



Demetrios Preis 2018: CARL ORFF ´S TRILOGY OF THE TRIONFI. THE CARMINA BURANA AND THE "DRITTE REICH" - CARL ORFFS TRILOGIE DER TRIONFI. DIE CARMINA BURANA UND DAS DRITTE REICH

Authors: Leah Biebert
Submitted: 24. September 2018
Published: 27. September 2018
Volume: 5
Issue: 7
Affiliation: Albert-Ludwigs-University Freiburg
Languages: German
Keywords: Demetrios Preis 2018, Music, Carl Orffs Trilogie, Carmina Burana, Dritte Reich
DOI: 10.17160/josha.5.7.471

Abstract:

This is one of the four works that have been selected by our JOSHA-editors as a winner of our Demetrios Preis 2018! The Thesis was presented by Leah Biebert from Germany. Die Carmina Burana wurden in ihrem Erfolg zu einem Triumph der Liebe über den Faschismus der Zeit. Sie stellen etwas Allgemeingültiges dar und sind symbolhaft für ein zeitloses Menschentum, dem ein übergreifendes Schicksal, die Unentrinnbarkeit aus dem Rad der Fortuna, auferlegt ist. Aufgrund dieser allumfassenden Thematik konnten Menschen unterschiedlicher Nationen Aspekte ihres eigenen Lebens sowie ihre eigenen

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

CARL ORFFS TRILOGIE DER *TRIONFI*
DIE *CARMINA BURANA* UND DAS DRITTE REICH

Bachelorarbeit

zur

Erlangung des akademischen Grades
„Bachelor of Arts“
der Philologischen, Philosophischen und
Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Leah Biebert
aus Köln

SoSe 2017

Hauptfach Musikwissenschaft

Inhalt

Einleitung	3
1. Die Idee des „Trionfo“	6
1.1. „Trionfo“ als terminus technicus	6
1.2. „Carmina amoris“. Zur Werkidee des trittico teatrale	7
2. Carl Orff und der Nationalsozialismus	9
2.1. Die Kontroverse um Carl Orff im Dritten Reich	9
2.2. Die Rolle Orffs in der Nachkriegszeit	14
3. Die Klanggestik der Musik. Eine musikalische Analyse	16
3.1. Die musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten	17
3.2. Virtuosität und Elementares in den <i>Carmina Burana</i>	22
3.3. <i>Carmina Burana</i> – opponierende oder faschistische Kunst?.....	27
4. Die <i>Trionfi</i> in der modernen Rezeption	32
4.1. Mediale Umsetzungen der <i>Carmina Burana</i>	32
4.2. Über die Zurückhaltung der Musikwissenschaft gegenüber Orff.....	34
Zusammenfassung und Ausblick	36
Anhang	40
Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur	54

Einleitung

„Alles was ich bisher geschrieben und Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen. Mit den *Carmina Burana* beginnen meine gesammelten Werke.“¹ Ob Carl Orff schon 1937 wusste, dass seine szenische Kantate einmal eines der populärsten Stücke des 20. Jahrhunderts werden würde? Die Uraufführung der *Carmina Burana* in Frankfurt a.M. in ebendiesem Jahr brachte den Durchbruch für den bayerischen Komponisten und Musikpädagogen (1895-1982). Auch heute, 80 Jahre später, hält die Begeisterung für das Werk noch immer an. Davon zeugen nicht nur zahlreiche Aufführungen in Konzert- und Opernhäusern, sondern auch die Allgegenwärtigkeit der Musik in den Medien, in Filmen und Werbung sowie bei Sportveranstaltungen. Doch nicht alle stehen den *Carmina Burana* positiv gegenüber. Carl Orff und sein Werk werden aufgrund der historischen Begleiterscheinungen des Nationalsozialismus immer noch kontrovers diskutiert. Carl Orff – Nazi oder Widerständler? Die *Carmina Burana* – opponierende oder faschistische Kunst? Diese Arbeit soll einen Einblick in Orffs Schaffen unter der Herrschaft des Nationalsozialismus geben, um Vorurteile aus dem Weg zu räumen, Meinungshaltungen zu begründen und Missverständnisse zu klären. Dies ist von Wichtigkeit, um Spekulationen um die Person und das Werk Orffs ein Ende zu bereiten.

Um die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Carl Orff und seinem Werk zum Nationalsozialismus zu beantworten, wird Orffs Verhalten gegenüber offiziellen Amtsinhabern, aber auch gegenüber Freunden und Kollegen in den Blick genommen. Daraus wird ersichtlich, wie er persönlich und beruflich mit der politischen Situation umging. Durch eine musikalische Analyse kann gezeigt werden, wie sich das Verhalten des Komponisten in seinem Werk niederschlug. Mithilfe von Briefen, Presseartikeln und anderen Zeitdokumenten können Meinungen und Aussagen des Komponisten und dessen Zeitgenossen untereinander abgeglichen und mit den Analyseergebnissen in Zusammenhang gesetzt werden. Unter diesem Aspekt war das Orff-Zentrum für die Erstellung der Arbeit von Bedeutung, das in freundlicher Unterstützung begleitende Sekundärliteratur und Originaldokumente zur Verfügung stellte. Das Zentrum erhält und pflegt den Nachlass Carl Orffs, sammelt Materialien zu dessen Leben und Werk und trägt so zur Auseinandersetzung mit dem Komponisten bei.

¹ ORFF, Carl: „Carmina Burana. Cationes profanae“, in: *Trionfi. Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite* (= Carl Orff und sein Werk. Dokumentation IV), Tutzing 1979, S.66 (nachfolgend zitiert als „Dokumentation IV“).

Der musikalische Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf den *Carmina Burana*, deren Entstehung und Uraufführung in die Zeit des Dritten Reichs fällt. Sie bilden den ersten Teil von Orffs *Trionfi*-Trilogie, die 1942 an der Scala in Mailand zur Uraufführung kam. Dass sie im Mittelpunkt stehen, hat den Grund, dass sie zunächst einmal Orffs bekanntestes und beliebtestes Stück darstellen. Obwohl sie in den Zusammenhang der *Trionfi*-Trilogie eingebunden sind, stehen die beiden anderen Teile des Triptychons, die *Catulli Carmina* und der *Trionfo di Afrodite*, nicht im Blickpunkt dieser Arbeit. Sie entstanden zwar ebenfalls in der Zeit des Nationalsozialismus, aber gerade an den *Carmina Burana* als dem populärsten Stück ist die Kontroverse um Carl Orff am besten zu erörtern, da sie durch ihre Bekanntheit auch am meisten diskutiert sind. Ein Abgleich des Stücks zu anderen Werken Orffs, die nicht unter dem Nationalsozialismus entstanden, wäre sinnvoll, um Entwicklungen in dessen Schaffen aufzudecken, die durch den gesellschaftspolitischen Wandel bedingt sind. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. So sind also die *Carmina Burana* exemplarisch zu nehmen für Orffs Schaffen im Dritten Reich.

Die Lieder, die Carl Orff als Grundlage für sein Werk nahm, stammen aus dem *Codex Buranus*, einer mittelalterlichen Handschrift des 13. Jahrhunderts, die über 250 Gedichte in spätlateinischer, mittelhochdeutscher und altfranzösischer Sprache enthält. Im Jahr 1803 wurde der Codex im Kloster Benediktbeuren in Bayern entdeckt. Bei den Gedichten handelt es sich um vorwiegend anonyme Vagantendichtung; moralische Gedichte, Liebeslieder, Trink- und Spielerlieder sowie geistliche Stücke bilden den Inhalt der Handschrift. Erstmals veröffentlicht wurden die Texte im Jahr 1847 von dem Sprachforscher Johann Andreas Schmeller. Im Zuge dessen wurden sie von ihm geordnet und ins Deutsche übersetzt. Carl Orff wurde 1934 auf die Gedichte aufmerksam, als er den Titel der Handschrift in einem Würzburger Antiquariatskatalog fand. „Bild und Worte überfielen mich“², so beschrieb er die Faszination, die die Sammlung beim ersten Aufschlagen des Buches in ihm auslöste.³ Dieser Fund und die sofortige Begeisterung markierten den Anfang der Entstehung und den anschließenden Erfolg von Orffs *Carmina Burana*. Er übernahm eine Auswahl der Gedichte aus der Handschrift für sein Werk, gruppierte diese thematisch und brachte sie in einen Sinnzusammenhang. In der Originalhandschrift waren bei einigen Liedern bereits Neumierungen vorhanden; diese ließ Orff bei seiner Komposition jedoch unberücksichtigt. Auch arbeitete er nicht mit Schmellers deutscher Übersetzung: „Die alte Ausgabe von Schmeller (1847) ist nicht sehr gut, auch nicht in den Neufrisierungen späterer Zeit [...]“; den

² DOKUMENTATION IV, S.38.

³ Mit „Bild“ ist die Abbildung der Götting Fortuna mit ihren Schicksalsrad gemeint, die den Gedichten als Initiale vorangestellt ist.

Text kann man immerhin noch brauchen“⁴, erklärte ihm der befreundete Jurist Michel Hofmann, der aus seiner Vorliebe für die lateinische und griechische Sprache mit Orff an den *Carmina Burana* zusammenarbeitete, die deutsche Übertragung der Texte sowie die Arbeit am Textbuch übernahm. Erst nachträglich wurde das Werk in die Trionfo-Trilogie aufgenommen.

Im Folgenden soll zunächst aufgezeigt werden, was hinter dem „Trionfo“-Gedanken steckt, unter dem Carl Orff drei seiner Werke zusammenfasste. Das erfordert einen kurzen geschichtlichen Abriss, um den Ursprung des Begriffs „Trionfo“ und die Entwicklung dieses Phänomens zu erklären. Mit diesem Wissen kann erläutert werden, aus welchen Gründen Orff diesen Ausdruck auf seine übergreifende Werkidee angewandte. In diesem Kontext wird es in Kapitel 1 auch um die Werkidee der *Carmina Burana* gehen. Dass das Werk in der Zeit des Nationalsozialismus entstand, führt zu der Frage, wie Carl Orff persönlich dieser Ideologie gegenüberstand. Das wird im zweiten Kapitel thematisiert werden. Hier soll außerdem gezeigt werden, inwiefern seine Rolle im Nationalsozialismus im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens der Alliierten beeinflusst und manipuliert wurde. Im darauffolgenden Kapitel wird ein Einblick in die musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten gewährt werden. Dies lässt erkennen, mit welchen Bedingungen sich die im Dritten Reich schaffenden Künstler konfrontiert sahen und unter welchen kulturellen Zuständen Musik entstand. Um sich differenziert mit der Rolle Orffs im Dritten Reich auseinandersetzen zu können, ist im Anschluss ein Blick auf sein Werk erforderlich. Hierzu wird die Musik der *Carmina Burana* untersucht und schließlich mit den musikalischen Idealen und Abneigungen der Nationalsozialisten abgeglichen. Ausgehend von diesem Ergebnis ist im vierten und letzten Kapitel der Frage nachzugehen, wie es sich mit der heutigen Rezeption der allgegenwärtigen *Carmina Burana* in den Medien verhält: Steht sie noch immer in der Tradition faschistischer Musik oder wird sie als das Werk eines Widerständlers betrachtet? Dies soll exemplarisch an dem Musikvideo *Embrace Yourself* des Popstars Michael Jackson (1958-2009) aufgezeigt werden. Dass sich das Werk von Carl Orff vor allem in den Medien auch heute noch so großer Beliebtheit erfreut, führt dann zu der Frage, warum die Musikwissenschaft sich eher zurückhält mit der Forschung um Carl Orff und sein Werk. Diese Arbeit soll in der Hinsicht einen Aufruf an die Musikwissenschaft darstellen und zu weiterer Beschäftigung mit dem Komponisten und seiner Musik anregen.

⁴ Brief von Michel Hofmann an Carl Orff vom 06.04.1934. Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, Frohmut (Hrsg.): *Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990, S.23.

1. Die Idee des „Trionfo“

Unter dem Titel *Trionfi* fasste Carl Orff seine drei Werke *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* und den *Trionfo di Afrodite* zu einem abendfüllenden Gesamtwerk im Sinne eines „trittico teatrale“ zusammen. Unter einer geistigen Idee stehend, entsprach der Zusammenschluss der Chorwerke sowohl inhaltlich als auch in ihrer Darbietungsform einem Festspielgedanken.⁵

1.1. „Trionfo“ als terminus technicus

Der Begriff des „Trionfo“ stammt aus dem Italienischen und bedeutet so viel wie „Triumphzug“. *Meyers großes Taschenlexikon* definiert die „Trionfi“ wie folgt:

Die in Szene gesetzten T. der europ. Renaissance: festl. Einzüge fürstl. Persönlichkeiten, Gesandtschaften u.a. in eine Stadt; Umzüge zu festlichen Anlässen.⁶

Der Ursprung der Trionfi in ihrer ältesten Funktion liegt zwar in den antiken und römischen Siegeszügen, ihre Blütezeit jedoch hatten sie in der europäischen Renaissance. Im Italien des 15. Jahrhunderts bildeten die Trionfi den Typus der „Rappresentazione“, also repräsentative Prozessionen des Hofes in Form von Schauspielen mit Bild, Musik und Tanz.

Den histor. Triumphzügen röm. Feldherren nachgebildet, waren sie angereichert mit [...] den zeittyp. mytholog., symbol., allegor., emblem. Requisiten.⁷

Die Schauspiele hatten also auch einen metaphorischen Charakter, durch den einerseits das Publikum unterhalten, andererseits der fürstliche Hof repräsentiert wurde. Der Schaucharakter der Trionfi führte zu deren Aufnahme an höfischen Theatern und wurde schließlich auch bei Carl Orff zur übergreifenden Werkidee seiner als Dreierzyklus angelegten szenischen Kantaten.

⁵ Vgl. Dokumentation IV, S.182.

⁶ „Trionfi“, in: *Meyers großes Taschenlexikon* 22, Mannheim 1987, S.217.

⁷ Ebd.

1.2. „Carmina amoris“. Zur Werkidee des tritico teatrale

Einem Trionfo liegt die Idee der Repräsentation als Schauszene zugrunde. In seinem ältesten Gebrauch aber ist er ein Ursprungsbegriff für Musik und Tanz im Dienste der Götter. Hierin liegt auch sein symbolischer Charakter begründet, den Orff für die Dramaturgie des *Trionfi-Triptychons* nutzt.

Jedem der drei Teile wird eine besondere Schwerpunktsetzung des Themas „Liebe“ zuteil. In den *Carmina Burana* geht es um die unberechenbare Schicksalsgöttin Fortuna sowie das mit ihrem Wirken einhergehende Motiv der Vanitas, das vor allem im barocken Sinn die Vergänglichkeit alles Irdischen bedeutet. Die *Catulli Carmina* wiederum thematisieren die Liebe als unwiderstehliche Gewalt und sogar als Krankheit, während sie im *Trionfo di Afrodite* in einen antiken Zusammenhang von Ritus, Religion und Ekstase gestellt wird. Orff vereint durch diese Schwerpunktsetzung verschiedene christliche Liebesideologien. Sein Trionfo-Gedanke reicht dabei aber weiter als die schlichte Überhöhung mythologischer Figuren, wie sie in der Renaissance üblich war.⁸ Die thematisierten Figuren und Gottheiten weisen alle einen symbolischen Gehalt auf und stehen somit nicht nur für sich selbst. Die den einzelnen Werken zugrunde liegende Lyrik wird außerdem unterschiedlich inszeniert. Zwischen den Teilen besteht kein nahtloser Zusammenschluss. Da sie als Einzelwerke entstanden und erst rückwirkend als Trilogie zusammengefügt wurden, ist der Grund für die Ungleichmäßigkeiten darin zu finden, dass ihrer jeweiligen Entstehung unterschiedliche Umstände zugrunde liegen und sie außerdem auf verschiedenen Arten von Lyrik beruhen. Die Werke sind also nicht qualitativ unterschiedlich; die Unterschiede ergeben sich vielmehr aus der spezifischen Beschaffenheit der jeweiligen Vorlage.⁹

Die *Carmina Burana* sind aus sowohl geistlichen als auch weltlichen Gedichten aus dem Codex Buranus zusammengesetzt. Das „rota Fortunae“, das Rad der Schicksalsgöttin Fortuna, gilt hier als übergreifende Werkidee, in der auch der Symbolgehalt begründet liegt. Die Göttin dreht das Schicksalsrad, auf dem sich der Mensch wie in einem ewigen Kreislauf befindet: Mal sitzt er sicher ganz oben auf und das Schicksal ist ihm wohlgesinnt, doch bald dreht sich das Rad zu seinem Nachteil, sodass er schließlich unten ankommt und in seinem Unglück vom Rad herunterfällt. Zum Drehen des Rades gehört aber auch, dass es für den

⁸ HIRSCHER, Freyja: *Die Idee des Trionfo als klangliche Gestik in Carl Orffs tritico teatrale „Trionfi“*, Leipzig 2000, S.51.

⁹ Vgl. THOMAS, Werner: *Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs*, Mainz 1990, S.53.

