

19.04.2012/huw (Wohlen2012NovORFF0.docx)

Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 10. November 2012 im Casino Basel und vom 11. November 2012 im Casino Bern:

CARL ORFF (1895-1982): *Carmina Burana*. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis (1937)

Bst.	Inhalt	Rz.	S.
A	Einleitung	1-2	1
B	CARL ORFFs Leben	3-32	2-16
C	<i>Carmina Burana</i>	33-91	16-37
Ca	Zum Inhalt der <i>Carmina Burana</i>	35-37	17-18
Cb	Historische Hintergründe	38-69	18-31
	Cb.I Eigenkirchenwesen	38-42	18-21
	Cb.II Kreuzzugswirren	43-46	21-23
	Cb.III Zölibat und klerikale Elitenentwicklung	47-54	23-27
	Cb.IV Universität und Gelehrte	55-60	27-28
	Cb.V Latein	61	29
	Cb.VI Elitäre Obszönitäten	62-64	29-30
	Cb.VII Leichs	65-69	30-31
Cc	Zur Musik der <i>Carmina Burana</i>	70-91	31-37
	Cc.I Persiflagen	70-75	31-33
	Cc.II Zitate	76-77	33-34
	Cc.III Charakter der Musik	78-91	34-37
D	Benediktbeuren	92-94	38-39
E	Fortuna und <i>Ἀνάγκη</i> (Anankè)	95	39
F	Literatur	-	39-42

A Einleitung

1 Mit CARL ORFFS *Carmina Burana* singen der Projektchor SMW Frick und der Singkreis Wohlen gemeinsam das wohl populärste Werk der E-Musik des 20. Jahrhunderts.¹ Dabei kann man sich fragen, inwieweit das Werk überhaupt zu Recht der E-Musik zugerechnet wird. Derbheit und karikierende Parodie verschiedener Gesänge haben musikalisch Schlager inspiriert und führen Bilder einer Spottlust vor Augen, die landläufig weit eher der U-Musik zugeordnet werden könnte.

2 Die beiden Aufführungsorte der *Carmina Burana* – Basel und Bern – sind mittelbar mit dem Komponisten verknüpft, indem sie Wirkungsorte eines der ersten Schüler CARL ORFFS waren: Wirkungsorte des Schweizer Komponisten HEINRICH SUTERMEISTER (1910-1995), der vor allem mit zehn Opern² hervorgetreten ist. SUTERMEISTER hatte 1931-1934 bei

¹ Vgl. HERZFELD, 253.

² Die Schwarze Spinne (1936/1949), Romeo und Julia (1940), Die Zauberinsel (1942), Niobe (1946), Raskolnikoff (1948), Der Rote Stiefel (1951), Titus Feuerfuchs oder Die Liebe, Tücke und Perücke (1958), Seraphine oder Die stumme Apothekerin (1959), Madame Bovary (1967), König Bérenger I. (1985); ausserdem schuf SUTERMEISTER nebst vielem anderem eine Missa da Requiem (1953), ein Te

ORFF in München studiert. HEINRICH SUTERMEISTERS Bruder, der Arzt HANS-MARTIN SUTERMEISTER (1907-1977, der Unabhängigen) war zudem 1967-1971 Stadtberner Bildungsdirektor und 1966-1972 Berner Grossrat und machte sich einen Namen als politisches *Enfant terrible* und als Kämpfer gegen (vermeintliche) Justizirrtümer.

B CARL ORFFS Leben

3 CARL HEINRICH MARIA ORFF ist mindestens so sehr als Pädagoge hervorgetreten wie als Komponist. Geboren wurde er am 10. Juli 1895 in München, wo er am 29. März 1982 auch verstarb. Er blieb zeitlebens Bayern verhaftet, was sich auch in seiner Musiksprache deutlich niedergeschlagen hat.

4 CARL ORFF wurde in eine musikalische Familie hinein geboren. Seine Grossväter waren beide Gelehrte mit glänzender militärischer Karriere, seine Grossmutter väterlicherseits Jüdin (vgl. Rz. 26). CARLS Vater HEINRICH (1869-1949) war Offizier, spielte Klavier und verschiedene Streichinstrumente, die Mutter PAULA geb. KÖSTLER (1872-1960) war ausgebildete Pianistin. So wurde im Elternhaus immer wieder musiziert, und von seiner Mutter wurde CARL ORFF musikalisch konsequent gefördert. Ab 1900 erhielt er Klavierstunden, ab 1902 zusätzlich Unterricht in Violoncello und ab 1909 eine Orgelausbildung. Bereits als Achtjähriger kam CARL ORFF in den Genuss von Konzert- und Theaterbesuchen. Zehn- bis zwölfjährig besuchte ORFF das Ludwigsgymnasium in München, danach das Wittelsbacher Gymnasium, in welchem er das Schulorchester auf der Orgel oder dem Klavier begleitete, das er aber als Siebzehnjähriger vorzeitig verliess, um an der Königlichen Akademie der Tonkunst in München Musik zu studieren, nachdem er seit 1910 bereits Privatunterricht in Harmonielehre genommen hatte. Trotz dieser verkürzten Gymnasialzeit hatte ORFF eine solide Ausbildung in antiken Sprachen genossen, was sich auf sein späteres kompositorisches Schaffen auswirken sollte³: Lateinische und griechische Texte faszinierten ihn ebenso wie der bayrische Dialekt, und allen diese Sprachen verlieh ORFF je spezifisch eigene Tonalität.

5 Bereits als Fünfjähriger hatte ORFF zu komponieren begonnen, doch fielen die meisten Versuche auf der Schiefertafel baldigem Löschen anheim. 1910 bis 1912 entstanden dann zahlreiche Lieder auf Gedichte vor allem von FRIEDRICH HÖLDERLIN (1770-1843) und HEINRICH HEINE (1797-1856) für Singstimme und Klavier (op. 1-19) und ein (Torso gebliebenes) Chorwerk auf FRIEDRICH NIETZSCHES (1844-1900) *Zarathustra* (op. 14, 1911/1912). Die Liedersammlung *Eliland* op. 12 erschien Anfang 1912 sogar im Druck. Autodidaktisch analysierte ORFF Werke ARNOLD SCHÖNBERGS (1874-1951) sowie CLAUDE DEBUSSYS (1862-1918), dessen Tonsprache ORFF 1913 zu seinem ersten Bühnenwerk anregte: *Gisei* op. 20, einem Musikdrama; den Text verfasste ORFF selbst und frei nach dem japanischen No-Drama Terakoya. Bis 1914 befasste ORFF sich mit wichtigen Strömungen musikalischer Avantgarde; dies führte ihn zum Orchesterspiel *Tanzende Faune* nach Texten des belgischen Literaturnobelpreisträgers von 1911 MAURICE MAETERLINCK (1862-1949). Kein Wunder also, erschien dem jungen ORFF der Unterricht bei ANTON BEER-WALBRUNN (1864-1929) an der Akademie der Tonkunst (1912-1914) als zu konservativ. Dennoch wandte sich ORFF noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wieder radikal von den avantgardistischen Versuchen ab. 1914 komponierte er einen *Quartettsatz für Streicher*, und 1915 nahm ORFF privat Klavierunterricht bei HERMANN ZILCHER (1881-1948). Durch dessen

Deum (1975), ein Gloria (1988), drei Klavierkonzerte (1943, 1953 und 1961/1962), zwei Cellokonzerte (1954/1955 und 1971) und ein Klarinettenkonzert (1975/1976). Vgl. auch Rz. 8.

³ In seiner szenischen Kantate *Catulli carmina* (1930/1943) vertonte ORFF neben verschiedenen Gedichten des römischen Dichters GAIUS VALERIUS CATULLUS (1. Jh. v. Chr.) aus Verona auch eines, das er, ORFF, selber lateinisch geschrieben hatte; er amüsierte sich nach dem Zeugnis seiner zeitweiligen dritten Gattin LUISE RINSER darüber und achtete darauf, dass dies ja von niemandem erkannt werde. Die lateinischen Überleitungstexte zwischen den Gedichten schrieb ORFF sowieso selber. Vgl. dazu auch Rzz. 7, 12 und 27.

Vermittlung kam der Zwanzigjährige ORFF nach einem kurzen Einsatz an der Münchner Hofoper zunächst als Kapellmeister zu den Münchener Kammerspielen. Die viel beachteten Inszenierungen OTTO FALCKENBERGS (1873-1947) inspirierten ORFF zur Komposition der ersten Fassung einer Bühnenmusik zu WILLIAM SHAKESPEARES (1564-1616) „*Ein Sommernachtstraum*“ (1595, vgl. Rzz. 12, 13, 21, 29 und 30). 1917 wurde ORFF zum Kriegsdienst an der Ostfront eingezogen und dort verletzt, bevor er 1918/1919 Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim und am Hoftheater Darmstadt wurde.

6 Das Ende des I. Weltkriegs 1918 zog mit dem Zusammenbruch des Deutschen Kaiserreichs auch das kulturelle Leben in Deutschland stark in Mitleidenschaft. In dieser Zeit ehelichte ORFF in erster Ehe (1920-1927) die Sängerin ALICE SOLSCHER (1891-1970), mit der er 1921 sein einziges Kind hatte, die nachmalige Schauspielerin GODELA ORFF. CARL ORFF studierte erneut Komposition (1921-1922), diesmal bei HEINRICH KAMINSKI (1886-1946) und nur sehr kurz bei HANS PFITZNER (1869-1949), komponierte neben Liedern das Chorwerk *Des Turmes Auferstehung* und begann, sich mit alter Musik auseinanderzusetzen. 1924 traf der politisch wenig interessierte ORFF mit BERTOLT BRECHT (1898-1956) zusammen; ausserdem gründete er zusammen mit der Schriftstellerin DOROTHEE GÜNTHER (1896-1975) zusammen die Günther-Schule: Beide waren an der therapeutischen Wirkung des Tanzes und natürlicher Bewegung interessiert; DOROTHEE GÜNTHER kam von der Anatomie, der Aktzeichnung, der Grafik, der Kunstgeschichte und der Theaterregie her, CARL ORFF von der Musik und dem Rhythmus. ORFF leitete die Musikabteilung der Güntherschule und förderte dabei musikalisch-rhythmische Gefühl aus der Bewegung heraus. Mit GUNILD KEETMAN (1904-1990) und HANS BERGESE (1910-2000) zusammen strebte ORFF nach eigenem Bekunden die „Regeneration der Musik vom Tanz her“⁴ an und veröffentlichte dieses neue Modell der Musik- und Bewegungserziehung 1930-1935 als „ORFF-Schulwerk – elementare Musikübung“. Vom befreundeten Cembalobauer KARL MAENDLER (1872-1958) liess ORFF neben den bereits verwendeten Stabspielen, Glocken, klingenden Gläsern, Cymbeln, Trommeln, Triangeln, Pauken, Becken, Tamburinen, Rasseln und Kastagnetten weitere dafür geeignete Musikinstrumente wie Glockenspiel, Trommeln oder Xylophon entwickeln. 1925 trennte sich seine Frau ALICE SOLSCHER von ORFF und wanderte nach Australien aus; den dauerhaften Verlust der Tochter GODELA verhinderte ORFF, der als freier Komponist in der Zwischenkriegszeit stets mit Geldsorgen kämpfte, indem er sie dem Zugriff seiner Gattin mit der Verbringung in ein Schweizer Internat entzog.

7 Seit einem gescheiterten Konzert eigener Kompositionen mit Liedern auf Texte des jüdischen Schriftstellers FRANZ WERFEL (1890-1945, seit 1929 dritter Gatte der Witwe GUSTAV MAHLERS, ALMA MAHLER-SCHINDLER) am 1. März 1921 hatte sich ORFF auf Anraten von CURT SACHS (Direktor der Staatlichen Instrumentensammlung in Berlin) und zusammen mit seiner Librettistin DOROTHEE GÜNTHER seit Beginn der Zwanziger Jahre v.a. mit der Musik des frühen Barock zu beschäftigen begonnen; er bearbeitete so in bahnbrechender Weise frühbarocke *Lamenti* CLAUDIO MONTEVERDIS (1567-1643)⁵, nämlich *L'Orfeo* (1924, Original Mantua 1607), *Lamento d'Arianna* (Original 1623, nun als *Klage der Ariadne* 1925) und den *Ballo delle ingrato* (Original Mantua 1608, nun als *Tanz der Spröden* 1925) sowie Musik WILLIAM BYRDS (1543-1623, nämlich die *Entrata für Orchester* 1928, nach *The Bells*). Vergleichbar den Bemühungen OTTORINO RESPIGHIS (1879-1936), war ORFF damit zusammen mit dem italienischen Komponisten und Musikwissenschaftler GIAN FRANCESCO MALIPIERO (1882-1973) entscheidend an der Wiederentdeckung dieser Meister beteiligt, welche den Übergang von der Renaissance zum Barock eingeleitet hatten. 1928 wurde

⁴ CARL ORFF, Dokumentation III 17.

⁵ Dies sollte dann den Eingangs- und Schlusschor der *Carmina Burana* prägen, der zugleich eine Studie ORFFs auf einen Lamento MONTEVERDIS darstellt, ähnlich wie ARTHUR HONEGGER (1892-1955) in seiner 1923 komponierten und dem Schweizer Dirigenten ERNEST ANSERMET (1883-1969) gewidmeten symphonischen Dichtung *Pacific 231* (abgebildet auf der 20-Frankennote) „hinter“ der Darstellung einer amerikanischen Dampflokomotive in Wirklichkeit eine Studie über mathematisch-musikalische Beschleunigung mit einer solchen über JOHANN SEBASTIAN BACHS (1685-1750) Fugentechnik „versteckte“. Vgl. auch Rz. 15!

ORFFS erste Ehe geschieden. Zu dieser Zeit schrieb er sein *Kleines Konzert nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert*. Danach wandte sich ORFF wieder eigenen *Kantaten* zu: zunächst 1929/1930 erneut drei Vertonungen von Texten FRANZ WERFELS (vgl. Rzz. 22 und 31), anschliessend 1930/1931 noch zwei Kantaten auf Texte BERTOLT BRECHTS (1898-1956, vgl. Rzz. 22 und 31), der 1928 mit KURT WEILL (1900-1950) zusammen in Berlin den Gassenhauer unter den Opern des 20. Jahrhunderts auf die Bühne gezaubert hatte: *Die Dreigroschenoper*, marxistische Neufassung von JOHN GAYS (1685-1732) und JOHANN CHRISTOPH PEPUSCHS (1667-1752) *The Beggars Opera*, die 200 Jahre zuvor in London GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759) Opern das Wasser abgegraben hatte⁶. Beim Besuch von Festwochen lernte ORFF 1929-1931 neueste Musik kennen und trat in persönlichen Kontakt mit Komponisten wie dem polytonal orientierten PAUL HINDEMITH (1895-1963), dem pentatonisch ausgerichteten BELA BARTÓK (1881-1945) und dem grossen polytonalen Rhythmiker IGOR STRAVINSKY (1882-1971). Über HINDEMITHS Musik freilich äusserte sich ORFF ähnlich verächtlich („Wurmmusik“) wie über jene („unqualifizierbarer Dreck“) des grössten Wegbereiters der Moderne, GUSTAV MAHLER (1860-1911). 1930 entstand ORFFS *Concerto di voci*. Ausserdem vertonte er in diesem Jahr in sieben a cappella-Chören Gedichte CATULLS zur szenischen Kantate *Catulli Carmina* (vgl. Fn. 3). Er selbst schrieb den Text für die handelnden Figuren, und zwar lateinisch. Dieser Umstand ist von Bedeutung (vgl. Rzz. 12 und 27).

8 1931-1934 unterrichtete CARL ORFF u.a. zusammen mit seinem ehemaligen kurzzeitigen Lehrer HANS PFITZNER (vgl. Rz. 6) an der Staatlichen Akademie für Tonkunst in München neben anderen wie etwa WERNER EGK (1901-1983) auch den bedeutenden nachmaligen Schweizer Opernkomponisten HEINRICH SUTERMEISTER (1910-1995), der anschliessend 1934/35 am Stadttheater Bern als Solo-Korrepetitor wirkte und dessen Oper *Titus Feuerfuchs* 1958 am Stadttheater Basel uraufgeführt wurde (vgl. Fn. 2). Parallel dazu dirigierte ORFF 1932/1933 den Münchner Bachverein und experimentierte mit konzertanten und, wichtiger noch, szenischen Aufführungen alter Musik; etwa der (fälschlicherweise⁷) JOHANN SEBASTIAN BACH zugeschriebenen *Lukas-Passion* (1932) oder der Auferstehungshistorie von HEINRICH SCHÜTZ (1933). Die nationalsozialistische Machtergreifung machte auch vor dem Bachverein nicht halt, und ORFF zog es vor, 1934 den Dienst zu quittieren, zumal ALFRED ROSENBERGS NS-„Kampfbund für deutsche Kultur“ den „*Völkischen Beobachter*“ zum offiziellen Organ des Regimes zu machen verstand und darin ORFF aufs Korn nahm. Der Schritt erleichterte ORFF nicht eben das wirtschaftliche Fortkommen. Fasziniert von IGOR STRAVINSKYS *Les noces* (Die Bauernhochzeit, 1923) wandte sich ORFF im Herbst 1934 den *Carmina Burana* zu, für die er in der melodischen Struktur auf seine WERFEL-Kantaten von 1930 und in der elementaren Rhythmik auf sein *Schulwerk* zurückgriff. Und in der Tat finden sich in den *Carmina Burana* auch mehrere Anspielungen an STRAVINSKYS *Les noces* – etwa an deren Eingangsszene ganz am Anfang (vgl. Rz. 77).

9 Kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten war ORFF zum Jahresende 1932 nach Berlin gereist, um durch Vermittlung des sozialdemokratisch engagierten, u.a. 1922-1950 auch in Winterthur tätigen Dirigenten HERMANN SCHERCHEN (1891-1966) mit dem jüdischen Musikreferenten des preussischen Kulturministeriums, Prof. LEO KESTENBERG (1882-1961) zu konferieren; KESTENBERG glaubte an eine „Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik“ und engagierte sich für die Aufnahme von ORFFS Ideen in den Lehrplan der Berliner Schulen. Die Absprachen zerschlugen sich, als am 30. Januar 1933 ADOLF HITLER zum Reichskanzler ernannt wurde, innert Monatsfrist den Reichstagsbrand

⁶ Vgl. dazu meine Konzerteinführung zum Konzerteinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): Saul. Oratorium HWV 53, S. 2 Rz. 3 mit Fn. 7.

⁷ Vgl. dazu meine Konzerteinführung zum Konzert vom 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern, JOHANNES BRAHMS: Ein Deutsches Requiem, Rz. 40 mit Fn. 75; als Komponist dieser Lukas-Passion kommt vielleicht der Eisenacher Kapellmeister JOHANN MELCHIOR MOLTER (1696-1765) in Frage; samt Gründen und Gegengründen HÄFNER, 12ff.

organisieren und in Dachau das erste Konzentrationslager errichten liess. Im Zuge dieses nationalsozialistischen Staatsstreichs in Raten wurde mit anderen Juden LEO KESTENBERG seiner Ämter enthoben, floh via Prag nach Palästina und wurde in Israel Leiter des Philharmonischen Orchesters. WERFEL und KESTENBERG, aber auch die Zusammenarbeit ORFFS mit jüdischen Musikern wie dem Sänger KAREL SALOMON (1897-1974) oder den Komponisten ERICH KATZ (1900-1973) und MATYAS SEIBER (1905-1960) zeigen: Zu dieser Zeit war ORFF im Gegensatz zu seinem Münchner Komponistenkollegen HANS PFITZNER alles andere als ein fanatischer Antisemit. Auch erschien die Günther-Schule den Nationalsozialisten zur Zeit der Machtergreifung 1933 als kommunistisch-subversiv.

10 Fünf Monate nach der militärischen Besetzung des Rheinlandes durch HITLERS Truppen, einer offenen Verletzung des Versailler Friedensvertrags von 1920, fanden in der ersten Augushälfte 1936 ausgerechnet in Berlin die XI. Olympischen Spiele der Neuzeit statt – zumal aufgrund der mit Hilfe des Zwischenfilmverfahrens ermöglichten ersten Fernsehübertragungen ein Propagandaerfolg erster Güte für die Nationalsozialisten. Der deutsche Reichspropagandaminister JOSEPH GOEBBELS (1897-1945) benützte die Gelegenheit, um Künstler mit entsprechenden Aufträgen zu umgarnen. Derweil RICHARD STRAUSS widerwillig⁸ die Hymne *Völker, seid des Volkes Gäste* vertonte und ORFFS Schüler WERNER EGK die *Olympische Festmusik* komponierte, schrieben CARL ORFF und GUNILD KEETMAN zur olympischen Eröffnungsfeier im Auftrag der Nazis den *Reigen der Kinder*. Nach eigenem Bekunden benutzte ORFF auf diese Weise die Teilnahme an den Olympischen Spielen 1936 dazu, das Schulwerk „einem internationalen Forum vorstellen zu können“.⁹

11 1937 wurde für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu einem Schlüsseljahr. Derweil GEORGE GERSHWIN (1898-1937), ALBERT ROUSSEL (1869-1937) und MAURICE RAVEL (1875-1937) starben, komponierten der grösste Symphoniker des 20. Jahrhunderts, der Russe DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975) seine 5. Symphonie und IGOR STRAWINSKY sein „kleines Konzert im Stil der Brandenburgischen Konzerte *Dumbarton Oaks*“ für Kammerorchester in Es-Dur. Am 2. März 1937 wurde in Dresden die zweitletzte Oper des bedeutendsten Schweizer Dramatikers des 20. Jahrhunderts, OTHMAR SCHOECK (1896-1957), die 1934/35 komponierte *Massimilla Doni* uraufgeführt, mit der sich SCHOECK nach der avantgardistischen *Penthesilea* für eine gemässigte Moderne entschied. Drei Monate später wurden innerhalb einer einzigen Woche gewissermassen zu beiden Seiten dieser gemässigten Moderne zwei Schlüsselwerke der Musik des Jahrhunderts uraufgeführt: Am 2. Juni 1937 am Opernhaus Zürich posthum ALBAN BERGS (1885-1935) unvollendet gebliebene atonale Oper *Lulu* – fein zisierte dodekaphone Raffinesse – und am 8. Juni 1937 in Frankfurt am Main CARL ORFFS 1934-1936 komponierte szenische Kantate *Carmina Burana* – sozusagen das Gegenstück in der Tonsprache geballter elementarer Urkraft. Mit der Uraufführung dieser *Cantiones profanae* war für CARL ORFF nach eigenem Empfinden der ganz grosse Durchbruch gekommen, auch wenn dies heute im Nachhinein seitens seiner Nachlassverwalter nicht ganz ohne problematische Aspekte vernebelt wird.¹⁰ ORFF selber war nach dem Echo auf die *Carmina Burana* derart überwältigt, dass er dieses Werk als sein eigentliches Erstwerk verstanden wissen wollte und seinem Verleger schrieb: „Alles, was ich bisher geschrieben und was Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen! Mit den *Carmina Burana* beginnen meine gesammelten Werke!“¹¹ Auch später befand ORFF, es sei eine glückliche Fügung gewesen, als er die Gedichte in einem Antiquariat in Augsburg entdeckt habe (vgl. Rz. 36). ORFF: „Mein Jugenderlebnis in den Anfängen dieses

⁸ Vgl. ZWEIG, 423. STRAUSS hatte eine Halbjüdin als Schwiegertochter und liebte seine Enkel über alles; ausserdem hatte er sich eben erst geweigert, die Oper *Die schweigsame Frau* op. 80 ohne Nennung seines jüdischen Librettisten STEFAN ZWEIG aufführen zu lassen. Im Gegenzug sah er sich nun verpflichtet, zum Gelingen des Völkerfestes etwas beizutragen.

