

Die hier anzuzeigende Gesamtaufnahme von Carl Orffs „Antigona“ — ein Trauerspiel des Sophokles in deutscher Übertragung von Friedrich Hölderlin, Uraufführung im August 1949 bei den Salzburger Festspielen — vermittelt zum ersten Mal die originale Klanggestalt des Werkes. Selbst große Bühnen kamen, schon aus räumlichen Gründen, bisher nicht um eine Reduzierung des Instrumentariums herum, das außer einem immensen, zehn bis fünfzehn Spieler erfordernden Schlagwerk sechs Klaviere, vier Harfen, neun Kontrabässe und je sechs Flöten, Oboen und Trompeten verlangt. Allenfalls die riesigen Orchesterräume der Wiener Staats-

ton“ der ersten Szene einschließlich der des Wächters, „c“ als den der Tiresias-Szene bezeichnen — und in ihrer eigentümlich psalmierenden Diktion an kirchliche Litaneien erinnert. Riesige Intervallsprünge bezeichnen die dramatisch akzentuierten Momente, den Grundton melismierend umspielende Koloraturen, auch in den Männerstimmen, bewirken ekstatische Steigerungen des rezitativen Ausdrucks. Die Intervallspannungen — Sekund, Terz, Oktav — gewinnen eine neue, elementare Bedeutung, und die riesigen Ostinati hämmern sich als rhythmische Klangformeln von höchster Prägnanz ins Bewußtsein des Hörers, wie

Inge Borkh ist eine großartige Antigona. Sie besitzt das Geheimnis jener Ekstase, die nicht Rausch ist, sondern Entrücktheit und Wachheit, Raserei und Nüchternheit, Wahn und Sinn in einem. Fast das gleiche läßt sich von Carlos Alexanders Kreon sagen, wenn er sich auch nicht mit der beinahe rabiaten Intensität in die Gestalt wirft wie Inge Borkh, die rücksichtslos gegen ihr (allerdings unerschöpfliches) Material ist und sozusagen auch noch den darstellerischen Affekt, den ja die Schallplatte nicht aufzeichnen vermag, mit in den Gesang hineinpreßt; demgegenüber bleibt Carlos Alexander, ohne seine Ausdrucksskala von herrischem Hochmut bis zu tiefster Verzweiflung einzuengen, doch immer noch ein wenig auf sängerische „Ökonomie“ bedacht. Von den enormen Schwierigkeiten eines Deklamationsstils, der sich mit seinen Übergängen vom rhythmisch fixierten Sprechgesang über das Rezitativ bis zur melodisch-ariosen Phrase und dem gesungenen Schrei erstreckt, ist bei den beiden Vertretern der Hauptpartien nichts zu merken; sie beherrschen sie wahrhaftig souverän. Schärfste figurale Charakteristik tritt in den drei Tenorpartien hervor: Das Außer-sich-Sein des Sehers mit einer fast dämonischen Gewalt bei dem Tiresias Ernst Häfligers, die sich bis zur Empörung steigende Rechtllichkeit bei dem Hämon Fritz Uhl, die mit fast buffonesker Pointiertheit vorgetragene Schlaueit bei dem Wächter (der „mimischen“ Figur des Dramas) von Gerhard Stolz. Wie die Stimme des Schicksals selbst, das Kreon schlägt, klingt der profunde Baß Kim Borgs in dem Bericht vom Tode Hämons und der Eurydice (Hetty Plümacher). Claudia Hellmanns weicher Sopran ist in der Partie der Ismene gut kontrastiert zu dem dramatischen Organ Inge Borkhs, ohne daß sie sich im Timbre allzuweit von ihm entfernte: Die „Schwestern“ bleiben stimmlich als zusammengehörig zu erkennen. Kieth Engen ist der Chorführer, betrachtend und doch die innere Erregung nicht verbergend. Der Chor des Bayerischen Rundfunks legt mit der makellosen Ausführung seiner außerordentlich schwierigen Aufgabe Zeugnis ab von seiner Musikalität, seiner Intonationssicherheit und Klangfülle und von der Sorgfalt, mit der er von seinem Leiter Kurt Prestel in das Spezifische der Orffschen Chordiktion eingeführt worden ist.

Die Aufnahme ist technisch sehr gut; der stereofonische Klangraum ist nach allen Dimensionen hin stabilisiert, die dynamischen Proportionen sind partiturgetreu ausgesteuert, die Differenzierungen des Schlagzeugs nach den Kategorien Fell, Holz, Metall und Stein durchgängig deutlich.

