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
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“\(^1\).


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

---


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


“"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."" 8

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.

---

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

2. **Zeitgeschichte und Operngeschichte 1780-1945**


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.“


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.

---

2.1. Politik und Gesellschaft


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

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


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, anderseits gab es Bestrebungen

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“\textsuperscript{13}. 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. Bachss) und in Editionen herausgab. Große geistliche Neukompositionen waren allerdings meist für den außergottesdienstlichen Gebrauch bestimmt (wenn man von Max Regers Choralkantaten und Orgelchorälen absieht).

2.3. Gattungsgeschichte der Oper


Verbindung musikalischer Einzelformen unter dem Primat des Szenischen“
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» 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 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.

---

3. Verwendungsgeschichte der Orgel in der Oper


3.1. Die Orgel im weltlichen Bereich


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 Statuussymbol). Vor allem die oströmischen

\(^{18}\) SAL. S. 69.

Im Mittelalter war die Orgel - vor allem das Portativ - ein wichtiges Ensembleinstrument im profanen Bereich. Nach der hohen Anzahl an Orgeltabulaturen 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.


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 und waren mit der Kirchenorgel bzw. der Bühnenorgel ab dem 19. Jahrhundert nicht vergleichbar.


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

---

19 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.

20 REI. S. 204.

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


3.2.1. Die Anfänge der Bühnenorgel


\textsuperscript{21} Genauer gesagt handelt es sich um zwei Orgeln: ein „regale“ und eine „organo di legno“.  
\textsuperscript{22} Zu technischen Details der Orgel siehe Kapitel 4.1.


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.»25

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.

24 Ebenda.


26 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.


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.“ 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 irreconciliabile nemico e per tutta la vita, se uso facessi dell’organo o adopressi situazione del terzetto di preghiera, ecc. ecc. – Ve l’aveva detto che situazione io aveva trovata nei Vespri, per un’organo… ma, Giacomo! – I Cavaliere 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 […]“

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.

---

27 Zitiert nach: NIE. S. 352.
28 NIE. S. 352.
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“³⁰.


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 Zampaempfangen hatte, ist nicht geklärt.


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.


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

---

³⁰ Zitiert nach: NIE. S. 352.
³¹ DÖR. S. 64.
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 Verdrüß 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 Vorstaltung werden wird. Nie wird mir doch von Berlin etwas ander’s als Unbill Gift und Galle gereicht. “

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 Rollstab in seiner Zeitungskritik vom 22. Juni 1832:

„Ein fortwährendes grelles, überladenes oft sogar widerwärtiges Instrumentiren, ein ewiges Abspringen von dem Natürlichen, um durch das Unvermu... alles dies findet sich hier so beisammen, wie fast in keinem neueren Werk. “

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.


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

34 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.»

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.”


---

36 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, Bühnenorgeln 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:


Die Bühnenorgel 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 cheur 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.»

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

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

---

37 SCH. S. 465ff.
39 Zitiert nach: NIE. S. 344.

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.“42

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 l’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.»43

40 Albert Schweizer. Zitiert nach SAL. S.. 60.

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.

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.“

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 Bühnenorgel auswirkte.


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.

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.

3.3. Ab 1900


Um die Jahrhundertwende begannen Komponisten nun auch damit, ausgefallenere 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.» ⁴⁵

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».


⁴⁵ Zitiert nach: SCH. S. 435.
3.2.4. Statistischer Ausblick über die Orgelverwendung


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

Auch in die Operette findet die Bühnenorgel 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.


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


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“47 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.


4.1. Die Orgel technisch


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

---

48 Zungenpfeifen sind unter Selbstklingende Unterbrechungsaerophone oder Zungen gereiht, Labialpfeifen, je nach Art unter den verschiedenen Unterpunkten der Kategorie Flöten mit Kernspalte oder Spaltflöten.


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 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 angibt49.

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

---

49 Register mit Fußtonzahl 8‘ erklingen in jener Tonhöhe, die der Ton auf der Tastatur eines Klaviers besäße. 4‘ Register klingen eine Oktave höher, 16‘ 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.


