



**Emanuele Jannibelli**

## **Die Orgel in der Oper (4. Teil)**

*Nach einer keinesfalls vollständigen Liste von Opernfragmenten, in denen die Orgel vorkommt, sollen nun also Opern folgen, in denen ein Organist die Hauptrolle spielt.*

«Organistenoper»? Wohl niemand hat je etwas davon gehört. Und tatsächlich kann man hier von Raritäten sprechen, die bestenfalls historisches Interesse beanspruchen. Der Zufall will es aber, dass beide Komponisten aus der unmittelbaren Nachbarschaft der Schweiz stammen. Hier erschöpft sich dann aber auch die Gemeinsamkeit, handelt es sich doch beim ersten um einen konservativen Meister des 19. Jahrhunderts, beim zweiten hingegen um einen Gegenwartskünstler, den man der heutigen Avantgarde zurechnen kann. Ein weiterer Artikel in diesem Heft befasst sich dann mit Orgelpassagen in der Oper eines schweizerischen Komponisten, was angesichts der Unbekanntheit fast aller schweizerischen Opern gewissermassen eine doppelte Rarität darstellt.

## Jean-Baptiste Weckerlin (1821–1910): *L'organiste dans l'embarras* (1853)<sup>1</sup>

Am 17. Mai 1853 wurde im Théâtre-lyrique am Châtelet-Platz in Paris die einaktige komische Oper *L'organiste dans l'embarras* von Jean-Baptiste Weckerlin uraufgeführt, Libretto von Jules-Édouard Alboize de Pujol (1805–1854), die als einzige Oper überhaupt die Lebensumstände eines Organisten zum Inhalt hat. Der Komponist, heute völlig in Vergessenheit geraten, ist zunächst durch seinem Nachruf in der Zeitung *Le Figaro* vom 10. Mai 1910 greifbar. Danach stammte er aus Guebwiller im Elsass (er verstarb, nachdem er sein ganzes Leben in Paris verbracht hatte, in Trottberg, im heimatlichen Elsass), war in seiner Jugend Schüler von Jacques Fromental Halévy gewesen und wurde liebevoll als «le doyen des musiciens français» bezeichnet, was sich allerdings wohl in erste Linie auf sein hohes Alter von 89 Jahren zurückführen lässt.



Jean-Baptiste Weckerlin

Sein Lebensposten von 1876 bis 1909 war der eines Bibliothekars des Conservatoires, eine Tätigkeit, die er im Gegensatz zu seinen berühmten Vorgänger Hector Berlioz und Félicien David im modernen Sinne ausfüllte. Er besaß eine unbestreitbare bibliophile und historische Ader (seine grosse, über 2600 wertvolle Drucke umfassende Bibliothek wurde nach seinem Tod nach Leipzig verkauft, zum Teil gelangte sie über den Bibliothekar der Opéra dann in deren Archiv) und trat unter anderem auch mit Sammlungen von Volksliedern wie *Echos du temps passé* (1853–1857), *Chansons populaires d'Alsace* (1883), *Bergerettes* (1894), sowie einer *Geschichte der Instrumentation vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* hervor<sup>2</sup>.

Berufener  
Bibliothekar.

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf Cyrill Pallaud, *L'organiste dans l'embarras* (2015), s. Literaturverzeichnis

<sup>2</sup> nach MGG Personenteil, Bd. 17, S. 630

## PAR UN MATIN.

Musical score for "Par un matin" by J.B. Weckerlin. The score is in 3/4 time, marked "Moderato". It features a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The lyrics are: "Par un ma - tin Li - sette se le - va, Et dans le bois seu - lette s'en al - la, Tra la la la, tra la la déri - dé - ra..."

J. B. Weckerlin: «Par un matin» aus «Bergerettes»

Er verfasste auch einen für die heutige Forschung wertvollen Katalog der sich in der Bibliothek des Konservatoriums befindlichen Werke (1885). Bemerkenswert ist, dass im Nekrolog als einzige Komposition (von immerhin gut 30 originalen Stücken, darunter vier weiteren Bühnenwerken) unsere Oper *L'organiste dans l'embarras* namentlich erwähnt und mit der Bemerkung versehen ist, sie habe mehr als hundert Vorstellungen erlebt. Es wird wohl also sein Werk mit der grössten Ausstrahlung gewesen sein. Seither wurde sie allerdings nie mehr aufgeführt und schlummert in den Archiven der Bibliothèque nationale de France in Paris<sup>3</sup>.

Wie konnte man aber auf die reichlich skurrile Idee kommen, einen Orgelspieler zur Hauptperson einer Oper zu machen? Berechtigte Frage, zumal Weckerlin, man höre und staune, selber gar nicht Organist war. Zum einen ist hier seine Verbundenheit mit dem heimatische Elsass und seiner germanischen Kultur zu nennen (*L'organiste dans l'embarras* spielt im München der 1790er-Jahre). So hat Weckerlin in seiner Jugend auch zwei kleine Opern in Elsässer Dialekt (!) verfasst: 1863 *Die dreifach Hochzeit im Bäsethal*, und 1879 *Der verhäxt Herbst*. Zum anderen wäre da seine konservative Ästhetik, die zum Beispiel dazu geführt hat, dass er der Autor von Motteten ist, die lange Orlando di Lasso zugeschrieben wurden. Da haben wir es wieder: Beschäftigung mit der Orgel aus rückwärtsgewandten Motiven; ein wichtiger Topos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Herkunftsspezifische Neigung.

