



Emanuele Jannibelli

Die Orgel in der Oper (Teil 3)

In zwei Beiträgen wurde bisher das Auftreten der Orgel im Opernorchester beleuchtet. Dabei ging es zuerst um die bekannten, aber wenig ergiebigen Fälle, bei denen eine Orgel erklingt, sooft auf oder hinter der Bühne eine kirchliche Handlung abläuft. Im zweiten Beitrag standen Szenen im Vordergrund, die nun nicht mehr kirchlich oder liturgisch im engeren Sinn, aber immer noch religiös-mystisch konnotiert sind. Hier ist die Orgel häufig schon differenzierter zur Erzielung bestimmter Stimmungen eingesetzt. Trotzdem war zu beobachten, dass sich die Komponisten nur schwer von gewissen Klischees freimachen konnten.

Die Orgel als
gewöhnliches
Orchester-
instrument.

Eindeutig am interessantesten ist die dritte Kategorie: die Orgel als Orchesterinstrument unter anderen, als besondere, offenbar unverzichtbare Klangfarbe. In der Vorbemerkung des zweiten Teils wurde festgehalten, dass diese Verwendung erst in der Spätromantik mit ihrer gesteigerten Sensibilität für farbliche Nuancen aufgekommen sei. Trotzdem, oder gerade erst recht, stellt sich die Frage, wieso auch ein grosser Orchesterapparat noch nicht ausreicht, um bestimmte Farben oder Stimmungen wie-

derzugeben. Die Tatsache, dass dies eher selten der Fall ist, deutet darauf hin, dass die Notwendigkeit nicht gegeben ist. «Und er verwendete sie doch!», würde man aber beispielsweise einem Meister der subtilen und immer ausgefalleneren Instrumentenverwendung wie Richard Strauss zurufen.

Die Orgel ist ja ein Orchester in sich, eine Art «Gegenorchester», das am Ende des 19. Jahrhunderts selber drauf und dran ist, in seiner Klanggestalt den zeitgenössischen Orchesterklang zu imitieren. Die Tatsache, dass die Orgel immer noch erstaunlich häufig als klanggewaltiges Gegenorchester, quasi antiphonal eingesetzt wird (am offensichtlichsten im «Te Deum» von Berlioz oder im «Festlichen Präludium» von Strauss), scheint die obige These zu bestätigen, dass die Verwendung der Orgel als subtile zusätzliche Orchesterfarbe nicht zwingend ist und dass ihre neue Rolle, nachdem sie sich von der Darstellung des Kirchlichen oder allgemein Numinösen emanzipiert hat, erst gefunden werden muss und sie eher für besondere und ausgefallene Effekte infrage kommt. Da es noch kaum Traditionen und Erfahrungen gibt, ist eigentlich jeder Fall ein Einzelfall und bei näherer Betrachtung speziell.

Man kann auch die Verwendung der Orgel als Orchesterinstrument rundweg ablehnen. Der bekannteste Meister, der dies getan hat, ist Berlioz, der in seiner Instrumentationslehre mit der bekannten Aussage über «Kaiser» (Orchester) und «Papst» (Orgel) die Verbindung ausdrücklich als unästhetisch verurteilt hat.¹

Und doch kommt sie auch im symphonischen Zusammenhang vor, selten, aber immer wieder spektakulär und zum Teil auch höchst prominent. Zu nennen wären etwa das bereits erwähnte «Festliche Präludium» und die «Alpensinfonie» von Richard Strauss oder die zweite und achte Sinfonie von Gustav Mahler (sinnigerweise zwei Meister ohne jegliche Verbindung zur Welt der Orgel und der Kirchenmusik). Hierhin gehört wohl auch die dritte Sinfonie von Camille Saint-Saëns, die in ihrer Originalversion, wie Guy Bovet bei der Vorstellung seiner Umarbeitung, eben eine «Symphonie mit Orgel» und kein Orgelkonzert ist.²

