

MATTHIAS JOHANNES PERNERSTORFER / WIEN

Carl Orffs hesperische Musik

Carl Orffs ‚Antigonae‘ (1940–49) und ‚Oedipus der Tyrann‘ (1951–58) nach Sophokles in der Übersetzung von Friedrich Hölderlin sowie der aischyleische ‚Prometheus‘ (1963–67) in der Originalsprache gehören zu den bedeutendsten Beiträgen zur musikalischen Rezeption der Antike im 20. Jahrhundert. Ich folge Stefan Kunze im Gebrauch der Bezeichnung Tragödien-Bearbeitungen für die genannten Bühnenwerke, da „kein musikalisches *Werk* (Vertonung) auf der Grundlage eines Tragödientextes ... das Ziel [ist] ..., sondern die [interpretative, Anm. d. A.1] *Darstellung der Tragödie* mit musikalischen Mitteln“. ² Es handelt sich um eine Form des Musiktheaters ganz eigener Art – „gleich weit entfernt vom Sprechtheater herkömmlicher Prägung wie von der Oper und von der ... Bühnenmusik“. ³ Auch wenn der Musikhistoriker Werner Schubert vor einigen Jahren diagnostizierte: „Daß es [Orff] ... nicht um eine Rekonstruktion antiker Aufführungspraxis ging, muß man heute nicht mehr eigens betonen“, ⁴ so möchte ich anmerken, daß die Tragödien-Bearbeitungen Orffs von vielen Philologen wie Theaterwissenschaftlern, die die musikwissenschaftliche Diskussion nicht mitverfolgen, wohl noch immer – sei es zustimmend oder ablehnend – als Rekonstruktionsversuche rezipiert werden. Der Grund dafür liegt in der zum Teil euphorischen Reaktion von zeitgenössischen Philologen, durch die Orffs Werke den Stellenwert von authentischen Wiedergaben der altgriechischen Tragödien erreichten.

Jahrzehntelang widmete sich Carl Orff den Tragödien-Bearbeitungen, wobei nicht von einem Weg des Komponisten in die Geistes- oder Musikwelt der Antike gesprochen werden kann. Die Antike diente ihm in Form

¹ Zum Interpretationscharakter dieser „Darstellung der Tragödie“ s.u.

² Kunze 1998, 547.

³ Schubert 1998, 405.

⁴ Schubert 1998, 403.

ihrer Texte als Medium, das er im Sinne von Hölderlins Antikerezeption mit Blick auf eine abendländische Gegenwart – deshalb ‚hesperisch‘ – gestaltete. Orff ging von den Texten aus und versuchte diese „mit heutigen Mitteln zu interpretieren“.⁵ Eine Rekonstruktion erschien ihm unmöglich; für ihn als Komponist war eine solche ohnehin nicht interessant. Sein Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie war Friedrich Hölderlins Übersetzung der ‚Antigonae‘, die ihn seit 1918 aufgrund ihrer Sprachgewalt faszinierte.⁶ Bevor Orff im Jahre 1940, durch Lothar Mühels Inszenierung der ‚Antigonae‘ in der Übersetzung Hölderlins am Wiener Burgtheater angeregt, mit seiner Bearbeitung der Tragödie begann, hatte er sich also bereits lange mit Hölderlin und der griechischen Tragödie auseinandergesetzt.⁷

Im Zentrum der Orff von Wilhelm Michel vermittelten Hölderlin-Forschung stand die Suche des Dichters nach einem ‚Heiligen‘ in der griechischen Tragödie, die Suche nach einem neuen, im Sinne des Dichters ‚hesperischen‘ Verhältnis zwischen Mensch und Gott. Sie traf sich hierin mit der zeitgleichen Sophokles-Forschung. Karl Reinhardt etwa schrieb über sein 1933 erschienenes Sophoklesbuch: „Hier nun wird man von nichts anderem gehandelt finden als von Sophokleischen Situationen, oder, wenn man einen anderen Ausdruck dafür will, vom Sophokleischen Verhältnis zwischen Mensch und Gott und zwischen Mensch und Mensch...“.⁸ Im Kapitel über die ‚Antigone‘ zitiert Reinhardt zweimal die Übersetzung Hölderlins,⁹ und an anderer Stelle bringt er den Zusammenhang zwischen Hölderlin und Sophokles in folgenden Worten auf den Punkt: „Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen verhalten sich grundsätzlich anders als alles, was es an Übersetzungen aus dem Griechischen, und nicht nur aus dem Griechischen, sonst gibt. Die Sophokleische Tragödie ist für ihn ein Stück herüberzurettender und neu zu erweckender Götterfülle. ... Die Dramen des Sophokles sind ihm wiedergefundene heilige Texte. Wiedergefunden darum, weil eine neue Nähe der Götter anfängt sich vorzuberei-

⁵ Orff in Hiller 1985, 52.