3 B.N.F. référence MAT TH 495

### *Der Inhalt der Oper<sup>4</sup>*

Jetzt ist der Augenblick gekommen, den Inhalt der Oper mit ihren acht Musiknummern kurz zusammenzufassen, deren Titel am ehesten mit *Der Orgelspieler in Verlegenheit* übersetzt werden muss:

Meister Klussmann ist Organist an einer fürstlichen Kapelle im Jahre 1790. Er ist alt, und darum versucht man, ihm seine Stelle zu entreissen, indem man einen Wettbewerb veranstaltet, bei dem er eine seiner Kompositionen aufführen muss. Aufgrund verschiedener Mächenschaften ist er aber dazu nicht in der Lage: Die weibliche Protagonistin bricht ihr Wort, später auch der männliche. Einzig der Chor bleibt ihm treu. Auf dem Weg zur Kirche versucht man, ihn in ein Zimmer neben dem Altarraum einzusperren. Just von dort hört er aber eine wundervolle Aufführung. Trotzdem ist er ausser sich, denn er denkt, dass sich ein Rivale sein Werk unter den Nagel gerissen habe. Glücklicherweise stellt sich dieser «Konkurrent» als sein Schüler Albert heraus, der so die Ehre des alten Meisters rettet und ihm seine Stelle zurückgibt. Darüber hinaus heiratet Albert Berthe, die Nichte des Organisten.

### *Fragen*

Eine jener reichlich banalen Geschichten also, wie sie in der opernverrückten Entstehungszeit zu Hunderten vertont wurden – wäre eben nicht die Hauptperson ein Orgelspieler! Was uns interessiert, ist natürlich, ob der Komponist der Tatsache, dass für einmal die Hauptperson einer Oper Orgel spielt, einen musikalischen Reiz abgewinnt, konkreter, ob in der Musik besonders viele Orgelpartien vorkommen, ob vielleicht der Orchestersatz wie eine Orgel klingt oder ob typische Formen der Orgelmusik anzutreffen sind. Daneben könnte nun, weniger musikalisch als vielmehr textlich, auch interessieren, ob in der Person des alten Meisters Klussmann Charaktereigenschaften von Orgelspielenden abgehandelt werden, also, ob uns gewissermassen der Spiegel vorgehalten wird und wir als Organisten aus einer – hypothetischen – Vorstellung der Oper mit neuen Einsichten in unseren Beruf herausgehen würden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf zeitgenössische Besprechungen, die an sich schon sehr aufschlussreich sind<sup>5</sup>. So schreibt der Kritiker der Zeitung *Le Ménestrel*, Weckerlins Musik sei sehr einfach, ja simpel und darum für jedermann verständlich. Ihre Rückwärtsgewandtheit mache sie aber völlig inkompatibel mit der Pariser Avantgarde. Die Zeitung *Le Monde artistique et litteraire* geht noch weiter und beschrieb sie als farblos und von ermüdender Einfalt, die Handlung als schwach, gewunden und lückenhaft. Dies ist dann wohl eher ein Geschmacksurteil, denn die Handlung ist an sich durchaus logisch und mit einem klassischen Ende versehen. Meister Klussmann ist aber eine für damalige Verhältnisse reichlich unsympathische Gestalt, mit der es der liebe Gott nicht besonders gut gemeint hat und dessen einzige Leidenschaft die Liebe zum Gregorianischen Gesang zu sein scheint.

Orgelspezifisch?

4 nach Cyrill Pallaud (2015)

5 Pallaud (2015), S. 194–202

*Ein genauerer Blick aus heutiger Sicht*

Wenn wir uns nun die Musik mit vorurteilslosen Augen und aus grossem zeitlichem Abstand nähern, fällt auf, dass Weckerlin tatsächlich die traditionsgebundene Musik verteidigen will, aber gleichzeitig immer wieder eine ironische Distanz behält oder sich sogar über sie lustig macht, um sie und ihre Verfechter in ihrer subtil gezeichneten Schrulligkeit umso sympathischer erscheinen zu lassen. Schon in der Ouvertüre begegnen wir zum Beispiel dem Ansatz einer strengen Fuge, die aber dann in eine ganz und gar simple harmonische Sequenz und schliesslich in aufwärtsstrebende Chromatik mündet.

Das Wunderbare ist nun, dass die Oper selber nicht mit dem Auftritt der Hauptperson, des Organisten Klussmann beginnt, sondern – mit dem Auftritt der Orgel. Im Übrigen ist ausdrücklich notiert, die Orgel müsse auf der Bühne stehen, was zu zwei Fragen führt: Im Jahr 1853 stand in der Pariser Opéra comique tatsächlich eine Caavaillé-Coll-Orgel.<sup>6</sup> Wie hat man diese szenische Disposition aber realisieren können? Es hiesse ja, eine funktionstüchtige Pfeifenorgel auf der Bühne zu präsentieren, die gleichzeitig Bühnenbild und Orchesterinstrument sein müsste. Und wer würde die Orgel spielen, nachdem die Hauptperson Klussmann ja Orgel spielen muss, aber natürlich vor allem auch singen? Das Orgelpräludium, das antiphonal Orgel- und Holzbläser in der Art obligater Orgelpassagen bei Haydn oder Mozart abwechseln lässt, mündet zudem auch direkt in die Arie *Gentille aiguille*, die, von einer allegorischer Gestalt gesungen (die nicht im Personenverzeichnis erscheint, aber offensichtlich mit der Hauptperson Klussmann identisch ist), wie ein Prolog à la Monteverdi die Handlung in einigen Versen resümiert und quasi die Moral der Geschichte vorzeichnet.

Ein vielversprechender Beginn.



Orgelstimme in der Prolog-Arie  
in Weckerlins Handschrift

Eigenartigerweise schweigt von nun an die Orgel vollständig, und sie tut es bis zum Ende der Oper mit ihrer grossen Kirchenszene, wo sie zwar in der verlangten Grand-Jeux-Registrierung eine klar vernehmliche aber aufs Ganze gesehen untergeordnete Rolle als Stütze des fünfstimmigen Chores in einfachem Satz spielt.

