

*Theresa Henkel und Franzpeter Messmer (Hrsg.), Carl Orff (Komponisten in Bayern, Bd. 65), Allitera Verlag, München 2021*

Der von Theresa Henkel und Franzpeter Messmer herausgegebene Band 65 der traditionsreichen Schriftenreihe *Komponisten in Bayern* widmet sich einem Protagonisten, dessen Name zwar regelmäßig auf Konzertplakaten zu lesen und in Schulen zu hören ist, daran gemessen aber wenig Raum im wissenschaftlichen Diskurs einnimmt. Die Rede ist von Carl Orff (1895–1982), dessen Leben und Werk hiermit zugänglich gemacht werden. Messmers Vorwort definiert die Anliegen des Bandes, darunter Licht in Randgattungen des Komponisten zu werfen sowie „eine sachliche Grundlage für die Diskussion über Orffs Rolle [in der NS-Zeit] zu schaffen“ (S. 7). Zudem weist er auf die enge Kooperation mit dem Münchner Orff-Zentrum hin, dessen Direktorat seit 2002 Thomas Rösch innehat. Wenngleich die Beiträge die Vielseitigkeit Orffs hervorheben, dessen Person sich keinesfalls im „one-hit-wonder“ *Carmina Burana* erschöpft, ziehen sich zwei Aspekte wie rote Fäden durch fast alle Aufsätze: einerseits der hohe Stellenwert des Dramas für den bayrischen Kosmopoliten, andererseits die Suche nach dem „Elementaren“ in der Musik. Was sich jeweils darunter verbirgt, zeigen die folgenden Einblicke.

Die Publikation beginnt erwartungsgemäß mit einem Beitrag Röschs und einer Biografie: *Carl Orff 1895–1982. Der Lebensweg eines Musiktheater-Komponisten im 20. Jahrhundert*. Hinsichtlich Orffs frühen Jahren hebt Rösch erstens seine ästhetische Progressivität hervor, zweitens sein großes Interesse am Musikdrama. Nach einer Schaffenskrise, die mit der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ zusammenfiel, fand Orff in den 1920ern zu einer eigenen Tonsprache, unter anderem durch das Studium Alter Musik aus Renaissance und Barock. Dieser Fortschritt nach hinten – nicht untypisch für das 20. Jahrhundert und seinen „Neo“-Stilen – sollte ihn sein Leben lang begleiten. Progressiv und eigensinnig waren auch seine musikpädagogischen Bestrebungen, die in der Münchner Günther-Schule zusammen mit der Tanzpädagogin Dorothee Günther ab 1924 einen ersten Höhepunkt fanden.

Bezüglich der heiklen Frage nach Orffs Verbindungen zum nationalsozialistischen Regime vermittelt Rösch das Bild einer Zwischenposition. Orff wurde ambivalent rezipiert, letztlich toleriert, jedoch nicht gefördert. Für den Leser überwiegt der Eindruck eines widersprüchlichen Auf- und Abs: Gleichzeitig gab es Kompositionsaufträge als auch Verbote von Aufführungen; gleichzeitig schwere Vorwürfe ihm gegenüber in der Musikpublizistik als auch die Aufnahme in die „Gottbegnadeten-Liste“ von 1944. Auch das Entnazifizierungsverfahren ist insofern als ambivalent zu betrachten, da er wie viele andere Kulturschaffende als „Nutznießer“ klassifiziert wurde („grey acceptable“). Zusammengefasst ist

das dargestellte Bild also als undurchsichtig zu bezeichnen. Umso unvermittelter wirkt das klar entlastende Resümee Röschs, unter anderem die Deutung: „verglichen mit vielen anderen in Deutschland verbliebenen Künstlern verhielt Orff sich sehr zurückhaltend“ (S. 40). Das mag stimmen, jedoch offenbart der Vergleich mit wiederum einem anderen Münchner, Karl Amadeus Hartmann, der auch in Deutschland verblieb und im Ausland systemkritische Werke zur Ausführung brachte, einen mindestens ebenso großen Unterschied zur Person Orffs wie seiner zu „vielen anderen“.

