

Zum Konzert des Singkreises vom 10. und 11. November 2012:

1. **Leonhard Bernstein (1918-1990): Symphonische Tänze aus dem Musical *West Side story* (1949/1957)**
 2. **Carl Orff (1895-1982): *Carmina Burana* (1934/1937)**
-

1. **Leonhard Bernsteins „*West Side Story*“**

Das muss einer erst zustande bringen: Symphonische Tänze in einem Musical! Keineswegs allein deswegen hält der Altmeister der Musikhistoriker Arthur Feil *West Side Story* schlechtweg für das beste Stück des gesamten Broadwaytheaters. Neben Frederic Loewes (1904-1988) *My Fair Lady* (2717 Vorstellungen der Erstinszenierung) wurde *West Side Story* zum erfolgreichsten Musical (734 Vorstellungen der Erstinszenierung).

Leonard Bernstein wurde auf einen Schlag berühmt, als er, 25jährig, 1943 für den erkrankten Chefdirigenten Bruno Walter einzuspringen hatte und den grossen Meister des Taktstocks souverän vertrat. Selber Jude, war Bernstein seit 1951 mit der Katholikin Felicia Montealegre verheiratet, mit der er seine jüdisch inspirierte 3. Symphonie *Kaddish* uraufführte.

Die Komposition des Musicals begann Bernstein bereits 1949. Es sollte zunächst *East Side Story* heissen und die Tragik von Romeo und Julia als Liebesgeschichte zwischen einem jüdischen Mädchen und einem katholischen Jungen thematisieren. Die Probleme zwischen puertoricanischen Immigranten und Einheimischen in der New Yorker *West Side* beeinflussten 1955 Bernsteins Arbeit: Das Einwandererproblem - die Bande der Sharks steht nun für die Immigranten, jene der Jets für die Einheimischen - verdrängte die Religionsfrage.

In seiner Musik vereint Bernstein Jazz und latinoamerikanisch sprühende Melodik mit symphonischen Elementen und greift stilistisch die italienische Oper des 19. Jahrhunderts auf (Vincenzo Bellini hatte 1830 den Romeo und Julia-Stoff in seiner Oper *I Capuleti e i Montecchi* mit demselben musikalischen Material wie ein Jahr zuvor bereits die Heirat eines muslimischen Sultans mit seiner christlichen Sklavin in der Oper *Zaira* verarbeitet). Feil: „Mit seiner *West Side Story* setzt Bernstein für die Gattung musikalische Masstäbe“.

2. Carl Orffs „Carmina Burana“

1937 wurden innerhalb einer einzigen Woche gleich zwei musikalische Werke des 20. Jahrhunderts uraufgeführt, die musikgeschichtliche Marksteine setzten: Alban Bergs 2. Oper *Lulu* und Carl Orffs *Carmina Burana*. Bergs Oper stand für ausgeklügelte-avantgardistische Dodekaphonie, Orffs profane Gesänge aus Benediktbeuern für urwüchsige Kraft archaisierend tänzerischer Rhythmik.

Carmina - Orffs Durchbruch

Bekannt ist Orff zunächst als Schöpfer des Orffschen Schulwerks für Musikerziehung. Den Durchbruch verschafften Orff aber erst die *Carmina Burana*. Sie entstanden im zweiten und dritten Jahr des „1000 jährigen Reichs“. Orffs Darstellung der *Carmina* als einer Komposition des Widerstands gegen die Nazis ist durch Orffs aktives Mitwirken am Versuch der Nazis, Mendelssohn aus dem deutschen Musikleben zu tilgen, längst als nachträgliche Schutzbehauptung entlarvt und widerlegt. Nicht umsonst avancierte Orff auf Hitlers Gottbegnadetenliste der vom Kriegsdienst ausgenommenen bedeutendsten deutschen Komponisten. Anders als die 12 Jahre zu lange Terrorherrschaft der Nazis haben Orffs *Carmina* aber überlebt und als eines der bedeutendsten und populärsten Werke klassischer Tonschöpfung auch bald acht Jahrzehnte nach ihrer Entstehung nichts von ihrer bezaubernden Faszination eingebüsst. Was macht den Reiz dieses Werkes aus, was seine Unverwechselbarkeit, was seine Meisterschaft, seinen musikgeschichtlich prägenden Charakter?