6 nach Carolyn Shuster-Fournier (1994)

Warum? Weil Klussmann nicht gleichzeitig singen und spielen konnte? Dann hätte er aber doch seine Tochter in ihrer Romanze begleiten oder sich während der Lektion in Gregorianischem Gesang an die Tasten setzen können. Das Rätsel bleibt...

In der Kernszene der Oper, eben derjenigen, in der Klussmann seine Schüler Albert in Gregorianischem Gesang unterrichtet, geht es dann um den ewigen Streit, einem Nachfahren der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes*, ob die gerade, schlichte, ornamentlose alte Musik oder die opernhafte verzierte, dramatische und emotionale moderne Musik die wahre sei. Diese Auseinandersetzung wird von Weckerlin mit grossem musikalischem Können in Töne gesetzt und bleibt insgesamt unentschieden, auch wenn eine gewisse Präferenz für den mitreissenderen Gesang des Jungen zu erkennen ist. Albert scheint die Zukunft zu gehören, während der verhärtete alte Klussmann eine von den Zeitgenossen unverstandenen Tradition verkörpert. Mit der bereits erwähnten subtilen Ironisierung scheint uns Weckerlin aber sagen zu wollen, es sei letztlich egal, wer Recht habe, die Kunst stehe darüber. Die Oper ist auch übersät mit opernhafte, «modernen» Elementen, die uns umso mehr erstaunen, als in den zeitgenössischen Kritiken immer wieder von ihrer Farblosigkeit und Uniformität die Rede ist. Haben die gelehrten Herren mit einer vorgefassten Meinung im Kopf einfach nicht zugehört? Man würde nämlich viel eher von einem plakativen, ja fast effekthascherischen Stil sprechen wollen, denn an Stellen, wo es angebracht ist, bedient sich Weckerlin so drastischer Mittel wie Kanonen, Trommeln und Kirchenglocken. Auffällig sind auch immer wieder kadenzartige Gebilde, und zwar nicht nur der Gesangssolisten sondern auch einzelner Instrumente, wie z. B. der Harfe (nicht aber der Orgel!). Betrachtet man in der handschriftlichen Partitur die Zusätze, die in der Aufführungssituation angefügt wurden, fällt auch auf, dass unzählige «beleben», «beschleunigen», «verlangsamen» etc. die ohnehin schon üppigen Angaben, die auf eine freie, Rubato-geprägte Interpretation hinzielen, ergänzen.

Eine weitere, höchst raffinierte Massnahme Weckerlins, den inhärenten Konflikt Alt–Neu in diesem scheinbar kleinen, unpräzisen Werk zu illustrieren, ist die Verwendung von zwei Orchestern, einem Symphonieorchester und einem Ensemble aus Blasinstrumenten und kleinem Schlagwerk in der Art der Verdischen Banda, die aber, auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten und im Gegensatz zu jener, sowohl auf der Bühne als auch im Orchestergraben zu spielen hat; Die Opersphäre dargestellt von einem traditionellen Symphonieorchester, die Kirchenmusik versinnbildlicht von einem Blasorchester: eine reizvolle Idee.



Titelblatt der Partitur der Bühnenmusik mit Besetzungsangabe

Warum so wenig Orgel?

Raffinessen.

### *Und die Orgel?*

Um also eine unserer Eingangsfragen zu beantworten: Nein, die Orgel spielt in der Instrumentation dieser Oper keine herausragende Rolle, wird aber immer wieder durch ein besonderes (Bläser-) Ensemble quasi gedoubelt. Kurz: Orgel nein, orgelähnliche Klänge sehr wohl!

Bleibt nur die Frage, wieso denn die Rolle, die traditionelle Musiksphäre zu verkörpern, nicht ganz der Orgel anvertraut ist, wo sie doch im Instrumentarium ohnehin schon vorkommt, die Hauptperson Organist ist und ein vielversprechender Auftritt in der Ouvertüre bzw. dem Prolog gemacht war. Waren es aufführungspraktische Schwierigkeiten, die Weckerlin davon abgehalten haben, oder kannte er als Nicht-Organist die Möglichkeiten der Orgel zu wenig, so dass er den naheliegenden dynamischen und koloristischen Vorzügen eines Blasorchesters erlag? Da die Orgel ja durchaus als mechanisiertes Blasinstrument bezeichnet werden kann (und der Ersatz der Orgel durch Blasinstrumente in zahlreichen Opern mit Orgelverwendung von jeweiligen Komponisten ausdrücklich vorgesehen ist), wäre dies nicht abwegig.

Man könnte fantasieren, dass mit der prominenten Einführung der Orgel als gewissermassen erste handelnde Person ein Zeichen gesetzt ist, dass es um sie geht und in der Folge dann das Blasorchester zum Einsatz kommt, durch das sich grössere musikalische Möglichkeiten eröffnen. Die Tatsache, dass die Orgel in der Schlusszene quasi als *Tüpfchen auf dem i* wieder in Erinnerung gerufen wird, macht diese Hypothese sehr verlockend; Aber es bleibt eben eine Hypothese ...

Eine Frage steht also am Schluss der Besprechung dieses eigenartigen Werks, dem man nur zu gerne eine – wenig wahrscheinliche – moderne Aufführung wünschen würde. Vielleicht im Rahmen eines internen Projektes verschiedener Abteilungen einer Musikhochschule?

### **Herbert Willi (\*1956): Schlafes Bruder**

Bei zweitem hier zu besprechenden Fall geht es immerhin um eine der wenigen Uraufführungen des Opernhauses Zürich in jüngerer Vergangenheit.

