Orgelregister). Holzbläser eignen sich wegen ihres „farbigen aber relativ starren Klanges“<sup>132</sup> besser als Streicher zur Orgelimitation. Holzbläserensembles, die man als Orgelersatz interpretieren könnte, finden sich in vielen Werken Puccinis. In *La Fanciulla del West* werden Billys Worte „Domani chiesa cantare“ mit einer Phrase der Holzbläser begleitet, die man durchaus mit Orgelklang assoziieren kann.<sup>133</sup>

In der Tanzszene von *Il tabarro* wird gar eine Drehorgel imitiert. Diese begleitet den Tanz von Luigi mit Giorgetta, der Frau Micheles.

Laut Norbert Christen sind die primitive Satztechnik, harmonische Ungereimtheiten und ganz besonders die Parallelführung der Melodie durch verminderte Oktaven musikalische Zeichen, die auf eine Drehorgel verweisen. Die verminderten Oktaven sollen die Illusion einer verstimmt Orgel erwecken.

Beim Taufchor der Christen im ersten Akt seiner Oper *Poliuto* verwendet auch Donizetti die Orchesterorgel. Zur Begleitung des Sängerquartetts ist eine „banda“, die aus je zwei Klarinetten, Fagotten und Hörnern besteht, hinter der Bühne postiert. Sowohl die Begleitung

---

<sup>130</sup> Zitiert nach: SCH. Fußnote 448. S. 252ff.

<sup>131</sup> SCH. S. 793.

<sup>132</sup> Christen, Norbert: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*. Schriftenreihe zur Musik 13. Wagner, Hamburg: 1978. S. 196.

<sup>133</sup> Siehe dazu Christen, Norbert: *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*. Schriftenreihe zur Musik 13. Wagner, Hamburg: 1978. S. 196.

mit Stützzakorden wie auch die instrumentale Besetzung und die Aufstellung hinter der Bühne deuten darauf hin, dass dieses Ensemble einen Orgelersatz darstellt.

Trotz ihrer vielen Vorteile ist die Orchesterorgel eine Seltenheit in der Operngeschichte geblieben. Ihre Anwendung in der Oper ist ein komplexes Phänomen, das schwer objektiv erfassbar ist. Wo man eine Orchesterorgel verortet, ist anhand objektiver Kriterien kaum feststellbar und meist dem persönlichen Empfinden des Hörers überlassen. Auch hat die Orchesterorgel in der Forschung bisher nur sehr spärliche Aufmerksamkeit gefunden und wird noch weniger behandelt als die Bühnenorgel.

## 7. Schlussbemerkung

Das Phänomen Bühnenorgel ist wesentlich komplexer als es auf den ersten Blick scheint. Die Orgel nimmt nicht nur im Instrumentarium der Oper eine Sonderstellung ein. Die bis heute anhaltende Vernachlässigung der weltlichen Geschichte der Orgel und die Fixierung auf ihre Rolle als Liturgieinstrument der christlichen Kirche führten dazu, dass die Orgel weniger als ein Musikinstrument, sondern vielmehr als ein akustischer Darsteller von religiösen Inhalten behandelt wurde. Kein Instrument wurde innerhalb wie außerhalb der Oper in vergleichbarer Weise als Vertreter einer Institution (der Kirche), eines moralischen Prinzips (das Gute, Reine) und einer Idee (Gott) betrachtet oder in seiner Verwendung so emotional rezipiert. So gesehen könnte man die Orgel als das ideale Operninstrument sehen. Sie transportiert Inhalte und garantiert Gefühlskonflikt beim Publikum - beides wichtige Parameter in der Oper.

Teil der Faszination des Instrumentes ist neben seinem Klang sicher auch seine technische Komplexität. Die klangliche Vielfalt der Orgel ist größer als die jedes Orchesterinstrumentes. Trotzdem wurden in der Oper nie alle ihrer klanglichen Möglichkeiten genutzt. Im Gegenteil, der durch die kirchlichen Aufgaben der Orgel seit Jahrhunderten ideologisch wie strukturell geprägte Orgelklang führte in der Oper vor allem zu musikalischer Simplizität der Orgelparts. Es kam in der Oper des 19. Jahrhunderts zur Ausbildung eines stereotypen, quasi standardisierten Orgelklangs, der mit der Kirche assoziiert wurde.

Geprägt wurde dieser Stil zwar überwiegend von der Liturgie der katholischen Kirche, er wurde in der Oper jedoch konfessionsübergreifend eingesetzt.

Erst im 20. Jahrhundert begann sich die Bühnenorgel allmählich von der Kirchenorgel zu emanzipieren. Ihre Verwendung als eine klangfarbliche Ergänzung des Opernorchesters brachte neue Aufgaben und die Abkehr von einem einheitlichen Bühnenorgelstil. Die immensen technischen und klanglichen Facetten der Orgel wurden aber auch in der Oper des 20. Jahrhunderts nie voll ausgeschöpft.

Auch ist kein anderes Instrument in der Geschichte der Oper so stark von externen Faktoren beeinflusst wie die Orgel. An der Orgel manifestieren sich einerseits nationale und historische Stile des Orgelbaus und der kirchlichen Orgelliteratur, andererseits der Personalstil des jeweiligen Komponisten.

Auch operngeschichtliche Trends, die durch gesellschaftliche-, kulturelle- und politische Entwicklungen hervorgerufen wurden, hatten größeren Einfluss auf die Bühnenorgel als auf die restlichen Instrumente, die in der Oper Einsatz finden.

