



magus theatralis carl orff

Versuch
einer Würdigung
zum
70. Geburtstag
am 10. Juli 1965

von To Burg

Gerade dieser Tage noch habe ich einen Satz gelesen, der einmal mehr beweist, wie sehr man sich doch täuschen kann. Der Satz besagt, daß Carl Orff, „der große bayerische Dramaturg, als Komponist kaum existent ist“. Der Mann, der dieses Urteil gefällt hat, ist ein namhafter Mann, er ist zuständig für die zeitgenössische Musik. Und er sagt ferner, bei Orff komme „die Unterbietung auch bescheidener Ansprüche eines modernen Publikums der Bequemlichkeit des Massenhörers weit entgegen“.

Wie sehr man sich doch täuschen kann — ich meine: wie sehr sich auch die ungezählten Massenhörer getäuscht haben müssen, deren Votum beispielsweise „Die Kluge“ zu der „in aller Welt erfolgreichsten Oper der letzten zwei Jahrzehnte“ (Friedrich Herzfeld) gemacht hat. Oder die Carmina Burana zum „seit 25 Jahren meistgespielten modernen Chorwerk“ (Walter Panofsky). „Der Mond“, davon einmal abgesehen, daß er ein magisches Welttheater (Orff: „Ein kleines Welttheater“) zwischen Leben und Tod, Himmel und Erde ist, birzt vor Musik — wenn auch für Massenhörer. Die es freilich nicht nur aus Bequemlichkeit sind, sondern weil ihrem Ohr und Gefühl eingeboren ist, aus einem Funken echter Melodie, aus zehn Takten rhythmischer Kraft mehr musische Ansprache zu erfahren als aus einer Reihen-Komposition, die ihnen erst kommentiert werden muß, bevor sie sie überhaupt verstehen. Und ist nicht auch Musik, was in Klängen nur, in Klangentbindungen mächtig ist, den erschütterndsten Schmerz des Leides, die dröhnendste Freude des Glücks, den grauen-vollsten Schrecken einer Untat auszusagen, wobei — ich meine „Die Bernauerin“ — von dem Geschehen selbst kaum ein Wort „komponiert“ ist. Da wäre, sollte man meinen, der Komponist doch einigermaßen existent ...

Indessen verhält sich der Fall ohnehin ein wenig anders.

In einem Zeitungsinterview während der Kriegsjahre hat Carl Orff gesagt: „Der Grundgedanke, unter dem der Weg zu etwas Neuem steht, ist der: Die Oper der unmittelbaren und mittelbaren Wagner-Nachfolge ersticke im Sinfonischen. Die Musik beispielsweise eines Richard Strauss wurde von Wagner angebahnt und durch Strauss so zur kultiviertesten Form hinaufgezüchtet, daß eine weitere Aufwärtsbewegung dieses

Stilideals nicht mehr möglich ist ... Das psychologisierende Theater ist in jeder Form, also auch auf dem Gebiete der Oper, vorbei ... So ist es klar, daß neben einer neuen Form in der Gestaltung des textlichen und dramaturgischen Vorwurfs eine neue Form der Komposition Platz greifen muß und wird.“ (Und: „Daß hierbei die Tonalität der ‚Zukunftsmusik‘ unabdingbar an erster Stelle steht, ist klar und wird von keinem der jungen musikalischen Dramatiker ernsthaft bestritten.“)