„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 . . . “


51 SAL. S. 61.

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


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*\(^{55}\), über Salzburg:

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

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

[…]

Zitternd flattern Glockenklänge,
Marschakt halbt 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 Orgelklangs in der Oper eingesetzt, wie noch gezeigt werden wird.

---


\(^{54}\) SAL. S. 67.

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\textsuperscript{56}. 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.


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


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.

\textsuperscript{56} Siehe Kapitel 6.3.

39

4.3. Hintergründe der Orgelverwendung in der Oper

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


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.


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


---

57 RIE. S. 21.
4.4. Dramaturgische Aufgaben der Orgel


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 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
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


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.»


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

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’ou 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.»


Diese Art, dem Orgelklang dramaturgische Bedeutung beizumessen, kam erst mit den Opern von Massenet und Gounod auf, ist für die Geschichte der Bühnенorgel seither aber sehr wichtig geworden. Bis heute wird die Orgel in der Oper häufig an Stellen eingesetzt, die inhaltlichen Bezug zum Übernaturlichen 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 gesungen 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.


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

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


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.“

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.


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


In Takt 143 verstummt die Orgel, das volle Orchester setzt ein und begleitet Susannas

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.


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.


„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.“64

63 MUN. S. 135.
64 SCH. S. 490.

4.5. Die Orgel als eine orchestrrale 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-Säens Orgelsymphonie.


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“ 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 oktavieren 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.


---


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

Wir gehen nach Haus."

Anschließend machen sie sich singend auf den Heimweg.


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 Quarten, 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 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.


Orff verwendet die Orgel also einerseits aufgrund ihrer hellen bis scharfen Klangfarbe (Rausch der drei Strolche), anderseits 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.

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.


Die Orgel hat hingegen verschiedene Aufgaben.


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“

---

69 Schreibweise nach der Partitur.


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.


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.


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.»

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 diversément caractérisés de l’orchestre, et qu’il semble exister entre ces deux puissances musicales une secrète antipathie.»

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

„Indessen müssen wir uns vorhalten, daß lange Zeit […] die Orgel das Accompaniment 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.“

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.

---

71 Ebenda.

*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:


4.7. Zusammenfassung


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 transzendentale 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


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.”

73 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“.

74 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 behalfen sich Komponisten mit einem Stil, den man für kirchenmusikalisch hielt. Originale Musik aus dem Gottesdienst wurde

---

kaum verwendet.\footnote{Erst im Verismo legte man Wert darauf, authentische Musik zu schreiben und liturgische Handlungen möglichst „naturgetreu“ wiederzugeben.} 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.\footnote{Zu den Charakteristika des Orgelstils in Werken, in denen die Orgel als orchestraler Effekt behandelt wird siehe Kapitel 4.5.} 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.


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.

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


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.


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 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


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 geradzahligen Teiltöne verloren, was einen dunklen und hohlen Ton ergibt. Auch Flötenstimmen werden häufig für leise Registrierungen benutzt.


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


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 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

---

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.


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


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.


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.


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). Anderseits 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.

Ruggiero 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.


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.

---

*SCH. S. 848.*


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


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 gemahrende Chromatik. Die „fast schon extrem zu nennende Form des Eklektizismus“ von Leoncavallos Oper ist ein wichtiger Hinweis auf den Verlauf der Handlung. Parallel zur Zuspitzung des Geschehens wird auch die Musik immer „modern““ „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 stylistische

79 SCH. S. 573.
Merkmale von älteren evangelischen Chorälen dieser Art zurück. 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.


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.


---

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


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\footnote{La France musicale. 13.5. 1838. Zitiert nach: SCH. S. 280ff.} 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.»\footnote{SCH S. 281}

Der Lutheranische 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

\[\text{La France musicale. 13.5. 1838. Zitiert nach: SCH. S. 280ff.}\]
\[\text{SCH S. 281}\]

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.


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“. 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 Klang 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, viestimmigen Akkorden, die nach Ketten von Vorhalten auf einem Orgelpunkt enden.


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.