Die Geschichte der Orgel in der Oper war immer von infrastrukturellen Problemen gekennzeichnet. Bis heute sind nicht in allen großen Opernhäusern Pfeifenorgeln installiert, obwohl in zahlreichen Opern, die heute noch gespielt werden, ein Orgelpart enthalten ist. All diese externen Einflüsse wirkten in überproportionalem Maß auf die Bühnenorgel. Sie beeinflussten nicht nur die Häufigkeit des Orgelgebrauchs in der Oper, sondern bestimmten auch Aufgaben, Ausmaß und Stil der Bühnenorgel.

Die Verwendungsgeschichte der Orgel in der Oper ist somit mehr als die jedes anderen Instruments auch mit der geistesgeschichtlichen Entwicklung Europas verknüpft. An der Evolution der Bühnenorgel lässt sich daher nicht nur die Geschichte eines Instruments, sondern ein Großteil der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Oper der letzten zweihundert Jahre nachvollziehen.

## 8. Abkürzungsverzeichnis

DÖR ... Döring, Sieghard: *Musikdramaturgie und Klanggestalt: Die Orgel in Meyerbeers Robert le Diable*. In: Harpner, Stefan G. (Hg.): *Über Musiktheater. Eine Festschrift*. Ricordi, München: 1993. S. 63-70.

LDO ... *Lexikon der Orgel. Orgelbau - Orgelspiel - Komponisten und ihre Werke - Interpretieren*. Herausgegeben von Hermann J. Busch und Matthias Geuting. Laaber-Verlag, Laaber: 2007.

MEY1 ... Becker, Heinz (Hg.): *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 1. Bis 1824. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1960.

MEY2 ... Becker, Heinz (Hg.): *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 2. 1825-1836. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1970.

MGG ... *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sührig, Ilka (Hg.). 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Personenteil in 17 Teilen. 2., neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Bärenreiter, Kassel u.a.: 1994-2008.

MUN ... Mungen, Anno: *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38. Hans Schneider, Tutzing: 1997.

NGM ... *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Edited by Stanley Sadie. 3 Bände. Macmillan, London: 1984.

NIE ... Niemöller, Wolfgang: *Die kirchliche Szene*. In: Heinz Becker (Hg.): *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42. Bosse Verlag, Regensburg: 1976. S. 341-369.

REI ... Reichling, Alfred (Hg.): *Orgel*. MGG Prisma. Bärenreiter, Kassel u.a. und Metzler, Stuttgart, Weimar: 2001.

RGG ... *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Herausgegeben von Hans Dieter Betz u.a. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. 8 Bände und Register. Mohr Siebeck, Tübingen, 2002.

RIE ... Riedel, Friedrich W.: *Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert*. In: Salmen, Walter (Hg.): *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbling, Innsbruck: 1983. S. 19-26.

SAL ... Salmen, Walter: *Die Bühnenorgel im 19. Jahrhundert*. In: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbing, Innsbruck: 1983. 59-74.

SCH ... Schuster, Robert: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*. In: Altenburg, Detlev (Hg.): *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Studien und Quellen. Band 11. Studio, Sinzig: 2004.

SLA ... Slanina, Ernst Alfred: *Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation. Buchdruckerei Heinrich Pöppinghaus, Bochum-Langendreer: 1935.

## 9. Literatur

**Abraham, Lars Ulrich:** *Über Trivialität in protestantischen Kirchenliedmelodien des 19. Jahrhunderts*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8. Gustav Bosse Verlag, Regensburg: 1967. S. 83-95.

**Becker, Heinz:** *Geschichte der Instrumentation*. Das Musikwerk. Band 24. Volk, Köln: 1964.

**Becker, Heinz (Hg.):** *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 1. Bis 1824. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1960.

**Becker, Heinz (Hg.):** *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*. Band 2. 1825-1836. Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1970.

**Berl, Paul:** *Die Opern Giuseppe Verdis in ihrer Instrumentation*. Dissertation. Universität Wien: 1931.

**Berlioz, Hector:** *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Lemoine, Paris et Bruxelles: 1890.

**Berlioz, Hector:** *Instrumentationslehre*. Teil II. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Peters, Leipzig: 1955.

**Bie, Oskar:** *Intime Musik*. Zweite erweiterte Auflage. In: *Die Musik*. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauss, fortgesetzt von Arthur Seidl. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig: 1907.

**Blume, Friedrich (Hg.):** *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neu bearbeitete Auflage. Bärenreiter, Kassel u.a.: 1965.

**Brentano, Clemens:** *Der Sänger*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Behrens u.a. Band 19. Prosa IV. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart u. a.: 1987. S. 41-83.

**Brunel, Pierre:** *Vincenzo Bellini*. Fayard, Paris: 1981.

**Buck, Dudley:** *The influence of the organ in history*. Inaugural lecture of the department of the organ in the College of music of Boston University. William Reeves, London: 1882.

**Burbach, Hermann-Joseph MSF:** *Das „Triviale“ in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*.

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8. Gustav Bosse Verlag, Regensburg: 1967. S. 71-82.

**Busoni, Ferruccio:** *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des „Doktor Faust“*. Zweite, unveränderte Auflage. Breitkopf&Härtel, Wiesbaden: 1967.

**Charlton, David:** *French Opera 1730-1830. Meaning and Media*. Variorum Collected Studies Series. Ashgate, Aldershot u.a.: 2000.

**Christen, Norbert:** *Giacomo Puccini: Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*. Schriftenreihe zur Musik 13. Wagner, Hamburg: 1978.

**Cognazzo, Roberto:** *Dubbi e certezze di un romantico. Hector Berlioz e l'organo*. In: *Arte organaria e organistica*. Nr. 56. Edizioni Carrara, Bergamo: 2005.

**Cognazzo, Roberto:** *Meyerbeer, dal Grand-Opéra al Grand-Orgue*. In: *Arte organaria e organistica*. Nr. 39. Edizioni Carrara, Bergamo: 2006.

**Cognazzo, Roberto:** *Puccini e l'organo in fumo*. In: *Arte organaria e organistica*. Nr. 55. Edizioni Carrara, Bergamo: 2005.