⁹ CARL ORFF, Dokumentation III 205. Vgl. dazu Rz. 18 in fine und Rz. 24.

¹⁰ Vgl. Rzz. 13-28.

¹¹ Hier zitiert nach ANDREAS MEYER: Carl Orff, Werkinfo Carmina Burana. <http://www.philharmonischer-chor-bochum.de/werkinfo-orff-carmina-burana.html>, abgerufen am 18.02.2012.

Jahrhunderts war die neue Kunst, die bildende Kunst, der ‚Blaue Reiter‘¹² und was alles damit zusammenhängt. Dieser Einbruch des Elementaren in die Kunst hat mich zutiefst bewegt und in mir so einen neuralgischen Punkt getroffen. Das war es, was ich wollte. Nicht die Überspitzung, nicht die Verfeinerung, nicht die Verästelung ins Weitgehende (...) sondern das *Zurückgehen auf das Elementare, auf das Ursprüngliche.*“ Dies ist CARL ORFF ohne jeden Zweifel mit den *Carmina Burana* gelungen: Das Werk wurde zur meistgespielten Kantate der gesamten klassischen Musikkultur des 20. Jahrhunderts.

12 1939, im Jahr der Uraufführung seiner Märchenoper *Der Mond. Ein kleines Welttheater* sowie der zweiten Fassung seiner Bühnenmusik zu WILLIAM SHAKESPEARES Schauspiel *Ein Sommernachtstraum* und der Neufassung von *Orpheus*, des bereits 1924 bearbeiteten *Lamento* MONTEVERDIS, verheiratete sich ORFF zum zweiten Mal, diesmal mit der Musik-Therapeutin und Begründerin der ORFF-Therapie GERTRUD WILLERT (1914-2000). Diese Ehe wurde 1953 geschieden. Die Oper *Der Mond* hatte nicht der Nationalsozialisten wegen Probleme, sondern um einer von der katholischen Kirche verabscheuten Szene willen, in der eine Figur namens Petrus in Gestalt nicht des Apostels Petrus, sondern des heidnischen Gottes Odin (Wotan) auftritt. Überhaupt verbesserte sich ORFFS Situation mit Kriegsbeginn deutlich, weil sein Intimfeind HEINZ DREWES (1903-1980) Kulturaufgaben in den neu besetzten Gebieten erhielt, womit sich die Kontrolle über das Musikschaffen im Reich erheblich lockerte. Zudem wurde 1941 ORFFS ehemaliger Schüler WERNER EGK neuer Leiter der „Fachschaft Komponisten“ in der Reichsmusikkammer. ORFF selber konstatierte in einem Brief vom 12. April 1942 an den Komponisten RICHARD STRAUSS: „früher erlittene Unbill im Kampf um das Durchsetzen meiner Ideen“ sei nur noch eine schlimme Erinnerung, und im Herbst 1942 konstatierte ORFF selber, die *Carmina Burana* seien nun „bald über alle grossen Bühnen“ des Reiches gegangen. Dies widerspricht dem Mythos, den ORFF nach dem II. Weltkrieg zu verbreiten suchte, die *Carmina Burana* seien im NS-Regime „jahrelang verboten und verbannt“ gewesen, nachdem er das Werk auf grösstenteils lateinische Texte geschrieben habe; „gegen gewisse Strömungen der damaligen Zeit war das ein *bewusstes Opponieren*“.¹³ In Tat und Wahrheit hatte ORFF bereits vor HITLERS Machtergreifung seine *Catulli Carmina* lateinisch geschrieben (vgl. Rzz. 7 in fine und 27).

13 Auch seitens der Leitung des ORFF-Zentrums wird heute der Erfolg der *Carmina Burana* herunter gespielt: „Man stiess sich an der ‚Unverständlichkeit‘ der lateinischen Sprache und witterte ‚Jazzstimmung‘ (HERBERT GERIGK im ‚Völkischen Beobachter‘ vom 16. Juni 1937). Eine zweite szenische Aufführung fand erst 1940 in Dresden statt. ORFFS Musik wurde nicht verboten, blieb jedoch umstritten und wurde kritisch beobachtet. 1939 kam *Der Mond*, ein Märchenstück nach den Brüdern GRIMM, in München zur Uraufführung; ebenso die dritte Fassung der Musik zum *Sommernachtstraum* in Frankfurt a.M. *Die Kluge*, wiederum ein Märchenstück, doch mit durchaus regimekritischen Textpassagen, sowie *Catulli Carmina*, als *Ludi scaenici* überarbeitet und um ein Rahmenspiel ergänzt, gelangten 1943 in Frankfurt a.M. bzw. Leipzig erstmals zur Aufführung. 1944 wurde die GÜNTHER-Schule durch den Gauleiter von München geschlossen; im Januar 1945 zerstörte eine Brandbombe das Gebäude.“¹⁴

¹² Der Russe WASSILY KANDINSKY (1866-1944) hatte 1903 ein Bild „*Der blaue Reiter*“ gemalt. Ab 1912 gab er zusammen mit FRANZ MARC (1880-1916) in München einen Almanach heraus, in welchem die beiden als Redaktoren ihre Ausstellungen kommentierten. Zu dieser lockeren Künstlergruppe hatten sich auch der jüdische Maler, Erfinder, Komponist und Begründer der Zwölftonmusik (Dodekaphonie) ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) und der deutsche Maler PAUL KLEE (1879-1940), der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten schliesslich nach Bern ins Exil gehen musste, hingezogen gefühlt. Die Mitglieder vereinte ihr *Interesse an mittelalterlicher und primitiver Kunst* und den zeitgenössischen Bewegungen, etwa des „Kubismus“. Während seiner Studienzeit war ORFF mit dieser lockeren Vereinigung in München bekannt geworden.

¹³ Zitate nach KATER, 4 mit Fnn. 16-19.

¹⁴ RÖSCH, IN: MGG XII 1397-1401.

14 Dies ist freilich allerhöchstens die halbe Wahrheit: Auch wenn ORFFS *Carmina Burana* von KARL BÖHM (1894-1981) im August 1937 in Dresden wieder abgesagt wurden, „weil er so viel Ungünstiges gehört“ habe, auch wenn sich dies in München im Februar 1938 wiederholte, auch wenn der Dirigent CARL SCHURICHT (1880-1967) in Berlin Ende 1938 „aus Vorsichtsgründen“ auf eine Aufführung verzichtete, und auch wenn GOEBBELS' Chefmusikzensor HEINZ DREWES unliebsame (d.h. jüdische oder moderne) Musikwerke – so auch die *Carmina Burana* („bayerische Niggermusik“) – wo nicht zu verbieten so doch totzuschweigen versuchte, so wurden sie doch (und ohne irgendwelche Sanktionen) bereits 1938 in Bielefeld und im März 1939 erneut in Frankfurt am Main – beide Male mit überaus positiven Echos¹⁵ - aufgeführt, und in Münster setzte sie HANS ROSBAUD (1895-1962) nach grossem Erfolg in der Spielzeit 1939/40 für die folgende Saison gleich wieder aufs Programm.¹⁶ Bereits über die Gesamtkritik auf die Uraufführung von 1937 war ORFF selber überaus erfreut gewesen („zu 90% ausgezeichnet“). Sie hatte ihm nach eigenem Bekunden vom 21. Oktober 1937 „von Berlin sehr günstige grössere Angebote“ eingetragen.¹⁷ In Tat und Wahrheit blieb die feindselige Rezension des grossen NS-Intriganten GERIGK singulär.¹⁸ Die *Carmina Burana* wurden zu einem der erfolgreichsten klassischen Musikwerke, wenn nicht gar „das überhaupt erfolgreichste Werk der neuen Musik“ des 20. Jahrhunderts.¹⁹

15 Nach ROSBAUDS Erfolg in Münster führte nun auch KARL BÖHM die *Carmina Burana* 1940 in Dresden auf, und zwar in bahnbrechender getanzter Inszenierung und mit überwältigendem Erfolg, der fast alle ideologischen Gegner zum Schweigen brachte. Ausserdem fasste ORFF 1940 seine weiteren beiden MONTEVERDI-Bearbeitungen, die *Klage der Ariadne* und den *Tanz der Spröden* neu. 1941 überarbeitete er seine *Entrata für Orchester* von 1928 auf *The Bells* von WILLIAM BYRD (vgl. Rz. 7). Solche Überarbeitungen wurden ein Markenzeichen ORFFS (vgl. schon Rz. 5). ORFF fand immer wieder Anlass zu Verbesserungen seiner Werke. Im Frühsommer 1941 gab sogar GOEBBELS' Propagandaministerium bekannt, dass es an den *Carmina Burana* sehr interessiert sei; der Zeitschriftendienst des Ministeriums doppelte mit der Order an die Rezensenten nach, dass über ORFF hinfort nurmehr wohlwollend zu berichten sei.²⁰ Im selben Jahr führte HERBERT VON KARAJAN (1908-1989) die *Carmina Burana* konzertant in Aachen und ab Ende 1941 getanzt wochenlang wiederholt in der Hauptstadt Berlin auf, was eine überschwängliche Rezension²¹ auslöste. Es ist kaum Zufall, dass ab diesem Zeitpunkt der kunstbeflissene Gauleiter in Wien und Führer der Hitler-Jugend HJ, BALDUR VON SCHIRACH (1907-1974), seinen Generalkulturreferenten WALTER THOMAS mit ORFF Verhandlungen über einen Werkvertrag führen liess, der den Komponisten finanziell absichern und der Wiener Bühne Auftragsarbeiten ORFFS sichern sollte; ab anfangs 1943 sollte nämlich KARL BÖHM die Intendanz in Wien antreten, nachdem es wie von BÖHM verlangt „judenfrei“ geworden war. Als erstes begann CARL ORFF mit der Komposition einer Oper *Antigonae*; sie wurde zwar unter NS-Herrschaft in Wien nicht aufgeführt, wohl aber bezahlt²². Hingegen wurden in der Wiener Staatsoper im Februar 1942 die *Carmina Burana* im Beisein von RICHARD STRAUSS aufgeführt und ernteten auch bei diesem lobende Worte. Nur noch die ORFF feindlich gesinnte, fanatisch nationalsozialistische Pianistin ELLY NEY (1882-1968) störte 1942 eine Aufführung der *Carmina Burana* in Görlitz mit „Kulturschande!“-Rufen, bevor sie sie verliess. In der Tat hatten sich NS-Schergen zuweilen in Hader über die Erwähnung einer Königin von

¹⁵ So ORFF selber in einem Brief vom 27. Oktober 1938 an HEINRICH SUTERMEISTER: vgl. mit weiteren Quellenhinweisen KATER, 20 mit Fn. 119.

¹⁶ Mit Hinweisen KATER, 20.

¹⁷ Mit detaillierten Quellenhinweisen KATER, 20 mit Fn. 118. Dazu Fn. 36!

¹⁸ KATER, 20.

¹⁹ So HERZFELD, 253.

²⁰ Mit Hinweisen KATER, 22 samt Fnn. 127f.

²¹ FRITZ STEGE, in: Zeitschrift für Musik 109 (1942) 64; dazu KATER, 21.

²² Bis zum Kriegsende erhielt ORFF aus Wien total RM 36'000.--, was ihn erstmals im Leben jeglicher Geldsorgen entthob. Vgl. mit Hinweisen KATER, 23 mit Fn. 138. Dazu Rz. 18 in fine mit Fn. 34 und Rz. 28 Fn. 67!

England (diesen deutschen Text verstanden sie wenigstens) oder der Kritik am lateinischen Text der meisten *Carmina* überboten.

16 Im selben Jahr 1942 gab CARL ORFF zusammen mit dem Münchner Ordinarius für Musikwissenschaften Prof. Dr. KURT HUBER (1893-1943) mit dem ORFF bereits viel früher einen Jugendkreis gegründet hatte²³, eine Sammlung bayrischen Volksliedguts heraus²⁴. Während 1943 Uraufführungen von ORFFS Opern *Die Kluge* (mit kontroversen Reaktionen²⁵) und die *Catulli Carmina* folgten, wurde CARL ORFFS langjähriger musikethnologischer Forschungspartner als einer der Gründer und Anführer der *Weissen Rose* entdeckt und hingerichtet (vgl. Rz. 26 hiernach).

17 Im August 1944 wurde CARL ORFF neben den Komponisten und Dirigenten RICHARD STRAUSS, HANS PFITZNER, WILHELM FURTWÄNGLER, WERNER EGK, den Dirigenten KARL BÖHM, EUGEN JOCHUM (1902–1987), HERBERT VON KARAJAN (1908–1989), HANS KNAPPERTSBUSCH (1888–1965), JOSEPH KEILBERTH (1908–1968), HANS SCHMIDT-ISSERSTEDT (1900–1973), CARL SCHURICHT, den Sängern JOSEPH GREINDL (Bass, 1912–1993), HELGE ROSVAENGE (Tenor, 1897-1972), HEINRICH SCHLUSNUS (Bariton, 1888-1952) und den Pianisten ELLY NEY und WALTER GIESEKING (1895-1956) neben einigen wenigen heute Vergessenen wie ORFFS Lehrer HERMANN ZILCHER (vgl. Rz. 5 hiervor) von JOSEPH GOEBBELS sogar in HITLERS *Gottbegnadetenliste*²⁶ aufgenommen.

²³ Vgl. KATER, 26 Fn. 152 (mit Ergebnissen eines Interviews vom 3. März 1993 mit NEWELL JENKINS, zugeteiltem amerikanischem Offizier und ehemaligem Schüler ORFFS: *they had "founded some kind of youth group" together*) = http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1995_1.pdf, besucht am 18.02.2012.

²⁴ KURT HUBER/CARL ORFF: Musik der Landschaft. Volksmusik in neuen Sätzen. Lieder und Tänze aus dem bajuvarischen Raum. Mainz 1942. Vgl. dazu Rz. 18 in fine hiernach.

²⁵ Was RÖSCH als „wiederum ein Märchenstück, doch mit durchaus regimekritischen Textpassagen“ (vgl. das Zitat in Rz. 13 hiervor) bezeichnet, wird von *drei Strolchen* deklamiert:

„Fides ist geschlagen tot. Justitia lebt in grosser Not. (...)

Betteln geht die Frömmigkeit. Tyrannis führt das Szepter weit. (...)

Tugend ist des Lands vertrieben. Untreu und Bosheit sind verblieben.“

Ausserdem singt der eingekerkerte Vater der klugen Frau:

„Und wer die Macht hat, hat das Recht, und wer das Recht hat, beugt es auch, denn über allem herrscht Gewalt.“ Zit. nach KATER, 13.

Vorzuwerfen ist ORFF nicht, dass er *Strolche* und einen *Inhaftierten* die kritischen Verse vortragen lässt; aber dies als Widerstand auszugeben, ist problematisch. Hatte ORFF statt dessen durch die Wahl des Sprachrohrs (*Strolche*) vielleicht das Kunststück zuwege gebracht, derart „regimekritisch“ zu schreiben, dass das Regime es perfekt missverstand und es als Zustimmung deutete? Vgl. dazu Rz. 21 mit Fn. 38 hiernach.

²⁶ Schon aus Gründen ihrer rassistischen Gesinnung legten die Nazis seit der Machtergreifung Listen ideologisch förderungswürdiger oder zu verfemender Künstler an; ab 1933 wurden diese Listen für öffentliche Bücherverbrennungen, 1938 für die Wanderausstellung über „entartete Kunst“ nutzbar gemacht. ORFF entging sowohl ersterem als auch letzterem. Unmittelbar vor HITLERS Polenfeldzug im September 1939 legte GOEBBELS eine Liste unabkömmlicher Kulturschaffender an, die nicht zur Wehrmacht einzuberufen waren. HITLER befreite im Oktober 1939 bis auf Widerruf einige bildende Künstler, Architekten, Schriftsteller, Schauspieler, Sänger und Musiker vom Kriegsdienst. 1941 wurde die Liste von Musikreferenten überarbeitet und von HITLER signiert, die 360 Musiker als unabkömmlich vom Fronteinsatz ausnahm. Im Februar 1943 verkündete GOEBBELS als Folge der Niederlage von Stalingrad den „totalen Krieg“; gestützt darauf wurden ab dem 1. September 1944 sämtliche Theater geschlossen. Die meisten Künstler wurden nun zum Kriegsdienst oder aber zur Arbeit in der heimischen Rüstungsindustrie („Heimatfront“) abkommandiert. Von den gegen 140'000 Mitgliedern der Reichskulturkammer wurden wenig mehr als 1'000 Personen (davon über 60% als Mitwirkende bei GOEBBELS' Propagandafilmen) auf die „Gottbegnadetenliste“ gesetzt. Dies bedeutete, dass sie von kombattanten Einsätzen und von Einsätzen in der Rüstungsindustrie verschont blieben und einzig für Kulturpropaganda und Truppenunterhaltung vorgesehen wurden. HITLER liess für seine „Führerliste“ die seines Erachtens bedeutendsten Komponisten, bildenden Künstler, Schriftsteller, Musiker und Schauspieler auswählen. Die Genannten erhielten allesamt ein amtliches Schreiben, wonach der „Herr Reichsminister Sie in seiner Eigenschaft als Präsident der Reichskulturkammer auf Grund Ihrer künstlerischen Leistung vom Wehrmacht- und Arbeitseinsatz freigestellt hat. [...] Diese Freistellung,

18 Die Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“, deren erste Auflage 1949-1968 von FRIEDRICH BLUME, einem der glühendsten Nazigünstlinge und Repräsentanten nationalsozialistischer Musikwissenschaft²⁷ herausgegeben worden war, schafft es also auch in der zweiten, von Grund auf überarbeiteten Auflage nicht, ORFF geschichtlich anders denn apologetisch geschichtsklitternd zu verorten: Dass da einiges nicht aufgeht, wird nicht kritisch analysiert, sondern überspielt. Dass die *Carmina Burana* zwischen 1937 und 1940 an mindestens drei Orten wiederholt und mit grossem Erfolg aufgeführt wurden, wird ebenso verschwiegen wie die weit überwiegend positiven Rezensionen. Weshalb findet man CARL ORFF 1938-1941 nicht unter den zahlreichen Geächteten der Nazi-Wanderausstellung über Entartete Kunst? Man findet ihn auch heute nicht im Online-Lexikon *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*²⁸ des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg. Hatte der rabiate Nazi HERBERT GERIGK geschlafen, dass CARL ORFF 1944 auf der „Gottbegnadetenliste“ des Führers ADOLF HITLER auftauchen konnte, welche doch bloss 18 Komponisten umfasste? Wenn die *Carmina Burana* als lateinischer Fremdkörper mit Jazztendenz (vgl. Rz. 13 hiervoor) so überaus kritisch aufgenommen worden sein sollen, warum wurden sie dann 1938 und 1939 konzertant und ab 1940 szenisch erneut aufgeführt (vgl. Rzz. 14f hiervoor)? War der Urheber der kritischen Rezension im NS-Zentralorgan „Völkischer Beobachter“, GERIGK, als Herausgeber des „Lexikons der Juden in der Musik“ (Band 2 der Reihe „Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage“, Untertitel „im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen“) nicht SS-Mitglied und Leiter der Hauptstelle Musik bei ALFRED ROSENBERG, dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, welchem die Planung und Durchführung der Musikpolitik oblag, welche bezweckte, jüdische Vertreter des Musiklebens aus ihren Stellungen zu entfernen und die Ausbreitung der Neuen Musik (PAUL HINDEMITH, ARNOLD SCHÖNBERG, ALBAN BERG und KURT WEILL) zu unterdrücken? War dieser HERBERT GERIGK seit 1937 nicht auch Herausgeber der Zeitschrift *Die Musik*?²⁹ Und wie schaffte es ORFF, auf die überaus kurze Liste der aus naziideologischen Gründen erhaltenswerter Kultur von der Rekrutierung zum Kriegsdienst zu verschonenden Komponisten zu gelangen, wenn er doch zwischen der Uraufführung der *Carmina Burana* und der Erstellung der Gottbegnadetenliste bloss drei grössere Werke geschaffen haben sollte, von denen eines (*Catulli Carmina, Ludi scenici „Rumoresque senum severiorum omnes unius aestimemus assis“*, am 6. November 1943 uraufgeführt am Opernhaus der Städtischen Bühnen Leipzig) erneut schwer verständliche *lateinische* Texte vertonte, und die beiden anderen - Märchen - mit mindestens im zweiten Fall (*Die Kluge*) „durchaus regimekritischen Textpassagen“ durchsetzt waren? Dass sie von *Strolchen* (vgl. Fn. 25 hiervoor) zu rezitieren sind, wird im (immerhin *enzyklopädischen*) Beitrag ausgeblendet. Wie verträgt es sich schliesslich mit ORFFs vorgeblich nicht anbiedernder Haltung, dass ORFF im selben Jahr auf HITLERS *Gottbegnadetenliste* landet, in welchem ORFFs GÜNTHER-Schule „durch den Gauleiter von München geschlossen“ wurde? Verschwiegen wird erneut, dass die GÜNTHER-Schule erst zur *gleichen* Zeit geschlossen wurde wie *sämtliche Theater*, dass GÜNTHER NSDAP-Mitglied seit 1933 gewesen war und dass die Schliessung der GÜNTHER-Schule mit ORFF nicht mehr das Geringste zu tun hatte, weil sich ORFF seiner

die in Würdigung Ihrer besonderen künstlerischen Fähigkeiten ausgesprochen wurde, geschah unter der selbstverständlichen Voraussetzung, dass Sie sich vorbehaltlos einer umfassenden künstlerischen Betreuung zur Verfügung stellen. [...] Ich bitte, dieses Schreiben im Sinne der Massnahmen des totalen Kriegseinsatzes als Ihre Dienstverpflichtung für die von mir geleitete Künstler-Kriegseinsatzstelle aufzufassen.“ Die Adressaten hatten dieses Schreiben dem „zuständigen Arbeitsamt vorzulegen“. Erst mit Schreiben vom 30. November 1944 wurde den „Gottbegnadeten“ eröffnet, dass nun auch die „unersetzlichen Künstler“ zum Volkssturm herangezogen werden müssten.