Menschen, ist er einmal unten angekommen, bald wieder hinaufgeht, sodass er, hat er einmal das Rad komplett beschrieben, schließlich wieder oben aufsitzt. Dies beschreibt den irdischen Kreislauf von Glück und Pech, von Freude und Leid im Leben. Damit einhergehend das Motiv der Vanitas, dass alles vergänglich ist, weil sich das Rad eben immer weiterdreht und das, was man an materiellen und geistigen Reichtümern besitzt, auch wieder abhandenkommen kann. Die szenische Darstellung der Trink-, Liebes-, und Tanzlieder in den *Carmina Burana* verweisen abgesehen von der Metaphorik der Thematik auf ihren Bild- und Schaucharakter. Dies stellt das Werk in den Zusammenhang einer „Rappresentazione“ und erklärt die Einbindung des Werkes in die übergeordnete Idee eines Trionfos.

Nach dem Konzept eines Intermediums sind die *Catulli Carmina* angelegt. Ein Intermedium war im 15. bis 17. Jahrhundert ein eingeschobenes musikalisches, tänzerisches oder szenisches Zwischenspiel, quasi ein Schaustück mit hohem Bewegungspotential.¹⁰ In diesem Zusammenhang erscheint es auch hier passend, dieses Werk aus der Perspektive der Trionfo-Thematik zu betrachten, vor allem da der Untertitel „ludi scaenici“ – „szenische Spiele“ – an die Rappresentazione der Renaissance denken lässt. Die hier inszenierte Liebesgeschichte Catulls ist als szenische Parabel angelegt, hat also auch Symbolcharakter. Die warnende Wirkung des Dramas bleibt letztendlich allerdings aus.

Der *Trionfo di Afrodite* schließlich ist als einziges der drei Werke eindeutig als ein solcher ausgezeichnet. Es ist zwar als Finale des Triptychons konzipiert, stellt aber dennoch ein eigenständiges Werk dar. Die Betitelung „concerto scenico“ – „szenisches Konzert“ – verweist wiederum auf den Schaucharakter, wobei das „concerto“ auch eine konzertante Wiedergabe des Werkes zulässt, wie es auch bei den *Carmina Burana* gemacht wurde.¹¹ Die Liebe als göttliche Macht steht im Mittelpunkt des Werkes und beinhaltet mit der Figur der Aphrodite die Repräsentation einer antiken Göttin. Die Verbindung von Religion und Erotik lässt sich von der Antike aber auch auf andere Epochen und Kulturen übertragen, zum Beispiel auf das Mittelalter und die Marienverehrung, aber auch auf die Frauenmystik des Barock.

Insgesamt verschmelzen in Orffs tritico teatrale verschiedene Sinnkreise miteinander: Am Anfang steht das mittelalterlich Rittertum in den *Carmina Burana*, dann wird das kultische Christentum in den *Catulli Carmina* thematisiert und im *Trionfo di Afrodite* schließlich die antike Mythologie in den Vordergrund gerückt. Orff geht in dem

¹⁰ Vgl. HIRSCHER, S.42.

¹¹ Vgl. THOMAS, S.104.

Dreierzyklus also zeitlich rückschrittig vor. Die Trionfo-Idee wirkt allerdings vom Finale des Zyklus und der Antike über das Intermedium zurück auf die *Carmina Burana* mit dem Mittelalter als spätestes epochales Zentrum. Sie zeigt sich insbesondere in dem Symbolgehalt der dargestellten mythologischen Figuren, deren Bedeutung mittels Bild, Musik und Tanz als Schaustück repräsentiert wird.

2. Carl Orff und der Nationalsozialismus

Carl Orffs Schaffen wie auch seine Person selbst sind noch heute trotz des internationalen Erfolgs seiner Werke umstritten. Immer wieder wird zur Diskussion gestellt, ob Orff ein ausgesprochener Nazi-Sympathisant war, ob er dem Nationalsozialismus oppositionell gegenüberstand oder ihm die Politik eher gleichgültig war. Bei der Betrachtung von Orffs Musik entsteht das Problem, dass sie, ungeachtet des persönlichen Status des Komponisten, teilweise unter der Herrschaft Hitlers komponiert und aufgeführt wurde. Dass seine Werke unter diesen politischen Umständen große Erfolge feierten, lässt schnell vermuten, dass Orff selbst Charakterzüge zeigte, die im Einklang mit der Ideologie der Nationalsozialisten standen. Allerdings ist auch zu sagen, dass moralisch korrektes Verhalten im faschistischen Deutschland schwierig sein konnte. Ein Künstler sah sich immer der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit gegenüber und konnte sich dessen Einfluss nicht entziehen. Orff musste nach 1945 über seine Vergangenheit eindeutig Kenntnis geben, als es darum ging, zu seiner künstlerischen und politischen Rolle im Nationalsozialismus Stellung zu beziehen. Im Entnazifizierungsprozess sollte geklärt werden, ob er beruflich und privat mit den Nazis kollaboriert hatte.

2.1. Die Kontroverse um Carl Orff im Dritten Reich

Als Sohn eines Berufsoffiziers stammte Carl Orff aus einer Familie mit lang zurückreichender militärischer Tradition. Er selbst wurde 1917 zum Kriegsdienst eingezogen.¹² „Mein Vater wusste, dass mir alles Soldatische fern lag und ich mich nicht dafür erwärmen konnte“¹³, erinnerte sich Orff. Stattdessen galt seine Leidenschaft der Musik

¹² Vgl. GLÄB, Susanne: *Carl Orff. Carmina Burana*, Kassel 2008, S.70.

¹³ ORFF, Carl: „Erinnerungen“, in: *Frühzeit* (=Carl Orff und sein Werk. Dokumentation I), Tutzing 1975, S.15.

und dem Theater.¹⁴ In seiner Familie wurde der Musik ein ähnlich hoher Stellenwert zugewiesen wie dem Militär.

Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs schien sich Orffs Einstellung sowohl zur Kunst als auch zum Militär nicht viel geändert zu haben. In Bezug auf sein Schaffen im Nationalsozialismus äußerte sich Orff in einem Brief von 1970, ihn hätten „immer nur die allgemeinmenschlichen Wertsetzungen interessiert, jenseits aller Ideologien“¹⁵. Heutzutage ergibt sich so der Eindruck, der Komponist sei nicht interessiert gewesen an Politik, sondern nur an der Umsetzung seiner Musik sowie dem Musiktheater und der Musikerziehung. Diese These stützt auch die im Dritten Reich durchgeführte Beurteilung Orffs durch den Ortsgruppenleiter in Gräfeling vom 30. Juli 1942, der schreibt, Orff widme sich hauptsächlich seiner Musik und trete politisch nicht in Erscheinung.¹⁶ Außerdem sind weder ideologische oder politische Erörterungen von ihm überliefert¹⁷ noch war er offiziell Mitglied einer nationalsozialistischen Organisation. Dies bestätigt ein Brief vom Gauhauptstellenleiter an das Gauschulungsamt vom 27. Juni 1942. In diesem Brief wird jedoch gleichzeitig auch erwähnt, dass keinerlei widerständiges Verhalten Orffs aufgefallen sei.¹⁸

Carl Orff begab sich nicht, wie viele andere umstrittene Komponisten zu der Zeit, zum Exil ins Ausland. Er hielt gute Beziehungen zu jüdischen Künstlern und auch zu Mitgliedern der Weißen Rose, der studentischen Widerstandsgruppe gegen die Diktatur der Nationalsozialisten. Zu diesen Bekanntschaften gehörte unter anderem Kurt Huber, ein deutscher Musikwissenschaftler und Philosoph, der am 13. Juli 1943 von den Nationalsozialisten in München hingerichtet wurde. Orff zollte Huber 1946 seinen Respekt in Form eines Tributes, in dem er vor allem von ihrer Zusammenarbeit in der Volksliedforschung sprach.¹⁹ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Huber Orff politisch beeinflusste; ihre Freundschaft basierte wohl hauptsächlich auf gemeinsamen musikalischen Interessen, wie aus dem posthum geschriebenen Brief hervorgeht. Orff hielt seine Beziehungen zu jüdischen Widerständlern also nicht geheim. Es lassen sich auch keinerlei

¹⁴ Vgl. Dokumentation I, S.39.

¹⁵ Zitiert nach KLEMENT, Udo: *Das Musiktheater Carl Orffs* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 14), Leipzig 1982, S.5.

¹⁶ Diese Beurteilung erfolgte auf eine Anfrage des Obergemeinschaftsleiters der NSDAP, der am 10 Juli 1942 um eine ausführliche charakterliche, politische und künstlerische Beurteilung Carl Orffs bat.

Vgl. KOHLER, Andrew S.: *Grey C Acceptable. Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich*, <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/111359?show=full>, 2014, S.389.

¹⁷ Vgl. KATER, Michael: *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, 2000, S.118.

¹⁸ Vgl. KOHLER, S.386.

¹⁹ ORFF, Carl: „Brief an Kurt Huber“, in: *Kurt Huber zum Gedächtnis. Bildnis eines Menschen, Denkers und Forschers*, hrsg. von Clara Huber, München 1986, S.166-168.

Zeugnisse davon finden, dass er jüdische Kollegen in irgendeiner Weise verunglimpft hätte. Daher lässt sich vermuten, dass er selbst nicht hinter der Ideologie der Nationalsozialisten und der Judenverfolgung stand, sondern sich so verhielt, dass er den Machthabern wegen seiner Freundschaft zu „Unerwünschten“ nicht negativ auffiel. Dazu musste er sich dem Regime so gut wie möglich anpassen.

Während des NS-Regimes verfolgte Orff seine musikalischen Ziele weiter. Es entstanden die *Carmina Burana*; die *Catulli Carmina* reichte er sogar selbst bei der Zensurbehörde ein. Er soll außerdem versucht haben, sein *Schulwerk* der Hitlerjugend zu verkaufen.²⁰ Über die Hitlerjugend konnte er die pädagogischen Möglichkeiten im Dritten Reich nutzen. Das *Schulwerk* schien gut verkäuflich, da die Nationalsozialisten in ihrer Pädagogik vom Militär beeinflusst waren und deshalb großen Wert auf Rhythmik legten²¹, die zu einer von Orffs Schwerpunkten in seiner Musik zählte. Mit dem *Schulwerk* ging es Orff darum, musikalische Kompetenzen bei Kindern zu wecken und diese weiterzuentwickeln. Dazu schrieb er rhythmisch-melodische Übungen, Tanz- und Spielstücke sowie Klavier- und Geigenübungen. Wie bei seinem Musiktheater konzentrierte er sich im *Schulwerk* auf das Elementare unter dem Aspekt der Eigentätigkeit des Kindes und dem einfachen Gestalten aus eigenem Antrieb.²² Der Musikpädagoge Fritz Reusch, Mitglied der NSKK, schrieb 1933 in einem Brief an Hans Bergese, ebenfalls Musikpädagoge und darüber hinaus ein Assistent Orffs an der Güntherschule, das *Schulwerk* sei Orffs „persönliches Schicksal... und damit das unserer Zeit und das der Musik unserer Zeit und unseres Volkes“²³. Auch der nationalsozialistische Musikkritiker Friedrich W. Herzog befand, dass Orff „in den Fragen der Musikerziehung durchaus fortschrittliche Tendenzen vertritt“²⁴. Diese Meinungen zeigen, dass das Werk zeitgemäß und aktuell war und Orff sich damit, ob bewusst oder nicht, seine Position als Komponist im Dritten Reich festigen konnte.

Tatsächlich bedeutete vor allem die von Orff komponierte Musik zu den olympischen Festspielen 1936 in Berlin Werbung für das *Schulwerk*. „Olymp. Festspiel bei dem ich die Musik (erinnern Sie sich an die Schallpl) aufführte, großer Erfolg. Schulwerk dadurch

²⁰ Vgl. GLÄB, S.73.

²¹ Hans Joachim Moser, deutscher Musikwissenschaftler und Mitglied der NSDAP, schrieb in seiner *Musikfibel*, dass „dem instrumentalen Betätigungsdrang der Knaben seitens der Reichsjugendführung mit Pflege des Wirbelns auf den alten langen Landsknechtsttrommeln [...] der Weg gewiesen worden“ sei. MOSER, Hans Joachim: *Die Musikfibel*, Leipzig 1942, S.102.

²² Vgl. LIESS, Andreas: *Carl Orff. Musik und Werk*, Zürich 1955, S.150f.

²³ Zitiert nach KARNER, Otto: *Komponisten unterm Hakenkreuz. Sieben Komponistenporträts während der Zeit des Nationalsozialismus*, Wien 2002, S.220.

²⁴ HERZOG, Friedrich W.: „O sancta simplicitas! Orffs ‘Carmina Burana’ in Frankfurt a.M.“, in: *Rheinische Landeszeitung* (Düsseldorf). Zitiert nach KOHLER, S.399.

Schlager“²⁵, schrieb Orff im August 1936 an seinen Übersetzer Michel Hofmann. 1935 hatte der Komponist den offiziellen Auftrag erhalten, eine Komposition für das Festspiel „Olympische Jugend“ anzufertigen. Er hatte aber wohl zunächst Bedenken gehabt, den Auftrag anzunehmen, weil „ein Zusammentreffen mit gewissen offiziellen Berliner Kreisen verbunden sein würde, das mir [Orff] nicht opportun erschien“²⁶. Im Jahr 1939 schrieb er dann ein alternatives Stück zu Felix Mendelssohn-Bartholdys *Sommernachtstraum*, das aufgrund der jüdischen Abstammung des Komponisten verboten worden war. Hans Pfitzner hatte zuvor im Gegensatz zu Orff einen solchen Auftrag von den Nationalsozialisten abgelehnt.²⁷ Dass Orff die Gelegenheit für das Stück aus antisemitischen Gründen nutzte, ist aber kaum wahrscheinlich. Er hatte 1917 bereits eine erste Fassung geschrieben und hatte nun die Chance, diese noch einmal zu überarbeiten und zur Aufführung zu bringen.²⁸ In einem Brief vom 10. August 1938 schrieb er an den Frankfurter Oberbürgermeister Friedrich Krebs ausdrücklich, dass er „mit großer Freude die Auftragserteilung zu einer Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*“²⁹ erhalten hatte. Unterzeichnet war dieser Brief mit dem Gruß „Heil Hitler!“. Die Komposition des Stücks war also ein ausdrücklicher Auftrag der Nationalsozialisten an Carl Orff. Nicht unbedingt muss er dies aber so aufgefasst haben, da er Krebs wohl in erster Linie als Bindeglied zur Stadt Frankfurt sah, mit deren Oper er für die Uraufführung der *Carmina Burana* erfolgreich zusammengearbeitet hatte. Auch der Hitlergruß Orffs am Ende des Briefes muss nicht zwingend aus seiner Überzeugung am Regime entstanden sein. Er wünschte sich weiterhin eine gute Zusammenarbeit mit der Oper der Stadt Frankfurt und musste sich daher gut stellen mit dem Bürgermeister, der ein Mitglied der NSDAP war. Der Gruß ist wahrscheinlich nur als Anbiederung an Krebs zu verstehen, der als Oberbürgermeister und Staatsrat schließlich eine hohe und einflussreiche politische Position besetzte.

Man kann dementsprechend sagen, dass Orff sich nur bei der Komposition zu den olympischen Festspielen und eventuell bei der des *Sommernachtstraums* den Nationalsozialisten unterwarf und auf deren Auftrag handelte. Er erhielt allerdings gewisse Prämien von der Regierung, welche für Komponisten vorgesehen waren, die „kulturell

²⁵ Brief von Carl Orff an Michel Hofmann vom 20.08.1936. Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.115.

²⁶ Zitiert nach KARNER, S.225.

²⁷ KILENYI, Edward: „The Record of German Musicians: Many Played Ball With The Nazis – Very Few Did Not“, in: *The New York Times* vom 02.06.1946, S.15. Zitiert nach KOHLER, S.439.

²⁸ Die endgültige Fassung kam erst 1964 zur Uraufführung.

²⁹ Brief von Carl Orff an Friedrich Krebs vom 10.08.1938. Zitiert nach KOHLER, S.380.

besonders wertvolle Musik geschaffen haben und innerhalb des gesamten deutschen Musiklebens einen bestimmenden Einfluss ausüben“³⁰. Außerdem wurde er 1944 auf die „Gottbegnadeten-Liste“ gesetzt, die die Kulturschaffenden des Dritten Reichs von dem Einzug zur Wehrmacht befreite.³¹ Die Nationalsozialisten hatten eine Kulturrevolution gefordert und mit dem Erfolg seiner Werke hätte Carl Orff sicherlich die Möglichkeit gehabt, eine solche zu verwirklichen. Hanns Lerch sprach 1940 von Orffs Musik als einer „disziplinierte[n] Musik, die unsere Zeit verlangt“³². Der deutsche Musikjournalist Fritz Stege 1942 war der Meinung, die *Carmina Burana* von Orff „sollte Allgemeingut der deutschen Bühnen werden“³³.

