

Kolloquium

Klangbilder

Christian Ahrens

Musikinstrument und Klangbild. Zur Affinität von Orgel und Orchester in der Musik der Romantik

Die Instrumentation unterlag im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidenden Veränderungen. Bildete bis um 1800 die Streichergruppe den klanglichen Kern, zu dem sich gelegentlich als färbende Elemente die einzelnen Holzblas- und in weit geringerem Maße die Blechblasinstrumente gesellten, so fungierten seit der Erfindung der Ventile (1815) insbesondere die Hörner ihrerseits als selbständiger Klangkörper, zu dem andere Instrumente hinzutreten konnten. Im Unterschied zur Gruppe der Holzblasinstrumente, die nicht über ein einheitliches Timbre im gesamten Tonraum verfügt, jedoch durchaus vergleichbar den Streichinstrumenten, eignet der Hörnergruppe ein homogener Klang, der besonders gut mit dem anderer Instrumente verschmilzt und für die Erzeugung neuer, synthetischer Klangfarben genutzt werden kann. Dies veranlaßte beispielsweise Hermann Erpf, die Hörner als eine „Sondergruppe im romantischen Orchester“ zu bezeichnen.¹

In der Neuausgabe von Hector Berlioz' Instrumentationslehre konstatierte Richard Strauss 1905, „Das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt“. Er wies darauf hin, daß es bei der Ausprägung eines eigenen, spätrömantischen Klangstils eine herausragende Rolle gespielt habe: „aber das wesentliche ist das unermüdlich, bald melodisch, bald als Mittel-Füllstimme, bald als Baß fungierende treue Horn. [...] Durch die Einführung und Vervollkommnung des Ventilhorns ist entschieden in der modernen Orchestertechnik – seit Berlioz – der größte Fortschritt erzielt worden.“²

Parallel dazu vollzog sich im Orgelbau eine ganz ähnliche Entwicklung. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gruppieren sich Flötenstimmen sowie andere Labialregister (die Zungenstimmen dienten überwiegend zur Verstärkung des Tutti und waren in der Regel nicht als Soloregister geeignet) um die Prinzipalgruppe als orgeltypisches Klangfundament. Im 19. Jahrhundert wurden insbesondere die bis dahin ledig-

¹ Hermann Erpf: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, S. 207. François Auguste Gevaert rechnet in seinem *Cours méthodique d'orchestration* (Paris u. Brüssel o. J. [ca. 1890]) die Hörner zur Gruppe der Holzblasinstrumente.

² Hector Berlioz: *Große Instrumentationslehre*, hrsg. v. Richard Strauss, Leipzig 1905, Neuaufgabe Leipzig 1955, S. 279.

lich als Einzelstimmen disponierten Streicher zu einer eigenständigen Gruppe ausgebaut. Überdies entwickelte man zart klingende Lingualregister, viele von ihnen mit Durchschlagzungen, die auch bei geringen Lautstärken und im Zusammenwirken mit nur wenigen Registern eingesetzt werden konnten. Damit gewann man nicht allein neue, zusätzliche Einzelklangfarben, sondern es vervielfachte sich die Zahl der durch Mischung gewonnenen synthetischen Klänge beträchtlich.

Unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts gilt Anton Bruckner als derjenige, der sich in der Orchesterbehandlung am stärksten von der Orgel leiten ließ. Im Artikel *Instrumentation* der neuen MGG schreibt Walter Gieseler: „Obwohl der Klang des Wagnerorchesters in mancher Hinsicht zum Vorbild für Bruckner geworden ist, geht dieser im wesentlichen eigene Wege. Die beherrschende Stellung seines Bläserchors [gemeint ist insbesondere das Blech] und das Vermeiden von Gruppenmischung zugunsten der chörigen Schreibweise bezeugen seine Beeinflussung durch die Orgel.“³

