NORBERT JÜRGEN SCHNEIDER

Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960

»De temporum fine comedia«: Endzeitstimmung, Wendezeit. In astrologischer Formulierung: »Beginn des Wassermann-Zeitalters«. Kommerziell etiketiert: »New Age«. In Jean Gebsers Terminologie[1]: »Integrale Struktur« mit der »Diaphanität« als Wesensmerkmal der neuen Ganzheit.

Überblicken spätere Generationen die winzige Spanne von 500 Jahren mitteleuropäischer Hochkultur, so werden die Jahre seit etwa 1400 merkwürdig auffallen, – als selbstzerstörerischer Traum von der »Sehnsucht des abendländischen Menschen, die Einzigartigkeit seiner Individualität über die (linear – nicht zyklisch gedachte) Zeit hinweg zu retten, vom Makel der Vergänglichkeit zu reinigen und sich in ingeniösen Werken von größtmöglicher Unzerstörbarkeit zu verewigen[2].

In Kontrastpaaren dargestellt:

Im »abendländischen Traum«:	In der »integralen Struktur«:
• Dominanz des »Ich«, Abgrenzung vom »Du«; nationales Denken.	• Überwindung der Spaltung in »Ich« und »Du«; internationales, planetarisches Denken, aperspektivisches Bewußtsein mit mehreren »Ich«-Positionen.
• Individualität und Egoismus.	• Kollektivbewußtsein und Gruppenverantwortung.
• Haben und Besitzen; Sich in statischen, schriftlich oder technologisch dokumentierten Werken »unsterblich« machen.	• Sein und Erleben statt Haben. Abkehr vom statischen Werkcharakter, Werk als einmaliger und nichtwiederholbarer Prozeß.

Im »abendländischen Traum«:	In der »integralen Struktur«:
• Dominanz von Sehen, Ratio und Schrift. Reduktion der Wahrnehmung auf das Bewußte.	• Re-Integration von Hören und Fühlen, von Magischem, Mythischem und dem Unbewußten.
• Beherrschung der Natur durch Technik und Naturwissenschaft; Veränderung und Zerstörung biologischer Systeme.	• Unterordnung unter die Natur; Wiedergewinnen einer ökologischen Balance.
• Linearer Fortschritt, teleologisches Denken, Finalorientierung.	• Abkehr von der Aggression des Fortschrittdenkens; Erkennen der Qualität eines absichtslosen »Sein« im »ewigen Jetzt«.
• Spezialisierung, Differenzierung, Arbeitsteilung in allen Kulturbereichen.	• Rückerinnerung an Ganzheiten; Überwindung von Spaltung und Teilung.

Neben zahlreichen Beziehungen im Detail (vgl. die neue Funktion von Hören und Improvisieren; Rückkehr zu einer primären Klanglichkeit, die nicht mehr schriftlich fixierbar ist) liegt die grundsätzliche Verwandtschaft der Musik Carl Orffs mit der repetitiven Musik im gemeinsamen Intonieren von solchen Wesensqualitäten des »neuen Zeitalters«, wie sie in der tabellarischen Übersicht angedeutet waren. Sowohl für Orff wie für die Minimalisten typisch sind die Anerkennung höherer Ordnungen (im Sinne einer Unterordnung unter einfache Klangverläufe und Prozesse), die Einsicht in die (menschheitsgefährdende) Unzulänglichkeit der Ego-Bezogenheit sowie die Abwendung vom musikalischen Ideal des »Ich«-Ausdrucks typisch. »Odi et amo«: Eigenständigkeit und Miteinander. Das »Ich« (»odi«) findet seine Überwindung im »Du« (»amo«). Formen eines integrativen Zusammenlebens bahnen sich an. Der Gedanke an eine Weltmusik, in der alle Kulturen gleichrangig miteinander verbunden sind, kennzeichnet sowohl Orff wie die Minimalisten.

Hierzu zwei Zitate.

Terry Riley: »Ich fühle aber, daß wir, einmal vertraut mit dem Gedanken einer globalen Lebensform, ja sogar eines interplanetaren Lebens, von hier

nicht mehr rückwärts gehen können. Wenn wir versuchen, in Harmonie zu überleben, dann kann dies nur durch eine beständig erweiterte Kommunikation zwischen allen Nachbarn auf dem Globus geschehen, durch eine hartnäckige Erforschung all dessen, was hier mit irrationaler Gleichzeitigkeit vor sich geht ... Wenn wir hier einen großen Schritt machen, wenn wir tiefer ineinander hineinsehen, aus einem Bedürfnis nach Austausch und Liebe füreinander, dann wird sich das in der Musik des 21. Jahrhunderts zeigen«[3].

Carl Orff verwendet ganz ähnliche Definitionen:

»... daß ich die Hauptaufgabe meines Schaffens stets darin gesehen habe, das Unbewußte und geistig Verbindende im Menschen anzusprechen, ganz gleich welcher Rasse oder Nation er angehört. Die Menschen sind doch überall gleich in ihren elementaren Empfindungen. Wir leben heute nicht mehr – wie in vergangenen Jahrhunderten – isoliert in einzelnen Kulturkreisen. Die Menschen unseres Zeitalters sind durch die modernen Kommunikationsmittel einander so nahe gerückt, daß eine Verständigung nicht nur in wirtschaftlichen und politischen Fragen unerläßlich ist, sondern daß auch im künstlerischen Bereich jene Elemente hervorgehoben werden müssen, die das Bewußtsein einer übereinstimmenden Verbundenheit wachrufen und wachhalten«[4].

Repetitive Musik? Minimal Music? Periodische Musik?

Will man die solcherart chiffrierte Musik auf ein gemeinsames Charakteristikum reduzieren, so wäre dies zum einen das Prinzip der patternartigen periodischen Bewegung, zum anderen jene organische Dialektik von ständiger Wiederholung und ständiger gradueller Verwandlung. Metaphern solcher Musik sind z.B. die »Flamme« und der »Wasserstrudel«, die statisch erscheinen und doch aus ständig variierter Bewegung bestehen. Daß die chinesische Lehre des Tao wie maßgeschneidert die Philosophie solcher Musik darstellt, belegt deutlich die Konvergenz der neueren Ästhetik (gleiches gilt auch für die neuere Physik und Biologie) mit den östlichen Vorstellungswelten. Letzteres sind jene Denkwelten, die auch Carl Orff von Jugend an fasziniert hatten[5]. Ordnung und Form sind nach taoistischer Vorstellung niemals statisch, sondern dynamisch. Wie bei Heraklit gilt: »Alles

fließt«. Der »constant flow« ist hier das Analogon der repetitiven Musik, die kennzeichnenderweise aus der »Fluxus«-Richtung der amerikanischen Bildenden Kunst entstanden ist. Im Gegensatz zur taoistischen Vorstellung ist der abendländische Ordnungsbegriff (und damit auch der musikalische Formbegriff) ein statischer: mit Maß und Zahl, mit Metrum und Takt, hat der abendländische Mensch allem Fließenden seine statische Ordnung im Sinne eines Vermessens aufgezwungen, – zur imperialistischen Vermessenheit seiner Kultur war es von daher nicht nur etymologisch ein kleiner Schritt.

