

Einleitung

Der Name ‚Orff‘ wird mit unterschiedlichen Themen assoziiert und eröffnet eine Variabilität an Zugängen, Ansprüchen und Setzungen. Begegnen sich Kunst und Pädagogik, fächern sich ebenfalls zahlreiche Aspekte auf. Welche Dynamiken gehen mit diesem Aufeinandertreffen einher? Wie lassen sich damit verbundene Herausforderungen bezüglich des Auslotens und Ausverhandelns von Gewichtungen, Fokussierungen und Interessen spezifizieren und am Beispiel Carl Orffs konkretisieren?

In biographischen Texten wird Orff in einem Atemzug als Komponist und Musikpädagoge verortet. Seine Bühnenarbeiten, insbesondere die *Carmina Burana* werden international ebenso rezipiert wie das *Orff-Schulwerk*. Wenngleich er sich primär als Künstler, genauer: als Musiktheater-Schöpfer begriff, leistete er richtungsweisende Beiträge für einen innovativen, von der Improvisation getragenen Musikunterricht. Der nach ihm benannte, in Kollaboration elaborierte Ansatz fand und findet weltweit Resonanz. Carl Orff kann als eine Persönlichkeit gelesen werden, in der sich künstlerische und pädagogische Themenfelder in vitaler Weise begegnen, weshalb es lohnend scheint, seine Arbeiten als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt kunstwissenschaftlicher und -pädagogischer Reflexionen zu wählen.

Was zeichnet seine Herangehensweisen aus? Das Performative, das Perkussive und das Kreative sind für Orff ebenso zentral, wie ein inter- und transdisziplinärer Ansatz von Musik, Sprache und Bewegung. Seine Ideen entspringen musik- und kulturwissenschaftlichen Studien, im Wesentlichen jedoch dem Theater. Carl Orff zeigte großes Interesse an historischen, zeitgenössischen und internationalen Kunstpraxen und war ein permanent Lernender. Seine ästhetische Signatur zeichnet sich unter anderem in der Hinwendung und Neuinterpretation des Elementaren aus.

Das Orff'sche Schaffen mit einem neugierigen, forschenden Blick auf Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu beleuchten, sowie aus unterschiedlichen Perspektiven kritische Diskurse anzustoßen, bildet den Tenor der vorliegenden Publikation und der damit eröffneten Reihe.

Die hier versammelten Beiträge entstanden im Kontext der Vortragsreihe „Carl Orff – Facetten seiner künstlerisch-pädagogischen Arbeit“ und des Symposiums „Kunst trifft Pädagogik“, konzipiert und realisiert am Department für Elementare Musik- und Tanzpädagogik – Orff-Institut der Universität Mozarteum Salzburg, anlässlich des 125. Geburtstags Carl Orffs und des 60-jährigen Bestehens des Orff-Instituts.

Den Auftakt bilden Carl Orffs Bühnenarbeiten. Thomas RÖSCH zeigt deren Spezifika auf, analysiert Entwicklungslinien sowie Einflüsse in der Genese der

kompositorischen Formensprache und verdeutlicht, wie vielfältig Orffs Musik- und Theaterwelten sind. Dass die *Carmina Burana* als das bekannteste und am häufigsten gespielte Werk Orffs gilt, ist unbestritten. Sigrun HEINZELMANN untersucht den ersten Satz dieser Szenischen Kantate in der Zusammenschau mit Stravinskys *Psalmensymphonie* und schlüsselt Parallelen in der Verwendung des musikalischen Vokabulars auf. Wie sich das gegenseitige Durchdringen von Sprache und Musik im Topos der ‚monotonen Rezitation‘ darstellt, arbeitet Bartolo MUSIL heraus. Er erforscht Charakteristika dieser Vokalpraxen und beschreibt damit verbundene Herausforderungen in der stimmlichen Arbeit der Orff'schen *Antigona*. Eine kritische Einordnung dessen, wie sich Carl Orff im Nationalsozialismus verhielt und wie seine in diesem Zeitraum verfassten Kompositionen rezipiert wurden, legt Oliver RATHKOLB vor. Damit erfolgt sowohl eine umfassende zeithistorische Gesamtbewertung als auch die Dekonstruktion rezenter historiographischer Mythen.