Wir müssen uns darauf besinnen, daß Carl Orff von der Wiege auf der Musiker (und nicht nur der Musiker) des Theaters war. Ja, vielleicht darf man sogar sagen, daß er, wie Wagner, das Theaterstück, die Handlung, das Wort, den dramaturgischen, musikdramaturgischen Bau (den Wagner so hartnäckig gegen die Musik durchzusetzen suchte, die ihn später immer gewaltiger sinfonisch überflutete) — daß ihn, Orff, die Spielarten des Phänomens Theater schöpferisch erregten vor jeder Musik. Und ohne Zweifel hat er, hat auch seine außergewöhnliche künstlerische Intelligenz das alte Urproblem der Oper, die Begegnung von Wort und Ton, zweier so eigenmächtiger Elemente, zurückgedacht bis zu seinem Ausgangspunkt. Orff sagt von Mozart mit großem Nachdruck, er sei „der Goldene Schnitt der Opernkunst überhaupt“. Wenngleich für Mozart, das absolute Genie der Musik, die „Poesie“ bereits die „gehorsame Tochter der Musik“ zu sein hatte, so besteht in seiner einzigartigen musikdramatischen Kunst dennoch ein zauberhaftes Gleichgewicht zwischen dem Theater als Handlungsträger und dem selbstherrlichen Anspruch der Musik. Bei Wagner und Strauss aber verlagern sich die effektiven dramaturgischen Gewichte bis zum exzessiven Anspruch einer sinfonisch entwickelten, „nervenkompunktischen“ Musikallmacht — ein Weg, für den es über den „Tristan“ und die „Elektra“ hinaus in der Tat keine Fortsetzung mehr geben konnte.

Orff hatte die schöpferische Kraft zur radikalen Umkehr. (Er kannte freilich, wie kein anderer, auch die Reizmittel einer neuen Klangsprache, die ihm, wie keinem anderen seiner Zeit, eine große Publikumsgefolgschaft sichern würde, trotz der unvermeidlichen und notwendigen Hasser.) Orff, der sich nicht umsonst lange Zeit, bevor er selbst

zutage trat, mit Monteverdi beschäftigt hatte, Orff — und wir sprechen immer vom Theatermenschen — verpflichtete sich dem Primat der stets gegenwärtigen Handlung, dem führenden Wort, der ihm zugeordneten Musik.

*

Der Musiker Orff ist dem Urelement des Rhythmus verpflichtet. Nicht nur der rhythmischen Kraft, die tanzen macht, Bauern und Priester gleichermaßen tanzen macht. Einer rhythmischen Kraft, die Ekstasen türmt, kultische Ekstasen, wie man sie vorher nicht gehört hat („Trionfi“!). Einer rhythmischen Besessenheit, die Worte hämmert, Ostinati stampft, als ein Dämon rast — oftmals enerzierend genug! Sie schuf sich das Orff-Orchester, das zuletzt fast nur noch aus Batterien von Schlagzeugen besteht, klangbildlich freilich aufs raffinierteste differenziert. Wie denn Orff überhaupt ein Klangzauberer ohnegleichen ist.

Aber ein Zauberer auch der reinen Melodie! Sie kann ausgelassen und deftig sein, strolchisch durchtrieben. („Als die Treue war geboren ...“) Sie kann zart und innig, ergriffen und schmerz erfüllt sein. Und sie kann Silbergespinste wirken — für die Kluge etwa —, die traumschön sind. Es gibt da musikalische Gebilde, die man später einmal die Volkslieder des zwanzigsten Jahrhunderts nennen wird (was tut's, wenn sie wie Blumen und Blüten sind, aus mittelalterlichen Klostersgärten erschaut — sie haben einen neuen Sinn und eine neue Wirkung).

Abgeschworen hat Orff, wie auch andere, dem überzüchteten Chroma spätromantischer Harmonik. Sein Feld ist die diatonische Tonalität (sympathisch gelehrt im „Schulwerk“). Modernität, höchst kühne und reiz-disonante Modernität, ergibt sich aus souverän geführter Überschneidung, Gegenläufigkeit und Ebenenpolyphonie der Klangmedien. Sie ist erdichtet, nicht errechnet.