Es gab aber auch andere Stimmen von Seiten der Machthaber, die Zweifel hegten an der politischen Korrektheit von Orffs Schaffen. Im Mai 1942 bat der Gauschulungsleiter von München-Oberbayern das Gaupersonalamt der NSDAP zu einer „möglichst ausführlichen Stellungnahme zu Orff in politischer, weltanschaulicher und charakterlicher Hinsicht“. Grund dafür sei, dass er „gerade von jenen Kreisen gefeiert [wird], die auch heute noch als weltanschauliche Gegner anzusehen sind“³⁴. Er distanzierte sich ausdrücklich von Orffs musikalischem Schaffen und hatte auch Bedenken gegen das von Orff herausgegebene *Schulwerk*. Der Grund dafür geht aus dem Brief allerdings nicht hervor. Auch wird nicht klar, was der so genannte „aktuelle Anlass“ sein sollte, wegen dem die Beurteilung gewünscht wurde. Diese Bedenken hinsichtlich Carl Orff wurden daraufhin auch vom Gaupersonalamt mehrfach zerschlagen, da Orff „in politischer Hinsicht in keiner Weise in Erscheinung tritt“³⁵.

Die hier dargestellten biografischen Fakten können ein grobes Bild von der Stellung Carl Orffs im Dritten Reich geben. Es ergibt sich das Bild eines Komponisten, der nicht zwingend politisch interessiert war, es aber verstand, sich den Vorstellungen der Machthaber anzupassen, um als Musiker erfolgreich zu sein. Der Ruf Orffs ist allerdings stark beeinflusst worden durch seine Aussagen im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens durch die vier Besatzungsmächte.

³⁰ Zitiert nach KOHLER, S.394. Es geht hier um eine Liste vom 28. Mai 1942, auf der drei Gruppen von Komponisten aufgeführt sind, die ein bestimmtes Gehalt vom Staat erhalten sollen. In der finalen Liste vom 4. Juli 1942 findet man Orff in der dritten Kategorie. Er erhielt damit einen Betrag in Höhe von 2.000 RM.

³¹ Vgl. KOHLER, S.396.

³² LERCH, Hans: „In Dresden aufgeführt Orffs ‚Orfeo‘, in: *Völkischer Beobachter* 53/281, S.7. Zitiert nach KOHLER, S.404.

³³ STEGE, Fritz: „Berliner Music“, in: *Zeitschrift für Musik* 109/2, S.64. Zitiert nach KOHLER, S.406.

³⁴ Brief vom Gauschulungsleiter an das Gaupersonalamt der NSDAP vom 27.05.1942. Zitiert nach KOHLER, S.384.

³⁵ Notiz des Gauhauptstellenleiters an das Gauschulungsamt vom 27.06.1942. Zitiert nach KOHLER, S.386.

2.2. Die Rolle Orffs in der Nachkriegszeit

Nach Ende des Dritten Reichs verfolgten die Alliierten das Ziel, die deutsche Gesellschaft von den Einflüssen des Nationalsozialismus zu befreien. Es kam zu einem Entnazifizierungsverfahren, das in Bayern von der U.S.-amerikanischen Besatzung durchgeführt wurde. Im Bereich der Kultur bedeutete dies, dass die in Deutschland gebliebenen Künstler in Listen mit den Klassifikationen Weiß (A und B), Grau (C akzeptabel und C inakzeptabel) sowie Schwarz (D und E) eingeteilt wurden. Die jeweilige Einteilung entschied darüber, inwiefern der Künstler politisch und beruflich einsetzbar war.³⁶

Orff drohte ein Berufsverbot, sollte sein musikalisches Schaffen als Auftrag der Nationalsozialisten identifiziert werden. Mit einer Lizenz, die seine Nicht-Beteiligung am Regime bestätigen sollte, konnte ein solches vermieden werden. Im Zuge der Entnazifizierung kam es zu einer Manipulation von Orffs Vergangenheit. Sein ehemaliger Schüler, der U.S.-Offizier Newell O. Jenkins, stand ihm während des Verfahrens beratend zur Seite. Er forderte ihn auf, sein „eigenes Gewissen zu prüfen und Beweise zu erbringen, dass Du [Orff] aktiv gegen die vorherige Regierung tätig warst“³⁷. Im Verlauf des Verfahrens stellte er sich daher als ein Opfer der Nationalsozialisten dar, indem er Fakten verschleierte und Umstände verfälschte.

Orff gab bei den Behörden den Wunsch an, beruflich als Gastdirigent wirken zu dürfen. Um sich von den Machenschaften der Nazis zu distanzieren und so eine Berufserlaubnis erhalten zu können, stützte er sich vor allem auf seine Freundschaft zu Kurt Huber, dem Mitglied der Weißen Rose, der von den Nationalsozialisten hingerichtet worden war. So wollte er seine antinazistische Haltung betonen und sich als Widerstandskämpfer ausweisen. Der befreundete Juwelier Rhenatus Wilm gab 1995 allerdings an, dass Orff „niemals nur den Anschein erweckt [habe], irgendetwas mit der ‚Weißen Rose‘ zu tun gehabt zu haben“³⁸. Orff veränderte die Fakten also scheinbar minimal, um sich selbst in ein besseres Licht zu rücken. Er gab an, nie offiziell eine Komposition für die Nationalsozialisten angefertigt und auch weder eine Honorierung noch einen Preis von ihnen erhalten zu haben. So ergaben sich gewisse Widersprüche, die auch in seinem Entnazifizierungsbericht vermerkt wurden. Er hatte ausgesagt, dass das Propaganda-Ministerium ihm nicht positiv gegenübergestanden hätte. Dagegen sprach jedoch, dass er

³⁶ Vgl. KOHLER, S.434.

³⁷ Brief von Newell O. Jenkins an Carl Orff vom 07.01.1946. Zitiert nach KOHLER, S.416.

³⁸ WILM, Rhenatus: „Orff und die ‚Weiße Rose‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 162, S.6. Zitiert nach KOHLER, S.442.

auf der vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda aufgestellten Gottbegnadeten-Liste vertreten war. Außerdem stand er auf einer Liste von 1942 für eine Honorierung über RM 2.000,-; eine Ehrengabe in Höhe von RM 500,- hatte er 1937 vom Kulturantrag für die Uraufführung der *Carmina Burana* erhalten.³⁹ Außerdem erklärte er, die Komposition zu Shakespeares *Sommernachtstraum* sei kein Befehl der Nationalsozialisten gewesen, auch wenn er in den Briefen von 1938 an Friedrich Krebs explizit von einer „Auftragserteilung“ und zwei Jahre darauf von einem „Werkauftrag“ gesprochen hatte.⁴⁰ „Er schwört, dass es nicht in dem Versuch geschrieben wurde, Mendelssohns Musik zu ersetzen, und er gibt zu, dass er einen unglücklichen Moment in der Geschichtsschreibung wählte, um es zu schreiben“, steht schließlich in Orffs Entnazifizierungsbericht geschrieben.⁴¹ Dass seine Musik von den Nationalsozialisten nicht geschätzt worden war, wie er angab, stimmt auch nicht mit den aus der Zeit stammenden Dokumenten überein. Sein Erfolg kam nicht erst nach der Aufführung der *Carmina Burana* in La Scala in Mailand 1942, wie er es im Verfahren angab.⁴² Die oben bereits beschriebene Ehrengabe für die Uraufführung des Werkes 1937 zeugt unabhängig von den Kritiken und Pressestimmen von dem Erfolg seiner Werke unter anderem in nationalsozialistischen Kreisen.

Letztendlich kam der psychologische Gutachter Bertram Schaffner zu dem Schluss, Orff sei als „Nutznießer“ einzustufen, da er zwar eine Antinazi-Einstellung zu haben schien, aber von gewissen Prämien durch die Regierung profitiert hatte, ohne offiziell mit dieser kooperiert zu haben. Da Orff während der Naziherrschaft passiv geblieben war und versuchte hatte, Kontakt zu der Nazibewegung zu vermeiden⁴³, wurde er in die Kategorie „Grau C – akzeptabel“⁴⁴ eingestuft. Ihm wurde die Erlaubnis erteilt, beruflich als Komponist und Orchesterdirigent in Erscheinung zu treten.

In späteren Jahren versuchte Orff immer wieder herauszustellen, dass sein musikalisches Werk im faschistischen Deutschland nicht erwünscht gewesen und er selbst wegen seiner Freundschaft zu Juden sogar von den Nationalsozialisten verfolgt worden war.⁴⁵ Warum er dies so vehement betonte, obwohl offensichtlich gegenteilige Beweise

³⁹ Brief von Carl Orff an Friedrich Krebs vom 25.06.1937. Zitiert nach KOHLER, S.379.

⁴⁰ Briefe von Carl Orff an Friedrich Krebs vom 10.08.1938 sowie vom 26.04.1940. Zitiert nach KOHLER, S.380f.

⁴¹ Originaler Wortlaut: „He swears that it was not written to try to replace Mendelssohn’s music, and he admits that he chose an unfortunate moment in history to write it.“ SCHAFFNER, Bertram: Offizieller Entnazifizierungsbericht zu Carl Orff, 01.04.1946. Zitiert nach Kohler, S.423.

⁴² Vgl. SCHAFFNER: Offizieller Entnazifizierungsbericht zu Carl Orff.

⁴³ Dies erklärt auch seine im vorherigen Kapitel geschilderte Reaktion auf den Auftrag der olympischen Festspielmusik.

⁴⁴ Die offizielle Beschreibung dieser Kategorie lautete: „Suitable for employment but not in policy-making, executive, or creative positions or as personnel officer. Not suitable for licensing. Should be replaced by white.“

⁴⁵ Vgl. Brief von Carl Orff an Fred Prieberg vom 06.09.1963. Zitiert nach KOHLER, S.440.

vorlagen, ist nicht ganz klar. Unter den Kennern von Orffs Werk bildeten sich jedoch bald zwei Gruppen: Die eine glaubte fest an die antinazistische Einstellung und die Unschuld Orffs; die andere unterstellte ihm und seinem Werk faschistische Züge (und tut es mitunter bis heute) und wollte seine Stücke nicht aufgeführt sehen.⁴⁶ Dass bis heute in der Allgemeinheit keine wirkliche Klarheit darüber besteht, wie nun Orff und sein Werk politisch einzuordnen sind, liegt wohl einerseits an der nicht ganz eindeutigen Bezeichnung des Künstlers als „Nutznießer“ des Regimes. Orffs öffentliches Auftreten war schon damals ambivalent. Es hat seinem Ruf auch nicht geholfen, dass er im Nachhinein auf dem Verbot seiner Werke bestand, welches ja aber gar nicht vorgelegen hatte. Dies verstärkte den Eindruck, dass er etwas zu verschleiern hatte. Um sich einen umfassenderen Eindruck von Orffs Denkweise zu verschaffen, lohnt es sich daher, sein musikalisches Schaffen näher zu betrachten.

3. Die Klanggestik der Musik. Eine musikalische Analyse

Carl Orff hat seine *Carmina Burana* mit dem Untertitel „cantiones profanae/cantoribus et choris cantandae/comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis“ versehen. Um mit Lorient zu sprechen: „Ja, da weiß man doch, woran man ist!“⁴⁷ Tatsächlich aber zeigt dieser Untertitel, noch bevor man einen Blick in die Partitur geworfen hat, dass es sich bei Orffs Musik wohl kaum um absolute Musik handeln kann. Der Begriff der absoluten Musik stammt aus der deutschen Romantik und meint das Ideal einer Instrumentalmusik, die textlos und selbstständig, das heißt von außermusikalischen Funktionen oder Programmen unabhängig ist.⁴⁸ Dass die Musik der *Carmina Burana* an „imaginibus magicis“, also magische Bilder gebunden ist, zeugt nicht unbedingt von einer Zweckgebundenheit, aber von einem außermusikalischen Kontext, in den die Musik eingebunden ist und in welchem sie ihre Wirkung entfalten kann. Orff selbst erklärt diesen Zusammenhang mit der Tradition der griechischen Tragödie:

Letzten Endes kommt ja unser Wort „Musik“ vom vielzitierten griechischen Wort „musiké“. Die Griechen hatten diese Bezeichnung für die Musenkunst als Ganzes. „Musiké“ meint auch die Worte, den Tanz, die Gebärde.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. Brief von Rosita Winkler an Fred Prieberg vom 07.03.1995. Zitiert nach KOHLER, S.443.

⁴⁷ LORIENT: *Lorient's Kleiner Opernführer*, Zürich 2008, S.37.

⁴⁸ DAHLHAUS, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1987, S.8.

⁴⁹ Zitiert nach SEIFERT, Wolfgang: „...auf den Geist kommt es an“. Carl Orff zum 75. Geburtstag – Kommentar und Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7, Mainz 1970, S.377.

In dieser Aussage Orffs schwingt auch das Konzept des Trionfos und der italienischen Rappresentazione mit, den feierlichen Prozessionen mit Bild, Tanz und Musik. Die Kombination der verschiedenen Künste, die innerhalb eines Werkes gemeinsam zur Geltung kommen und gegenseitig unterstützend wirken, hat der *Carmina Burana* den Gattungsbegriff der „szenischen Kantate“ eingebracht. Das Problem der Titelfindung geht aus einem Brief von Michel Hofmann an Carl Orff hervor, der in einem Brief vom 24.03.1935 schreibt, dass „es [die *Carmina Burana*] etwas Neuförmiges ist, weil keine der üblichen Bezeichnungen passen will oder auch nur halbwegs befriedigen kann“⁵⁰.

3.1. Die musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten

Der Nationalsozialismus, unter dessen Herrschaft Orffs *Carmina Burana* entstanden, bedeutete nicht nur politische, sondern auch soziale und kulturelle Umstrukturierungen. Die Machthaber im Dritten Reich nutzten Musik und Theater zu ihren Gunsten. Kulturelle Einrichtungen sollten den Nationalstolz des Volkes stärken und dementsprechend identitätsstiftend wirken.⁵¹ So sollte eine nationale Solidarität gesichert werden. Dadurch, dass Musik zu politischen Zwecken genutzt wurde, wurde die Politik einerseits ästhetisiert, andererseits wurde die Musik wiederum funktionalisiert und politisiert.⁵² Der Musik wurde eine nationalistische und rassistische Bedeutung zugesprochen, die von den NS-Propagandisten genutzt wurde, um ihr politisches Programm in der Alltagswelt der Bürger geschickt zu inszenieren. „Das Vorurteil von der Schwierigkeit des Notenlesens müssen wir überwinden. Ebenso aber auch jene Meinung, dass es zweierlei Musik gebe: die eine für das Volk und die Gemeinschaft [...], die andere für den angeblichen Fachmann [...],“⁵³ forderte der antisemitische deutsche Musikwissenschaftler Herbert Gerigk, Mitglied der NSDAP und der SS. Musik, Theater und Oper sollten daher dem ganzen Volk zugänglich sein. „Das dritte Reich ist nicht nur erkämpft, sondern auch ersungen worden“⁵⁴, beschrieb es Josef Müller-Blatt, deutscher Musikwissenschaftler und nationalsozialistischer Kulturfunktionär.

⁵⁰ Brief von Michel Hofmann an Carl Orff vom 24.03.1935. Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.94.

⁵¹ Vgl. POTTER, Pamela Maxime: *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S.14.

⁵² Vgl. SCHUBERT, Giselher: „The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*, hrsg. von Michael H. Kater, Laaber 2003, S.64.

⁵³ GERIGK, Herbert (Hrsg.): *Meister der Musik und ihre Werke*, Leipzig 1936, S.8.

⁵⁴ MÜLLER-BLATTAU, Josef: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938, S.307.

Das Problem bei der Erörterung und Benennung von musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten ist, dass nie eine eindeutige und unmissverständliche Definition von nationalsozialistischer Musik aufgestellt wurde. Reichspropagandaleiter Joseph Goebbels formulierte 1938 zwar die „Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens“, klare Angaben für die Musik waren darin aber nicht enthalten. In den Grundsätzen wurde der Schwerpunkt vor allem auf das deutsche Volk als Rezipient gesetzt: Es sei die „unabweisbare Pflicht unserer Musikführung, das ganze Volk an den Schätzen der deutschen Musik teilnehmen zu lassen“, die Musik entspringe „geheimnisvollen und tiefen Kräften, die im Volkstum verwurzelt sind“ und die Musik solle „dem Volke auch Erholung, Unterhaltung und Erquickung vermitteln“⁵⁵. Es wurde damals versucht, durch Rassen- und Volksmusikforschung, Regionalstudien sowie Analysen der Gregorianik den Kern deutscher Musik zu ergründen, doch die Vorstellungen blieben vage.⁵⁶ So wurden Inhalte akzeptiert, die für die Nationalsozialisten von der reinen deutschen Rasse und dem Volk zeugten, also Musik, die das „Deutschtum“ repräsentierte.