Und es wäre interessant, dies in einen grösseren Zusammenhang zu stellen, denn die Orgel ist beileibe nicht das einzige Instrument, das sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts von einer eher traditionellen und klischeebehafteten Rolle in Symphonieorchestern befreit und zu neuen Ufern bewegt hat. Besonders augenfällig sind die Parallelen zur Trompete (die man sich früher kaum in langsamen und weichen Melodien vorstellen konnte) oder zum Horn (das früher kaum je zur Ausführung witziger oder grotesker Stellen beigezogen wurde). Bei allen anderen Orchesterinstrumenten ist als Initialzündung für eine Erweiterung der Einsatzmöglichkeiten das zitierte Werk von Berlioz zu nennen, das zum ersten Mal in der Musikgeschichte die einzelnen Instrumente und ihre Möglichkeiten nüchtern und systematisch analysiert. Bei der Orgel ist die Sache etwas komplizierter, denn zum einen wird sie von Berlioz als Nicht-Orgelkenner und -spieler eher stiefmütterlich behandelt und zum anderen auch gleich mit dem bekannten, für die Folgezeit fatalen Klischee versehen.

Die Orgel – selber ein Orchester.

Berlioz' berühmte Einschätzung.

Die Orgel emanzipiert sich.

1 siehe dazu Musik und Gottesdienst 1/2012

2 Musik und Gottesdienst 1/2017

Die Orgel ist auch insofern ein Spezialfall, als sie zum einen, wie bereits erwähnt, für sich selber ein höchst polychromes Instrument, ein eigentliches Ein-Mann-Orchester ist und zum anderen eine historische Rolle als Orchesterinstrument in der Generalbasszeit hinter sich hat. In diesem Zusammenhang müsste darum zuerst auch die Rolle der Orgel in der gross instrumentierten Chorsymphonik des 19. Jahrhunderts untersucht werden, wo sie viel grösser ist als in der Oper.³

Die Orgel als gewöhnliches Orchesterinstrument

Um nun zur Opernsphäre zurückzukehren, ist das Auffinden solcher Beispiele naturgemäss dort am einfachsten, wo, salopp gesagt, weit und breit keine Kirche im Spiel ist. Interessant ist hier aber, wie erwähnt, der Einzelfall, denn in jedem der nachfolgend zitierten Beispiele (wieder handelt es sich meist um bekannte, häufig aufgeführte Opern) hat der Orgelklang eine andere Funktion.

Giacomo Puccini: Turandot (Finale 2. Akt)

In der letzten, unvollendet gebliebenen Oper Puccinis⁴, die in einem märchenhaften China spielt, trägt die Orgel zu einem immer noch religiös gefärbten traditionellen Bild des Kaiserkults als einer Art Ersatzreligion bei, das historisch-geografisch natürlich völlig falsch daherkommt, da in China verschiedenes Schlagwerk, keinesfalls aber Orgeln heimisch sind.

The image shows a page of a musical score for the finale of Act 2 of Giacomo Puccini's opera Turandot. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the Organ (Org.) part is written in G major and 4/4 time. Below it are the Brass parts (Ottone). The vocal parts include Soprano (Sop.), Tenor (Ton.), and Basses (Bassi), all with lyrics in Italian. The instrumental parts include Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The organ part is marked 'And.te maestoso e sostenuto' with a tempo of 69. The brass part is marked 'div. unite div.'. The vocal parts have lyrics: 'Ai tuoi pie di ci pro-striam, Luce, Re di tutto il mondo! Per la tua saggezza, per la tua bon-tà,'.

³ Ein Beitrag dazu ist in Vorbereitung.

⁴ Die Vollendung von Puccinis fragmentarischen Skizzen durch seinen Zeitgenossen (nicht Schüler!) Franco Alfano wird seither meist gespielt, hat aber mit ihrem triumphalen Schluss nie wirklich befriedigt. Der bekannte italienische Avantgarde-Komponist Luciano Berio (1925–2003) erstellte kurz vor seinem Tod 2002 eine den vage bekannten Intentionen Puccinis besser entsprechende Fassung, bei der auch Originalskizzen und spätere Zutatzen klar unterscheidbar sind. Dieser neue Schluss wird seither immer häufiger vorgezogen (so an der Mailänder Scala, 2015).