**Cognazzo, Roberto:** *Una curiosa convivenza: melodramma e liturgia nella musica organistica italiana dell'Ottocento*. In: Padoan, Maurizio (Hg.): *Affetti musicali*. Studi in onore di Sergio Martinotti. Vita e Pensiero, Milano: 2005. S. 145-154.

**Döring, Sieghard:** *Musikdramaturgie und Klanggestalt: Die Orgel in Meyerbeers Robert le Diable*. In: Harpner, Stefan G. (Hg.): *Über Musiktheater. Eine Festschrift*. Ricordi, München: 1993. S. 63-70.

**Döring, Sieghard und Henze-Döhring, Sabine:** *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Bd. 13. Laaber Verlag, Laaber: 2001.

**Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.):** *Orgel und Orgelmusik heute*. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH, Stuttgart: 1968.

**Fellerer, Karl Gustav (Hg.):** *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. 2 Bände. Kassel: 1972 und 1976.

**Geck, Martin:** *E.T.A. Hoffmanns Anschauung über Kirchenmusik*. In: Salmen, Walter (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. G. Bosse Verlag, Regensburg: 1965.

**Gérard, Yves (Hg.):** *La Critique musicale d'Héctor Berlioz*. 1823-1863. Bd. 2. 1835-1836. Buchet/Chastel, Paris: 1998.

**Goethe, Johann Wolfgang von:** *Faust. Eine Tragödie*. Cotta'sche Buchhandlung, Tübingen: 1808.

**Hoffmann, E.T.A.:** *Alte und neue Kirchenmusik*. In: E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Bd. 11. Neue, um die musikalischen Schriften vermehrte Ausgabe. Max Hesses Verlag, Leipzig: 1820. S. 134-162.

**von Hornborstel, Erich M. und Sachs, Curt:** *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*. In: Zeitschrift für Ethnologie. Jahrgang 1914. Heft 4 und 5. S. 553-590.

**Jost, Peter:** *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*. Bärenreiter Studienbücher Musik. Herausgegeben von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel. Band 13. Bärenreiter, Kassel u.a.: 2004.

**de Keyser, Eugénie:** *Das Abendland in der Romantik. 1789-1850*. Editions d'Art Albert Skira, Genève: 1965.

**Luzio, Alessandro (Hg.):** *Carteggi Verdiani*. Studi e documenti. Vol. 1. Reale Accademia d'Italia, Roma: 1935.

**Marx, Adolf Bernhard:** *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*. 4 Bände. Breitkopf&Härtel, Leipzig: 1837.

**Marx, Julius:** *Die österreichische Zensur im Vormärz*. Verlag für Geschichte und Politik, Wien: 1959.

**Mungen, Anno:** *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38. Hans Schneider, Tutzing: 1997.

**Mungen, Anno:** *Richard Wagners „grauenvolle Sympathie“ für Spontini*. Deutungsversuch einer erfindungsreichen Studie Wagners. In: Die Musikforschung. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 48. Jahrgang. Bärenreiter, Kassel u.a.: 1995. S. 270-282.

**Niemöller, Klaus Wolfgang:** *Die kirchliche Szene*. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 42. Bosse Verlag, Regensburg: 1976. S. 341-369.

**Rampe, Siegbert:** *Händels Theaterorgeln und seine Orgelkonzerte*. In: Ars Organi. Nr. 56. 2009. S. 90-97.

**Reichling, Alfred (Hg.):** *Orgel*. MGG Prisma. Bärenreiter, Kassel u.a. und Metzler, Stuttgart, Weimar: 2001.

**Reinke, Stefan A.:** *Die Orgel im Widerstreit der Nationen? Deutsche und französische Orgelkultur zwischen 1870 und 1945*. In: Grotjahn, Rebecca (Hg.): *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation*. Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1. Allitera Verlag, München: 2009.

**Riedel, Friedrich W.:** *Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert.* In: Salmen, Walter (Hg.): *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert.* Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbling, Innsbruck: 1983. S. 19-26.

**Rimsky-Korssakow, Nikolai:** *Grundlagen der Orchestration.* Mit Notenbeispielen aus eigenen Werken. Deutsche Übersetzung von Alexander Elukhen. Band I (Text). Russischer Musikverlag, Berlin u.a.: 1922.

**Rubinstein, Arthur:** *Über die geistliche Oper.* 1882. In: Krause-Graumnitz, Heinz (Hg.): *Vom Wesen der Oper.* Henschelverlag, Berlin: 1969. S. 215-217.

**Salmen, Walter:** *Die Bühnengorgel im 19. Jahrhundert.* In: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert.* Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Helbling, Innsbruck: 1983. S. 59-74.

**Schering, Arnold:** *Historische und nationale Klangstile.* In: Schwartz, Rudolf (Hg.): *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927.* 34. Jahrgang. Leipzig: 1928. S. 31-43.

**Schladenbach, Julius:** *Meyerbeer's Prophet.* Ein kritischer Versuch über das Werk von musikalisch-dramaturgischen Standpunkte, mit besonderer Berücksichtigung der Vorstellung auf der Dresdner Bühne. H.H. Grimm & Comp., Dresden: 1850.

**Schlager, Karlheinz:** *Kirchenmusik in romantischer Sicht.* Zeugnisse des Musikjournalisten und des Komponisten E.T.A. Hoffmann. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg: 1993.

**Schmiedeke, Ulrich:** *Der Beginn der neuen Orgelmusik 1961/62.* Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti. Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan. Band 19. Musikverlag Emil Katzwichler, München, Salzburg: 1981.

**Schneider, Herbert und Wiesend, Reinhard (Hg.):** *Die Oper im 18. Jahrhundert.* Handbuch der musikalischen Gattungen. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Band 12. Laaber Verlag, Laaber: 2001.