Carl Orffs Werdegang

Orff, 1895 in der Nähe von Benediktbeuern geboren, war und blieb sein Leben lang Bayer. Seine Grossmutter war Jüdin, seine Grossväter und sein Vater Wissenschaftler und leitende Armeeangehörige. Er lernte sehr solid antike Sprachen, begann früh zu musizieren und zu komponieren, schloss sich der Gruppe um den „blauen Reiter“ von Wassily Kandinsky an, lernte dort auch Arnold Schönberg und Paul Klee kennen, tauschte sich in Wort und Komposition mit der Avantgarde aus, vertonte Gedichte Bert Brechts und des Juden Franz Werfel. Erfolge blieben ihm in den ersten 40 Lebensjahren versagt. Zumeist war er in Geldnot. Angeregt durch Curt Sachs, begann er als Chorleiter in der Zwischenkriegszeit mit intensivstem Studium alter Musik und erschloss Werke Claudio Monteverdis für die Neuzeit. Er lernte den grossen Rhythmiker Igor Strawinsky und den pentatonisch orientierten Bela Bartok kennen und schätzen, verachtete den polytonal experimentierenden Paul Hindemith und Gustav Mahler. Unter seinen Schülern war der in Basel aufgewachsene

Pfarrerssohn und Bruder des nachmaligen bernischen LdU-Schuldirektors Martin Sutermeister, der bedeutende Schweizer Opernkomponist Heinrich Sutermeister, der dann 1935 in Bern als Correpetitor begann und in Basel 1958 seine Oper *Titus Feuerfuchs* uraufführte.

Faszination der Texte

Als er ihn 1934 in einem Antiquariat entdeckte, war Orff vom profanen mittelalterlichen Text der Benediktbeuerner Handschrift sofort völlig in Beschlag genommen. Der Text bot das Transportmittel für Orffs Ideal einer Musik auf der Basis des Sprachgesangs, der Rhythmik antiken Tanzes und antikisierender Tonarten. Was mochte Orff an den mittelalterlichen Lumpenliedern aus dem Kloster Benediktbeuern derart faszinieren? Die deutsche Schriftstellerin Luise Rinser (1911-2002), 1954-1959 vorübergehend dritte Ehefrau Carl Orffs, schreibt von ihrem Mann aus der Retrospektive: „Orff, der arge Schalk. Er glaubte nicht das eine, nicht das andere. Was glaubte er jemals wirklich? Orff, der Listige, er verriet sich nie, darin dem listigen Bertolt Brecht ein Zwillingbruder“¹. Dies scheint mir auch der Schlüssel für Orffs Faszination zu sein: Das ganze Leben ist Theater. Die im 12./13. Jahrhundert grossteils wohl in einem Südtiroler Kloster gesammelten respektlosen Texte in der Handschrift des Klosters Benediktbeuern zeigen es - und wie: Sie wurden nämlich zum guten Teil von ... gesetzten Spitzenklerikern Westeuropas geschrieben! Ein Blick in die Geschichte lohnt sich: Die Lieder sind nichts anderes als

Klösterliche Satiren auf reale Politik!

Die Carmina sind die mittelalterliche Variante von „Wein, Weib und Gesang“. In einer Rahmendichtung über das Glücksrad der Fortuna (Nr. 1 und Nr. 25) wird zunächst der Frühling besungen (Nrn. 3-10), dann gevöllert und masslos dem Wein zugesprochen (Nrn. 11-14) und schliesslich körperlicher Liebe gehuldigt (Nrn. 15-24): Klassische Themen aus der Feder klösterlicher ... Asketen?! Nein und Ja!

Investiturstreit

Im grossen Machtkampf zwischen Kaiser und Papst hatte König Heinrich IV. 1077 den berühmten Gang nach Canossa antreten und sich Papst Gregor VII. beugen müssen. Es ging um das Eigenkirchenrecht, d.h. das Recht, die Geistlichen für jede Kirche zu ernennen, den Ertrag aus dem Kirchengut zu ziehen und den Heimfall des Kirchengutes nach dem Tod des Priesters

¹ Luise Rinser: Saturn auf der Sonne. Frankfurt am Main 1994, 95.