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


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 Bühnenorgel ist die Musik dieser beiden Konfession nicht von Relevanz. Es sind keine Opern bekannt, in denen die Bühnenorgel ihre Liturgie begleitet. Ebensowenig haben diese beiden Konfessionen einen charakteristischen Kirchenmusikstil entwickelt, der auf die Musik der Bühnenorgel 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”\(^8\). 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“.


---


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 Gemeindegeesangs 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.


5.2.3.2. 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 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.


86 Nur bei den Armeniern wurde unter westlichem Einfluss ab dem 19. Jahrhundert die Orgel eingeführt.
Der sogenannte „Orgelstreit“\textsuperscript{87} 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“\textsuperscript{88} 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.


\textsuperscript{87} Frühauf, Tina: \textit{Synagoge und Orgel}. In: \textit{LDO}. S. 762.
\textsuperscript{88} Ebenda.
5.3. Nationale Schulen im Orgelbau und ihr Einfluss auf die Bühnenorgel


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


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 sah ihn ihn die Belgier als „eine Art Nationalkomponist“ an.


---

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.


Im Kapitel Orgel der Instrumentationslehre von Hector Berlioz findet sich ein Absatz, in dem Berlioz gegen die Fuge wettert. 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


\(^{91}\) Ebenda.
Narrenspassen, welche ganz geeignet wären, um eine Orgie von Wilden oder einen Tanz von Dämonen zu schildern²⁹.


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”³². Abdy spricht auch von “the national characteristic of gracefulness”³³.


---

³⁰ Ebenda.
die er in seine Orgeln integrierte. Cavaillé-Colls sinfonische Orgeln beeinflussten sämtliche Folgegenerationen der französischen Orgelkomponisten und waren an der Schaffung eines neuen Orgelmusikrepertoires maßgeblich beteiligt.

Cavaillé-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“.96

5.3.3. Auswirkungen auf die Bühnenorgel


\[97\text{ Zur Registrierung siehe Kapitel 5.4.}\]
5.4. Angaben des Komponisten zur Registrierung


In der Oper wurde dieser Faktor stark vernachlässigt. In den meisten Fällen ist vom Komponisten bezüglich der Registrierung der Bühnenorgel kaum etwas angegeben.


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

„MEYERBEER hat nicht nur überall speziell die nötigen 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 Orgelsatz seine Vertrautheit mit diesem Rieseninstrumente.“99


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


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’ oder 8’ Register der Flötenfamilie mit dem Bourdon 8’ vereint. 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.


Der Bourdon ist ein gedecktes Labialregister der Orgel, das ursprünglich als 16’ Bassfundament diente und in dieser Funktion als 8’ Register in die französische Orgel übernommen wurde.


101 Der leichteren Verständlichkeit halber sind alle Register mit ihren deutschen Namen angeführt.

«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.


\(^{102}\) 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.


Werk' mit sämmtlichen Koppeln". "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.


---


5.5. Zusammenfassung


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.

6. **Ersatz für die Bühnenorgel**

6.1. Das infrastrukturelle Problem Theaterorgel


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 supplieden Blasinstrumente hinter der Scene nicht ersetzt werden.“

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

---

105 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.“

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,


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 behiflich sein.

Herzliche Grüße,
Gregor Raquet


106 SAL. S. 60ff.
6.2. Lösungen um ein fehlendes Instrument zu ersetzen

6.2.1. Bläserfassung


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.“

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


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

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.


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.


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

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.»

Trotzdem plädiert er dafür, beim Fehlen einer Orgel das Harmonium zu verwenden:
«Depuis que MM. 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 embarassés 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.»


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 herausr Kirstallisiert.


Ein Harmonium jedoch ist schon rein äußerlich nicht dafür konzipiert, in größerem 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,

\[\text{Berlioz; Hector: } \text{Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration modernes. Lemoine, Paris et Bruxelles: 1890. S. 290.}\]
das mit der brausenden Orgel zu vergleichen wäre. Für heftigere Passagen fehlt die weite Schallresonanz und die Durchdringungsfähigkeit des Tones.\[113\]

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“\[114\] begründet er dies.