In welcher Weise wissenschaftliche Erkenntnisse aus der historischen Musikwissenschaft, der Musikethnologie und der Instrumentenkunde Carl Orffs Arbeiten bestimmten, dieser Frage geht Thomas RÖSCH in seinem zweiten Beitrag nach und verweist auf Curt Sachs Studien und Anregungen, die für Orff in mehrfacher Hinsicht folgenreich waren. Für das Nachvollziehen der stilistischen Entwicklung der Elementaren Musik sowie des *Orff-Schulwerks* ist eine nähere Betrachtung der Protagonist*innen, Positionen und Produktionen der Günther-Schule erhellend. Michael KUGLER definiert den kulturhistorischen Kontext dieser von Dorothee Günther und Carl Orff etablierten Bildungseinrichtung und vergleicht das dort ausgestaltete *Orff-Schulwerk – Elementare Musikübung* mit der Methode Jaques-Dalcroze. Die Entstehung und Vermittlung der zweiten Publikationsreihe, des *Orff-Schulwerks – Musik für Kinder*, steht im Mittelpunkt von Wolfgang HARTMANN'S Aufsatz. Er reflektiert die in diesem Zusammenhang ausgestrahlten Rundfunksendungen, das sprachliche und musikalische Material sowie methodische Überlegungen hinsichtlich einer schulischen Verankerung dieser als wildwüchsig bezeichneten Konzeption. Wie sich Orffs pädagogische Ideen, die er primär aus der Perspektive eines Kunstschaffenden formulierte, mit gegenwärtigen Kreativitäts- und Lerntheorien in Beziehung setzen lassen, diskutiert Anna Maria KALCHER. Sie analysiert, an welchen Stellen sein Ansatz aktuellen Erkenntnissen standhält und wo Präzisierungen notwendig sind. Zahlreiche Fortschreibungen und Erneuerungen des Schulwerks erfolgen seit den 1960er-Jahren im Orff-Institut Salzburg. An diesem Ort erfährt der Fachbereich Elementare Musik- und Tanzpädagogik seine universitäre Verankerung, die sich in diskursiven, reflexiven und innovativen Momenten ebenso zeigt, wie in historisch informiertem Tun; ein Ort mit kontinuierlicher Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung, der internationale Strahlkraft besitzt.

Die Gründung des Orff-Instituts wurde maßgeblich durch den damaligen Präsidenten der Akademie Mozarteum, Eberhard Preußner ermöglicht. Thomas HOCHRADNER untersucht das Beziehungsgefüge von Preußner und Orff – die bei-

den sprachen sich amikal mit „Poldi“ und „guter Mond“ an – und lotet mögliche Gründe für Preußners Unterstützung aus. Der spätere Rektor und ehemalige Schüler Carl Orffs, Wolfgang Roscher schlug durchaus kritischere Töne an, vor allem was den Begriff des Elementaren betraf. Michaela SCHWARZBAUER beschreibt Sichtweisen nachfolgender Musikpädagog*innen und problematisiert elementare Gestaltungsprinzipien im schulischen Kontext. Daran knüpft Katharina ANZENGRUBER ihre Gedanken und konturiert Formen des Experimentierens und des Experimentellen anhand eines interdisziplinären Schulprojektes zum Thema Körper und Klang. Dass das Elementare wertvolle Spielräume für unterschiedliche Altersgruppen bietet, akzentuiert Charlotte FRÖHLICH. Sie stellt Herangehensweisen zur elementar-künstlerischen Arbeit mit Erwachsenen vor und versteht darunter vor allem die Hinwendung zum Wesentlichen.

Wie Orffs Credo einer vom Künstlerischen geleiteten Pädagogik in einer zeitgenössischen Schule gelebte Praxis wird, erläutern Regina PAULS und Johanna METZ. Sie fächern das von ihnen gegründete Schulkonzept auf und fassen zentrale Ergebnisse ihrer Begleitforschung hinsichtlich Lernmotivation, Leistungskompetenz und Persönlichkeitsbildung zusammen. Ines MAINZ und Kaspar MAINZ rücken die philosophische und ästhetische Rolle von Kunst im Zusammenhang mit Identitätsfindung in den Fokus und demonstrieren Ansätze, Musik mittels einer interdisziplinären Dramaturgie zu erfahren und zu verstehen. Die Interdisziplinarität von Musik und Bewegung bietet weitreichende Potenziale. Wolfgang MASTNAK greift künstlerisch-kreative und sozial-inklusive Momente der von Carl Orff und Wilhelm Keller begründeten Praxen der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik (EMTP) heraus und reflektiert diese aus neurowissenschaftlicher und anthropologischer Sicht. Damit baut er zugleich Brücken zwischen Pädagogik und Therapie. Wie Gertrud Orff-Willert ausgehend von ihren künstlerischen Studien über die Mitwirkung am Schulwerk schließlich ihren eigenständigen Ansatz der Orff-Musiktherapie konzipierte und wodurch sich dieser auszeichnet, thematisiert Sibylle KÖLLINGER-KREBL. Das Wirkspektrum des Elementaren erhält auf diese Weise eine weitere Facette. In seinem zweiten Text konfiguriert Wolfgang MASTNAK Grundkonstanten einer chinesischen Rhythmik, die auf einer kultursensiblen Anverwandlung der von Jaques-Dalcroze konzipierten Rhythmik fußt, und sich insbesondere am Daoismus orientiert. Damit werden ein reger Austausch der Schwesterndisziplinen Rhythmik und EMTP sowie Strategien zukunftsweisender internationaler Zusammenarbeit angeregt.