Das Besonderen an dieser Oper: Kenner des zugrundeliegenden Romans von Robert Schneider erwarten, dass ein Orgelspieler die Hauptrolle innehatte, tatsächlich ist aber die Hauptperson der Oper *nicht* Organist, sie spielt in dem ganzen Stück nie Orgel, und es erklingen auch überhaupt nie irgendwelche Orgeltöne. In der Zürcher Uraufführung erschien einzig an einer, freilich sehr exponierten Stelle (Liebesszene Elias - Elisabeth), eine Orgel als stummes Requisit. Ob Elias Orgelspieler ist, bleibt also in der Schwebe – wie vieles in diesem Werk.

Ein Kunststück, würde man meinen, so etwas zustande zu bringen. Die Frage, die allen auf der Zunge brennt, die den Erfolgsroman gelesen und vielleicht auch den Film von Jürgen Vilsmeier gesehen haben, ist natürlich die nach dem *Warum*. Es geht ja hier um eines der wenigen literarischen Produkte der jüngeren Vergangenheit, in der nicht nur eine Orgel vorkommt, sondern die Orgel als Instrument und generell die Orgelmusik unzweifelhaft eine wichtige Rolle wenn nicht sogar *die* Hauptrolle spielt. Das Buch von Robert Schneider, selber leidenschaftlicher Orgel-Dilettant, wurde in der Reihe «Die Orgel in der Literatur» im Heft 1/2014 näher vorgestellt. Auch im er-

Eine Organistenoper ohne Organist (?)

224 19 Achtg. Vor 25 in 7b "

mit 26 in 35 Orgel ab

*Regieanweisung «Orgel ab»  
im Inspizienten-Klavierauszug*

### Orchesterbesetzung

3 Flöten (1. auch Altflöte, 2. und 3. auch Piccolo)

1 Oboe

1 Englisch Horn

2 Klarinetten in B (2. auch Baßklarinetten in B)

1 Sopransaxophon

2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

2 Hörner in F

2 Trompeten in C

2 Posaunen

1 Tuba

Pauken

Schlagzeug 1: Bongo (s. h.)  
Militärtrommel  
Pedalglockenspiel  
Xylophon

Schlagzeug 2: Triangel (s. h.)  
Holzblocktrommel  
2 Bongos (s. h. / m.)  
Crotales  
Vibraphon  
Marimbaphon

Harfe

Klavier (auch Celesta)

7 Violinen I

6 Violinen II

5 Violen

4 Violoncelli

3 Kontrabässe

*Eine grosse Besetzung –  
aber keine Orgel!*



«ent-orgelt» –  
Warum?

wähnten, durchaus umstrittenen Film spielt die Orgel eine wichtige Rolle. Das Kernstück der Filmmusik von Enjott Schneider, die Toccata «Schlafes Bruder», hat sich sogar zu einer Art modernem Klassiker gemauert. Eine Organistenoper ohne Orgel – eine verpasste Chance?

Warum also diese spektakuläre Änderung? Wie so häufig: eine scheinbar einfache Frage, die schwierig zu beantworten ist. Machen wir darum zuerst einen Bogen um die Angelegenheit und schauen uns das Opernwerk näher an, in der Hoffnung, der Beantwortung auf Umwegen näherzukommen. Es sei nicht verhehlt, dass es dabei auch um die Falsifizierung zweier aus Organistensicht eher ungemütlicher Hypothesen gehen soll, die sich beim Schreibenden schon anno 1996 aufgrund eigener Erfahrungen in den Vordergrund gedrängt haben: dass die Orgel entweder darum ausgeschaltet wurde, weil die konkrete Realisierung in einem Opernhaus schwierig sei oder weil es eine Oper mit so viel Orgelklang beim durchschnittlichen Publikum schwer haben würde.

*Über den Komponisten und den Librettisten*

Zunächst einiges über den in Österreich und auch international renommierten, bei uns aber immer noch zu wenig bekannten Komponisten. Herbert Willi (\*7. Januar 1956 in Bludenz, Vorarlberg) studierte Schulmusik und Theologie an der Universität Innsbruck bis zum Magister der Philosophie und zugleich Fagott und Klavier am Innsbrucker Konservatorium. Ab 1983 lernte er bei Helmut Eder am Mozarteum in Salzburg (Kompositionsdiplom und Magister Artium), danach bei Boguslaw Schaeffer. Er lebt im kleinen Montafoner Dorf Sankt Anton. Herbert Willi über seine Arbeit: «*Komponieren bedeutet für mich Inneres Hören. Komposition hat mit Vertrauen zu tun. In der Stille und Absichtslosigkeit die Klänge zuzulassen, gehört mit zum Schönsten, das ich mir vorstellen kann.*»

Herbert Willis Werk umfasst die Oper «Schlafes Bruder», Orchesterwerke, Kammermusik für verschiedene Besetzungen sowie Solistenwerke. Bei dem Label WERGO ist eine Retrospektive mit den Orchesterwerken «Eirene», «Räume», «Rondino» nach der Oper «Schlafes Bruder», «geraume Zeit» und «Begegnung» erschienen. Ebenso wurde von dem japanischen Label Camerata Tokyo eine CD mit Herbert Willis Kammermusik der Jahre 1984 bis 2005 veröffentlicht. Die Salzburger Festspiele und das Cleveland Orchestra gaben 1991 das «Konzert für Orchester» in Auftrag, Christoph von Dohnányi dirigierte die Uraufführung. Als Auftragswerk für die Wiener Philharmoniker schrieb Willi 1997/98 anlässlich des Jubiläums «150 Jahre Wiener Philharmoniker» die «Begegnung für Orchester». Zuletzt schrieb er den «Zyklus Montafon», der die Werke «Eirene» (Konzert für Trompete und Orchester), «...geraume Zeit...» (Konzert für Flöte, Oboe und Orchester), «ego eimi» (Konzert für Klarinette und Orchester) und «Äon» (Konzert für Horn und Orchester) umfasst. Im März 2008 kam eine Neufassung der Oper «Schlafes Bruder» am Stadttheater Klagenfurt zur Uraufführung. Am 1. November 2012 wurde im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins das Konzert für Violine und Orchester «Sacrosanto» uraufgeführt.<sup>7</sup>