⁶ Dokumentation VII. 13. Musik und Sprache waren für Orff nicht zu trennen, und Wilhelm Keller spricht, möglicherweise den Komponisten zitierend, von einer „aus dem Geist der Sprache geborene[n] Musik und aus dem Geist der Musik geborene[n] Sprache“ (Keller 1985, 13; durch Kursivdruck vom durchlaufenden Text abgehoben).

⁷ Zur Chronologie vgl. Dokumentation VII. 9ff., Flashar 1991, 193ff.

⁸ Reinhardt 1933, 9.

⁹ Reinhardt 1933, 76 (v. 1) und 91 (v. 838).

ten“.¹⁰ Damit vergleichbar, wenn auch gut zwei Jahrzehnte später, ist Wolfgang Schadewaldts an Martin Heidegger anklingende Interpretation „Das tragische Geschehen, wie Hölderlin es sieht, ist *Gottgeschehen*...: neues Erscheinungwerden der Gottheit in die Welt hinein“.¹¹

Orffs Tragödienverständnis war von dieser Lesart der zeitgenössischen Philologie geprägt. Er rezipierte jedoch nicht nur die Ergebnisse derselben, sondern gab dieser auch Impulse. Karl Reinhardt hielt am Tag nach der westdeutschen Erstaufführung der ‚Antigonae‘ einen Vortrag zu ‚Hölderlin und Sophokles‘ und leitete diesen mit folgenden Worten ein: „Orffs Oper Antigonä ist eine klanglich so nachzeichnende Interpretation der Hölderlinschen Übersetzung, daß ein Wort über diese und ihr Verhältnis zum Originale des Sophokles, als Beitrag zum Ereignis der gestrigen Aufführung, nicht unerwünscht erscheinen mag“.¹² Bemerkenswert ist die Beschreibung als „klanglich nachzeichnend“ sowie als „Interpretation“, denn auch wenn die Musik kein Eigenleben in Opposition zum Text bzw. Textverständnis erhält, handelt es sich, wie Reinhardt richtig erkennt, nicht um eine bloße „Darstellung der Tragödie mit musikalischen Mitteln“,¹³ sondern um eine Interpretation der Übersetzung Hölderlins.¹⁴

Reinhardt hielt diesen Vortrag im Rahmen eines von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste organisierten Vortragsabends, bei welchem auch die Musikhistoriker Rudolf von Ficker und Walter Riezler sowie der Archäologe Ernst Buschor sprachen. Daß, wie hier, auf ihn und seine Musik betreffende Wissenschaftsdisziplinen vielfältige Anregungen ausgingen, ist eines der Charakteristika des Orffschen Lebenswerks: Von der Uraufführung der ‚Antigonae‘ bei den Salzburger Festspielen im Jahre 1949

¹⁰ Reinhardt 1960, 386.

¹¹ Schadewaldt 1957, 27.

¹² Reinhardt 1960, 381.

¹³ Kunze 1998, 547.

¹⁴ Im übrigen soll Reinhardt „geäußert haben, ... [Orffs Musik] habe mit der griechischen Tragödie nichts zu tun“ (laut der Reinhardt-Schülerin Karin Alt; vgl. Flashar 1991, 366 Anm. 28). Sofern dies zutrifft, war die positive Aufnahme der ‚Antigonae‘ von Seiten des Philologen im Sinne seiner ‚Antigone‘-Interpretation (vgl. Reinhardt 1960, 395, wo der Philologe ein Beispiel bringt, in welchem Orffs musikalische Umsetzung seiner Interpretation entspricht) nicht durch eine etwaige Übereinstimmung der Musik Orffs mit jener der Antike, sondern durch den ‚hesperischen‘ Geist der Tragödien-Bearbeitungen begründet. Reinhardt trennte offensichtlich Interpretation und musikalische Umsetzung (daß Reinhardt Orffs Musik gefallen hätte, ist damit nicht gesagt; vgl. Flashar 1991, 366 Anm. 28).