Grundlage für das Deutschtum in der Musik bildete das Volkslied beziehungsweise die Volksmusik. „Die Wurzelkraft der deutschen Musik ist das Volkslied. Hier ist eine Musik ganz Eigentum des Volkes“⁵⁷, erklärte Müller-Blattau. Hervorgegangen sei das deutsche Volkslied aus der mittelalterlichen Kunst des Minnesangs. Deshalb sprachen die Nationalsozialisten diesem einen hohen Stellenwert zu. „Das altgermanische Ideal der Männlichkeit und Tapferkeit feiert in verfeinerter, veredelter Form im „höfischen“ Ritter seine Auferstehung“⁵⁸, so Rudolf Malsch. Der deutsche Minnesang wurde klar von dem französischen abgegrenzt, vor allem in der Melodiebildung, die Goebbels später als das Wesen der Musik herausstellte.⁵⁹ Der Minnesang galt also als der ritterliche Vorreiter des bürgerlichen Volksliedes. Das Volkslied hatte sich insofern weiterentwickelt, dass „die Musik eine alle Schichten der Bevölkerung einigende und bindende Macht [entfaltet], wie es zur Zeit des Minnesangs undenkbar war [...]. Das Volkslied ist nicht nur Ausfluss und Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls, sondern zugleich mächtiger Träger und Förderer des nationalen Gedankens gewesen, besonders in den politisch-historischen Liedern.“⁶⁰ Auf

⁵⁵ GOEBBELS, Joseph: „Zehn Grundsätze des deutschen Musikschaffens“, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 11, Berlin 1938, in: *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion* (hg. v. Albrecht Dümling), Düsseldorf 1988, S.123.

⁵⁶ Vgl. POTTER, S.251.

⁵⁷ MÜLLER-BLATTAU, S.294.

⁵⁸ MALSCH, Rudolf: *Geschichte der deutschen Musik. Ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben*, Berlin 1928, S.27.

⁵⁹ Vgl. GOEBBELS: „Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens“.

⁶⁰ MALSCH, S.41.

diese Funktionen der mittelalterlichen Volksmusik griffen die Machthaber im Dritten Reich zurück⁶¹ und setzten Volksmusik vor allem pädagogisch in den Jugendbünden wie der Hitlerjugend ein.

Auch aus dem gregorianischen Choral leiteten die Nationalsozialisten ihr Deutschtum ab und stellten diesen, ähnlich wie den Minnesang, als einen Vorgänger des Volkslieds dar.⁶² „Ohne die melodische Hochkultur des cantus firmus wäre die rein germanische Harmonik wohl nie über die Ausdrucksformen des Tiroler Jodlers oder des Schweizer Kuhreigens hinausgelangt“⁶³, schrieb der deutsche Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser im Jahr 1920 und erklärte damit die Bedeutung der Gregorianik für die deutsche Musikkultur. Der gregorianische Choral bildet die Grundlage für die Kirchenmusik, ist aber in seinem Ursprung nicht deutsch. Mit der Verwendung von deutschsprachigen weltlichen Texten für die Choräle kam es zu einer Vermischung von geistlicher und profaner, das heißt von Kirchen- und Volksmusik. Mit dieser Verschmelzung „dürfen wir jedenfalls nicht verkennen, dass dadurch der Kirchenmusik neues Leben zufloss und edle Volksmusik erhalten blieb“⁶⁴. Ferner bildeten die Deutschen den gregorianischen Choral mit Sequenzen und Tropen weiter, übernahmen die Melodien also nicht unverändert. Dies soll an der „für die nach völkischer Eigenart strebende Selbstständigkeit der deutschen Musiker“⁶⁵ gelegen haben. Dadurch konnte der deutsche beziehungsweise germanische Choral von dem romanischen abgegrenzt werden. „Minnesang, Meistergesang, Volkslied sind so, wie sie geworden sind, ohne den gregorianischen Choral nicht denkbar. Sein außerordentlicher Melodienreichtum hat die Gesangskultur späterer Zeiten vorbereitet.“⁶⁶ In umgekehrter Weise sahen die Nationalsozialisten wiederum die geistliche Musik als eine Entwicklung aus dem Volkslied. „Ebenso, wie viele christliche Bräuche in Anlehnung an alte germanische Sitten entstanden, knüpfte auch das geistliche Lied an das Volkslied an, benutzte seine Melodien für geistliche Texte oder deutete alte Lieder christlich um“⁶⁷, so Helmut Majewski von der Reichsjugendführung. Die Nationalsozialisten suchten die Wurzeln des Deutschtums also in den Elementen, die die Grundlage der Volksmusik bildeten

⁶¹ Die Volksmusik trug deshalb zu der Gemeinschaftsbildung zwischen den Menschen bei, weil sie als Vokalmusik allen zugänglich war. Da nicht zwingend Instrumente zum Musizieren benötigt wurden, sondern nur die Stimme, hatte jeder die Möglichkeit, sich am Singen der Lieder zu beteiligen, war aber auch in der Lage, selber welche zu schaffen.

⁶² Vgl. MALSCH, S.40.

⁶³ MOSER, Hans Joachim: *Die Geschichte der deutschen Musik 1. Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart 1920, S.68.

⁶⁴ PFORDTEN, Hermann von der: *Deutsche Musik*, Leipzig 1920, S.37.

⁶⁵ MALSCH, S.15.

⁶⁶ Ebd., S.17.

⁶⁷ MAJEWSKI, Helmut: „Musik in der Gemeinschaft“, in *Meister der Musik und ihre Werke*, hrsg. von Herbert Gerigk, Leipzig 1936, S.294.

oder sich aus dieser entwickelt hatten. Diese sahen sie als maßgebendes Mittel zur Unterstützung ihrer Rassenideologie.

Dass Adolf Hitler außerdem ein großer Verehrer Wagners war, ist allgemein bekannt. „Entscheidend ist uns der Geist, dem seine Tat entsprang. Dass es der Geist deutscher Musik ist, darüber ist kein Streit und kein Zweifel möglich“⁶⁸, so erklärte Hermann von der Pfordten den Wagner-Kult im Dritten Reich. In den Werken des Musikdramatikers fanden die Nationalsozialisten Stoffe, die sich im Sinn ihrer Ideologie verwenden ließen: „Mit ihnen gab er [Wagner] der Seele des Volkes die gewaltigste Hilfe zur Bekämpfung des Verfalls und zur Vorbereitung einer fernen, aber wahrhaften Erneuerung: die Selbstbesinnung auf das eigene Wesen.“⁶⁹. Mit Richard Wagner als Reformator und Leitfigur der deutschen Oper erklärt sich die Wertschätzung der Romantik in der Musik des Nationalsozialismus. Die Romantik sei „im Grunde nichts anderes als der Sieg deutschen Empfindens über allen fremden Einfluss“⁷⁰. Es ging dabei nicht darum, etwas Neues zu schaffen, sondern etwas zu vollenden. „Nicht die Wahl der Stoffe, nicht die Neuerungen in der Technik sind bestimmend gewesen; umgekehrt ist es richtig.“⁷¹ Die Romantik baut also auf Klassikern auf: „Die weltbürgerliche Gesinnung Schillers, Goethes, Beethovens wird abgelöst von einer patriotischen Besinnung auf den Wert deutschen Landes, deutschen Volkstums und deutscher Kultur.“⁷² Auch hier erkennt man wieder, dass im Dritten Reich vor allem die kulturellen Aspekte herausgehoben wurden, in denen in irgendeiner Weise die Idee des deutschen Volkstums hineinpasste. Mit der Blut-und-Boden-Ideologie ging aber auch einher, dass Dinge abgelehnt wurden, die dem Konzept des „Deutschtums“ entgegenstanden.

Obwohl das NS-Regime sich damit schwer tat, ein konkretes musikpolitisches Konzept zu äußern, wurde unerwünschte Musik klar ausgegrenzt und verboten. Die Nationalsozialisten lehnten vor allem atonale und polytonale Musikpraktiken sowie Jazz und die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs ab.⁷³ Die Neue Musik wurde gesehen als „eine radikale Abstoßung [...] von den bisherigen allgemeinen Schönheitsbegriffen“⁷⁴. Jüdische Musik und die von anderen Minderheitsgruppen⁷⁵ wurde ebenfalls verboten. „Judentum und

⁶⁸ PFORDTEN, S.307.

⁶⁹ MÜLLER-BLATTAU, S.286.

⁷⁰ PFORDTEN, S.210.

⁷¹ Ebd., S.211.

⁷² MALSCH, S.251.

⁷³ Vgl. KARNER, S.6.

⁷⁴ MALSCH, S.344.

⁷⁵ Zu den unerwünschten Minderheitsgruppen im Dritten Reich zählten neben den Juden auch Sinti und Roma, Nichtweiße sowie politisch, sozial und sexuell „Verirrte“.

deutsche Musik, das sind Gegensätze, die ihrer Natur nach in schroffstem Widerspruch zueinander stehen“⁷⁶, formulierte Goebbels in den *Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaffens*. Diese Ablehnung kam insbesondere durch die Entfernung unerwünschter Personen zum Ausdruck, da dieses Verfahren einfacher war als das ledigliche Verbot der jeweiligen Musik. Die Komponisten, deren Musik nicht den tonalen Standards entsprach, wurden geächtet und sozial ausgegrenzt. Viele fühlten sich angesichts der Situation mit dem Leben bedroht und flohen ins Ausland.⁷⁷

Ein prominentes Beispiel für die Ausgrenzung eines solchen Komponisten ist Paul Hindemith, der unter Einbezug von Dissonanzen und Jazz-Elementen komponierte. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wurde ein Teil seiner Werke als „kulturbolschewistisch“ verboten und er fand kaum noch Arbeit in Deutschland. Zwar reagierte er kompositorisch auf die politischen Veränderungen indem er barocke und romantische Gedichte vertonte, ansonsten strebte er jedoch an, sich ohne Anpassung an die Machthaber mit seiner Musik in Dritten Reich behaupten zu können. Nach einer abfälligen Bemerkung über Hitler wurde ein deutschlandweites Sendeverbot über seine Werke verhängt. Der Dirigent und Komponist Wilhelm Furtwängler verfasste daraufhin einen Verteidigungsartikel (*Der Fall Hindemith*), um ihn vor der Regierung zu entlasten. Als Reaktion darauf wurde Furtwängler jedoch von den Machthabern gezwungen, von allen seinen Ämtern zurückzutreten, und Hindemith wurde an der Hochschule, an der er lehrte, für „unerwünscht“ erklärt. Im Gegensatz zu Furtwängler verzichtete er auf ein freiwilliges Entschuldigungsschreiben und ließ sich beurlauben. 1936 kam es zu einem Aufführungsverbot seiner Werke, nachdem die erfolgreiche Aufführung seiner *Sonate in E* als Demonstration gegen das Regime aufgefasst worden war. Schließlich übersiedelte Hindemith 1940 in die USA und kehrte erst nach Ende des Dritten Reichs nach Deutschland zurück.⁷⁸

Am Ende der NS-Herrschaft hatten sich Werner Egk, Carl Orff und Rudolf Wagner-Régency als eine junge Komponistengeneration durchgesetzt, die zu einer Erneuerung der Oper im Sinne des Nationalsozialismus fähig gewesen wäre.⁷⁹ Inwieweit Carl Orffs Musik tatsächlich den Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprach, soll im Folgenden geklärt werden.

⁷⁶ GOEBBELS: „Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens“.

⁷⁷ Vgl. BRUHN, Herbert: „Musikrezeption aus der Sicht der Musikforschung“, in: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion*, hrsg. von Gerhard Gensch, Wiesbaden 2008, S.71.

⁷⁸ Vgl. SCHUBERT, Giselher: „Hindemith“, in: *MGG* 9, Kassel 2003, Sp.5-51.

⁷⁹ Vgl. POTTER, S.23.

3.2. Virtuosität und Elementares in den *Carmina Burana*

Mit den *Carmina Burana* fand Orff zu seinem ganz persönlichen Stil. Er äußerte sich zu seiner Musik einmal folgendermaßen: „[...] das Zurückgehen auf das Elementare, auf das Ursprüngliche. Das ist etwas, was einfach in meinem Wesen liegt“⁸⁰. Dieses Elementare ist auch in den *Carmina Burana* zu finden. Die Musik der Lieder ist aus simplen Elementen aufgebaut. Dies hat die Konsequenz, dass sie leicht verständlich und einprägsam sind. Auf dieser Eingängigkeit basiert vor allem die Wirkung der Tanzlieder, beispielsweise Nummer 7 (*Floret silva*, Abbildung 1⁸¹), das über G mit einfachen Dreiklangketten harmonisiert wird (T.51-59). Währenddessen verleiht der Taktwechsel von 3/4 zu 2/4 (und wieder zurück) dem Lied Schwung und einen tänzerischen Charakter.

Generell gibt es wenig komplexe harmonische Verläufe in den Liedern. Die Tonarten variieren hauptsächlich zwischen F und C sowie ihren Dominanttonarten. Dadurch entwickeln sich auch keine Strebewirkungen in der Musik; das Elementare führt zu einer Art statischen Architektur.⁸² Auffallend ist zudem, dass Orff keine polytonalen Techniken benutzt. Seine Stücke funktionieren auch nicht nach der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs. Um einen Verfremdungseffekt und eine surreale Wirkung zu erzielen, spielt Orff anstelle von Chromatik mit der Wirkung von Tonarten. In Nummer 12 (*Olim lacus colueram*) beispielsweise greift er auf die etwas absonderliche Tonart fis-Moll zurück und schafft insbesondere durch eine ausgefallene Klanggestik einen karikierenden Effekt, der im Bezug zur Thematik des Liedes steht.⁸³ Das Solofagott spielt in einer eher untypischen, hohen Tonlage; die Stimmen der Flöten sind durch Klangvibrationen angereichert. Generell liegt Orffs Musik außerhalb der Gepflogenheiten und Traditionen. Die Harmoniebildung lässt sich weder auf kontrapunktische Technik noch auf Funktionsharmonik zurückführen. Sein kompositorisches Verfahren basiert vielmehr auf grundlegenden Modellen von Zusammenhangsbildung, bei denen, anders als bei klassischen oder romantischen Komponisten, die Harmonik nicht zentral ist.⁸⁴

Die Musik besitzt in den *Carmina Burana* vor allem eine tragende Funktion, die mit der Textgestaltung im Zusammenhang steht. Sie ist damit im Grunde kein eigenständiger Faktor. Um die Musik als stützendes Element bestmöglich nutzen zu können, beruft sich

⁸⁰ Ebd., S.376.

⁸¹ Abbildungen siehe Anhang.

⁸² Vgl. HIRSCHER, S.36.

⁸³ In *Olim locus colueram* singt ein Schwan als lyrisches Ich von seinem Schicksal, flugunfähig und knusprig gebraten bei einem Bankett serviert und verspeist zu werden.

⁸⁴ Vgl. GLÄB, S.37.

Orff auf den Bordun als Halteton zur Begleitung einer Melodie und verwendet Ostinati, sich wiederholende musikalische Figuren, als musikalische Mittel. Besonders in Nummer 3 (*Veris leta facies*, Abbildung 2a und b) tritt der Bordun klar hervor. In den Klavieren sowie in den Blechbläsern wird der Ton unter einer Fermate gehalten, während sich die Melodie im Gesang darüber *molto flessibile* entfalten kann (T.4-7). Später beteiligt sich der Chor am Halteklang, damit die Flöten darüber ihre melodische Linie spielen können (T.16-20). In erster Linie kann die Musik so als Transportmittel der Texte dienen, auf deren Gestaltung Orff großen Wert legt. Die Sprache als Träger der Texte trägt somit auch die Handlung. Die Musik hingegen steht nur in ihrem Dienst. In Stück Nummer 10 (*Were diu werlt alle min*, Abbildung 3a und b) unterstützt die Art des Gesangs die Deutung des Textes, indem sie ihn auf die Art und mit genauso großer Schwung vorträgt, wie das lyrische Ich sich bei der Vorstellung fühlen muss, die britische Königin in den Armen zu halten:

Were diu werlt alle min
 von deme mere unze an den Rin,
 des wolt ih mih darben,
 daz diu chünegin von Engellant
 lege an minen armen.

Die gesungenen Töne, mit Akzenten versehen, werden dynamisch betont. Der in *forte* vorgetragene Gesang wird von den Instrumenten durch Sechzehntelfiguren unterstützt. Teilweise doppelten die Blechbläser die Melodie des Chores und intensivieren diese dadurch. Das Ganze wird mit einem freudigen „Hei!“ abgeschlossen. An anderen Stellen der *Carmina Burana* stimmt die Spannung der Texte und der Sprachvertonung ebenfalls mit der Klanggestik der Musik überein. So beispielsweise im Lied Nummer 11 (*Estuans interius*, Abbildung 4a und b), der Vagantenbeichte des Archipoeta⁸⁵, in der Reue für ein frivoles Leben artikuliert wird. Der Inhalt des Textes wird durch die sprachliche Spannung bekräftigt, die durch die kurzen Verse, in denen vor allem die Vokale klar hervortreten, und die immer wiederkehrenden Reime entstehen:

Estuans interius
 ira vehementi
 in amaritudine
 loquor mee menti

⁸⁵ Das Werk des Erzpoeten (geboren um 1130/1140) gilt deshalb als besonders, weil er souverän mit den Traditionen der antiken Literatur umzugehen verstand. Die Themen seiner Lieder sind ansonsten jedoch typische Vagantenlyrik. Vgl. RETTELBACH, Johannes: „Archipoeta“, in: *MGG* 1, Kassel 1999, Sp.877.