7 nach MGG, Personenteil, Bd. 17, S. 969/970

Die Erstfassung der Oper «Schlafes Bruder» wurde 1994/95 vom Opernhaus Zürich zum Jubiläum «1000 Jahre Österreich» auf ein Libretto von Robert Schneider in Auftrag gegeben und 1996 uraufgeführt.<sup>8</sup>



*Komponist Willi (l.) und Erster Kapellmeister Honeck während der Probenarbeit.  
© Susanne Schwietz*

Robert Schneider (\*16. Juni 1961 in Bregenz) wurde als Kind mit zwei Jahren von einem Bergbauern-Ehepaar adoptiert und wuchs in Götzis auf, wo er noch heute als freier Schriftsteller lebt. Von 1981 bis 1986 studierte er Komposition, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Wien. Er brach sein Studium ab, um Schriftsteller zu werden, und arbeitete unter anderem als Fremdenführer und Organist.

Seinen Debütroman «Schlafes Bruder» (1992) wurde ein internationaler Erfolg, ist bislang in 36 Sprachen übersetzt und, wie erwähnt, 1995 von Joseph Vilsmaier verfilmt worden. Es diente nebst der hier besprochenen Oper auch als Vorlage für ein Ballett. Ausserdem gibt es mehrere Schauspielfassungen.<sup>9</sup>

#### *Der Inhalt der Oper kurz zusammengefasst und kommentiert<sup>10</sup>*

Der Prolog fächert sich von einem Ton aus, dem der Herzschlag von Elias erwächst. Ein zweiter Ton, der Herzschlag von Elisabeth. Fortissimo. Geburt der Musik aus dem Nichts.

Mit dem Schrei «Himmelgott» meldet sich das Kind Elias zu Wort. Aus dem übermässigen Wunsch, die Musik der Welt zu hören, entsteht das innere Hören von Elias, das «Hörwunder». Stimmen erscheinen, es ist «Schlafes Bruder». Im Dialog mit diesen Stimmen versucht das Kind, sein Hörwunder zu fassen. «Schlafes Bruder», ein Begriff, der im Roman so nicht vorkommt. Was ist das? Man kann rätseln: der Tod, Gott, die Liebe, das Hörwunder? Das Werk lässt alles offen. Vielleicht könnte man es, um ein Bild aus dem visuellen Bereich beizuziehen, mit einem Blick vergleichen, der

Das «Hörwunder».

<sup>8</sup> Dirigent Manfred Honeck, Regie Cesare Lievi, in den Hauptrollen Roberto Saccà, Irène Friedli, Cheyne Davidson, Jacob Will und Paul Esswood

<sup>9</sup> nach Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Schneider\\_\(Schriftsteller\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Schneider_(Schriftsteller)) [06.01.2018]

<sup>10</sup> Informationen zu Inhalt und Inszenierung nach Angaben im Programmheft zur Uraufführung

Schlafes Bruder 1

Prolog Herbert Willi

(ca. 103)

alles umfasst und in überstarker Weise wahrnimmt. Das nackte Eliaskind, das diese Fähigkeit in sich entdeckt, ist überwältigt. Es häutet sich und wird zum Mann. Aber innerlich ist es immer noch auf der Suche nach dem Umfassenden und stets im Gespräch mit «Schlafes Bruder». Daraus entsteht eine neue Sprache: *Togg*, ganz offensichtlich eine Umkehrung des Wortes *Gott*. Elias versteht nur die eine Sprache, die für sein Hörwunder stimmt, die Kommunikation mit den anderen Menschen aber erschwert. Als kranker Mensch ist Elias ganz auf sich bezogen und nimmt die Umwelt nicht wahr. Im Gegenteil, seine Sprache der umgekehrten Wörter steckt allmählich die Dorfbewohner an. Dies führt aber zu einem eigentlichen Exorzismus, und alle Dorfbewohner ausser Elisabeth wollen Elias töten. Dieser kann sich aber retten. Es folgt das Magnificat, hier verstanden als das Liebeslied von Elias und Elisabeth, die in dieser Sprache zueinander gefunden haben. Nach dem Erwachen findet sich Elisabeth mit ihrem irdischen Geliebten Lukas wieder, aber es bleibt eine rein äusserliche Liebesbeziehung. Vom Prediger Corvinus erfährt Elias den Satz «Wer liebt, schläft nicht», und daraus erwächst der Wunsch, das Einssein zu erleben. Er möchte ein Zeichen setzen und durch Schlafentzug der Liebe zu Elisabeth gerecht werden. Der Gesang von «Schlafes Bruder» trägt ihn dabei, und durch die Schlaflosigkeit gelangt er zum Tod. Alles am Leben war Schmerz, nur im Tod ist kein Schmerz für ihn.

Es folgt das Orgelfest, das hier eine Kantate ist, in der das Orchester zum ersten Mal schweigt. Ein Sprechgesang auf Tod und Schlaf und Liebe, endend in einer Art Choral. Als Antwort auf die Frage «Was dauert? Die Lieb'? Die Unlieb'?» erklingt nochmals Musik aus einer früheren Szene mit einem neuen Schluss. Zu «Schlafes Bruder» sind nun in einem imaginären Raum, im Hörwunder vielleicht, Elias und Elisabeth hinzugekommen. Angedeutet ist eine Hoffnung, die Bejahung der Liebe.