Diese Ausführungen sind einigermaßen erstaunlich. Denn zum einen negiert Gieseler beispielsweise die Unterschiede hinsichtlich Klang, Dynamik und Funktion von Hörnern bzw. Posaunen oder der Kombination von Trompeten und Posaunen. Zum anderen läßt er die Tatsache unberücksichtigt, daß es sich um Instrumentationsspezifika handelt, wie sie bereits in der Orchestermusik des Barock⁴ und in abgewandeltem Sinne in jener der Frühklassik und Klassik begegnen. Und schließlich geht er von einer Vorstellung des Orgelklanges aus, die sich an barocken Vorbildern orientiert, nicht aber an der Situation des späten 19. Jahrhunderts. Denn die entscheidende (später ausdrücklich als orgeluntypisch verworfene, ja geradezu bekämpfte) Errungenschaft des damaligen Orgelbaus war gerade die Anpassung an das Orchester im Hinblick auf die Expressivität im dynamischen und klanglichen Bereich. Anstelle der treppen- oder terrassenförmigen Lautstärkeveränderung, bei der jeder einzelne Schritt deutlich wahrgenommen werden kann und die zugleich mit einer Klangmodulierung verbunden ist, bevorzugte man nun die Steuerung der Lautstärke des einzelnen Registers (z. B. durch Jalousieschweller oder, bei bestimmten Zungenregistern, durch Windmodulation) bzw. den sukzessiven Einsatz aller Register durch eine Crescendowalze oder vergleichbare Einrichtungen. Zudem fand eine immer stärkere Hinwendung zum Timbre des Orchesters statt, und zwar durch die Entwicklung und Verwendung von Instrumentalimitatoren. Neben den schon im 18. Jahrhundert gebräuchlichen starken Zungenstimmen – vor allem Trompete und Posaune – traten nun Streicherstimmen, aber auch zart intonierte Zungenstimmen wie Horn und insbesondere Klarinette (gelegentlich so ungewöhnliche Register wie Flügelhorn⁵) immer mehr in den Vordergrund. Darüber hinaus versuchte man, den eigentlich starren Orgelton durch Verwendung von Tremulanten und den Einsatz von Schweberegistern zu beleben und zu beseelen. Und nicht zuletzt zeugen die Betonung der Äquallage und der

³ Walter Gieseler, Ludwig K. Mayer: Art. *Instrumentation*, in: MGG2S, Bd. 4, 1996, Sp. 920. Entsprechende Beispiele finden sich auch in Werken Richard Wagners, vgl. Erpf, Bsp. 163ff. (aus: *Rheingold*).

⁴ Hermann Erpf (S. 15) bezeichnet sie als „Register- und Koppelinstrumentation“.

⁵ Z. B. im Manual II der Walcker-Orgel (1912) in der Michaeliskirche zu Hamburg (V/168); vgl. Gotthold Frotzcher: *Die Orgel*, Leipzig 1927, S. 150.

weitgehende Verzicht auf die aufhellenden höheren Oktavlagen ebenfalls von einer Annäherung an den Orchesterklang.

Erstaunlich ist aber Gieselers Argumentation auch deshalb, weil er im Hinblick auf die Beziehung zur Orgel offenbar die wesentlichen Unterschiede in der Instrumentation der beiden genannten Komponisten sieht, was in unserem Kontext nur bedeuten kann, daß Richard Wagner sich weniger stark von der Orgel habe inspirieren lassen als Anton Bruckner. Dem steht gegenüber, was schon Egon Voss als eines der Spezifika von Wagners Orchesterklang hervorhob: „*Es versteht sich nahezu von selbst, daß in den Wagnerschen Werken fast alle Crescendi durch Anwachsen der Instrumentenzahl ausgezeichnet sind. Entsprechend ist für alle Diminuendi ein Ausscheiden von Instrumenten charakteristisch.*“⁶

Bei dieser Technik handelt es sich zweifellos um ein Grundprinzip dynamischer Differenzierung auf der Orgel, unabhängig von der Frage, ob das Hinzufügen oder Wegnehmen von Registern direkt von Hand oder mittels mechanischer, elektrischer oder elektronischer Vorrichtungen erfolgt. Auch eine andere Maxime von Wagners Instrumentation, nämlich „*Bildung und Zusammensetzung der Klänge zu verschleiern*“,⁷ entspricht weitgehend dem Prinzip der Klangbildung bei der Orgel. Selten vermag der Hörer wahrzunehmen, aus welchen Einzelregistern sich komplexe synthetische Klänge zusammensetzen. Und vollends verschleiert wird der Klang von Einzelstimmen dann, wenn instrument-imitierende Orgelregister durch die feststehende Kombination von zumeist zwei bis drei Einzelregistern gebildet werden.⁸ Oboe beispielsweise aus Violine oder Viola 8' + Quintatön 8'; Schalmei aus Quintatön 8' + Äoline 8'; Klarinette aus Quintatön 8' + Gamba 8'.