Puccini konnte sich aber wohl eine erhabene Feier ohne Orgelklang einfach nicht vorstellen. Damit sagt er viel mehr über sich aus, als ihm wohl lieb war. Der simple Wunsch, der Entfesselung gewaltiger Klangmassen im Orchester (inkl. Ferntrompeten und -posaunen) einfach noch die Krone aufzusetzen, ist allerdings auch nicht von der Hand zu weisen.

Giuseppe Verdi: *Otello* (Anfangsszene)

Ganz anders die Situation in Verdis zweitletzter Oper. In der Sturmsszene, mit der die Oper in genialer Unmittelbarkeit beginnt, führt die Orgel einen unglaublich langen Orgelpunkt aus den gleichzeitig gespielten Tönen C, Cis und D des Pedals aus, neben dem orgellosen tiefen Es im «Rheingold»-Vorspiel von Wagner und dem tiefen D in der Fuge «Herr, du bist würdig» des Deutschen Requiems von Brahms wohl einer der längsten Orgelpunkte der Musikgeschichte.

Disharmonischer
Einstieg.

The image shows a musical score for the beginning of Verdi's *Otello*. The score is for the first act, starting with the storm scene. The instruments listed are Tam-tam, Altra G. Cassa., L'Organo, Contrabassi e Timpani, Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The organ part is marked 'Sino alla lettera' and 'morendo'. The orchestra is marked 'Allegro agitato. (♩ = 76.)'. The score includes various dynamics like *ff* and *dim.*, and performance instructions like 'S'alza subito il sipario.'

Hier geht es eindeutig nicht um eine erhabene Stimmung, sondern, ganz im Gegenteil, um die Verstärkung des allgemeinen Lärms. Man kann die Tatsache, dass Verdi den ganzen Beginn der Oper auf eine so disharmonische Grundlage stellt, dahingehend deuten, dass er von Anbeginn klarmachen möchte, dass der handelnde Mikrokosmos der venezianischen Gesellschaft auf Zypern auf tönernen Füßen steht. Offensichtlich ist auch die Korrespondenz zur dem ostentativen pp-Paukenwirbel in den letzten Takten der Oper. Auffällig ist die akribisch genaue Registrierangabe Verdis bei einer scheinbaren Nebensächlichkeit wie diesen wenigen Orgeltönen.⁵

Richard Strauss: *Salome* (Anfangsszene und Ziffer 355ff.)

In der skandalumwitterten Oper auf biblischen Stoff (Uraufführung: Dresden, 1905), mit der Strauss seinen eigentlichen Durchbruch als Opernkomponist gefeiert hat, finden sich zwei Stellen, die unterschiedlich zu bewerten sind. Im dritten Takt spielt ein

⁵ Verdi als ehemaliger Organist wusste sehr wohl, was vorzukehren sei, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Im Übrigen war der alternde Meister, genauso wie der Librettist Arrigo Boito, bekannt für seine äusserst genauen Anweisungen an die Interpreten.

Klanglicher Schleier.

Harmonium einen Akkord auf die Worte des verliebten Hauptmanns Narrabeth: *Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!* Die Angaben *hinter der Scene, auf der Seite, von der Salome auftritt* und *nicht hervortretend* deuten darauf hin, dass das orgelähnliche, höchst ungewohnte Instrument die Prinzessin quasi mit einem exotischen Klangschleier umgeben soll; nur ein kleines Detail in diesem riesigen Klangkaleidoskop und doch ein Beleg mehr für Strauss' unglaublich feines Klangempfinden.

The image shows a musical score for the beginning of the opera *Salome*. It features two staves: the top staff is for the Harmonium, and the bottom staff is for the vocal line of Narrabeth. The Harmonium part is marked 'Hinter der Scene' and 'auf der Seite, von der Salome auftritt, (nicht hervortretend)'. The vocal line begins with the lyrics 'Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!'. The tempo is marked 'Ziemlich fließendes Zeitmass.' and the dynamic is 'pp'.

Richard Strauss: *Salome*, Anfangstakte.

Bedrohlicher Grundton.

