

*Carl Orff – Günther Rennert. Ein Briefwechsel, hrsg. von Andreas Backoefer unter Mitarbeit von Sabine Fröhlich, Tobias Grill und Stefan Huber (Publikationen des Orff-Zentrums München, Band 1/2), Schott Verlag, Mainz u. a. 2021*

Quaerete et invenietis, pulsate et aperietur vobis! Die Rezension eines neuen Buches zu Carl Orff darf man lateinisch beginnen: Suchet, so werdet ihr finden, klopfet an, so wird euch aufgetan! Carl Orff war ein großer Suchender und ein glücklicher Finder – Letzteres ist im Leben und in der Kunst keineswegs so zwangsläufig wie es das heilsgewisse Matthäus-Evangelium verheißt.

Orff hat lange gesucht, bis er den ihm eigenen künstlerischen Weg gefunden hat. Bekanntlich gelang erst dem 42-Jährigen, fast genau in der Mitte seines Lebens, mit den *Carmina Burana*, uraufgeführt 1937 in Frankfurt, der große Wurf. Darin sind freilich alle „Vorstufen“ (hegelisch) aufgehoben. Die bunte Vielfalt bairischer, lateinischer und griechischer Bühnenwerke hat er nachträglich zu *Triptycha* zusammengefasst: *TRIONFI* (*Carmina Burana, Catulli carmina, Trionfo di Afrodite*), *MÄRCHENSTÜCKE* (*Der Mond, Die Kluge, Sommernachtstraum*), *BAIRISCHES WELTTHEATER* (*Die Bernauerin, Astutuli, Osterspiel, Weihnachtsspiel*) und *THEATRUM MUNDI* (*Antigonae, Oedipus der Tyrann, Prometheus, Spiel vom Ende der Zeiten*). Den zunächst einzeln und zu sehr verschiedenen Zeiten entstandenen Stücken maß er eine Teleologie zu, als könnt's nicht anders sein. Immerhin hatte er keinen Wagnerschen Größenwahn und verzichtete darauf, die Griechenstücke an vier Abenden als Epidauros-Festspiele aufzuführen.

Bei der Aneignung der abendländischen Musikgeschichte – Orff nannte das „Lehrjahre bei den alten Meistern“ – standen ihm Musikwissenschaftler zur Seite: Curt Sachs für Monteverdi sowie für (Schlag-)Instrumente aller Art, Rudolf von Ficker für die „gotische Musik“ und Thrasybulos Georgiades für die Griechenstücke. Als Orff mit *De temporum fine comoedia* der Apokalypse durch die menschenfreundliche Theologie einer endgültigen Versöhnung von Himmel und Hölle alle Schrecken genommen hatte (*finis coronat opus*), begann er sein Lebenswerk zu ordnen. Dabei half ihm wieder ein Musikwissenschaftler: Robert Münster. Er ordnete den umfangreichen Nachlass und erstellte ein erstes Werkverzeichnis. Damit war die Grundlage geschaffen für die achtbändige Dokumentation *Carl Orff und sein Werk*. Zusammen mit Werner Thomas, dem treuen Mitstreiter, legte er in seinen letzten Lebensjahren Rechenschaft ab über das, was er bei seinem vielgestaltigen Werk gewollt hatte. Orff war ein Meister des „Anklopfens“, und so taten sich ihm viele Türen auf.

Warum dieser lange Abriss des Orffschen Lebenswerkes am Beginn einer Rezension, die nur den Briefwechsel von Carl Orff mit Günther Rennert besprechen soll? Jede Theaterproduktion ist ein Gemeinschaftswerk, und in Günther Rennert

fand Orff einen Opernregisseur, der sich mit Leidenschaft für das Neuartige des Orffschen Musiktheaters einsetzte, seit er als Hilfsassistent 1937 in Frankfurt die Uraufführung der *Carmina Burana* miterlebt hatte. Bis zu seinem frühen Tod 1978 inszenierte er 17-mal Orff-Stücke, worunter die Uraufführungen der *Klugen* (Frankfurt 1943) und von *Oedipus der Tyrann* (Stuttgart 1959, insgesamt sechs Inszenierungen bis 1967) die Höhepunkte der Zusammenarbeit waren.

