

Im Anfang war der Rhythmus

Diese häufig zitierte Bemerkung Hans von Bülows (1830-1894), eines der bedeutenden Dirigenten des 19. Jahrhunderts, ist wenigstens insofern zutreffend, als sie die geradezu suggestive Kraft meint, mit der Musik Menschen 'in die Glieder' zu fahren vermag. Damit ist allerdings nicht vor allem das gleichförmige Bollern gemeint, das uns besonders in der Sommerzeit aus tobenden Autoradios entgegenschallt, sondern gerade und auch die Vielfalt rhythmischer Gestaltung mit Wechsel der Taktarten und spannungsgeladenen Synkopen. Solcherlei rhythmische Spannung, unwiderstehlich und faszinierend, kennzeichnet die *Carmina Burana*. Oft hat die Komposition explizit mit dem Tanz zu tun, dem sichtbar Bewegung gewordenen Ausdruck der „Gewalt der Musik“, wie Heinrich von Kleist eine seiner Novellen im Untertitel benannt hat.

Strawinsky, der unter anderem auch mit einem sehr giftigen Mundwerk begabt war, nannte Carl Orff (1895-1972) einmal einen „musikalischen Neandertaler“. In der Tat finden sich, durchaus zeituntypisch, in Orffs Musik diatonische Melodik, großflächige chorische Entwicklungen, der Verzicht auf komplexe Polyphonie, die häufige Verwendung des Strophenlieds oder die Anwendung ostinater Techniken: Es sind dies allesamt musikalische Gestaltungsmittel, die im Gegensatz zu dem sonst auf musikalische Experimentalität zielenden zwanzigsten Jahrhundert stehen. Diese ökonomische Zurücknahme musikalischer Techniken hat als Kehrseite immer die Hervorhebung einer elementaren, aber nicht gleichförmig-stumpfsinnigen Rhythmik sowie die Reduktion eines verschmelzenden romantischen Instrumental-klanges auf durchsichtige, fast hämmernde Klangfiguren.

Orffs einfache Archaismen sind aber keineswegs naiv, sondern differenziert. Seine Musik ist nicht von Entwicklung oder Verarbeitung getragen, sondern von dem Prinzip der Reihung, der Wiederholung. Das Elementare und Archaische, das Eindringen magisch-kultischer Schichten hat so auch die weltweite Verbreitung der Musik Orffs – seit den *Carmina Burana* – gefördert. Musiktheatralische Konzeptionen sind in optisch-rauschhafte Visionen übersteigert, ekstatische Ausbrüche stehen neben breiten Ostinatoflächen. Orff bezeichnet im Untertitel die *Carmina Burana* als *Cantiones Profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* «Weltliche Gesänge für Soli und Chor mit Begleitung von Instrumenten und mit Bildern» (wobei wir in unserer nichtszenischen Aufführung die Bilder Ihrer, des Publikums, Fantasie anheimstellen).

Aus dem bayrischen Kloster Benediktbeuren stammend und gegen Mitte des 19. Jahrhunderts erstmalig herausgegeben, sind die Texte Dichtungen vagierender und auch sesshafter Poeten aus Frankreich, Deutschland und Italien, teilweise mit heftigen Angriffen

auf Kirche und Gesellschaft. Eingeschoben sind Tanzlieder mit mittelhochdeutschen deutsch-lateinischen und französischen Texten, die die derb sinnlichen Freuden des Fressens, Saufens, Liebens und Spielens besingen. Drei thematische Teile – Natur, Schenke, Liebe – werden umrahmt von einer Anrufung der Schicksalsgöttin, deren Schicksalsrad Gleichnis für das Auf und Ab des menschlichen Lebens ist. Sie ist es, die das Leben regiert, die den Frühling mit elementarer Gewalt ausbrechen lässt und in den Menschen Sehnsucht und Liebe erweckt. Das Werk ist ein Lobpreis des Lebensgenusses, des ewig sich wiederholenden Frühlings, des Wiedererstehens alles Lebendigen.