Daß Richard Wagner mit der Orgel und ihren klanglichen Eigenheiten vertraut war, ja sich der besonderen Wirkung von Orgelklängen bzw. -tönen etwa im *Rheingold* direkt bediente, konnte jüngst am Beispiel des „Orgelwerkes“ im Festspielhaus Bayreuth gezeigt werden.⁹ Daß er überdies Prinzipien der Orgelregistrierung übernahm, hatte bereits Egon Voss implicite konstatiert. Die Unterschiede in der Instrumentation Bruckners und Wagners liegen demnach weniger im Grundsätzlichen als vielmehr in der Detailrealisierung. Bevorzugte Anton Bruckner die eher blockhafte, kontrastierende gruppenweise Verwendung der Bläser, wobei beispielsweise der Einsatz der Hörner¹⁰ und auch der Posaunen sich an den Stimmlagen eines Chores orientiert, so zielte Wagner, seinen eigenen Worten zufolge, eher auf den unmerklichen,

⁶ Egon Voss: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), Regensburg 1970, S. 243. Es ist interessant, daß Richard Wagner diese Konzeption auch für seine Bearbeitungen der Beethoven-Sinfonien propagierte (vgl. ebda., S. 42), obschon vor der Erfindung der Ventile 1815 entsprechende Wirkungen wegen des begrenzten Tonvorrates von Trompeten und Hörnern nicht zu realisieren waren.

⁷ Ebda., S. 53.

⁸ Vgl. Karl Lehr: *Die moderne Orgel in wissenschaftlicher Beleuchtung*, Leipzig 1912, S. 205–215.

⁹ Christian Ahrens: *Ein ‚Orgelwerk‘ im Festspielhaus Bayreuth*, in: AfMw 54 (1997), S. 137–150.

¹⁰ Vgl. Christian Ahrens: *Innovative Elemente in Schumanns ‚Konzertstück für vier Hörner und Orchester‘ F-Dur op. 86*, in: Schweizerische Musikzeitung 123 (1983), S. 150ff.

feinen Übergang und die Kunst der Vermittlung: „das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden.“¹¹

In einem Bericht über die Einweihung der Sauer-Orgel (1882) im Berliner Dom sprach der Verfasser die Entwicklung der Orgel und der Orgelmusik seit den Zeiten Johann Sebastian Bachs an und knüpfte daran folgende Überlegungen:

„Und wenn man sagt, daß das Orgelspiel über Johann Sebastian Bach nicht hinauskömme, so ist das eitel – Torheit. In contrapunctischer Hinsicht ists ja richtig [...], aber wenn man die Orgel der Gegenwart hinsichtlich der Klangfarben und deren ungemein leichter Handhabung resp. der Instrumentierung (Orchestration) benutzen will, da bleibt noch Verdienstes genug übrig. In dieser Beziehung sind eigentlich Kompositionen, welche diese Errungenschaften ausnutzen, noch nicht vorhanden.“¹²

Richard Strauss hatte für das einschlägige Kapitel über die Orgel in der *Instrumentationslehre* den bedeutenden Organisten, Orgelsachverständigen und Musikwissenschaftler Philipp Wolfrum gewonnen.¹³ Über die Art und Weise, in der Orgelwerke von J. S. Bach und anderen Komponisten der Vergangenheit auf den modernen Orgeln der Jahrhundertwende ausgeführt werden sollten (und zweifellos auch ausgeführt wurden), äußerte sich Wolfrum folgendermaßen:

„Und die großen Bachschen Orgelwerke (Präludien, Fugen, Tokkaten etc.) sollten unter Berücksichtigung aller gebotenen Mittel: der Farbmischung, der Dynamik, des gleichzeitigen Benützens verschiedener und verschieden registrierter Manuale und des Pedals, ähnlich 'instrumentiert' werden, wie es bei einer Symphonie des Orchesters geschieht. Nur so kann das unendlich reiche und weit verzweigte Melos der Bachschen Tonsprache dem Hörer zu Gemüte geführt werden. Aber wir sind oft in der Lage, ein musikalisches Geplärre als 'Orgeln' zu bezeichnen.“¹⁴

In einer Beschreibung der 1889 fertiggestellten Sauer-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig hob der damalige Thomasorganist und Komponist Carl Piutti ausdrücklich hervor, Sauer habe es verstanden, einen musikalisch überzeugenden Ausgleich zu finden zwischen den Anforderungen an das strahlende Plenum der Gesamorgel einerseits, den Individualklang der solistisch eingesetzten Einzelstimmen andererseits, und er hatte dabei das Vorbild des Orchesters vor Augen: „Was dem Künstler im Orchester, Geiger oder Flötist, bei der Intonation Hauptaufgabe ist: den Ton seines Instruments elastisch zu machen zur Verbindung mit dem eines anderen, das ist auch hier unserem Meister die Hauptaufgabe gewesen; und es ist ihm gelungen!“¹⁵

¹¹ Brief an Mathilde Wesendonck vom 29.10.1859, zit. nach Voss, S. 39.