### *Zum Roman<sup>11</sup>*

In diesem Buch spielen Orgel und Orgelspiel eine entscheidende Rolle, ja man kann behaupten, dass Schneider, selber des Orgelspiels mächtig, unserem Instrument neben der Person von Johann Elias die eigentliche Hauptrolle zugeordnet hat. «Schlafes Bruder» ist «der» Orgelroman der Neuzeit mit der grossen Orgel Improvisationsszene im Dom zu Feldberg als Höhepunkt der Erzählung.

Die Handlung: Anfang des 19. Jahrhunderts wird der Protagonist Johannes Elias Alder in einem kleinen vorarlbergischen Dorf geboren. Als leiblicher Sohn des Pfarrers wächst er im Hause des Ehemanns seiner Mutter auf. Von dieser abgelehnt und die ersten Jahre im Zimmer eingesperrt, erlebt er mit fünf eine Verschärfung seines Gehörs, die ihn in eine Trance fallen lässt. Von diesem Zeitpunkt an ist er besessen von der Liebe zu einem ungeborenen Kind, dessen Herzschlag er vernommen hat. Später stellt sich heraus, dass es seine Cousine Elisabeth ist. Elias besitzt eine auffällige musikalische Begabung. Er übt seine Stimme, bis er in der Lage ist, in allen erdenklichen Tonlagen zu singen und fremde Stimmen nachzuahmen. Peter, sein gleichaltriger Cousin und Elisabeths Bruder, ist auf homophile Weise von Elias fasziniert. Später, als sich Elias, fasziniert von der dürftigen Orgelmusik während der Gottesdienste, nachts in die Kirche schleicht, um sich selbst das Orgelspiel beizubringen, wird er sein Balgtreter. Nach dem Freitod des wenig begabten Organisten und Dorflehrers Oskar nimmt er dessen Platz ein. Sein musikalisches Genie verschafft ihm ein hohes Ansehen, während seine unausgesprochene Liebe zu Elisabeth stetig wächst und sein ganzes Handeln bestimmt. Als die beiden sich allmählich näherkommen, überkommt Peter die Eifersucht, und er arrangiert eine baldige Hochzeit zwischen seiner Schwester und dem Sohn eines wohlhabenden Bauern. Als Elias 22 Jahre alt ist, wird der Feldberger Domorganist Goller zufällig Zeuge seines ausserordentlichen Orgelspiels. Fassungslos bittet Goller ihn, zum Orgelfest nach Feldberg zu kommen. Als Elias dort über den Choral «Komm, o Tod, du Schlafes Bruder» von Bach improvisiert, ergreift das Orgelspiel sämtliche Zuhörer auf nie gekannte Weise. Elias selbst entflammt in neuer Liebe zu Elisabeth und beschliesst, seinem Leben, gleich dem Gedanken des Chorals, ein Ende zu setzen. Auf dem Rückweg in sein Heimatdorf erinnert er sich der Worte eines Wanderpredigers, dass ein wahrhaft Liebender niemals schlafe. Er beschliesst, so lange wach zu bleiben, bis der Tod kommt. Peter wird der einzige Zeuge seines mehrere Tage währenden Selbstmordes. Elias stirbt letztendlich an den Tollkirschen, die er zu sich genommen hat, um nicht einzuschlafen. Peter begräbt den geliebten Freund und findet endlich Frieden.

Die Vorlage: ein  
«Orgelroman».

11 Zusammenfassung von: Die Orgel in der Literatur (8). in: Musik und Gottesdienst 1/2014

Ein gänzlich  
neues Libretto.

An unzähligen Stellen ist von der Orgel die Rede, bei der Schilderung von Elsbeths Hochzeit etwa und dann natürlich im grossen Orgelfest.

#### *Vom Roman zum Libretto*

Wer den Roman von Robert Schneider kennt und vielleicht auch den Film gesehen hat, wird sich zunächst wundern. Nicht eine Vertonung einiger herausragender Szenen entstand, sondern etwas ganz Neues, basierend auf einem Libretto, das der Romanautor in Zusammenarbeit mit dem Komponisten neu geschaffen hat. Kein Satz aus dem Buch kommt im Operntext mehr vor. Sie ist auch, salopp gesagt, fast vollständig «entorgtelt» und im Übrigen auch völlig aus dem historischen und geografischen Kontext eines vorarlbergischen Bergdorfes Anfang des 19. Jahrhunderts herausgelöst. Die Hauptperson ist auch kein Orgel spielendes Junggenie wie in Roman und Film, sondern er wird selber gleichsam Musik oder besser: musikalische Wahrnehmung. In ihm vollzieht sich das Hörwunder, diese immense musikalische Vorstellungskraft: Elias hört die Umgebung, er nimmt alles hörend wahr, er hört ins Innere und gleichzeitig in die Ferne und nimmt so Kontakt zu allem um sich herum auf. Dadurch ist ihm aber auch eine «normale» Kommunikation mit der Umgebung verwehrt.

Die offensichtlichste Differenz zwischen Roman und Oper ist, neben der Abwesenheit von Orgel und Orgelspiel und damit zusammenhängend, die Definition des Begriffs «Schlafes Bruder». Im Roman ist damit, zumindest vordergründig, der gleichnamige «Bach'sche» Choral gemeint (er steht tatsächlich am Schluss der sogenannten Kreuzstab-Kantate BWV 56, die Melodie stammt aber von Johann Crüger), über den die Hauptperson Elias Alder am Orgelfest in Feldberg improvisieren soll. In der Oper ist der Begriff eine Umschreibung für die innere Stimme (dargestellt durch ein Vokalquartett), die noch stärker als im Roman zur eigentlichen Hauptgestalt des Werkes wird. Eine Umdeutung, ein Weiterdenken, eine Konkretisierung von im Roman bereits angelegten Sinnzusammenhängen also. Die Umwandlung eines literarischen Werkes in eine Oper verlangt ja naturgemäss eine gewisse Vereinfachung und Konkretisierung, stellt mithin einen Akt der Interpretation dar, selbst wenn in beiden Fällen dieselbe Person die Feder führt. Selbst wenn die Absicht wäre, möglichst wenig zu verändern, käme wohl niemals dasselbe zustande, lässt sich doch kein künstlerischer Akt zweimal identisch ausführen. Die wiederum zunächst unbeantwortete Frage bleibt: Weiter- oder Umdenken?