Der zweite Beitrag ist ein Gespräch Wolfgang Seiferts mit Orff zu dessen 75. Geburtstag, 1970 in der *NZfM* veröffentlicht. Insgesamt werden einige der von Rösch besprochenen biografischen Stationen diskutiert, nur eben aus Sicht der Gesprächsteilnehmer. Darunter sind interessante Statements, z. B. dass für Orff an der Vertonung der *Carmina Burana* die lateinische Sprache keinen Reiz darstellte. Wichtiger war ihm die Idee einer mittelalterlichen Musiksprache, die damals universal, d. h. europaweit verständlich war. Von großer Bedeutung ist zudem die Feststellung, dass es Orff nicht um „Primitivismus“ ging, sondern um die Suche nach elementaren Aspekten des Musikerlebens, ob in griechischer Tragödie, Pädagogik oder musikalischem Satz.

In Manuela Widmers Text *Pädagogische Herausforderungen von zeitlosem Potenzial. Das „Orff-Schulwerk“* wird deutlich, dass Orffs primäres Anliegen nicht „nur“ Musikerziehung war. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen Teil seiner angesprochenen umfassenden Suche nach dem Elementaren. In gewisser Weise kann das als Musikanthropologie verstanden werden, die Musik aller Völker, Epochen und Künste zu verbinden sucht. Diese ästhetischen Überlegungen blieben nicht Theorie und fanden Eingang in Orffs pädagogisches Schaffen ab 1924. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg fand eine neue Phase ums Orff-Schulwerk statt, als Konzepte der alternativen Musikerziehung, Ganzheitlichkeit und universal geteilten Empfindungen natürlich größeren Anklang fanden als zur Zeit des NS-Regimes. Abschließend gibt Widmer einen Überblick zum Forschungsstand über Orffs Pädagogik. Gerade die aktuellen Forderungen nach Inklusion und ganzheitlicher Erziehung bestätigen umso mehr die damalige Weitsicht von Orffs Ansatz.

Mit Orffs Frühwerk hat sich Oliver Fraenzke befasst: *Von den Meistern gelernt – und eigen weitergeführt. Zu den frühen Bühnenwerken Carl Orffs*. Die im ersten Satz positionierte Leitthese „Um Neues zu schaffen, muss zunächst Vorhandenes studiert werden“ (S. 91) – das antike Modell der *Aemulatio* (Nacheiferung) adressierend –, fordert Einspruch heraus. Avantgardisten, die anders als der traditionelle Orff auf vollkommen neuem Boden bauten, gab es durchaus. Andererseits ist klar, dass ein Studium präexistierender Musik zahlreiche Impulse für den eigenen Weg liefert. Hinsichtlich Orffs Bühnenerstling *Gisei* (1913) – jap. „Opfer“ – ist

bemerkenswert, dass der junge Komponist diese Impulse aus der jugendlichen Beschäftigung mit Japans Kultur sowie Debussys *Pelléas et Mélisande* erhielt. Nicht weniger interessant ist, dass Orff das progressive Werk als Jugendsünde zurückzog und eine Uraufführung erst 2010 in Darmstadt stattfand. Nach *Gisei* nahmen die Monteverdi-Bearbeitungen den größten Raum in seinem Schaffen ein. Fraenzke deutet dieses Frühwerk als Prozess, der sich von 1913 bis 1946 – zu diesem Zeitpunkt war Orff schon über 50 Jahre alt – hinzog, durch den er erst seinen später prägenden Stil entwickelte.