an war das Bemühen des Komponisten um die griechische Tragödie von einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung begleitet. In Salzburg sprach der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades über Orffs ‚Antigone‘-Interpretation,¹⁵ und zur Uraufführung des ‚Prometheus‘ im Jahre 1968 hielt der Theaterwissenschaftler Siegfried Melchinger einen Einführungsvortrag,¹⁶ und gab Franz Willnauer einen Band mit dem Titel ‚Prometheus. Mythos – Drama – Musik. Beiträge zu Carl Orffs Musikdrama nach Aischylos‘ heraus, für den u.a. der Regisseur Gustav Rudolf Sellner, der Mythenforscher Karl Kerényi, der Philologe Wolfgang Schadewaldt und der Musikwissenschaftler Harald Kaufmann Beiträge verfassten.

Diese (organisierte) Rezeption von Orffs Tragödien-Bearbeitungen ist Grund – oder Ausdruck? – dafür, dass diese von der ‚Antigonae‘ an „von führenden Vertretern der deutschen Musikwissenschaft, Philologie und Philosophie akzeptiert [wurde]“;¹⁷ von Seiten der Philosophie sei Martin Heidegger genannt. Die Reaktionen der Kritiker in der Presse waren, das sei nicht verschwiegen, unterschiedlich, oftmals polemisch ablehnend. Erinnerung sei an George Steiners kritisches Resümee zur Aufnahme der ‚Antigonae‘: „Viele fanden es verführerisch brutal; andere nur brutal“.¹⁸

Ein Philologe schätzte die Tragödien-Bearbeitungen Orffs wie kein anderer: Wolfgang Schadewaldt. Von 1951 an¹⁹ stand der Philologe mit dem Komponisten mehrere Jahrzehnte hindurch im Dialog, stellte seine Kenntnis der Quellen zur Verfügung, schrieb Kommentare und Einleitungen, gestaltete Beiträge für das Radio und erhielt dafür lebendig vor Augen gestellte antike Tragödien, die seinen Vorstellungen entsprachen. Beide ergänzten einander offenkundig: Orffs Antikebild kann ohne die Kenntnis von Schadewaldts Schriften nicht vollständig erfasst werden, doch auch umgekehrt sind Orffs Tragödien-Bearbeitungen für das Verständnis von Schadewaldts Antikebild – zumindest was die Tragödie betrifft – wesentlich. Für Schadewaldt erschien etwa in Orffs Musik, auch wenn er diese nicht für eine Rekonstruktion der altgriechischen hielt, die eigene Katharsis-Theorie realisiert. Er schreibt in einer Einführung zu einer Schallplatteneinspielung der ‚Antigonae‘ Orffs: „Im ganzen durchmißt das Spiel die einander überlagernden und durchkreuzenden Kurven des Schreckens wie

¹⁵ Georgiades 1981.

¹⁶ Melchinger 1968.

¹⁷ Flashar 1989, 633.

¹⁸ Steiner 1988, 212, vgl. auch Flashar 1991, 195f.

¹⁹ So Hannelore Gassner vom Orff-Zentrum München in einer brieflichen Mitteilung vom 30. September 2003.

des Jammers – Phobos und Eleos bei Aristoteles – , um schließlich in der erleichternden Reinigung-Katharsis – zur Ruhe zu kommen. Hier wie nur je erweist sich Orffs Musik als eine aus dem Grunde kathartische“.²⁰ Für Schadewaldt hatte die Musik Orffs eine gewisse Nähe zur griechischen Musik bezüglich ihrer Wirkung (wie er sie als Philologe annahm) – ein jedenfalls interessanter Aspekt, der jedoch relativiert wird, sobald man Schadewaldts Katharsis-Theorie nicht zustimmend rezipiert und der griechischen Musik eine andere Wirkung zuschreibt.²¹