In diesem Überblick findet sich ein Farbenreichtum an Aspekten, mit der Intention, sich den mannigfachen Fragestellungen zum Ineinandergreifen von Kunst und Pädagogik am Beispiel Orffs im Wandel der Zeit zu nähern.

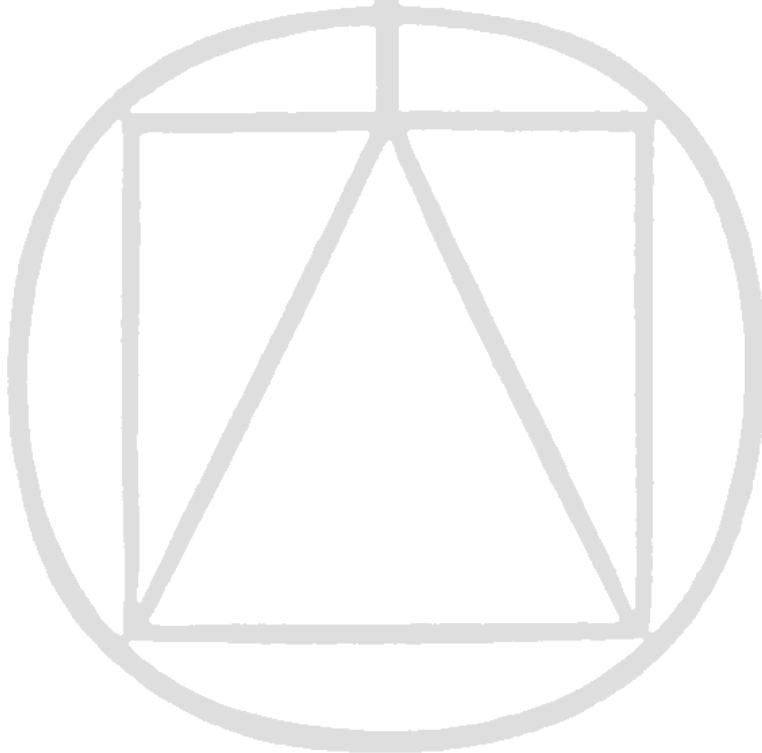
An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei allen Autor*innen für ihre differenzierten Ausführungen bedanken. Durch die vielseitigen Expertisen konnte ein breites Themenspektrum erschlossen werden, das sich aus unterschiedlichen Disziplinen, Methoden und Haltungen speist. Dabei wurde versucht, Wünschen

einzelner Autor*innen hinsichtlich beitragsbezogener Spezifika weitgehend nachzukommen.

Für die umsichtige und kompetente Mitarbeit in Korrektorat und Lektorat gilt Sabina Wiegele ein besonderer Dank. Schließlich danke ich der Universität Mozarteum Salzburg für die Unterstützung in der Entstehung dieser Veröffentlichung und dem Reichert Verlag für die gute Zusammenarbeit.

Möge dieser Band einen Beitrag leisten, weiterführende Studien zu initiieren.