«Schlafes Bruder», eine unsichtbare Gestalt, die also nur in einem unsichtbaren Vokalensemble materialisiert ist (worin man eine gewisse Parallele zum Orgelersatz durch ein Blasorchester bei Weckerlin sehen kann), nicht Gott, nicht der Tod, vielleicht der Weg im Zwiespalt, den man aushalten muss, eine innere, aber echte Stimme. Aus dieser Überlegung heraus ist vielleicht auch klar geworden, wieso der Orgelwettbewerb so spektakulär umgedeutet, beziehungsweise seines eigentlichen Inhalts entkernt wurde. Laut Willi kann diese Musik niemand schreiben. Eine Einschätzung, die man ohne Wenn und Aber teilen wird, wenn man die entsprechende Szene im Film mit der mächtig auftrumpfenden, aber auch als Fremdkörper wahrgenommenen Musik von Enjott Schneider kennt. Willi kehrt das Verhältnis um, aus der Musik wird Sprache, konkret eine Sprech-(Gesangs-) Kantate. *Dass diese das Orgelfest ist*, zeigt

sich in der Überschrift in der Partitur: eben «Das Orgelfest». Es ist aber gar keines, denn Elias ist ja in der vorherigen Szene gestorben, er hat sich zu Tode geschlafen: «Schlafes Bruder»!

**8. SZENE**  
**Das Orgelfest**  
*Kantate für einen Solosprecher<sup>1)</sup>*

*Der Beginn der Kantate wächst aus der Rhythmik des vorangegangenen musikalischen Materials und fügt sich am Ende in das rhythmische Material des instrumentalen Epilogs der Oper.*

**Solosprecher**  
*(Es ist, als müßte hier einer das Sprechen erst erlernen. Das Sprechen ist ein gewaltiger Aufschrei, und der Aufschrei ist Verzweiflung.)*

MEIN...!!! zu **(69)** in 40"  
 (Pause.)  
 BRUDER, MEIN...!!!  
 (Pause.)  
 BRUDER!!!  
 (Lange Pause.)  
 DU!!!  
 (Pause.)  
 DER DU!!!  
 (Pause.)  
 DU!!!  
 (Pause.)  
 DU!!!  
 (Pause.)  
 BIST DU!!!  
 (Pause.)  
 MEIN!!!  
 (Pause.)  
 BRUDER!!!  
 (Pause.)  
 MEIN BRUDER!!!  
 DU BIST!!!  
 (Lange Pause.)  
 IM!!!  
 (Pause.)  
 HIMMEL!!!  
 (Pause.)  
 DER!!!  
 (Pause.)  
 HIMMEL!!!  
 DER!!!  
 (Pause.)  
 ERDE!!!  
 BRUDER!!!  
 (Seine Stimme beruhigt sich [Decrescendo].)

♩ ca. 152  
 (fast gesungen)  
 Ein - und - zwan - zig!!!

(Pause.)  
 LEISER!!!  
 (Pause.)  
 GEHE!!!  
 LEISER GEHE!!!

*Handwritten notes:*  
 Achtg. vor  
 70 Sicht

*Handwritten circled note:*  
 (69)

*Handwritten underlined note:*  
 70

(Pause.)  
 Dein!  
 (Pause.)  
 Leiser gehe dein Name.  
 ♩ ca. 152  
 (fast gesungen)  
 Ein - und - zwan - zig.

*(Im plötzlichen Parlierton. Sehr ruhig.)*  
 Nach der Rückeroberung Westslawoniens Anfang UN-Vertreter schwere Vorwürfe von Menschenrecht  
 (Pause.)  
 Schwere.  
 (Pause. Leise.)  
 Leiser gehe dein Name.  
 (Mit so verständlichem Ton.)  
 Dein Reich sterbe.  
 Dein Wille vergehe.  
 (Mit einem gewaltigen Aufschrei.)  
 EINUNDZWANZIG!!!  
 (Lange Pause. Sehr ruhig.)  
 Voici l'histoire du musicien Johannes Elias Alder vingt-deux ans, mit un terme à ses jours après avoir plus dormir. (Oline Pause fort.) Im Streit um das Atomprogramm haben die USA und Nordkorea in Kuala Lumpur eine Annäherung erzielt.  
 (Er wird immer leiser und schneller, so daß man's Wort mehr versteht.)  
 Beide Seiten dementierten gestern Angaben des Außenministeriums, das zuvor von einer Grundsprochen hatte.  
 (Accelerando.)  
 Wichtige Schlüsselfragen seien noch ungeklärt, bündler sowohl der USA als auch Nordkoreas.  
 (Mit unglaublicher Redeschnelligkeit.)  
 Bei den Gesprächen geht es vor allem um die Modernisierung koreanischer Atomanlagen.  
 Pjöngjang weigert sich beharrlich, die von den UN modernen Leichtwasserreaktoren ...  
 (So schnell, daß man nichts mehr versteht.)  
 aus dem Nachbarland Südkorea zu ...  
 (Pause.)  
 (Mit warmen Ton, wie ein Gebet.)  
 Mein Bruder, du bist im Himmel der Erde.  
 Leiser gehe dein Name.  
 Dein Reich vergehe.  
 In Kalkutta und auf griechischen Stränden.  
 Unseren täglichen Schmerz laß uns heute.  
 (Sehr zart.)  
 ♩ ca. 152  
 (fast gesungen)  
 Ein - und - zwan - zig.