Die Eindringlichkeit des Textes und die der Sprachgestaltung werden in der Musik aufgenommen und akzentuiert. Die unter der Vortagsbezeichnung *fortissimo* stehende hohe Lautstärke wird intensiviert durch die hohen Triller in den Holzbläsern (T.1-3). Der punktierte Rhythmus, der von den Streichern vorgegeben und vom Gesang zunächst übernommen wird, ist eindringlich und intensiv (T.3-9). Geht der Gesang allerdings in ein *stentato* über, so begleiten dies die Holzbläser unter der Vortagsbezeichnung *dolce*, die Streicher spielen *espressivo* (T.32). So ergibt sich ein klangliches Gesamtbild, das den Inhalt des Textes widerspiegelt. Bei der Vertonung der Sprache kommt es bei Orff allerdings nicht vor, dass Wörter mit musikalischen Motiven verbunden werden, wie man es etwa von der Leitmotivik bei Wagner kennt. Dennoch legt er Wert auf die korrekte Betonung und auf die Verklanglichung der Sprache.⁸⁶

Es ist vor allem der generelle musikalisch-rhythmische Ausdruck, der mit dem sprachlichen beziehungsweise der Thematik der Lieder übereinstimmt.⁸⁷ Das instrumentale Tanzlied *Reie* beispielsweise (Nummer 9, Abbildung 5) erinnert an Frühlings- und Sommertänze, an Reihentänze eben, und das Kreisen der Melodietöne in den Streichern um ihre eigene Achse suggeriert einen solchen Rundtanz. Der *Tanz*, die Nummer 6 der *Carmina Burana* (Abbildung 6), wirkt vor allem aufgrund der gegenläufigen ostinaten Figuren in den einzelnen Stimmen der Streicher, die später auf das übrige Orchester erweitert werden. Es ist in erster Linie ein rhythmisches Ostinato, das innerhalb eines Abschnitts mehrfach wiederholt wird (T.4-15) und später dann noch einmal als ganzer Abschnitt wieder aufgegriffen wird. Aus diesen ostinaten Figuren ergibt sich eine Zehnerperiodik in den Abschnitten des ersten (T.5-35) und des dritten Teil des Liedes (T.55 bis Schluss). Durch die Mittel des Bordun und des Ostinato schafft es Orff, eine musikalische Wiederholbarkeit zu schaffen, auf der die Wirkung der einzelnen Lieder beruht.

Der Rhythmus ist ein zentrales Element in Orffs Musik. Vor allem die Tanzlieder der *Carmina Burana*, unterliegen, wie eben an Nummer 6 aufgezeigt, einem rhythmischen Prinzip. Die Taktwechseltänze Nummer 6 und 7 erhalten durch den irregulär gewichteten Rhythmus ihren tänzerischen Charakter. Im Zusammenklang der Instrumente und des Gesangs kann sich der Rhythmus entfalten und ausdrucksstark wirken. In Nummer 20 (*Veni, veni, venias*, Abbildung 7) kann der Rhythmus ganz besonders wirken, da der Chor den Text

⁸⁶ Dazu Hofmann an Orff in einem Brief vom 24.03.1935: „Sie wissen, ich gehöre nicht zu den Freunden der Programm-Musik, die jede Wortbedeutung auskomponiert sehen wollen, aber durch irgend ein sanftes Mittel sollte die Hecuba schon hervorgehoben werden.“ Dies bezieht sich auf das zweite Stück der *Carmina Burana*, *Fortune plango vulnerat*, in dem er „Hecubam“ als das wichtigste Wort benennt. Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.93.

⁸⁷ Vgl. ZILLIG, W.: *Die Neue Musik. Linien und Porträts*, München 1963, S.206.

des Liedes quasi a cappella über dem rhythmischen Gerüst singt, das aus zwei Klavieren und Schlagwerk besteht. Dabei ist der Gesang durch geringe melodische Arbeit selbst noch stark rhythmisiert, wird einerseits von dem begleitenden Klavier unterstützt und vorangetragen, trägt aber selbst durch Akzentuierungen auch zum fortlaufenden rhythmischen Charakter des Stücks bei (T.1-13). Generell gibt es bei Orff eine Dominanz des Perkussiven, was sich daran zeigt, dass er die traditionelle Orchesterbesetzung um zusätzliche Schlaginstrumente erweitert hat.⁸⁸ Dies zeigt sich besonders in *Tempus est iocundum*, Nummer 22, das die gleiche instrumentale Besetzung beinhaltet wie das vorherige Stück. Die beiden Klaviere sollen einerseits klangdeckend wirken, gleichzeitig aber stark rhythmisiert auch als Perkussionsinstrumente dienen, da sie *semper martellatissimo* gespielt werden sollen. Darüber stehen der Chor und zusätzlich zum Glockenspiel fünf weitere Perkussionsinstrumente, die die Klangfarbe des Liedes gestalten und so seinen besonderen Charakter ausmachen.

Die Texte, auf denen die *Carmina Burana* beruhen, sind mittelalterlichen Ursprungs. Auch musikalisch lassen sich Elemente mittelalterlicher Musik finden. Orff komponierte unter anderem angelehnt an den motettischen Stil, der mittelalterlichen Gattung der Mehrstimmigkeit. Zu Beginn von *Ecce gratum* (Nummer 5, Abbildung 8a und b) werden einer Hauptstimme weitere Stimmen in Parallelbewegung nach und nach hinzugefügt (T.1-10). Dieses Prinzip entspricht dem Cantus firmus als einer vorgegebenen Melodie, die die Grundlage für die mehrstimmige Komposition bildet. Bei Nummer 5 liegt diese Melodie im Tenor. Wie bei einer Motette werden diesem Cantus prius factus noch weitere Stimmen als Motetus, Triplum und Quadruplum hinzugefügt. Orff greift noch weitere Stileigenschaften des gregorianischen Gesangs auf, aus deren Melodien sich die Motette im 13. Jahrhundert entwickelte.⁸⁹ Nach dem Prinzip der Kirchentonarten, dem tonalen Ordnungsprinzip der mittelalterlichen Gregorianik, lässt Orff in *Veris leta facies* (Nummer 3, Abbildung 2a und b) den Bariton solistisch steigende und fallende Linien im Quintoktavraum (T.6) singen. Der Ambitus der Melodie entspricht dem einer Oktave; das e fungiert als Rezitationston, um den die Melodie kreist. Diese endet auf der Finalis a. Das musikalische Mittel des Burdon fand auch im mittelalterlichen Organum Anwendung, das Melodien des gregorianischen Chorals beinhaltete. Typisch waren hier außerdem melismatische Ausschmückungen. Solche befinden sich bei Orff in Nummer 16 der *Carmina Burana*, *Dies, nox et omnia* (Abbildung 9), ebenfalls im Baritonsolo auf altfranzösischen Text (T.22). Melismen wurden zur

⁸⁸ Vgl. SCHMIDT, Hugo Wolfram: *Carl Orff. Sein Leben in Wort, Bild und Noten*, Köln 1971, S.22.

⁸⁹ Vgl. HUCKE, Helmut: „Gregorianischer Gesang“, in: *MGG* 3, Kassel 1995, Sp.1610.

Unterstützung einer gliedernden und betonenden Textdeklamation eingesetzt.⁹⁰ In *Dies, nox et omnia* hebt Orff dadurch den französischen Text vom lateinischen ab. Da diese von Orff genutzten mittelalterlichen Elemente vorwiegend der kirchlichen Musik angehörten, aber genauso Verbindungen mit volkssprachlichen Liedformen aufweisen, wie die Motette, ergibt sich in den *Carmina Burana* eine Kombination von teils geistlicher Musik mit weltlichen Texten. Die Lieder sind im Untertitel explizit als „cantiones profanae“ bezeichnet. Damit grenzt sich Orff klar ab von den „symphoniae sacrae“ von Heinrich Schütz und dessen großen Werken für Chor und Orchester.⁹¹ Das weltliche Mittelalter steht in den *Carmina Burana* also klar im Vordergrund.

Neben der Musik des Mittelalters orientierte Orff sich auch an der frühen italienischen Opernästhetik mit ihrer Einheit aus Wort, Geste und Sprache. Schon der italienische Komponist Claudio Monteverdi (1567-1643) unterschied in seinem Werk Gesänge ohne und Gesänge mit Gesten. Beide Arten sind zu den „kleinen Werken im repräsentativen Stil“ (*genere rappresentativo*) zu zählen.⁹² Orff bearbeitete nicht nur Werke Monteverdis, die er unter dem Triptychon *Lamenti* zusammenfasste, auch in den *Carmina Burana* erkennt man, dass er Monteverdis ästhetischen Ansatz nutzte, um sein als elementar verstandenes Musiktheater zu erneuern. Wie beim *stile rappresentativo* der frühen Oper des 17. Jahrhunderts nutzte Orff die Musik, um die Zustände dramatischer Figuren und Handlungen zu repräsentieren.⁹³ Die Initiale zu Beginn der *Carmina Burana* (Nummer 1, *O Fortuna*) komponierte Orff als ein „verschlüsseltes Zitat, das auf die ersten zwei Takte meiner [Orffs] Fassung von Monteverdis ‚Klage der Ariadne‘ zurückgeht“⁹⁴, erklärte der Komponist die Verbindung seines Werkes zu dem Schaffen des Opernkomponisten. Den von Monteverdi eingeführten Ostinato-Bass greift Orff in seinem Werk, wie oben angeführt, ebenfalls auf. Weitere Bezüge zur italienischen Oper werden unter anderem an der Nummer 21 (*In trutina*, Abbildung 10) ersichtlich.⁹⁵ Diese steht klar in der Tradition der italienischen Arie. Das *p* und *pp* sowie die Vortragsbezeichnung *molto amoroso ma sempre velato* im

⁹⁰ Vgl. HAUG, Andreas: „Melisma“, in: *MGG* 6, Kassel 1997, Sp.26.

⁹¹ Dies erklärt Orff in einem Brief an Michel Hofmann vom 12.06.1936: „Schütz nennt große Werke für Chor und Instrumente: ‚Symphoniae sacrae‘. Kann man ein Gegenstück zu ‚sacrae‘ finden ‚profan‘?! oder wie? - ‚weltlich‘ solls ausdrücken.“ Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.111.

⁹² ZELLER, Hans- Rudolf: „Unbestimmtheiten und die zweite *seconda practica*“, in: *Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper* (= Musik-Konzepte 88), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1995, S.87.

⁹³ MCCLARY, Susan: „Konstruktionen des Geschlechts in Monteverdis dramatischer Musik“, in: *Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper* (= Musik-Konzepte 88), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1995, S.34.

⁹⁴ Dokumentation IV, S.42.

⁹⁵ Vgl. BANDUR, Markus: „Carl Orff: *Carmina Burana*“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S.194.

Solosopran erzeugen eine traumartige Atmosphäre, die von den Halteklängen der Orchesterinstrumente getragen wird und verstärkt wird von dem träumerischen Echo der Soloflöte (T.7-10).

Orffs Musik in den *Carmina Burana* ist letztendlich ein Mit- und Gegeneinander von Sprachdeklamation, instrumentalen repetitiven Figuren und Klangbildung. Der Komponist erschafft so eine Spannung, die beliebig wiederholt werden kann, ohne dass der Hörer an Interesse verliert. In der musikalischen Konzeption erkennt man darüber hinaus Orffs Intention, ein Werk zu schaffen, das nicht nur die Musik als Absolutum abbildet, sondern Worte, Tanz und Spiel in sich vereint. Dazu greift er Elemente aus der mittelalterlichen Gregorianik und der Opernästhetik der Renaissance auf, schafft aber auf der Basis des Elementaren und mit der Dominanz von Rhythmik und Perkussion eigene Schwerpunkte.

3.3. *Carmina Burana* – opponierende oder faschistische Kunst?

Beschäftigt man sich mit Künstlern und anderen Persönlichkeiten, die in der Zeit des Dritten Reiches wirkten, so kann sich das Problem ergeben, dass nicht immer zweifelsfrei zu sagen ist, wie diese Personen zu den Machenschaften der Nationalsozialisten standen. In Kapitel 2 wurde bereits erläutert, inwiefern die persönliche Rolle Carl Orffs in den politischen Kontext seiner Schaffenszeit einzuordnen ist. Jedoch beeinflussten seine Aussagen nach dem Krieg die heutige Sichtweise auf die *Carmina Burana* sowie ihre Entstehung und Wirkung enorm.

Durch widersprüchliche Aussagen ergab sich eine gewisse Ambivalenz in der Rezeption des Werkes. Orff betonte in einem Gespräch mit Wolfgang Seifert, die Entstehung der *Carmina Burana* sei „gegen gewisse Strömungen der Zeit [...] ein bewusstes Opponieren“ gewesen, klar entgegen der Blut-und-Boden-Ideologie der Nationalsozialisten.⁹⁶ Aus dem Briefwechsel mit Michel Hofmann zur Entstehungszeit der *Carmina Burana* geht in gleicher Weise hervor, dass hinter den Liedern eben nicht die imperiale Idee des Mittelalters steht, mit der die Nationalsozialisten ihre Machtausbreitung und ihren Herrschaftsanspruch legitimierten.⁹⁷ Zudem hatte Orff zwischenzeitlich Angst vor einer Ablehnung des Werkes, wie aus den Briefen hervorgeht: „Nun wird ja niemand die

⁹⁶ Zitiert nach SEIFERT, S.376.

⁹⁷ Am 12.08.1933, zu Beginn der Arbeit an der *Carmina Burana*, schrieb Hofmann an Orff: „Alles mittelalterliche Zeug, woran ich in München gedacht hatte, ist bei näherem Zusehen ungeeignet, weil immer wieder der Kaisergedanke des Römischen Reiches Deutscher Nation im Vordergrund steht und die ganze imperiale Idee des Mittelalters.“ Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.14.

Burana drucken und aufführen. ‚Undeutsch‘⁹⁸, schrieb er im Juni 1936 an Hofmann. Trotz all dem wird dem Werk immer wieder unterstellt, faschistische Elemente in sich zu vereinen. Ein Grund dafür könnte sein, dass Orff mit den *Carmina Burana* einen großen Erfolg im NS-Staat erzielte, der nicht allen Komponisten zu dieser Zeit gelang oder überhaupt gelingen konnte. Der in Frankreich geborene US-amerikanische Literaturkritiker George Steiner zu, Beispiel, der selbst jüdischer Abstammung ist, bezeichnete das Werk 1988 als „fascist trash“⁹⁹.

Zwar weisen einige Aspekte der *Carmina Burana* gewisse Gemeinsamkeiten mit den Musikvorstellungen der Nationalsozialisten auf, einige weichen aber auch klar davon ab. Auf beiden Seiten fällt die Bedeutung des Volksliedes stark ins Gewicht. Die Tänze in den *Carmina Burana* stehen in der Tradition der Volksmusik, die auch ein Mittel der völkischen Erziehung unter den Nationalsozialisten war. Eingesetzt vor allem in der Hitlerjugend lenkten sie so die Musik der Jungen in nationalpolitische Bahnen.¹⁰⁰ In einem Artikel für die Zeitschrift *Die Musik* vom März 1939 lobte Herbert Gerigk die „melodischen Antriebe aus dem Volkslied“¹⁰¹, die in den *Carmina Burana* zu finden seien. Wie im vorigen Kapitel bereits erläutert wurde, wollten die Nationalsozialisten die Musik und auch die Oper zu einer Angelegenheit des Volkes machen, an der jeder teilhaben konnte. So wurden die Künste als propagandistisches Mittel der Identitätsstiftung genutzt; Musik wurde zu Gebrauchskunst, die sich an eine große Allgemeinheit richtete. Die Lieder der *Carmina Burana* sind simpel und aus den einfachsten Elementen aufgebaut. Ihr Charakter ist eingängig und leicht zu verstehen. Gerade diese Tanzlieder sind es, die als Vagantenlieder in der Tradition des Minnesangs stehen. Der deutsche Musikjournalist Fritz Stege, der unter anderem für NS-Zeitschriften Berichte verfasste, schrieb 1942 von einer „Vervollkommnung des einfachsten Ausdrucks“¹⁰². Im gleichen Heft beschrieb Otto Eckstein-Ehrenegg, dass die *Carmina Burana* das Allgemeinmenschliche betone. Darin zeige sich „ihr ernster Wille einer künstlerischen Manifestierung des nationalsozialistischen Gemeinschaftsgedankens“¹⁰³. An den Rezensionen lässt sich erkennen dass die damalige Presse gerade die Einfachheit der *Carmina Burana* so interpretierte, dass sie der zeitgenössischen Auffassung von Gemeinschaft, Volkstum und Allgemeingut entsprach. Mit den volksliedhaften Tänzen und

⁹⁸ Brief von Carl Orff an Michel Hofmann vom 12.06.1936. Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.113.