In den Takten 355ff. wird die Orgel zu Salomes Worten *Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jochanaan, es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? Doch, es schmeckte vielleicht nach Liebe (...)* Sie sagen, dass die Liebe bitter schmecke (...) eingesetzt, und zwar in ein- und zweitaktigen tiefen, vielstimmigen Akkorden in enger Lage. Werden sie einigermaßen hörbar ausgeführt, verstärken sie den lastenden, bedrohlichen Grundton der Stelle. Vergessen wir nicht, dass Jochanaan in den Tiefen einer Zisterne gehaust hat, bevor er zu Salome hinaufsteigt.

The image shows a musical score for the opera *Salome*, starting at measure 357. It features four staves: the top staff is for the Organ, the second staff is for Salome's vocal line, the third staff is for Violin I, and the bottom staff is for Violin II. The Organ part is marked 'Hinter der Scene' and 'pp'. Salome's vocal line begins with the lyrics 'Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe...'. The tempo is marked 'molto agito' and the dynamic is 'pp'.

Richard Strauss: *Salome*, Ziffer 357.

Ähnlich verwendet wird die Orgel auch in der selten aufgeführten Oper *Die schweigende Frau* (1934).⁶

Zwei leider selten aufgeführte, hochinteressante Opern enthalten einen wichtigen Orgelpart, der viel zum klanglichen Ambiente beiträgt. Da sie nicht unter unser Hauptkriterium fallen, seien sie hier nur kurz erwähnt. In beiden Fällen ist eindeutig kein kirchlicher Bezug gegeben. Es kann vielmehr von einer anderen Spielart nicht kirchlicher Orgelverwendung gesprochen werden: Assoziation des Orgelklanges mit einer anderen, fremden Sphäre. Da mit der Orgel ja tatsächlich eine ganz neue, eige-

Assoziation mit fremden Sphären.

⁶ Komische Oper in drei Aufzügen; Libretto von Stefan Zweig; Uraufführung: Dresden, 1933

ne Klanglichkeit im Symphonieorchester auf den Plan tritt, ist diese Verwendung von ausserordentlicher Schlüssigkeit.

Nikolai Rimskji-Korsakow: *Sadko*⁷

In dem bei uns leider völlig unbekanntem Zentralwerk des russischen Klangfarbenzaubers wird die Orgel mit der Naturgewalt des vom Meeresfürst regierten Wassers assoziiert.

Béla Bartók: *Herzog Blaubarts Burg* (Ziff. 74–78)

In der 1911 entstandenen einzigen Oper Bartók auf einen Stoff von Maurice Maeterlinck (die auch als Vorlage für Paul Dukas' grossartige Oper «Ariane et Barbe-Bleue» gedient hat) wird die Orgel eindeutig zur Darstellung der schimmernden Pracht der Natur beigezogen und nicht nur, wie die massiven parallelen Akkorde im *fff* suggerieren könnten, zur blossen Klangverstärkung des Orchesters. Sie steht für die schillernd-gleissende Herrlichkeit des fünften Raumes, den Herzog Blaubart seiner Frau Judith in seiner Burg zeigt.

Der Topos der Orgel als Sinnbild der harmonisch durchwirkten Natur ist in der Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bis hin zu Trakls Gedicht *Die schöne Stadt* («Hoch im Blau sind Orgelklänge») häufig anzutreffen.

Schillernd-gleissende Herrlichkeit.

Die fünfte Tür öffnet sich. Ein hoher Erker ist sichtbar, ein weiter Ausblick,
und (in schimmernder Pracht) erglänzt ein Licht herein.)
(A lofty veranda is revealed, and far vistas are described beyond. The
light pours out in a glittering cascade.)

J. Judith hält, geblendet, die Hände über die Augen
(Dazzled by the radiance, Judith shields her eyes with her hand.)
Ah!
Ah!

.....molto..... *Larghissimo* ♩=66 *poco allarg.*

7 Text von W. Stassow und dem Komponisten; Uraufführung: Moskau 1897

Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten

In jeder Beziehung bemerkenswert ist die Verwendung der Orgel in diesem Schlüsselwerk der Moderne. Man mag einwenden, diese sehr schwer verständliche und nur mit immensem Aufwand zu realisierende Oper gehöre nicht zu den regelmässig aufgeführten. Ein Blick in die Opernspielpläne der vergangenen Jahre belehrt uns eines Besseren. Zu nennen wären etwa Aufführungen 2006 und 2007 an der Ruhr-Triennale Bochum, 2012 an den Salzburger Festspielen⁸, 2013 in Berlin und am Opernhaus Zürich, 2014 in München, 2015 an der Mailänder Scala, 2016 in Wiesbaden.

