

Vom Boxkampf bis zum Videoclip

Carl Orffs *Carmina Burana*

von Tobias Möller

Es ist eine Binsenweisheit: Wer zugleich Musikliebhaber und menschen-scheu ist, sollte vorzugsweise Konzerte mit zeitgenössischen Kompositionen besuchen. Bei kaum einem anderen Repertoire kann man derart sicher gehen, auf ein zwar kundiges, aber doch überschaubares Publikum zu stoßen. Allerdings ist auch diese Regel nicht ohne Ausnahme. Und der Name dieser Ausnahme lautet **Carmina Burana** – zu Deutsch: »Lieder aus Benediktbeuren«. Diese von **Carl Orff** stammende Komposition ist die meistgespielte des 20. Jahrhunderts und wahrscheinlich – ungeachtet selbst des händelschen *Messias* – das am häufigsten aufgeführte Chorwerk der Musikgeschichte.

Die Breitenwirkung zeigt sich schon daran, dass das Stück wie kein anderes bei Gelegenheiten zu hören ist, die mit seiner eigentlichen Bestimmung nichts zu tun haben. Auch wer sonst in der klassischen Musik nicht zu Hause ist, kennt die *Carmina Burana* und speziell ihren überwältigenden Eingangschor *O Fortuna* entweder als »die Musik aus der Schokoladenwerbung« oder als Filmmusik zum König-Artus-Schmachtfetzen *Excalibur*. Veranstaltungen jedweder Art und Größe schmücken sich mit diesen Klängen. Die Spannweite reicht von einem Wettbewerb der deutschen Bodybilder im Jahr 1991 (unter dem Motto »Kräftemessen bei *Carmina Burana*«) bis hin zu Konzerten der Pop-Superstars Michael Jackson und Robbie Williams, die ihr Betreten der Bühne gern mit einem kraftvollen »O Fortuna« unterlegen. Familie und Verlag von Carl Orff haben alle Hände voll damit zu tun, zumindest jene Anwendungen zu unterbinden, die dem Geist der *Carmina Burana* am krassesten entgegenstehen – etwa wenn Henry Maske zum Eingangschor in den Boxring stieg oder der Rap-Musiker Puff Daddy sich 1999 zur selben Musik in einem Videoclip ans Kreuz nageln ließ. In einem kaum weniger seltsamen Kontext konnte man die *Carmina Burana* zuletzt bei den Olympischen Spielen von Athen erleben, als die Dressurreiterin Ulla Salzgeber ihr Pferd Rusty zum *O Fortuna* über den Parcours trippeln ließ.

Diese Zweckentfremdungen der *Carmina Burana* sind aber insofern nicht allzu skandalös, als das Werk seinerseits eine einigermaßen sorglose Verwertung älterer Quellen darstellt. Carl Orff hat selbst eingeräumt, dass es keineswegs seine Absicht war, einen mittelalterlichen Text philologisch sauber mit einer quasi-mittelalterlichen Musik auszustatten. Kennen gelernt hat er die Dichtungen am Gründonnerstag des Jahres 1934, als ihm ein antiquarisches Buch mit dem Titel *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuren* in die Hände fiel. Beim Aufschlagen fand er gleich auf der ersten Seite eine Abbildung, die das Schicksal als sich unerbittlich drehendes Rad zeigt; dazu der inzwischen berühmte Text: »O Fortuna / velut luna / statu variabilis.« An diesen Moment erinnerte sich Orff später so: »Bild und Worte überfielen mich. Obwohl ich mich fürs erste nur in großen Zügen mit dem Inhalt der Gedichtsammlung vertraut machen konnte, stand sofort ein neues Werk, ein Bühnenwerk mit Sing- und Tanzchören, nur den Bildern und Texten folgend, in Gedanken vor mir.« Wenngleich in dem Buch zu einigen der Gedichte Melodien in

mittelalterlicher Neumenschrift notiert waren, wollte Orff sich hiervon nicht inspirieren lassen. Er lauschte einzig auf die Sprache, die schon in sich voller Klang und Rhythmus war – ein Latein der kraftvollen Bilder, das alle Steifheit der klassischen Antike abgestreift hat, ergänzt um die erdverbundene Sprache des Mittelhochdeutschen. Aus diesem Fundus bediente sich Orff unbeschwert, indem er unterschiedliche Gedichte und manchmal auch nur einzelne Reime heraushob und zu einem neuen Ganzen montierte.