¹² Zit. nach Hans-Joachim Falkenberg: *Wilhelm Sauer. 1831–1916*, Lauffen 1991, S. 137.

¹³ Vgl. Berlioz, S. I.

¹⁴ Ebda., S. 262. Entsprechend äußerte sich auch Lehr, S. 238.

¹⁵ *Die Sauer-Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig*, hrsg. v. Ullrich Böhme, Leipzig 1991, S. 16.

Offenkundig wirkten hier jeweils gegensätzliche Strömungen zusammen. In der Orgelmusik versuchte man, verallgemeinernd gesprochen, das Orchester in seinen Klangwirkungen zu imitieren,¹⁶ und zwar nicht zuletzt, um sich aus der Bindung an die liturgische Funktion zu lösen, da man das Instrument selbst nicht ohne weiteres in Profanbauten verpflanzen konnte. In der Instrumentalmusik hingegen wurden Charakteristika des Orgelklanges nachgeahmt, um dem Orchester eine quasi religiöse Weihe zu geben. Dies gilt im übrigen gleichermaßen für eine Instrumentationstechnik, die man als Imitierung des Orgelklanges ohne wirkliche Orgel bezeichnen könnte (etwa in den Finalsätzen der Sinfonie Nr. 2 (Urlicht: „*Auferstehn, ja auferstehn*“) und Nr. 3 von Gustav Mahler), wie für den Einsatz einer 'echten' Orgel im Orchester (etwa in *Zarathustra* von Richard Strauss oder in Mahlers Sinfonie Nr. 8 bzw. dem Schlußakkord im Finale der Sinfonie Nr. 2). Hier ist die Nutzung eher konventionell, die Orgel fungiert in ganz traditioneller Weise als überhöhendes Steigerungsmittel. Es ging den Komponisten offenbar mehr um die liturgisch-religiösen Assoziationen des Orgelklanges, als um das Ausschöpfen aller Möglichkeiten der Orgel und ihre wirkliche Integration in das Orchester.

Mit Blick auf den Bau von Konzertsaalorgeln im 19. Jahrhundert sprach Friedrich Jakob davon, es habe eine Profanisierung der Kirche stattgefunden, der „*seltsamer Weise eine gewisse Weihe oder Sakralisierung des an sich weltlichen Konzertsaales gegenüber[stehe]*.“¹⁷ Eben dies trifft offenkundig auch auf stilistische Mittel der Orchester- und Instrumentationstechnik zu. Zieht man weiter in Betracht, daß Choräle und Hymnen, teils instrumentaliter ausgeführt, teils mit oftmals religiösen oder pseudoreligiösen Texten versehen, Einzug in die Sinfonik fanden, so läßt sich durchaus von einer Sakralisierung der Instrumentalmusik insgesamt sprechen, wobei der Rückgriff auf gleichsam idealtypische Spezifika des Orgelklanges in diesem Prozeß eine nicht geringe Rolle spielte. Auf der Seite des Orgelbaus wurde die Angleichung an das Orchester vielfach deswegen als Fehler angesehen, weil man befürchtete, der vorgeblich zutiefst religiöse Charakter der Orgel werde damit in Zweifel gezogen oder gar zerstört.¹⁸ Es erscheint bezeichnend, daß im Zuge der Orgelbewegung gerade die Angleichung an das Orchester vehement bekämpft und die Rückkehr der Orgel zu ihrer rein liturgischen Funktion (und daraus abgeleitet einer entsprechenden Disposition und baulichen Konzeption) gefordert wurde.

An zwei Beispielen soll die wechselseitige Durchdringung von Orgelbau und Registrierung einerseits, der Instrumentation im Orchester andererseits erläutert werden. Dabei bleibt der Bereich der realen Kombination von Orgel und Orchester bewußt ausgeklammert.

¹⁶ Vgl. Diethard Hellmann: *Zur Geschichte und Entwicklung des Orgelkonzertes*, in: *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis*, hrsg. v. Johann Trummer (= *Neue Beiträge zur Aufführungspraxis* 3), Regensburg 1997, S. 15.

¹⁷ Friedrich Jakob: *Die Orgel im Konzertsaal*, Männedorf 1981, S. 27.

¹⁸ Vgl. hierzu: *Zur Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland. Die Klais-Organ der Ruhr-Universität Bochum*, hrsg. v. Christian Ahrens u. Jonas Braasch, Frankfurt a. M. 1999, Kap. 1.