²⁷ Vgl. Näheres bei ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 54 und ERNST KLEE: *Personenlexikon*, 54.

²⁸ <http://www.lexm.uni-hamburg.de/content/below/index.xml>; hier: <http://www.lexm.uni-hamburg.de/servlets/MCRSearchServlet;jsessionid=959A34A43FFF34BE8F8E73711DC5E390?mode=results&id=-nyal1hbxo105gwxlcang&numPerPage=15&page=4>, besucht am 19.12.2011.

²⁹ Vgl. Näheres bei ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 162 und ERNST KLEE: *Personenlexikon*, 180.

kompositorischen Interessen wegen 1944 längst von der Schule gelöst hatte.³⁰ Dass ORFF und seine Mitarbeiter 1936 zur Eröffnung der Olympischen Spiele den *Olympischen Reigen der Kinder* als *Nazi-Auftragswerk* verfasst hatten, erklärt dies alles nicht, denn es lag vor der kritischen Rezension der *Carmina Burana* im „Völkischen Beobachter“. ORFF war mit dem Volksliedgut-Forschungskollegen Prof. KURT HUBER, einem der von besagtem GERIGK neben vielen anderen (auch Nazis wie HANS-JOACHIM MOSER) bei den Nazis denunzierten³¹ Begründer des Münchener Widerstandszirkels *Die Weisse Rose*, Jahrzehnte lang befreundet gewesen und hatte mit ihm zusammen eben erst 1942 ein Buch herausgegeben.³² Hat er sich für seinen Freund eingesetzt, als dieser im Sommer 1943 guillotiniert wurde? Die zeitliche Nähe zwischen der *Gottbegnadetenliste*³³ (1944) und der Ermordung der Begründer der Weissen Rose (1943) spricht kaum dafür. ORFF fürchtete – verständlich – eine Anschlussverhaftung, verbrannte kompromittierend-desillusionierte Briefe seines ehemaligen Nazi-Mitarbeiters HANS BERGESE von der Ostfront und setzte sich in ein Krankenhaus ab. Dass RÖSCH es schafft, ORFFS Erscheinen auf der *Gottbegnadetenliste* in seinem enzyklopädischen Beitrag ebenso wie die finanzielle Unterstützung (RM 1000.-- pro Monat) seitens des Gauleiters und Reichsstatthalters BALDUR VON SCHIRACH³⁴ ab 1941 völlig zu verschweigen, ist wenig geeignet, bei kritischen Lesern Vertrauen zu schaffen.

19 In DOROTHEE GÜNTHERS Worten: „Ein großes Schulwerk-Orchester unter Leitung von GUNILD KEETMAN wurde (...) während der Olympiade Berlin 1936 engagiert und begleitete die von mir für dieses Festspiel entworfenen und einstudierten Tänze für 3.000 Kinder und 1.500 junge Mädchen, die sogenannten Olympischen Reigen. Der Erfolg war international so durchschlagend und jeden Abend so gross, dass den Antipoden der Sache erstmal etwas der Wind aus den Segeln genommen war und der bis dahin immer wieder ausgesprochene Vorwurf, dass Musik und Tanz der GÜNTHER-Schule undeutsch sei, erstmal zurückgenommen und die Tanzgruppe als „förderungswürdig“ erklärt wurde. Ebenso wie die Schule nun einen staatlichen Zuschuss erhielt, der von der Stadt München durch einen städtischen ergänzt wurde. Bei dieser Gelegenheit erklärte mir jedoch der Stadtrat REINHARD der Stadt München, dass dieser Zuschuss höher ausfallen würde, wenn ich mich von dem unerwünschten Mitarbeiter ORFF trennen würde und meiner Schule und der Tanzgruppe eine „normal-deutsche“ Musikerziehung und Musikausübung zukommen lassen würde.“

20 Wo RÖSCH für ORFF in Anspruch zu nehmen sucht, er sei vom NS-Unrecht unberührt geblieben, ruft er auch teilweise problematische Kronzeugen an: Während der Bühnenbildner CASPAR NEHER viele BRECHT-Stücke (u.a. die *Dreigroschenoper*) ausstattete und als Bühnenbildner in Frankfurt (1934-1941) auch ORFFS Uraufführung der *Carmina Burana* begleitete, war HEINZ HILPERT zwar kein Freund des NS-Staates (er musste seine jüdische Freundin nach den Nürnberger Rassengesetzen zur Rettung in die Schweiz bringen und konnte sie erst nach dem II. Weltkrieg heiraten); aber als (seit 1934) Direktor des Deutschen Theaters Berlin erging er sich 1937 zum 40. Geburtstag des Reichspropagandaministers JOSEPH GOEBBELS in peinlichen Lobhudeleien: „Er lehnt Subalternitäten in einer Weise ab, die dem Zagsten sogar Mut machen, sich so zu geben, wie er ist.“ Und „Er sorgt für uns mit einer Unermüdlichkeit, die fast wie ein Wunder erscheint.“³⁵

³⁰ Vgl. KATER, 15.

³¹ Schreiben an den Reichsstudentenführer vom 19. November 1936: „HUBERS Bindungen zum Katholizismus und sogar eine ausgesprochen parteifeindliche Haltung sind eindeutig erwiesen“, zitiert bei PRIEBERG: *Handbuch* 3221f.

³² KURT HUBER/CARL ORFF: *Musik der Landschaft. Volksmusik in neuen Sätzen. Lieder und Tänze aus dem bajuvarischen Raum.* Mainz 1942.

³³ Vgl. dazu RATHKOLB.

³⁴ Vgl. PRIEBERG: *Musik*; PRIEBERG: *Handbuch*; ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 401. Dazu vgl. Rz. 15 mit Fn. 22 hiervor!

³⁵ ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 224 (HILPERT) und 388 (NEHER).

21 Der Schlüssel für ORFFS (musikalisch gesehen sehr wohl verdienten) Durchbruch liegt wohl anderswo: Die entscheidende Rolle spielt die *zweite Auftragskomposition* ORFFS im Dienste der Nazis, die Überarbeitung seiner Musik von 1919 zu SHAKESPEARES *Ein Sommernachtstraum* für die Stadt Frankfurt am Main³⁶, mit der FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS (1809-1847) verpönte Musik von deutschen Bühnen verbannt werden sollte. Dieses Engagement stellte ORFFS Integrität als Künstler wie als Mensch in Frage. Denn sogar der erklärte Antisemit HANS PFITZNER lehnte das Ansinnen rundweg ab. RICHARD STRAUSS, der sich 1935 geweigert hatte, einer Uraufführung seiner Oper *Die schweigsame Frau* ohne Nennung seines jüdischen Librettisten STEFAN ZWEIG (1881-1942, vgl. Fn. 8 hiervoor) zuzustimmen – dies nötigte ihn zum Rücktritt vom Vorsitz der Reichsmusikkammer, trug ihm aber auch die Hochachtung seines Librettisten³⁷ ein – reagierte mit Verachtung: „Herr ROSENBERG predigt nach wie vor Weltanschauung: Resultat eine neue Musik zum *Sommernachtstraum*“.³⁸ ORFF hingegen – noch dauernd in finanziellen Nöten – liess sich dazu herbei, „den nicht arischen MENDELSSOHN aus dem Geschäftsleben ausscheiden zu lassen“, wie sein Verleger ihm gegenüber zynisch formulierte: ORFF habe sich „in ein böses Wespennest gesetzt“.³⁹ Der Auftrag war anspruchsvoll, und neben PFITZNER und STRAUSS waren noch zeilenweise arische Tonsetzer angegangen worden: MENDELSSOHNs Schauspielmusik war überaus beliebt, passte aber dem rassistischen NS-Regime wegen MENDELSSOHNs jüdischer Herkunft nicht. Diese Musik vergessen zu machen, erschien nahezu unmöglich. ORFFS Komposition war bei weitem die originellste von allen Neufassungen⁴⁰ und trug ihm glänzende Kritiken ein: Eigenständig sei sie, eine „trockene Klangkulisse“ für das Schauspiel, gründlich anders als MENDELSSOHNs „süsslicher“ Stil. Und doch: Freunde und Kollegen schalten ihn nach Annahme dieses Auftrags; die Arbeit stockte. Sein früherer Schweizer Schüler und Freund HEINRICH SUTERMEISTER schrieb ihn spöttisch mit „Lieber Herr MENDELSSOHN“ an⁴¹, und selbst Intendant GUSTAF GRÜNDGENS (1899-1963), nach KLAUS MANN (1906-1949)⁴² ein Wendehals par excellence, lehnte noch 1941 eine Aufführung des *Sommernachtstraums* in Berlin mit ORFFS neuer Schauspielmusik ab, weil er „seine alten freundschaftlichen Beziehungen zur Familie MENDELSSOHN“ nicht aufs Spiel setzen wolle.⁴³ Offensichtlich konnte ORFF nicht mehr zurück. Weder refusierte er den Auftrag noch zog er später seine Komposition zurück. Unter Hinweis auf seine spezielle Musiksprache verhedderte er sich in Rechtfertigungsversuchen, versprach stromlinienförmig zur NS-Diktion, nicht „*Mondschein mit Zuckerwasser*“ zu bieten: implizite Verunglimpfung MENDELSSOHNs, dem verschiedene Nazis - nachplappernd⁴⁴ - „jüdisches Anpassungs- und

³⁶ Auftraggeber im Frühjahr 1938 war der Frankfurter Oberbürgermeister und NS-Kreisleiter FRITZ KREBS, und ORFF wurde für diese Schauspielmusik mit RM 5000.-- entschädigt. Die *Carmina Burana* hatten KREBS begeistert. Es ist denkbar, dass dies die Folge der von ORFF selber im Brief vom 21. Oktober 1937 erwähnten attraktiven Offerten aus Berlin war. Vgl. hiervoor, Rz. 14 mit Fn. 17. Zum *Sommernachtstraum* vgl. auch Rz. 5 hiervoor. Vgl. KATER, 18-20 mit Fn. 118.

³⁷ Vgl. ZWEIG, 417-427.

³⁸ Brief an VON NIESSEN vom 11. Juni 1935. Hier zit. nach KATER, 18f mit Quellenhinweisen in Fn. 103.

³⁹ KATER, 18f mit Fnn. 102-107.

⁴⁰ Vielleicht mag ORFF sich zu der Neufassung haben hinreissen lassen in Erinnerung daran, dass OTTO FALCKENBERGS (1873-1947) Inszenierungen ihn zwanzig Jahre zuvor zur ersten Fassung einer Musik zu SHAKESPEARES *Sommernachtstraum* inspiriert hatten; der frühere BRECHT-Freund FALCKENBERG war nach seiner Inszenierung von EBERHARD WOLFGANG MÖLLERS antisemitischem Hetzstück *Rothschild siegt bei Waterloo* 1936 zum grossen Naziliebblingsschauspieler und Regisseur geworden, der 1939 von GOEBBELS mit einer eigenen Festwoche gewehrt wurde. Vgl. ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 131. Eine andere Vertonung schrieb ORFFS früherer Lehrer HERMANN ZILCHER (vgl. Rz. 5 hiervoor).

⁴¹ Brief vom 7. Oktober 1938, zit. nach KATER, 19.

⁴² MANN: Mephisto. Dieser 6. Roman des Sohnes von THOMAS MANN beschreibt GUSTAF GRÜNDGENS Wende vom gesellschaftskritisch-linken Schauspieler zum NS-Intendanten.

⁴³ Zit. nach KATER, 19. Um diese Zeit lebten ein Dutzend leibliche und zwei adoptierte Urenkel FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS. Vgl. Museum im Mendelssohn-Haus. Katalog zur ständigen Ausstellung, Leipzig o.J. (2005), S. 10f.

⁴⁴ RICHARD WAGNER (1813-1883) veröffentlichte sein 1850 in Zürich verfasstes peinliches Geschwafel gegen seinen 1847 verstorbenen Förderer FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY bezeichnenderweise unter

Nachahmungsvermögen“ vorwarfen.⁴⁵ In bestem WAGNER-Epigonentum stellte ORFF 1938 MENDELSSOHN'S „*altem Hoftheaterstil*“ seine eigene „*ganz anders wie alle gebräuchliche*“ Musik als „*richtige Theatermusik*“ gegenüber.⁴⁶ Eineinhalb Jahre später verstieg sich ORFF unter Hinweis auf eine Rezension gegenüber seinem Verleger gar zur Einschätzung, seine Musik lege „einen zeitgemässen Darstellungsstil fest (...), und dass man die alten M.Komplexe dabei vergisst“.⁴⁷ Er machte sich nach der für ihn enttäuschenden Inszenierung in Frankfurt am Main 1941 gar an eine neue Aufführung, welche er in Gera „mit grossem Presse-Tam-Tam“ selber inszenieren wollte. Erst als er mit dieser Absicht in Berlin und in Gera gescheitert war, begann ORFF, sich von dieser Komposition zu distanzieren, und schrieb sie bis 1944 erneut um; da aber scheiterte eine Aufführung in Leipzig am Bombardement der Stadt. Nach dem II. Weltkrieg schob ORFF die Ursache dann einem ungenannten „gewiegten Regisseur“ in die Schuhe, dem er konventionelle Konzessionen habe machen müssen, weshalb die 3. Version seines *Sommernachtstraums* mit der Uraufführung vom 14. Oktober 1939 künstlerisch ein „*Rückschritt*“ geworden sei; FELIX MENDELSSOHN'S unsterbliche Musik zu verdrängen, sei nie seine Absicht gewesen⁴⁸, erklärte er jetzt plötzlich.

22 Ebenso wenig ist andererseits anzuzweifeln, dass ORFF einigen Nationalsozialisten lange als kokettierender Salonkommunist galt und als Schulleiter ein Dorn im Auge war, selbst als DOROTHEE GÜNTHER der NSDAP beigetreten war⁴⁹, eigenem Bekunden zufolge, um die Schule aus dem Schussfeld der Diktatur zu nehmen: Noch 1930-1931 hatte ORFF für sein *Werkbuch I* in zwei Kantaten Texte BERT BRECHTS und 1932 für sein *Werkbuch II* Texte des jüdischen Schriftstellers FRANZ WERFEL (vgl. Rz. 7 hiervor) vertont.

23 Andererseits gehörte ORFF unbestrittener Massen zu den treuesten alljährlichen Besuchern der Bayreuther Festspiele. RICHARD WAGNER hatte mit dem *Fliegenden Holländer* bereits den jungen CARL ORFF überaus intensiv beeindruckt. Während des „Tausendjährigen Reiches“ indes wurden die Bayreuther Festspiele zu einem Grossanlass der Verherrlichung des Naziregimes, an welchem HITLER, GOEBBELS und Consorten regelmässig auftauchten.

24 ORFF'S Schüler und Freund WERNER EGK⁵⁰, und GODELA ORFF⁵¹, einzige leibliche Tochter CARL ORFF'S, meinen übereinstimmend, ORFF habe „das Gesicht des Nationalsozialismus“ bereits unmittelbar nach der Machtergreifung ganz klar erkannt. GODELA ORFF schildert ihren Vater als „zur Verbindlichkeit neigend, um Schwierigkeiten aus dem Weg gehen zu können“⁵². LUISE RINSER, 1954-1959 dritte Ehefrau CARL ORFF'S, schreibt über: „...den Endsieg“ und ORFF'S Stellungnahme dazu: „ORFF, der arge Schalk. Er glaubte

dem Pseudonym KARL FREIGEDANK: *Das Judentum in der Musik* und veröffentlichte es in der von FRANZ BRENDEL herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* 17 (1850) Bd. I (39) 101-112 und 1869 unter eigenem Namen in einer erweiterten Zweitaufgabe (abrufbar unter [http://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_\[1869\]](http://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_[1869])).

⁴⁵ Mit Quellenbelegen auch zu weiteren Nazi-Vorwürfen an MENDELSSOHN („*Glätte der Form*“) KATER, 19.

⁴⁶ Brief ORFF'S an seinen Verleger vom 8. Dezember 1938, zit. nach KATER, 19.

⁴⁷ Mit Quellenbelegen KATER, 19 mit Fn. 112.

⁴⁸ CARL ORFF, Dokumentation V 219-223; mit weiteren Quellenbelegen KATER, 18 mit Fn. 101.

⁴⁹ „Da die weitere Anerkennung der GÜNTHER-Schule auch vom Reichsministerium in Berlin, das meiner Schule sehr positiv gegenüber stand, ohne Parteizugehörigkeit nicht gewährleistet werden konnte, machte ich kurzen Prozess und trat im Mai 1933 in die Partei ein und sicherte damit der Schule und meinen Mitarbeitern ein ungestörtes Weiterarbeiten, soweit es die allmählich zunehmend einengenden schulischen Bestimmungen noch erlaubten.“ DOROTHEE GÜNTHER: „Als Gründerin und Leiterin der GÜNTHER-Schule-München (1924-1945) gebe ich zur „Geschichte des Orff-Schulwerkes“ Folgendes bekannt“. Rom ohne Datum, Schriftstück: Dokumentationsmaterial von IRIS HAARLAND, Wissenschaftliche Werkstatt, Elementarer Tanz e.V., hier zitiert nach Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Dorothee_G%C3%BCnther, abgerufen am 02.01.2012.

⁵⁰ EGK, 211f, hier zit. nach KATER, 3f.

⁵¹ GODELA ORFF, Vater, 42, hier zit. nach KATER, 3f.

⁵² GODELA ORFF, Vater 10, hier zit. nach KATER, 14.

nicht das eine, nicht das andere. Was glaubte er jemals wirklich? ORFF, der Listige, er verriet sich nie, darin dem listigen BERTOLT BRECHT ein Zwillingsbruder, ...⁵³. Freilich ist LUISE RINSER mit ihrer eigenen Vergangenheit ebenfalls recht eigenwillig umgegangen⁵⁴. Aber in diesem Punkt scheint sie zutreffend zu berichten. CARL ORFF selber hat Zeugnisse hinterlassen, die dies zeigen: Seit anfangs 1944 stand er auf einer Liste „zeitgenössischer Komponisten, auf die“ der GOEBBELS unterstehende Deutsche Rundfunk „nicht verzichten möchte“; kurz darauf bat ihn GOEBBELS, für die Deutsche Wochenschau eine „Kampfmusik“ zu schreiben, und als er schliesslich von GOEBBELS' Stellvertreter in der Reichskulturkammer, HANS HINKEL (1901-1960), Ende 1944 gebeten wurde, eine veröffentlichungsfähige Verlautbarung zum Ruhme HITLERS abzugeben, widmete ORFF dem „Führer“ einen Vers FRIEDRICH HÖLDERLINS mit folgender orakelhafter Datierung: „An der Schwelle des Jahres der Entscheidung, Dezember 1944“⁵⁵. Nicht anders hatte ORFF auch zu Beginn der Naziherrschaft agiert: Er war bereit zu lavieren. DOROTHEE GÜNTHER trat der NSDAP bereits 1933 bei, wurde bald einflussreiches Jury-Mitglied der Deutschen Tanzfestspiele, konnte eine Gruppe bei GOEBBELS vortanzen lassen, errang eine starke Stellung im Münchener „Kampfbund für deutsche Kultur“⁵⁶. Dass 1936 der Olympische Reigen der Kinder aufgeführt werden konnte, war kein Zufall: Ab dem folgenden Jahr wurde die GÜNTHER-Tanztruppe NS-subventioniert innerhalb und ausserhalb des III. Reiches, ab Kriegsbeginn auch in besetzte Gebiete auf Tournee geschickt.⁵⁷ ORFFS Mitarbeiter HANS

⁵³ LUISE RINSER, 95. BERT BRECHT blieb zeit seines Lebens Opportunist: Während der Arbeiterproteste vom 17. Juni 1953 in Ostberlin versuchte er es mit einem dichterischen Aufruf allen recht zu machen, bis die Situation vom Regime mit Gewalt „geklärt“ war, und verurteilte dann den Aufstand.