**Slanina, Ernst Alfred:** *Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts.* Inaugural-Dissertation. Buchdruckerei Heinrich Pöppinghaus, Bochum-Langendreer: 1935.

**Schuster, Robert:** *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts.* In: Altenburg, Detlev (Hg.): *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert.* Studien und Quellen. Band 11. Studio, Sinzig: 2004.

**Spontini, Gaspare:** *Klage über den Verfall der dramatischen Musik.* Leipzig: 1834. In: Krause-Graumnitz, Heinz (Hg.): *Vom Wesen der Oper.* Henschelverlag, Berlin, 1969. S. 140-144.

**Trakl, Georg:** *Die schöne Stadt*. In: Saueremann, Eberhard und Zwerschina, Hermann (Hg.): Georg Trakl. Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Band 1. Stroemfeld-Verlag, Frankfurt am Main und Basel: 2007. S. 401-406.

**Travis, Francis Irving:** *Verdis Orchestration*. Phil. Dissertation. Juris Verlag, Zürich: 1956.

**Wagner, Richard:** *Mein Leben*. Erste authentische Veröffentlichung. Jubiläumsausgabe. List Verlag, München: 1963.

**Williams, C. F. Abdy:** *The story of organ music*. The music story series. Walter Scott Publishing, London: 1905.

**O.A.:** *Die Kirche auf der Bühne*. 8. 10. 1846. In: Kirchmeyer, Helmut: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. T. IV. Bd. 3. Studien zur Musikgeschichte. Bd. 7. Bosse Verlag, Regensburg: 1968. Sp. 133ff.

### Lexika:

*The Cambridge Companion to the Organ*. Edited by **Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber**. Cambridge Companions to music. Cambridge University Press, Cambridge: 1998.

*Lexikon der Orgel. Orgelbau - Orgelspiel - Komponisten und ihre Werke - Interpretieren*. Herausgegeben von **Hermann J. Busch und Matthias Geuting**. Laaber-Verlag, Laaber: 2007.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. **Sührig, Ilka (Hg.)**. 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden. Personenteil in 17 Teilen. 2., neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Bärenreiter, Kassel u.a.: 1994-2008.

*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Edited by **Stanley Sadie**. 3 Bände. Macmillan, London: 1984.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by **Stanley Sadie**. 2<sup>nd</sup> edition. In 29 volumes. Macmillan, London: 2001.

*The New Grove Dictionary of Opera*. Edited by **Stanley Sadie**. In 4 volumes. Macmillan, London: 1992.

*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Herausgegeben von **Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth**. In 6 Bänden und einem Registerband. Piper, München: 1986-1997.

*Propyläen Weltgeschichte*. Eine Universalgeschichte. Herausgegeben von **Golo Mann**. 11 Bände in 22 Halbbänden. Propyläen Verlag, Berlin u.a.: 1960.

*Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Herausgegeben von Hans Dieter Betz u.a.* Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. 8 Bände und Register. Mohr Siebeck, Tübingen, 2002.

### Partituren:

**Bellini, Vincenzo:** *I Puritani*. A cura di Raffaello Monterosso. In: Edizione nazionale delle opere di Vincenzo Bellini. Serie 2. Opere teatrali. Vol. 2. Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona: 2008.

**Britten, Benjamin:** *Peter Grimes*. Hawkes Pocket Scores. Boosey&Hawkes, London: 1963.

**Donizetti, Gaetano:** *Poliuto*. A cura di William Ashbrook e Roger Parker. In: Dotto, Gabriele und Parker, Roger (Hg.): Edizione nazionale delle opere di Gaetano Donizetti. Ricordi, Milano: 2000.

**Donizetti, Gaetano:** *La Favorite*. A cura di Rebecca Harris-Warrick. In: Dotto, Gabriele und Parker, Roger (Hg.): Edizione nazionale delle opere di Gaetano Donizetti. Ristampa. Ricordi, Milano: 2001.

**Gounod, Charles:** *Faust*. Partition Grand Orchestre. Choudens, Paris: o.J.

**Grétry, André Ernest Modeste:** *La rosière républicaine ou la fête de la raison*. In: Collection complète des œuvres de Grétry. Livre 29. Breitkopf&Härtel, Leipzig: ca. 1910.

**Halévy, Jacques Fromental:** *La Juive*. Schlesinger, Paris u.a.: o.J.

**Hindemith, Paul:** *Sancta susanna*. Herausgegeben von Ludwig Finscher und Marianne Reißinger. In: Paul Hindemith. Sämtliche Werke. Im Auftrag der Hindemith-Stiftung herausgegeben von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher. Band I,3. B. Schott's Söhne, Mainz: 1975.

**Korngold, Erich Wolfgang:** *Die tote Stadt*. Schott, Mainz: 1920.

**Leoncavallo, Ruggiero:** *I medici*. Grande Partitura. Atto III, IV. Editore Sonzogno, Mailand: o.J.

**Mascagni, Pietro:** *Cavalleria rusticana*. Broude Brothers, New York: 1980.

**Massenet, Jules:** *Manon*. Nouvelle Edition. Heugel & Cie, Paris: 1895.

**Meyerbeer, Giacomo:** *Robert le diable*. Schlesinger, Paris u.a.: o.J.

**Orff, Carl:** *Die Kluge*. Studienpartitur. Edition Schott, Mainz: 1957.

**Pfitzner, Hans:** *Palestrina*. Studienpartitur. Edition Schott, Mainz u.a.: 1951.

**Puccini, Giacomo:** *Tosca*. Partitura. A cura di Mario Parenti. Ricordi, Milano: 1963.

**Puccini, Giacomo:** *Turandot*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi, Milano: 1972.

**Puccini, Giacomo:** *Suor Angelica*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi, Milano: 1963.

**Spontini, Gaspare:** *Agnes von Hohenstaufen*. Herausgegeben von Jens Wildgruber. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte*. Band 6. Zweiter Halbband. Henle Verlag, München: 2001.