Bei einer Gegenüberstellung von repetitiver Musik und Orffscher Musik dürfte der östliche Zeitbegriff ein zentrales Verbindungsscharnier darstellen. »Zeit« ist in beiden Fällen nicht-linear, flächig aufgefaßt. Netzartig werden periodisch schwingende Klangmuster (patterns) in immer neuen Konfigurationen zur Fläche verwebt. Es gibt in dieser Statik keine Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Bezeichnenderweise war auch das Geschichtsverständnis Carl Orffs ein diachrones und durch das Ineins-Setzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geprägt. In solchem Zeitempfinden gibt es keine festen Zeitgestalten, sondern allenfalls Prozeßgestalten und fluide Strukturen. »Zeit« als objektiv Meßbares ist aufgehoben: Improvisationen von Carl Orff waren typischerweise – wie z. B. Gunild Keetman berichtet[6] – meist unendlich in der Ausdehnung.

Ein Trugschluß wäre es, Carl Orffs Orientierung an östlichem Zeitempfinden, seine zyklische und flächige Auffassung von Zeit als musikalische Regression und billige Archaisierung abzutun. Viel mehr steht sie in Übereinstimmung mit den Erkenntnissen der neuen Physik: zu erinnern ist hier ebenso an die seit Heisenbergs Unschärferelation »verschmierten«, flächigen und unbestimmten Teilchenbewegungen, wie an den Atomphysiker Niels Bohr, der erstmals die Ähnlichkeit zwischen dem taoistischen Feldbegriff und dem Feldbegriff der theoretischen Physik festgestellt hat.

Anhand von vier Themenkomplexen möchte ich gemeinsame Strukturmerkmale der Musik Carl Orffs und der repetitiven Musik aufzeigen und für eine künftige Orff-Forschung perspektivieren: 1) Periodik, 2) pattern music, 3) Instrumentation und 4) Improvisation.

Periodik

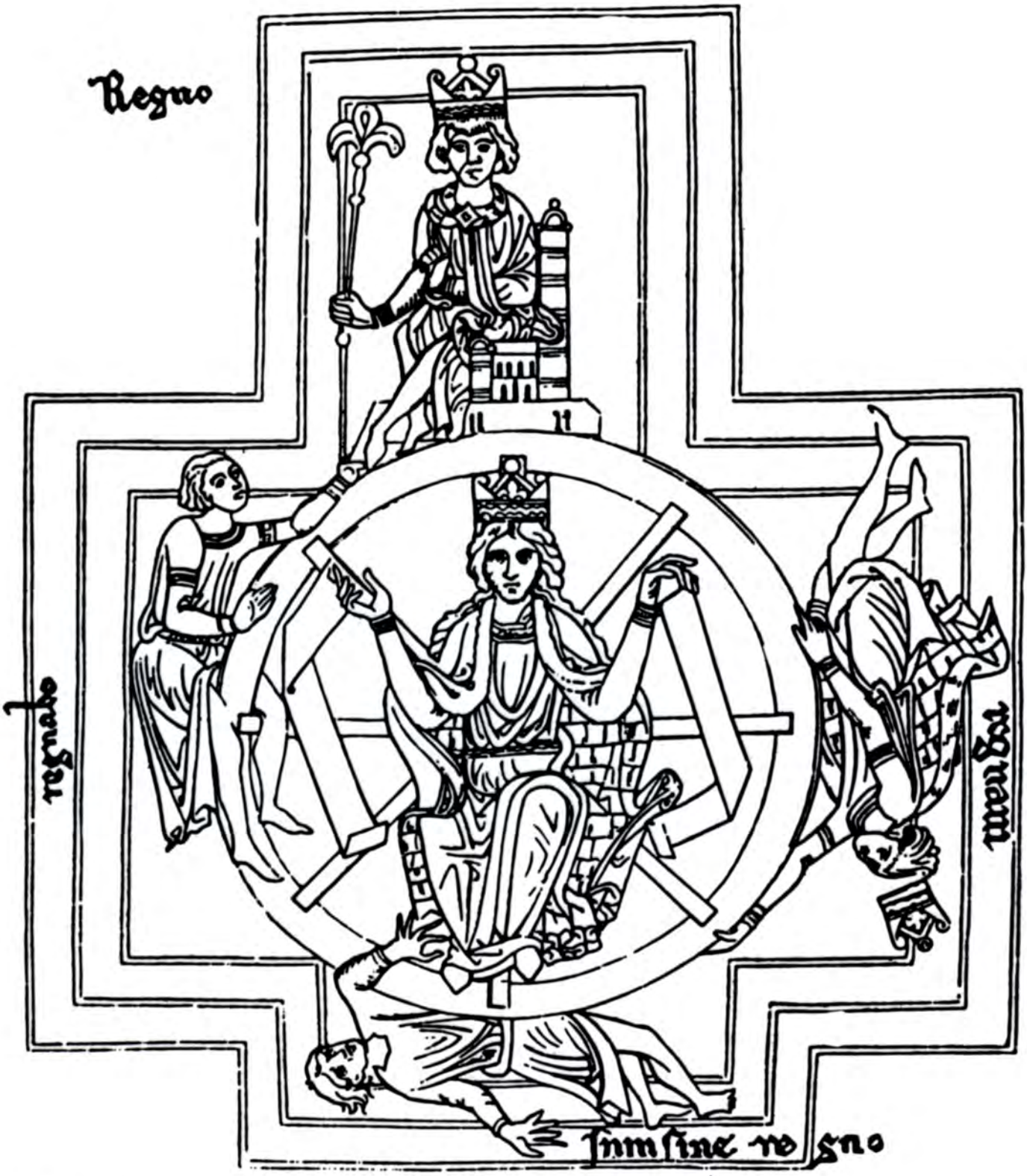
Daß alles im und um den Menschen »Schwingung« sei (vom Lauf der Gestirne bis zu Puls, Atem, sowie Molekular-, Zell- und Atompulsationen) ist ein Topos, dessen inflationäre Umgangssprachlichkeit derzeit fast bedauerlich ist. Daß damit dennoch ein Wesenskern getroffen ist, zeigt uns nichts weniger als der Begriff »Welt« selbst an: das was Welle ist, was schwingt, was »wellt«, – das ist die Welt.

Die Musik von Carl Orff (ich meine damit den instrumentalen Part seiner Werke) und die repetitive Musik befinden sich mehr als andere Musik der vergangenen 500 Jahre wieder im Einklang mit dem Prinzip des Schwingens, der musikalischen Pendelbewegung. Infolge ihrer Regelhaftigkeit vermittelt periodische Bewegung[7] einer musikalischen Komposition eine jenseits der Ich-Reguliertheit liegende Objektivität. Gegenstück ist die »musikalische Prosa«, die allein aus ihrer Bezogenheit auf die subjektive Gestik eines erlebenden Ichs ihren Sinn bezieht.

Die aktive Wahrnehmung einer periodischen Bewegung geht mit einer Zentrierung des Bewußtseins parallel (die Pendelbewegung des Hypnotiseurs mag hier als außermusikalische Anwendung genannt sein). Analog zum Brennglas der Optik, wo durch Konzentration der Lichtwellen auf einen Punkt eine (im Wortsinne) in die Tiefe brennende Kraft generiert wird, kann auch das auf eine periodische Bewegung zentrierte Bewußtsein beim Musikerleben in tiefe Schichten (ins Numinose und Magische) vordringen und zu einem ›Wissen‹ gelangen, das dem zerstreuten und von ständigen Außeneindrücken abgelenkten Alltagsbewußtsein niemals zugänglich ist.