⁵⁴ Zu LUISE RINSER vgl. PAHUD DE MORTANGES, 221ff, und v.a. ERNST KLEE: *Kulturlexikon*, 443: „Laut Bewerbungsunterlagen für Reichsschrifttumskammer 1940: NS-Lehrerbund (bis 1939), 1936 NS-Frauenschaft, „früher B.J.M.-Führerin“. Kleinere Arbeiten in der Zeitschrift *Herdfeuer*. SARKOWICZ**: „Neben Gedichten und Erzählungen im Blut-und-Boden-Stil erschien dort auch eine Reportage RINSERS über ein von ihr initiiertes BDM-Führerinnen-Lager.“ Weiheverse *Junge Generation*: „Wir aber, angerufen von ewig eisernem Wort, / Wir, des grossen Führers gezeichnet Verschworene, / Ungeborgen in scharfen Morgenstürmen, / Halten auf Türmen und Gipfeln klirrende Wacht.“ (Anmerkung huw: Aus diesem Gedicht zitiert „Der Spiegel“ Nr. 21 vom 21.05.1984 (abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13509367.html>) noch weiter: "Todtreu verschworene Wächter heiliger Erde, / Des grossen Führers verschwiegene Gesandte, / Mit seinem flammenden Zeichen auf unserer Stirn, / Wir jungen Deutschen, wir wachen, siegen oder sterben, denn wir sind treu!") In den 60er und 70er Jahren gerichtliche Auseinandersetzungen wegen ihres 1935 in *Herdfeuer* publizierten Führer-Gedichts (siehe oben). (SARKOWICZ): „RINSER behauptete zunächst, nicht die Autorin des Gedichts gewesen zu sein und bezeichnete es später als eine Satire, die sie zusammen mit anderen NS-Gegnern im Arbeitsdienst geschrieben hätte.“

Selbst noch die Schilderung des ersten Sohnes von LUISE RINSER ist mehr als eigenwillig:

„1985 sterben LUISES beste Freundin INGEBORG HOFFMANN (inzwischen Gattin des Schriftstellers MICHAEL ENDE), ihr Freund GUSTAV RENÉ HOCKE sowie ihr Kollege HEINRICH BÖLL. Sie muss sich – wie schon in den Vorjahren – mit den Anschuldigungen KURT ZIESELS auseinandersetzen, der sie ‚Nazipoetin‘ nennt wegen einiger HITLER-freundlicher Gedichte, die sie 1933 veröffentlicht haben soll. Ihre Autorenschaft ist wohl nie eindeutig geklärt worden.“ (CHRISTOPH RINSER, 380-386). Einer ihrer engsten Freunde und zugleich ihr sehr behutsamer Biograph JOSÉ SÁNCHEZ DE MURILLO hat dann am 10. Januar 2011 in einem öffentlichen Interview folgendes Fazit gezogen:

1. In der Nazizeit galt kein Publikationsverbot gegen RINSER ... im Gegensatz zu dem, was LUISE RINSER in ihrer Autobiografie oder in autobiografischen Schriften schreibt ...
2. Dass LUISE RINSER nicht die Witwe von SCHNELL war, ... stimmt. Dass LUISE RINSER auch mitgemacht hat in der Nazi-Zeit, stimmt. ...
3. Und ihr Gefängnisaufenthalt, den sie beschrieben hat, war kürzer, als sie angegeben hat, und die Formulierung, unter dem berüchtigten Präsidenten des Volksgerichtshofs FREISLER hätte es einen Prozess gegen sie gegeben, die, sagt KLEEBERG, ist falsch, weil es hat noch nicht mal eine Anklage gegeben, geschweige denn einen Prozess. ... Sie wurde nicht angeklagt öffentlich.
4. Da ist der Punkt, inwiefern ein Mensch das Recht hat, von Neuem zu beginnen. Und inwiefern ein Mensch zu dem zu stehen hat, was er früher gemacht hat. Und da war LUISE RINSER natürlich kein Vorbild, das muss ich zugeben.

⁵⁵ KATER, 22 mitsamt Quellenangaben in Fn. 132. Vgl. dazu hiervor, Rz. 17 Fn. 25.

⁵⁶ Vgl. KATER, 14.

⁵⁷ Vgl. KATER, 15.

BERGESE dozierte Orffsche Rhythmik⁵⁸ und die „elementare Musikerziehung“ im „Reichsbund Volkstum und Heimat“ in Nürnberg und fand Interesse bei der Hitler-Jugend HJ. Um das eigene Werk zu fördern, liess sich ORFF auch gezielt mit musikinteressierten Nazis ein, welche die Synthese seines Schulwerks und der neuen Jugendbewegung (Prof. FRITZ REUSCH im NS-Studentenbund, in SA und SS; WILHELM TWITTENHOFF bei der HJ) zum „Bild einer zukünftigen, völkischen Musikkultur“ propagieren sollten⁵⁹. Ausserdem insistierte ORFF *gegen nachhaltigen Widerstand* seines Mainzer Verlegers Schott auf spezifisch ausgerichteten Sonderausgaben⁶⁰ seines ORFF-Schulwerk zur Verbreitung „vor allem im BDM (sc.l. Bund Deutscher Mädels, huw) und bei der HJ“⁶¹. GODELA ORFF⁶² hat aufgrund ihrer eigenen schmerzlichen Erfahrungen berichtet, wie ihr Vater Menschen systematisch „benützte, täuschte und wegwarf“.⁶³

25 Es ist nachvollziehbar, dass ein musikalisches Nachschlagewerk THOMAS RÖSCH, den Leiter des Münchner ORFF-Zentrums, mit der Verfassung des Eintrags über CARL ORFF beauftragt; bei Künstlern jüngerer Vergangenheit wäre freilich ein *kritischer Co-Autor* ein nicht minder wichtiges Desiderat für Rang und Namen einer solchen *Enzyklopädie*, die schon von ihrem Anspruch her die behandelten Themata umfassend und erziehend umkreisen will.

26 *Fazit*: ORFF war *nicht Nazi*. Freilich war er *auch kein Gegner*. Er war nur ein aussergewöhnlicher Tonsetzer, charakterlich allerdings unstet und narzisstisch sehr begabt. Ob es daran lag, dass ORFF sehr wohl um seine nach den Nürnberger Rassengesetzen von 1935 nicht „rein arische“ Herkunft – seine Grossmutter väterlicherseits, FANNY KRAFT (1833-1919) war Jüdin gewesen – wusste, und dass er damit auch wusste, dass er diesen Umstand auf dem offiziellen Fragebogen der Reichsmusikkammer weisungswidrig und damit nach NS-Gesetzen strafbarer Weise verschwiegen hatte? Immerhin hatten sich bereits FANNY KRAFTS Eltern HEINRICH KRAFT und BARBARA NEUSTÄDTL katholisch taufen lassen.⁶⁴ Wichtiger noch: Chronisch in Geldnöten, suchte er begreiflicher Weise seinen Erfolg. Dies allerdings oftmals mit wenig wählerischen Mitteln. Der Verbreitung seines Werks und seines Ruhmes ordnete er alles andere unter: Er liess sich mit Tyrannen ein, wo es ihm nützlich schien, und entzog sich ihnen im Angesicht der Katastrophe mit sphinxhaft-sibyllinischen Formulierungen. Anders als von seinem Freund und Forscherkollegen Prof. KURT HUBER, dem Mitbegründer der *Weissen Rose*, der gewiss alles andere als ein Linker war, sind von ORFF keinerlei Anzeichen von Widerstand gegen das menschenverachtende Naziregime bekannt geworden. Hätte es sie gegeben, warum hätte ORFF in seiner achtbändigen Dokumentation über sein Leben und sein Werk sie verschweigen sollen?

⁵⁸ Vgl. KATER, 15 und 17.

⁵⁹ Mit diversen Quellenbelegen KATER, 16f.

⁶⁰ Vgl. KATER, 15-17.

⁶¹ Mit Quellenbelegen zu Originalbriefen ORFFS vgl. KATER, 16.

⁶² GODELA ORFF: Vater, 55. Während ihrer Interlakener Zeit hatte GODELA ORFF ärztlichen Berichten zufolge unter den laufenden unstillen Frauengeschichten ihres Vaters sehr gelitten. Auf diese Umstände spielt auch ein Brief HEINRICH SUTERMEISTERS an ORFF vom 27. September 1935 an. Als die halbwüchsige GODELA aus der Schweiz nach Deutschland zurückkehrte, stellte ORFF seine Tochter wegen ihrer Unkenntnis über das Dritte Reich öffentlich bloss, um sich selber bei den NS-Behörden beliebt zu machen (GODELA ORFF, Vater, 39f). Rücksichtslos, schreckte ORFF später nicht einmal davor zurück zu versuchen, die junge Ehe seiner Tochter zu zerstören, um sein Werk mit Hilfe ihrer Schauspielerinnenkarriere besser verbreiten zu können (so ORFF selber zu einem Arzt am 17.11.1943; vgl. auch GODELA ORFF, Vater, 32, 54, 62 und 70). Bei der Uraufführung seiner Oper *Die Bernauerin* spielte GODELA ORFF am 8. Juni 1947 in Stuttgart die Hauptrolle. Dies hinderte ORFF nicht daran, der Vorstellung fernzubleiben, weil die Inszenierung seine Wünsche wieder einmal nicht genügend erfüllt hatte (CARL ORFF, Dokumentation VI 11 und 169f). Und solches verkaufte ORFF zum Leidwesen seiner Tochter noch als „besonders gutes Einvernehmen zwischen Vater und Tochter“. KATER, 29f mit Quellenbelegen in Fn. 177.

⁶³ KATER, 29 mit Fn. 173.

⁶⁴ Vgl. KATER, 30.

27 In der Geschichtswissenschaft ist umstritten, ob ORFF nach dem II. Weltkrieg – er galt der amerikanischen Besatzungsmacht als wahrscheinlich eher Belasteter – seine Beziehung zu Prof. KURT HUBER benutzt habe, um sich als Widerständler darzustellen⁶⁵. Unbestreitbar ist, dass er sich nun als vom NS-Regime Verfolgten präsentierte und die *Carmina Burana* als ein von den Nazis verpöntes und unterdrücktes Werk hinstellte, dessen lateinische Lieder er nun in ein widerständiges Symbol gegen die NS-Deuschtümelei umdeutete.⁶⁶

28 Auch für diese Umdeutung sind dieselben Gründe erkennbar wie für ORFFS Wandel während des NS-Regimes. Durch BALDUR VON SCHIRACHS monatliche Rente seit 1942 endlich finanziell gesichert⁶⁷, hatte sich ORFF mit dem Zusammenbruch des III. Reichs ins Abseits manövriert; erneut stand er mittellos da, und ihm war jedes öffentliche Auftreten um des Verdachts wegen, belastet zu sein, verboten. Dabei hatte ORFF eine neue Oper geschrieben, diesmal freilich keine lateinische, sondern eine auf sein eigenes Libretto, und deutsch, besser gesagt: bayrisch obendrein. Dass sein ehemaliger Schüler JENKINS auftauchte und sich als Vernehmungsoffizier anbot, war ein Glücksfall ohnegleichen. Im Widerstand gewesen zu sein, war nun gefragt. Dies war auch der Weg, die neue Oper *Die Bernauerin* bereits 1947 zur Uraufführung zu bringen – einzige Möglichkeit zugleich, wieder zu Einnahmen zu gelangen. Langzeitfluch dieser Lüge war nur, dass sich nicht alle eigenen früheren kompromittierenden schriftlichen Äusserungen auftreiben, einsammeln und vernichten liessen. Und gegen die anzuschreiben, füllte zwar Bände, blieb aber am Ende nutzlos. Aber damit war ORFF alles andere als ein Sonderfall. Allein in der *Politik* machten Alt-Nazis im Nachkriegsdeutschland gleich zeilenweise zum zweitenmal Karriere: Vom Staatssekretär im Kanzleramt HANS GLOBKE (1898-1973)⁶⁸ über den Bundeskanzler der 1. Grossen Koalition KURT-GEORG KIESINGER (1904-1988)⁶⁹, Wirtschafts- und Finanzminister KARL SCHILLER (1911-1994)⁷⁰ oder Ministerpräsident HANS FILBINGER (1913-2007)⁷¹; nicht anders ging es in Kultur, Justiz oder Wirtschaft zu.

29 1949 liess ORFF dann seine Oper *Antigona* uraufführen, 1952 eine weitere Überarbeitung der Schauspielersik zu *Ein Sommernachtstraum*, diesmal nun ohne Spitzen

⁶⁵ Dieser Auffassung unter Hinweis auf die wiederholten Erinnerungen des ORFF-Schülers und späteren alliierten Vernehmungsoffizier JENKINS KATER, 26 sowie – unter Berufung auf eine Mitteilung JAKOB KNABS – ERNST KLEE: *Kulturlexikon* 244; anderer Meinung RATHKOLB.

⁶⁶ CARL ORFF, *Dokumentation* IV 64; mit Quellenbelegen zu Äusserungen ORFFS aus der Zwischenkriegszeit, welche diese Umdeutung als Hinterher-Schutzbehauptung entlarven, KATER, 9 Fn. 39. Vgl. dazu auch Rz. 7 in fine hiervor und Rz. 12 mit Fn. 13 hiernach.

⁶⁷ Auch da suggeriert RÖSCH in MGG XII 1397-1401 wieder bloss die halbe Wahrheit: „Ein Förderungsvertrag mit der Wiener Staatsoper, abgeschlossen mit der Auflage des Erstaufführungsrechtes aller Werke, die ab 1942 ‚entstanden oder zumindest begonnen worden sind‘, wurde nicht eingehalten: Es kam in diesem Zeitraum zu keiner Ur- oder Erstaufführung in Wien.“ Vgl. jedoch hiervor Rz. 15 Fn. 22.

⁶⁸ Zunächst Mitglied des Zentrums, dann Kommentator der Nürnberger Rassengesetze, nach dem Krieg CDU. Vgl. ERNST KLEE: *Personenlexikon*, 186f; FREI, 11, 101, 256-259, 279f, 305, 309, 327, 330, 342.

⁶⁹ Bereits seit 1933 NSDAP-Mitglied, 1958-1966 Ministerpräsident von Baden-Württemberg, 1966-1969 Bundeskanzler, erhielt dabei 1968 von BEATE KLARFELD die berühmte Ohrfeige, deretwegen sie zu einem Jahr Haft verurteilt wurde; bis 1980 Mitglied des Bundestages (CDU). Vgl. ERNST KLEE: *Personenlexikon*, 307; FREI, 229, 288, 301, 335. BEATE KLARFELD kandidierte im März 2012 für *Die Linke* erfolglos gegen den parteilosen JOACHIM GAUCK für die Nachfolge CHRISTIAN WULFFS (CDU) im Amt des deutschen Staatspräsidenten.

⁷⁰ Bereits 1933 SA, 1934 Mitglied des NS-Rechtswahrerbundes, 1937 NSDAP-Eintritt, 1939 NS-Dozentenbund, 1968 Wirtschaftsminister der Grossen Koalition, ab 1971 zusätzlich Finanzminister (SPD). Vgl. ERNST KLEE: *Personenlexikon*, 534f; FREI, 111.

⁷¹ Seit 1937 NSDAP-Mitglied, während des II. Weltkriegs Kriegsmarinejustizoffizier, beantragte oder fällt 1943-1945 vier Todesurteile; 1978 vom Dramatiker ROLF HOCHHUT im Roman *Eine Liebe in Deutschland* deswegen als „furchtbarer Jurist“ bezeichnet, so dass er schliesslich als CDU-Ministerpräsident Baden-Württembergs (1966-1978) zurücktreten musste, nachdem er Einsicht in Akten seiner Kriegsmarinertätigkeit verweigert und niemals Belege für seine angebliche Widerstandstätigkeit vorgelegt hatte. Vgl. dazu FREI, 11 und 235-237.

gegen die überragende Musik FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS, und 1953, im Jahr der Scheidung von seiner zweiten Frau, der Musiktherapeutin GERTRUD WILLERT, ORFFS zweite bayrische Opernkomödie *Astutuli* sowie die Oper *Trionfo di Aphrodite* – ein merkwürdiges Zusammentreffen. Längst hatten ORFF und GUNILD KEETMAN die Notwendigkeit einer neuen Überarbeitung des ORFF-Schulwerks erkannt und brachten es 1950-1954 in einer Neufassung als *Musik für Kinder* heraus.

30 1954 verheiratete sich CARL ORFF in dritter Ehe mit der ebenfalls zweimal geschiedenen Schriftstellerin LUISE RINSER (1911-2002; 1984 Gegenkandidatin der Grünen gegen RICHARD VON WEIZSÄCKER (*1920) für das Amt des Bundespräsidenten), doch waren die beiden einander im Narzissmus wohl zu ähnlich und in den Charakteren zu verschieden⁷², als dass dieses Missverständnis lange hätte anhalten mögen; der Scheidung 1960 waren bereits lange Jahre der Trennung vorausgegangen. ORFF komponierte weitere Werke: 1956 das Osterspiel *Comoedia de Christi Resurrectione*, 1959 die Oper *Oedipus der Tyrann*, 1960 das Weihnachtsspiel *Ludus de infante mirificus* und 1962 die endgültige Fassung seiner Schauspielmusik zu *Ein Sommernachtstraum*.

31 1960 verheiratete sich ORFF in vierter und letzter Ehe mit LISELOTTE SCHMITZ. 1968 brachte er noch die Oper *Prometheus* sowie die Neufassung seiner drei WERFEL-Kantaten von 1929/1930 und seiner zwei BRECHT-Kantaten von 1930/1931 heraus (vgl. Rzz. 7 und 22 hiervoor), 1972 den *Gruss der Jugend* für die Olympischen Sommerspiele von München, 1973 *De temporum fine comoedia – Das Spiel vom Ende der Zeiten*, das er 1978 nochmals überarbeitete. 1976 folgte noch sein Werk *Sprechstücke I: Sprechstudien für Sprecher, Sprechchor und Schlagwerk*. Ansonsten konzentrierte sich ORFF 1976-1982 auf die Herausgabe der achtbändigen Dokumentation zu seinem Lebenswerk.

32 Gestorben am 29. März 1982 in München, wurde ORFF auf eigenen Wunsch hin in der Schmerzhaften Kapelle der Klosterkirche zu Andechs (seit 1850 einer Pfründe der Benediktinerabtei St. Bonifaz München) beigesetzt: Bereits für einen Nichtadligen und einen Nichtgeistlichen eine kaum erreichbare Ehre. Zudem war ORFF dreimal geschiedener Wiederverheirateter. Gewöhnlich sterbliche geschiedene Wiederverheiratete sind in der römisch-katholischen Kirche von Sakramenten und kirchlicher Beerdigung ausgeschlossen.

C *Carmina Burana*

33 Die ergiebigsten Sammlungen mittelalterlicher Lyrik und von Spottgedichten sind die *Carmina Cantabrigiensia* (die Handschrift von Cambridge), die *Carmina Ripollensia*, die *Vaticana* und eben die *Carmina Burana*. Die *Carmina Cantabrigiensia* sind eine in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts wohl in England abgeschriebene Sammlung von 49 Gedichten über deutsche Stoffe, u.a. über sämtliche deutschen Kaiser zwischen 950 und 1050 sowie über die Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier und verschiedene deutsche Klöster einschliesslich der ältesten beiden Schwabenschwänke. Lyrik, Historisches, Religiöses, Liebeslieder, Schwänke und Scherze wechseln ab mit schönsten Zitaten antiker Dichter wie VERGIL oder HORAZ.⁷³ Der *Benediktbeuerner Kodex* ist dazu gewissermassen das Gegenstück.

34 Die Texte aus Benediktbeuern befinden sich heute in München. Die Handschrift ist nicht mehr vollständig. Die Handschrift entstammt der Zeit um 1230. Sie enthält die

⁷² Im Unterschied zum enigmatischen ORFF war RINSER im III. Reich zunächst glühende Verehrerin HITLERS (1889-1945; dazu vgl. Rz. 24 Fn. 54 hiervoor) und in den achtziger Jahren dann ebenso intransigente Anhängerin des nordkoreanischen Despoten KIM IL SUNG (1912-1994). Mit ORFF gemeinsam hatte sie das (erfolglose) Verleugnen ihres Anbiederens mit den Nazis. RINSER mochte sich ORFFS Anspruch nicht unterordnen und Sekretärin, Chauffeuse und Hotel Mama spielen; sie wollte Bücher schreiben.

⁷³ Vgl. EBERLE, Einleitung, 54f.

umfangreichste und wichtigste Sammlung überwiegend weltlicher lateinischer, aber auch altfranzösischer und mittelhochdeutscher Lieder. Es dürfte sich um ein klösterliches Repertoire handeln. Daher finden sich in dem Codex auch geistliche Spiele wie das Benediktbeuerner Passionsspiel (vgl. Rz. 51 hiernach) und ein Weihnachtsspiel. Interessanter Weise sind die Gedichte nach Themenkreisen geordnet: Moralische Satiren, Liebeslieder, Trinklieder, Spielerlieder, geistliche Dramen. Diese systematische Textanordnung ist für das 13. Jahrhundert ungewöhnlich. Die ungefähr 320 Texte stammen aus unterschiedlichen Teilen Europas und gehören der Zeit des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts an.⁷⁴

Ca Zum Inhalt der *Carmina Burana*

35 ORFF hat mit seinen *Carmina burana* die Benediktbeuener Handschrift zur berühmtesten Sammlung mittelalterlicher Dichtung gemacht. ORFFS Meisterwerk bettet eine kleine Auswahl an Gedichten des Benediktbeuener Codex in die Rahmenode eines fatalistischen Hochgesangs auf das Schicksal (Nr. 1 und Nr. 25 *O Fortuna*), und er gruppiert die vertonten Gedichte thematisch in drei Bereiche: Frühlingserwachen, Trinkgelage und Balzen. Es geht sozusagen um die ewigen Themen „Wein, Weib und Gesang“ (vgl. den Walzer JOHANN STRAUSS' jr. op. 333 [1869]), nur in umgekehrter Reihenfolge.

36 Gefunden hat ORFF die Texte in Würzburg bei einem Antiquar. Kurz vor Ostern 1934 erhielt er die erste Seite der 4. Auflage der *Carmina Burana* in der von JOHANN ANDREAS SCHMELLER 1847 besorgten Edition. ORFF selber: „Fortuna hatte es mit mir gut gemeint, als sie mir einen Würzburger Antiquariatskatalog in die Hände spielte, in dem ich einen Titel fand, der mich mit magischer Gewalt anzog: *Carmina Burana*“ (vgl. Rz. 11 hiervor). Aus den rund 320 mittelalterlichen Texten wählte ORFF mit Hilfe MICHEL HOFMANNs, eines jungen Latein- und Griechisch-Liebhabers und Archivars zwei Dutzend, zumeist lateinische, vereinzelt auch mittelhochdeutsche und altfranzösische Gedichte aus. Die Benediktbeuener Handschrift trägt ihren Namen nach dem Ort, dem Benediktiner Kloster in Bayern (vgl. Rzz. 92-94 hiernach), an welchem die Texte während eines halben Jahrtausends ein stilles Dasein gefristet hatten. Entstanden ist der *Codex Buranus* aber mit Sicherheit deutlich weiter im Süden. Früher vermutete man dafür den Bischofssitz von Seckau in der Steiermark und als Auftraggeber HEINRICH, seit 1229 Propst von Maria Saal und ab 1232 bis zu seinem Tod 1243 zweiter Bischof von Seckau. Nach neuem Forschungsstand dürften die *Carmina Burana* aber wohl eher in Neustift bei Brixen im Südtirol entstanden sein; dort führte wohl die Pflege der Musik in der Schule und vielleicht im geselligen Kreis der Chorherren dazu, dass man die meist in Westeuropa entstandenen Lieder sammelte und unter ihrem Einfluss neue dichtete oder frühere parodierte. Spezielle Gelegenheit zum Vortrag satirischer Dichtungen boten die Klerikerfeste.⁷⁵

37 Wer mag hinter diesen Gedichten stecken? Lange Zeit hielt man die *Carmina Burana*-Sammlung zusammen mit anderen weltlichen lateinischen Gedichten des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts für Goliardendichtung, d.h. Werke herumvagabundierender Kleriker. Die neuste Forschung kommt davon ab. „In Wirklichkeit hatten alle die weiter oben genannten Personen und andere namentlich bekannte Verfasser von ‚Vagantendichtung‘ wie WALTER MAP, PETRUS VON BLOIS, PHILIPP DER KANZLER, reputierliche Stellen inne, wahrscheinlich selbst der ARCHIPOETA.“⁷⁶ Und dasselbe gilt für HUGO PRIMAS VON ORLÉANS (1086-1160)⁷⁷ und für WALTER VON CHÂTILLON (1135-1201)⁷⁸. Ihre zumeist in Westeuropa

⁷⁴ FEIL, 739.

