

Carl Orff—der Erneuerer des Musiktheaters

Zum siebenzigsten Geburtstag des Dichter-Komponisten

Kurt Hommel

Diese Laudatio sei in dem Lande geschrieben, das Carl Orff erst vor zwei Jahren besucht hat und in das er zu jeder Zeit gern wiederkommt. Möge es ihm vergönnt sein! Denn wie er Japan liebt, liebt Japan ihn wieder. Es dürfte nur wenig Japaner geben, die den Namen Orff nicht kennen. Das Orff-Schulwerk zum Beispiel habe ich nirgends so begeistert und begabt von Fünfjährigen musizieren sehen wie in der Musashino Academia Musicae in Tokyo, und es mag für sich sprechen, daß die zuletzt einstudierte, konzertant aufgeführte „Carmina burana“ in der Kunststadt Kyoto beim Publikum ein Echo fand, das sich nicht mit dem Dacapo eines Liedes begnügte, es mußte vielmehr die Cantate von Anfang bis Ende wiederholt werden. Von ähnlicher Resonanz weiß man auch in Portugal, Amerika und Rußland. Carl Orffs Kunst ist geographisch unbegrenzt und politisch ungebunden.

Richard Strauss als letzten Sinfoniker seinen musikgeschichtlichen Höhepunkt zuerkennend, ist es Carl Orff gelungen, nach ihm und Richard Wagner neue Wege zu eröffnen, indem er eigene ging, unserer Zeit gemäße. Orff vermochte Anregungen zu geben, für die heutige Musikwelt Neuland zu entdecken und andere musikalische Gesetze zu schaffen. Die Kunst Orffs ist ein Protest gegen alles, was während der letzten Jahrhunderte musikalisch war und geschah. Denn er

erkannte, daß unsere Zeit all jene Eigenschaften vermissen läßt, die in der Kunst an das Urgeheimnis rühren; die Menschen nehmen zwar teil an allem Neuen, doch lassen sie meist alles beim Alten.

Carl Orff ist eine der originellsten und faszinierendsten Persönlichkeiten der Gegenwart, eine elementare Mannsnatur und wohl der temperamentvollste Komponist. Die Verbindung von hohem Kunstverstand und Unmittelbarkeit des Gefühls ist selten so glücklich Ereignis geworden wie im Falle Orff. Er kostet nicht die Mode der Seelenzergliederung mit allen Steigerungsmöglichkeiten aus, ihm ist es vielmehr gegeben, die dämonischen Seelenabgründe erregend aufzureißen. Und das tut er frei von Larmoyanz und provokatorisch gegen alles Verschwommene und Gekünstelte. Ihm gelingt es, dabei Funken zu schlagen. Wie andere große Einzelgänger der Kunst hat Orff, schaffend, sich fast niemals um Gattungsprobleme gekümmert. Ebensowenig interessiert ihm das heute so wichtige „Machen“ Nur das ist für ihn von Bedeutung, was aus dem Menschlichen kommt und im Bereich des Menschlichen bleibt.

Das Phänomen Carl Orff umfaßt den Musiker, Dichter, Szeniker und Pädagogen. Sie alle stehen innerhalb seines viergestaltigen Schaffens ebenbürtig nebeneinander.

Musik erzeugt bei Orff bereits das Wort. Und Dichtung bedeutet hier: Hinter den Worten das Urwort aufklingen lassen. Orff vermag zu jenem Urgeheimnis des Tönens hinabzusteigen, das dem weniger Begnadeten undeutbar erscheint. Er lockt uns auf die Spurem des Wortes und greift so auch auf die Urformen des Kinderreims oder des Volksliedes, das er allerdings auf der Szene zur musikalischen Großform zu steigern weiß, zurück. Die Sprache also ist Urgrund und Ausgangspunkt im Musikalischen. Wie sie durch die Musik verstärkt wird, wird diese wiederum durch die Sprache verstärkt.