*

Überblickt man den Weg von den „Carmina Burana“ (1937) bis zur „Bernauerin“ (1947), so ist der Eindruck bestimmend, daß hier ein Erzmusikant, ein blutvoller Komponist sich überhaupt erst hat „austoben“, „abreagieren“ müssen, um zu dem Werk zu kommen, das er in äußerster Abkehr vom Musikdrama der Wagner und Strauss, in radi-

kaler Entschiedenheit gegen die erstickende Hypertrophie des sinfonisch-dramatischen Orchesters schuf. Bis er, der Wiederhersteller der ursprünglichsten Wort-Ton-Ordnung, den großartig konsequenten Mut haben durfte, gleichsam das Musikdrama ohne Musik zu schreiben: die „Antigonae“ (1949). Hier herrscht die Dichtung (die Nachdichtung Hölderlins) absolut, das Wort, die reine Handlung der Tragödie. Dennoch ist es der Musiker Orff, der Magier des Gesamtkunstwerkes, aus dessen Hand das Werk Form und Gestalt erhält, so, wie es vor uns steht, unverwechselbar. Der Musiker ist es, der das Wort in die rhythmisch genau fixierte Deklamation spannt. Der es entläßt in den Privatton des Sprechens, der es melodisch überhöht nach Sinn und Bedeutung. Der es unterbaut mit der Farbe und Aura der ganzen Szene. Der die dramatische Dialektik akzentuiert. Der Atmosphärisches, Seelen-Atmosphärisches in Klangbilder von suggestivem Reiz übersetzt. Der dramatischen Ausbrüchen, Klimaxpunkten der Tragödie Klangdimensionen gibt, die ungeheuerlich sind (mit einem Orchester, das, ohne Geigen, seine oft barbarische Schlagkraft, sein oft raffiniertes Kolorit zumeist aus der spezifischen Orff-Kombination von Klavieren und vielfältig abgetönten Schlaginstrumenten holt). Und der Musiker es sich streng versagt, einen eigenständigen musikthematischen Gedanken einzuführen oder gar sinfonisch zu entwickeln, der nicht strikten Spannungs- und Verhältnisbezug zum wortdramatischen Aufbau hätte.

Das alles sind Hinweise, die nicht den ganzen Sinn, die ganze Bedeutung der „Antigonae“ umfassen. Es sollte dafür wohl wörtlich angeführt werden, was ein so genauer Orff-Kenner wie Karl-Heinz Ruppel darüber summarisch gesagt hat: „Was damit bewirkt wird, ist der ‚Enthusiasmus‘ als Ausdrucksform des rein symbolischen Theaters, in dem aus dem Urgrund des Rhythmus die Einheit von Darstellung, Tanz, Vortrag und Gesang im Sinn des griechischen Musiké erwächst — die (wie Orff es selbst einmal als sein Ziel bei der Arbeit an der „Antigonae“ bezeichnet hat) magische Verwandlung der körperlichen, rhythmisch-tänzerischen Elastizität und Vitalität ins geistig Beherrschende.“ Manche sehen es anders und sprechen kurz von monodischer Monotonie ...

*

Es ist der Deutschen Grammophon Gesellschaft hoch anzurechnen, daß sie das Werk, das ein Stück Musikgeschichte markiert (und wohl kaum je ins Repertoire unserer Opernbühnen eingehen wird), strichlos reproduziert hat. Den völlig neuartigen, immens schwierigen Aufgaben der Sänger werden Inge Borkh (Antigonae), Carlos Alexander (Kreon), Ernst Haefliger (Tiresias), Kim Borg (Bote), Claudia Hellmann, Gerhard Stolze, Fritz Uhl, Hetty Plümacher, Kieth Engen bewundernswert gerecht. Übrigens auch die Sänger des Chores, der durchaus mithandelnd integriert ist. Im Begleitheft weist Carl Orff, der Regisseur, darauf hin, daß diese Aufnahme zugleich die erste in der originalen Orchesterbesetzung ist: Selbst große Bühnen mußten bei Aufführungen des Werkes, schon aus räumlichen Gründen, das Orchester reduzieren. (Es umfaßt 96 Instrumente, wobei der Streichkörper aus nichts als neun Kontrabässen besteht). Der dokumentarische Wert dieser Stereo-Aufnahme auf drei Platten in einer stilvollen Kassette mit Begleitheft ist einzigartig. Es steht einer der großen Orff-Namen am Pult des Orchesters des Bayerischen Rundfunks: Ferdinand Leitner. Das Studium des Einführungsaufsatzes von Wolfgang Schadewaldt ist unerlässlich. Allerdings: Nur wer bereit ist, das Werk mit ganzer Konzentration zu hören, keinen Kontakt mit dem Spannungsfeld zu verlieren, wird es ganz in sich aufnehmen. Eines wird

ihm zumindest zuteil: in unvergleichlicher Intensität das Dichterwort Hölderlins.