⁷⁵ BERNT, *Vagantendichtung* VIII 1366f.

⁷⁶ BERNT, *Vagantendichtung* VIII 1366. Zum ARCHIPOETA Rzz. 41 und 44 mit Fn. 95 hiernach; zu PHILIPP DEM KANZLER vgl. Rz. 65 hiernach, und zu PETRUS VON BLOIS vgl. Fn. 93 hiernach.

⁷⁷ „HUGO VON ORLÉANS, genannt HUGO PRIMAS (woraus der *Primasso* des ‚Dekameron‘ wurde), ist ein erfolgreicher Lehrer in Orléans und Paris, berühmt für seinen trockenen Humor“: vgl. LE GOFF, 32. Zum Werdegang des PETRUS VON BLOIS vgl. Fn. 93 hiernach.

entstandenen frechen Gedichte scheinen für die Musikpflege in Schule und Mönchsgeselligkeit gedient zu haben. So wurden sie gesammelt und dienten als Vorbilder für weitere Gedichte oder Strophen, aber auch für Parodien. Dabei spielten natürlich Persiflagen auf die grossen Themen der damaligen Zeit eine sehr wichtige Rolle – ähnlich wie Skandale heute den Inhalt für Fasnachts-Schnitzelbänke abgeben. Sehen wir uns daher diese grossen Themen von damals näher an.

Cb Historische Hintergründe

Cb.I Eigenkirchenwesen

38 Nachdem die Germanen, vor den Reiterverbänden der Hunnen westwärts fliehend, in der Völkerwanderung im 4./5. Jahrhundert Westeuropa überflutet hatten, wurde die spätaltrömische Unterscheidung zwischen öffentlichem Recht (des Staates und der Kirche) und privatem Recht (der Einzelnen) verwischt. Der Staat verwandelte sich unter germanischer Herrschaft in einen Personenverband: Jeder war mit individuellen Rechten und Pflichten in Treueverhältnissen an jemand anders gebunden. Wie jeder hatte im Frankenreich auch der König seine Rechte und Pflichten; einen ‚öffentlichen Bereich‘ unterschied man nicht mehr. So wurden nun Kirchen oft auf dem Grund und Boden von Herren errichtet⁷⁹, die dann über diese Kirchen und ihre Geistlichen ein Verfügungsrecht in Anspruch nahmen⁸⁰. „Die kleinen Kapellen, die man etwa im Schwarzwald hin und wieder bei alten Bauernhöfen findet, sind letzte Reste solcher ‚Eigenkirchen‘.“⁸¹ Streitigkeiten in und um

⁷⁸ GAUTIER DE CHÂTILLON lebte am Hofe HEINRICHS II. PLANTAGENËT (1133-1189), dann an dem des Erzbischofs von Reims und starb als Kanoniker: vgl. LE GOFF, 32.

⁷⁹ Zur germanischen Errichtungsfreiheit vgl. die Synode von Frankfurt (794 n. Chr.) cap. 54: „Von den Kirchen, die von freigeborenen Männern erbaut werden: Sie können übertragen oder auch verkauft werden. Nur darf die Kirche nicht zerstört werden, sondern muss täglich für dem Gottesdienst zur Verfügung stehen“, hier zit. nach CARONI, 27 Nr. 56 Bst. a.

⁸⁰ Zur Einsetzungsfreiheit beim niederen Eigenkirchenrecht vgl. die Römische Synode von 826 n. Chr., cap. 21 (hier zit. nach CARONI, 27 Nr. 56 Bst. b):

„Ein Kloster oder Bethaus, das nach den Vorschriften der Kirche errichtet worden ist, soll der Gewalt seines Erbauers nicht gegen dessen Willen weggenommen werden. Er darf es vielmehr jedem ihm beliebigen Priester der betreffenden Diözese zur Ausübung des heiligen Dienstes Gottes verleihen oder auch einem fremden, der einen ordentlichen Entlassungsbrief besitzt; auf dass nicht ein schlechter (Priester) eingesetzt werde, mit Zustimmung des Bischofs.“

⁸¹ Vgl. NITSCHKE, 275. Zur Abschaffung des niederen Eigenkirchenwesens vgl. das Decretum GRATIANI [1140 n. Chr.] Pars II Causa XVI questio VII cap. 1 prooemium (hier zit. nach CARONI, 28 Nr. 56 Bst. e): „Die Autorität aller canones bestätigt, dass es weder dem Abt noch irgendeinem anderen erlaubt ist, eine Kirche aus den Händen eines Laien zu bekommen. Im Allgemeinen nämlich stehen die Kirche und ihre Güter in der Macht der Bischöfe.

Die Laien dürfen keine Zehnte und keine Kirche besitzen weder aus eigener noch aus bischöflicher Hand. Sollten die Bischöfe den Laien Kirchen oder Zehnten aus Interesse oder gegen Preis geben, dann würde das Haus der Gebete zum Haus der Geschäfte und zur Räuberhöhle. Und nach dem Sturz des Heiligen Stuhles würden sie mit der Geissel Gottes gepeitscht und von den Treuen getrennt werden.“

An die Stelle des früheren Einsetzungsrechts trat dann seit dem grossen Kanonisten unter den Päpsten, ALEXANDER III. (1159-1181), das Patronatsrecht (Vorschlagsrecht), vgl. Corpus Iuris Canonici, Decretales GREGORII IX, Liber III titulus XXXVIII capp. 10 et 12 [1180 n. Chr.], hier zit. nach CARONI, 28 Nr. 56 Bst. f:

„Wenn Laien ohne Vorwissen oder ohne Genehmigung der Bischöfe Pfründen, über welche ihnen das Patronatsrecht zusteht, an Geistliche verleihen, und später, von Reue ergriffen, den Bischöfen Andere in Vorschlag bringen, welche dann von den Letzteren instituiert werden, so muss die vom Bischof geschehene Einsetzung aufrecht erhalten, die erstere aber, als rechtswidrig, aufgehoben werden, weil die Laien nicht ermächtigt sind, aus eigener Machtvollkommenheit Pfründen an Geistliche zu vergeben.

Wenn aber eine Pfründe Deinem Verleihungsrechte unterliegt, und die Besetzung derselben durch einen zwischen Laien über das Patronatsrecht entstandenen Streit verzögert wird, dann sollst Du berechtigt sein, ungehindert durch eingewandte Berufung ein befähigtes Subjekt in die Pfründe

solche Eigenkirchen wurden dann prozessual wie Eigentumsstreitigkeiten ausgetragen⁸², und dafür galt bei Konflikten das Recht des Eigentümers, für den einzelnen an einer Eigenkirche tätigen Kleriker zunächst das gleiche Recht wie zu seiner Geburt.⁸³

39 Im *Frankenreich* führte die germanische Rechtsauffassung dazu, dass die Könige durch reiche Schenkungen danach trachteten, die Bischöfe an sich zu binden⁸⁴ und für die Reichsverwaltung einzusetzen, um ihre eigene Macht abzusichern. Dies führte dazu, dass im Fränkischen Reich alsbald weit mehr Kirchen und insbesondere Klöster Eigenkirchen und Eigenklöster im Eigentum des weltlichen Adels als im Kirchenbesitz waren. Im Rahmen einer Säkularisierungswelle gelangten die Könige zeilenweise in Besitz vormals kirchlicher Klöster und Kirchen.⁸⁵ Und über diese Eigentümer verfügten die Grundherren nach Belieben und setzten z.B. oft auch Laien als Äbte ein. In ersten Kapitularien von 742-744 wurde der so entfremdete und verschleuderte Kirchenbesitz („*fraudatae pecuniae*“) verzeichnet und mindestens so viel der Kirche restituiert, dass sie nicht Armut und Not ausgesetzt werde („*penuriam et paupertatem non patiantur*“). Ausserdem sollten Geistliche nurmehr mit Zustimmung des Bischofs eingesetzt werden und Unfreie vom Priesteramt ausgeschlossen bleiben.⁸⁶

einzusetzen, so jedoch, dass derjenige, welchem das Patronatsrecht zugesprochen wird, dasselbe nachpräsentiere.“

⁸² Als Beispiel einer gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen Eigenkirchenherrn und Bischof vgl. ein Dokument aus dem Traditionenbuch des Freisinger Hochstiftes 818 n. Chr. (hier zit. nach CARONI, 27 Nr. 56 Bst. c):

„Als die Edlen, vor allem Bischof HITTO, aber auch Graf LIUTBALD am Gerichtsort an der Pfettrach zusammengekommen waren, um sowohl die Streitigkeiten der vielen dort Zusammenströmenden friedlich beizulegen als auch, damit nicht weiteres Unheil geschehe, den vollen Wert zu ersetzen, da erhob sich der Vogt des Bischofs namens WICHART und klagte gegen einen gewissen Mann namens WALDGER; er sagte, dass dieser widerrechtlich Hof und Kirchengebäude zu (Langen)Bach betreten und einen Eigenknecht der hl. Maria geschlagen habe. Jener aber sagte, die Kirche mit all ihrem Zubehör sei sein Eigen. Darauf fragte ihn Graf LIUTBALD, ob er oder der Bischof die Gewere habe. Jener aber sprach vor allen zu dreien Malen, dass er die Gewere habe. Darauf holten der Bischof und LIUTBALD die Männer, die den Streitfall am besten kannten, und liessen sie auf Reliquien schwören und öffentlich allen die Wahrheit in dieser Sache weisen. ... Und nach dem Eid sagten diese, dass zu Zeiten des Kaisers KARL Bischof ATTO die Kirche in seiner Gewalt und seinem Priester TATO zu Lehen gegeben habe, ebenso auch Bischof HITTO unter KARL und nach ihm unter Kaiser LUDWIG, bis WALDGER ihm widerrechtlich die Gewere entzogen habe. Auf das Gehörte hin urteilte die Gerichtsgemeinde, dass Bischof HITTO und dem Schutzvogt (jener Kirche) das Besitzrecht zukomme. Da sah (WALDGER) ein, dass er auf keine Weise erhalten könne, was er wollte; er gab, von dem gerechten Gerichtsspruch überwunden, die Kirche mit allem anliegenden Land in die Hände des Bischofs und ihres Vogtes zurück. Der Bürge WOLFLEOZ bekräftigte und gelobte die Erfüllung des Urteils, ebenfalls verbürgte sich WOLFLEOZ für eine Busse von 40 Schillingen für den Altar. Am selben Tage aber übergab er dem rechtmässigen Boten des Bischofs durch das Seil, mit dem die Glocke geläutet wird, die Gewere mit den Häusern, Gebäuden, Hofleuten und Knechten und Vieh und gab selbst auf immerdar jeden Besitzanspruch auf ...“

⁸³ PLANITZ/ECKHARDT, 33.

⁸⁴ Germanische Rechtsauffassung der Eroberer aus der Völkerwanderung kollidierte also mit dem fortbestehenden römischen Rechtsverständnis der Eroberten und ihrer Kirche (vgl. das Rechtssprichwort „*Ecclesia vivit lege Romana*“ = „Die Kirche lebt nach römischem Recht“): Nach römisch-kanonischem Recht war das Kirchengut Eigentum der Bischofskirche, und ihm unterstanden auch alle Geistlichen. Vgl. dazu PLANITZ/ECKHARDT, 99. Vgl. auch Rz. 61 hiernach.

⁸⁵ PLANITZ/ECKHARDT, 99f.

⁸⁶ Vgl. FEHR, 40f. Vgl. etwa die Synode von Seligenstadt 1023 n. Chr., cap. 13 „Ebenso ist beschlossen worden, dass ein Laie nur mit Zustimmung des Bischofs einem Priester das geistliche Amt an seiner (Eigen)Kirche übertragen darf. Er soll ihn vorher zu dem zuständigen Bischof oder dessen Vertreter senden, auf dass festgestellt werden könne, ob er nach Wissen, Alter und Sitten würdig sei, dass ihm das Volk Gottes ruhig anvertraut werden kann“, hier zit. nach CARONI, 28 Nr. 56 Bst. d.

40 Im Bereich der Klöster versuchte v.a. der Reformabt BENEDIKT VON ANIANE (~750-821), Berater Kaiser LUDWIGS DES FROMMEN (778-840, Kaiser 814-840) das Eigenkirchenwesen zurückzudrängen⁸⁷. Nach dem von ihm provozierten Bruch zwischen römischer und Ost-Kirche durch die wechselseitige Exkommunikation 1054 verfasste der Mönchskardinal HUMBERT A SILVA CANDIDA 1058 seine Schrift *Adversus simoniacos*, mit der er sich zum Vorkämpfer der kurialen Reformpartei aufschwang, die Ämterkauf, Laieninvestitur und Eigenkirchenrecht ablehnte.⁸⁸ Im Rahmen des Investiturstreits suchten sich die Klöster der Hirsauer Reform und der Cluniazenser Reform den Eigenherren zu entziehen und unter den persönlichen Schutz des Papstes zu stellen, der sie dann als päpstliche Eigenklöster behandelte.⁸⁹ Mit bis auf die Spitze getriebener Kompromisslosigkeit (Gang nach Canossa!) setzte danach der von intransigentem Primatsauffassung beseelte Mönch HILDEBRAND VON SOANA als Papst GREGOR VII. (1073-1085) gegen König HEINRICH IV. jede Art von Laieninvestitur ausser Kraft.

41 Doch zuvor hatte sich im Deutschen Reich unter den Ottonenkaisern ab 962 n. Chr. dieser Versuch totaler Indiennahme der Kirche zur Durchsetzung säkularer politischer Interessen gewissermassen wiederholt: Um 900 n. Chr. gab es in Deutschland fünf Erzbistümer (Mainz, Trier, Köln, Hamburg-Bremen und Salzburg), ungefähr 30 Bistümer und über 300 Klöster. Im Unterschied zum weltlichen Adel war die Kirche ihrer Natur nach von der alten Stammesidee unabhängig, und das Kirchengut seit fränkischer Zeit stets angewachsen, bildete die Hauptmasse von Grund und Boden: die grösste wirtschaftliche und – angesichts des Einflusses auf die Seelen – politische Macht: Was also lag näher, als sie den Reichsinteressen (d.h. den kaiserlichen Wünschen) dienstbar zu machen?⁹⁰ Auch die Stauferkaiser vermochten diesem Gedanken nicht zu widerstehen. Nicht zufällig wurde also der Erzbischof von Mainz, Bischofsprimas des Deutschen Reiches, zugleich zum Reichskanzler, d.h. dem wichtigsten Berater und „Chefbeamten“ des Kaisers. Einer der Amtsinhaber war RAINALD VON DASSEL (1114-1167). Noch als Gesandter FRIEDRICHS I. BARBAROSSA (1122-1190) in Pavia hat er einen der deftigsten Gesänge der *Carmina Burana* beeinflusst, denn er hat den ARCHIPOETA, den Dichter eines der laszivsten Gedichte, des

⁸⁷ Vgl. dazu NITSCHKE, 310.

⁸⁸ Erste Reaktionen des Papstes gegen das höhere Eigenkirchenrecht setzten erst mit Papst GREGOR VII. ein; vgl. *Dictatus Papae GREGORII VII.* (1075 n. Chr., Reg. Vat. 2), hier zit. nach CARONI, 28 Nr. 57: „c. 3 Nur der römische Bischof allein kann Bischöfe absetzen oder sie wieder einsetzen.

c. 13 Ihm ist es gestattet, falls die Notwendigkeit dazu zwingt, Bischöfe von einem Sitze nach einem anderen zu versetzen.

c. 16 Keine Synode darf ohne seine Einwilligung als eine allgemeine bezeichnet werden.

c. 25 Er vermag ohne Mitwirkung einer Synode Bischöfe abzusetzen und sie wieder einzusetzen.“

Das höhere Eigenkirchenrecht wurde dann zusammen mit der Beilegung des Investiturstreits im Wormser Konkordat von 1122 abgeschafft; vgl. die vom Papst unterzeichnete Teilurkunde des Wormser Konkordats vom 23. September 1122 (hier zit. nach CARONI, 29 Nr. 60; lateinischer Originaltext bei MIRBT, 129 Nr. 259a):

„Ich, CALIXTUS, Bischof und Knecht Gottes, räume Dir ein, meinem lieben Sohne HEINRICH, von Gottes Gnaden erlauchtem Kaiser der Römer, dass die Wahlen der Bischöfe und der Aebte im deutschen Königreiche, soweit sie dazu gehören, in Deiner Gegenwart stattfinden, ohne Simonie oder irgendwelche Gewalttätigkeit, so dass Du, wenn irgendwo zwischen den Parteien Zwietracht entstehen sollte, auf den Rat oder Entscheid des Erzbischofs und der zur gleichen Provinz gehörenden Bischöfe dem verständigeren Teile Zustimmung und Hilfe gewährest. Der Gewählte aber soll von Dir durch das Zepter die Regalien empfangen, und was er Dir daraus rechtlich schuldet, soll er leisten. In den anderen Teilen des Reiches soll der Gewählte innerhalb von sechs Monaten nach der Weihe durch das Zepter die Regalien von Dir empfangen und die daraus fliessenden Pflichten erfüllen; ausgenommen davon ist alles, was bekanntermassen der römischen Kirche gehört. Worüber Du mir aber Klage erheben und Hilfe verlangen wirst, da werde ich Dir nach der Pflicht meines Amtes Beistand gewähren. Ich gebe wahren Frieden Dir und allen, welche auf Deiner Seite sind oder es zur Zeit dieser Zwietracht gewesen sind.“

⁸⁹ PLANITZ/ECKHARDT, 153f.

⁹⁰ Vgl. FEHR, 69.

Estuans interius (Nr. 11), zuweilen mit Almosen zu einem kirchengefälligeren Leben zu beeinflussen gesucht. Die rundheraus obszöne Antwort des ARCHIPOETA spricht Bände!⁹¹

42 Dieses Eigenkirchenwesen blühte seit den Ottonenkaisern ganz besonders im Erzbistum Salzburg, dessen Inhaber sich gleich vier Eigenbistümer hielt⁹². Es ist schwerlich Zufall, dass die *Carmina Burana* auf dem Gebiet dieses Erzbistums im Südtirol entstanden sein dürften. Der 1140 vom Salzburger Erzbischof KONRAD VON ABENBERG (1075-1147) zum neuen Bischof von Brixen bestimmte Propst des Klosters Klosterneuburg bei Wien, HARTMANN (1091-1164) scheiterte mit seinem Versuch, in Brixen ebenfalls die Augustinerregel mit einem klösterlichen Gemeinschaftsleben einzuführen, am Widerstand der Brixener Domherren. So sah er sich, weil im Tirol kein einziges Augustiner-Chorherrenstift existierte, zur Gründung eines solchen einige Kilometer nördlich von Brixen veranlasst, wohin er sich zu Exerzitien zurückziehen konnte. Dass die Diözese darniederlag, lag darin begründet, dass HARTMANN'S Vorgänger am Südfuss des Brennerpasses immer wieder in die jahrhundertelangen Streitigkeiten zwischen Kaiser und Papst und ihren Anhängern (Ghibellinen bzw. Welfen) verwickelt gewesen waren. Ausbildung des Klerus und Seelsorge waren dort entsprechend sträflich vernachlässigt worden.

Cb.II Kreuzzugswirren

43 Was heute in christlicher Geschichtsschreibung als „Kreuzzüge“ bezeichnet wird, ist ein Euphemismus für religiös verführten und verbrämten Hooliganismus gegen Nichtkirchliches: Der Kreuzzug wurde von Papst URBAN II. unter dem angeblichen Jubel des Volkes („*Deus lo vult!*“ „*Gott will es!*“) auf einer Synode in Clermont 1095⁹³ zum Zwecke der Rückeroberung Palästinas für den Heiland ausgerufen, doch kam die Mehrzahl der bewaffneten Horden nie bis Palästina und begnügte sich mit Judenpogromen im Elsass oder in Ungarn und in Prag, Rauben, Vergewaltigen und Verbrennen jüdischer Schriften oder mit 12'000 Morden an jüdischen Greisen, Frauen und Kindern in Mainz, Köln, Altenahr, Neuss, Wevelinghoven, Xanten, Moers, Dortmund, Kerpen, Trier, Metz, Regensburg, Würzburg, Bacharach, Aschaffenburg, Speyer und Worms⁹⁴. Die vier Kreuzzüge, welche überhaupt bis ins östliche Mittelmeer gelangten, errichteten zwar in der Levante Kreuzfahrerstaaten, die indessen bis 1291 allesamt wieder verloren gingen. Statt dessen beschränkte der Vierte Kreuzzug 1202-1204 seine „Heldentaten“ auf die Eroberung und Plünderung des orthodoxen Konstantinopel. In der Tat war die Kreuzzugs-idee kaum zufällig 40 Jahre nach dem katholisch-orthodoxen Schisma von 1054 aufgekommen: Die Kreuzzüge waren nur zum Teil religiös, zu einem guten Teil nicht einmal gegen den Islam, sondern gegen die Orthodoxie gerichtet und mit dem Gedanken, die Gewürztransportwege in christliche Hände zu bringen, wirtschaftlich gut unterfüttert.

44 Doch waren diese Unternehmen logistisch derart desaströs aufgegleist, dass auch damals bereits ein Schlag von „Kriegsdienstverweigerern“⁹⁵ aufkam, die die Macht der

⁹¹ DURANT/DURANT, VII 199f. Vgl. nämlich Rzz. 62-64 und 75 mit Fn. 152 hiernach!

⁹² Vgl. FEHR, 80.