Orff versucht, und es gelingt ihm auch, die magische Identität von

Wort und Ding wirklich zu machen, indem er die Sprache in ihrem magisch-beschwörenden Charakter musikalisch ergründet und dem Janusgesicht des Wortes den Klang abringt. Das eigentliche Leben entfaltet sich also erst richtig in der Musik der Sprache.

Orff läßt sich keine Libretti anfertigen. Er verwendet Texte antiker Tragödiendichter, Shakespeares und Hölderlin-Übersetzungen; alle anderen schreibt er selbst. In dem Bestreben nach Verschmelzung von Wort und Ton gleicht er Richard Wagner und Hans Pfitzner, und indem er eine Vertonung der deutschen Klassiker verneint, stimmt er mit Richard Strauss überein. So schrieb Carl Orff „Der Mond“, „Die Kluge“, „Die Bernauerin“, „Astutuli“, das „Osterspiel“ und das „Weihnachtsspiel“. In ihnen erweist sich der Komponist als Dichter.

In Verbindung mit dem Charakter der Musik erlebt man das Orffsche Wort in seiner ganzen Zauberkraft, das Wort als Mittel der Lüge, der Verdrehung, der Hinterlist, der lächelnden Bosheit, der schmeichelnden Täuschung, das Wort als Wirkungsmittel, denn aus dem Wort entsteht die Stimmung und die Atmosphäre, entstehen Farbe und Leidenschaft. Das Wort treibt auch die Aktionen hervor, die dynamische Variation der Sprache ist zugleich ihr Gliederungsmittel. Die Sprache dröhnt und haucht. Sie hat alle Übergänge vom Donner bis zur schwebenden Zartheit. Orff fühlt noch den elementaren zeitlosen Schauer und ist fähig, ihn in magischen Gesichtern zu beschwören. Man spürt bei ihm immer den Überschuß an dialektischer Klugheit und seelischer Fülle. Er vermag uns in eine elementare Ergriffenheit zu versetzen. Er ist Urheber und Beweger.

Und ein Menschengestalter. Aus einem Feuer der Sinne und einer Flamme des Geistes geboren, haben Orffs Gestalten die Unmittelbarkeit, den Zauber und die Frische der spontanen Schöpfung. Sie sind zu Figuren des Welttheaters geworden, — keine Abziehbilder, sondern Erweckung seiner Phantasie, lebendige Geschöpfe, zündende mimische

Verkörperungen seines Sprachwitzes. Da gibt es keine falschen Leidenschaften, keine Pseudotragik, keine verzärtelnde Sentimentalität. Dafür kann aber das Triebhafte in ihnen geradezu höllisch and zerstörend ausbrechen, ihre beschwörenden Töne und Gebärden können von gespenstischer Fidelität sein.

Die Sprache Orffs ist kantig und bewegt im Dynamischen und bei aller barocken Pracht und Fülle der Bilder auch von kerniger Härte. Herrliche Schauer des Eros schwingen und beben, sei es der verzückte Eros jugendlich glühender Herzen oder der trunkene, die Welt gegen sich rufende und empörende Eros reifer und überreifer Menschen. Wie weiß Carl Orff seinen Wortwitz präzise zu pointieren! Er schreibt nie formlos, bei allem dionysisch-erotischen Rausch hat die Sprache stets Dichte und Farbe. Das Liebesthema kommt bald berückend, bald damisch, bald burlesk, bald erhaben, zärtlich schwebend, süß und schmerzlich zum Klingen, immer ist der magische Ton dabei eingefangen. Die Werke sind knapp and straff. Das Wort-Spiel wird in ihnen ebenso dramatisch aufgefaßt wie das Schau-Spiel. Welch ein wunderbarer Wechsel zwischen melodischer und rhythmischer Sprache im Übergang von lyrischen Szenen zu der drängenden dramatischen Aktivität. Das Rhythmische überwiegt dabei das Melodische, ein Beweis von Orffs großartigem Temperament. Orff verfügt über ein ungewöhnliches Gefühl für die Spannkraft des Verses. Andererseits resultiert alles sprachliche Faszination aus der musikalischen Formung. Der Sinn für das Logische und das Empfinden für das Melodische stellen eine ideale Verbindung her.