⁹⁹ Zitiert nach KARNER, S.214.

¹⁰⁰ Vgl. MOSER: *Die Musikfibel*, S.101.

¹⁰¹ GERIGK, Herbert: „Ein Opern-Einakter von Carl Orff“, in: *Die Musik* 31, S.412. Zitiert nach KOHLER, S.403.

¹⁰² STEGE: „Berliner Music“.

¹⁰³ ECKSTEIN-EHRENEGG, Otto: „Die tieferen Ursachen der Opernkrise und der Weg zu ihrer Überwindung“, in: *Zeitschrift für Musik* 109, S.63. Zitiert nach KOHLER, S.407.

Liedern im motettischen Stil sowie der weltlichen Thematik der Lieder, überwiegt in den *Carmina Burana* somit der Einfluss weltlichen Mittelalters, das von den Nationalsozialisten gegenüber dem geistlichen bevorzugt wurde.

Der deutsche Schriftsteller und Musikkritiker Friedrich W. Herzog sah die Vereinfachung der Musik in den *Carmina Burana* primär als einen generellen Fortschritt der Oper.¹⁰⁴ „Die Oper muss sich wieder aus ihren eigenen Kräften erneuern, und dies kann nur geschehen, wenn die Szene wieder zur vollen Lebendigkeit erwächst, nicht durch den Regisseur, sondern durch den Dichter und den Musiker“¹⁰⁵, befand der österreichisch-britische Musikwissenschaftler Egon Wellesz, der auch eine „Reform der Opernregie durch den Tanz“¹⁰⁶ forderte. Orffs Prinzip eines elementaren Musiktheaters mit einer inneren Einheit aus den Bestandteilen Sprache, Musik und Tanz traf also einen Nerv der Zeit.¹⁰⁷

Da die Nationalsozialisten Atonalität, Zwölftonmusik und Jazz als „entartete“ Musik ablehnten, fiel an den *Carmina Burana* die Abwesenheit von Chromatik oder Zwölftontechnik positiv auf. Allerdings musizierte Orff nicht nur außerhalb des zeitgemäßen Usus, sondern generell außerhalb jeglicher Traditionen. Im Nationalsozialismus aber hielt man noch immer am Stil der Romantik fest. Herbert Gerigk warf Orff vor, er sei „weit entfernt von jeglicher romantischen Haltung“, was die *Carmina Burana* weniger zu einem Märchen als zu einem „Sketch“¹⁰⁸ mache. Mit Richard Wagners Musikdramen als Gegensatz zur absoluten Musik ergibt sich zwar ein weiterer gemeinsamer Aspekt von Orffs Musik und den Vorstellungen der Nationalsozialisten. Da sich aber Orff bei seinem Musiktheater nicht an Wagner orientierte und auch nicht die von ihm bekannte Leitmotivtechnik nutzte, ist dieser Aspekt im Grunde kaum von Relevanz. Die Nationalsozialisten hatten Wagner zum deutschen Komponisten schlechthin stilisiert und seine Musik propagandistisch missbraucht, um ihre Blut-und-Boden-Ideologie zu festigen. Carl Orff dagegen gab an, entgegen dieser Weltanschauung komponiert zu haben, sondern vielmehr unter der Idee einer europäischen Gemeinschaft. Er habe etwas gewollt, „das in ganz Europa verstanden wird“¹⁰⁹. Dass er sich der politischen Umstände zu der Zeit jedoch vollumfänglich bewusst war, zeigt ein Brief an Michel Hofmann von 1935: „Statt Halleluja am Schluss des Saufchores kommt

¹⁰⁴ Vgl. HERZOG: „O sancta simplicitas!“.

¹⁰⁵ WELLESZ, Egon: „Die Oper und der Tanz“, in: *Deutsche Musikpflege*, hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Frankfurt 1925, S.65.

¹⁰⁶ Ebd., S.66

¹⁰⁷ Zu Egon Wellesz ist zu sagen, dass er sich als Jude und Komponist „entarteter Musik“ in der Zeit des Nationalsozialismus ins Exil begeben musste. Seine Auffassung der Oper spiegelt dennoch eine allgemeine zeitgenössische Sichtweise wider.

¹⁰⁸ Vgl. GERIGK: „Ein Opern-Einakter von Carl Orff“.

¹⁰⁹ Zitiert nach SEIFERT, S.376.

‚Te deum laudamus‘ (das ist nicht so jüdisch) in Originalharmonik [...].“¹¹⁰ Orff legte es anscheinend trotz allem nicht darauf an, die Nationalsozialisten aufgrund von jüdisch erscheinenden Elementen in seiner Musik zu verärgern. Das Latein der Texte stand dennoch klar entgegen dem nationalsozialistischen Ideal einer für das Volk verständlichen Musik, da es als volksfremde Sprache nicht allgemeinverständlich war. Orff hatte ja hinsichtlich der musikpolitischen Entwicklungen selbst Bedenken, ob es überhaupt zu einem Druck beziehungsweise einer Aufführung des Werkes kommen würde; auch sein Verleger Ludwig Strecker vom Mainzer Verlag B. Schott’s Söhne riet ihm im Hinblick auf seine musikpolitischen Erfahrungen in Weimar, erst einmal abzuwarten.¹¹¹

In der Tat traf das Latein in der Presse teilweise auf Ablehnung. Herzog nannte es ein für das Volk „Buch mit sieben Siegeln“ und vertrat die Meinung, die Zeit verlange „eine Haltung, die unseren [gemeint ist das deutsche Volk] Lebensaufgaben entspricht“¹¹². Hofmann hatte den *Carmina Burana* im Vorwort werbende Worte für die lateinischen Texte vorangestellt, wahrscheinlich in dem Wissen, dass sie angesichts der musikpolitischen Situation zu einem potentiellen Problem werden konnten.¹¹³ Der deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Steinecke aber war der Meinung, dass „die ‚Volkstümlichkeit‘, die unmittelbare Wirkung der orffschen Kantate dadurch keinen Schaden leidet“¹¹⁴.

Vor der Vertonung der *Carmina Burana* durch Orff hatte der nationalsozialistische Musikwissenschaftler Josef Müller-Blattau bereits schon zu den Gedichten der Handschrift Stellung genommen. „Sie bezeichnen in einer europäischen Überlieferung gespiegelt eine deutsche Zeitwende“¹¹⁵, erklärte er und meinte damit die mittelhochdeutschen Verse innerhalb der ansonsten hauptsächlich lateinischen Gesänge. Für ihn zeigte dies die Entwicklung der deutschen Sprache im Verhältnis zum Lateinischen. Die Tanzlieder hatten seiner Meinung nach ihren Ursprung im volkstümlichen Brauchtum. Wären Melodien überliefert gewesen, „sie hätten uns über den Zusammenhang der Melodien mit der Volksüberlieferung belehren können“¹¹⁶. Interessant wäre zu wissen, wie er zu Orffs Vertonung der Gedichte stand. Bei ihm lässt sich aber wenigstens ein Ansatz erkennen, wie

¹¹⁰ Brief von Carl Orff an Michel Hofmann vom 29.03.1935. Zitiert NACH DANGEL-HOFMANN, S.98.

¹¹¹ Brief von Ludwig Strecker an Carl Orff vom 22.06.1936. Zitiert nach KARNER, S.229.

¹¹² HERZOG: „O sancta simplicitas!“.

¹¹³ Vgl. HOFMANN, Michel: „Carl Orff: *Carmina Burana*. Einführung von Michel Hofmann“, in: *Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, hg. v. Frohmut Dangel-Hofmann, Tutzing 1990, S.142-149.

¹¹⁴ Kritik zur Aufführung am 23.10.1938 in Bielefeld, erschienen in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin) Nr.507.

¹¹⁵ MÜLLER-BLATTAU, S.45.

¹¹⁶ Ebd., S.46.

der „artfremde“ lateinische Text der *Carmina Burana* in den Kontext des Nationalsozialismus passen konnte: Dass neben dem Lateinischen auch deutsche Lieder existieren, zeugt von einer sprachlichen Entwicklung in der Musik, an deren Ende die deutsche Sprache und damit das Volkslied steht.

Auf eine vernichtende Kritik im *Völkischen Beobachter*, in der es unter anderem um die lateinischen Dichtungen ging, schrieb Hofmann in einem Brief an Orff: „An Berichten habe ich nur den saudummen aus dem VB gelesen. Ich kann mir alles lebhaft vorstellen. Aber ich glaube auch, dass damit das Werk nicht aufzuhalten ist.“¹¹⁷ Die überwiegend positiven Kritiken aus dem In- und Ausland, die von dem Erfolg der *Carmina Burana* zeugen, gaben dieser Aussage Recht. Auch in NS-Zeitschriften erschienen wohlwollende Berichte, die das Werk lobten.¹¹⁸ Orff war sich dieses Erfolges bewusst: „Bei der Durchsicht der täglich einlaufenden Pressestimmen über die Uraufführung der *Burana* sehe ich, welche ungemeines Aufsehen und welche allgemeine begeisterte Aufnahme die bewundernswerte Leistung der Frankfurter Oper gefunden hat“¹¹⁹, schrieb er in einem Brief.

Nach dem Krieg gab Orff mehrfach an, die *Carmina Burana* hätte keinerlei positive Resonanz von offizieller Seite erfahren und sei zweitweise sogar verboten worden.¹²⁰ „Das Werk war, wie man inzwischen erfuhr, für „unerwünscht“ erklärt worden, sodass an weitere Aufführungen vorerst nicht zu denken war“¹²¹, schrieb er später. Dass ein offizielles Verbot der *Carmina Burana* vorlag, ist allerdings nicht bekannt.

Letztendlich kann man wohl sagen, dass das Werk nicht in erster Linie als faschistisch einzustufen ist. Es bedient jedoch gewisse nationalsozialistische Ideen, wie beispielsweise das Nicht-Geistliche, die Allgemeingültigkeit und die Fähigkeit, durch die Einfachheit der Strukturen den Hörer einzubeziehen und zu faszinieren. Diese Aspekte können so interpretiert werden, dass es scheint, als wären sie bewusst in Bezug auf die nationalsozialistische Weltanschauung komponiert worden. Die Nationalsozialisten rückten durch eine bestimmte Interpretationsweise Kunstwerke in eine Richtung, die ihrer Ideologie entsprach. Dies zeigt sich vor allem an ihrer Auslegung des mittelalterlichen Minnesangs.

¹¹⁷ In diesem Brief vom 24.06.1937 bezieht sich Hofmann wahrscheinlich auf die Kritik Gerigks, die Sprache der Texte könnten nur wenige verstehen und der Musikstil Orffs sei lapidar. Vgl. Gerigk, Herbert: „Problematisches Opernwerk auf dem Tonkünstlerfest. ‚Carmina Burana‘ von Carl Orff“, in: *Völkischer Beobachter* (=Berliner Ausgabe, 16.06.37)). Zitiert nach DANGEL-HOFMANN, S.137.

¹¹⁸ Beispielsweise von OEHLMANN, Werner: „Ursprung der Oper: Dresden spielt Monteverdi und Orff“, in: *Das Reich* Nr.21, S.18. Bei KOHLER, S.405.

¹¹⁹ Brief von Carl Orff an Friedrich Krebs vom 25.06.1937. Zitiert nach KOHLER, S.379.

¹²⁰ In einem Brief an den deutschen Musikwissenschaftler Fred Prieberg gab er an, die damalige Presse hätte eine Menge Anwürfe gegen ihn und sein „artfremdes“ Schaffen enthalten, auch aufgrund seiner Freundschaft zu Kurt Huber. Brief von Carl Orff an Fred Prieberg vom 06.09.1963. Bei KOHLER, S.440.

¹²¹ Dokumentation IV, S.71.

Die *Carmina Burana* von Carl Orff weisen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede hinsichtlich der musikpolitischen Vorstellungen der Nazis auf, soweit diese überhaupt zu erfassen sind. Dementsprechend können sie auch durch entsprechende Interpretation zugunsten der Nazi-Ideologie in die Deutschtums-Idee einbezogen werden. Blickt man nur auf die Gemeinsamkeiten, so erklärt sich der Erfolg der Werke im Dritten Reich wohl dadurch, dass diese Elemente den Machthabern gefallen haben müssen, die *Carmina Burana* ergo faschistisch motiviert sein müsse. Die Unterschiede zeigen jedoch, dass Orff nicht ausschließlich im Sinne der Nationalsozialisten komponierte, im Gegenteil sogar Aspekte unterbrachte, die so gar nicht im Sinne der Nazis war. Als genuin prototypisch für die Musik im Dritten Reich kann die *Carmina Burana* also nicht bezeichnet werden.

4. Die *Trionfi* in der modernen Rezeption

Die *Carmina Burana* feierten auch über die Zeit des Dritten Reichs hinaus weiterhin Erfolge. Dass sie bei den Menschen überall auf der Welt auf Begeisterung stießen, führte bald zu einem Gebrauch der orffschen Musik in den Medien. Die *Carmina Burana* wurden zu einem kommerziellen Produkt und wurden über Fernsehwerbung, Sportveranstaltungen und Popkonzerte vermarktet. Dass gleichzeitig bis heute die Diskussion über die Politisierung des Werkes noch immer unabgeschlossen ist, führt zu der Frage, auf welche Weise die Lieder, allen voran der große Fortuna-Chor, in den Medien genutzt werden. Warum sich die Musikwissenschaft trotz der Aktualität und des massenmedialen Gebrauchs der *Carmina Burana* außerdem weniger mit Carl Orff beschäftigt als mit anderen Komponisten, bedarf der Klärung.

4.1. Mediale Umsetzungen der *Carmina Burana*

Die Musik der *Carmina Burana* eignet sich vor allem deshalb für eine kommerzielle Verwendung, da sie mit ihrer Eingängigkeit und Einfachheit ein breites und nicht nur gehobenes Publikum anspricht. Dass durch den Gebrauch der *Carmina Burana* in den Medien die Rezipienten auf bestimmte Zwecke hin manipuliert werden, rückt das Werk bei näherer Betrachtung jedoch wieder näher in den Bereich des Nationalsozialismus und lässt verstehen, warum ihm auch heute noch faschistische Elemente unterstellt werden.

Dass Fernsehwerbung die Rezipienten manipulieren soll, ist weithin bekannt. Die Schokoladenwerbung von Nestlé beispielsweise, die 1990 ausgestrahlt wurde und mit dem Fortuna-Chor aus den *Carmina Burana* unterlegt ist, zielt mit gezielter Suggestion von Sinnlichkeit und Kraft darauf ab, dass der Zuschauer sich angesprochen fühlt und die Schokolade kauft. So wie die Musik in den Medien eingesetzt wird, hätte sie schon im Nationalsozialismus genutzt werden können, um das zu Volk zu beeinflussen. Volksoper und Volksmusik hatten schließlich den Zweck, propagandistisch auf die Bevölkerung zu wirken und diese für die nationalsozialistische Ideologie zu vereinnahmen.

Besonders treten die propagandistischen und manipulatorischen Möglichkeiten der *Carmina Burana* bei Michael Jackson hervor, der die Musik 1992 für die Eröffnung der Bühnenshow seiner *World Tour* und als Filmmusik zu seinem Video *Brace Yourself* nutzen wollte.¹²² Vor dem Hintergrund des Chores wird der Popstar wie eine Götterfigur inszeniert: In einer erhöhten Position befindet er sich über seinen Fans auf der Bühne, an einem Kran oder Zaun hängend, während die Hände nach ihm ausgestreckt und Feuerzeuge gen Himmel gehalten werden. Von dort übt der von den Fans angebetete und im Scheinwerferlicht stehende „King of Pop“ seine Gewalt über die Zuschauer aus. Durch sein Verhalten, seine Gestik und seinen Tanz, welches begleitet wird von Feuerwerk und Lichteffekten, beeinflusst er die Gefühle der Menschen und ist damit quasi verantwortlich für ihr Glück und ihr Leiden während des Konzerts. Am Ende des Videos dreht er sich sogar um die eigene Achse, ähnlich wie Fortuna ihr Schicksalsrad dreht. Die weltweite Bedeutung des Künstlers und die Tragweite seiner „Macht“ veranschaulichen die Macher des Videos zunächst durch Einblenden von Plakaten, auf denen die Namen europäischer Städte zu lesen sind. Im Folgenden werden aber zudem Fans außerhalb Europas gezeigt, allen voran Asiaten. Betrachtet man das Video unter dem Aspekt des Nationalsozialismus, in dem die begleitende Musik entstanden ist, so fällt vor allem auf, dass der Fortuna-Chor dazu beiträgt, den Bildern und damit dem porträtierten Star Ausdrucksstärke und Kraft zu verleihen. Michael Jackson steht stets im Mittelpunkt; wie leicht die Masse im Zuschauerraum durch ihn zu manipulieren war, wird durch die Unterlegung der rhythmisch intensiven Musik umso glaubhafter. Auch dass Michael Jackson in einer Art Uniform mit dem Militär der verschiedenen Nationen „marschiert“, erweckt mehr den Anschein einer politischen als einer rein künstlerischen Inszenierung und verdeutlicht einmal mehr seine Machtstellung. Mit der

¹²² Jackson lehnte jedoch ab, das Nutzungsentgelt von 100.000 US-Dollar an den Schott-Verlag zu zahlen. Man legte ein Videoband mit einer neuen Filmmusik vor, die jedoch an Orffs Werk entlangkomponiert war und deshalb im Gesamteindruck unverkennbar wie der Fortuna-Chor des *Carmina Burana* klang. Vgl. RÖSCH, S.69.