Die Übergänge von periodischer und aperiodischer Bewegung sind in neuerer Musik mehrfach zum Gegenstand kompositorischer Reflexion gemacht worden; z. B. in dem Schlagzeugstück »Persephassa« (1969) von Yannis Xenakis oder in dem Orchesterstück »Gestalt« (1980) von Peter Michael Hamel. Von besonderer Intensität im Werk Carl Orffs ist in diesem Kontext in »De temporum fine comedia« die Stelle, wo beim Text »Wir fallen aus der Zeit« sich eine dreitönige, endlos rotierende Bewegung in nichtperiodische Bewegung bzw. ins Nichts auflöst.

Ein Schlüsselwerk der Instrumentalmusik Carl Orffs stellt seine »Entrata« für fünfchöriges Orchester und Orgel dar, die 1930 von Hermann Scherchen in Königsberg uraufgeführt worden ist[8]. Das Werk ist eine Instru-



»Fortuna mit dem Rad«

mentierung von William Byrds Virginalstück »The Bells« und projeziert die periodische Schwingung des Glockengeläuts in ein überdimensionales Klangspiel. Nahezu allegorisch für das periodische Musikempfinden Carl Orffs muß jene inzwischen berühmt gewordene Abbildung »Fortuna mit dem Rad« genannt werden, die er 1934 beim ersten Aufschlagen des Text-

buches der »Carmina burana« so intensiv erlebte: Das Rad ist Symbol für Orffs zyklische Auffassung von Zeit; Bewegung und Statik sind hier – in Übereinstimmung mit taoistischer Vorstellung – in Einklang gebracht.

Im Unterschied zu manchen Formen der repetitiven Musik sind bei Carl Orff die periodischen Bewegungen nie kompliziert. Seine Musik kennt z. B. nicht die rhythmischen Pedale (d. h. die Periodenüberlagerungen) der Kompositionen von Steve Reich, auch nicht die komplexen – zum Teil sogar 19- oder 21-gliedrigen – Periodenbewegungen der von indischer Musik beeinflußten Kompositionen Terry Rileys.

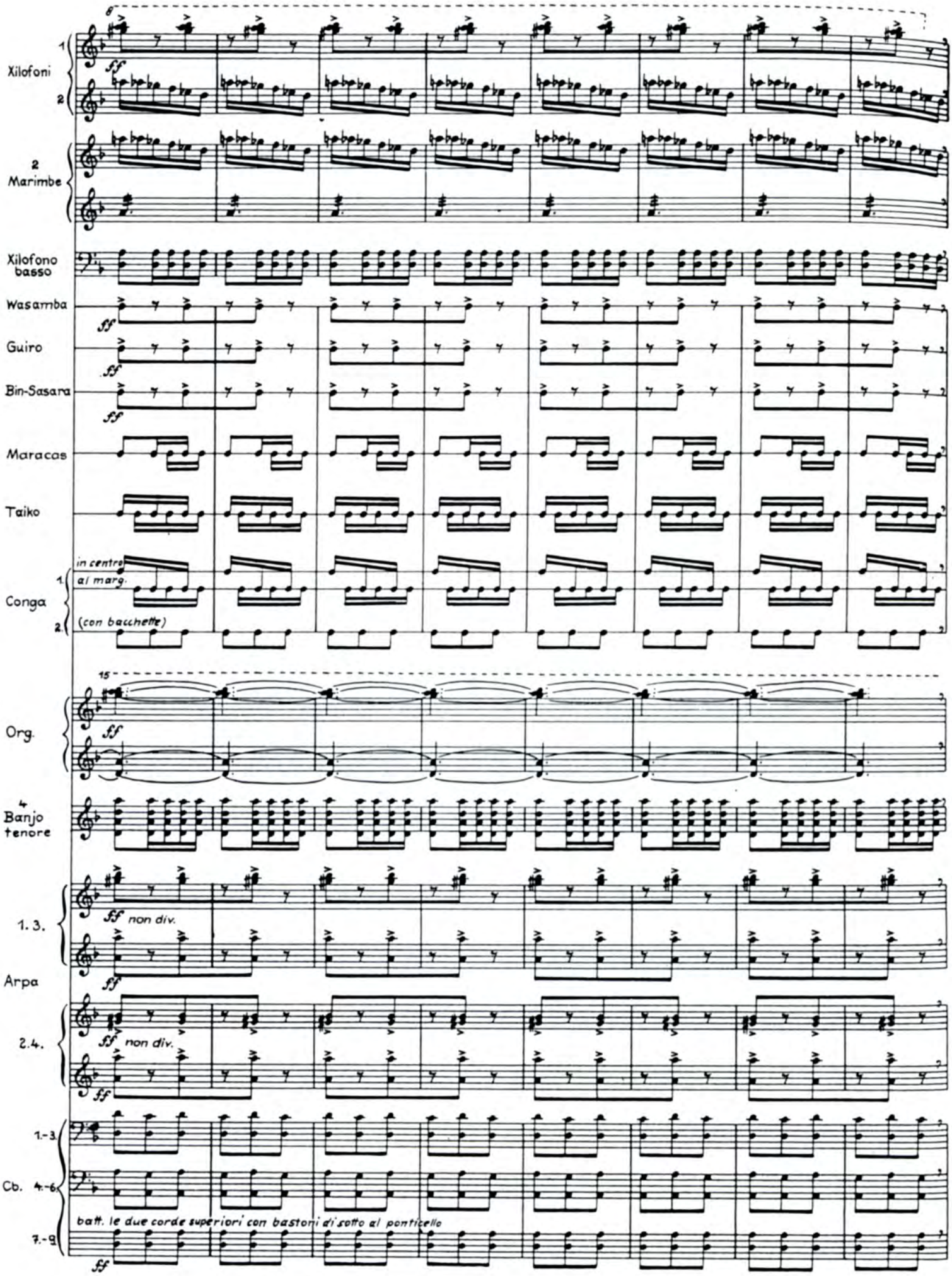
pattern music

In der ganzheitlichen Musik des »integralen Zeitalters« findet sich über die subjektive Instanz des Komponisten oftmals eine höhere Ordnung, ein »pattern« gesetzt. In der Anerkennung solch höherer Ordnung sehen Minimalisten wie auch östlich beeinflußte Jazzmusiker einen neuen spirituellen Gehalt von Musik.

»Pattern« kann sowohl eine rhythmische Figur sein wie auch eine Tonhöhenauswahl jenseits einer individuierten Formung (z. B. ein Raga, ein Modus oder das naturgegebene Obertonspektrum eines Klanges). Wesensbestimmend für ein »pattern« bleibt dessen sinnliche Erfahrbarkeit und Fühlbarkeit; in diesem Sinne scheiden z. B. die Zwölftonreihe und serielle oder stochastische Rastrierungen – obwohl sie operativ als »pattern« angesprochen werden dürften – als Grundlage einer pattern music aus.

Erste Formen von pattern music im XX. Jahrhundert findet man – wenn von genialen Außenseitern wie z. B. Erik Satie man absieht – vor allem im Jazz. Die rufartigen shouts und die figurativen Wiederholungen sind wesenhaft repetitiv. Auch der Blues ist letztlich nur die Wiederholung einer zwölftaktigen Periode. Carl Orff setzte sich produktiv mit dem Jazz auseinander und ließ sich (wie mir Wilfried Hiller dankenswerter Weise mitteilte) beim Komponieren – etwa von »Der Mond« – durch das Hören von Jazzplatten anregen. Er begeisterte sich z. B. für die Jazzmusik von Don Ellis im 5/8- oder 34/8-Takt.