(Unvererblichkeit des Kirchengutes). Das germanische Recht gab diese Ansprüche dem Stifter, das römische Recht der Kirche. Mit dem 1139 von der II. Lateransynode ein geführten Zölibatsgebot verloren Priesterkinder den Stand als eheliche Kinder und damit das Erbrecht.

Kreuzzüge

Hinzu kamen seit 1096 die sog. Kreuzzüge, im Wesentlichen kirchlich verordneter Gewaltausbruch gegen die 1054 exkommunizierten Orthodoxen Konstantinopels, gegen die Muslime Palästinas und gegen die Juden Deutschlands. Das Urteil des Kreuzzugsbischofs und Kardinals Jacques de Vitry über den „christlichen Abschaum der Menschheit“ zeigt: Die Kreuzritter waren grösstenteils übler Mob, der auch das einfache Volk in Europa drangsalierte: Was Wunder, wenn Verbrecher statt zu Gefängnis nun zu Kreuzfahrten verurteilt werden mussten!

Zölibat

Es ist kein Zufall, dass die Handschrift der Carmina im Kloster Benediktbeuern aufbewahrt und erhalten wurde: Wie die klösterlichen Traditionsbücher belegen, lebten in Benediktbeuern wie in vielen andern Klöstern im 12. Jahrhundert viele Kleriker samt Frau und Kindern. Und am Rande der Handschrift finden sich eindeutig zweideutige Decolleté-Zeichnungen ...

Persiflagen

Die Carmina Burana persiflieren die damals neuen Machtverhältnisse:

Priester sind doch die besseren Liebhaber als Kreuzritter! Der Zölibat ist demaskiert, die Kreuzritter verspottet, päpstliche, bischöfliche und Ordenskorrption zwischen den Zeilen an den Pranger gestellt.

Theologie war damals das attraktivste Studium. Viele Mönche entliefen anschliessend ihren Klöstern und durchwanderten als sog. Vaganten halb Europa, lachten sich allenthalben Mädchen an, entkamen so auch der Kreuzzugspflicht und machten sich über alles lustig. Im Ausgang des Mittelalters entstanden über die Mächtigen und über das Papsttum allenthalben Spottgedichte.

Zu diesem spöttischen Grundton gehören auch Anspielungen und Veräppelungen des neuen Kirchenfestes, welches 1266 im Anschluss an die Kreuzzüge eben erst eingerichtet worden war:

Fronleichnam

Thomas von Aquino hatte für dieses neue Kirchenfest Liturgische Gesänge zu verfassen. Einer davon („Lauda

Sion", zum 600-Jahrfeier vertont von Felix Mendelssohn) wird in Nr. 14 („In taberna quando sumus“) durch Kopie von Versmass, Strophenstruktur, liturgieartige Aufzählung, wörtliche Anspielungen und gegengleichen Abschluss (Thomas: Bitte um Aufnahme unter die Heiligen; Carmina: Verwünschung der Saufgegner unter die Ungerechten) mit Augenzwinkern kunstvoll imitiert.

„Goliaths Bekenntnis“

Ein anderes Gedicht der Handschrift (Nr. 11) beantwortet klerikale Aufforderungen zur Umkehr. Verfasst vom Archipoeta, einem Bediensteten des Mainzer Erzbischofs, markiert es das Hohelied auf den Trunkenbold, den die Engel umso intensiver Gottes Huld empfehlen. Noch mit anderer Melodie, wurde es denn auch zu einem beliebten Studentenlied.

Osterspiele

Die Handschrift der Carmina Burana enthält auch zwei populäre geistliche Spiele: Ein Weihnachtsspiel und ein Osterspiel, letzteres mit der damals beim Volk überaus beliebten Figur des Salbenkrämers, bei dem die frommen Frauen, darunter auch Maria Magdalena, die in der katholischen Kirchengeschichte mit der gefallenen Sünderin gleichgesetzt wurde, Spezereien kaufen; Daraus hat Orff die Kokette Nr. 8 („Cramer, gib die varwe mir“) gestaltet.