⁹³ Vgl. etwa KUSSEROW, 66; WOLLSCHLÄGER, 16. Der kleinadlige bretonische Kleriker PIERRE DE BLOIS (1135-1203) – er hatte in Paris Theologie und in Bologna Kirchenrecht studiert, war danach Prinzenzieher am sizilianischen Königshof und danach erzbischöflicher Kanzler in Canterbury, bevor er erst in fortgeschrittenem Alter die Priesterweihe empfing, um Archidiakon des Erzbistums Canterbury in London zu werden, prägte dann in seiner *Epistula 15*, auf Jesaja 66,6 anspielend, bezeichnender Weise das geflügelte Wort: *Vox populi vox Dei* = Die Stimme des Volkes ist Gottes Stimme.

⁹⁴ Vgl. mit Quellenhinweisen etwa WOLLSCHLÄGER, 18-24 und 55-58. Durch diese Pogrome verlor beispielsweise der grosse jüdische Gelehrte und bedeutendste jüdische Bibelexeget überhaupt, Rabbi SCHELOMO BEN JITZCHAK, bekannt unter seinem Akronym RASCHI von Troyes (1040-1105) einen Grossteil seiner Verwandten. Vgl. dazu LIMOR, 120 und 123-129.

⁹⁵ „Der ARCHIPOETA VON KÖLN hat seinen Abscheu vor dem Waffendienst bekundet (*me terruit labor militaris*), genauso wie ABAELARD, einer der grössten Goliardendichter, in seinen heute leider

Spottverse jener der Schwerter vorzogen und mit spitzer Feder zu fechten wussten. Ein solcher Federkielkämpfer war der Goliarde mit dem Übernamen ARCHIPOETA von Köln, der sich mit Hilfe gelegentlicher Almosen eines klerikalen Gesandten Kaiser FRIEDRICH BARBAROSSAS in Pavia, des nachmaligen Erzbischofs von Mainz und kaiserlichen Kanzlers RAINALD VON DASSEL durchs Leben mogelte – und wohl selbst mit seinem respektlosen Lied „Goliaths Bekenntnis“ (*Carmina Burana* Nr. 11: *Estuans interius*) einiges weniger an Schuld auf sich lud als jene Strolchhorden, die nach der Eroberung Jerusalems im blankem Zynismus frohlockten⁹⁶: Was jene Gewaltbanden begeisterte, waren nicht primär geistliche Bussübungen. Nach dem Urteil des Lütticher Geschichtsschreibers und Kardinals JACQUES DE VITRY (1170-1240) – er war 1216-1228 selber Kreuzzugsbischof von Akko in der Levante gewesen und kannte die Situation aus eigener Anschauung – hatte sich im Heiligen Land christlicher *Abschaum der Menschheit angesammelt*⁹⁷. Kunststück: Wer nicht strafweise – wie beispielsweise für Brandstifter von der Synode von Clermont 1130 (can. 13) angeordnet – als Sühne für mindestens ein Jahr zum Dienst ins Heilige Land geschickt wurde⁹⁸, war für die bewaffnete Kreuzfahrt zu Jesu Wirkungsstätten zeitgenössischen Zeugnissen zufolge⁹⁹ angeheuert worden durch Beutereize wie Aussicht auf ... anziehende orientalische Frauen. Und in der Tat musste die Synode von Nablus 1120 für Konkubinat christlicher Kreuzfahrer mit *unbekehrten* ortsansässigen Frauen eine „Verleugnungsstrafe“ („Ementulation“ cap. 12ff) androhen.¹⁰⁰ Der Bruder und Nachfolger GODEFROY DE BOUILLONS (1060-1100), des ersten Kreuzfahrtanführers, BALDUIN DE BOULOGNE (1058-1118), verstieß 1108 seine unterwegs geheiratete armenische Fürstentochter ORianta aus Melitene ins Kloster, um sich 1113 ADELHEID, die Witwe ROGERS I. VON SIZILEN anzulachen: Anders als König PHILIPP I. von Frankreich, ohne sich die päpstliche Exkommunikation zuzuziehen; er musste nur 1117 seine dritte Ehefrau aufgeben.¹⁰¹

45 Natürlich bekam das einfache Volk in Europa von diesem üblen Treiben in der Levante wenig mit. Immerhin wussten die Rückkehrer aus dem Kreuzfahrermob mit ihren „Heldentaten“ auch zuhause zumindest selektiv zu prahlen.¹⁰² Wichtiger als diese Quelle war der Anschauungsunterricht vor der eigenen Tür gewesen: die üblen Judenpogrome, das Brandschatzen, Vergewaltigen, Plündern und Morden des „abenteuerlustigen“

verlorenen Liedern, die man damals auf dem Genovevaberg vortrug und sang, wie heutzutage Schlager.

Der Antagonismus zwischen Adligem-Soldaten und Intellektuellem neuen Stils tritt vielleicht am klarsten in einem Bereich von besonderem soziologischen Interesse in Erscheinung: in der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Die Grundlage der berühmten Debatte zwischen Kleriker und Ritter – Anlass für unzählige Gedichte – ist die Rivalität zweier gesellschaftlicher Gruppen um die Frau. Für die Goliarden ist Protzerei über den Erfolg bei Frauen die beste Art, ihre Überlegenheit gegenüber den Feudalherren zu betonen: Sie ziehen uns vor, der Kleriker ist ein besserer Liebhaber als der Ritter.“ LE GOFF, 39f.

⁹⁶ Vgl. nur das 1099 entstandene Kreuzfahrerlied: „Von Blut viel Ströme fliessen, indem wir ohn' Verdriessen das Volk des Irrtums spiessen – Jerusalem frohlocke!“ (Iherusalem laetare, Vers 31, hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 11).

⁹⁷ JACQUES DE VITRY: *Historia Iherosolymitana* I 82, hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 155 mit Fn. 486 sowie 247.

⁹⁸ MANSI, XXI 438; hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 155 mit Fn. 487 sowie 247.

⁹⁹ Vgl. GUIBERT DE NOGENT: *Historia quae dicitur Gesta Dei per Francos* (1107/1108), I 4; hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 17 mit Fn. 27 und 230.

¹⁰⁰ MANSI, XXI 264, hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 50 mit Fn. 166 und 234.

¹⁰¹ WOLLSCHLÄGER, 50 gegenüber 14. Die Exkommunikation (und damit Entmachtung) des französischen Königs PHILIPP I. durch den französischen Papst URBAN II. hatte nach dessen Scheidung und Wiederverheiratung drei Jahre auf sich warten lassen, ausgesprochen worden war sie, nachdem bei den lang anhaltenden Folgen des schmachvollen Ganges des deutschen Königs HEINRICH IV. 1077 nach Canossa der Investiturstreit endlich im Sinne der Päpste faktisch entschieden war: Die Ausgrenzung des geschiedenen wiederverheirateten französischen Königs entmachtete zugleich den letzten verbliebenen wichtigen Gegenspieler gegen die päpstliche Position im Streit um die Zweiswerterlehre.

¹⁰² LE GOFF, 32.

Wallfahrermobs hinterliess sowohl auf den Wegen zu den Häfen in Spanien, Frankreich und Italien als auch auf dem Landweg in den Balkan breite Schneisen materieller und seelischer Verwüstung. Und die nachdrängenden neuen Herren mochten vom Eigenkirchengeanken frei sein – Vorbilder waren sie deswegen beileibe nicht. Den krichlichen Ämterschacher weltlicher Fürsten hatten sie durch eigenen Nepotismus (Vetternwirtschaft), Simonie (Ämterkauf) und alsbald durch blühende Korruption ersetzt. Der Zölibat (vgl. Rzz. 47-54 hiernach) verhinderte nicht sexuelle Kontakte der Kleriker, sondern einzig, dass daraus eheliche Kinder mit Erbrecht hervorgehen konnten.¹⁰³

46 Zu dieser Zeit waren Schreiben und Lesen eine rare Fähigkeit, die ausserhalb von Fürstenhäusern fast nur bei Klerikern erworben werden konnte. Die Papstkirche wusste sich dies auch alsbald zunutze zu machen. Schriftliche letztwillige Verfügungen (Testamente) konnten beinahe ausschliesslich durch Notare verfertigt werden. Dass ORLANDO BANDINELLI (1105-1181), der grosse Kirchenrechtler unter den Päpsten, als Papst ALEXANDER III. (1159-1181) um 1170 dekretierte, dass ein gültiges Testament einzig in Gegenwart eines Priesters verfasst werden könne¹⁰⁴, schaltete nichtgeistliche Notare so gut wie aus und sicherte der Kirche weitere reiche Legate: Die Verabreichung der letzten Ölung konnte hinausgezögert werden, bis das Testament „richtig“ lautete. Die Regel liess sich durchsetzen: Widerhandelnde weltliche Notare wurden exkommuniziert, und widerhandelnden Erblässern wurde das (kirchliche) Begräbnis verweigert. Wer nicht kirchlich beerdigt war, blieb ausserhalb des Friedhofs und damit in den Augen des Volkes ohne Frieden; die Hinterbliebenen waren damit gesellschaftlich geächtet.

Cb.III Zölibat und klerikale Elitenentwicklung

47 Schliesslich spielt zum Verständnis des Hintergrunds der *Carmina Burana* als wichtige Begleiterscheinung der Zeit die Entstehung der priesterlichen Zölibatspflicht eine überragende Rolle. Seit spätrömischer Zeit war – teils aus manichäisch-leibfeindlichen Tendenzen (v.a. seit den Kirchenvätern HIPPOLYTOS [~170-235 n. Chr.], ORIGENES [185-254 n. Chr.] und insbesondere dem späten TERTULLIAN [~150~220 n. Chr.]), teils entwachsen aus dem Anachoretentum monastischer Asketen und aus der rechtlichen Ausgestaltung einer Fortentwicklung des Syneisaktentums¹⁰⁵ – beschränkt in der Ostkirche, vor allem ab dem Beginn des 4. Jahrhunderts zunehmend stärker in der Papstkirche des Westens die Forderung nach *enthaltensam-keuschem Leben der Kleriker innerhalb der fortbestehenden Ehe* laut geworden („*lex continentiae*“). Nur „funktionierte“ dieses „engelgleiche“ Lebensideal zuweilen nicht. Vergeblich schärften Synoden mehr und mehr diese *Lex continentiae* ein. Nicht nur einfache Priester, sondern auch manche Bischöfe waren verheiratet.¹⁰⁶ Papst LEO IX. musste 1051 den des Ehebruchs angeklagten Bischof von Vercelli absetzen.¹⁰⁷ Und in vielen Klöstern sah es noch verheerender aus: Die Synode von Palencia (Kastilien/Leon) 1129 beispielsweise verfügte in Canon 12, alle Frauenschänder und Wegelagerer entweder aus dem Lande zu weisen oder ins Kloster zu stecken¹⁰⁸.

¹⁰³ Historisch war die Entrechtung der unehelichen Kinder (insbesondere im Erbrecht) ganz entscheidend von der katholischen Kirche beeinflusst. Vgl. PLANITZ, 39 gegenüber 217f; PLANITZ/ECKHARDT, 56 gegenüber 202. Vgl. auch Fn. 110 hiernach.

¹⁰⁴ WOLLSCHLÄGER, 157.

¹⁰⁵ Syneisakten (Γυναικες συνεισακτοι, lat. *mulieres subintroductae*) waren in der Spätantike Jungfrauen, die mit einem Priester oder Mönch enthaltsam im gleichen Haushalt zusammenleben wollten. Vgl. DENZLER, Papsttum I 8f, 28f, 36, 56f u.ö.

¹⁰⁶ Einige Beispiele um die Jahrtausendwende: Im Konkubinats lebten der Bischof von Barcelona, die Erzbischöfe ROBERT von Rouen, BURCHARD III. von Lyon, ARNULF von Tours. Vgl. FICHTENAU, 160-163, hier: 160 f. Weitere Beispiele vgl. unter Rzz. 48, 52 und 53 sowie in Fn. 140 hiernach.

¹⁰⁷ MANSI, XIX 795f, hier zit. nach DENZLER, Papsttum I, 52 mit Fn. 23.

¹⁰⁸ MANSI, XXI 387; hier zit. nach WOLLSCHLÄGER, 154 mit Fn. 485 sowie 247. Dazu vgl. auch Rzz. 48, 52 und 53 hiernach.

48 Im *Saeculum obscurum* (10. Jh.) zeigte sich im kirchlichen Leben ein dramatischer Verfall. Inzest, Rachejustiz und Mord wurden auch auf dem Heiligen Stuhl heimisch, der zum Spielball familiärer Machtkämpfe verkam. Papst BENEDIKT VIII. (1012-1024) nahm auf den Synoden von Pavia 1018 und von Goslar 1019 den Kampf für eine innerkirchliche Erneuerung auf, nahm u.a. Abt GUARINO von Florenz unter seinen Schutz, nachdem dieser öffentlich die Gattin von Bischof HILDEBRAND von Florenz beleidigt hatte¹⁰⁹, verpflichtete dabei Diakone, Priester und Bischöfe zu strenger Enthaltbarkeit und sprach Klerikerkindern die Freiheit ab.¹¹⁰ Doch diesem Papst folgten sein zügelloser Bruder (Papst JOHANNES XIX. [1024-1032]) und sein lasterhafter Neffe THEOPHYLAKT (als Papst BENEDIKT IX. [1032-1045]) auf den Petersstuhl – Vetternwirtschaft und Ämterkauf in Reinkultur – und anschliessend in drei Jahren drei Päpste (GREGOR VI. [1045-1046], CLEMENS II. [1046-1047] und DAMASUS II. [1048]): Die Reform musste von vorn beginnen. Erst mit Bischof BRUNO VON TOUL, einem Verwandten des deutschen Kaisers HEINRICH III., erhielt der Heilige Stuhl als Papst LEO IX. (1049-1054) einen Inhaber, der mit der Kampfparole *Libertas ecclesiae* dreierlei meinte: Die Kirche aus Laienhand befreien, den Klerus aus Geldgier (Simonie) lösen und ihn aus schwächlicher Unenthaltbarkeit (*Incontinentia*) reissen. Und dafür nahm er zwei radikale Mönche mit sich nach Rom: HILDEBRAND VON SOANA (1020-1085, nachmals Papst GREGOR VII.) und HUMBERT A SILVA CANDIDA (1006-1061). Nach zwei wiederum sehr kurzen Pontifikaten folgte 1058-1061 Papst NIKOLAUS II. auf dem Petersstuhl. Er erkannte, dass der Kampf gegen Simonie und Amoral der Kleriker nur gewonnen werden konnte, wenn das *Eigenkirchenwesen* durch die *Abschaffung der Laieninvestitur* im Kern aufgelöst wurde. Auf der Lateransynode 1059 wurde unter der Führung des Mönchskardinals HILDEBRAND VON SOANA das Papstwahldekret erlassen, welches die Papstwahl fortan den Kardinälen reservierte und die Klerikerinvestitur durch Laien als Missstand brandmarkte. Und gleichzeitig verbot die Synode den Gläubigen die Teilnahme an der Messe verheirateter oder konkubinarischer Priester.¹¹¹ Klerikern wurde für die Fortsetzung von Ehe oder Konkubinat die Absetzung angedroht. Die Kleriker liefen Sturm dagegen. In Italien wurden in der sog. *Pataria*-Bewegung städtische Arme zu Hetzjagden gegen Klerikergattinnen aufgepeitscht. Achtzig Jahre später konnte die II. Lateransynode 1139 die Eheschliessung von Priestern für null und nichtig erklären: Die Zölibatspflicht war erfunden. Sie gilt bis heute.

49 Aufschlussreich für die tatsächlichen Verhältnisse auch noch hundert Jahre später sind klösterliche Traditionsbücher aus dem 12. Jahrhundert, in welche Schenkungen und Eigentumsänderungen eingetragen wurden. Damit sicherten sich Klöster den Beweis für ihren Besitz. Für die reale Situation in Sachen Zölibat sind diese Bücher daher unverdächtige Zeugen. Für den bayrisch-österreichischen Raum sind in Traditionsbüchern neben neun weiteren Klöstern und Stiften auch für Benediktbeuern Kleriker mit Frauen verzeichnet, und Klerikerkinde sind in Benediktbeuern und in 14 weiteren Klöstern genannt. „Unverhüllt lassen sich hier Priesterdynastien feststellen. (...) Die Frauen, mit denen die Kleriker verbunden sind, tragen verschiedene Namen: Ehefrau, Gattin, Mitbewohnerin unter demselben Dach, Gefährtin, Konkubine, aber auch Priesterin (*uxor, coniux, contectalis, socia, concubina, presbyteria*).“¹¹²

50 „Merkwürdiges wird aus dem Kloster *Benediktbeuern* gemeldet. 1055 schenkt ein Priester RICHOLT mit seinem gleichnamigen Sohn dem Kloster Benediktbeuern eine halbe Hufe; als Zeugin tritt auf ‚FROIBIRGIS, Ehefrau vorbenannten Priesters‘, und es ist hinzugesetzt: ‚die auch selbst ein Buch des Ambrosius übergeben hat‘. Die Handschrift, die

¹⁰⁹ Vgl. DENZLER, Geschichte, 148. Weitere Beispiele vgl. unter Rzz. 47, 52 und 53 sowie in Fn. 140 hiernach.

¹¹⁰ MANSI, XIX 353; Monumenta Germaniae historica inde ab anno Christi 500 usque ad annum, 1500. Reihe Scriptorum. 32 Bände Hannover 1826-1934, XI 141 (Vita Meinwerchi, episcopi Paderbornensis, + 1036), hier beide zit. nach DENZLER, Kanonikerbewegung, 223 mit Fn. 1f. Primär ging es um die Verhinderung jeglicher Erbllichkeit des Kirchengutes. Vgl. Rz. 45 hiervor.

¹¹¹ MANSI, XIX 897f can. 3, hier zit. nach DENZLER, Kanonikerbewegung, 227 mit Fn. 4.

¹¹² FUHRMANN, 168. Der Ausdruck *Contectalis* = unter dem gleichen Dach Lebende lässt noch die Syneisakte = *subintroducata* (vgl. hiervor, Rz. 47 Fn 105) anklingen.

Erklärung des AMBROSIUS von Psalm 118, ist heute noch vorhanden. Sie kam bei der Säkularisation mit Benediktbeurer Beständen in die Bayerische Staatsbibliothek und enthält den Eintrag (clm. 4535 fol. 201^v): ‚Dieses Buch hat eine Frau der Augsburger Domgemeinschaft namens FROYPIRCH‘ usw. übergeben. Dass Frauen als Buchschenkerinnen auftreten, ist äusserst selten, und hier handelt es sich um eine Dame, die als ‚Frau‘ (uxor) eines Priesters bezeichnet wird, als Mutter sogar. (...) Doch der gestiftete Codex selbst – paläographisch dem 10. Jahrhundert zuzuordnen – birgt darüber hinaus eine Eigentümlichkeit. Er enthält mehrere verschieden ausgeführte ‚Randzeichnungen‘; am interessantesten ist eine weibliche Figur (fol. 43^v), angebracht an der Stelle, wo AMBROSIUS seine Exegese des Psalms 118 (c. 46) mit Versen aus dem Hohelied Salomos (2,13-14) unterfüttert: ‚Komm du, meine Taube, in meinen Felsenschutz‘, und: ‚Zeig‘ mir dein Angesicht und lass‘ deine Stimme hören, denn deine Stimme ist süß und dein Antlitz schön.‘ Gerade hier, beim Hoheliedzitat, ist am oberen Rand der Handschrift das Gesicht einer Frau mit offenbar tiefem Dekolleté und einem hervorquellenden Busen gezeichnet – den Körper deuten nur Striche an – und ein auf sie schauendes Männergesicht mit so etwas wie einem Kussmund (...).“¹¹³ Die lasziven Gedichte in den *Carmina* – in der Benediktbeurer Handschrift gäbe es noch ein Vielfaches davon – sind also mindestens so schlüpfrig gemeint, wie sie daher kommen. Das zeigen die zeichnerisch dürftigen, aber in ihrer Aussage mehr als eindeutig zweideutigen Kritzeleien rund um diese Texte. Und die Gedichte stammen sehr oft aus ... geistlicher Feder.

51 Die von ORFF vertonten *Carmina Burana* enthalten auch „geistliche“ Texte. Dass man es ihnen kaum mehr anmerkt, hat seine eigene Bewandnis: Zur Benediktbeurer Handschrift gehört u.a. ja auch ein Osterspiel (vgl. Rz. 34 hiervor). Darin kommen Pilatus und seine Frau vor, Herodes mit seinen Höflingen, der Hohepriester. Daneben die in mittelalterlichen Osterspielen besonders populäre Figur des Salbenkrämers, bei dem die frommen Frauen Spezereien kaufen, und Maria Magdalena. Nach den Szenen der Berufung von Petrus und Andreas zu Menschenfischern, der Heilung des blindgeborenen Zachäus (!) und des Einzugs Jesu in Jerusalem folgt ein deutscher Text: „Chramer, gip die varwe mir“. Er ist Maria Magdalena in den Mund gelegt. Vom Engel ermahnt, bereut sie dann und fleht in schwarzen Kleidern den Heiland an: „Jesus, Trost der Seele mein, lass mich Dir empfohlen sein“ – ein deutsches Klagelied Maria Magdalenas über ihre Sünde.¹¹⁴ ORFFs *Carmen Buranum* Nr. 8 „Chramer, gip die Varwe mir“ hat also ursprünglich „religiösen“ Hintergrund im erbaulichen kirchlichen Osterspiel; nur ist der Text bei ORFF beinahe völlig profanisiert – seine ursprüngliche Funktion ist nur noch an der Einordnung zu erkennen: Der Text, der die Verführung vorbereiten soll, ist nicht unter den frivolen Liebesliedern eingereiht, sondern im Frühlingserwachen – eben in der Osterzeit.

52 Das IV. Laterankonzil 1215 unter Papst INNOZENZ III. (1198-1216) markiert den Zenit päpstlicher Macht in der Kirchengeschichte. Bereits in seiner Einleitungs predigt schärfte der Pontifex maximus unter Berufung auf das 1. Buch Samuel Kapitel 21 Verse 4-7 (!) ein, dass nur jene Priester die Eucharistie würdig zu sich nehmen könnten, die keinen sexuellen Umgang mit Frauen hätten¹¹⁵. Und in Canon 14 traf das Konzil dann prompt die entsprechende Anordnung und drohte für Widerhandlung Suspension oder gar Amtsverlust (d.h. Berufsverbot und damit Verlust aller Einkünfte) an; dieselben Strafen sollten duldsame

¹¹³ FUHRMANN, 168, dazu die Abbildung 170.