Die Anlage des Klangsatzes in musterartigen Komplexen ist wohl die bedeutendste Gemeinsamkeit von Orffscher Musik und minimalistischer Mu-



Notenbeispiel: »Prometheus«-Partitur Seite 222 (Schott-Verlag)

sik. Ein Blick auf eine willkürlich aufgeschlagene Partiturseite – hier aus dem »Prometheus« – vermag das patternhafte zu belegen (s. S. 361).

Keiner der europäischen Komponisten des XX. Jahrhunderts hat solcherart konsequent mit patterns gearbeitet: »Die Beharrlichkeit, mit der Orff sein Leben lang die Möglichkeiten des Ostinatos exerzierte und abwandelte, als Strawinsky und auch der frühe Milhaud sich längst schon von dieser Möglichkeit des Komponierens abgesetzt hatten – rückt die Resultate aus ihrer ästhetischen Wirkungssphäre von Stilmustern ins Akustisch-Elementare. Orff kann hier durchaus als Experimentator, Forscher und Finder gelten«[9].

Der Umstand, daß Carl Orff nicht nur mit seinem Lithophon[10] die Steine zu Klang erweckte, sondern auch in seinem Arbeitszimmer eine prächtige Sammlung von Steinen und Kristallen besaß, die ihm allem Anschein nach auf der räumlich-visuellen Ebene solche patterns darstellten, welche auf eine höhere (kosmologische bzw. harmonikale) Ordnung verwiesen, läßt mich auf die kymatische Forschung des Schweizers Hans Jenny (1904–1972) verweisen[11]: In Weiterentwicklung des Prinzips der Chladnischen Klangfiguren (Erregung von festen Körpern durch Klangquellen und Visualisierung der Schwingungsverläufe durch Sand, Pulver, Flüssigkeiten usw.) konnte Hans Jenny belegen, daß nahezu alle Formen der Natur aus einfachen Klängen generierbar sind (Abb. 1–5).

Alle gezeigten Formen bleiben nur durch Erregung mittels Klang »lebendig«. Stellt man den lebensspendenden Tongenerator ab, so fallen sie zur eintönig-formlosen Masse zusammen. Es scheint, als hätte Hans Jenny hier das Bibelwort »Am Anfang war der Klang« (hebr.: »ruach«) sichtbar gemacht. Mir scheint es kaum eine bessere Möglichkeit zu geben, das Wesen der periodischen Musik als Ineinsgehen mit überindividuellen harmonikalen und biologischen Ordnungen verständlich zu machen.

Abb. 1: Klangfigur Platte 25 × 33 cm, 0,5 mm dick, 5330 Hertz. An solchen Gestaltungen lassen sich die Varietäten ein und desselben Formmotivs verfolgen. Dasselbe metamorphoseiert sich. Aus: Hans Jenny, Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik.

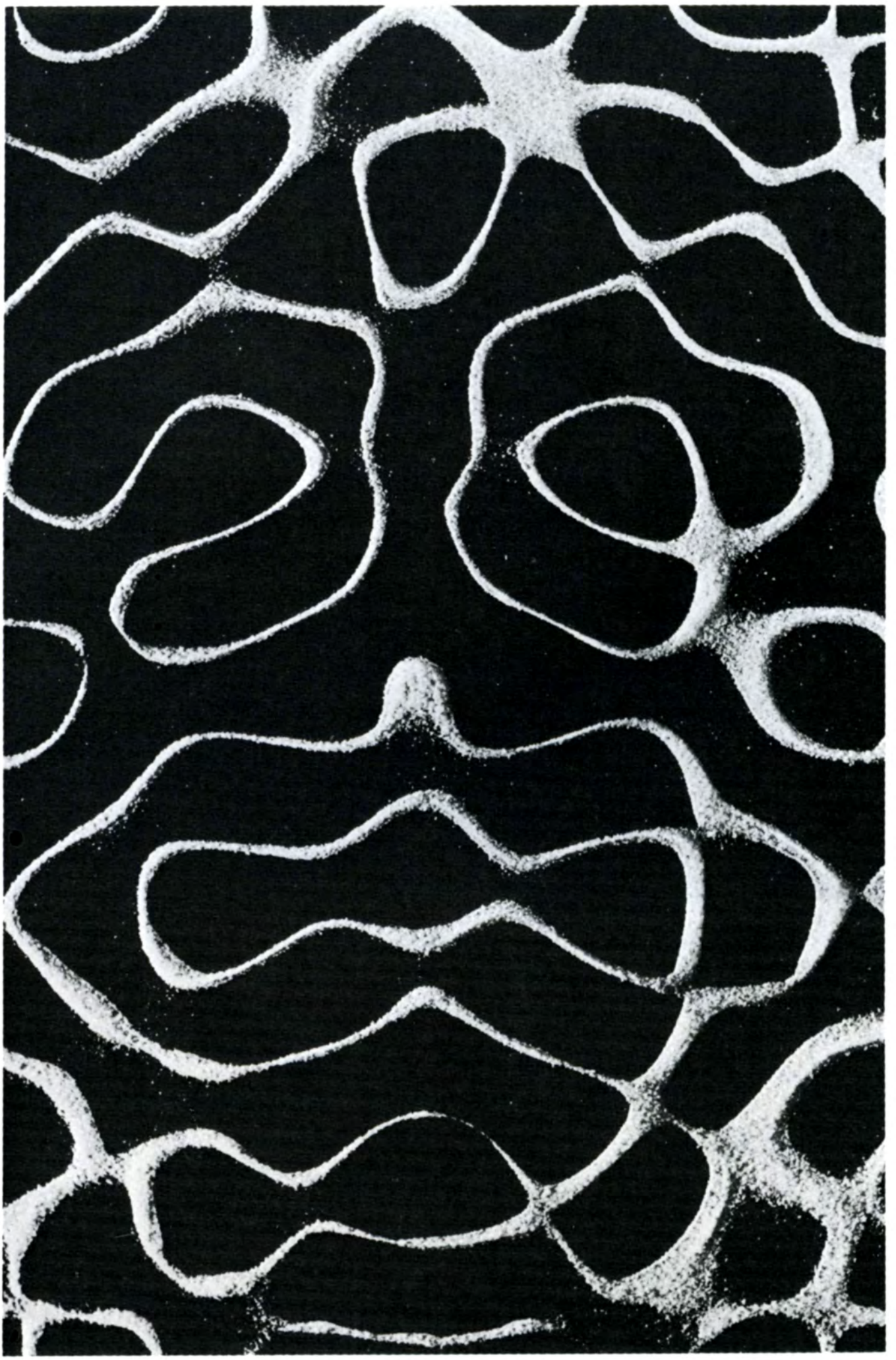


Abb. 2: Bach, Toccata d-moll, Satz 1, Takt 29, Einsatz ff. Aus: Hans Jenny, Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik.