**Strauss, Richard:** *Salome*. Studienpartitur. In: Richard Strauss Edition. Bühnenwerke. Band 3. Richard Strauss Verlag, Wien: 1996.

**Strauss, Richard:** *Die ägyptische Helena*. Studienpartitur. In: Richard Strauss Edition. Bühnenwerke. Band 12. Richard Strauss Verlag, Wien: 1996.

**Strauss, Richard:** *Die Frau ohne Schatten*. Studienpartitur. In: Richard Strauss Edition. Bühnenwerke. Band 9. Richard Strauss Verlag, Wien: 1996.

**Strauss, Richard:** *Daphne*. Studienpartitur. In: Richard Strauss Edition. Bühnenwerke. Band 16. Richard Strauss Verlag, Wien: 1996.

**Verdi, Giuseppe:** *Il trovatore*. A cura di David Lawton. In: *Le opere di Giuseppe Verdi*. General Editor Philip Gosset. Serie I: Opere teatrali. Volume 18A. University of Chicago Press, Chicago und Ricordi, Milano: 1993.

**Verdi, Giuseppe:** *Luisa Miller*. A cura di Jeffrey Kallberg. In: *Le opere di Giuseppe Verdi*. General Editor Philip Gossett. Serie I: Opere teatrali. Vol. 15. University of Chicago Press, Chicago, London und Ricordi, Milano: 1991.

**Verdi, Giuseppe:** *Stiffelio*. A cura di Kathleen Kuzmick Hansell. In: *Le opere di Giuseppe Verdi*. General Editor Philip Gossett. Serie I: Opere teatrali. Vol. 16. University of Chicago Press, Chicago, London und Ricordi, Milano: 2003.

**Verdi, Giuseppe:** *La Forza del Destino*. Partitura. Opera Full Score Series. Ricordi, Milano: 1985.

**Verdi, Giuseppe:** *Otello*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Ricordi, Milano: 2003.

**Wagner, Richard:** *Rienzi der letzte der Tribunen*. Herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss. 5 Bände. In: *Richard Wagner. Sämtliche Werke*. Editionsleitung Egon Voss. Reihe A. Band 3. Schott, Mainz: 1974-1977.

**Wagner, Richard:** *Die Meistersinger von Nürnberg*. Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Eulenburg, London u.a.: 2000.

## 10. Anhang

### 10.1. Liste der Opern, in denen Orgel vorkommt<sup>134</sup>

**Auber, Daniel François Esprit:** *Le Domino noir*. 1837.

**Barber, Samuel:** *Vanessa*. 1958.

**Bartók, Béla:** *A kékszakállú herceg vára*. 1918.

**Bellini, Vincenzo:** *I Puritani*. 1835.

**Bentouiu, Pascal:** *Hamlet*. 1971.

**Berio, Luciano:** *Opera*. 1970.

**Berio, Luciano:** *Un Re in Ascolto*. 1984.

**Berwald, Franz:** *Drottningen av Gloconda*. 1968.

**Bialas, Günter:** *Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt*. 1975.

**Bittner, Julius:** *Das höllisch Gold*. 1916.

**Bizet, Georges:** *Ivan IV*. 1951 (komponiert 1865).

**Boito, Arrigo:** *Mefistofele*. 1868.

**Boito, Arrigo:** *Nerone*. 1924.

**Britten, Benjamin:** *Peter Grimes*. 1945.

**Bruch, Max:** *Die Loreley*. 1863.

**Bruneau, Alfred:** *Le Rêve*. 1891.

**Bruneau, Alfred:** *Messidor*. 1897.

**Busoni, Ferruccio:** *Die Brautwahl*. 1912.

**Busoni, Ferruccio:** *Doktor Faust*. 1925.

**Bussotti, Sylvano:** *La Passion selon Sade*. 1965.

**Bussotti, Sylvano:** *Nottetempo*. 1976.

**Casella, Alfredo:** *La donna serpente*. 1932.

**Catalani, Alfredo:** *Loreley*. 1880.

**Catalani, Alfredo:** *La Wally*. 1892.

---

<sup>134</sup> Nach: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Angegeben werden: Komponist, Titel, Jahr der Uraufführung der ersten Fassung, eventuelle Anmerkungen bezüglich Art des Instruments.