Glücksrad

Eingebettet ist die gesamte Komposition in ein Rahmenlied an die Glücksgöttin Fortuna, die das Glücksrad in Schwung hält und damit selbst die Götterschar beherrscht. Schon allein dieser Gedanke ist ketzerisch par excellence. Wie real er im Mittelalter war, zeigt etwa die grosse Fensterrose auf der Nordseite über der Galluspforte des 1019-1500 erbauten Basler Münsters: Die Rose ist ein *Glücksrad*. Die Figuren rund um die Rosette herum stellen die Wechselhaftigkeit des irdischen Glücks dar. Einzig die Gestalt der Fortuna oben auf dem Glücksrad ist durch einen Mann ersetzt. Die Originalskulpturen sind heute im Museum Kleines Klingental zu besichtigen.

Spitzenkleriker als Urheber!

Was mag arrivierte Priesterkarrieristen dazu geführt haben, derlei Gedichte zu verfassen? Selber sicher vor Ketzerprozessen und Scheiterhaufen, übernahmen sie in der Kirche die Rolle der Narren am Hofe des Königs. Zu fürchten brauchten sie sich nicht: Lesen und schreiben konnten ausserhalb der Geistlichkeit nur sehr wenige. Augenzwinkernde Kritik war nicht salon-, wohl aber klosterfähig. Wenn in Nr. 14 Kreuzritter und Geistliche

„auf den Papst und auf den König ohne Vorschrift nie zu wenig ...“ trinken, so eckt niemand bei einem der mächtigen Gegenspieler an!

Moderne archaisierende Musik

Wie hat Orff die von ihm selber ausgewählten zwei Dutzend Texte aus der Sammlung von weit über 300 Gedichten vertont? Soweit sie überhaupt neumierte (mit einer Art Notenwert versehen) waren, sind diese Noten zumeist nicht mehr rekonstruierbar. Orff musste sie in eigener, moderner Musiksprache vertonen. Er griff aufgrund seines Studiums frühbarocker Komponisten wie William Byrd (1543-1623) oder Claudio Monteverdi (1567-1643) auf die altgriechischen Tonarten (etwa das dorische in der Rahmenode an Göttin Fortuna Nr. 1 und 25) zurück, schuf kurze, eingängige, stark konturierte und sehr rhythmische Melodien, arbeitete intensiv mit der statischen Form des knappen Strophenliedes, setzte auf wiederholte Basstöne (Bordun) und ausgeprägte Ostinati und versuchte auf diese Weise, die zu vermutende Melodie aus Sprachfluss, Betonung und Singsang zu entwickeln. Sein Ideal war szenisch untermalter, rhythmisch-tänzerischer Sprechgesang. Im Gewande moderner Musik sucht er mittelalterliches und antikes Theater wiederzubeleben.

Zitate

Dabei waren Orff Claudio Monteverdis *Lamenti* (v.a. in Nr. 11 am Ende) und Igor Strawinskys (1882-1971) *Les noces* (z.B. in Nr. 18 am Ende) unverkennbare Vorbilder; ausserdem zitiert Orff in Nr. 18 im „Manda liet“ auch den Chor der Füchslein aus dem 3. Akt von Leos Janáček's Oper *Das schlaue Füchslein* und in Nr. 10 beim Hinweis auf die ausländische (englische) Königin Ouvertüre und den inhaltlich parallelen Eingangschor aus Alexander Borodins (1833-1887) Oper *Fürst Igor*.

Wirkung

Die kurzen, eingängigen, regelmässig wiederholten und sehr rhythmischen Melodien der Carmina Burana schlugen ein. Keine Hörerin und kein Hörer brauchen sich zu wundern, wenn sie im Männerchor Nr. 14 („In taberna quando sumus“) plötzlich an einen Schlager („Itsy bitsy eeny teeny“) aus den sechziger Jahren erinnert werden ...

Hans-Urs Wili, Aarberg