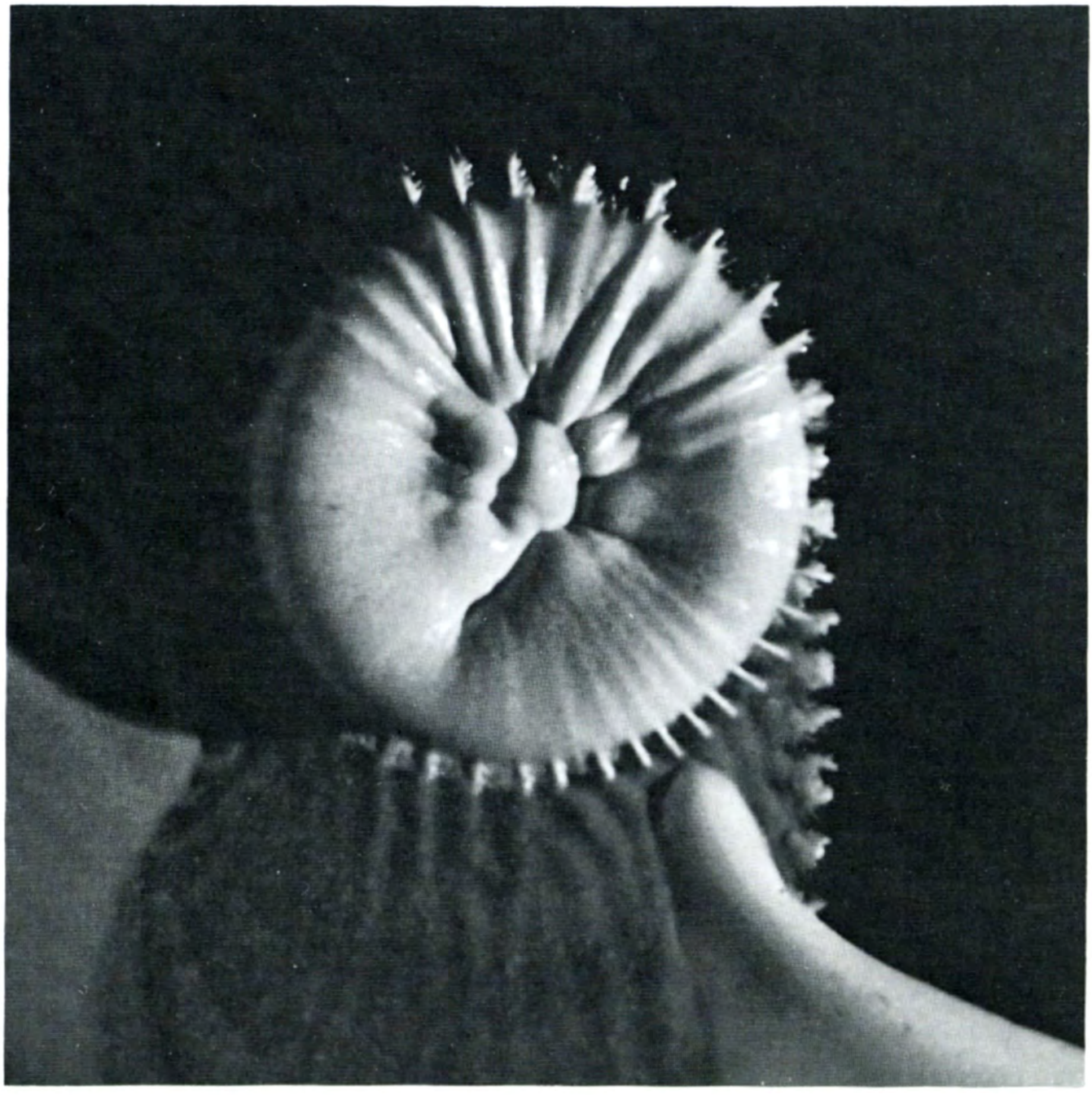


Abb. 3: Durch Ansetzen einer Schwingung auf eine breiartige Masse ändert sich die Konsistenz. Es entstehen biologisch anmutende Rundgebilde in Umwälzung. Aus: Hans Jenny, Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik.

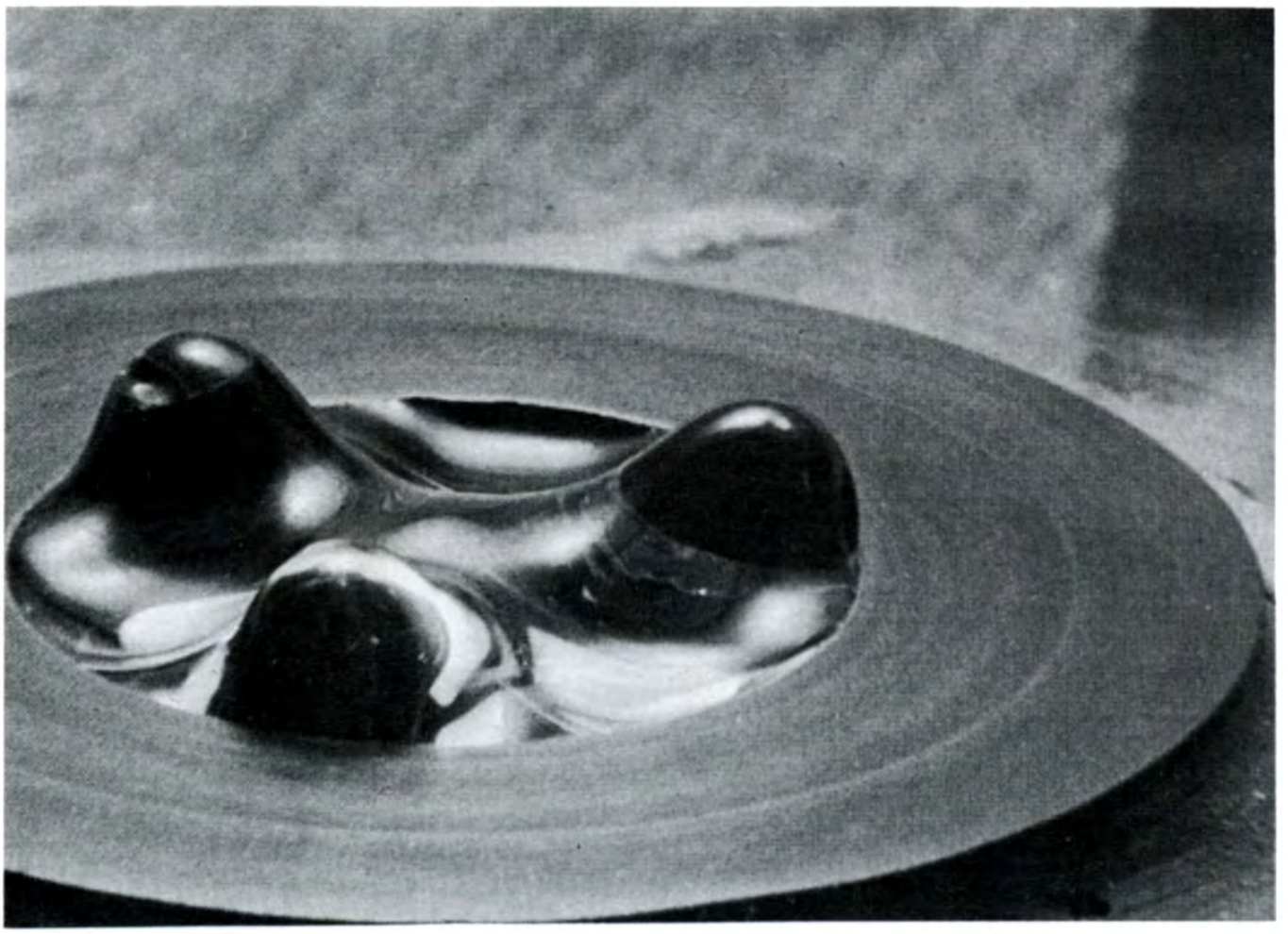
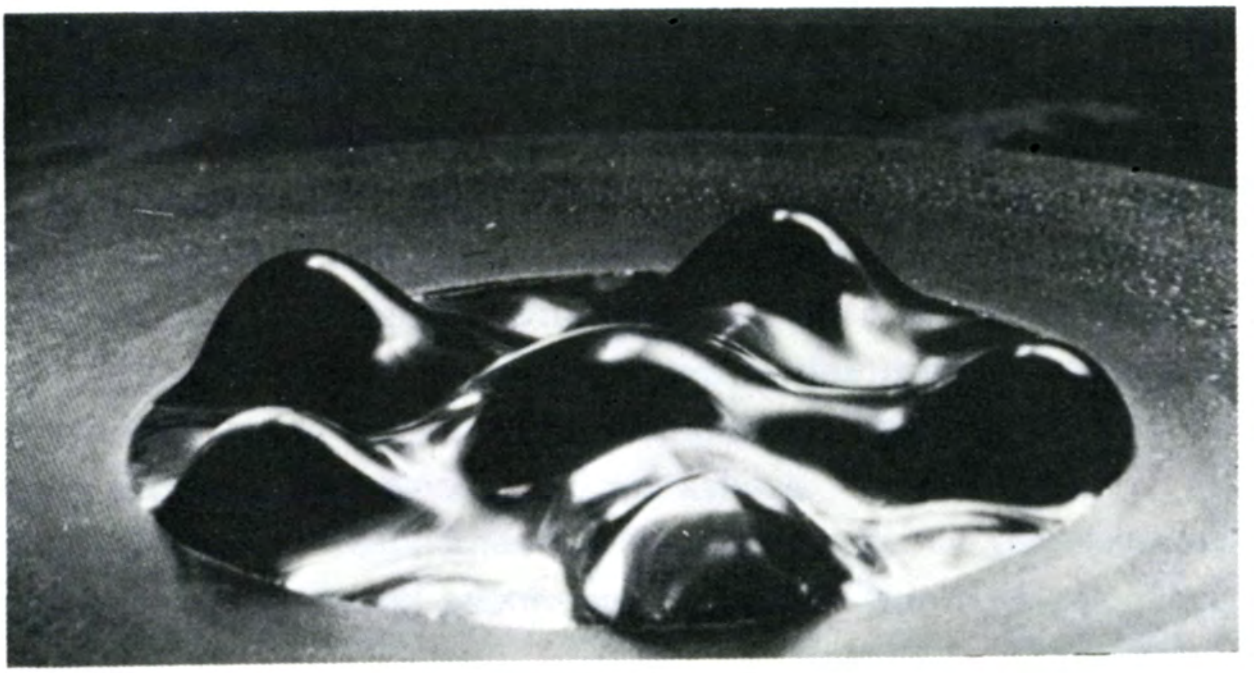