Nach heutigem Forschungsstand wurden die Texte des so genannten Codex Buranus zwischen 1220 und 1250 entweder am Hofe des Bischofs von Seckau in der Steiermark oder im Augustiner-Chorherrenstift Neustift bei Brixen in Südtirol verfasst. Urheber waren Mönche, zum Teil aber auch Studenten, die sich hier über alle möglichen Themen verbreiteten. So finden sich nebeneinander Aufzählungen von Vogelnamen, eine Anleitung zum Schachspiel, Zusammenfassungen der Herkules-Taten und vieles mehr. Vor allem aber wird die Sammlung von deftigen Trink- und Liebesliedern bestimmt (wobei man sich bei letzteren fragen mag, woher die geistlichen Autoren ihre intime Kenntnis der Materie nahmen). Orffs Auswahl aus diesen Texten ist ein Destillat, das fast einem repräsentativen Querschnitt gleichkommt. Am Anfang steht bei ihm wie in der Buchausgabe die Anrufung der Glücksgöttin Fortuna. Anders als man in Anbetracht der erschlagenden Musik vermuten könnte, ist dies keine Beschwörung, sondern eine Klage über die Unzuverlässigkeit des Glücks: »Wie der Mond / so veränderlich, / wächst du immer / oder schwindest! – / Schmähhlich Leben!«

Danach jedoch schwenkt die Stimmung ins konsequent Positive um. Zuerst erleben wir im Abschnitt *Primo* vere das Anbrechen des Frühlings: Winter und Traurigkeit schwinden und machen anderen Empfindungen Platz: »Es prangen / und schwelgen / in Honigsüße, / die's wagen / und greifen / nach Cupidos Lohn.« Was das konkret bedeutet, zeigt sich in einer Gedichtfolge namens *Uf dem Anger*, wo sich ein Dorfmädchen schminkt, um die jungen Männer zur Liebe zu zwingen – »ob sie wollen oder nicht«, wie es heißt. Entstehungsgeschichtlich ist dieser Abschnitt besonders interessant, weil man an ihm sehen kann, wie entschieden Orff seine Textvorlagen umgedeutet hat. Ursprünglich entstammt der Gesang nämlich einem Passionsschauspiel des Codex, in dem er der Maria Magdalena in den Mund gelegt wird. Im Original läuft diese zum Krämer, um Salben für den gepeinigten Christus zu kaufen. In der Orff-Fassung dagegen wird hieraus ein Mädchen, das Wangenrot besorgt, um sich für die Burschen schön zu machen. Am deutlichsten erscheint Orffs Neuinterpretation am Ende. Im Original soll der »chunich von engellant« umarmt werden, also der »König des Engel-Landes«, sprich: Jesus Christus. Bei Orff wird hieraus die »Königin von Engelland« – vermutlich eine Referenz an Eleonore von Poitou, die legendär liebestolle Mutter von Richard Löwenherz.