Nicht, dass Orff in der *Dokumentation* seine künstlerischen Selbstzweifel verschwiegen hätte. Doch der Einblick in die konkreten Schwierigkeiten der jeweiligen Theaterproduktion ist noch um einiges spannender. Oft genug befürchtete Orff ernsthaft und keineswegs kokettierend ein Scheitern seiner kühnen Theatervisionen. Diese Erkenntnis scheint mir der Hauptgewinn dieser Briefedition.

Günther Rennert und Orff begegneten sich auf Augenhöhe. Das ist vor allem daran zu sehen, dass Rennert immer wieder Striche und Änderungen vorschlug, so vor der Uraufführung der *Klugen*: „Den Tanz des Königs möchte ich im Interesse der Wirkung gerne etwas kürzen [...] Dagegen erscheinen mir die beiden Schlußakte der Szene ‚un poco pesante‘ etwas zu kurz für die Handlung. Er soll sie schnell auf die Arme nehmen und aufs Bett schmeißen. Auch muß man danach noch eine selbstgefällige sieghafte Pose von ihm sehen, der seinen Triumph auskostet. Das geht in den 2 Takten nicht. Der Schlußaccord muß zum Dunkelwerden verwendet werden. Bezüglich des Anfangs der 6. Szene glaube ich nicht, wie Sie meinten, streichen zu müssen. Ich empfinde keine Länge bisher“ (Rennert, 29.1.1943). Orff selbst hatte also Zweifel, ob seine Musik immer das passende *timing* zur Szene schüfe. Auf Rennerts Vorschläge zur Königsszene scheint er sich nicht eingelassen zu haben. Orffs Antwortbrief ist nicht erhalten, Rennert bestätigt aber, dass er aufgrund der „Hinweise“ zur Königsszene „jetzt gut zurecht“ komme (8.2.1943). Wie schreibt Werner Thomas? „Es ist typisch für den Szeniker Orff und sein Verhältnis zum lebendigen Theater, daß er die Partitur nie als tabuisierte Endform betrachtet, sondern die potentielle Offenheit der Szene und ihre Gesetze höher geachtet hat als den einmal gesetzten Buchstaben.“<sup>1</sup> Aber das letzte Wort behielt er sich doch vor.

Eine schärfere Kontroverse entstand 1953 bei der deutschen Erstaufführung von *Trionfo di Afrodite*, als Rennert Intendant der Staatsoper Hamburg war. Ihm missfiel die Szene VI, der ekstatische Gesang der Jungvermählten in der Hochzeitsnacht. „Ich erkläre Ihnen ohne Prüderie, dass es in dieser Deutlichkeit keiner wissen will“ (Rennert, 28.3.1953). Bei der vorherigen, allerdings konzertanten Zürcher Aufführung habe gerade der Schluss Beifall gefunden, konterte Orff, „so dass die Zürcher über sich selbst staunten; und das Zürcher Publikum ist be-

<sup>1</sup> „Carl Orff. Das Spiel vom Ende der Zeiten“, in: *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Bd. VIII. Theatrum mundi*, Verlag Hans Schneider, Tutzing 1983, S. 195–338, hier S. 338.