Anna Maria Kalcher



Carl Orffs Musik- und Theaterwelten¹

Thomas Rösch

Zeit seines Lebens verstand sich Carl Orff vor allem als Komponist von Bühnenwerken, ja mehr noch: als Schöpfer eines neuartigen Musiktheaters. Besonders in den Jahrzehnten nach 1945, gelegentlich auch schon davor, wurde er von einem Teil der Musikkritik als Erneuerer des Musiktheaters apostrophiert und von seinen Zeitgenoss*innen als solcher wahrgenommen. Der bis heute andauernde beispiellose internationale Erfolg der *Carmina Burana* trug freilich schon bald dazu bei, dass die übrigen 17 Bühnenwerke mehr und mehr in den Schatten dieser zudem oftmals nur konzertant aufgeführten „Szenischen Kantate“ treten mussten. Es erscheint daher angebracht, aus größerem zeitlichen Abstand den Blick nun wieder verstärkt auf die gesamte Bandbreite von Orffs Schaffen zu lenken, um erneut zu entdecken, wie eng Musik und Theater in seinen Werken miteinander verbunden, ja ineinander verflochten wurden und wie vielfältig, wie lebendig, wie frappierend aktuell seine Musik- und Theaterwelten auch heute noch sind.

Carl Orff wuchs in einem musikliebenden Elternhaus auf: Der Vater Heinrich, Offizier, spielte Klavier und verschiedene Streichinstrumente, die Mutter Paula war ausgebildete Pianistin. Regelmäßig wurde vierhändig am Klavier musiziert, und verstärkt durch Familienmitglieder und Bekannte der Eltern kam es zu verschiedenen besetzten Kammermusik-Formationen. Das Repertoire bildeten dabei im Wesentlichen die Werke der Klassik und Romantik. Im Alter von fünf Jahren erhielt Orff die ersten Klavierstunden durch seine Mutter; zwei Jahre später folgte der Unterricht auf dem Violoncello, erste Versuche im Orgelspiel datieren aus dem Jahr 1909. Sein erstes Orchester-Konzert mit Werken von Wolfgang Amadeus Mozart (*Eine kleine Nachtmusik*) und Ludwig van Beethoven (*1. Symphonie*) erlebte er 1903 – Jahrzehnte später erinnert sich der Komponist: „Ich befand mich nach dem Konzert in einer Art Euphorie. Man kann sich heute, im Zeitalter von Rundfunk und Schallplatte, kaum mehr vorstellen, was es für ein empfängliches Kind bedeutete, zum erstenmal die Klangwelt der Wiener Klassik zu erleben“ (Orff, 1975, S. 26). Zahlreiche Konzert- und Theaterbesuche lassen sich ab diesem Jahr belegen. Die erste Oper, die der junge Carl Orff 1909 sah und hörte, war *Der fliegende Holländer* von Richard Wagner. Auch von diesem Erlebnis gibt es eine eindrückliche Schilderung aus dem Rückblick:

„Von Darstellung, Dichtung und nicht zuletzt von der Musik war ich hingerissen. Aber das ist eigentlich gar kein Ausdruck dafür. Ich war verzaubert vom ersten Takt der Ouverture an. Der Eindruck war so stark, daß ich tagelang nichts mehr reden wollte, kaum mehr gegessen habe und nur meinen Phantasien nachhing oder am Klavier mich austobte. [...] Meine Mutter hatte, wie sie mir später erzählte, Angst, ich würde krank werden“ (Orff, 1975, S. 38).

Durch regelmäßige Besuche des Münchner Hoftheaters (der heutigen Bayerischen Staatsoper), in dem auch das Schauspiel beheimatet war, lernte Orff nahezu das gesamte damalige Repertoire kennen. Das Studium von Klavierauszügen und Partituren vertiefte und ergänzte die durch die Aufführungen vermittelten Kenntnisse. So wurde der angehende Komponist in seinen Kindheits- und Jugendjahren musikalisch besonders geprägt durch Beethoven, Mozart, Schubert, Bruckner, Berlioz, Mahler und Richard Strauss im Bereich Konzert sowie durch Mozart, Wagner und wiederum Richard Strauss im Bereich Oper (Orff, 1975, S. 39).