Gleich Otto Falckenberg, an dessen verdienstvollen und berühmten Münchener Kammerspielen Carl Orff schon früh seine Hauptanregungen für die Bühne erhielt, beschäftigte ihn sein Leben lang Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“. Den Zwanzigjährigen drängt es bereits zu ersten musikalischen Skizzen. Heute liegt nun die sechste und

endgültige musikalische Fassung vor. Ist Mendelssohns geniale „Sommernachtstraum“-Musik einem absolut romantischen Gefühl erwachsen, bei dem Klangpoesie alles ist, so appelliert Orff ganz und gar an das Szenische, an die Trias Sprache, Musik und Darstellung. Die Elemente der Natur sind für ihn der Tenor. Für den Nichtromantiker Orff regiert Pan im Stück, und hier setzt die Lösung des musikdramatischen Problems ein, von hier aus kommt Orff unserem Shakespeare-Bild entgegen und damit dem geistigen Stilumbruch der Gegenwart. Dämonie, Spuk und Eros lassen so dichterisches Theater anschaulich werden. Da geht es zauberisch und wild zu, aber es gibt auch Augenblicke, in denen die Erde Gesang wird. Immer weiß Orff Shakespeare thematisch konzentriert und szenisch nuanciert zu folgen. Auf diese Weise verhilft er der Sprache Shakespeares wieder zu ihrem Recht. Orff lehrt den Zuschauer Shakespeares Wort, wie in „Antigona“ und „Oedipus der Tyrann“ Sophokles' Wort. Wir haben hier eine Neuentdeckung Shakespeares aus dem Geist der Sprache vor uns. Indem er Shakespeare dichterisch begriff und theatralisch verlebendigte, bringt Orff das Thema Eros mit all seinen Ober-, Zwischen- und Untertönen zum Klingen. Er gestaltet diese Komödie einer Sommernacht zu einem allgemeingültigen panerotischen Mysterium mit dem Temperament genuß- und tatenfroher Männer und weiblicher Launen, Lüste und Leidenschaften, sei es am Hof oder in der Natur, die immer verzaubert ist.

Im Falle Sophokles („Antigona“ und „Oedipus der Tyrann“) benutzt Orff die Übertragungen Hölderlins, weil Hölderlin als einziger Dichter die Klopstock-, Voß- und Goetheforderung der Verleblichung des Griechischen im Deutschen erfüllte. Nur Hölderlin vermochte, verborgene Synthesen von Sprache und Klang, von Form und Symbol schöpferisch Gestalt werden zu lassen, während Orff das antike Wort und das menschliche Urgeschehen mit neuen musikalischen Medien

uns erlebnisfähig machte. Der Humanist Orff spürte dieser Sprache als ein Wirkendes, als eine Kraft nach und weiß eine Welt zu gewinnen und ein Weltbild auszuformen. Er geht hinab auf den heißen, glühenden Grund der Dichtung, dort, wo sich Geburten vollziehen. Das wird manchmal wie aus einem Keim gerissen.