stimmt streng, fast calvinistisch [...] Lassen Sie sich die Sache noch einmal durch den Kopf gehen. Sie wissen, ich bin auch beim Verlag best-verschrienen als einer, der immer ändert und verbessert; man sagt mir einen ‚Vervollkommnungswahn‘ nach, somit müßte Ihre Anregung auf meiner Linie liegen, – ich kann mir nicht vorstellen, was ich machen soll!!? [...] eine größere Stilisierung, als ich es versuchte, kann man wohl kaum erreichen“ (Orff, 1.4.1953). In einem letzten Anlauf benennt Rennert nun ein musikalisches Vorbild, und zwar aus *Salome*, „wo nach dem Orchester-Klangzauber plötzliche Stille eintritt, wenn der Henker in die Zisterne steigt. Sie wissen vielleicht, was mir vorschwebt: man darf, glaube ich, nicht den primitiven Akt, selbst wenn er noch so stilisiert wird, zeigen, sondern den kultischen Vorgang in seiner letzten konzentrierten Spannung, das Mysterium von Zeugung und Fruchtbarkeit mit allen Schauern, die darüber liegen. Nach dieser letzten grossen ‚Generalpause‘ mag dann der Schlußchor wie eine Auflösung der erstarrten Erregung – kultische Hymne – wirken“ (Rennert 8.4.1953, durch Eilboten!). Rennerts verdruckstes Regisseurs-Geschwurbel beeindruckte Orff nicht. Die hochstilisierte Liebesekstase, komponiert auf altgriechische Verse der Sappho, blieb, wie sie war. Denn Orff war gereizt, weil die Mailänder Uraufführung unter der Regie Karajans, des „Vielbeschäftigten“ (Orff), katastrophal misslungen war.

Andere Sorgen plagten Orff bei *Prometheus* auf den altgriechischen Text des Aischylos. Die Stuttgarter Uraufführung war für März 1968 geplant, und die Münchner Erstaufführung sollte bereits vier Monate später folgen. Orff bat dringend, die Münchner Aufführung zu verschieben. „Prometheus ist ein ausgesucht schweres Experiment. Kein Mensch kann sagen, wie es ausgeht. Wenn Stuttgart mit dem Stück Ende März herauskommt, sollte man so viel Zeit verstreichen lassen, dass man Erfahrungen bei der nächsten Einstudierung verwenden kann oder dass man, wenn die Rechnung nicht aufgeht, von einer weiteren Aufführung absieht oder mindestens eine grundlegende Revision vornehmen kann. [...] Ich sage das alles aus einem Verantwortungsgefühl Ihnen und der Münchner Oper gegenüber. [...] Verstehen Sie meine Kümernisse. Sie können, ausgerechnet Sie, doch keine halbe Sache wollen. Bitte lassen Sie sich in diesem Falle Zeit. Gut Ding braucht Weil, und wenn der Prometheus kein gutes Ding sein sollte, dann lieber gar nicht“ (Orff, 7.10.1967). So redete Orff dem damaligen Intendanten der Münchner Oper ins Gewissen, doch vergeblich. Vermutlich hat auch der Regisseur August Everding darauf gedrängt, den *Prometheus* bei den Opernfestspielen 1968 zu bringen. Es ging alles gut. Orff gratulierte Rennert zu dem „grossen Festspielerfolg“. „Ihn als Festspiel zu bringen, war ja Ihre Idee und Sie hatten damit recht. Wenn ich auch von Aischylos immer überzeugt bin, so nicht von meinem Elaborat. Ich könnte jedes Stück, wenn ich’s fertig habe, wieder besser machen“

(Orff 14.8.1968). Und, wie könnte es anders sein, im selben Brief überlegte er neuerlich Striche.