Abb. 4: Bei dieser Aufnahme blickt man seitlich auf die Oberfläche der pulsierenden Flüssigkeit. Man hat sich vorzustellen, daß im nächsten Moment die drei Kuppen sich senken und dazwischen drei andere sich erheben. Es liegt ein in regelmäßigem Rythmus spielendes Relief vor. Aus: Hans Jenny, Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik.

Abb. 5: Wiederum wird seitlich beobachtet. Es zeigen sich zahlengeordnete, pulsierende Reliefs, deren Verlauf mit dem Stroboskop verfolgt werden kann. Bild a zeigt eine pentagonale, Bild b eine heptagonale und Bild c eine tetragonale Ordnung. Das kräftige Spiel dieser auf- und abwogenden Kuppen läßt zunächst nicht vermuten, was für eine präzise pulsierende Struktur in der Flüssigkeit waltet. Sie wird bei der schlierenoptischen Versuchsanordnung offenbar. Dadurch wird einem immer wieder bewußt, daß diese Schwingungseffekte einheitlich und ganzheitsvoll sowohl Struktur als auch Dynamik und pulsierende Abwandlung umfassen (Durchmesser2 cm). Aus: Hans Jenny, Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik.



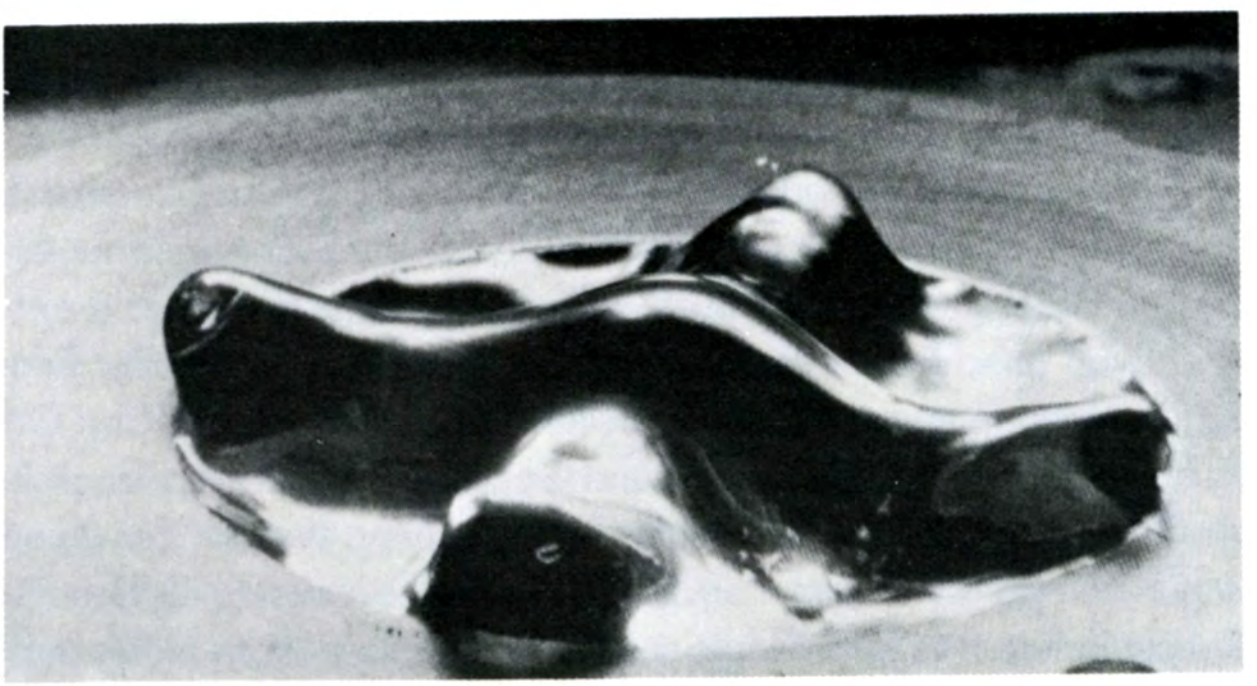


Abb. 5

Instrumentation

Neben Parallelitäten im Bereich der Satztechnik (Verwendung von Bordun, Mixtur, Paraphonie, Verzicht auf entwickelnden Satz, Reduktion des Tonmaterials auf Modi) ist eine der offensichtlichsten Verbindungslinien von Orffscher Musik und der neueren pattern music auf instrumentatorisch-klanglicher Ebene zu sehen: die Besetzungen sind sich in beiden Musikstilen sehr ähnlich, die Percussionsinstrumente dominieren in beiden Fällen. Die Magie des bloßen »Lauts« der Instrumente, vor allem der Idiophone (Selbstklinger) wird als unmittelbare Qualität eines körperhaften Seins entdeckt, das nicht mehr artifiziell vom virtuos begabten Spieler überformt werden muß.