Wie in Epidaurus Wort, Ton und Gebärde noch eine Ganzheit bildeten, eine „Musiké“, so versucht Orff mit Mitteln und im Stil unserer Zeit das Sprachgeschehen durch Klanggeschehen zu akzentuieren, zu „musikalisieren“. Sein Sinn trachtet nach der Wiederbelebung der Welterlebnisse. Schonungslos erschütternd und erschreckend und mit einer bannenden und aufwühlenden Wucht gestaltet er die Greuel. Man erlebt in frommem Schauder die Größe der Heroenzeit. Er scheut sich dabei nicht vor der dionysischen Raserei und erreicht Elementarwirkungen eines leidenschaftlichen Theaters, in denen zugleich eine religiöse Erschütterung mitzittert. Immer bleibt aber die Monumentalität der großen Tragödie gewahrt. Man kann Orffs musikalische Adaptionen der Sophokles-Dramen Schicksalsymphonien nennen, denn menschlich wahrhafte Leidenschaften werden uns in großartiger Konzentration im Ablauf einer elementaren Katastrophe vorgeführt. Indem Orff immer wieder vom „geistigen Anliegen“ ausgeht, ist alles auf Spontaneität und Unmittelbarkeit, auf leidenschaftliche geistige Gespanntheit und den die Aufführung tragenden großen wehenden Atem gerichtet. Er entwickelt aus der zündenden Kraft des Wortes die klangliche und szenische Dimension. Sich im Laufe seines Schaffens noch weiter in die Antike hineinsteigernd — das nächste Werk ist „Der gefesselte Prometheus“ —, nimmt er immer mehr das schlichte Wesen der Antike auf. Nicht Reflexion leitet ihn dabei, sondern intuitives Schauen und Lauschen, denn nicht Orff rief die grandiosen Gestalten aus ihrem Grabe, sie riefen vielmehr ihn und flüsterten ihm während geweihter Augenblicke die Töne; sie zwangen ihn, daß er ihrem Schattendasein sein

Herzblut opfere, damit sie zu neuem Leben erwachen könnten. Sie verdichteten sich in ihm. Solches ist nur einem großartigen Visionär und Realisten beschieden, einer von allen Spannungen des Genies erfüllten Natur. Die Originalgestalt der antiken Tragödien bleibt dem Theater der Gegenwart verschlossen, und doch begeht das Theater, wenn es Sophokles-Orff spielt, das Fest seiner Erhebung zu einer weltgeschichtlichen geistigen Macht.

„Mein Ausgangspunkt war von Anfang an das Theater—wobei auch für alles Sprachliche immer die Musik der Urgrund war. Der Mensch in seinen elementaren Regungen ist für mich das zentrale künstlerische Problem. So stützen sich auch alle Figuren, die auf meiner Bühne agieren, auf Spiel, Gesang und Sprache und nicht auf das Orchester. Dem instrumentalen Part wird die Aufgabe zugewiesen, einen sinn- und wesensgemäßen Klangraum zu schaffen, in dem sich das Erleben der einzelnen Figuren abspielt. Um den Menschen auf der Bühne wieder in den Mittelpunkt zu rücken, ihn in plastischer Gestalt und Lebensfülle allein aus seinen elementaren Empfindungen begreifbar zu machen . . . , blieb gar nichts anderes übrig, als das sinfonische Orchester zu opfern.“ Von diesem Bekenntnis und innersten künstlerischen Anliegen Orffs wird vor allem auch der szenisch Verantwortliche zu profitieren wissen.

Für den Regisseur zunächst besteht die Schwierigkeit einer gütigen Inszenierung von Orffs Bühnenwerken darin, die Szenen rhythmisch, klanglich und dynamisch zu variieren, aufzuhellen und sie dramaturgisch als Einheit erscheinen zu lassen. Er muß die Stücke aus der Orffschen Komposition und ihrer wunderbaren rhythmischen Gliederung spielen, die meist eine dramatisch bewegte Szene von einer ruhig besinnlichen oder lyrisch schwebenden oder komisch farbigen ablösen läßt. Nur eine solche Inszenierung verschafft diesen Voraussetzungen zur vollen theatralischen und geistigen Wirkung des tiefsinnigen Spiels