Intensivierung der Musik steigt auch die auf dem Bildmaterial festgehaltene Hysterie der Fans an, die sich bei einigen bis zur Ohnmacht steigert.¹²³

In dem Videofilm von Michael Jackson wird die Musik der *Carmina Burana* eindeutig zur Selbstverherrlichung des Popstars eingesetzt, die ans Narzisstische grenzt. Gleichzeitig erscheinen die Konzerte von Jackson wie eine politische Bewegung, deren Führerrolle der Star selbst einnimmt. Dass der Anfangschor von Orffs Kantate so erfolgreich zur Demonstration von Macht und zur Manipulation von Massen eingesetzt werden kann, lässt an die Propaganda für die Ideologie im Dritten Reich denken.

Die *Carmina Burana* wird in den Medien also auf die Weise genutzt, dass sie die Rezipienten in der Werbung so manipuliert, sodass diese das angepriesene Produkt kaufen. Bei Konzerten und Sportveranstaltungen soll die Musik vor allem die Kraft einzelner Persönlichkeiten hervorheben und verherrlichend wirken. Dass dem Werk dabei seine eigentliche Bedeutung entzogen oder der Text bis zur Unverständlichkeit verstümmelt wird, ist für die Produzenten meist nicht relevant; was zählt ist die populistische Wirkung und Vermarktung.¹²⁴ Dass dabei vor allem auf die Elemente der Musik Wert gelegt wird, die eine faschistische Sichtweise auf das Werk begünstigen (Allgemeingültigkeit, Fähigkeit zur Faszination und Manipulation, Demonstration von Stärke und Macht), erklärt, warum die *Carmina Burana* noch immer nicht ihren Ruf von nationalsozialistischer Kunst gänzlich ablegen konnten.

4.2. Über die Zurückhaltung der Musikwissenschaft gegenüber Orff

Seine Musik und vor allem der Erfolg seiner szenischen Kantate *Carmina Burana* machten Carl Orff weltweit als Komponist bekannt. Warum aber hat sich die Musikwissenschaft bisher so wenig mit seinem Werk und seiner Person beschäftigt? Dass die Musik nicht im Mittelpunkt seines Schaffens gestanden habe, sagte Orff einmal selbst, als es um die Entstehung der *Carmina Burana* ging.¹²⁵ Es sei ihm vor allem um geistige Auseinandersetzungen gegangen. Bei der Betrachtung seiner Werke lässt sich auch erkennen, dass er die Sprache und deren Ausgestaltung mehr und mehr in den Vordergrund

¹²³ JACKSON, Michael: „Brace Yourself“, in: *Video Greatest Hits. HIStory*, Video CD, SMV Enterprises 1995.

¹²⁴ Vgl. THOMAS, Werner: „„Trionfo“ oder Konsum?“, in: *Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung, Wirkung, Text*, hrsg. v. Franz Willnauer, Mainz 2007, S.20.

¹²⁵ Vgl. RÖSCH, S.9.

seiner Werke stellte; die musikalische Gestaltung verlor an Bedeutung oder hatte ihre Daseinsberechtigung in erster Linie im Dienste der Texte.

Was die Zurückhaltung der Musikwissenschaft gegenüber Orffs Werk am ehesten erklärt, ist seine Nichtangehörigkeit einer spezifischen Schule. Wie oben bereits erwähnt, hatte Orff zwar kompositorische Vorbilder, wie beispielsweise Claudio Monteverdi, doch vor allem hinsichtlich der Harmonik komponierte er selbst jenseits der herkömmlichen Vorstellungen von Funktionsharmonik oder Kontrapunkt. Seine Werke waren auch gegensätzlich zu denen seiner Zeitgenossen: Bei ihm fand man keine Atonalität oder Zwölftontechnik, die auf eine Beeinflussung durch Arnold Schönberg hätte schließen können. Mit dem Ursprung seiner Musik aus dem Elementaren, das er als Grundlage für die Erneuerung des Musiktheaters verstand, hatte er offensichtlich ein anderes Verständnis von Fortschritt als seine Kollegen und die Musikwissenschaft. Seine Musik wirkte unzeitgemäß, während experimentelle Neue Musik, vor allem atonale Musik, als künstlerisch wertvoll galt.

Der Rückgriff auf das Elementare führte zu einer stilistischen Reduktion in Orffs Musik, die den Eindruck von einer gewissen Kunstlosigkeit erweckt. Von vielen wurde Orffs Stil als Primitivismus missverstanden, was Orff jedoch abstritt und erklärte: „Elementar ist gar nicht primitiv. [...] Elementar kann auch sehr vergeistigt sein.“¹²⁶ In der Zeit, in der die experimentelle Kunstmusik ihren Aufschwung feierte, wurde dies jedoch nicht immer verstanden. Die Ablehnung einer solchen Musik wurde oft als mangelnde Kultur angesehen und bedeutete für viele einen Ausdruck fehlender Ästhetikmaßstäbe.¹²⁷ Der scheinbare Rückschritt in Orffs Musik, die entgegen der ästhetischen Maßstäbe der Zeit einen enormen Erfolg feierte, wurde deshalb als ein Angriff auf den musikalischen Intellekt und auf den Fortschritt der Kunstmusik verstanden:¹²⁸ Angriff deshalb, weil Orff mit scheinbar musikalischem Rückschritt auf die einfachsten Elemente erfolgreich war, während in anderen Kreisen am Fortschritt und an der Weiterentwicklung von Musik gearbeitet wurde, die vor allem in der Harmoniebildung weitaus komplexer war.

Gerade aufgrund der einfachen Gestaltung von Orffs Musik scheint sie wenig ergiebig zu sein für eine konventionelle strukturelle Analyse. Jedoch liegt das nicht unbedingt an Orffs Musik, sondern ist in gleichem Maße den Analyse-Methoden der Musikwissenschaft geschuldet.¹²⁹ Da theoriefreundliche Schulen wie beispielsweise die

¹²⁶ Zitiert nach SEIFERT, S.377.

¹²⁷ Vgl. BRUHN, S.72.

¹²⁸ Vgl. Karner, S.210.

¹²⁹ Vgl. KUNZE, Stefan: „Orffs Tragödien-Bearbeitungen und die Moderne“, in: „Symposion Carl Orff“, in: *Jahrbuch Bayerische Akademie der Schönen Künste in München 2*, München 1988, S.200.

Wiener Schule als fortschrittlich angesehen werden, akzeptiert die Musikwissenschaft vor allem Analyse-Methoden, die mit diesen konform gehen. Die Musik, die aus diesem Umkreis jedoch herausfällt und deren Musik sich dem herkömmlichen Ansatz zur Analyse verschließt, wird oft außer Acht gelassen.¹³⁰

Dass die Musik Carl Orffs also relativ wenig Beachtung von der Musikwissenschaft bekommt, liegt einerseits daran, dass sie in ihrem Elementaren nicht den Vorstellungen von musikalischem Fortschritt entspricht, der in der experimentellen Kunstmusik seinen Ausdruck fand. Orffs Musik galt als unzeitgemäß und entzog sich in ihrer traditionsfreien Gestaltung den konventionellen Analyse-Methoden der Musikwissenschaft. Trotz der Zurückhaltung der Musikwissenschaft gegenüber Orffs Werken, feiern diese auch heute noch große Erfolge, allen voran natürlich die *Carmina Burana*. Die wissenschaftliche Wertschätzung scheint also nicht vonnöten und Orff zeigt, dass sein scheinbar musikalischer Rückschritt in keinem Fall als negativ aufzufassen ist.

Zusammenfassung und Ausblick

Die *Carmina Burana* wurden in ihrem Erfolg zu einem Triumph der Liebe über den Faschismus der Zeit. Sie stellen etwas Allgemeingültiges dar und sind symbolhaft für ein zeitloses Menschentum, dem ein übergreifendes Schicksal, die Unentrinnbarkeit aus dem Rad der Fortuna, auferlegt ist. Aufgrund dieser allumfassenden Thematik konnten Menschen unterschiedlicher Nationen Aspekte ihres eigenen Lebens sowie ihre eigenen Erfahrungen in dem Werk wiederfinden und sich damit identifizieren. Dass das Werk zeitlos ist, kann man auch heute noch an dem Erfolg der *Carmina Burana* beobachten, durch den die übrigen 17 Bühnenwerke Carl Orffs in den Schatten getreten sind.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt wurde, verschmelzen unter der Trionfo-Idee Carl Orffs verschiedene Sinnkreise miteinander. Der Symbolgehalt der Trionfo-Trilogie wird in den Schaustücken mittels Bild, Musik und Tanz repräsentiert. Sie stehen somit in der Tradition der Rappresentazione, die als repräsentative Prozessionen des Hofes in der europäischen Renaissance ihre Blütezeit hatten. Die *Carmina Burana* als erster Teil dieses Dreierzyklus entstand in der Zeit des Nationalsozialismus. Carl Orff selbst war in dieser Zeit nicht politisch aktiv, weder als Befürworter noch als Widerständler. Beruflich

¹³⁰ Vgl. KILLMAYER, Wilhelm: „Carl Orff heute. Zur Eröffnung des Symposiums Carl Orff“, in: „Symposium Carl Orff“, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 2, München 1988, S.191.

passte er sich dem Regime an, um weiterhin pädagogisch und kompositorisch erfolgreich sein zu können. Im Zuge der Entnazifizierung jedoch manipulierte er gewisse Aspekte seiner Vergangenheit im Dritten Reich, um sich als Anti-Nazi darzustellen und so ein Berufsverbot zu umgehen. Am Ende des Verfahrens wurde er als „Nutznießer“ des nationalsozialistischen Systems eingestuft. Ein Blick auf die musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten hat gezeigt, dass der Schwerpunkt im Dritten Reich auf die Repräsentation von Deutschtum gelegt wurde. Vor allem dem Volkslied wurde eine große Bedeutung zugesprochen, das für die Nazis in der Tradition des Minnesangs und der Gregorianik stand. Außerdem wurde eine Erneuerung der Oper zugunsten des Volkes gefordert. Im Gegensatz dazu wurde „entartete Musik“ verboten und ihre Künstler verfolgt. Auf Ablehnung trafen Jazz, Zwölfton- oder generell atonale Musik sowie die von Minderheiten, insbesondere Juden. In der musikalischen Analyse von Orffs *Carmina Burana* wurde erkannt, dass der Schwerpunkt der Musik auf dem Elementaren liegt und Orff außerhalb von Traditionen komponierte. Es lassen sich aber Elemente der italienischen Oper, des Minnesangs und der Gregorianik finden. Bei Orff dient die Musik als Transportmittel der Texte; sein Werk vereint somit Sprache, Tanz und Spiel in einem Schaustück. Es stellte sich heraus, dass die *Carmina Burana* mit der „deutschen Musik“ die Bedeutung des Volkslieds teilen und auch ihrer Allgemeingültigkeit zugunsten des Volkes durch Einfachheit und Symbolcharakter nachkommen. Allerdings stehen sie nicht in der von den Nationalsozialisten idealisierten Tradition der Romantik und trafen mit den lateinischen Texten auf Ablehnung, da das Latein als volksfremde Sprache galt. Die heutige Rezeption der *Carmina Burana* findet abgesehen von Konzerten durch Einsatz des Werkes in den Medien statt. Der Fortuna-Chor wird in Werbung, Film und Sportveranstaltungen oft zur Manipulation des Rezipienten eingesetzt und bedient damit die diskutierten faschistischen Elemente. In der Musikwissenschaft wird das Werk Orffs und auch seine Person allerdings weniger beachtet, was damit zusammenhängt, dass er keiner spezifischen Schule angehörte und die Reduktion auf das Elementare in seinen Werken nicht sehr ergiebig für die konventionelle Analyse ist; für die Wissenschaft ist Reduktion nicht gleichbedeutend mit musikalischem Fortschritt.

Dass Carl Orff im Entnazifizierungsverfahren als „Nutznießer“ eingestuft wurde, er also eine ambivalente Rolle im Dritten Reich einnahm, steht in Beziehung mit der ambivalenten Deutung der *Carmina Burana*: So wie Orff weder Widerständler noch Befürworter des Nazi-Regimes war, ist auch sein Werk weder als eindeutig opponierend noch als genuin faschistisch einzuordnen. Musikalisch weist es sowohl Gemeinsamkeiten

als auch Unterschiede mit den musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten auf. Aus den Gemeinsamkeiten wird jedoch vor allem klar, dass Orff mit den *Carmina Burana* gewiss fähig gewesen wäre, die von den Nationalsozialisten geforderte Opernreform durchzuführen. Vor allem die Idee der Erneuerung des Musiktheaters aus dem Elementaren, mit den Elementen Tanz, Musik und Sprache, als auch die thematische Allgemeingültig- und Symbolhaftigkeit hätten zu einer solchen Umgestaltung verhelfen können. Allerdings wird aus den musikpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten schnell klar, dass sie gewisse kulturelle und geschichtliche Aspekte lediglich mit der Brechstange in ihre Deutschtums-Idee einbezogen, um diese zu legitimieren. Ersichtlich wird dies beispielsweise aus der Umdeutung des Minnesangs zugunsten ihrer Ideologie. So sind die *Carmina Burana* nicht als prototypisch für die Musik im Dritten Reich anzusehen. Durch Überakzentuierung gewisser Aspekte können sie in beide Richtungen hin interpretiert werden. So stehen sie immer in einem gesellschaftspolitischen Zusammenhang; ihnen hängt vor allem der politische Kontext ihrer Entstehungszeit nach.

Diese Arbeit hat sich nun lediglich mit den *Carmina Burana* in Bezug auf das Dritte Reich beschäftigt. Um ein umfassenderes Verständnis von der Schaffensweise Orffs zu dieser Zeit zu bekommen, sollte das Werk in einen größeren Zusammenhang eingeordnet werden. Vergleiche innerhalb des *Trionfi*-Zyklus liegen nahe oder auch solche zu Stücken außerhalb der NS-Zeit. Die Beschränkung auf die *Carmina Burana* und das weitestgehende Außerachtlassen der anderen beiden *Trionfi*-Werke liegt daran, dass die *Carmina Burana* das populärste Stück von ihnen ist, ihre Rezeption sich deshalb am anschaulichsten und verständlichsten darlegen lässt. Außerdem entstand das *Trionfi*-Triptychon nicht als ein solches als Ganzes. Die Trionfo-Idee hat sich erst rückwirkend vom *Trionfo di Afrodite* über die *Catulli Carmina* auf die *Carmina Burana* entfaltet. Unter diesem Aspekt wäre noch zu untersuchen, ob die *Carmina Burana* als Anfangsstück der Trilogie als repräsentativ für diese angesehen werden kann. Ein Vergleich zu anderen Komponisten, die im Dritten Reich tätig waren, sowie ihren Werken wäre ebenfalls denkbar. So können weitere Eindrücke davon gewonnen werden, wie Orffs Verhalten im Nationalsozialismus zu bewerten ist und wie andere auf die politischen Umstände reagierten. Hierzu können Komponisten gewählt werden, die von den Nationalsozialisten geächtet wurden, wie etwa Paul Hindemith, aber auch solche, die entweder öffentlich Widerstand leisteten oder mit den Nazis kooperierten. Aus einem solchen Vergleich kann dann abgelesen werden, ob überhaupt ein alternatives Verhalten an Orffs Stelle denkbar gewesen wäre und wie sich alternative Verhaltensweisen auf seine kompositorische und pädagogische Laufbahn ausgewirkt hätten.