Durch die Freundschaft mit Curt Sachs in Berlin war Carl Orff bereits um 1920 in der Lage, sich authentisch über das Klangbild fremder Musikkulturen zu informieren. Vom exotischen begleiteten Ausdruckstanz Mary Wigmans bis zu den Improvisationsübungen in der Günther-Schule reichten die Höreindrücke von Rasseln, Trommeln, Stabspielen und fremdländischen Percussionsinstrumenten. 1927 erhielt Carl Orff ein afrikanisches Balaphon geschenkt: »Stundenlang phantasierte und improvisierte ich auf dem neuen afrikanischen Xylophon, alle möglichen Spiel- und Anschlagsarten mit verschiedenen Schlägeln ausprobierend ... Mit diesem afrikanischen Xylophon begann nicht nur ein neuer Abschnitt in meinem pädagogischen Werk, sondern es ergab sich auch ein wichtiger Ansatzpunkt für mein gesamtes späteres Schaffen«[12].

Seit 1932 ließ Carl Orff (inspiriert von der Idee der Gamelan-Orchester, die auch auf John Cage oder Steve Reich primär inspirierend wirkte) von Karl Maendler auch Metallophone nachbauen. Gunild Keetman faßte Orffs stetes Erkunden neuer Klangmittel zusammen: »Das Erregendste war in meiner Ausbildungszeit, daß Orff, immer auf der Suche nach neuen Klängen und überquellend von Ideen, ständig neuartige Instrumente zum Ausprobieren anschleppte und uns damit stets andere, mit großer Begeisterung aufgenommene Aufgaben stellte«[13]. Die Lust, mit der Carl Orff von frühester Kindheit an alle Geräte und Gegenstände auf ihre klangliche und rhythmische Brauchbarkeit hin überprüfte, erinnert stark an den amerikanischen Komponisten Harry Partch, der – nahezu parallel zu Orff – auf selbstkonstruiertem Instrumentarium seine fremdartige pattern music aufführte.

Carl Orff war übrigens der einzige anwesende ›renommierte‹ Komponist, als am 7. Juli 1969 das von Wilfried Hiller in München organisierte »Harry Partch-Konzert« stattfand.

Erstaunlich ist, daß Carl Orff analog zu manchen Kompositionen der neuesten pattern music (etwa der meditativen »New Age-Musik« von C. H. Deuter) auch Naturklänge einbezog. Bereits 1914(!) findet man in der Skizze zu »Treibhausstarre« (aus: »Treibhauslieder«. Ein Traumspiel nach Gedichten von Maurice Maeterlinck für Tänzer, Solostimmen, Chor und Orchester) eine merkwürdige »Instrumentation«: Die Sängerin singt zu geriebenem Glas, zu einer über Schallplatte erklingenden Grille, zu einem Wassertropfen aus einer Tropfvorrichtung, der noch von mit Plektron gerissenen Klaviertönen unterstützt wird.

Improvisation

Der östliche Zeitbegriff, der ein Leben in der subjektiv empfundenen Gegenwart bzw. im »ewigen Jetzt« impliziert und das lineare Auseinanderfallen von Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kaum kennt, erfordert eine Ganzheit des Musizierens – die Gleichzeitigkeit von Hören, Erfinden, Spielen und Verändern. Die europäische Tradition einer Arbeitsteilung in zeitlicher Sukzession (Komponieren – schriftliche Fixierung – Interpretation) ist mit dieser Ganzheit nur schwer in Einklang zu bringen. Für Orff wie für die Minimalisten war das Improvisieren – auch in größeren Ensembles – daher eine bedeutsame Grundlage der Klangfindung.

Vor allem in der für Orffs Stilfindung wichtigen Phase 1924 bis 1930 wurde ausschließlich improvisiert: im Rahmen der Schule von Dorothee Günther entwickelte er in Gruppenimprovisationen (bis hin zur großen Besetzung mit Chor und Orchester) seinen elementaren Personalstil. In öffentlichen Improvisationskonzerten wurde wöchentlich die erarbeitete pattern music vorgeführt. Carl Orff schrieb über jene Jahre: »Ausgangspunkt elementaren Musizierens ist die Improvisation. Von Anfang an übten wir uns in freien rhythmischen Improvisationen, wobei einfache Ostinati als Grundlage und Impuls dienten ... Weitmaschige Rhythmen, die große Flächen überzogen und zusammenfaßten, waren wichtig. Wiederholte Übung und ein Aufeinandergespieltsein waren für ein solches Musizieren Vorausset-

zung. Dann aber ergab ein Schlag den anderen, aus einem rhythmischen Gebilde formte sich ein neues, wie Bilder in einem Kaleidoskop, die entstehen und wieder zerfallen. Das fließend Entstehende und Vergehende war der Reiz dieser Ensembleübung, die späterhin auch auf das Schlagwerk und andere Instrumente übertragen wurde«[14]. Diese Sätze von Orff lesen sich wie ein Manifest der amerikanischen minimal music seit 1960 und beschreiben treffend die Dialektik des ständigen Wiederholens und fließendem graduellen Verändern.

Das optische Element, die Notenschrift, spielt keine wichtige Rolle. Schon über den jugendlichen Carl Orff, dem es zu lästig war, gedruckte Noten zu lesen und der daher lieber improvisierte, sich allenfalls zu Skizzen auf der Schiefertafel bewegen ließ, bemerkte Werner Thomas: »Auch in späteren Phasen seines Schaffens ist die Aufzeichnung nicht die Niederschrift einer Endform, sondern Gedächtnisstütze für Wiederholungen in veränderter Ausgestaltung«[15].

Improvisieren ist immer auch ein psychotherapeutischer Akt. Für das Menschenbild sowohl bei Carl Orff wie bei den Musikern des »neuen Zeitalters« ist Improvisation der Weg, die innere Ganzheit zu erfahren. Der Weg nach innen, zum Numinosen und Unsichtbaren, führte in der gesamten Menschheitsgeschichte immer über Klang und Rhythmus. In Klang und Rhythmus offenbaren sich jene einfachen ganzzahligen Verhältnisse, aus denen – wie wir in den Dias von Hans Jenny sehen konnten – die gesamte Schöpfung besteht. Im Sinne der bildhaften Archetypen C. G. Jungs stellen die einfachen pattern von Rhythmus und Klang, die beim Improvisieren im Sinne einer Selbsterfahrung gefunden werden, eine strukturierende Kraft dar. Im Finden akustischer Archetypen stellt der musizierende Mensch die momentan notwendige Resonanz mit der Welt und ihren organischen wie anorganischen Systemen her. Deshalb spielt notgedrungen das Moment der »Einfachheit« bzw. des »Elementaren« sowohl bei Orff wie in der neueren pattern music solche wichtige Rolle: nur auf der Ebene der einfachen ganzzahligen Verhältnisse (z. B. mittels einer obertonbewußten Musik oder mittels der wie in den griechischen Versmaßen auf 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 beruhenden Rhythmen) gerät der improvisierende Mensch in Resonanz mit der Fülle ganzzahliger Proportionen, wie sie in der Welt von der Schwingung der Planeten bis hin zum ganzzahligen Gesetz der Quantensprünge (das Max Planck gefunden hatte) vorhanden sind.