Zeitgleich und kaum zu trennen von den musikalischen Erlebnissen erfolgte die Annäherung an das Theater. Im Alter von vier Jahren sah Orff bei einem Besuch des Oktoberfests erstmals ein Kasperltheater, das ihn nachhaltig beeindruckte und unmittelbar zum eigenen Weiterspielen anregte: „Der Mimus brach in mir auf. Zu Weihnachten bekam ich ein richtiges Kasperltheater [...] und improvisierte gleich darauflos“ (Orff, 1975, S. 22). 1901 schloss sich als „gravierendes Erlebnis“ das Münchner Marionettentheater an: „Ich sah [...] zum erstenmal richtiges Theater mit allem, was dazu gehört [...]: die prächtigen Dekorationen, die wechselnden Beleuchtungen und Verwandlungen und die Figuren, die so geschickt geführt wurden [...]“ (Orff, 1975, S. 25). Und noch vor seinem 10. Geburtstag schenkten ihm seine Eltern ein (Papier-)Figurentheater, mit dem bereits sein Großvater gespielt hatte: „[...] ein richtiges Miniaturtheater, 80 x 80 cm groß und 50 cm tief mit Prospekt und Vorhang, je drei Kulissen und Hintergrund“ samt „auswechselbaren Dekorationen“ (Orff, 1975, S. 27). Für dieses Theater erfand der junge Orff, zumeist unterstützt von seiner Schwester Mia, zahlreiche neue Stücke mit aufwendiger, selbstverfertigter Ausstattung (einschließlich der Figuren) und untermalt mit eigener, oft improvisierter Musik. Besuche im Gärtnerplatztheater und wie erwähnt im Hoftheater rundeten seine frühen Schauspiel-Erfahrungen und -Eindrücke ab. Das von ihm rezipierte Repertoire dominierten dabei die Dramen von Schiller, Goethe, Kleist, Grillparzer und Shakespeare; hinzu kamen durch Lektüre Stücke von Hofmannsthal, Ibsen, Strindberg und Wedekind (Orff, 1975, S. 39, 41).

Von 1912 bis 1914 studierte Carl Orff an der Akademie der Tonkunst in München. Den Unterricht dort empfand er zu seinem Leidwesen als zu konservativ – es herrschte die Ästhetik der sogenannten „Münchner Schule“, deren Exponenten (so etwa Anton Beer-Walbrunn, der Kompositionslehrer Orffs) ausgehend von ihrer Begeisterung für Liszt und Wagner einer dennoch gemäßigten, eher klassizistisch geprägten Spätromantik huldigten und aus deren Perspektive die Werke von Max Reger und Richard Strauss bereits als zu fortschrittlich und damit problematisch erschienen. Im Selbststudium beschäftigte sich der an den neuesten Entwicklungen immer stärker interessierte Orff deshalb neben dem Unterricht an der Akademie vor allem mit Kompositionen von Claude Debussy und Arnold Schönberg, und zwar zumeist anhand von damals erhältlichen Partituren oder Klavierauszügen. Darüber hinaus setzte er sich intensiv mit Schönbergs *Harmonielehre* (1911) auseinander. Es war jedoch vor allem die vom übermächtigen und allgemein als maßstabsetzend empfundenen Schaffen Wagners am weitesten entfernte Musiksprache

Debussys, die den angehenden Komponisten ganz besonders faszinierte. Über die intensive Beschäftigung mit den Werken von Debussy kam Orff auch auf die Texte des belgischen Dramatikers Maurice Maeterlinck, einem der wichtigsten und einflussreichsten Vertreter des symbolistischen Theaters. Das bedeutendste kreative Resultat dieser Selbststudien war das „Musikdrama“ *Gisei – Das Opfer* aus dem Jahr 1913, Orffs erstes Bühnenwerk, basierend auf einem originalen japanischen Bunraku- bzw. Kabuki-Drama des 18. Jahrhunderts. Der von ihm überarbeitete Text der Übertragung von Karl Florenz und insbesondere das selbstverfasste „Vorspiel“ sind stark von der symbolistischen Dramaturgie im Stil Maeterlincks geprägt; die Musik orientiert sich an Debussy, aber auch an Puccini, Strauss und dem frühen Schönberg.