Der folgende Abschnitt *In Taberna* offenbart eine Eigenheit des Mittelalters, die man normalerweise nicht mit dieser als »finster« verschrienen Epoche in Verbindung bringen würde: den Sinn für Humor. Am Anfang steht ein Ausschnitt aus dem im Mittelalter populärsten Text des Codex Burana: das Gedicht eines Vaganten, der trotzig sein haltloses Leben preist. Von hier aus geht es weiter zum eigenartigsten Teil der *Carmina Burana*, in dem ein gebratener Schwan seine frühere Schönheit besingt und seine prekäre gegenwärtige Situation – in der Schüssel des Kochs – beklagt. In dem am Ende stehenden Trinklied findet sich die gesamte Menschheit – Knecht und Magd, Tölpel und Weiser, Bischof und Dekan – zu einem gigantischen Saufgelage zusammen. Der sich anschließende *Cour d'amours* zeigt einmal mehr,

wie der Codex Burana für Orff zu einer Art Steinbruch wird: lediglich zwei der Gesänge zitieren unverändert den mittelalterlichen Text; die übrigen acht sind aus diversen Strophen zusammengekittet. Das allumspannende Thema dieses Abschnitts ist die Liebe. Auf engstem Raum wird sie hier in all ihren Facetten und mit deutlichen Worten geschildert, etwa wenn es heißt: »Wächst die Liebe sacht heran / und ist zwischen beiden alle Scham / gleicherweise abgetan / beginnt ein unaussprechlich Spiel / mit Gliedern, Armen, Lippen.« Am Ende von Orffs *Carmina Burana* steht indessen nicht die Liebesgöttin Venus, sondern – in einer Reprise des Eingangschors – wieder die unerbittliche Fortuna. Sie allein entscheidet, ob Liebe, Frühling und Rausch uns Glück oder Untergang bescheren.

Im August 1936, anderthalb Jahre nach seiner ersten Begegnung mit dem Codex Burana, beendete Carl Orff die Arbeit an seiner Vertonung. Es war ihm offenbar bewusst, dass er hiermit sein repräsentativstes, herausragendstes Werk geschaffen hatte. Alle früheren Kompositionen, so ließ er seinen Verlag wissen, möge man bitte einstampfen. Die Frankfurter Uraufführung am 8. Juni 1937 war dann – gemessen an der überschwänglichen Reaktion des Publikums – ein voller Erfolg. Die nationalsozialistischen Machthaber hingegen empfanden das Werk als Ärgernis. Im amtlichen Organ der NS-Kulturgemeinde *Die Musik* etwa bemängelte ein Kritiker die »Unverständlichkeit der Sprache, Jazzstimmung«, und »artfremde [...] rhythmische Elemente«. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch eine Aufführung im Stadttheater Görlitz 1942, bei der die Pianistin Elly Ney während des »Fortuna«-Chores lautstark »Kulturschande!« rief und zusammen mit dem sie begleitenden NS-Kreisleiter den Saal verließ, woraufhin alle weiteren Aufführungen in diesem Haus verboten wurden.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs jedoch war der Siegeszug der *Carmina Burana* nicht mehr aufzuhalten. Vor allem nachdem Leopold Stokowski das Werk 1954 in der New Yorker Carnegie Hall dirigiert hatte – nach seinen Worten »one of the greatest experiences of my life« –, fanden sich in der ganzen Welt Orchesterleiter, die diese machtvolle, eigenartig fremde und doch so leicht zugängliche Musik ihrem Publikum präsentieren wollten. In Berlin waren die *Carmina Burana* bereits 1941 in der Staatsoper unter der Leitung von Herbert von Karajan zu hören gewesen. Zu einer weiteren geschichtsträchtigen Aufführung kam es im Jahr 1980 in der Philharmonie, als die Berliner Philharmoniker unter Riccardo Muti mit den *Carmina Burana* Carl Orffs 85. Geburtstag feierten. Der schwer kranke Komponist war trotz ärztlicher Bedenken angereist und konnte erleben, wie das Konzert mit einem »Aufschrei des Jubels und minutenlangen Ovationen« (*Der Tagesspiegel*) endete. Orff selbst war von dem Abend derart bewegt, dass er von einer »zweiten Uraufführung« sprach und entschied, alle Tempoangaben in der Partitur entsprechend dieser Wiedergabe zu verändern.