Der erste Chor ist eine Anrufung Fortunas, der launischen Schicksalsgöttin; sein Inhalt ist der ewige Wechsel (in deutscher Übersetzung: „O Fortuna, vergänglich wie der Mond“). Die Bässe beginnen dann mit einer Klage über die Wunden, die das Schicksal uns schlägt. Dann kommt das Loblied auf den Frühling: Eingängige Melodien, liedhaft schlicht geformt, beherrschen abwechselnd mit anderen, die wie frühchristlich gregorianische Gesänge anmuten, das Werk. Es gibt keine Modulationen, alles ist in seiner leittonlosen Melodik süß und herb zugleich. Wichtige Klangfarben und -nuancen liefert der Instrumentalpart mit den besonders reichlich vorhandenen und äußerst differenziert verwendeten Perkussions-instrumenten.

Das „*Ecce gratum et optatum ver reducit gaudia*“ (Seht, der holde und ersehnte Frühling bringt zurück die Freuden) steigert sich in fast bänkelsängerische Lustigkeit. Das sechste Stück ist rein instrumental gehalten und trägt den mittelhochdeutschen Titel „Uf dem anger“ (Auf der Wiese): Es ist ein frohes, bewegtes, ein wenig mittelalterlich-derbes Tanzstück, das seinen rhythmischen Reiz aus dem Wechsel von Vierer- und Dreier-Takt zieht – wie er häufig in den *Carmina* erscheint. Dann singen die Mädchen und rufen ihre Freunde, ihre Spiel- und Liebesgefährten herbei. Es blüht schon der Wald, alles grünt im Frühlingssonnenschein. „*Floret, floret, floret Silva*“, zuerst lateinisch, dann ins Mittelhochdeutsch übergehend: „*Gruonet der wald allenthalben*“. Die Mädchen fragen in weichem Terzenklang „Wo ist mein Freund?“ und die Tenöre antworten spottend „Der ist geritten von hinnen“. Nun wenden sich die Mädchen an den Krämer: Er möge ihnen Schminke verkaufen, um die Wangen zu röten; so würden die jungen Männer schneller zu ihnen eilen. Ein Reigen folgt, und dann das Liebeslied: „*Chume, chum, geselle min*“ (Komme, komm, mein Schatz, nach dir sehn ich mich so sehr) von zauberhaft zarter Tönung. Mit einem jubelnden „*Wäre die Welt ganz mein*“ schließt der erste Teil.

Nun wechselt die Szene: „In Taberna“ (In der Schenke) spielt das zweite Bild. Hier ist es eine Reihe von Trinkliedern, die in oft recht derben, ausgelassenen Texten die kulinarischen Freuden in den Lebensgenuss mit einbeziehen. In diesem Teil kommen nur Männerstimmen vor; er beginnt mit dem Lied des Archipoeta „*Estuans interius ira vehementi*“ (Glühend in mir vor heftigem Zorne), ein wilder Gesang von der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des

Lebens, das nur wert ist, der Lust geweiht zu werden. Der Solo-Tenor besingt ironisch das Lamento eines gebratenen Schwans, der Bariton gibt ein Spottlied auf den trunkenen Abt von „Cucania“ (etwa „Kuckucksheim“) zum Besten. Der Männerchor „In taberna quando sumus“ (Wenn wir sitzen in der Schenke) steigert sich in rhythmischer Monotonie bis zu Ausbrüchen trunkener Fröhlichkeit.

Der dritte Teil führt uns wieder in das Reich der Liebe zurück. Der Liebeshof wird nun musikalisch präsentiert mit ätherischen Klängen. „Amor volat undique“ lautet das erste Lied (Amor flattert überall); Gesänge des Ritters, des Baritons, wechseln ab mit denen der Dame, des Soprans. Ein Spottchor der Männer „Si puer cum puellula“ (Wenn der Knabe mit dem Mädchen im Kämmerlein ist) bildet ein buffoneskes Intermezzo; immer orgiastischer werden die Chöre – Burschen und Mädchen haben sich gefunden.