Nur ein Jahr später, ausgelöst durch eine tief greifende existenzielle und künstlerische Krise, deren Beginn zeitlich mit dem Ende des Studiums und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zusammenfiel und die mehrere Jahre währen sollte, gelangte Orff als Komponist zu der Erkenntnis, dass die Entwicklung der europäischen Kunstmusik an einem Endpunkt angelangt war; die Partitur der *Elektra* von Richard Strauss galt ihm als ein Nonplusultra. Von Debussy und Maeterlinck wandte er sich radikal ab. Zugleich wurde ihm klar, dass der eigentliche Bestimmungsort seiner Musik nur das Theater sein konnte (Orff, 1975, S. 58–59; Rösch, 2009, S. 13). Vermittelt durch den Komponisten Hermann Zilcher, bei dem er sich für eine Tätigkeit als Korrepetitor im Klavierspielen perfektionieren wollte, kam er an die Münchner Kammerspiele, eines der progressivsten Sprechtheater der damaligen Zeit in Deutschland. Hier wurde Carl Orff in den Jahren 1916/17 durch den Intendanten und Regisseur Otto Falckenberg nachhaltig in seinem Theaterverständnis geprägt. Nicht nur er empfand diese Bühne, auf der neben Shakespeare und anderen Klassikern insbesondere die modernen und damals noch kaum bekannten deutschen Dramatiker wie Kaiser und Brecht, aber auch skandinavische oder französische Autoren wie Strindberg, Hamsun, Claudel und Rolland eine Heimstatt fanden, als weitaus moderner und fortschrittlicher als das Hoftheater und die anderen ihm bis dahin bekannten Häuser mit ihrem gänzlich veralteten Darstellungsstil, Kostüm- und Dekorationswesen. Falckenberg entwickelte einen „visionären Realismus“, eine Sonderform des Expressionismus in klarer Abgrenzung zum damals noch vorherrschenden Naturalismus und zur Neuromantik – und dieser „visionäre Realismus“ mit dem Einbruch des Surrealen, der Verbindung der realen Welt mit dem Metaphysischen, der Anregung durch bildhafte Vorstellungen und durch Werke der bildenden Kunst, der Erkenntnis der zugrunde liegenden Musikalität eines Dramentextes sowie der Deutung der Musik als Bindeglied zwischen den beiden Welten faszinierte Carl Orff auf Jahrzehnte und hinterließ deutliche Spuren in seinen eigenen Bühnenwerken (Rösch, 2009, S. 14–20). Der Komponist schreibt selbst im Rückblick: „Ich sah jetzt alles aus einem anderen Blickwinkel. Tag und Nacht war ich im Theater, hielt Proben mit Klavier und Orchester, soufflierte und beleuchtete, und wenn Not am Mann war, half ich auch beim Umbau der

Szene. Ich wollte alles wissen und kennenlernen, was ein Bühnenautor verstehen muß“ (Orff, 1975, S. 60–61).

Die Einberufung zum Kriegsdienst im Sommer 1917 beendete abrupt Orffs Tätigkeit an den Kammerspielen. An der „Ostfront“ in einem Unterstand verschüttet, wurde er gerade noch rechtzeitig gerettet und in ein Lazarett gebracht. Die lange Genesungszeit verbrachte er vor allem mit intensiver Lektüre von Klassikern, aber auch modernen Autoren (Dramatikern, Dichtern und Philosophen) – nicht nur, um seine literarischen Kenntnisse zu erweitern, sondern auch, um geeignete Stoffe und Texte für sein künftiges Schaffen zu finden. Dass ein so tiefgreifendes traumatisches Kriegserlebnis allerdings unweigerlich zu einer Verschärfung der persönlichen Krise führen musste, ist offensichtlich.

Nach kurzer Aushilfstätigkeit als Kapellmeister in Mannheim und Darmstadt bis Kriegsende kehrte Orff 1919 als freischaffender Komponist nach München zurück. Seinem Drang nach Weiterbildung folgend studierte er 1920/21 bei Heinrich Kaminski und gab zugleich selbst Unterricht für jüngere Komponisten. Eine weitere kurzzeitige Lehrzeit bei Hans Pfitzner 1921 führte schließlich zur endgültigen und unwiderruflichen Absage an die Spätromantik: Der damals entstandene Satz für Streichquartett in c-Moll wirkt wie ein rätselhafter letzter Rückfall in eine bereits überwunden geglaubte musikalische Sprache (Rösch, 2015, S. 306, 314).