Im nächsten Beitrag, *Carl Orff: „Trionfi – Trittico teatrale. Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite“*, treten Rösch und Tobias Grill als Co-Autoren auf. Dem Fixstern der Orff-Rezeption, den *Carmina Burana*, widmete sich Rösch. Seine Betrachtung, die sich nicht in bloßer Analyse erschöpft, gibt zahlreiche Deutungen an die Hand. Zum einen belegt die ambivalente Rezeption, dass es sich nicht um ein Systemwerk des Nazi-Regimes handelt. Vielmehr geht aus den *Carmina* Orffs Individualismus hervor, der fern der ihn umgebenden Stile und Gattungen sich einen höchst eigenwilligen Stoff suchte und dabei seinen markanten Stil zutage förderte. Es handelt sich um „elementare“ Musik, die alte und basale Formprinzipien einsetzt, auf Polyphonie verzichtet und so allgemein verständlich wird. Die Rezeptionsgeschichte nach 1945 gibt ihm Recht. Die *Carmina Burana* entwickelten sich zum weltweiten Hit, der umso mehr durch unzählige Open-Air-Aufführungen die Öffentlichkeit anzusprechen vermag. Röschs kritische Einordnung, dass oftmals der bloße Effekt dieses „meist-aufgeführten Chor-Orchester-Werks“ eine tiefere Auseinandersetzung ersetzt, ist ein wertvoller Hinweis auf Schattenseiten der Rezeptionsgeschichte.

In seinem Part bespricht Tobias Grill die weniger bekannten Teile der Trilogie, die *Catulli Carmina. Ludi scaenici*, die sozusagen komplementär zu den *Carmina Burana* aufgeführt werden sollen, sowie den *Trionfo di Afrodite*. Die UA des gesamten Triptychons *Trionfi* fand im Februar 1953 unter Karajan (Leitung und Regie) an der Mailänder Scala statt. Größere Erfolge feierte das Triptychon erst einen Monat später in Deutschland im Münchner Herkulesaal und szenisch an der Oper Stuttgart. Zwar kann jedes Werk für sich stehen, doch erfüllt erst die Ausgewogenheit aller drei Werke die Ansprüche des Komponisten.

Johannes Schindlbeck erörtert in *Stilmerkmale des Volksmärchens in Carl Orffs „Der Mond“ und „Die Kluge“* Orffs beide Volksmärchen. Der Autor weist typische Merkmale des Volksmärchens, z. B. den standardisierten Plot einer „Heilmachung“, in beiden Werken nach. Es handelt sich um Erzählgut, das in jeder Kultur vorhanden ist, weshalb die einmalige Kanonisierung bspw. der Brüder Grimm keineswegs autoritativen Charakter haben muss. Märchen verhandeln universal (zeitlich, lokal, generational) zugängliche Stoffe, was erneut Orffs Ästhetik des Elementaren anspricht.

In seinem zweiten Text, *Carl Orffs „Bairisches Welttheater“*, widmet sich Grill den vier Bühnenwerken, die unter diesem Begriff zusammengefasst werden: *Die Bernauerin*, *Astutuli*, *Ludus de nato Infante mirificus – Ein Weihnachtsspiel* und *Comoedia de Christi Resurrectione – Ein Osterspiel*. Dieser wie ein Oxymoron anmutender Titel mag als Wahlspruch für Orffs gesamtes Schaffen gelten: Bayerischer Dialekt und Eigenheiten treffen auf universale Stoffe und Kulturerfahrungen. Das *Welttheater* befindet sich zwischen den Gattungen und ist Orffs eigene Antwort auf die klassische Oper. Orffs ungewöhnlicher Umgang mit dem Bayrischen spiegelt sein individuelles Sprachgefühl wider und ist damit nicht als Kolorit, „Exotismus“ oder Provinzialität zu verstehen.

In Röschs drittem Beitrag, *Carl Orff: Die griechischen Tragödien*, wird ersichtlich, dass Orff erneut Impulse für neue Klänge und Formen der Sprachbehandlung im Uralten fand, in den griechischen Dramen. Bei diesem programmatischen Rückgriff auf die Synthese aller Künste muss man trotz Orffs Individualität unweigerlich an Wagners eigene Theorie in seinem schriftstellerischen *Opus Magnum Oper und Drama* denken. Zu den Tragödien zählen *Antigona*, *Oedipus der Tyrann* und *Prometheus*. Orffs unverkennbare Stilistik verortet Rösch unter anderem im rezitativen Gesang und in der eigenwilligen Instrumentation mit vollem Schlagwerk (12–15 Aufführende). Vor allem im *Prometheus* wird Orffs Selbstständigkeit ersichtlich: Seinem Ideal eines räumlich und zeitlich universal verständlichen Stoffes folgend, integriert er Instrumente aus nicht-westlichen Musikkulturen. Durch die Wahl des ungekürzten Dramentextes im originalen Altgriechisch gelingen ihm gleichzeitig Archaisierung wie Universalität. Altgriechisch wird sozusagen überall gleich schlecht verstanden.