Beispiel 1: Fernwerke

Nachdem man durch den Einsatz der Pneumatik und später der Elektropneumatik im Orgelbau die Möglichkeit gewonnen hatte, große Distanzen zwischen Spieltisch und Pfeifenwerk zu überbrücken, kam der Bau von Fernwerken in Mode. Ohne Zweifel orientierte sich diese technische Neuerung an der Verwendung von hinter der Bühne oder in Nebenräumen aufgestellten einzelnen Orchesterinstrumenten oder ganzen Instrumentengruppen,¹⁹ doch blieb die räumlich getrennte Aufstellung entsprechender Werke in der Orgel immer umstritten. Die Auseinandersetzung wurde weniger mit rationalen Argumenten denn mit Gefühlen und Emotionen geführt: „den einen kamen (fast) die Tränen, andere sprachen unverblümt von Kitsch.“²⁰ Fernwerke hatten ihren Platz vor allem in Konzertsaalorgeln, doch wurden gelegentlich auch Kirchenorgeln damit ausgestattet, z. B. die 1869 vollendete Orgel in St. Thomas zu Berlin. In der Rezension des Einweihungskonzertes hieß es u. a., in einem Bach'schen Pastorale sei „besonders die effectvolle Wirkung des Fernwerkes mit seinen wunderbar schön sphärenartigen Klängen hervor[getreten]“.²¹ Bemerkenswerter Weise wurden einige für Synagogen bestimmte große Orgeln ebenfalls mit Fernwerken ausgestattet, u. a. die Walcker-Orgel (1910) der Neuen Synagoge in Berlin²² oder die 1900 erbaute Walcker-Orgel der Synagoge in Dortmund, der bei einem Umbau im Jahre 1907 ein Fernwerk angefügt wurde.²³ Und die Sauer-Orgel der Jahrhunderthalle Breslau von 1912/13, für deren Disposition kein geringerer als Karl Straube verantwortlich zeichnete, hatte nicht nur als Manual V ein Fernwerk mit immerhin 23 Registern (darunter sieben Rohrwerke und ein Glockenspiel), sondern überdies ein Fernpedal von acht Stimmen.²⁴

Zunächst stand man dem Fernwerk durchaus positiv gegenüber, jedenfalls bei Orgeln, die für Konzertsäle bestimmt waren. In der 1927 erbauten Walcker-Orgel im Hans-Sachs-Haus Gelsenkirchen (IV/91) waren erste Anregungen der Orgelbewegung

¹⁹ In der Bühnen- und Orchestermusik des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts wurde z. B. das Harmonium – gleichsam als Orgelersatz – nicht selten hinter der Bühne oder jedenfalls getrennt vom eigentlichen Klangkörper aufgestellt: Hector Berlioz verwendet es in seinem Oratorium *L'Enfance du Christ* in einem Bühnen-Nebenraum, Arnold Schoenberg in den zwei Fernorchestern und den zwei Orchestern in der Höhe seines Oratoriums *Die Jakobsleiter*.

²⁰ Hans-Joachim Falkenberg: *Wilhelm Sauer und die Konzertorgel seiner Zeit*, in: Görlitz. Stadthalle. *Die Wilhelm Sauer-Orgel*, Görlitz o. J., S. 9. In Bezug auf das Fernwerk in der Sauer-Orgel (1908) der Erlöserkirche in Bad Homburg konstatierte Hans Martin Balz (*Hans Klotz und der Umbau der Sauer-Orgel in Bad Homburg vor der Höhe im Jahre 1939*, in: *Aspekte der Orgelbewegung*, hrsg. v. Alfred Reichling, Kassel 1995, S. 402): „Zunächst bildete das Fernwerk einen Stein des Anstoßes. Die Gottesdienstbesucher – Ortsgemeinde und Kurgäste – schätzten dagegen offenbar das Fernwerk und wollten es hören, Pfarrer und Kirchenmusiker dagegen taten sich immer schwerer damit, seiner Verwendung einen Sinn zu geben.“

²¹ Aus dem Berliner Fremdenblatt, zit. nach Falkenberg, *Sauer*, S. 166; ebenfalls positiv lauteten die zeitgenössischen Bewertungen anderer Fernwerke, vgl. ebda., S. 242 u. S. 250.

²² Hans Hirschberg: *Die Orgelwerke der Neuen Synagoge zu Berlin*, in: *ars organi* 44 (1996), S. 143.

²³ Hermann Fischer, Theodor Wohnhaas: *Quellen zur Geschichte der Orgeln in Westdeutschen Synagogen*, in: *Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte* 5 (1976), S. 302f.