Im vorletzten Brief geht es um den Plan, Orffs *Spiel vom Ende der Zeiten* in Stuttgart uraufzuführen. Am 31. Oktober 1971 trafen sich Rennert, damals Intendant der Münchner Staatsoper, der Generalintendant der Württembergischen Staatstheater, Walter Erich Schäfer, und der Münchner Bühnenbildner Rudolf Heinrich. Rennert hatte bereits ein Regiekonzept vorbereitet. An Schäfer schrieb Orff: „Aber Rennerts improvisierte Lösung sowie Heinrichs Ideen sind von mir aus gesehen unmöglich, der Idee des Stückes direkt entgegengesetzt.“ Dieser Brief wird in Anmerkung 802 mitgeteilt. Es ist ein großer Vorzug dieser Briefedition, dass Briefe von oder an Dritte sehr helfen, einen sonst rätselhaften Vorgang überhaupt zu verstehen. Denn Rennert schrieb nur kurz angebunden an Orff: „Wie schade, dass Sie mich nicht [...] anriefen, um mir zu sagen, dass Sie mit unserer Interpretation nichts anfangen konnten. Das hätte ich doch verstanden, auch Heinrich – ganz klar. So müssen wir's wegwischen, was hiermit freundschaftlichst geschieht“ (23.12.1971). – Als verantwortungsbewusster Rezensent trage ich einen Hinweis nach, der die Orffschen Beweggründe deutlich macht. Werner Thomas hat die Skizzen von Orffs eigenen szenischen Visionen des *Endspiels* veröffentlicht. Ein Beispiel: Die sehr abstrakt-theologische Idee der Schlusszene, dass Luzifer in einer „All-Versöhnung“ wieder in die göttliche Sphäre aufgenommen wird, wollte Orff mit einer überdimensionalen Luziferpuppe darstellen. „Chor und Marionette werden vom Licht aufgesogen, dass nur mehr die helle Bühne bleibt – bis alles Licht eingezogen wird.“<sup>2</sup> Da diese Vision bühnentechnisch nicht darstellbar war, ließ sich Orff einfallen, den Chor mit Schleiern abzudecken. Bei der Salzburger Uraufführung bedauerte der Regisseur August Everding, „dass es auch dem Salzburger Beleuchtungsteam mit seinen hochkarätigen Scheinwerfern nicht möglich war, ein wirklich weißes Bühnenlicht zu erzeugen, wie es sich Orff erträumt hatte.“<sup>3</sup> Eine reine Musik der Sphären konnte Orff zwar mit dem mittlerweile berühmten Violenkanon erzeugen, der zugehörigen Lichtvision setzte jedoch die Elektrotechnik Grenzen. Gegen die geprägte szenische Vorstellung, die Orff bereits zusammen mit der Komposition erdacht hatte, hatte Rennerts „improvisiertes“ Konzept natürlich keine Chance. Aber um den hier eingeschlagenen Pfad künstlerischer Selbstzweifel weiterzuverfolgen: Die Größe des Vorhabens hatte Orff selbst in eine depressive Schaffenskrise fallen lassen: „Ich habe zwar von der ‚Comoedia‘ schon ein gutes Stück komponiert, schreibe

<sup>2</sup> Werner Thomas, Carl Orff, *De temporum fine comoedia*. Perspektiven einer neuen Werkbegegnung, München 2010, S. 127. Am 16. Juni 1971 lag bereits der Klavierauszug vor, am 6. November 1972, wenige Tage nach der Besprechung mit Rennert, auch die Partitur.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 129.

aber bestimmt keine Zeile mehr. Das war von mir aus alles Überheblichkeit und Anmaßung. [...] Auch bin ich überzeugt, dass eine Aufführung nur eine Quelle für Mißverständnisse wäre.“<sup>4</sup>

Schwierigkeiten gab es regelmäßig, seit Orff das traditionelle Orchester vor allem durch einen riesigen Schlagzeugapparat ersetzt hatte. Als Rennert die *Antigona* für Hamburg vorbereitete, schrieb er an Orff: Willibald Götz, der Dramaturg der Oper, „befasst sich mit den Gongs, die er aufzutreiben gedenkt. Wo er die 20 bis 25 Schlagwerkspieler hernehmen soll, ist ihm noch schleierhaft, vielleicht hilft ihm eine Streife durch die Nachtlokale“ (Rennert, 12.1.1949). Das wird Orff gefallen haben. Doch hat der Präsident der Hamburger Bürgerschaft die Aufführung schließlich abgesagt mit dem willkommenen Argument, dass wegen Finanznot keine Gelder für Spezialinstrumente und Orchesteraushilfen bewilligt werden könnten (Anlage S. 94).