klare Geltung. Die Sprache setzt sich dabei nicht in erster Linie in Raum um, sondern in Musikalität. Das bewegende Prinzip der Szene ist die steigende und fallende Melodie und die an- und abschwellende Dynamik. Orff ist Sprachmelodiker und Sprachdynamiker. Der Regisseur, nicht minder der Bühnenbildner, muß das jeweilige Stück genau aushorchen und seinen Sinn genau befragen. Das verlangt keine literarische Interpretation, sondern Phantasie und szenische Inspiration. Orffs leidenschaftliche Gestaltung der dramatischen Vorgänge in ihrer balladischen Gedrängtheit enthält bereits das Wort. Wort wird hier Welt, Szenenordnung und Weltordnung. Inszenierend erfährt man die Geburt des Wortes aus der spontanen Kraft des Gefühls. Es versteht sich von selbst, daß es sich bei der Interpretation um ein lebendiges Gestaltungsprinzip und keine Vortragsweise, keine Schönrednerei handelt. Da die Verse Orffs von rhythmischer Spannung sind, bedingen sie eine „dramatische“ Inszenierung und gleichsam eine choreographische Inszenierung des Wortes. Denkt man etwa an die Hexenchöre, die der Sturm des geistigen und sinnlichen Temperaments des Dichterkomponisten durchbraust, so entstehen dramatische Situationen, die das Wort zittern und losbrechen läßt. Da wird Orff Apokalyptiker des expressionistischen Theaters.

Der Orff-Regisseur muß die inneren Dimensionen der Stücke, die vom Rüpelspaß bis zum Mysterium und zur kosmischen Erschütterung reichen, durchmessen können. Dabei sollte er Ehrfurcht insofern erweisen, als er den ganzen Glanz des Werkes aufleuchten läßt und nicht nur ein paar Strahlen, was ein musikalisches und geistiges Ohr voraussetzt. Orffs Umbruch und Aufbruch zum neuen Musiktheaterstil bietet einen Triumph totaler Bühnenphantasie an.

Der Weite und Spannkraft des Orffschen Sprachraumes muß das sogenannte Bühnenbild entsprechen. Bei Orff hat ja nicht der Bild-, sondern der Bewegungsraum die entscheidende Funktion auf der Bühne.

Das Bühnenbild ist durchweg asketisch, weil es die Fülle des dichterischen Wortes aufzunehmen hat. Es bindet die Wahrheit von Orffs Geist-und Seelensprache nicht an die Lüge einer vorgetäuschten Gegenständlichkeit, jeden Naturalismus schaltet Orff von vornherein aus. Die Realität ist im absoluten dramatischen Raum aufgehoben, die Bühne ist vielmehr ein grenzenloser Raum. Orff demonstriert einen konsequenten Vorstoß zur Überwindung der naturalistischen Illusionsbühne zugunsten einer expressiven Phantastik. Die Bühnenbilder realisieren Orffs Welt von der Vision her, dem Zuschauer darf nicht die Illusion verweigert werden, denn es stellt ihn unmittelbar vor das Symbol. Mit Hilfe einiger Versatzstücke läßt sich ein Spielraum von Szene zu Szene schaffen — und dichten. Orff hat die Auflösung des herkömmlichen Bühnenbildes fast bis zur Abstraktion weiterentwickelt, jedenfalls bis zur radikalen Vereinfachung der puritanischen Shakespeare-Bühne. So hat das Drama die Urkraft des Mythos. Jedes Wort des Darstellers gewinnt Bedeutung. Das Drama ist ganz in die Schicksalslandschaft gestellt, und wesentlich ist nur die Entfaltung des Menschen.

Obwohl Orffs geistige Kühnheit den Rahmen des üblichen Theaters sprengt, dürfte allerdings eine Inszenierung einem zentralen Irrtum entspringen, wenn man beispielsweise „Die Kluge“ in Pop-Art aufführt, wie es vor kurzem in Amerika (Tyrone-Guthrie Theatre in Minnapolis) geschah. Bekanntlich bezeichnen Amerikas Pro-Pop-Künstler die „Erinnerungsfetzen“ der Pop-Art mit Stolz als „den ersten wirklich amerikanischen Kunstausdruck“, denn „alles in der USA ist Reklame, Ware, platierte Anpreisung von Dingen. Pop stellt diese Dinge dar.“ (Richard Lindner, New York) Ja, wenn die Konstruktionen an Renaissance-Mechanik, die ein einziges geistiges Feuer hervorgebracht zu haben scheint, erinnerten, dann könnte man noch von einer Inszenierung des Werkes aus dem gleichen Geist sprechen. Aber wenn das Bühnenbild lediglich aus alten Eisenbahnschienen, alten Autoreifen