²⁴ Ludwig Burgemeister: *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt a. M. 1973, S. 260–265. Bei einem Umbau 1937 wurde übrigens das Fernwerk zu einer „Gegenorgel“ umfunktioniert und diese um ein sogenanntes „Barockwerk“ erweitert.

bewußt aufgegriffen worden. Insgesamt 14 Register hatte Walcker nach dem Vorbild Gottfried Silbermanns intoniert, weitere elf nach dem Vorbild Michael Praetorius'. Dennoch verfügte die Orgel nicht nur über die gängigen Spielhilfen sowie drei Jalousieschweller und eine Crescendo-Walze, sondern zudem über ein „unsichtbares Orgelfernwerk“.²⁵ Dieses sowie ein zugehöriges Pedal mit zwei Registern, die sich automatisch zuschalteten, konnten vom Manual IV aus gespielt werden, und zwar wahlweise anstelle des eigentlich disponierten Bombardwerkes.²⁶

Daß man in der Zeit der Orgelbewegung das Fernwerk ganz anders beurteilte, ist kaum verwunderlich, wohl aber, daß man nicht mehr bereit war, eine eigenständige, den akustischen Eigenheiten angemessene Nutzung zu akzeptieren. In einer Bewertung der Sauer-Orgel in der Erlöserkirche zu Bad Homburg (1908) hieß es 1940, der lange Übertragungsweg führe dazu, „daß dasselbe [i. e. Fernwerk] *solo nur schlecht und in Zusammenwirkung mit den beiden unteren Manualen und dem Pedal überhaupt nicht zu spielen war*“.²⁷ Es ist schon erstaunlich, daß man in Deutschland den langen Übertragungsweg besonders kritisierte, während man in den angelsächsischen Ländern keinerlei Vorbehalte dagegen hatte. George Ashdown Audsley hob vielmehr in der Beschreibung eines Fernwerks im *Auditorium* zu Chicago die Entfernung zur Orgel von mehr als 100 Fuß hervor und bemerkte, die optimale Wirkung jener Vorrichtung beruhe auf folgenden Voraussetzungen: einem beträchtlichen Abstand des Fernwerkes zum Spieler und zum Publikum sowie der Platzierung der Pfeifen in einem Schwellkasten.²⁸

Mithin ging man offenbar in jener Zeit in Deutschland von einer überwiegend gleichzeitigen Verwendung der gewöhnlichen Register und des Fernwerks aus, ob schon in der entsprechenden Orchesterpraxis eine Gleichzeitigkeit nur selten und dann, wie etwa in der Leonoren-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven, dem Requiem von Hector Berlioz oder der Sinfonie Nr. 1 von Gustav Mahler, unter bestimmten musikalischen Bedingungen realisiert wurde, infolge derer die Zeitverzögerung sich nicht störend bemerkbar machte. In den Urteilen jener Fachleute, die um die Besonderheiten eines Fernwerkes wußten und seine Verwendung aufgrund eigener Erfahrungen beschrieben, ist jedenfalls von den Problemen der Zeitverzögerung keine Rede.²⁹ Dies kann nicht überraschen angesichts der Tatsache, daß Fernwerke ihrer Funktion nach eigentlich 'Echowerke' sind, daß aber gerade die Praxis der Echowirkung für die Kirchenmusik von erheblicher Bedeutung war und eine lange historische Tradition hat-

²⁵ Alfred Fischer: *Die Formgestaltung des Hans-Sachs-Hauses*, in: Festschrift zur Einweihung des Hans-Sachs-Hauses Gelsenkirchen, Gelsenkirchen 1927, S. 8.

²⁶ Herbert Briefs: *Die Konzertorgel im Hans-Sachs-Haus*, in: Festschrift zur Einweihung des Hans-Sachs-Hauses Gelsenkirchen, Gelsenkirchen 1927, S. 20. Die Bezeichnung deckt sich nicht mit modernen Vorstellungen eines solchens Werkes, enthielt es doch keine horizontal angebrachten Zungenstimmen nach spanischem Vorbild, sondern lediglich einige gewöhnliche „schwere Zungenstimmen (Bombarde, Posaune und Trompete).“

²⁷ Falkenberg, S. 242.

²⁸ George Ashdown Audsley: *The Art of Organ Building*, New York 1905/ Reprint New York 1965, Bd. 1, S. 502. Der Autor spricht dabei durchgehend vom „Echowerk“.