Letztendlich lässt sich sagen, dass sowohl die Person Carl Orffs als auch seine *Carmina Burana* auch heute noch als ambivalent angesehen werden und daher nach wie vor kontrovers diskutiert werden. Heute resultiert dies vor allem aus der einseitigen Nutzung von der *Carmina Burana* in den Medien und den dadurch meist unreflektierten Interpretationen des Werkes. Dabei werden auch einzelne Lieder, allen voran der Fortuna-Chor, aus dem Gesamtzusammenhang gerissen, sodass sie nicht unter der ursprünglichen Werkidee rezipiert und daher schnell missinterpretiert werden. Allerdings bleiben auch einige relevante Fragen offen: Wie stand Carl Orff dem Nationalsozialismus wirklich gegenüber? Es sind keine politischen Aussagen von ihm überliefert. Auch erst nach dem Ende des Dritten Reichs äußerte er sich zu der Entstehung und seiner Motivation zu den *Carmina Burana* und grenzte diese klar von einer Rassenideologie ab. Ob er aber genauso dachte, als er sich daran machte, die Gedichte der Handschrift zu vertonen, ist unklar. Auch ist nicht bekannt, ob Orff von der Bedeutung des Volkslieds, dem Minnesang und der Gregorianik für die Nationalsozialisten wusste, beziehungsweise falls ja, ob seine Auffassung der ihren entsprach. Um Orff und sein Werk im Kontext des Nationalsozialismus in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, würde es sich lohnen, die Entwicklung seiner Kompositionen und seines pädagogischen Schaffens zu beobachten, um zu erkennen, inwiefern diese den jeweiligen musikpolitischen und gesellschaftlichen Umständen ihrer Entstehungszeit entsprechen und sich mit diesen verändert haben. So könnte ersichtlich werden, in welchem Grad und mit welchem Erfolg sich Orff in seinem Schaffen trotz des scheinbaren Komponierens außerhalb von Traditionen den äußeren Umständen anpasste. Dies könnte zu weiteren Erklärungen für den Erfolg der *Carmina Burana* im Dritten Reich führen.

Für weitere und vor allem weiterführende Erkenntnisse zum Thema Carl Orff und seiner Trilogie der *Trionfi*, die zu einer Auflösung der Ambivalenz führen können, ist eine tiefere Beschäftigung mit Komponist und Werk erforderlich. Dies gilt einerseits für die Musikwissenschaft, aber auch für die Medien und die Konzerthäuser. Durch eine reflektierte Auseinandersetzung können scheinbar festgelegte Wertkategorien in Bewegung gesetzt werden. Dabei geht es nicht nur um Carl Orff und sein Werk im Nationalsozialismus, sondern auch darum, unsere Vorstellung von Neuem in der Musik auszuweiten. Die *Carmina Burana* kann hier nämlich als Beispiel dazu dienen, dass das Neue nicht zwingend progressiv sein muss.

Anhang

Abbildung 1 Carmina Burana: 7. Floret silva, T.48-66

51

$\text{♩} = 84$ (49)

Cor. 1.

Timp. 1. Solo 2. Solo

Gisp.

CORO
PICC.

hac, hac, hac, hinc hinc e-qui-ta-vit, e-qui-ta-vit, e-qui-ta-vit, e-qui-

$\text{♩} = 84$ (49) *sempre dim.*

1. arco pizz. *ff* *p*

Viol. 2. arco pizz. *ff* *p*

Vi. arco pizz. *ff* *p*

Vcl. pizz. *ff* *p*

Cb. pizz. *ff* *p*

(50) *rit.*

Cor. 1. Solo *p*

Timp. *ppp* *ppp*

Gisp. *pp* *pp*

CORO
PICC.

dolcissimo *rit.*

ei - a, ei - a, ei - a quis me a - ma-bit?

ta - vit, ta - vit, ta - vit, ta - vit, ta - vit!

(50) *rit.*

1. *ppp* *ppp*

Viol. 2. *ppp* *ppp*

Vi. *ppp* *ppp*

Vcl. *pp* *ppp*

Cb. *pp* *ppp*

B-S-S 34 987

Abbildung 2a

Carmina Burana: 3. Veris leta facies, T.1-7

18

I
Primo vere

3. Veris leta facies

2p. $\text{♩} = 60$ 3p. 14 1p. $\text{♩} = 40$ 2p. 8p. $\text{♩} = 80$

Ottav. *ff*

Fl. 1. 2. *ff*

Ob. 1. 2. *ff*

Cor. ing.

1. 3. *pp* sempre un poco pesante c.p.

2. 4. *pp* c.p.

Tr. 1. 2. 3. *pp* c.p.

Trbni. 1. 2. *pp* c.p.

Trbnc. 3. Tb. *pp* c.p.

Timp.

Xil.

Trgl.

Soprani 2p. $\text{♩} = 60$ 3p. 14 1p. $\text{♩} = 40$ 2p. 8p. $\text{♩} = 80$ *molto flessibile*

C.-alti *pespr.*

CORO *pespr.*

PICC. *Ve-ris le-ta fa-ci-es mundo pro-pi-na-tur,*

Tenori *pespr.*

Bassi *Ve-ris le-ta fa-ci-es mundo pro-pi-na-tur,*

Cel. 2p. $\text{♩} = 60$ 3p. 14 1p. $\text{♩} = 40$ 2p. 8p. $\text{♩} = 80$

Pno. I *ff* *pp* c.p.

Pno. II *ff* *pp* c.p.

B-S-S 34 987

Abbildung 2b

Carmina Burana: 3. Veris leta facies, T.7-14

19

1/4 d.40 2/4 p. 8/4 d.80 1/4 d.40 2/4 p. 4/4 d.80

Ottav.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cor. 2. 4.

Tr. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2.

Timp.

Trgl.

1/4 d.40 2/4 p. 8/4 d.80 1/4 d.40 2/4 p. 4/4 d.80

CORO PICC.

hi - e - ma - tis a - ci - es vic - ta iam fu - ga - tur. in - ve - sti - tu va - ri - o Flo - ra prin - ci - pa - tur.

1/4 d.40 2/4 p. 8/4 d.80 1/4 d.40 2/4 p. 4/4 d.80

Pno. I.

Pno. II.

Cel.

15

poco più lento, tranquillo

2/4 p. 3/4 p. rit. 2/4 p.

Ottav.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Trgl.

15

ne - morum dul - ci - so - no, que - can - tu ce - le - bra - tur. Ah

CORO PICC.

ne - morum dul ci - so - no, que - can - tu ce - le - bra - tur. Ah

poco più lento, tranquillo

2/4 p. 3/4 p. rit. 2/4 p.

Cel.

B-B-S 34 987

10. Were diu werlt alle min
Allegro molto
4/4 ♩ = 138

73

Trbni. 1. 2. 3.

Fl. 1. 2. 3.

Ob. 1. 2. 3.

Clar. Sib. 1. 2. 3.

Fag. 2.

C.-fag.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Tb.

Timp.

Piat.

CORO

Viol. 1. 2.

Vie.

Vcl.

Ch.

79

79

79

We - re diu werlt al - le min

We - re diu werlt al - le min

div.

B-S-B 34 987

Abbildung 3b

Carmina Burana: 10. Were diu werlt alle min, T.11-17

74

1. Fl. 2. 3. 1. Ob. 2. 3. 1. Clar. Sib. 2. 3. 1. Fag. 2. C-fag. 1. 3. Cor. 2. 4. 1. Tr. 2. 3. 1. Trbni. 2. 3. Tb. Timp. Piat. Gr. Cassa. CORO 1. Viol. 2. Vie. Vcl. Cb.

von deme me-reun-zen den Rin, des wolt ih mih dar-ben, des wolt ih mih dar-ben,
von deme me-reun-zen den Rin, des wolt ih mih dar-ben, des wolt ih mih dar-ben,

B-S-S 34987

1. 2. 3. Fl.

1. 2. 3. Ob.

Clar. Mib

Clar. Sib 1. 2.

Fag. 2.

Timp.

Barit.-S.

1. 2. Viol.

Vie.

Vcl.

Cb.

in a-ma-ri-tu-di-ne loquor me- q men- ti: fac- tus de ma-te-ri-a, ci- nis e- le-men- ti si- mi- lis sum fo- li-o,

de quo lu- dunt ven- ti. Cum sit e- nim pro-pri-um vi- ro sa- pi- en- ti su- pra pe- tram po- ne- re se- dem fun- da- men- ti,

B-S-B 34 987

9. Reie 63
andante poco esitante

2/p $\text{♩} = 60-66$ 3/p 5/p 2/p 3/p 7/p rit. 2/p

C.-fag. *pp*

1. Cor. *pp*

2. Cor. *pp*

3. Cor. *pp*

4. Cor. *pp*

Tr. Do 1. *pp*

2. *pp*

Tb. *pp*

Timp. *pp*

Trgl. *pp*

Gr. cassa *pp*

Piat. *pp*

andante poco esitante
Tutti con sord. sempre sul sol

2/p $\text{♩} = 60-66$ 3/p 5/p 2/p 3/p 7/p rit. 2/p

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp*

Vie. *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

a tempo 3/p 65 3/p 2/p 3/p 7/p

C.-fag. *p*

1. Cor. *p*

2. Cor. *p*

3. Cor. *p*

4. Cor. *p*

Tr. 1. *p*

2. *p*

Tb. *p*

Timp. *p*

Trgl. *p*

Gr. cassa *p*

Piat. *p*

a tempo 3/p 65 3/p 2/p 3/p 7/p

1. Viol. *mp*

2. Viol. *mp*

Vie. *mp*

Vcl. *p*

Cb. *p*

B-S-B 987

6. Tanz
pesante

Uf dem anger

43

allegro
4/4 = 132

36

Cor. 1, 2, 3, 4

Tr. Do 1, 2, 3

Trbni. 1, 2, 3

Timp.

C. diara

Gr. cassa

Viol. 1, 2

Vie.

Vcl.

Cb.

37

Solo

Spicc.

arco

38

Tutti

1

B-S-S-34 987

5. Ecce gratum
Con ampiezza *quasi allegretto*
4/4 $\text{♩} = 120$

27

Fl. 1, 2, 3
Ob. 1, 2, 3
Clar. Sib. 1, 2, 3
Fag. 1, 2
C-fag.
Cor. 1, 2, 3, 4
Tr. 1, 2, 3
Trbni. 1, 2, 3
Cymb.
Gisp.
Camp.
CORO
Cel.
Pno. I
Pno. II
Viol. 1, 2
Vlc.
Vcl.
Cb.

Ec - ce gra - tum, Ec - ce gra - tum et op - ta - tum Ver re - du - cit gau - di - a, Ec - ce gra - tum

3 div. con sord.
3 div. con sord.
3 div. con sord.
pizz
arco

B-G-S 24 987

28

Fl. 1. 2. 3.

Ob. 1. 2. 3.

Clar. Sib. 1. 2. 3.

Fag. 1. 2.

C.-fag. 1. 2. 3.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Timp.

Cymb.

Gisp.

CORO

Cel.

Pno. I

Pno. II

Viol. 1. 2.

Vle.

Vcl.

Cb.

24

24

24

legato e più sciolto

et op-ta-tum Ver-re-du-cit gau-di-a: pur-pur-a-tum flo-ret pra-tum, Sol-se-re-nat

et op-ta-tum Ver-re-du-cit gau-di-a: pur-pur-a-tum flo-ret pra-tum, Sol-se-re-nat

B-S-S 34 987

Abbildung 9

Carmina Burana: 16. Dies, nox et omnia, T.22-38

118

Ottav. *pp* *a tempo*

Ob. *pp*

Clar.basso Sib *pp*

1. Cor. *pp* *c.p.*

2. Cor. *pp*

3. Cor. *pp*

4. Cor. *pp*

Cel. *pp* *molto rubato*

Barit.-S. *a tempo subito* *molto rit.* *a tempo*
grand ey do-lur, at-tamen consu-li-te per vo-ster ho-nur.

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp*

Vie. *pp* *c.p.*

Vcl. *pp*

Cb. *pp* *arco* *pp* *pp* *pp*

Barit.-S. *2/p* *4/p* **112** *2/p* *4/p*
Tu-a pul-chra fa-ci-es, me fay plan-szer mi-li-es, pectus habet gla-ci-es.

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

Ottav. *pp* *a tempo*

Ob. *pp*

Clar.basso Sib *pp*

1. Cor. *pp* *c.p.*

2. Cor. *pp*

3. Cor. *pp*

4. Cor. *pp*

Cel. *pp* *molto rubato*

Barit.-S. *rit.* *a tempo subito* *molto rit.* *a tempo*
a-re-men-der statim vivus fi-e-rem per un-ba-ser.

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp*

Vie. *pp* *c.p.*

Vcl. *pp*

Cb. *pp* *arco* *pp* *pp* *pp* *attacca*

B.S. 34687

Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur

Primärquellen Carl Orffs

DANGEL-HOFMANN, Frohmut (Hrsg.): *Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990.

ORFF, Carl: *Carmina Burana. Cantiones profanae. Cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, hrsg. von B. Schott's Söhne, Mainz 1937.

Ebd.: *Frühzeit* (=Carl Orff und sein Werk. Dokumentation I), Tutzing 1975.

Ebd.: *Trionfi. Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite* (= Carl Orff und sein Werk. Dokumentation IV), Tutzing 1979.

Ebd.: „Brief an Kurt Huber“, in: *Kurt Huber zum Gedächtnis. Bildnis eines Menschen, Denkers und Forschers*, hrsg. von Clara Huber, München 1986, S.166-168.

SEIFERT, Wolfgang: „...auf den Geist kommt es an‘. Carl Orff zum 75. Geburtstag – Kommentar und Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7, Mainz 1970, S.370-377.

Primärquellen anderer

GERIGK, Herbert (Hrsg.): *Meister der Musik und ihre Werke*, Leipzig 1936.

GOEBBELS, Joseph: „Zehn Grundsätze des deutschen Musikschaffens“, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 11, Berlin 1938, in: *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, hrsg. von Albrecht Dümling, Düsseldorf 1988, S.123.

JACKSON, Michael: „Brace Yourself“, in: *Video Greatest Hits. HIStory*, Video CD, SMV Enterprises 1995.

LORIOT: *Loriots Kleiner Opernführer*, Zürich 2008.

MALSCH, Rudolf: *Geschichte der deutschen Musik. Ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben*, Berlin 1928.

MOSER, Hans Joachim: *Die Geschichte der deutschen Musik 1. Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart 1920.

Ebd.: *Die Musikfibel*, Leipzig 1942.

MÜLLER-BLATTAU, Josef: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938.

PFORDTEN, Hermann von der: *Deutsche Musik*, Leipzig 1920.

WELLESZ, Egon: „Die Oper und der Tanz“, in: *Deutsche Musikpflege*, hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Frankfurt 1925, S.65-67.

Sekundärquellen

BANDUR, Markus: „Carl Orff: *Carmina Burana*“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, S.193-199.

BRUHN, Herbert: „Musikrezeption aus der Sicht der Musikforschung“, in: *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion*, hrsg. von Gerhard Gensch, Wiesbaden 2008, S.57-82.

DAHLHAUS, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1987.

HAUG, Andreas: „Melisma“, in: *MGG 6*, Kassel 1997, Sp.19-29.

HIRSCHER, Freyja: *Die Idee des Trionfo als klangliche Gestik in Carl Orffs trittico teatrale „Trionfi“*, Leipzig 2000.

HUCKE, Helmut: „Gregorianischer Gesang“, in: *MGG 3*, Kassel 1995, Sp.1609-1621.

GLÄß, Susanne: *Carl Orff. Carmina Burana*, Kassel 2008.

KARNER, Otto: *Komponisten unterm Hakenkreuz. Sieben Komponistenporträts während der Zeit des Nationalsozialismus*, Wien 2002.

KATER, Michael: *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, 2000.

KLEMENT, Udo: *Das Musiktheater Carl Orffs* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 14, Leipzig 1982.

KOHLER, Andrew S.: *Grey C Acceptable. Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich*, <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/111359?show=full>, 2014.

LIESS, Andreas: *Carl Orff. Musik und Werk*, Zürich 1955.

METZGER, Klaus Heinz u. RIEHN, Rainer (Hrsg.): *Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper* (= Musik-Konzepte 88), München 1995.

POTTER, Pamela Maxime: *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000.

RETTELBACH, Johannes: „Archipoeta“, in: *MGG* 1, Kassel 1999, Sp.877-878.

RÖSCH, Thomas (Hrsg.): *Text, Musik, Szene. Das Musiktheater von Carl Orff* (=Symposium Orff-Zentrum München 2007 1), Mainz 2015.

SCHMIDT, Hugo Wolfram: *Carl Orff. Sein Leben in Wort, Bild und Noten*, Köln 1971.

SCHUBERT, Giselher: „The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music“, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*, hrsg. von Michael H. Kater, Laaber 2003.

Ebd.: „Hindemith“, in: *MGG* 9, Kassel 2003, Sp.5-51.

„Symposion Carl Orff“, in: *Jahrbuch Bayerische Akademie der Schönen Künste in München* 2, München 1988.

THOMAS, Werner: *Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs*, Mainz 1990.

Ebd.: „„Trionfo‘ oder Konsum?“, in: *Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung, Wirkung, Text*, hrsg. v. Franz Willnauer, Mainz 2007, S.17-57.

„Trionfi“, in: *Meyers großes Taschenlexikon* Bd.22, Mannheim 1987, S.217.

ZILLIG, W.: *Die Neue Musik. Linien und Porträts*, München 1963.

Leah Biebert



Leah Biebert studierte Musikwissenschaft und Deutsche Literatur (B.A.) sowie Neuere deutsche Literatur, Kultur und Medien (M.A.) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sie absolvierte Auslandsaufenthalte an der School of Music der Cardiff University und dem Department of Modern Languages der University of Nottingham. Neben ihrem Studium veröffentlichte sie zahlreiche journalistische Arbeiten.