(Pause.)

<sup>1)</sup> Der Solosprecher ist Teil des Orchesters, keine Bühnenfigur, sondern quasi ein Instrument. Im Vordergrund steht nicht schauspielerisches Agieren, sondern Ausdruck der Stimme und Gestaltung des Sprechmaterials.

*Ein ewiger Konflikt oder wieso keine Orgel vorkommen konnte*

Mit diesen Überlegungen wird klar, dass die eingangs als Hypothesen formulierten, durchaus verlockenden Vermutungen zur Abwesenheit der Orgel zu kurz greifen. Diese Oper handelt vielmehr auf ihre besondere Weise den uralten Konflikt jeglichen Musiktheaters ab<sup>12</sup>: das Verhältnis von Wort und Musik. Was von den Florentinern um den Grafen Corsi über Monteverdi und Mozart bis Schönberg und Strauss behandelt wurde, wird hier zur entscheidenden Frage: der absolut-hörende, nur-innerlich hörende Mensch Elias zerbricht an dem Konflikt zwischen Sprache und Musik. Komponist und Dichter mussten also bei einem tieferen Punkt ansetzen: bei der Musik der Sprache und der Sprache der Musik. Das Libretto schafft Worte an der Grenze zu Musik, die Musik erzählt ohne Worte ihre eigene Geschichte.

Trotzdem bleibt (nicht nur) aus Organistensicht ein schaler Nebengeschmack übrig. Die Frage stellt sich eben doch: Wie schlüssig ist diese Neuinterpretation oder genauer: Ist diese ganz und gar verinnerlichte Dramaturgie stark genug für eine Opernhandlung? Ist die Musik zum Orgelfest tatsächlich nicht komponierbar, wie der Autor bemerkt hat? Die Filmfassung kann da abschrecken. Wenn schon nicht komponierbar: Wäre sie vielleicht – improvisierbar gewesen?

Schon Kritiker der Uraufführung bemängelten eine gewisse Diskrepanz zwischen Musik und dramatischer Situation. Die an sich eindrückliche, fein ausgehörte und unheimlich farbige Musik scheint über lange Strecken neben der Handlung herzulaufen, und wo die Handlung förmlich nach Musik schreit – verstummt die Musik, und auch die Worte Robert Schneiders vermögen die Lücke nicht zu füllen. Vielleicht wäre eine *Orchestersuite über Schlafes Bruder* wirklich eine bessere Lösung gewesen, wie Reinmar Wagner am Schluss seiner Besprechung<sup>13</sup> schreibt.

### **Franz Schreker (1878–1934): Der Singende Teufel**

Der Vollständigkeit halber sein noch erwähnt, dass eine weitere Oper mit überdurchschnittlich prominentem Vorkommen der Orgel existiert, wo nun nicht ein Orgelspieler, sondern die Orgel selber Hauptgestalt ist: *Der Singende Teufel* von Franz Schreker (Staatsoper Berlin, 1928).<sup>14</sup>

Der österreichische Jude Schreker war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einer der erfolgreichsten deutschsprachigen Opernkomponisten und wurde in einem Atemzug mit Richard Strauss genannt. Heute sind von seinen zahlreichen Opern höchstens noch *Der ferne Klang* und *Die Gezeichneten* bekannt. Zu seine letzten Werken gehört die Oper *Der Singende Teufel*, in der zur Zeit der Kämpfe der Christen gegen die Heiden eine Person namens Amandus eine Riesenorgel in einem Kloster fertigzubauen versucht, um mit ihren Klängen die Heiden zurückzuschlagen. Doch der Plan misslingt, die Orgel gibt nur grauenvolle Akkorde von sich. Erst als die Orgel mit dem Kloster verbrennt, lässt sie überirdische Klänge vernehmen. Lilian, die das Feuer gelegt hat, bricht tot zusammen. Die Deutung ist, wie immer bei Schreker,

12 Programmheft (1996), S. 12f.

13 R. Wagner, Berliner Zeitung (1996)

14 J. Mundry (2009)

Neuinterpretation  
schlüssig oder  
nicht?

Auch das noch:  
eine Orgel als  
Hauptgestalt.

nicht einfach: Hat nun das Christentum gesiegt? Ist Musik eine Kunst, die dem Untergang geweiht ist? Vertreten die himmlischen Klänge gar die Tonalität gegen die anstürmende Dodekaphonie?

Auch diese Oper ist natürlich eine Rarität, sie wurde seit ihrem eklatanten Uraufführungs-Misserfolg nur noch dreimal inszeniert, zuletzt 1989 in Bielefeld.

## Literatur

- Jean Baptiste Weckerlin: L'organiste dans l'embarras. Bibliothèque nationale de France, référence MAT TH 495  
ders.: Bergerettes. Paris, Au Ménestrel (Heugel), 1894  
Herbert Willi: Schlafes Bruder, Klavierauszug. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, MUS C 946  
Ludwig Finscher (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil. Kassel, Bärenreiter, 2007  
Johannes Mundry: Orgelsplitter VII. in: Musik und Kirche 2/2009. Kassel, Bärenreiter 2009  
Cyrill Pallaud: L'organiste dans l'embarras, A la découverte d'une partition unique dans l'histoire de la musique. in: Orgues et imaginaires. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2015  
Carolyn Shuster-Fournier: Les orgues de théâtre d'Aristide Cavallé-Coll et leur répertoire. in: L'orgue, 213-3, Paris, 1994  
Reinmar Wagner: Magerer Mystizismus. Herbert Willis Oper «Schlafes Bruder» hatte in Zürich Premiere. <http://www.berliner-zeitung.de/17467528> [06.01.2018]  
Div. Autoren: Programmheft Uraufführung von *Schlafes Bruder*. Zürich, Opernhaus Zürich, 1996