¹¹⁴ WIEGLER, I 82f. Im katholischen Biblizismus wird Maria Magdalena aus den Evangelien (Lk 8,2; 11,26; vgl. zu ihr auch Mk 15,40f//Mt 27,55f//[Lk 23,49]//Joh 19,25; Mk 15,47//Mt 27,61//[Lk 23,55]; Mk 16,1-8//Mt 28,1-10//Lk 24,1-11//Joh 20,1.11-13) mit der *reigen Sünderin* von Lk 7,36-50 identifiziert. Daher tragen katholische Heime für ledige Mütter (sog. „gefallene Mädchen“) in der Kirchengeschichte immer wieder den Namen „Magdalenenheim“ oder „*Magdalenenhaus“. Katholischen Biblizismus zeigt auch die Identifizierung von Zachäus (Lk 19,1-10) mit dem geheilten Blinden (Mk 8,22-26; vgl. auch Joh 9,1-7) oder aber die Verwechslung von Lk 18,35-43 mit dem anschliessenden Lk 19,1-10.

¹¹⁵ Patrologia Latina, CCXVI 823-825, hier zit. nach DENZLER, Zölibat 568 mit Fn. 2. Lateinischer Originaltext auch bei DENZLER, Papsttum I 172 Nr. 42.

Bischöfe treffen¹¹⁶ - nicht eben ein Zeichen für durchschlagenden Erfolg bei der Durchsetzung der Zölibatspflicht seit 1139. Und in der Tat: Der in Rz. 44 zitierte Kardinal JACQUES DE VITRY schrieb in seiner „*Historia occidentalis*“ (um 1220) von den Kirchenprälaten: „Nachts trifft man sie im Bordell, morgens am Altar.“ Und über Pariser Kleriker weiss er aus eigener Anschauung zu berichten, sie rechneten es sich dort zur Ehre an, öffentlich eine oder auch mehrere Konkubinen zu haben.¹¹⁷ Die päpstliche Kurie in Rom gar sei ein „Haus der Korruption und der Simonie“.¹¹⁸ EUDES RIGAUD begann als Erzbischof von Rouen (1248-1269), die Pfarreien seines Sprengels zu visitieren und die Ergebnisse aufzuzeichnen. Danach unterhielten viele Landpfarrer während des ganzen Jahres eine oder mehrere Konkubinen, und in manchen Provinzen besaßen nahezu sämtliche Priester entweder eine legitime Ehefrau oder dann eine Konkubine und hatten auch die gemeinsam gezeugten Kinder bei sich im Pfarrhaushalt.¹¹⁹ Solche Kinder störten die Papstkirche am meisten, weil sie lebendiger Beweis der Wirkungslosigkeit der Zölibatspflicht waren. An ihnen wurden (und werden bis heute) auch die wirksamen Kirchenstrafen vollzogen, indem ihre Weihe zum Priester ohne päpstliche Dispens wegen des „*defectus natalium*“ (minderwertiger Geburt) verunmöglicht wurde.¹²⁰ Dies führte später zum einträglichen Dispenshandel. Ein anderer Dispenshandel hingegen war bereits erfunden und im Schwang: In Burgos (Spanien) kauften sich 1243 im Konkubinats lebende Priester gleich reihenweise vom Zölibatsgesetz los, indem sie an den päpstlichen Fonds für das Heilige Land eine Abgabe in Höhe jener Summe entrichteten, welche sie eine Romreise zur Erlangung der Absolution gekostet hätte; ähnlich handelte 1251 Papst INNOZENZ IV. bei den Synoden von Valladolid und Leuda.¹²¹ Um 1275 musste Papst GREGOR X. (1271-1276) Bischof HEINRICH von Lüttich tadeln, dass er schon vor seiner „Erhebung zum Bischof wie auch danach zahlreiche Söhne und Töchter gezeugt“ hatte.¹²² Die Provinzialsynode von Rouen ordnete statt dessen das öffentliche Kahlscheren von Klerikergefährten im Gottesdienst an.¹²³

53 Selbst Theologen wie THOMAS VON CHOBHAM (+1233 oder 1236) gaben Geistlichen angesichts der Zölibatspflicht den Rat, eine heimliche Ehe sei besser als Bordellbesuche, weil ein Betrug am Bischof weniger verwerflich sei als einer an Gott!¹²⁴ Deutlicher wurde GILLES DE CORBEIL (1140-1224), einfacher Kleriker und Kanoniker ohne Priesterweihe an Notre Dame zu Paris, Leibarzt des französischen Königs PHILIPP AUGUST III. und Bruder von PIERRE DE CORBEIL, des Erzbischofs von Sens und ehemaligen Lehrers Papst INNOZENZ' III. In einem satirischen Gedicht „*Hierapigra*“ zur „bitteren und starken Medizin“ an die Adresse lasterhafter Prälaten kritisiert er die klerikale Verachtung der Frauen und die Zölibatspflicht als verantwortlich für das Ansteigen klerikaler Ehebrüche und homosexueller Aktivitäten. Pikant daran ist, dass die Schrift eine Reaktion auf die erneute Einschärfung des Zölibatsgesetzes durch den päpstlichen Kardinallegaten GALON ist, dem GILLES DE CORBEIL darin auch unumwunden vorwirft, seine – GALONS – eigene Lebensweise strafe seine Predigt Lügen!¹²⁵

54 Noch einmal ein Jahrhundert später sah es an vielen Orten mitnichten besser aus. Davon zeugen in Deutschland die vielen städtischen Gravamina (Beschwerdeschriften). Für die Verhältnisse auf dem Land liegt ein einmalig genaues Zeugnis in Form eines peinlichen

¹¹⁶ MANSI, XXII 976f, hier zit. nach DENZLER, Zölibat, 568 mit Fn. 3. Lateinischer Originaltext auch bei DENZLER, Papsttum I 172f Nr. 43.

¹¹⁷ HINNEBUSCH, 85 und 91. Mit den lateinischen Originaltexten auch DENZLER, Papsttum I 101f Fnn. 65f.

¹¹⁸ DENZLER, Zölibat 570.

¹¹⁹ Vgl. dazu DENZLER, Papsttum I 102; DENZLER, Zölibat 570.

¹²⁰ Ein berühmtes solches Beispiel ist noch 250 Jahre später ERASMUS VON ROTTERDAM (1466-1536).

¹²¹ DENZLER, Geschichte 150.

¹²² MANSI, XXIV 28, hier zit. nach DENZLER, Geschichte 150. Weitere Beispiele Rzz. 47, 48 und 53 sowie in Fn. 140.

¹²³ DENZLER, Priesterehe 26.

¹²⁴ Vgl. mit Quellenangabe DENZLER, Zölibat 570 mit Fn. 10. Dazu Rzz. 47f und 53 sowie Fn. 140.

¹²⁵ Vgl. samt Quellenhinweisen DENZLER, Zölibat 570f mit Fn. 11. Dazu Rzz. 47f und 52 sowie Fn. 140.

Inquisitionsberichts von JACQUES FOURNIER DE NOVELLES vor: „Wer das Geschehen in einem kleinen Dorf, eines von Zehntausenden im damaligen Europa, in Montailou am Fusse der Pyrenäen, hautnah erleben will, der lese die Inquisitionsprotokolle der Jahre 1318 bis 1325, die der damalige Verhörer, der spätere Papst BENEDIKT XII. (1335-1342), bürokratisch genau aufzeichnen liess: im Druck drei dicke Bände für etwas über hundert gequälte Menschen (...). Die geheimsten Vorgänge und Wünsche sind aus den Menschen herausgequetscht worden, bis hin zum Geständnis, dass der Pfarrer von den Mitgliedern seiner Gemeinde mit Töchtern und Nichten beliefert werden musste, und mindestens 45 Frauen hat nicht weit von Montailou entfernt der Abt PIERRE DE DALBS des Klosters Lézat missbraucht, gegen den die Inquisition 1253 einschritt ...“¹²⁶

Cb.IV Universität und Gelehrte

55 Auch wenn der Grossteil der *Carmina Burana* ebenso wie der übrigen mittelalterlichen weltlichen lateinischen Dichtung von honorablen und wohl bestallten Gelehrten in kirchlichen oder weltlichen Diensten, von „Doppelagenten“ gewissermassen, stammt (vgl. Rz. 37 hiervoor), so schliesst dies nicht aus, dass vereinzelte Spottgedichte auf *Goliarden* zurück gehen.¹²⁷ Für die Goliarden war Paris ‚das Paradies auf Erden, die Rose der Welt, der Balsam des Universums‘ (*Paradisus mundi Parisius, mundi rosa, balsamum orbis*).¹²⁸

56 Wer waren die Goliarden? Wohl randständige, rebellische, entwurzelte Wanderkleriker mit einer Vorliebe für Gesellschaftskritik: „Ob städtischen, bäuerlichen oder sogar adligen Ursprungs, sie sind in erster Linie Entwurzelte, typische Vertreter einer Epoche, in der der demographische Aufschwung, der aufkommende Handel und die entstehenden Städte die feudalen Strukturen sprengen, Deklassierte, Waghalsige und Unglückliche auf die Strasse werfen und an deren Schnittpunkten, wo die Städte liegen, versammeln. Die Goliarden sind die Kinder dieser das 12. Jahrhundert kennzeichnenden gesellschaftlichen Mobilität. Diese aus den feststehenden Strukturen Entwichenen stellen einen Skandal erster Güte für alle traditionsgebundenen Geister dar. Das Hochmittelalter hatte sich darum bemüht, jeden an seinem Platz, in seiner Aufgabe, in seiner Ordnung, in seinem Stand festzuschreiben. Die Goliarden sind Ausbrecher. Als mittellose Ausbrecher bilden sie in den städtischen Schulen jene armen Studentenbanden, die sich irgendwie durchschlagen, sich bei ihren begüterten Kommilitonen als Diener verdingen oder von Bettel leben, denn, wie EBERHARD VON BREMEN feststellt: ‚Paris mag ein Paradies für die Reichen sein, für die Armen ist es ein beutegieriger Sumpf.‘ Und er beklagt die *parisiana famas*, den Hunger der armen Pariser Studenten.“¹²⁹ Oder sie schlugen sich als Gaukler durch.¹³⁰

57 Vaganten und Goliarden nannten sich die umherziehenden Theologiestudenten, Kleriker allesamt und Landstreicher zugleich, welche auf der Suche nach einer Anstellung, einer Pfründe waren, im Unterschied zur grösstenteils noch nicht alphabetisierten Bevölkerung lesen und schreiben¹³¹ konnten und sich daher als „eruditi“, „Weise“, „Gelehrte“ betrachteten. Derlei geistliche Landstreicher waren Urheber zumindest einiger weniger der gut 320 Benediktbeuerner Gedichte, welche vorwiegend dem geistlichen Adel – also Bischöfen und ihrem Hof – vorgetragen wurden. So ungeschminkt, ja zuweilen dreist solche Texte daherkamen: Sie waren nicht Ausdruck von Glaubensschwäche, sondern müssen weit eher als Texte gelesen werden, welche Missstände pointiert zuspitzten, wobei die

¹²⁶ FUHRMANN, 171; vgl. LE ROY LADURIE, passim.

¹²⁷ BERNT, *Goliarden* IV 1553.

¹²⁸ LE GOFF, 29.

¹²⁹ LE GOFF, 31f.

¹³⁰ Vgl. nur in *Carmina Burana* Nr. 13 *Ego sum Abbas* das Hohelied auf die Dreistigkeit des Spielers! Dazu vgl. das gezielt gregorianische Melisma: Rz. 88 hiernach!

¹³¹ Im englischen erinnert der Begriff „clerk“ noch an den Zusammenhang zwischen schreibkundig und Kleriker sein. Zum Ganzen vgl. EBERLE, Einleitung, 38-50.

umherziehenden Kleriker mit diesen karikierenden Texten gewissermassen die Rolle der Narren am Hofe des weltlichen Adels auf die Bischofshöfe übertrugen. Alle einschliesslich des geistlichen Adels lachten herzlich aus Freude an gelungenen Pointen. Gedanken an Glaubenszweifel lagen dabei völlig fern.

58 In der Vagantendichtung kehrt das Bild des *Glücksrads* ständig wieder.¹³² Es „ist mehr als nur ein dichterisches Thema, es drückt zweifellos mehr aus, als jene Zeitgenossen in ihm sahen, die es ohne Arglist, wenn auch nicht frei von Hintergedanken, in den Kathedralen abbildeten. Doch das Glücksrad, das sich dreht und eine ewige Wiederkehr überwacht, und der blinde Zufall, der Erfolge umkehrt, sind eigentlich nicht gerade revolutionäre Themen: Sie leugnen den Fortschritt, sprechen der Geschichte jeden Sinn ab.“¹³³ In der Tat besteht auch am *Basler Münster* auf der Nordseite über der Galluspforte eine grosse Fensterrose, welche genau ein solches *Glücksrad* darstellt. 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 am Münster durch Kopien ersetzt und ihre Originale im Museum Kleines Klingental zu besichtigen.

59 Goliardenliteratur wendet sich gegen alle Vertreter der hochmittelalterlichen Ordnung: die Geistlichen, die Adligen und die Bauern. „Als sich das Papsttum nach der Gregorianischen Reform von den feudalen Strukturen zu lösen sucht und sich ausser auf die alte Grundherrschaft nun auch auf die neue Geldmacht stützt, prangern die Goliarden diese neue Politik an und attackieren dabei nach wie vor die alte Tradition.“¹³⁴ ... „Die antipäpstliche und antirömische Einstellung der Goliarden vermengt sich, ohne darin aufzugehen, mit zwei anderen Strömungen: Mit der der Ghibellinen, die vorrangig die weltlichen Ansprüche des Papsttums kritisieren und das Reich gegen die Kirche unterstützen, sowie mit der moralisierenden Strömung, die dem Papst und dem Römischen Hof ihre Teilnahme am weltlichen Leben, ihren Luxus und ihre Geldgier vorwirft.“¹³⁵ „Als sich das Papsttum nach der Gregorianischen Reform von den feudalen Strukturen zu lösen sucht und sich ausser auf die alte Grundherrschaft nun auch auf die neue Geldmacht stützt, prangern die Goliarden diese neue Politik an und attackieren dabei nach wie vor die alte Tradition.“¹³⁶

60 Ein Topos der Goliardendichtung beschlägt die realen Konsequenzen der Gregorianischen Reform: An Simonie und Nepotismus hatte sich nur geändert, dass nun die Papstkirche statt Opfer zu sein zum Täter geworden war: „Nachdem sich der Klerus mit dem Adel eingelassen hat, lässt er sich jetzt mit den Schiebern ein. Die Kirche, die vorher mit den Feudalherren heulte, bellt jetzt mit den Kaufleuten. Als Sprachrohr jener Intellektuellengruppe, die im städtischen Rahmen eine weltliche Kultur zu fördern sucht, brandmarken die Goliarden diese Entwicklung:

Die Ordnung des Klerus fällt der Verachtung der Weltlichkeit anheim;

Die Braut Christi wird zur Prostituierten, von der Dame zur Dirne. (*Sponsa Christi fit mercalis, generosa generalis.*)

Die geringe Rolle des Geldes im Hochmittelalter hielt die Simonie in Grenzen. Seine nunmehr wachsende Bedeutung führt zu ihrer allgemeinen Verbreitung.¹³⁷

¹³² Noch WILLIAM SHAKESPEARE greift in seiner Tragödie *Hamlet. Prinz von Dänemark* (1601) im 2. Aufzug in der 2. Szene ab dem Auftritt Hamlets und dem Wiederauftritt der Hofleute Rosenkranz und Gündenster bis in Hamlets grossen Szenenschlussmonolog laufend das *Glücksrad der Fortuna* und die verschiedenen Stationen der Hecuba auf. Für diesen Hinweis danke ich herzlich BEAT SCHNEEBERGER.

¹³³ LE GOFF, 34.

¹³⁴ LE GOFF, 35f.

¹³⁵ LE GOFF, 35.

¹³⁶ LE GOFF, 35f.

¹³⁷ LE GOFF, 37, nach einlässlichem Zitat der Goliardensatire „Beginn des heiligen Evangeliums nach Markus Argentus“, d.h. dem Geldherrn Markus.

Cb.V Latein

61 Das Aufblühen der kanonistischen Wissenschaft kurz nach der Jahrtausendwende ging Hand in Hand mit einer Wiederentdeckung und wissenschaftlichen Bearbeitung des antiken römischen Rechts durch grosse italienische Rechtsgelehrte an den norditalienischen Universitäten, welche die Schulen der Glossatoren und der Postglossatoren begründeten. Zusätzlich gefördert wurde dies durch die Erschliessung grosser antiker Philosophen wie von ARISTOTELES, die durch die Berührung des christlichen Abendlandes mit dem blühenden Islam – sei es durch die Kreuzzüge, sei es in Südspanien – ausgelöst wurde: Was die Germanen im 5. Jahrhundert kaputt geschlagen hatten, war im Islam bewahrt worden. Die Kirche hatte nach dem Zusammenbruch des weströmischen Reiches fortgefahren, nach römischem Recht zu leben (vgl. Rz. 39 Fn. 84 hiervor). Die Zurückdrängung des Eigenkirchenwesens und die Herrschersymbiose zwischen deutschem Kaiser bzw. französischem König und kirchlichem Papst sorgte nach dem Investiturstreit unter den neuen Bedingungen verschobener Kräfteverhältnisse zunehmend für enormen Andrang aus dem Deutschen Reich zum Rechtsstudium an italienischen Universitäten. Damit wurden die Voraussetzungen für die Renaissance ebenso wie für die Überstülpung der lateinischen Grammatik über die altdeutsche Sprache und für die zunehmende lateinische Verwissenschaftlichung des deutschen Rechts¹³⁸ geschaffen, die dann in der Reformationszeit zum Deutschen Bauernkrieg beitragen sollte. Zugleich aber wurde Latein am Vorabend der Renaissance und nachdem der Investiturstreit ausgefochten war, zur *Weltsprache des ausgehenden Spätmittelalters* – vergleichbar dem Englischen heute. In den *Carmina Burana* erleben wir eine erste satirische Kritik der herrschenden Zustände, selbst noch zum grössten Teil lateinisch und damit für das gemeine Volk unverständlich vorgetragen. Dies macht verständlich, weshalb die handschriftlich notierten Spottverse von Kloster zu Kloster transportiert und auch in einem Kloster aufbewahrt werden konnten, welches zudem im Zeitpunkt ihrer Hinterlegung und Sammlung nur allzu genau um ihr inhaltliches Zutreffen (vgl. Rzz. 49-51 hiervor) wusste ...

Cb.VI Elitäre Obszönitäten

62 Noch „1227 verurteilte ein Kirchenkonzil die ‚Goliarden‘ wegen der Parodien, die sie auf die geheiligtesten Lieder der Liturgie sangen. ‚Sie gehen nackt in der Öffentlichkeit‘, erklärt das Konzil von Salzburg 1281; ‚sie liegen auf Backöfen, treiben sich in Schenken und mit Huren herum, spielen Glücksspiele, verdienen sich ihr Brot mit ihren Lastern und klammern sich hartnäckig an ihre Sekte‘.“¹³⁹ Weshalb blieben diese Verurteilungen wirkungslos?

63 Der gezielte Immoralismus der *Carmina Burana* erscheint verständlich: Das Zölibatsgesetz hatte keinen keuscheren Klerus hervorgebracht, sondern ein blühendes Dispensenwesen auf dem Buckel der nun zwangsläufig ausserehelich geborenen Priesterkinder.¹⁴⁰ Die Wissenschaft schätzt heute den Anteil der unehelichen Geburten zur

¹³⁸ Vgl. nur das in Bauernkreisen am Vorabend der Reformation verbreitete Sprichwort: *Juristen – böse Christen*, etwa bei JOHANNES VON TEPL (1350-1414): *Der Ackermann aus Böhmen*: „Juriste, der gewissenlos criste“; auch MARTIN LUTHER (1483-1546) verwendete die Redensart öfters. Hintergrund: Nach ihrem Rechtsstudium in Italien, das in lateinischer Sprache absolviert worden war, begannen Juristen in Deutschland ihre Urteile statt in deutscher neu in lateinischer Sprache und statt nach deutschen Rechtssprichwörtern nach altrömischen Grundsätzen zu redigieren, was vorab den Bauern das Verständnis von Verfahrensgang und Urteilen verunmöglichte und viele Urteile inhaltlich geradezu umgekehrt herauskommen liess. Vgl. dazu PLANITZ/ECKHARDT, 256f.

¹³⁹ DURANT/DURANT, VII 199.

¹⁴⁰ Dazu nur eine Kürzestbilanz betr. die Päpste: Von den insgesamt 17 Päpsten zwischen 1458 und 1585 hatten mindestens deren sieben nachweislich aussereheliche Kinder. Bei weiteren sechs Päpsten ist die Quellenlage etwas weniger sicher. ENEA SILVIO PICCOLOMINI, nachmals Papst PIUS II. (1458-1464) glänzte ausserdem vor seiner Kirchenkarriere als Autor der obszönen Novelle „*De*

Zeit der Entstehung der *Carmina Burana* auf einen Drittel¹⁴¹, und ein bedeutender Teil davon waren Priesterkinder. Da die Gedichte lateinisch abgefasst waren, sollte ja das dumme Volk davon kaum erfahren: Solche Kritik war tolerierbar und durfte sogar deftig vorgetragen werden: Es ging um elitäre Obszönitäten. Jene Kleriker, die sich überhaupt an die Zölibatspflicht hielten, sollten wenigstens über das Verbotene sprechen, scherzen und lachen dürfen. In der Tat waren die *Carmina Burana* lange nicht die einzige Sammlung mit eindeutig zweideutigen Spottversen: beispielsweise hat ein anonymes Verseschmied im Jahrhundert der *Carmina Burana* unter dem Titel „*Rumor novus Angliae*“ („Neues Gerücht aus England“) ein lateinisches Spottgedicht über ein Pfarrkonzil in Umlauf gesetzt, welches Reaktionen auf Synodenbeschlüsse zur Durchsetzung des Zölibats persiflierte. Dessen letzte Strophe lautet:¹⁴²

Lateinisch

Secundus probabilis vir atque facetus
inter omnes alios presbyter discretus:
“Stuprum prohibitio clericis est vetus
Tantum prolem procreat atque gignit fetus.