*

Die „Antigonae“ und, in noch konsequenterer Fortführung von Gestaltung und Stil, „Oedipus der Tyrann“ — sie sind nicht Zeugnisse einer versiegenden musikalischen Schöpferkraft, ersetzt durch intellektuell-spekulatives Handwerk (wenn auch virtuosese). Der Weg zu den beiden vorläufig letzten Orff-Werken zeichnet sich seit den „Carmina Burana“ als ein schöpferisches Entwicklungsgebot ab, das ohne jedes Zögern verfolgt worden ist. Er führt von den „Carmina Burana“ über die „Catulli Carmina“ bis zum „Trionfo di Afrodite“. Die drei Werke, die zu dem Triptychon „Trionfi“ zusammengefaßt sind, verteilen sich auf 16 Jahre. An mittelalterlichen Benediktbeureren Vagantentexten, an antiken Texten, die eine souveräne humanistische Bildung sich ausgewählt hat, demonstrieren sie die zunehmende Abkehr von der melodisch-sinfonischen Musik alten Stils. Sie feiern (gelegentlich bis zur exzessiven hymnischen und kultischen Ekstase) die Urkraft der Liebe und des Geschlechtes mit einer Tonsprache, die einzig Orffs ist (die Zeitparallelen etwa zu Strawinsky sind offenkundig, in keinem Takt jedoch wirkt seine Kunst eklektizistisch).

Die Konsequenz dieses Weges gilt nicht weniger für die opernnahe Werke bis zur „Antigonae“ — wobei hinzugefügt werden muß, daß alles, was Orff von den Carmina bis zum Oedipus geschaffen hat, szenischen Aspekt hat, aus genialem Theaterinstinkt kommt, dem großen Teatrum Mundi zugehört: Es war Wieland Wagner, der unseren Jubilar vor kurzem zutreffend einen „Magus theatralis“ nannte. Bei dieser Gelegenheit, als der bayerische Staat ihn ehrte, wies Orff darauf hin, daß er sich bereits mit dem „Mond“ von der Oper verabschiedet habe. Indessen werden (neben den „Carmina Burana“) „Der Mond“, „Die Kluge“ und „Die Bernauerin“ für lange Zeit die Werke bleiben, mit denen Orff „lebt“, im großen Publikum lebt. „Der Mond“ (1939), in dem das Grimm-Märchen vom Diebstahl des Mondes, dieses immer noch magischen Lichtes, zum heiteren, deftigen, atmosphärisch verzaubernden „kleinen Welttheater“ erhoben wird: als einer kosmischen Störung, die durch himmlische Macht, Güte und Klugheit wieder in Ordnung gebracht wird (die makaber-unheimlichen Szenen der ins Leben zurückkehrenden Toten sind großartiger Orff!). „Die Kluge“, ebenfalls nach Grimm, in der Shakespearische Strolche komödiantisch turbulent das schöne Gleichnis kontrapunktieren, daß der liebenden Frau höchste Klugheit Verstellung ist: „Verstellung war's, ich hab mich nur verstellt ... klug sein und lieben, das kann kein Mensch auf dieser Welt.“ — Und „Die Bernauerin“, das „bayerische Stück“, die tragische Ballade, die mythische Moritat vom Herzog Albrecht und seiner schönen Baderstochter-Duchessa, die für ihre Liebe schmachvollen Tod erleiden mußte — für mich Orffs ergreifendste Schöpfung. Keine Oper mehr, ein Schauspiel mit Musik, aber ein durch die Musik (durch den Rhythmus) traumschön und traumschrecklich verwandeltes Sprechtheater, das seinesgleichen nicht hat.