Die Einheit, die manche Philologen in Sophokles, Hölderlin und Orff sahen, hielt Karl Reinhardt für eine geistige, Wolfgang Schadewaldt zudem auch für eine musikalische. Eine solche Einheit von Sophokles, Hölderlin und Orff anzunehmen impliziert eine überzeitliche Annäherung an die griechische Tragödie: Durch die Hölderlin-Edition Norbert von Hellingraths im Jahre 1911 vorbereitet, führte diese Rezeptionshaltung dazu, dass die Sophokles-Übersetzungen Hölderlins in den Zwanziger Jahren für die Bühne entdeckt wurden. Hand in Hand ging diese Entdeckung mit der Entwicklung eines entsprechenden Inszenierungsstils. „Alles wird nun ins Zeitlose gerückt mit der Betonung des Erlebnisses, der strengen Sprachform, des Sakralen, des Rituellen, des Archaisch-Mythischen, der Begegnung von Mensch und Gott“, schreibt Hellmut Flashar, und weiters, „die Interpretation der sophokleischen Tragödie und ihre Realisierung auf der Bühne in der Übertragung Hölderlins ... im Sinne einer zeit- und ortlosen Archaik ist dann in den Nachkriegsjahren fortgesetzt worden und blieb bis in die Mitte der 60-iger Jahre dominierend. Exponent dieser (von ihm selbst explizit betonten) Kontinuität ist Carl Orff“.²²

Werner Thomas stellte im Jahre 1980 fest, die „Frage nach einer *möglichen* musikalischen Gestaltung [der antiken Tragödie] mit jeweils zeitentsprechenden Mitteln stellt sich für jede Epoche neu. Für die Gegenwart hat Carl Orff mit seiner *Antigona* eine Antwort gegeben. Das Werk ist ein *Angebot* an die heutige Bühne, die antike Tragödie als Musiktheater mit jetzt verfügbaren Mitteln zu vergegenwärtigen“.²³ Die Epoche, für die diese Worte zutreffen, ist bereits vorbei. Forciert lässt sich sogar sagen, Carl Orffs Tragödien-Bearbeitungen gehörten schon 1980 einer vergangenen Epoche an, denn im Jahre 1979 waren beim Berliner Theatertreffen, zu

²⁰ Schadewaldt 1981, 202.

²¹ Vgl. Flashar 1991, 366 Anm. 30.

²² Flashar 1989, 627 und 633.

²³ Thomas 1980, 209.

welchem die zehn interessantesten deutschsprachigen Inszenierungen geladen wurden, vier ‚Antigone‘-Aufführungen zu sehen, alle in der Übersetzung Hölderlins: Vom Geist, der die Verwendung dieser auf dem Theater eingeleitet hatte, und der Orffs ‚Antigonae‘ prägte, war nichts mehr übrig. Regietheater: Politisierung, Aktualisierung, Ridiculisierung hatten das ‚Heilige‘ vertrieben.²⁴

Orffs Tragödien-Bearbeitungen erlangten ihren Platz im Rahmen der Antikerezeption im 20. Jahrhundert (ungeachtet ihres musikalischen Werts) durch die geistige Nähe zum Antikebild mehrerer bedeutender Philologen, die allesamt diese Werke nicht als Rekonstruktion altgriechischer Musik erachteten. ‚Antigonae‘, ‚Oedipus der Tyrann‘ und ‚Prometheus‘ sind musikalischer Ausdruck einer kulturgeschichtlich und philologisch bedeutenden Strömung von den Zwanziger- bis zu den Sechziger-Jahren.

Weniger zeitgebunden ist Orffs künstlerischer Umgang mit seinem ‚Material‘, der besonders für den Entstehungsprozess des ‚Prometheus‘ (1963–67) aufschlussreich ist. Der Komponist hatte ursprünglich vor, eine lateinische Übersetzung zu verwenden, war jedoch durch seine musikalischen Vorstellungen an die Grenzen dieser Sprache gestoßen. „Erst der Umweg über das Lateinische ließ mich erkennen, daß für die musikalische Darstellung des Prometheus nur die Originalsprache der Dichtung, das Altgriechische, in Frage käme. Natürlich war mir bewußt, daß ein solches Unternehmen von der Bewältigung der Sprache her ein großes Wagnis sein würde. Immer wieder diskutierte ich mit Fachleuten – Philologen, griechischen Schauspielern und Regisseuren – über die Gesetze des griechischen Versmaßes und über eine für uns heute angemessene Aussprache des Altgriechischen. Schließlich machte ich den Versuch, mir von jedem von ihnen die gleichen Textstellen auf Band sprechen zu lassen. Das erstaunliche Ergebnis war, daß bei der Textdeklamation ganz unterschiedliche Resultate zutage kamen. Nun wußte ich, daß mir die Freiheit zustünde, das Griechische in meiner Weise zu interpretieren, das heißt, ganz vom musikalisch-gestischen Sprachduktus her, wie ich es bei Hölderlins Sophokles-Übertragungen erfahren und gelernt hatte.“²⁵