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.“\[115\]

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

«Les théâtres qui ne possèderont pas un Orgue, peuvent le remplacer par un Physharmonica, (autrement: Harmonium) ou bien par les Instruments suivants placés sur le théâtre dans les coulisses»\[116\].

---


\[114\] SCH. S. 321.


\[116\] 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”\(^\text{117}\).

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.\(^\text{118}\)

---


\(^{118}\) 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/Übernäherliches 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 […]“. Als Beispiele nennt er den Marsch der Priester oder auch Sarastros Arie O Isis und Osiris. „Die Art und Weise, wie Mozart diese Instrumente zusamm en verwendet und an welchen Stellen des Handlungsablaufs dies geschieht, legt die Vermutung nahe, dass er hier ebenfalls an die Substitution einer Orgel gedacht hat.“ 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 Klangchiffrre 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“

---

119 SCH. S. 839.
120 SCH. S. 99.


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»

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 Hohenstaufen, de Spontini, que l’auteur promettait depuis si longtemps […] Les mœurs chevaleresques du Moyen Âge dominent dans cet ouvrage, et doivent avoir exigé un style et des formes musicales qu’auxquels le célèbre auteur de La Véritable 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

---

placés derrière la scène produit une illusion si complète, qu’aux répétitions tous les auditeurs s’y sont laissé tromper.»

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 Bassetthörner ergänzt werden, sowie mit einer Reihe zum Teil ungewöhnlicher, aber meist weich klingender Blechblasinstrumente, sowie mit einem einzigen Streichinstrument, einem solistischen Kontrabaß“.

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


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


123 MUN. S. 180.
das Hauptorchester sich deren Klang viel stärker annähern kann, alsjenem einer echten Orgel, wodurch der Wiedererkenningseffekt 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.


In der Fassung von 1829 wurde ein Chor mit Orgel eingefügt, der musikalisch nur schlecht integriert ist. 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.


Folglich kommt Mungen zum Schluss:

„Was im Falle der Robert-Aufführungen [Robert le diable von Meyerbeer], in denen der Klang einer Orgel mit dem Bühenorchester 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 Bühenorchester möglich.“

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

\[124\] Mungen spricht vom „Charakter einer Einlagennummer“. Siehe: MUN. S. 184.

\[125\] MUN. S. 187.
einmaligen Fall“ an. Was Umfang, Kontinuität und Technik der Ausführung betrifft, liegt er vermutlich richtig.


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.


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

126 SCH. S. 143.
127 SCH. S. 99.
128 In seiner letzten Oper Die Kreuzfahrer (1845) schreibt Spohr jedoch wieder eine Orgel vor.
129 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.»

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“ 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.


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 verstimmten 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

131 SCH. S. 793.
mit Stützakkorden wie auch die instrumentale Besetzung und die Aufstellung hinter der Bühne deuten darauf hin, dass dieses Ensemble einen Orgelersatz darstellt.

7. Schlussbemerkung


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


9. **Literatur**


**Blume, Friedrich (Hg.):** *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neu bearbeitete Auflage. Bärenreiter, Kassel u.a.: 1965.


**Buck, Dudley:** *The influence of the organ in history*. Inaugural lecture of the department of the organ in the College of music at Boston University. William Reeves, London: 1882.


**Charlton, David:** *French Opera 1730-1830. Meaning and Media.* Variorum Collected Studies Series. Ashgate, Aldershot u.a.: 2000.


**Goethe, Johann Wolfgang von:** *Faust. Eine Tragödie.* Cotta’sche Buchhandlung, Tübingen: 1808.


**Lexika:**


Partituren:


Halévy, Jacques Fromental: La Juive. Schlesinger, Paris u.a.: o.J.


Meyerbeer, Giacomo: Robert le diable. Schlesinger, Paris u.a.: o.J.


10. Anhang

10.1. Liste der Opern, in denen Orgel vorkommt

Auber, Daniel François Esprit: Le Domino noir. 1837.
Barber, Samuel: Vanessa. 1958.
Bartók, Béla: A kékszakállú herceg vára. 1918.
Bellini, Vincenzo: I Puritani. 1835.
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.
Casella, Alfredo: La donna serpente. 1932.
Catalani, Alfredo: Loreley. 1880.
Catalani, Alfredo: La Wally. 1892.