Für Orff waren nun die Konsequenzen klar: Das Werk Richard Strauss', aber auch Arnold Schönbergs empfand er sowohl kompositionstechnisch als auch ästhetisch als konsequenten Abschluss der spezifisch deutsch-österreichischen Traditionslinie. Ein Fortschritt in gleicher Richtung erschien Orff nicht mehr möglich und auch nicht mehr erstrebenswert. Zwar verfolgte er aufmerksam die Entwicklungen und Wege seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen wie etwa Stravinsky, Bartók, Hindemith und anderer; er selbst jedoch entschied sich weitestgehend unabhängig davon für einen völligen Neuanfang. Angeregt durch den persönlichen Kontakt und die Schriften des damals führenden Musikethnologen und musikalischen Universalgelehrten Curt Sachs studierte Orff ab 1921 die Werke Claudio Monteverdis (und davon ausgehend die alte europäische Musik vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert) sowie die außereuropäische Musik vor allem Afrikas, Asiens und Indonesiens. Zudem beschäftigte er sich eingehend mit alten europäischen, mehr aber noch mit außereuropäischen (Schlag-)Instrumenten, erforschte deren Klangfarben, experimentierte in jahrelanger praktischer Arbeit mit den verschiedensten Kombinationen in kleineren oder größeren Ensembles und initiierte Neubauten dieser Instrumente in europäischer Stimmung, die in seinem pädagogischen und in seinem künstlerischen Schaffen Verwendung fanden. 1924 gründete er zusammen mit Dorothee Günther eine Ausbildungsstätte für Rhythmik, Gymnastik und Tanz, die Günther-Schule in München. Ziel nicht nur des Pädagogen, sondern auch des Musiktheater-Komponisten war seitdem die „Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her“ (Orff, 1976, S. 17). Er wandte sich ab von der hoch entwickelten, ausdifferenzierten Polyphonie der Spätromantiker und fand zu einem elementaren, „linearen“ Musikstil (Orff, 1931a, S. 733); er verzichtete auf

die reine, sogenannte absolute Instrumentalmusik, die in seinen Augen ihre ursprüngliche Mitteilungsfunktion längst verloren hatte, und stellte die menschliche Sprache als einziges universell verständliches Medium in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit; er orientierte sich schließlich an einer von Tanz und Sprache hergeleiteten Rhythmik, die, umgesetzt in Gesten und Bewegungen, unmittelbar zur szenischen Darstellung führen sollte. Der Komponist schrieb des Weiteren keine Opern mehr, da er die Gattung für veraltet und überholt ansah; er suchte stattdessen nach immer neuen Verbindungen von Elementen des Sprechtheaters mit denen des Musiktheaters – mit Blick auf die damaligen Kritiker bemerkt der Regisseur Gustav Rudolf Sellner dazu treffend: „Es ist fraglich, ob eine kritische Analyse die Vielschichtigkeit des Orffschen Werkes überhaupt fassen kann, solange Schauspiel und Oper getrennte Begriffe sind. Diese Trennung ist eine ausgetretene Bahn. Man hat von Orffs Konzeption gesagt, daß sie die Bühne sprengt. Sie sprengt sie nicht – in ihrer Zusammenschau macht sie die Bühne heil“ (Sellner, 1955, S. 26). Im Zentrum von Orffs Bühnenwerken steht der Mensch, der*die singende, sprechende, tanzende Darsteller*in. Um jederzeit die Textverständlichkeit gewährleisten zu können, verzichtete er auf das traditionelle spätromantische Orchester und schuf ein gänzlich anders zusammengesetztes, überwiegend auf Schlaginstrumenten basierendes Ensemble, was eine entsprechend veränderte Satztechnik zur Folge hatte. Mit seinen jeweils unterschiedlich strukturierten Klangbändern und Klangräumen hat dieses neue Orchester in erster Linie formbildende, „architektonische“ Funktionen zu erfüllen. Erstaunlich ist die Vielfalt an wahrhaft unerhörten Klängen, die der Komponist dem Ensemble entlockt: Sie reichen von zart schimmernden und glitzernden bis hin zu mächtig aufbrausenden oder trocken hämmernden Tonballungen. Orff zählt damit zu den wichtigsten Entdeckern neuer Klangfarben in der Musik des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus entwickelte er für sein Spätwerk ein eigenes Kompositionsprinzip: Eine aus nur wenigen Tönen bestehende, in sich strukturierte Intervallkonstellation, die sich unverändert auf den jeweils relevanten Grundton transponieren lässt, entfaltet sich je nach musikalischer oder dramatischer Situation entweder teilweise oder ganz und bestimmt damit nicht nur die horizontalen Linien, sondern ermöglicht zudem auch Zusammenklänge und Akkordbildungen. Dem Komponisten gelingt es mit diesem „melodischen Modell“, sowohl werkimmanent als auch werkübergreifend den engstmöglichen musikalischen Zusammenhang zu gewährleisten (Rösch, 2003, S. 127–177).