Die Aussprache, mit der die dieser Sprache immanente Musikalität aufs engste verbunden ist, stellt ein grundsätzliches Problem für Theaterleute und Komponisten dar. Obwohl Orff wußte, dass mit der Schulaussprache der Klang des Altgriechischen nicht authentisch wieder-

²⁴ Vgl. Flashar 1989, 644ff. und 1991, 250f.

²⁵ Dokumentation VIII. 10.

gegeben werden konnte, machte er diese zu seinem Maßstab, da es ihr Klang war, den er seit seiner frühen Jugend im Ohr hatte. Zudem löste er, anders als in den ‚Trifoni‘, das antike Metrum auf. Harald Kaufmann spricht in einer Analyse dieser kompositorischen Maßnahme von einer „Eigenwilligkeit, mit der Orff die Bildungssprache zitiert und zugleich auflöst ... , es ist, als ob Orff es darauf angelegt hätte ... , dem klassischen Bildungsgut eine Vortragsart abzutrotzen, die eben dieser Bildung zuwiderläuft. Die Sprache wird in Material zerbrochen und aus diesem neu formuliert“.²⁶ Kaufmann zeigt, wie der Komponist entgegen der antiken Metrik eine eigene Rhythmisierung des Textes vornahm, und stellt etwa für die ersten elf Verse der Tragödie fest, dass der zweisilbige jambische Trimeter des Aischylos in einen dreisilbigen Pentameter umgewandelt wurde.

„Der Kenner der griechischen Tragödie mag sich immerhin fragen, weshalb sich Orff nicht wenigstens in der Gesangsdeklamation ... an Metrik und Rhythmus zumindest der Chorlieder hielt und vom repetitiven Prinzip abging“, meint Stefan Kunze und gibt selbst die Antwort, „sichere künstlerische Einsicht bewahrte Orff von solcher Restauration. Sie hätte nämlich nicht nur die fatale Erinnerung an blasse Versuche aus einer weit zurückliegenden Epoche der Musikgeschichte geweckt ... , sondern vor allem trotz der Beschränkung auf zwei rhythmische Elemente (einfacher und doppelter Zeitwert) keine sinnfällig überzeugende rhythmische Gestalt ergeben. ... Damit jedoch, dass Orff der rhythmischen Komponente eine entscheidende Rolle übertrug, erhielt nicht nur das repetitive Prinzip Halt und Rückgrat, sondern es war auch dem ursprünglich musikalischen Element des Altgriechischen, das eben primär als rhythmisches in Erscheinung trat, Rechnung getragen“.²⁷

Orff setzte seine Vorstellung des Griechischen, von seiner Aneignung der Sprache Hölderlins geprägt, in einem künstlerischen Vorgang musikalisch um. Diese eigene akustische Vision zu vermitteln, stellte eine weitere Schwierigkeit dar. Im ‚Gedenkbuch‘ für Carl Orff²⁸ erinnern sich die Sänger Carlos Alexander und Roland Hermann, wie sie sich die Rolle des Prometheus aneigneten. In beiden Fällen war es Orff, der selbst die Vermitt-

²⁶ Kaufmann 1968, 66.

²⁷ Kunze 1998, 549. Für die Griechen hat sich eine „sinnfällig überzeugende rhythmische Gestalt“ ergeben. Wie die Art der Rhythmisierung der altgriechischen Sprache und Musik als Rhythmus erfahrbar gemacht werden kann, ist eine der wesentlichen Frage für eine historisch rekonstruierende Darbietung.