Die Bände der *Orff-Dokumentation* erzählen eine Erfolgsgeschichte. Doch Musikgeschichte ist auch eine Geschichte des Scheiterns. Ein tragischer Fall ist die für Königsberg geplante Inszenierung von *Carmina Burana* und *Catulli Carmina*. Unter dem Eindruck des gegenwärtigen Krieges in der Ukraine liest man Rennerts Brief vom 7. Juli 1944 mit sehr wachem Sinn: „Da von der aus Kiew[!] vertriebenen Oper ein zusätzlicher Chor nach Königsberg verpflichtet wurde, ausserdem ein K. d. F.(= Kraft durch Freude-)Chor für ‚Catull‘ vorhanden ist, dürften von dieser Seite keine Schwierigkeiten erwachsen. [...] Wir wollen hoffen, daß die Russen im Norden bald zum Stehen gebracht werden, was ja immerhin möglich wäre[!], sodaß wir in Ruhe an die Vorbereitung unseres Abends gehen können, der mir ganz besonders am Herzen liegt.“ Die Hoffnung trog. Die Russen hatten bereits am 22. Juni die deutsche Front durchbrochen, rückten rasch nach Westen vor. Das Opernhaus in Königsberg wurde im August 1944 zerbombt, der Intendant Herbert Wahlen zur Wehrmacht eingezogen. Er starb 1945 in sowjetischer Kriegsgefangenschaft.<sup>5</sup>

Wenn ich hier lange Exzerpte aus dem Briefwechsel zitiere, dann aufgrund eines didaktischen Kalküls: Natürlich ließen sich alle Briefstellen auf die sachliche Information eindampfen. Sie wäre aber bloss gegenüber der lebensvollen, spontanen Art, mit der sich zwei Theatermenschen wie Orff und Rennert unterhalten. Zudem schrieb man in den 1940er- und 1950er-Jahren noch regelmäßig Briefe, um sich zu verständigen. In späteren Jahren wurde offensichtlich mehr oder sogar ausschließlich telefoniert, so dass für die neun Jahre von Rennerts Münchner Intendanz (1967–1975) nur sehr wenige Briefe vorliegen. Telefonate sind aber gerade nur zweckmäßig und flüchtig, sie bewahren nichts von der At-

---

<sup>4</sup> Brief von Orff an Paul Winter vom 11.9.1968, zit. ebenda, S. 86.

<sup>5</sup> S. 55, Anm. 209 und 218.

mosphäre einer verflissenen Zeit auf. Allein schon die Anreden verraten etwas über das Verhältnis der Briefpartner zueinander. Rennert beginnt förmlich mit „Sehr verehrter Herr Orff!“ und schwenkt bald zu dem vertrauten „Lieber Orff!“ über; Orff bleibt bei der überlegenen Anrede des 16 Jahre Älteren: „Mein lieber Rennert“ oder „Mein lieber Meister Rennert“.

Nun zur Edition. Der Titel des Bandes ist insofern irreführend, als die Edition der erhaltenen Briefe nur etwa 100 Seiten ausmacht, wovon der ausufernde, aber äußerst hilfreiche Fußnoten-Apparat mindestens ein Drittel umfasst; bei insgesamt 237 Seiten ist das also nicht einmal die Hälfte. Angemessen wäre ein Titelnachsatz wie „Briefwechsel und *Dokumentation*“. Andreas Backoefer hat bereits 1994 eine theaterwissenschaftliche Dissertation vorgelegt, die allgemein von Günther Rennert handelt,<sup>6</sup> weitere Arbeiten speziell zum Verhältnis Orff und Rennert folgten. Der vorliegende Band schließt diesen Fragenkreis bravourös ab. Backoefer eröffnet den Band mit einer „Einführung“, die, nach einer biografischen Skizze, Rennerts Orff-Inszenierungen in den größeren Zusammenhang seines Begriffs von Theaterregie einordnet. Zwei Einschübe hat Thomas Rösch beigetragen: eine Skizze von Orffs Biografie sowie einen sehr verdienstvollen Beitrag zu „Orffs Prägung durch Falckenberg“. Orff selbst hat sich zu Falckenberg zwar stets begeistert, aber nur knapp geäußert.