**Cerha, Friedrich:** *Baal*. 1981.

**Charpentier, Gustave:** *Julien ou La Vie du poète*. 1913.

**Cikker, Ján:** *Juro Jánošík*. 1954.

**Dallapiccola, Luigi:** *Il prigioniero*. 1949.

**Dallapiccola, Luigi:** *Job*. 1950.

**Dallapiccola, Luigi:** *Odysseus*. 1968.

**David, Félicien:** *La Perle du Brésil*. 1851.

**Delius, Frederick:** *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. 1907.

**Dessau, Paul:** *Lanzelot*. 1969.

**Donizetti, Gaetano:** *Gabrielle de Vergy*. 1978 (komponiert 1826).

**Donizetti, Gaetano:** *La Favorite*. 1840.

**Dvořák, Antonin:** *Jakobín*. 1889.

**Eder, Helmut:** *Der Aufstand*. 1976.

**Elling, Catharinus:** *Kosakkerne*. 1897.

**Erkel, Ferenc:** *Hunyadi László*. 1844.

**Ernst II.:** *Santa Chiara*. 1854.

**Fall, Leo:** *Der fidele Bauer*. 1907.

**Ferrero, Lorenzo:** *Marilyn*. 1980.

**Foerster, Josef Bohuslav:** *Eva*. 1899.

**Fortner, Wolfgang:** *Elisabeth Tudor*. 1972.

**Franchetti, Alberto:** *Cristoforo Colombo*. 1892.

**Fry, William Henry:** *Leonora*. 1845.

**Ghedini, Giorgio Federico:** *Le baccanti*. 1948.

**Goehr, Alexander:** *Arden muß sterben*. 1967.

**Goldmann, Friedrich:** *R. Hot bzw. Die Hitze*. 1977.

**Gomes, Carlos:** *Fosca*. 1873.

**Gomes, Carlos:** *Salvator Rosa*. 1874.

**Gorski, Alexandr Alexejewitsch: *Salambo*. 1910.**

**Gotovac, Jakov: *Ero s onoga svijeta*. 1935.**

**Gounod, Charles: *Faust*. 1859.**

**Gounod, Charles: *Mireille*. 1864.**

**Gounod, Charles: *Roméo et Juliette*. 1867.**

**Graener, Paul: *Hanneles Himmelfahrt*. 1927.**

**Graener, Paul: *Friedemann Bach*. 1931.**

**Haas, Joseph: *Tobias Wunderlich*. 1937.**

**Halévy, Jacques Fromental: *La Juive*. 1835.**

**Halévy, Jacques Fromental: *Le Val d'Andorre*. 1848.**

**Hallén, Andreas: *Waldemarsskatten*. 1899.**

**Hamilton, Iain: *The Royal Hunt of the Sun*. 1977.**

**Hauer, Josef Matthias: *Die schwarze Spinne*. 1966 (komponiert 1932). Orgel ad libitum.**

**Haupt, Walter: *Marat*. 1984.**

**Henze, Hans Werner: *Ein Landarzt*. 1951. Orgel ad libitum.**

**Henze, Hans Werner: *König Hirsch*. 1956.**

**Henze, Hans Werner: *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*. 1975. Orgel ad libitum.**

**Henze, Hans Werner: *We come to the river*. 1976.**

**Hérold, Ferdinand: *Zampa ou la Fiancée de marbre*. 1831.**

**Hervé: *Mam`zelle Nitouche*. 1883.**

**Hiller, Wilfried: *Ijob*. 1979.**

**Hindemith, Paul: *Sancta Susanna*. 1922.**

**Hindemith, Paul: *Die Harmonie der Welt*. 1957. Orgel ad libitum.**

**Janáček, Leoš: *Osud*. 1958 (komponiert 1906).**

**Jessel, Leon: *Schwarzwaldmädel*. 1917.**

**Kagel, Maurizio: *Aus Deutschland*. 1981.**

**Kálmán, Emmerich: *Die Zirkusprinzessin*. 1926.**

**Kalniņš, Imants:** *Spēlēju, dancoju.* 1977.

**Kašlík, Václav:** *Krakatit.* 1961.

**Kelemen, Milko:** *Der Belagerungszustand.* 1970.

**Kienzl, Wilhelm:** *Der Evangelimann.* 1895.

**Klebe, Giselher:** *Alkmene.* 1961.

**Klebe, Giselher:** *Jacobowsky und der Oberst.* 1965.

**Klose, Friedrich:** *Ilsebill.* 1903.

**Korngold, Erich Wolfgang:** *Die tote Stadt.* 1920.

**Kozina, Marjan:** *Ekvinokcij.* 1946.

**Künneke, Eduard:** *Wenn Liebe erwacht.* 1920.

**Künneke, Eduard:** *Die hellblauen Schwestern.* 1925.

**Künneke, Eduard:** *Lady Hamilton.* 1926.

**Lachner, Franz:** *Catharina Cornaro, Königin von Zypern.* 1841.

**Lalo, Edouard:** *Le Roi d'Ys.* 1888.

**Langgaard, Rued:** *Antikrist.* 1980 (komponiert 1930).

**Lawrowski, Leonid Michailowitsch:** *Romeo i Dschuljetta.* 1940.

**Lehár, Franz:** *Zigeunerliebe.* 1910.

**Lehár, Franz:** *Friederike.* 1928.

**Leoncavallo, Ruggiero:** *I Medici.* 1893.

**Leroux, Xavier:** *La Reine Fiammette.* 1903.

**Marschner, Heinrich:** *Hans Heiling.* 1833.

**Mascagni, Pietro:** *Cavalleria rusticana.* 1890.

**Mascagni, Pietro:** *Parisina.* 1913.

**Massenet, Jules:** *Manon.* 1884.

**Massenet, Jules:** *Le Cid.* 1885.

**Massenet, Jules:** *Esclarmonde.* 1889.

**Massenet, Jules:** *Werther.* 1892.

**Massenet, Jules:** *Thaïs*. 1894.

**Massenet, Jules:** *Don Quichotte*. 1910.

**Mercadante, Saverio:** *Le due illustri rivali*. 1838.

**Mercadante, Saverio:** *Elena da Feltre*. 1839.

**Meyerbeer, Giacomo:** *Robert le Diable*. 1831.

**Meyerbeer, Giacomo:** *Le Prophète*. 1849.

**Moniuszko, Stanislaw:** *Halka*. 1848.

**Musgrave, Thea:** *Mary, Queen of Scots*. 1977.

**Mussorgski, Modest:** *Salambo*. 1980 (komponiert 1866).

**Niedermeyer, Louis:** *Stradella*. 