*

Dem Studium oder Nacherlebnis bietet die Schallplatte erfreulich viele Chancen. Bei der DGG gibt es die drei Teile der „Trionfi“ (die „Catulli Carmina“ im Auszug); es sind ältere Mono-Aufnahmen, die aber — aus der Hand Eugen Jochums — immer noch als die klassischen Darstellungen des Werkes gelten müssen. Elfriede Trötschel, Annelies Kupper und der lyrische Tenor Richard Holm, das sind Namen, die dieser Darstel-

lung mit bleibendem Verdienst verbunden sind (wie alle je Orff singenden Chöre!).

Die „Carmina Burana“ liegen mehrmals vor. Wer eine klangtechnisch moderne Stereo-Aufnahme sucht (und sie ist ja gerade für den Orff-Klang von erheblicher Bedeutung), der sei auf die amerikanische Einspielung unter Eugene Ormandy verwiesen, die bei CBS (SBRG 72 169) erhältlich ist.

„Mond“ und „Kluge“ gibt es in zwei Columbia-Aufführungen, die, von Orff überwacht und autorisiert, immer noch Glanzstücke einer fulminanten, inspirierten, stets den Orff-Ton treffenden Wiedergabe sind. Es dirigiert Wolfgang Sawallisch; es singen und spielen (spürbar) Sänger, deren berechtigter Ruhm und Erfolg es ist, Orff-Avantgardisten gewesen zu sein. Dabei geben nicht allein so illustre Namen wie etwa Elisabeth Schwarzkopf oder Hans Hotter, Gottlob Frick oder Hermann Prey, Gustav Neidlinger oder Benno Kusche den Ausschlag. Von beiden Aufführungen ist übrigens auch je ein (klanglich merklich verbesserter) Querschnitt ausgezogen: STC 80 800 und STC 80 799.

„Die Bernauerin“ kann man leider nur im Auszug hören: auf DGG 18 408 LPM (Mono). Der Zwei-Seiten-Querschnitt enthält nicht die große erste Szene in der Badestube, nicht die Haß- und Hetzpredigt des geifernden Mönches — aber er hat die Käthe Gold zur Bernauerin und enthält, außer dem erschütternden Schluß, den Hexenchor, den grausig-infernalischen Triumph über die Ertränkung der armen Agnes (eines der genialsten Stücke des Dichters und Szenikers Orff).

„Harmonia mundi“ produziert derzeit eine auf zehn Platten angelegte exemplarische Aufzeichnung des „Schulwerks“, auf das gesondert einzugehen wir uns hier versagen müssen. (Im fono forum-Heft 12/1964 haben wir uns damit ausführlich beschäftigt.)

*

Was wäre alles noch zu sagen über den Musikanten, den Neutöner, den musikdramatischen Revolutionär Orff; den Klangzauberer, Dichter („Mond“, „Kluge“ und das „bayerische Stück“ sind auch Dichtungen hohen und persönlichen Ranges); den altbayerischen und altgriechischen Weltbürger der Kunst, den Priap und Professor!

Der drahtige, alerte Mann mit dem scharfgeprägten Gelehrtenkopf — ist er mittlerweile tatsächlich 70 Jahre alt geworden? Wir nehmen es als amtliche Beurkundung zur Kenntnis, anders nicht.

Und der Künstler, der Mensch Orff, den wie kaum einen heutigen Musendeutschen die Welt kennt? In seinem Buch „Auch du verstehst Musik“ verzeichnet Walter Panofsky eine kleine Begebenheit, die mir nicht ungeeignet scheint, unsere Laudatio abzuschließen: „Vor geraumer Zeit sollte ein dickes Buch mit den Lebensdaten der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten herausgebracht werden. Dazu wurden die Komponisten aufgefordert, sich und ihre Werke selber zu beschreiben. Manche benötigten dazu acht Seiten. Orff dagegen nur acht Worte: Carl Orff, geb. 1895 in München ... lebt daselbst.“