Die Anmerkungen zu den Briefen sind so umfangreich, weil die Autorin, laut Vorwort Sabine Fröhlich, alle denkbaren Fragen, die sich dem Briefleser stellen, vorausgeahnt zu haben scheint. Das ganze zahlreiche Theaterpersonal, die Sänger, Kapellmeister, Bühnenbildner, Intendanten, Dramaturgen, Ballettmeister usw., mit denen Orff in 40 Jahren zu tun hatte, wird in Kurzbiografien vorgestellt. Zudem werden sämtliche erwähnten Aufführungen von Orff und anderen Komponisten akribisch dokumentiert. Diese umfassende Kommentierung hat den ganzen riesigen Fundus des Orff-Zentrums ausgeschöpft. Zwei untertreibend „Anhänge“ genannte Teile verzeichnen „I. Aufführungen unter der Regie oder Intendanz von Günther Rennert“ und „II. Texte [Dritter] zur Zusammenarbeit zwischen Orff und Rennert“. Es folgen 50 Seiten mit Fotografien. Es mag älteren Münchner Lesern gehen wie mir: Die Fotos der *Carmina-Burana*-Inszenierung von Bohumil Herlichka im Bühnenbild von Ruodi Barth (München 1970, Abb. 11 S. 131) oder von der statuarisch-tragischen Größe einer Colette Lorand als Antigone (München 1975, Abb. 67) wecken die Erinnerung an eine Zeit, als der Komponist Orff neben Wagner und Strauss an der Bayerischen Staatsoper noch festspielwürdig war.

<sup>6</sup> Günther Rennert – Regisseur und Intendant, Diss. phil. München 1994.

Abgebildet sind auch Seiten aus Rennerts Klavierauszügen mit seinen Regie-Anmerkungen. Dazu eine leise Kritik: Wegen des grauen Hintergrunds der Fotos ist Rennerts Handschrift blass und kaum zu entziffern. Da wäre es hilfreich gewesen, wenn eine Transkription, z. B. unterhalb des Bildrands, beigefügt wäre. So muss sich eben der interessierte Leser Rennerts Nachlass im Deutschen Theatermuseum München kommen lassen. Denn immerhin so viel kann man den Abbildungen entnehmen: Rennerts Handschrift ist im Prinzip gut lesbar.

Die Fotos, auf denen Orff und Rennert gemeinsam abgebildet sind, zeigen ein sehr entspanntes, freundschaftliches Paar. Geradezu rührend ist's zu sehen, wie sich der Hamburger Intendant Rennert 1953 bei Orff unterhakt (Abb. 7, 8, S. 113 f.). Hier haben sich zwei überragende Künstler im Dienst der Sache und fern jeder Eitelkeit wirklich gefunden. Quaesiverunt et se invenerunt.

Dass diese „Dokumentation“ samt Briefwechsel so geglückt ist, weckt Wünsche. Das Orff-Zentrum hatte 2017 eine Ausstellung zu „Orff und Wieland Wagner“ zusammengestellt. Anlass war dessen 100. Geburtstag. Man wüsste doch gern, welche Pläne durch Wagners frühen Tod vereitelt wurden. Als Ergänzung zu den acht Bänden der *Carl-Orff-Dokumentation* böte es sich auch an, diese Briefeditionsreihe mit anderen wichtigen Dirigenten, z. B. denen der Stuttgarter Uraufführungen, fortzusetzen. Ausrufezeichen!! Fragezeichen??

*Bernd Edelmann*