Eine auf Improvisation und intensivem Hören beruhende Musikkultur ist in besonderem Maße der Ausdruck jener integralen Struktur, von der eingangs die Rede war und die sich sowohl bei Carl Orff wie bei den Exponenten der repetitiven Musik vorgebildet findet. Joachim-Ernst Berendt stellt im Abschnitt »Improvisierte Musik sagt: Wir!« seines Buches »Das dritte Ohr«[16] eine Gegenüberstellung von komponierter und (kollektiv) improvisierter Musik vor, die wir unmittelbar auf die eingangs vorgeführte Gegenüberstellung von »abendländischer Traum« und »integrale Struktur« beziehen dürfen:

Komponierte Musik	(Kollektiv) improvisierte Musik[17]
Raum	Zeit
Auge	Ohr
Sehen	Hören
Kausalität	Synchronizität
Logik	System
Linke Hirnhälfte	Rechte Hirnhälfte
Ich	Wir
Allein	Gemeinschaft
Abendland (vor allem im Konzertsaal)	Übrige Welt (vor allem Asien und Afrika, aber auch die Mehrheit der jungen Menschen des Westens).

Beim Improvisieren, wo der Spieler in seinem Innenraum eine Ganzheit erfährt (z. B. seine Zugehörigkeit zur Welt, die Identität von Makrokosmos und Mikrokosmos), ist der Mensch fähig, wieder viele jener Fähigkeiten anzuwenden, die ihm im bewußten und von Ratio beherrschten Alltagsleben abhanden gekommen sind: vergleichbar mit Synchronizitäten, wie sie uns beim koordinierten Flug der Vögel oder dem Zugtrieb der Rentiere geläufig sind, leitet ein kollektiv Unbewußtes die Improvisierenden. Solche Ensembleleistungen vermitteln etwas von der »Rückbesinnung auf Fühlen und Hören, auf Mythen und Unbewußtes«, von der eingangs die Rede war.

Nach 1940 betrieb Orff das Improvisieren in Gruppen nicht mehr so grundsätzlich. Sein Komponieren implizierte aber nach wie vor eine aus der Improvisationshaltung entwachsende Musik. Durch seine feste Bin-

dung an den Bereich der Reproduktion von Musik verkörperte Orff zudem den Komponistentyp des »performers«, wie er für die amerikanische Musikszene der Minimalisten kennzeichnend ist.

Fazit: Zwischen der Musik von Carl Orff und der repetitiven Musik gibt es neben einer Fülle von Verbindungen im Detail[18] vor allem den beidseitigen Bezugsrahmen einer Orientierung an einem neuen ganzheitlichen Welt- und Menschenbild. Diese Umstrukturierung auf musikalischem Gebiet geht mit einem Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften konform, wo statt einem stets weiteren Teilen, Abspalten und In-objektivierende-Distanz-Setzen das neue Paradigma vom Sehen der Welt als Ganzes, als netzartiges Beziehungsgeflecht dominant geworden ist.

Ein wichtiger Unterschied von Orffscher Musik und repetitiver Musik liegt jedoch im Festhalten Orffs an Sprachwerken, die seiner Musik eine (noch im alten abendländischen Sinne) statisch-individualistische Form gibt. Die vorwiegend untextierte bzw. auf einen strukturierenden Textkörper verzichtende repetitive Musik ist demgegenüber weit fluider und prozessualer: pattern music realisiert weit kompromißloser jene beim Pariser Mai 1968 ausgeteilte Parole des »A bas le Parménide – vive l'Héraklite!«. Manche minimalistische Kompositionen – z. B. Steve Reichs Komposition für »Five Pianos« hatte Carl Orff (wie mir freundlicherweise Peter Michael Hamel mitteilte) als »Seelenwurm« abgelehnt, dem die Architektonik fehle.

Mit einer Aufnahme des Improvisationsensembles »Between« um den Komponisten Peter Michael Hamel beschließe ich meinen Vortrag. Zusammen mit Carl Orff produzierte die Gruppe »Between« für den Westdeutschen Rundfunk eine Folge von 53 Sendungen »Play Orff« (wobei Carl Orff gelegentlich mitspielte, – z. B. auf geriebenen Weingläsern). Das folgende Stück stellt eine Improvisation über ein Thema aus dem Orff-Schulwerk dar und dokumentiert in sinnlich erlebbarer Weise die Affinität Orffscher Musik zu Tendenzen der pattern music seit 1960.

Anmerkungen

1 Jan Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, 2 Bde., München 1973 ([1]1949 Stuttgart).
2 Claus C. Schroeder, *Der Rest des Netzes. Meditationen über Chaos und Ordnung*, in: Fridhelm Klein, *Der Rest des Netzes*, München (Deutscher Kunstverlag) 1987, S. 56.
3 Walter Bachauer, *Entspannung, Schönheit und Eindringlichkeit. Terry Riley – ein aktuelles Porträt*, in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik, Heft 7, 1987, S. 49.
4 Helmut Lohmüller, *Carl Orff über sich selbst*, Melos XXXV 1965, S. 194.
5 Seit 1912 faszinierte Orff die Musik Claude Debussys und die Idee der Gamelanorchester; damals las er auch von Georg Capellen *Ein neuer exotischer Musikstil* (»Mich interessierten vor allem die Musikbeispiele, neue Skalen, neue Klänge«); ferner las Orff alle Bände der *Träume und Studien aus dem unbekannten und neuen Japan* von Lafcadio Hearn; 1913 beendete sein Musikdrama »Gisei – Das Opfer« nach dem japanischen Drama »Terakoya«.
6 Gunild Keetman, *Erinnerungen an die Günther-Schule*, in: *Orff-Schulwerk Informationen*, Nr. 23 1979, hg. vom Orff-Institut der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst »Mozarteum« in Salzburg, S. 7: »er improvisierte immer Neues und Überraschendes und konnte kaum enden«.
7 Einfachere periodische Bewegungen finden wir in der älteren abendländischen Musik (z. B. isorhythmische Motette und Organa) noch bis hin zur Generalbaßzeit und in manchen motorisch-rauschhaften Sätzen der Romantik.
8 Daß Carl Orff und Hermann Scherchen 1930(!) mit einer Liveübertragung über räumlich disponierte Lautsprechersysteme experimentierten, ist eine weitere Parallelität zur repetitiven Musik, wo ebenfalls im Kontext des Einbezugs neuer technischer Medien die Ausbildung der Stilistik erfolgte.
9 Harald Kaufmann, *Carl Orffs Musik heute*, in: Franz Willnauer (Hrsg.), *Prometheus. Mythos – Drama – Musik. Beiträge zu Carl Orffs Musikdrama nach Aischylos*, Tübingen (Rainer Wunderlich) 1968, S. 72.
10 Carl Orff setzte das Lithophon immer dann ein, wenn es um den Ausdruck übernatürlicher, elementarer oder magischer Mächte ging.
11 Hans Jenny, *Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik*, zwei Bände, Basel (Basilius Presse) 1967 und 1972.
12 *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Band III: *Schulwerk. Elementare Musik*, Tutzing (Hans Schneider) 1976, S. 89 und 94.
13 Keetman a. a. O. S. 6.
14 *Orff Dokumentation*, Band III. a. a. O. S. 22.
15 Werner Thomas, *Der Weg zum Werk*, in: *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. I: *Frühzeit*, Tutzing (Hans Schneider) 1975, S. 73.

16 Joachim-Ernst Berendt, *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Reinbek (Rowohlt) 1985.
17 Ebenda S. 415.
18 Ein solches Detail sind zum Beispiel die Verbindungslinien zu dem Film »Koyaanisquatsi« (USA 1983; Regie: Godfrey Reggio) mit der minimalistischen Musik von Phil Glass: Der Malaguena-Baß als Urbild des Repetitiven spielt bei Glass wie bei Orff (vor allem in seinen Improvisationen 1924–1930) eine große Rolle; schon 1930 plante Orff zum »Bericht vom Fliegen« Bildsequenzen in Art der Bilder aus »Koyaanisquatsi«.