1837.

**Novák, Vítězslav:** *Lucerna*. 1923.

**Orff, Carl:** *Der Mond*. 1939. Harmonium und Orgel.

**Orff, Carl:** *Die Kluge*. 1943.

**Orff, Carl:** *Die Bernauerin*. 1947.

**Orff, Carl:** *Prometheus*. 1968. Orgel und elektronische Orgel.

**Orff, Carl:** *De temporum fine comoedia*. 1973. Orgel und elektronische Orgel.

**Pacini, Giovanni:** *Gli arabi nelle Gallie ossia Il Trionfo della fede*. 1827.

**Penderecki, Krzysztof:** *Die Teufel von Loudun*. 1969.

**Penderecki, Krzysztof:** *Paradise Lost*. 1978.

**Penderecki, Krzysztof:** *Die schwarze Maske*. 1986.

**Pfitzner, Hans:** *Der arme Heinrich*. 1895.

**Pfitzner, Hans:** *Palestrina*. 1917.

**Ponchielli, Amilcare:** *I promessi sposi*. 1856.

**Ponchielli, Amilcare:** *I lituani*. 1874.

**Ponchielli, Amilcare:** *La Gioconda*. 1876.

**Poniatowski, Józef:** *Pierre de Médicis*. 1860.

**Puccini, Giacomo:** *Edgar*. 1889.

**Puccini, Giacomo:** *Tosca*. 1900.

**Puccini, Giacomo:** *Il Suor Angelica*. 1918.

**Puccini, Giacomo:** *Turandot*. 1926.

**Respighi, Ottorino:** *Die versunkene Glocke*. 1927.

**Rimski-Korsakov, Nikolai:** *Mlada*. 1892. Orgel ad libitum.

**Rimski-Korsakov, Nikolai:** *Sadko*. 1898.

**Rózycki, Ludomir:** *Eros und Psyche*. 1917.

**Rubinstein, Anton Grigorjewitsch:** *Demon*. 1875.

**Saint, Saëns, Camille:** *Ascanio*. 1890.

**Samara, Spiro:** *Flora mirabilis*. 1886.

**Sauguet, Henri:** *La Chartreuse de Parme*. 1939.

**Schenker, Friedrich:** *Büchner*. 1987. Elektr. Orgel.

**Schilling, Max von:** *Mona Lisa*. 1915.

**Schmidt, Franz:** *Notre Dame*. 1914.

**Schnittke, Alfred:** *Schisn s idiotom*. 1992. Klavier kann durch Cembalo, Orgel oder Celesta ersetzt werden.

**Schoeck, Othmar:** *Das Schloß Dürande*. 1943.

**Schreker, Franz:** *Das Spielwerk*. 1913.

**Schreker, Franz:** *Irreloe*. 1924.

**Schreker, Franz:** *Der singende Teufel*. 1928. Orgel und Regal.

**Schreker, Franz:** *Christophorus oder Die Vision einer Oper*. 1978 (komponiert 1929). Harmonium oder Orgel.

**Schreker, Franz:** *Der Schmied von Gent*. 1932. Harmonium oder Orgel.

**Schulhoff, Erwin:** *Plameny*. 1932.

**Schultz, Wolfgang-Andreas:** *Sturmnacht*. 1987.

**Schultze, Norbert:** *Schwarzer Peter*. 1936.

**Searle, Humphrey:** *Hamlet*. 1968.

**Šebor, Karel:** *Templáři na Moravě*. 1865.

**Sinding, Christian:** *Der heilige Berg.* 1914.

**Smareglia, Antonio:** *Cornill Schutt/Pittori Fiamminghi.* 1893/1928.

**Smyth, Ethel:** *The Wreckers.* 1906.

**Spohr, Louis:** *Faust.* 1816.

**Stephan, Rudi:** *Die ersten Menschen.* 1920.

**Strauß, Johann:** *Cagliostro in Wien.* 1875.

**Strauß, Johann:** *Fürstin Ninetta.* 1893. Orgel (ev. Klavier).

**Strauss, Richard:** *Salome.* 1905. Harmonium und Orgel.

**Strauss, Richard:** *Die Frau ohne Schatten.* 1919.

**Strauss, Richard:** *Die ägyptische Helena.* 1928.

**Strauss, Richard:** *Die schweigsame Frau.* 1935.

**Strauss, Richard:** *Friedenstag.* 1938.

**Strauss, Richard:** *Daphne.* 1938.

**Strecker, Heinrich:** *Ännchen von Tharau.* 1933. Harmonium oder Orgel.

**Strobach, Hans:** *Der wunderbare Mandarin.* 1926.

**Von Suppé, Franz:** *Das Pensionat.* 1860.

**Sutermeister, Heinrich:** *Romeo und Julia.* 1940. Orgel oder Harmonium.

**Szymanowski, Karol:** *Hagith.* 1922. Orgel oder Harmonium.

**Szymanowski, Karol:** *Król Roger (Pasterz).* 1926.

**Tschaikowski, Pjotr Iljitsch:** *Orleanskaja dewa.* 1881.

**Verdi, Giuseppe:** *Jérusalem.* 1847.

**Verdi, Giuseppe:** *Luisa Miller.* 1849.

**Verdi, Giuseppe:** *Stiffelio.* 1850.

**Verdi, Giuseppe:** *Il trovatore.* 1853.

**Verdi, Giuseppe:** *La forza del destino.* 1862.

**Verdi, Giuseppe:** *Otello.* 1887.

**Wagner, Richard:** *Rienzi.* 1842.

**Wagner, Richard:** *Lohengrin*. 1850.

**Wagner, Richard:** *Die Meistersinger von Nürnberg*. 1868.

**Weill, Kurt:** *Der Kuhhandel*. 1994 (komponiert 1934). Orgel oder Harmonium (auch Akkordeon).

**Weill, Kurt:** *Der Weg der Verheißung*. 1937 (2. Fassung; erste Fassung nicht aufgeführt).

**Weinberger, Jaromir:** *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*. 1927.

**Wolf-Ferrari, Ermanno:** *Der Schmuck der Madonna*. 1911. Harmonium und Orgel.

**Wolf-Ferrari, Ermanno:** *Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato*. 1927.

**Wolf-Ferrari, Ermanno:** *Il campiello*. 1936.

**Zimmermann, Bernd Alois:** *Die Soldaten*. 1965. Orgel (2 Spieler).

10.2. Opern, in denen elektronische Orgel vorkommt