Von der Szenerie her besteht an sich kein zwingender Grund, die Orgel im traditionellen Sinn einzusetzen. Und man könnte auch meinen, der wohl grösste Orchesterapparat der Operngeschichte reiche aus, um das klangliche Ausdrucksbedürfnis des Komponisten zu befriedigen. Doch weit gefehlt! Die Orgel kommt vor, höchst prominent und mit einem Part, der an Reichhaltigkeit und Kompliziertheit seinesgleichen sucht. Es existieren sogar zahlreiche Stellen, bei denen eine Ausführung durch zwei Personen vorgesehen ist.

Riesenapparat –
und noch eine
Orgel.

Tratto II 447

Orgel I & II
Pedal
3 Becken
3 Gongs
Pk.

tutti
tutti
con tutta forza l.v.
w. Schl. con tutta forza l.v.
con tutta forza l.v. w. Schl.
con tutta forza l.v.

Schwellwerk; langsames dim. bis zum Ende des Tratto

♩ = 45

Niemanden wird es überdies verwundern, dass auch andere seltene Gäste im Symphonieorchester wie Cembalo und Klavier mit sehr grossen Partien bedacht sind. Im Übrigen ist die Oper, ähnlich wie *Wozzeck* von Alban Berg, das verwandte Schlüsselwerk der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aus Formen aufgebaut, die für die Orgelmusik typisch sind, wie etwa *Ciacona*, *Tractus*, *Ricercar* oder *Toccata*. Letzterer Typus wird allerdings auf drastische Art umgedeutet und zu seinen etymologischen Wurzeln zurückgeführt: Mit *Toccata* ist hier eine Passage gemeint, in der die entfesselte Soldateska eine wilde Klopff-Organie vollführt.

⁸ erhältlich als DVD: Aufzeichnung der Aufführung vom 26.8.2012, Solisten: Alfred Muff, Laura Aikin u. a., Wiener Philharmoniker, Dir. Ingo Metzmacher

Man kommt bei näherer Betrachtung nicht um die Feststellung herum, dass die Orgel zunächst einmal zur Darstellung von Gewalt und Brutalität zugezogen wird (wozu sie sich ohne Zweifel eignet ...). So sind die meisten Stellen laut und erratisch.

Es kommen aber auch Stellen in hochdifferenziertem (Trio-)Satz vor, die sich nahtlos in das unglaublich feine, durchkonstruierte polyphone Gewebe des Riesenapparates einfügen.



Vielleicht gehörte für Zimmermann die Orgel einfach dazu, wenn er ein eigentliches Panorama westlicher Musikinstrumente und Ensembles aufführt. Im Übrigen gehört die Collagen- und Zitattechnik sowohl auf motivischer wie auf klangfarblicher Ebene zu den bestimmenden Wesensmerkmalen der Oper.

Beim katholisch geprägten Rheinländer Zimmermann, der in seiner Jugend als Klosterschüler das Orgelspiel erlernte, ist auch der Bezug zu seiner Herkunft nicht von der Hand zu weisen. Dies ist einer der vielen Gründe, sich diese inhaltlich und musikalisch immer noch hochaktuelle Oper anzuhören und anzusehen.⁹

In einem vierten Teil (Heft 2/2018) wird von Opern die Rede sein, in denen eine Orgel oder ein Orgelspieler die Hauptrolle spielt. Man glaubt es kaum, aber es gibt sie tatsächlich. Mehr sei nicht verraten.

Darstellung
von Brutalität.

Feines polyphones
Gewebe.

9 Nebst der erwähnten DVD ist auch eine CD im Handel erhältlich: Württembergisches Staatsorchester, Dir. Bernhard Kontarsky – Teldec, 1991, Nr. 9031-72775-2