²⁸ Leuchtman 1985.

lung der Aussprache des Altgriechischen übernahm,²⁹ d.h. er vermittelte den Klang, den er im Ohr hatte. Der Komponist, der sich zuvor eingehend mit Rekonstruktionsversuchen beschäftigt und seine eigene Klangwelt gefunden hatte, ging nun seinen Weg, sprach selbst den Text für die Sänger auf Band – vermittelte nicht das Problem der Rekonstruktion sondern seine eigene künstlerische Lösung.³⁰

Auch wenn Orff mit seinem ‚Material‘ frei umging und neue Akzente setzte, schärfte er, was die Einheit von Wort, Musik und Gestik betrifft, den Blick für das Verhältnis dieser drei Elemente in der antiken Musik. Indem er versuchte, den musikalischen Klang der Sprache gestisch umzusetzen, näherte sich der Komponist den antiken Aufführungsbedingungen an. Er selbst nannte dies „gestische Versinnlichung der Sprache“.³¹ Dieser Prozess wurde etwa durch die Arbeit mit Sängern oder durch erneutes Hören der Werke, stets weitergetrieben. Carlos Alexander berichtet von seinen diesbezüglichen Erfahrungen: „Alle Veränderungen, die Orff ... vornahm, dienten nie einer Ästhetisierung der Tonsprache ..., sondern dienten immer dazu, den Sprachduktus plastischer zu führen und Sinngehalte präziser zu formulieren“.³² Besonders für den auf altgriechisch musikalisch umgesetzten ‚Prometheus‘ war es bedeutend, eine emotionale Verständlichkeit zu erreichen – im übrigen wurde für das Publikum ein Buch herausgegeben, das den altgriechischen Text, eine Umschrift desselben, eine Interlinearübersetzung von Werner Thomas und eine Nachdichtung von Ernst Buschor enthielt.³³

Das Beispiel Carl Orffs zeigt, wie eine produktive Rezeption der griechischen Tragödie mit musikalischen Mitteln funktionieren kann. Er, den Gustav Rudolf Sellner als „leidenschaftlichen Alleingänger“ bezeichnete,³⁴ hatte wie kaum ein anderer Freunde und Bekannte in allen ihn betreffenden Disziplinen: Vom Hölderlinforscher Wilhelm Michel über den Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades bis zum Klassischen Philologen

²⁹ Alexander 1985, 34, Hermann 1985, 40.

³⁰ Diese Verwendung der griechischen Sprache als Material ist legitim, doch dem erhobenen Anspruch, den Urklang der Sprache zu entfalten (Orff in Hiller 1985, 50), diametral entgegengesetzt. Der ‚echte‘ Klang des Griechischen kann nur unter Berücksichtigung der korrekten Aussprache sowie der Gesetze der Prosodie und des Rhythmus zu Gehör gebracht werden.

³¹ Orff in Hermann 1985, 47.

³² Hermann 1985, 47.

³³ Orff 1967.

³⁴ Sellner 1985, 151.

Wolfgang Schadewaldt, um nur einige ‚Helfer‘ zu nennen. Es handelte sich um einige der bekanntesten Wissenschaftler seiner Zeit, um Wissenschaftler, die über ihre Fachgrenzen hinaus auf eine Wirkung in die Öffentlichkeit bedacht waren, und in Orffs Tragödien-Bearbeitungen Aspekte ihrer eigenen Vorstellungen verwirklicht sahen – die Seite derer, die die Aufführung seiner Werke ermöglichten, sei nicht vergessen.

In allen Positionen, als Künstler, der von außen Impulse aufnahm, sich eine Vorstellung bildete, diese durch Zusammenarbeit mit Spezialisten vertiefte und dann produktiv umsetzte, als Theatermann, der seine Werke zur Aufführung bringen konnte, wie auch als Impulsgeber für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem von ihm behandelten Thema, wirkte Carl Orff als Katalysator zwischen Wissenschaft und Theaterpraxis. Möglich war dies nur, da ihm, dem Komponisten, ebenso kommunikative und offene Personen auf Seiten der Wissenschaft und der Theaterpraxis gegenüberstanden, die mit ihm eine Symbiose eingingen.