**Bibalo, Antonio:** *Frøken Julie*. 1975. Elektronische Orgel, verstärkt.

**Glass, Philip:** *Satyagraha*. 1980.

**Henze, Hans Werner:** *Pollicino*. 1980. Harmonium oder elektronische Orgel.

**Kirchner, Volker David:** *Die Trauung*. 1975. Orgel vom Tonband.

**Orff, Carl:** *Prometheus*. 1968. Orgel und elektronische Orgel.

**Orff, Carl:** *De temporum fine comoedia*. 1973. Orgel und elektronische Orgel.

**Rihm, Wolfgang:** *Die Eroberung von Mexico*. 1992.

**Schenker, Friedrich:** *Büchner*. 1987.

**Schönbach, Dieter:** *Wenn die Kälte in die Hütten tritt, um sich bei den Frierenden zu wärmen, weiß einer die Geschichte von einem Feuer*. 1968. Hammondorgel.

**Stockhausen, Karlheinz:** *Donnerstag aus Licht*. 1981.

**Stockhausen, Karlheinz:** *Samstag aus Licht*. 1984.

**Weill, Kurt:** *Lady in the dark*. 1941. Hammondorgel.

**Wilson, Robert:** *Einstein on the Beach*. 1976.

**Zender, Hans:** *Stephen Climax*. 1986.

10.3. Opern, in denen spezielle Arten von Orgeln vorkommen

**Britten, Benjamin:** *Curlew River*. 1964. Kammerorgel (Positiv).

**Britten, Benjamin:** *The Burning Fiery Furnace*. 1966. Kammerorgel.

**Britten, Benjamin:** *The Prodigal Son*. 1968. Kammerorgel.

**Henze, Hans Werner:** *Die englische Katze*. 1983. Hausorgel.

**Moreno-Torroba, Federico:** *La Chulapona*. 1934. Drehorgel.

**Petrella, Errico:** *I promessi sposi*. 1869. Physharmonika oder Orgel.

**Schreker, Franz:** *Der singende Teufel*. 1928. Orgel und Regal.

**Serrano, José:** *Alma de Dios*. 1907. Drehorgel und Harmonium.

**Verdi, Giuseppe:** *Giovanna d'Arco*. 1845. Harmonium, Physharmonika.

## Abstract

Die Orgel hat eine lange Geschichte im weltlichen Bereich, die aber kaum erforscht ist.

Als Bühneninstrument fand die Orgel erst im 19. Jahrhundert Verwendung.

Erstmals wird das Instrument in der Partitur von Louis Spohrs Oper *Faust* (1813) vorgeschrieben. Die erste Bühnenorgel für die es Belege gibt wurde 1831 für die Premiere von Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Robert le Diable* in der Pariser Oper erbaut. In der Folge wird die Orgel vor allem in Opern der französischen und italienischen Tradition wichtig. Im 20. Jahrhundert setzen auch deutsche Komponisten die Bühnenorgel häufiger ein. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* nennt von 1794 bis 1997 201 Opern, in denen die Orgel Verwendung findet. Zählt man jene Opern, die elektrische Orgel oder andere Formen der Orgel enthalten dazu, erhält man für einen Zeitraum von 203 Jahren 224 Werke, in denen die Orgel in Erscheinung tritt.

Bis heute gibt es keineswegs in allen Opernhäusern eine Orgel. Ersatz für ein fehlendes Instrument bieten Bläserfassungen, das Harmonium, elektronische Orgeln oder eine Orgelimitation im Orchester („Orchesterorgel“).

Die Bühnenorgel erklingt nicht im Hauptorchester, sondern auf- bzw. hinter der Bühne. Die Art der Verwendung ist meist so geartet, dass sich die Orgel akustisch stark von den übrigen Orchesterinstrumenten abhebt. Oft wird sie sogar solistisch eingesetzt. In keinem Werk findet sich aber eine durchgehende Verwendung der Orgel.

Der Kompositionsstil für Bühnenorgel kombiniert musikalische Elemente der liturgischen Gebrauchsmusik von Protestanten und Katholiken im 19. Jahrhundert. Er beruht auf grundtönigen, homophonen Akkorden, bestimmten Registerkombinationen, getragenem Tempo sowie Schlichtheit in Dynamik und Rhythmik. Anweisungen zur Registrierung sind rar.

Für die Verwendung der Orgel in der Oper spielten vor allem ideologische Gesichtspunkte eine Rolle. Durch ihre jahrhundertelange Hauptaufgabe als kirchliches Liturgieinstrument wurde die Orgel traditionellerweise als ein kirchliches Instrument betrachtet.

Ihre Hauptaufgabe ist daher meist die Begleitung kirchlicher Szenen und die Erzeugung von religiöser Stimmung.

Erst im 20. Jahrhundert wird die Orgel auch ins Opernorchester integriert, um an bestimmten (dramaturgisch motivierten) Stellen zur Klangfarbe beizutragen.

## Lebenslauf

Geboren am 06.05.1987 in Wien

1997-2005	neusprachliches Gymnasium GRG5, Wien
14.6.2005	Reifeprüfung
Seit 2005	Studium der Musikwissenschaft (Universität Wien)
Seit 2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Universität Wien)
6/2008-8/2008	Harvard Summer School (Department of Music)
9/2008-07/2009	Università degli studi di Pavia (Facoltà di Musicologia, Cremona)
2003-2008	Diözesankonservatorium für Kirchenmusik, Wien (Orgel)
2008-2009	Istituto musicale pareggiato Claudio Monteverdi, Cremona (Orgel)