Charpentier, Gustave: *Julien ou La Vie du poète*. 1913.


Dallapiccola, Luigi: *Odysseus*. 1968.


Delius, Frederick: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. 1907.


Donizetti, Gaetano: *La Favorite*. 1840.


Elling, Catharinus: *Kosakkerne*. 1897.


Ernst II.: *Santa Chiara*. 1854.

Fall, Leo: *Der fidele Bauer*. 1907.


Foerster, Josef Bohuslav: *Eva*. 1899.


Franchetti, Alberto: *Cristoforo Colombo*. 1892.


Gomes, Carlos: *Fosca*. 1873.

Gomes, Carlos: *Salvator Rosa*. 1874.

Gotovac, Jakov: *Ero s onoga svijeta*. 1935.


Graener, Paul: *Friedemann Bach*. 1931.


Hallén, Andreas: *Waldemarsskatten*. 1899.


Henze, Hans Werner: *We come to the river*. 1976.

Hérold, Ferdinand: *Zampa ou la Fianceé de marbre*. 1831.

Hervé: *Mam`zelle Nitouche*. 1883.


Hindemith, Paul: *Sancta Susanna*. 1922.


Janáček, Leoš: *O sud*. 1958 *(komponiert 1906)*.

Jessel, Leon: *Schwarzwaldmädel*. 1917.


Kálmán, Emmerich: *Die Zirkusprinzessin*. 1926.
Kienzl, Wilhelm: Der Evangelimann. 1895.
Klose, Friedrich: Ilsebill. 1903.
Korngold, Erich Wolfgang: Die tote Stadt. 1920.
Kozina, Marjan: Ekvinokcij. 1946.
Künneke, Eduard: Die hellblauen Schwestern. 1925.
Künneke, Eduard: Lady Hamilton. 1926.
Lalo, Edouard: Le Roi d’Ys. 1888.
Lawrowski, Leonid Michailowitsch: Romeo i Dschuljetta. 1940.
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.


Mercadante, Saverio: *Le due illustri rivali*. 1838.

Mercadante, Saverio: *Elena da Feltre*. 1839.


Moniuszko, Stanislaw: *Halka*. 1848.


Pfitzner, Hans: *Der arme Heinrich*. 1895.


Puccini, Giacomo: *Edgar*. 1889.
Puccini, Giacomo: *Tosca*. 1900.


Rimski-Korsakov, Nikolai: *Sadko*. 1898.


Rubinstein, Anton Grigorjewitsch: *Demon*. 1875.

Saint, Saëns, Camille: *Ascanio*. 1890.

Samara, Spiro: *Flora mirabilis*. 1886.


Schöeck, Othmar: *Das Schloß Dürande*. 1943.

Schreker, Franz: *Das Spielwerk*. 1913.


Schultze, Norbert: *Schwarzer Peter*. 1936.


Šebor, Karel: *Templáři na Moravě*. 1865.
Sinding, Christian: Der heilige Berg. 1914.

Smareglia, Antonio: Cornill Schutt/Pittori Fiamminghi. 1893/1928.


Spohr, Louis: Faust. 1816.


Strauß, Johann: Cagliostro in Wien. 1875.


Strobach, Hans: Der wunderbare Mandarin. 1926.

Von Suppé, Franz: Das Pensionat. 1860.


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.


10.2. Opern, in denen elektronische Orgel vorkommt


Kirchner, Volker David: Die Trauung. 1975. Orgel vom Tonband.


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.


Wilson, Robert: Einstein on the Beach. 1976.


10.3. Opern, in denen spezielle Arten von Orgeln vorkommen

Britten, Benjamin: Curlew River. 1964. Kammerorgel (Positiv).


Serrano, José: Alma de Dios. 1907. Drehorgel und Harmonium.

Verdi, Giuseppe: Giovanna d’Arco. 1845. Harmonium, Physharmonika.
Abstract


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“).


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)