²⁹ Vgl. beispielsweise Lehr, S. 218.

te.³⁰ Man verfügte mithin eigentlich, zumindest in der kirchlichen Vokal- und auch der nicht orgelgebundenen Instrumentalmusik, über hinreichende Erfahrungen, um die Vorzüge jener Klangwirkungen schätzen und musikalisch wirkungsvoll nutzen zu können.

Beispiel 2: Die verdeckte Aufstellung des Opernorchesters

Wagners Konzeption der Orchesteraufstellung, die im Bayreuther Festspielhaus ihren entschiedensten Ausdruck fand, beschränkte sich keineswegs auf das Opernhaus, sondern sollte auch für das Sinfonieorchester Gültigkeit haben.³¹ Wichtig war ihm, daß die „Zerteilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente“ aufgehoben wurde, da sich in ihr „eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges bekundet [habe].“³² Wenngleich sich an keiner Stelle ein direkter Hinweis auf das Vorbild des Orgelgehäuses und damit des Orgelklanges für seine Orchesterkonzeption findet, spricht die Bezeichnung „Schallgehäuse“ für einen Kasten, den er 1853 für das Musikfest in Zürich hatte konstruieren lassen und in den er das Orchester plazierte, für sich. Da dieses Schallgehäuse als unmittelbares Vorbild für den Bayreuther Orchestergraben diente,³³ sind die Anregungen durch den Orgelbau evident. Denn im Orgelgehäuse werden die einzelnen Stimmen zwar nach Werken getrennt aufgestellt, dennoch kommt es zu einer weitgehenden Klangsynthese, bei der die genaue räumliche Platzierung eines Einzelregisters weder auszumachen ist noch ausgemacht werden soll.³⁴ Ebenfalls nicht bemerkbar ist für den unkundigen Hörer die Aufteilung des Pfeifenwerks in eine C- und eine Cis-Seite, innerhalb derer die Töne jeweils in großen Sekunden ansteigen.

Und nicht zuletzt weist die Unsichtbarkeit der Instrumente und ihrer Spieler, die Wagner forderte und die er mit dem Orchestergraben in Bayreuth realisierte, ebenfalls Parallelen zur Orgel auf.³⁵

³⁰ Auf die „historische Dimension“ des Echowerks machte Hans Martin Balz (*Die Sauer-Orgel und die Neue Bach-Orgel der Erlöserkirche zu Bad Homburg*, S. 242) aufmerksam; die Bezeichnung „Echowerk“ gebrauchte übrigens Sauer selbst in seinem Kostenanschlag.

³¹ Vgl. Voss, S. 36f.

³² Richard Wagner: *Schriften*, Bd. 5, S. 95, zit. nach: Voss, S. 36. Wagners Vorbehalte richteten sich gegen eine Teilung in die Bläser auf der einen und die Streicher auf der anderen Seite, wie sie Johann Adolf Hasse 1754 in Dresden begründete und wie sie bis in die neuere Zeit in Deutschland vielfach beibehalten wurde; vgl. Christoph-Hellmut Mahling (Heinz Becker): *Art. Orchester: A. Das Orchester*, in: MGG2S, Bd. 7, 1997, Abb. 7, Sp. 827 und Sp. 823. In diesem Punkt bezog sich Wagner ausdrücklich auf das Vorbild Spontinis.

³³ Voss, S. 37.

³⁴ Es ist bezeichnend, daß im Zuge der Orgelbewegung, die ausdrücklich die Abkehr von der symphonischen Orgel propagierte, die sogenannten Freipfeifenprospekte so große Bedeutung erlangten. In dem man auf das Gehäuse mit seiner klangverschmelzenden Wirkung verzichtete, glaubte man nicht zuletzt, dem Werkprinzip und der Durchhörbarkeit dienen und sich vom Orchesterklang distanzieren zu können.

³⁵ Vgl. Voss, S. 41.

Berücksichtigt man die Art und Weise, in der Bruckner, Strauss und Mahler in ihren Orchesterwerken als orgeltypisch geltende Gestaltungsmittel einsetzten, so drängt sich die These auf, daß es ihnen gleichsam um die Liturgisierung einer eigentlich profanen Musik ging. Indem sie sich einiger Mittel bedienten, die als Stereotype mit der Orgel assoziiert werden konnten, erweckten sie beim Hörer den Eindruck von religiöser, weihvoller Musik. Daß Wagner den Einsatz orgelspezifischer Registrierungs-techniken so zu verschleiern verstand, daß sie zumeist gar nicht wahrgenommen werden, wurzelt in einer ganz persönlichen ästhetischen Konzeption. Der Tatbestand dürfte jedoch auch damit zusammenhängen, daß sich in seinen Opern jene Assoziationen durch den Text hervorrufen ließen, es also der musikalischen Untermauerung nicht mehr bedurfte.