Der vierte Text Röschs, *Carl Orff: „De temporum fine comoedia“*, befasst sich mit Orffs sowohl biografischem als auch thematischem „Schlusswerk“ (UA Salzburger Festspiele 1973, letzte Fassung 1981). In Röschs Analyse versammeln sich Merkmale bisheriger Betrachtungen: Orffs Mystik und Konzepte von Einheit, antike Sprachen, Orff-Instrumentation, rezitativer Gesang. Das ambitionierte Werk weist vielleicht wie kein anderes Orff als Komponisten des 20. Jahrhunderts aus. Texte verschiedenen Ursprungs werden zusammengestellt, zahlreiche Einflüsse verbinden sich zu einem postmodernen Pluralismus, Heterogenität der verwendeten Sprachen wird kompositorisch genutzt und Selbstzitate erzeugen Intertextualität.

Dass die Faszination an Sprache absolut ein verbindendes Element in Orffs Werk ist, zeigt Bernd Edelmanns Beitrag *Carl Orff: Vokale Musik oder: Musica poetica*. Schon als Jugendlicher übte sich der Komponist in den Liedgattungen. Seine drei *Orchesterlieder nach Gedichten von Richard Dehmel* (1919) erinnerten Weggefährten jedoch an Strauss, was für Orff eine Mahnung war, einen anderen Weg einzuschlagen. Ein besonders spannendes Beispiel für Orffs Suche nach dem

Elementaren in der Vokalmusik ist *Rota. sumer is icumen*, das bei den Olympischen Spielen in München 1972 erklang bzw. choreografiert weltweit übertragen wurde und auf einem englischen Kanon (Rota) von 1250 basiert. Einerseits hat das „Stückchen“ ein Niveau, das bereits Kinder bestens meistern können, andererseits spiegelt das Projekt in nuce Orffs ästhetische Anliegen wider: Alte Sprache und Alte Musik, einfache Formen, Partizipation, Allgemeinverständlichkeit, Synthese von Klang und Bewegung, junges Musizieren – alles auf einer Weltbühne.

Der abschließende Beitrag von Theresa Henkel *Die Instrumentalmusik von Carl Orff – absolut szenische Musik?* nimmt den vielleicht marginalsten Schaffensbereich Orffs in den Fokus, seine Instrumentalmusik. Henkel vertritt jedoch die interessante These, dass auch diese im Kern szenisch verstanden werden muss und eben nicht absolut. Am Ende des Buches kehren wir zu wenig erforschten frühen Stücken wie *Tanzende Faune* (1914), *Kleines Konzert nach Lautensätzen* (1927) sowie *Entrata nach William Byrd* (1928/1940) zurück. Hier wiederholt sich eine Beobachtung, die schon in mehreren Beiträgen hervorschien, nämlich Orffs späte Distanzierung von seinem Frühwerk. Dabei ist gerade die *Entrata* besonders spannend, weil sie die räumliche venezianische Mehrstimmigkeit durch besondere Choranordnung zu rekonstruieren versucht – zu einer Zeit, in der Renaissance-Musik und ihre Charakteristiken längst nicht so bekannt waren wie heute.

So eröffnet das Buch erwartungsgemäß neue Perspektiven auf Carl Orff. Zum einen wird die ästhetische Einheit des Komponisten deutlich, der in seinem Werdegang Kernanliegen auf unterschiedliche Weise herausarbeitet und in verschiedenen Gattungen vermittelt. Zum anderen werden überzeugend eine unerwartete Vielfalt des kompositorischen Œuvres ersichtlich als auch Eigenheiten eines bayrischen Weltbürgers, die eine besondere Mischung ergeben. Die Publikation eignet sich sowohl für das intensive Studium von Orffs „Klassikern“ als auch um Anregungen für weiterführende und tiefergehende Forschung zu Leben und Werk zu erhalten. Der Orff-Forschung ist es zu wünschen.

*Christoph Schuller*