Dieses Zusammenspiel sollte anregend sein bei dem Bemühen, ein aktuelleres, unserer Zeit und ihrer Forschung angemesseneres ‚Angebot‘ dem Theater zu machen. Auf die Ziele der Personen, die diese Symbiose eingehen, wird es ankommen, ob die antike Musik wie bei Carl Orff Ausgangspunkt für eine eigene musikalische Umsetzung ist, oder ob sie – soweit dies möglich ist – selbst als akustisches Erlebnis auf der Bühne zum Leben erweckt werden kann.

Bibliographie

<http://www.orff-zentrum.de/>

- | | |
|--------------------|--|
| Alexander 1985 | C. Alexander, Erinnerungen an Carl Orffs Prometheus. In: Leuchtman 1985, 33–36. |
| Dokumentation | Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. I-VIII. Tutzing 1975–1983. |
| Dokumentation VII | Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. VII. Abendländisches Musiktheater. Tutzing 1981. |
| Dokumentation VIII | Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. VIII. Theatrum Mundi. Tutzing 1983. |
| Flashar 1989 | H. Flashar, Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne. In: M. Kraus (Hg.), Hellmut Flashar. <i>Eidola</i> . Ausgewählte Kleine Schriften. Amsterdam 1989, 621–647. |
| Flashar 1991 | H. Flashar, Die Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. München 1991. |

- Georgiades 1981 T.G. Georgiades, Zur Antigone-Interpretation von Carl Orff. In: Dokumentation VII, 180–185.
- Hermann 1985 R. Hermann, Ananke und Tyche. Erlebnisse eines Sängers in der Prometheus-Rolle. In: Leuchtmann 1985, 39–47.
- Hiller 1985 W. Hiller, „Morgenstund hat Orff im Mund“. In: Leuchtmann 1985, 49–60.
- Kaufmann 1968 H. Kaufmann, Carl Orffs Musik heute. An Beispielen aus „Prometheus“ verdeutlicht. In: Willnauer 1968, 62–75.
- Keller 1985 W. Keller, Zeugenaussage über C. O. und sein Werk. In: Leuchtmann 1985, 9–32.
- Kunze 1998 S. Kunze, Orffs Tragödien-Bearbeitungen und die Moderne. In: ders., De musica. Tutzing.
- Leuchtmann 1985 H. Leuchtmann (Hg.), Carl Orff. Ein Gedenkbuch. Tutzing.
- Melchinger 1968 S. Melchinger, Prometheus. Neue Zeitschrift für Musik 7/8, 322–330.
- Orff 1967 C. Orff, Prometheus. Mainz
- Reinhardt 1933 K. Reinhardt, Sophokles. Frankfurt am Main (4. Aufl. 1976).
- Reinhardt 1960 K. Reinhardt, Hölderlin und Sophokles. Gestalt und Gedanke. In: ders., Tradition und Geist. Göttingen 1960, 381–397.
- Schadewaldt 1957 Sophokles, Tragödien. Deutsch v. F. Hölderlin, hg. u. eingel. v. W. Schadewaldt. Frankfurt am Main
- Schadewaldt 1968 W. Schadewaldt, Carl Orff und die griechische Tragödie. In: Willnauer 1968, 27–42.
- Schadewaldt 1981 W. Schadewaldt, Zur Antigona von Carl Orff. In: Dokumentation VII, 199–203.
- Schubert 1998 W. Schubert, Das antike Drama im Musikschaffen des 19. und 20. Jahrhunderts. In: G. Binder/B. Effe (Hg.), Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität. Trier, 385–422.
- Sellner 1985 G.R. Sellner, In Erinnerung an Carl Orff. In: Leuchtmann 1985, 147–151.
- Steiner 1988 G. Steiner, Die Antigonen. München.
- Thomas 1985 W. Thomas, „Gemeinsambrüderliches...“. Erinnerungen an Carl Orff aus drei Jahrzehnten. In: Leuchtmann 1985, 155–172.
- Thomas 1990 W. Thomas, Carl Orffs Antigona. Wieder-Gabe einer antiken Tragödie. In: ders., Das Rad der Fortuna: ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs. Mainz 1990, 209–219.
- Willnauer 1968 F. Willnauer (Hg.), Prometheus. Mythos – Drama – Musik. Beiträge zu Carl Orffs Musikdrama nach Aischylos. Tübingen.