Im Bereich der Orgel und der Orgelmusik vollzog sich zur selben Zeit eine Profanisierung, die sich keineswegs auf die Übernahme von Instrumentationsprinzipien des Orchesters beschränkte, sondern sich nicht zuletzt auf das Repertoire ausdehnte. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gewannen, gefördert nicht zuletzt durch Abbé Vogler und seine orgelbaulichen bzw. orgelmusikalischen Ideen,³⁶ Bearbeitungen von Orchesterwerken für die Orgel sowie programmatisch-dramatische Kompositionen zunehmend an Bedeutung. Und zwar nicht allein dort, wo Orgeln in Profanbauten vorhanden waren, sondern durchaus auch in Kirchen; letzteres löste namentlich im protestantischen Bereich teilweise heftige Proteste aus.³⁷ In den Konzerten der Organisten in den Townhalls englischer Städte beispielsweise hörte man neben der 'klassischen' Orgelmusik nicht zuletzt „*Bearbeitungen von Opernmusik; [...] Begeistert war das Publikum, wenn im 'Gewitter' von Lemmens der Donner rollte und die Blitze zuckten, um bald in einem Hirtenlied auszuklingen. Die Tell-Ouvertüre und besonders Wagnersche Musik waren sehr beliebt.*“³⁸

Was sich aus dem Blickwinkel des Orchesters wie eine Bezugnahme auf Spezifika der Orgel ausnimmt, erscheint unter dem Gesichtspunkt des Orgelklanges als eine Hinwendung zum Orchester. Bemerkenswert ist daran vor allem, daß die Orientierung am Klang- und Instrumentationsideal des jeweils anderen Klangkörpers bis heute zumeist negativ bewertet wird: gewissermaßen als Preisgabe der eigenen Identität, als Verzicht auf instrumentspezifische Möglichkeiten. Besondere Beachtung im Hinblick auf die hier zur Debatte stehenden Fragen verdient der Aspekt, daß Grundlage für die Beschreibung der Sachverhalte und für ihre Bewertung im besten Falle idealtypische Vorstellungen von dem jeweils Anderen – im übertragenen Sinne: 'Fremden' – sind. Denn die Kennzeichnung als orgel- bzw. orchestertypisch scheint jeweils von einem Bild abgeleitet, das mit der Wirklichkeit nur wenig zu tun hat. Die Terrassendynamik war nach 1850 nicht mehr das alleinige Ideal des Orgelklanges, und die Besonderhei-

³⁶ Christian Friedrich Gottlob Wilke: *Ueber die Crescendo- und Diminuendo-Züge an Orgeln*, in: *AmZ*, 25 (1823), Sp. 119.

³⁷ Vgl. hierzu Ahrens und Braasch, Kap. 3.

³⁸ Zit. nach Hans Joachim Moser: *Orgelromantik*, Ludwigsburg 1961, S. 20. Ähnlich beliebt waren derartige Stücke auch in Frankreich, vgl. Hermann J. Busch: *Die französische Orgelsymphonik – Musik zwischen Kirchenraum und Konzertsaal*, in: *Orgelmusik, Kirchenraum und Aufführungspraxis*, hrsg. v. Johann Trummer (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 3), Regensburg 1997, S. 22f.

ten des Orchesters lagen eben nicht nur darin, daß der Einzelton oder der Gesamtklang für sich durch eine entsprechende Spieltechnik dynamisch gesteigert werden konnten. Längst hatten gemeinsame Vorstellungen zu einer weitgehenden Angleichung des Klangideals von Orgel und Orchester geführt, hatte man Elemente des einen Instrumentes auf das andere übertragen. Gleichwohl scheinen der Code oder die Konvention, aufgrund derer eine Orgel als 'Orchesterorgel' oder die Instrumentierung im Orchester als 'orgelgemäß' bezeichnet wurde, bis heute weitgehend unverändert und weiterhin gültig. Dabei fällt auf, daß die Codes offenbar jeweils von der Gegenseite aus definiert werden: was vom Standpunkt des Orgelkenners aus als orchestertypisch gilt, wird von der Orgel ausgehend bewertet; was in der Instrumentierung orgelmäßig ist, vom Orchester aus. Daß dabei vorgefaßte Meinungen, Vorurteile und Mißverständnisse eine erhebliche Rolle spielen und die Realitäten der jeweils anderen Seite oftmals vollständig aus dem Blick geraten, kann eigentlich nicht überraschen.