Mit einer perlend aufsteigenden Koloratur gesteht auch die Dame dem Ritter ihre Liebe: „Dulcissime“ (Süßester, ganz ergeb ich mich dir). Die ekstatische Anrufung der Venus „Ave formosissima“ (Gruß dir, schönster, kostbarster Edelstein) leitet in den letzten Gesang über. Es ist eine Wiederholung der Hymne auf Fortuna, mit der das Werk begann, und sie setzt ein triumphierendes D-Dur als wuchtigen Schlussakkord.

Immer wieder wird der Verdacht geäußert, Orffs Neigung zu volksliedhafter Melodik wie auch zur Monumentalität, wie sie sich in den Carmina Burana zeigt, habe eine bedenkliche Nähe zur Musikauffassung der Nationalsozialisten. Doch diese haben zur Zeit der Entstehung und Uraufführung 1937 erhebliches Misstrauen geäußert. „Mönchslatein“ und „artfremde Rhythmik“ waren den braunen Herren gar sehr zuwider, und so wurde das Werk nach seinem triumphalen Erfolg bei der ersten Aufführung in Frankfurt am Main kaum mehr gespielt. Erst nach der Aufführung unter dem Dirigat Karl Böhms, drei Jahre später, hat sich dies geändert. Orff konnte davon profitieren, dass er dem „deutschen Geist“ seiner Zeit etwas weniger entgegenstand als viele seiner Komponistenkollegen. Dennoch hat er nicht „angepasst“ komponiert; die Musiksprache der Carmina Burana setzt Tendenzen aus früherer Zeit geradlinig fort: Einstimmigkeit, Bordunbässe und Ostinati sind als Beispiele zu nennen.

Dies ist nun aber eingebunden in eine ausgeklügelte Klangvielfalt, und der Komponist zeigt sich als ein Meister der Proportion: statische Bausteine werden nach dem Prinzip von Kontrast und Steigerung zusammengefügt, und durch ihren raschen Wechsel nutzt sich ihre Wirkung nicht ab.

Die fremden Sprachen der Textvorlage – Mittellatein, Mittelhochdeutsch und Altfranzösisch – stehen der Breitenwirkung des Werks nicht im Weg. Die Musikalität dieser alten Sprachen in ihrer dichten Verbindung mit der Musik selbst lässt vergangene Epochen lebendig werden, auch wenn der Hörer nicht jedes Wort versteht. Die Lieder und Gedichte, die von Frühling und Liebe, von Trinken und Spielen handeln, stellen allgemeine

Lebenssituationen, Affekte und Typen vor Augen und Ohren: die Naive und die Kokette, den Eroberer und den sentimental Schmach tenden.

Orffs Musik erhebt die alten Gesänge in eine zauberhafte Atmosphäre. Er ist unerschöpflich im Einfall und von elementarer Urkraft durch die bei ihm typische Wiederholungstechnik einer klanglich-rhythmischen Urzelle. Die ganz neuartige Verwendung der reich besetzten Schlagzeuggruppe, der eine ungeahnte Fülle von Nuancen abgewonnen wird, die vollendete Verschmelzung von Wort und Ton – wobei eines sich völlig natürlich und bruchlos aus dem anderen ergibt – von Sprach- und Gesangsmelodie, das Primat des Rhythmus, aus dem gewissermaßen alles geboren wird, die Schwarz-Weiß-Malerei, die keine dynamischen Übergänge kennt und nach alter Manier die Kontraste hart nebeneinander stellt, das alles sind Züge, die man von den Carmina Burana an als „orffsch“ bezeichnen wird. Es ist stets etwas Holzschnittartiges in seiner Manier; trotzdem lebt alles, bewegt sich alles, ist in seiner scheinbaren Monotonie Träger faszinierendster Vielfalt.

Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts geht häufig mehrere Pfade gleichzeitig, und das Paradigma von der Experimentalität, das oft verbissen als alleinseligmachend verteidigt wird, ist nicht der alles bestimmende Hauptweg. Der weltweite Erfolg der Carmina Burana, sowohl bei den Zuhörern als auch bei den Musizierenden, zeigt, dass Orffs Musik der Ausdruck eines unmittelbaren, elementaren Erlebensbedürfnisses ist. Auf dieses Erlebensbedürfnis zielt auch Bülow's Satz „Im Anfang war der Rhythmus“.