Die drei Platten werden sehr repräsentativ in einer terrakottfarbenen Leinenkassette dargeboten, mit der Deckelzeichnung eines griechischen Frauenkopfes auf grauem Grund (Entwurf von Joh. Georg Geyer, Hannover). Große Fotos des Komponisten, des Dirigenten und der Mitwirkenden durchschneiden den vollständig abgedruckten Text Hölderlins, dem eine geistvolle, Orffs Partitur als eine neue Verwirklichung der antiken Tragödie aus dem Geist des griechischen „mousiké“ deutende Einleitung des hervorragenden Tübinger Graezisten und Orff-Kenners Wolfgang Schadewaldt vorangestellt ist.

K. H. Ruppel

CARL ORFF: ANTIGONAE

oper oder der Mailänder Scala böten diesem Instrumentarium Platz, aber es ist kaum anzunehmen, daß ein derart exzeptionelles Werk wie Orffs „Antigona“, das mit „Oper“ im konventionellen Sinn nicht das mindeste zu tun hat, jemals im Spielplan jener Hochburgen des kulinarischen Operngusses erscheinen wird. Unabhängig von den räumlichen Gegebenheiten eines Theaters konnte nun für die Schallplattenaufnahme im Münchner Herkules-Saal der gesamte, vom Komponisten vorgeschriebene Klangapparat aufgeboten werden. Mitglieder des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks waren die Ausführenden. Carl Orff selbst hat die Aufnahmen überwacht, der Stuttgarter Generalmusikdirektor Ferdinand Leitner, seit langem seinem Schaffen verbunden und eng mit ihm vertraut, war der souveräne Dirigent, dem hier zugleich in besonderem Maß die Aufgabe eines Klangregisseurs zufällt. Man darf also diese Stereo-Produktion der Deutschen Grammophon als eine authentische Dokumentation der künstlerischen Absichten Orffs betrachten.

Es geht ihm bei seiner „Antigona“ ganz und gar nicht um eine „Vertonung“ Hölderlins. Es geht nicht um eine musikalische Neuformung der antiken Tragödie, sondern um eine Wiedererweckung der szenischen Urgestalt mit den Ausdrucksmitteln der Gegenwart — um die Integrierung einer Form des Bühnenspiels, wie sie sie seit dem Verschwinden der kultisch gebundenen Theaterhandlung vielleicht nur noch das japanische Nô-Spiel zu bewahren vermochte. Hölderlins Sophokles-Übertragungen, die einzigen, denen das völlige Einschmelzen der griechischen Metren in das deutsche Sprachgefüge gelang, holen verborgene, verschüttet gewesene Zusammenhänge zwischen Wort und Klang, Sprache und Sinn, Form und Symbol wieder herauf — das hat Orff mit seinem enormen Instinkt für Sprache, Musik und Szene gespürt. Dem unverändert gelassenen, ungekürzten Text gibt er eine rhythmisch unerhört gespannte und erregende Deklamation, die über lange Strecken auf derselben Tonhöhe festgehalten wird — so kann man beispielsweise „c“ als den „Basis-



beim Grabgesang der Antigona, der auf dem spanischen Tango-Rhythmus beruht. (Es versteht sich, daß er hier als eine von jeder folkloristischen Bezogenheit losgelöste Urform des tänzerisch-ekstatischen Rhythmus überhaupt aufzufassen ist.)

Daß es gelungen ist, die Faszination, die von dem instrumentalen Klangkörper ausgeht, auch von der Schallplatte zurückstrahlen zu lassen, wäre schon ein hohes Lob für den Dirigenten und den technischen Aufnahmeleiter; denn hier sind Klangdispositionen zu treffen, die von denen bei Aufnahmen mit selbst größter „normaler“ Orchesterbesetzung — etwa in der „Elektra“ von Richard Strauss oder in Strawinskys „Sacre“ — völlig abweichen. Darüberhinaus ist aber hier auch der Ausgleich zwischen der Klangkapazität der Instrumente und der Stimmen so vorzüglich gelungen, daß man von einer idealen Verwirklichung der „magischen Klangwelt Orffs“ sprechen kann. Die Wortverständlichkeit, bei dem schwierigen Text Hölderlins eine Grundvoraussetzung für das Hinübertreten der Tragödie aus dem Bereich der „gespielten“ dramatischen Handlung in den der effektiven geistigen und also „verwandelnden“ Wirkung, läßt keinen Wunsch offen. (Auch wenn es nicht unauffällig im Personenverzeichnis vermerkt wäre, würde man dabei an Orff als Sprachregisseur denken.)

(Abgehört auf Grundig Stereo-Konzertschrank SO 242)