Die entscheidende erste Phase dieses langjährigen, hier nur skizzierten Stilfindungsprozesses war um 1930/31 abgeschlossen und führte mit der Uraufführung der *Carmina Burana* 1937 zum weithin beachteten Durchbruch des Komponisten. Orffs Auffassung von einer tiefgreifenden Zäsur in der Entwicklung der europäischen Musik fand durch die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs letztlich ihre Bestätigung und resultierte ab der *Antigona* (1949) in einer weiteren Radikalisierung seines Stils.

Für seine 18 Bühnenwerke schöpfte Carl Orff aus dem überreichen Fundus von über zweieinhalb Jahrtausenden europäischer Geistesgeschichte. Da zumeist drei

bis vier Stücke um die gleichen oder sehr ähnlichen Gedanken und Fragestellungen kreisen, bildeten sich im Lauf der Zeit mehrere Zyklen im Schaffen des Komponisten heraus. In die fünf jeweils inhaltlich zusammengehörigen Werkgruppen der *Lamenti* (*Klage der Ariadne / Orpheus / Tanz der Spröden*), der *Trionfi* (*Carmina Burana / Catulli Carmina / Trionfo di Afrodite*), der *Märchenstücke* (*Der Mond / Die Kluge / Ein Sommernachtstraum*), des *Bairischen Welttheaters* (*Die Bernauerin / Astutuli / Ludus de nato Infante mirificus / Comoedia de Christi Resurrectione*), der griechischen Tragödien (*Antigone / Oedipus der Tyrann / Prometheus*) wie auch in die für sich stehenden Einzelwerke, den Bühnenerstling *Gisei* und das letzte Werk *De temporum fine comoedia*, flossen Texte oder zumindest inhaltliche Anregungen ein, die den verschiedensten Quellen entnommen sind. Zu nennen wären etwa die Lyrik Sapphos (*Trionfo di Afrodite*), die attische Tragödie (*Antigone, Oedipus der Tyrann, Prometheus*), das Satyrspiel (*Astutuli*), die Lyrik Catulls (*Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite*), mittelalterliche Lieder (*Carmina Burana*) und Mysterienspiele (*Weihnachts- und Osterspiel, De temporum fine comoedia*), Umzüge und Maskeraden der italienischen Renaissance (*Trionfi*), die *Commedia dell'Arte* (*Kluge und Sommernachtstraum*), die spanischen Dramatiker des 16. und 17. Jahrhunderts (*Mond und Bairisches Welttheater*), die frühe Oper des Barock (*Lamenti*), Shakespeare (*Sommernachtstraum, Mond und Kluge*), das szenische Oratorium (*Carmina Burana und De temporum fine comoedia*), die Volksmärchen der ganzen Welt (*Mond und Kluge*), das japanische Nō- und Kabuki-Theater (*Gisei*, griechische Tragödien und *De temporum fine comoedia*) – von sonstigen philosophischen, religiösen, literarischen und anderen künstlerischen Einflüssen ganz zu schweigen.

Gestützt auf sein Gespür für bedeutende Dichtung, seine Fähigkeit, ausgewählte Texte zusammenzustellen oder eigene Werktexte vollständig selbst zu verfassen, sein szenisches Vorstellungsvermögen, sein Wissen um die technischen Möglichkeiten des Theaters, sein Gefühl für Proportionen, die Setzung von Schwerpunkten, das richtige „Timing“, sowie auf sein Streben nach Konzentration und Knappheit der Aussage gelang es ihm, jedes Werk individuell, in sich stimmig und zugleich wirkungsvoll und emotional packend zu gestalten. Dabei verwendete Orff die genannten Einflüsse und Anregungen keineswegs in einem musealen Sinn; er stellte die für ihn zeitlosen Stoffe und Themen vielmehr in neue Zusammenhänge und versuchte, sie jeweils individuell zu interpretieren – stets mit modernen Mitteln und immer mit Blick auf die Fragen des modernen Menschen. Nicht selten verbergen sich dabei unter einer vermeintlich harmlosen Oberfläche scharfe gesellschaftskritische oder politische Botschaften, hinter Fremd- oder Selbstzitate ironische oder gar konterkariierende Subtexte und Kommentare. Oftmals bricht sich auch der Hang des Komponisten zu surrealen oder grotesken Situationen und Szenen Bahn.

Zumeist querständig zu seinen Zeitgenoss*innen vollzog Orff Brückenschläge nicht nur zwischen den Epochen, sondern auch zwischen den Kulturen, und zwar durch gemeinsame Mythen, universelle („elementare“) musikalische Struktu-