u. ä. und die Kostüme für das Volk aus alten Armeeuniformen bestehen, dann ist diese Mache Selbstzweck und kein Beispiel für das Zusammentreffen von Stimmung und Stoff. Das ist entgegen Orff. Dabei sei nichts etwa gegen die technischen Tricks des Theaters gesagt, die moderne Bühne kann und darf ziemlich alles. Ob jedoch Pop dem Drama, der ernsthaften Bühnendichtung zuträglich sei, daran kommen bald berechnete Zweifel. Das Theater, stellt sich heraus, will nur Theater sein. Es wird keineswegs künstlerischer oder theaterhafter, wenn man es mit einer Überdimensionierung aus dem Bereich des Technischen entstellt. Die Technisierung der Szene stellte sich als im Grunde szenenfeindlich heraus, als eine künstlerische unerlaubte Vermischung der Sphären. Das Mischgenre von Theater und Pop-Technik blieb für das Theater folgenlos.

Der Darsteller schließlich in Orffs Bühnenwerken muß die Vieldeutigkeit mancher Figuren zu spielen imstande sein. Was Orff seinen Stücken und Gestalten an menschlicher Dichte und an Kraft der seelischen Wahrheit mitgegeben hat, besteht jenseits der literarischen Einordnung. Vielen Gestalten hat Orff Leben gegeben, seine Gestalten sind seine Kinder. Die Stücke leben von der Bühne her, weil sie ihr echte Menschen gaben. Große Menschendarsteller greifen nach Orff-Rollen. Orff braucht Künstler, die geistige und komödiantische Schauspieler bzw. Sängerschauspieler sind, solche, die auch über vitalen, mimischen und ironischen Humor verfügen, solche, die aus dem Reich der tiefsten erotischen Geheimnisse kommen—wie Orff selbst. Anspruch auf Darstellung hat nur der Schauspieler, der sich nicht in der banalen Sicherheit der Routine geborgen weiß, dem nichts „passieren kann“. Auf die große Trunkenheit kommt es an. Und das ist mehr als Wein, nämlich die Kraft, die die Grenzen der personalen Existenz sprengt, ohne das vitale Fundament der Natur zu zerstören. Trunkenheit ist die Enthüllung der Metaphysik der Berauschtigkeit.

Carl Orff—der Erneuerer des Musiktheaters

Die Sänger und die Schauspieler haben Grund, Orff zu lieben und ihn zu verehren. Er hat ihnen Rollen gegeben, in denen vom elementarsten komödiantischen Reiz bis zur sublimsten geistigen Verwandlung alles enthalten ist, was an die gestaltenden Kräfte des Schauspielers rührt. Sie wissen um diese Erweiterung der Welt des Theaters und danken ihm.

Orff-Theater ist Märchenspiel, Mysterienspiel, Volksstück, szenische Cantate und mythologisches Festspiel. Man sollte die Werke nur aufführen, wenn man mindestens die Möglichkeit sieht, ihren Grundklang so rein, so hochgespannt, so entzückend und so erschütternd hörbar und spielbar zu machen, wie er von Orff angeschlagen ist.

Niemand von den Dichterkomponisten unserer Zeit hat auf das Musiktheater der Gegenwart mehr Einfluß gehabt als Orff. Seine Werke sind Gipfelwerke des modernen Theaters. Seine große Kraft macht uns glücklich. Das möge als ein Dank an Carl Orff verstanden werden.