Deutsch

Worauf ein erprobter Mann sehr gewitzt erklärte,
der wohl der Gescheitste war unter all den Priestern:
Das Verbot der Unkeuschheit gilt längstens für den Klerus.
Genützt hat's nichts, gezeugt nur Kegel und Bastarde.

64 „Der Antagonismus zwischen Adligem-Soldaten und Intellektuellem neuen Stils tritt vielleicht am klarsten in einem Bereich von besonderem soziologischen Interesse in Erscheinung: in der Beziehung zwischen den Geschlechtern. Die Grundlage der berühmten Debatte zwischen Kleriker und Ritter – Anlass für unzählige Gedichte – ist die Rivalität zweier gesellschaftlicher Gruppen um die Frau. Für die Goliarden ist Protzerei über den Erfolg bei Frauen die beste Art, ihre Überlegenheit gegenüber den Feudalherren zu betonen: Sie ziehen uns vor, der Kleriker ist ein besserer Liebhaber als der Ritter. In dieser Behauptung kann der Soziologe den bezeichnenden Ausdruck eines Kampfes zwischen zwei gesellschaftlichen Gruppen sehen.“¹⁴³ Die klerikalen Obszönitäten verulken also den Zölibat, das Fasten, die Kreuzzüge sowie daraus entwickelte neue Gebete (vgl. Rzz. 71-74 hiernach).

Cb.VII Leichs

65 Unter den Autoren der lyrischen, religiösen, dramatischen und spöttischen Gedichte der Benediktbeurener Handschrift sind neben dem ARCHIPOETA bis heute Geistliche wie der Pariser Poet, Philosoph und Theologe PHILIPP DER KANZLER des Kapitels von Notre Dame de Paris (~1160-1236), der Engländer Kardinal und zeitweilige Erzbischof von Canterbury STEPHAN LANGTON (~1150-1228)¹⁴⁴, aber auch Minnesänger wie DIETMAR VON AIST (~1140-~1171), REINMAR DER ALTE (2. Hälfte 12. Jh.), WALTHER VON DER VOGELWEIDE (~1170-~1230), HEINRICH VON MORUNGEN (um 1200) oder NEIDHART VON REUENTHAL (1. Hälfte 13. Jh.) identifiziert worden. Doch lassen sich die wenigsten Gedichte bis heute präziser einem bestimmten Autor zuweisen.

66 Zu den höchstentwickelten Kunstformen mittelalterlicher Lieddichtung gehörte neben dem *Minnegesang* und der *Sangspruchdichtung* der germanische *laikaz* (Leich, für Spiel, Tanz, Bewegung). Der Leich war vor allem ab der frühen höfischen Literatur (2. Hälfte 12. Jh.) für nahezu zwei Jahrhunderte lang geradezu die *Prunkgattung* mittelhochdeutscher Lyrik. Name (lai) wie Inhalt zeigen starken altfranzösischen Einfluss. In der

duobus amantibus historia“. Vgl. UHL, passim und speziell 190; DENZLER, Papsttum, I 131-138 und II 181-249. Zu Bischöfen vgl. Rzz. 47, 48, 52 und 53 hiervor.

¹⁴¹ Vgl. DENZLER, Zölibat 573.

¹⁴² *Psalterium profanum*, 352-363 (mit etwas anderer Übersetzung von JOSEF EBERLE).

¹⁴³ LE GOFF, 39f.

¹⁴⁴ STEPHAN LANGTON hatte in Paris Theologie studiert, begründete dort 1206 die Einteilung der Vulgata (d.h. der lateinischen Bibel) in Kapitel und war in England 1215 stark an der Ausarbeitung der *Magna Charta Libertatum* beteiligt. WILLIAM SHAKESPEARE setzte LANGTON ein Denkmal in seinem Drama *Leben und Tod des König Johann* (1595).

mittelhochdeutschen Dichtung steht der Begriff Leich sowohl für die „Instrumentalmusik“ eines GOTTFRIED VON STRASSBURG (+~1215) im fragmentarischen Versroman *Tristan* von 1210 (einer Bearbeitung des Stoffes von Tristan und Isolde) als auch für „Gesangsstücke mit Instrumentalbegleitung“ eines ULRICH VON LIECHTENSTEIN (~1200-1275). Erhalten sind bis heute weniger als vier Dutzend Leichs, ein einziges Dutzend davon mit Melodie.

67 Leichs waren umfangreiche Dichtungen von über hundert bis gegen tausend Reimversen, die in verschiedene Perikopen (Abschnitte) à je verschiedene Versikel (Versgruppen) unterschiedlicher Reimart mit je eigener Melodie untergliedert waren.¹⁴⁵

68 Die wenigsten Dichter haben mehr als einen Leich verfasst. Aber es gab auch einige Leichspezialisten, allen voran den um 1265 verstorbenen Dichter TANNHÄUSER, der ganze sechs grosse und schwungvolle Tanzleichs verfasste, oder HEINRICH VON MEISSEN (1250-1318), genannt FRAUENLOB, der einen Marien-, einen Kreuz- und einen Minneleich besonders komplex und umfangreich zu dichten wusste.

69 Leichs wurden für zwei grosse Themengruppen verwendet, geistliche und weltliche:

Erhalten sind heute rund ein Dutzend *geistliche Loblieder* auf die Dreifaltigkeit, auf Jesus Christus und auf die Gottesmutter sowie einzelne *Kreuzzugsleichs*, die zur Teilnahme an den Kreuzzügen aufriefen. Geistliche Leichs sind in Versikel zweier metrisch gleicher Hälften untergegliedert. Formal der kirchlichen lateinischen Messesequenz gleichend, heissen sie daher auch *Sequenz-Typ*.¹⁴⁶

Die ungefähr drei Dutzend erhaltenen weltlichen *Minneleichs* verkünden den Lobpreis der Frauen, zuweilen einer bestimmten Frau, vereinzelt auch die Klage über die Verschmähung durch eine Frau. Eine solche Minneklage findet sich in den *Carmina Burana* unter Nr. 16 (*Dies, nox et omnia*). Minneleichs sind formal straff untergliedert in zwei Teile à je drei Unterteile, welche ihrerseits mit einer einzigen Ausnahme je fünf mehrfach auftretende Versikelpaare aufweisen. Einzelne dieser Versikelformen kehren rondoartig wieder; daher heissen Minneleichs auch *Estampie-Typ*.

Cc Zur Musik der *Carmina Burana*

Cc.I Persiflagen

70 Zweifellos: ORFF hatte sich längst und überaus intensiv mit alter Musik auseinander gesetzt, als er sich an die Vertonung der zwei Dutzend Gedichte aus der Benediktbeuerner Handschrift machte. Und er wollte durchaus antikisierende Stilmittel in die Komposition einbauen. Aber ebenso klar war für ihn: Er schrieb moderne Musik. Sein Ideal blieb der Blaue Reiter, das Elementare, das Rhythmische (vgl. Rz. 11 mit Fn. 12 hiavor). Der Rhythmus ist auch entscheidendes Transportmittel für das Spöttische der zur Vertonung ausgewählten Gedichte. Erläutert werden soll dies anhand einiger Verse aus Nr. 14 „*In taberna*“ der *Carmina Burana*.

71 Das IV. Laterankonzil hatte 1215 die Transsubstantiationslehre dogmatisiert, wonach Brot und Wein in der Wandlung der heiligen Messe unter den Händen des geweihten Priesters in Leib und Blut Christi verwandelt werden und nurmehr zum Schein Brot und Wein bleiben. Gleichzeitig begann – da Palästina zu jenem Zeitpunkt für das Christentum erobert

¹⁴⁵ Aus diesem Grund lag mir für viele Passagen an einer eigenen Übersetzung der *Carmina Burana*: Die wenigsten bestehenden Übersetzungen tragen der genauen Übernahme der *Versmasse* Rechnung, die den Charakter der Gedichte kennzeichnen. Auch heute haben Schnitzelbänke ihre eigenen *Versmasse* und etwa Limericks, Knittelverse oder Schüttelreime ihre eigene Funktion: sie würden sich beispielsweise schwerlich für Traueroden eignen.

¹⁴⁶ Vgl. dazu Rzz. 71-74 hiernach betr. eine karikierende Anspielung auf eine damals brandneue Fronleichnamsequenz THOMAS VON AQUINS: „*Lauda Sion*“.

erschien – der Kampf gegen manichäische und die Dreifaltigkeit leugnende Lehren verschiedener Art im Westen: Albigenser und katharische Bogumilen. In diesem Kampf im 13. Jahrhundert wurden das Inquisitionsverfahren entwickelt sowie 1254 zur Beweissicherung kirchenrechtlich die Folter und in Südfrankreich Ketzerverbrennungen zugelassen. In diesem Zusammenhang gewann eine Vision der belgischen Augustiner-Chorfrau und Mystikerin JULIANA VON LÜTTICH (1192-1258) von 1209 in der Papstkirche an Einfluss, wonach der Kirche ein Fest zur Feier des Altarssakramentes fehle. Erstmals im Bistum Lüttich 1246 begangen, wurde dieses Fest der leiblichen Gegenwart Christi in der Eucharistie 1264 von Papst URBAN IV. (1261-1264) mit der Bulle *Transiturus de hoc mundo* zum Triumph über die Häresien als *Fronleichnamfest* auf den 5. Tag nach dem Dreifaltigkeitssonntag (d.h. zehn Tage nach Pfingsten) eingesetzt. Im Auftrag des Papstes verfasste der Dominikanermönch THOMAS VON AQUIN (1225-1274) für dieses Fest eigens mehrere Hymnen (u.a. *Lauda Sion salvatorem*,¹⁴⁷ *Tantum ergo*¹⁴⁸, *Panis angelicus*¹⁴⁹ und *Pange lingua*), welche in der Folge den Charakter des Festtages denn auch stark prägten. In Bayern fand die erste Fronleichnamsprozession 1273 in ... Benediktbeuern statt.

72 Dass ORFF also zum Abschluss der Trinklieder in den *Carmina Burana* als Nr. 14 akkurat das *In taberna* vertonte, könnte für den Urbayern, der ORFF zeitlebens war (er wollte Bayern niemals verlassen) zunächst durch den Bezug zu dieser ersten Fronleichnamsprozession gefördert worden sein. Dabei war freilich kaum die Frömmigkeit die grosse Triebfeder – weit eher die Freude am Volksbrauchtum, zu dem das Fronleichnamfest in katholischen Gegenden seit Jahrhunderten geworden war. Und ORFF dürfte bei seinen hervorragenden altsprachlichen Kenntnissen die parodistische Anspielung des grossen Trinkliedes an die 8. Strophe der Fronleichnamsequenz THOMAS VON AQUINS schwerlich verborgen geblieben sein.¹⁵⁰ Was der Aquinate als paradoxes Glaubensgeheimnis in zu jener Zeit bevorzugte Versform¹⁵¹ gegossen hat, wird im Hohelied auf das Saufgelage augenzwinkernd ins gleiche Versmass gegossen – statt Geistliches im Übermass Geistiges in einer Mass nach der andern:

Lauda Sion		Carmina Burana Nr. 14 In taberna (CBS 235)	
Strophe	<i>lateinisch</i>	Verse	<i>lateinisch</i>
8 Verse 3-6	Sumit unus, sumunt mille, Quantum isti, tantum ille, Nec sumptus consumitur.	47f	bibit ista, bibit ille, bibunt centum, bibunt mille
	<i>deutsch</i>		<i>deutsch</i>
	Sei es einer, sei's die Menge, was auch er, was sie empfangen, kein's nimmt ganz das Ganze ein.		Säuft mal diese, säuft auch jener, saufen hundert, saufen tausend.

73 Im lateinischen Text ist die Parallele weit sinnfälliger, als in deutscher Übertragung aufgezeigt werden kann. Gedanklich wird sie noch verdeutlicht vom jeweiligen Ende beider Dichtungen her: In der letzten Strophe des *Lauda Sion* wird die Bitte um Teilnahme am grossen Mahl in der Ewigkeit thematisiert; in den *Carmina Burana* hingegen werden all jene gerade aus dem Buch des ewigen Lebens verbannt, die die schrankenlose Becherei

¹⁴⁷ Diese urkatholische Hymne wurde im Auftrag der Kirche St. Martin in Lüttich zur 600-Jahrfeier der ersten Begehung des Fronleichnamfestes 1846 von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY für gemischten Chor, Soli und Orchester (op. 73) unsterblich vertont.

¹⁴⁸ Diesen Hymnus hat FRANZ SCHUBERT (1797-1828) gleich sechsmal wunderbar vertont (D 460 in C-Dur [1816], D 461 in C-Dur [1816], D 730 in B-Dur [1821], D 739 in C-Dur [1814], D 750 in D-Dur [1822] und D 962 in Es-Dur [1828]).

¹⁴⁹ Die berühmteste Vertonung dieses kontemplativen Gedichtes schuf 1860 der gebürtige Belgier CÉSAR FRANCK (1822-1890) in seiner Messe Nr. 2 in A-Dur für dreistimmigen Chor, Solisten, Orgel, Harfe, Violoncello und Kontrabass op. 12, die der Singkreis Wohlen unter PATRICK RYF am 10./11.12.2005 zur Aufführung brachte. Vgl. Näheres dazu in meiner damaligen Konzerteinführung.

¹⁵⁰ Vgl. auch DURANT/DURANT, VII 201; *Psalterium profanum*, 577; BOMM, 504-506, hier: 505.

¹⁵¹ Die exakt gleiche Form weist das *Stabat mater* auf; vgl. dazu meine Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 24./25. Oktober 2009, insbesondere 3-6.

verwünschen. Ob es Zufall ist, dass zeitgleich zur Entstehung der *Carmina Burana* auch PAUL HINDEMITH im 3. Satz seiner Symphonie *Mathis der Maler* 1934 auf den Hymnus THOMAS VON AQUINS zurückgreift – er freilich durch Aufnahme des entsprechenden gregorianischen Choralthemas?

74 Unweit dieser Stelle (Chorpartitur Nr. 100) hat ORFF seinerseits musikalisch einen Ohrwurm geschaffen (Chorpartitur 4 Takte vor 99) „*bibit hera, bibit herus, bibit miles, bibit clerus, bibit ille, bibit illa, bibit servus cum ancilla, bibit velox, bibit piger, bibit albus, bibit niger, bibit constans, bibit vagus, bibit rudis, bibit magus ...*“), eine Melodie, die 30 Jahre später offensichtlich in einem Schlagler zitiert wurde.¹⁵²

75 Diese Parodie ist keineswegs die einzige in den *Carmina Burana*. ORFF muss am Gedicht *Estuans interius* (Nr. 11) ganz besondere Freude gefunden haben: Die laszive Antwort des ritterlichen Kreuzfahrtverweigerers und Erzdichters ARCHIPOETA von Köln (um 1161) an seinen Gönner, den nachmaligen Erzbischof von Mainz und deutschen Reichskanzler RAINALD VON DASSEL auf dessen Aufforderung zur Besserung hin war unter dem Namen „Goliaths Bekenntnis“ oder „Beichte“ längst zu einem beliebten Trinklied deutscher Universitätsstudenten geworden.¹⁵³ ORFF hat daraus die deftigsten Gedichtteile in seine *Carmina Burana* übernommen.

Cc.II Zitate

76 Im Refrain: *Manda liet, min geselle chumet niet* in Nr. 18 (*Circa mea pectora*, 1 Takt nach Chorpartitur Nr. 119) seiner *Carmina Burana* zitiert CARL ORFF aus LEOS JANÁČEKs Oper *Das schlaue Füchslin* (uraufgeführt 1924; erste deutsche Aufführung 1927 in Mainz) unverkennbar das zweite Strophenlied des 3. Aktes, jenes der Fuchskinder („*Bezi liska k Taboru, nese pytel braboru*“ = „Die Füchsin läuft nach Tabor mit einem Sack Erdäpfel“), welches in JANÁČEKs Oper motivisch im Orchester dann im ganzen Akt jede verbale Erwähnung der Füchsin begleitet, zuletzt nochmals am Ende. Interessant ist dabei auch der inhaltliche Zusammenhang. JANÁČEK schrieb diese Oper als Werk gegen das Altwerden: „Die Füchsin habe ich um den Wald gefangen, und auch um meine Melancholie des Altwerdens“ (Brief vom 3. April 1923 an seine Muse KAMILA STÖSSLOVÁ), und ganz ähnlich sein Brief an seinen Librettoübersetzer MAX BROD vom 11. März 1923: „Der Förster und der Schulmeister sind alt geworden; der Pfarrer ist weggezogen. *Frühling* im Walde – doch auch das Alter.“ Laut diesem letzten Brief war Auslöser für JANÁČEKs Oper ein Vorfall aus seinem Heimatdorf gewesen: Der Sohn des Bürgermeisters war von seiner Braut verlassen worden; wutentbrannt brachte er bei ihrer Vermählung die Hochzeitsgäste mit Schüssen durch die Fenster des Festsaals beinahe um. Dafür wurde er zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Nach Verbüßung seiner Strafe kehrte er in seine Heimat zurück und wurde von den Leuten dort aufgenommen, als ob niemals etwas passiert wäre. JANÁČEK erlebte dies als Beweis, dass gewöhnliche Leute das Unrecht nicht als untilgbare Schuld betrachten.¹⁵⁴ Man beachte: Bei ORFF wird musikalisch das Thema exakt im umgekehrten Sinne verwendet: „*Min Geselle chumet niet*“ – hier ist das Mädchen verlassen.

77 Eigenem Bezeugen zufolge hat ORFF ausserdem im Fortuna-Rahmenchor eine Studie über musikalische Strukturen in CLAUDIO MONTEVERDIS (1567-1643) in Mantua 1608 entstandene (vgl. Rzz. 7 hiervor und 77 hiernach) *Lamento d'Arianna* geschrieben. Doch auch damit nicht genug: ORFF war von IGOR STRAWINSKYs (1882-1971) Oper *Les noces* (*Die Bauernhochzeit*, 1917/23) für Solisten, Chor, vier Klaviere und Schlagwerk dermassen angetan, dass sich in den *Carmina Burana* gleich zeilenweise Anklänge daran finden – beispielsweise STRAWINSKYs Sopransolo ganz zu Beginn von Akt I Szene 1, aber auch der Chor an zwei Stellen dieser Szene und erneut an zwei Stellen der Szene 2 und eine weitere

¹⁵² Itsy bitsy, Teenie Weenie, Honolulu Strandbikini.

¹⁵³ DURANT/DURANT, VII 199. Dazu Rz. 41 hiervor.

¹⁵⁴ Zitate der JANÁČEK-Briefe nach TYRRELL, 13. Dazu auch Rz. 78 hiernach.

Stelle ganz zu Beginn von Szene 3, die in den *Carmina Burana* beispielsweise am Ende von Nr. 18 *Circa mea pectora* in den Septimensprüngen des Soprans (ab Ziffer 120) anklingen. Und in Nr. 10 *Were diu werlt alle min* zitiert ORFF (im 2. und 3. Takt nach Ziffer 80) ein wiederholt wiederkehrendes Motiv aus der Ouvertüre sowie aus den Chören zu Beginn des 1. Aktes der Oper *Fürst Igor* von ALEXANDER BORODIN (1833-1887).

Cc.III Charakter der Musik

78 Der Untertitel der *Carmina Burana* - „*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*“ drückt ORFFs Absicht aus: Es ging ihm nicht um blosse „Vertonung“ weltlicher Gesänge aus der Benediktbeuerner Handschrift. ORFF wollte vielmehr mit allen Mitteln des Theaters „jene Ekstase beschwören, die das antike Drama anstrebte“¹⁵⁵, gewissermassen magische Bilder hervorzaubern. Der Einfluss des Blauen Reiters (vgl. hiervor, Rz. 11 Fn. 12 und Rz. 70 hiervor sowie Rz. 86 hiernach) lässt ORFF in Musik, Rhythmus, Spiel, Gesang, Tanz und Sprache nach Ausdruck für vitale Urkraft und die Unergründlichkeit des Schicksals suchen. Dabei ist ORFF einerseits vom Frühbarock – insbesondere dem Operschaffen CLAUDIO MONTEVERDIS (1567-1643, vgl. Rzz. 7 und 77 hiervor) beeinflusst, den er in der frühen Zwischenkriegszeit intensivst erforscht hatte, und andererseits orientierte er sich stark an IGOR STRAWINSKY (1882-1971), an dessen Oper *Les noces* (Die Bauernhochzeit, 1923) sich in den *Carmina Burana* gleich zeilenweise Anklänge finden und deren Begleitinstrumentierung (vier Klaviere und reiches Schlagwerk)¹⁵⁶ in ORFFs populärstem Werk ihren unverkennbaren Niederschlag gefunden haben; aber auch das Spätwerk von LEOS JANÁČEK (1854-1928) in seiner zunehmend auf den Sprachfluss fokussierten Verknappung insbesondere der dramatischen Musiksprache wurde offensichtlich ein Leitstern für ORFF: Dass *Das schlaue Fuchslein* (1923) von ORFF zitiert wird, war zwar bisher nach meinem Kenntnisstand noch nirgends zu lesen, ist aber unabweisbar: Nicht nur musikalisch klingt der Chor der kleinen Fuchslein aus dem 3. Akt und seine mehrfachen Zitate im Orchesterpart des 3. Aktes bei ORFF dann in den Frauenstimmen im *Manda liet* von Nr. 18 *Circa mea pectora* wieder; auch JANÁČEKs Schilderung des Auslösers zu seiner Oper muss ORFF bekannt gewesen sein: es kann kein Zufall sein, dass ORFF zur selben Melodie den Frauen exakt das in den Mund legt, was JANÁČEK als Männerschicksal zu seiner Oper veranlasst hatte. Anders als für JANÁČEK sind für ORFF wichtige Stilmittel „profunde, glockenartige Schreitbässe und rhythmische Ostinati (wie Modalrhythmen). Die Chöre singen in oktavierten Hohklängen ... und in mittelalterlich nachempfunderer Melodik“¹⁵⁷.

79 Ein besonderes Stilmerkmal der *Carmina Burana*-Musik ist eine *statische Architektonik*. „In ihrem strophischen Aufbau kennt sie keine Entwicklung. Eine einmal gefundene musikalische Formulierung – die Instrumentation war von Anfang an immer mit eingeschlossen – bleibt in allen ihren Wiederholungen gleich. Auf der Knappheit der Aussage beruht ihre Wiederholbarkeit und Wirkung.“ „In den Partituren der WERFEL-Kantate [...] zeigten sich die ersten klaren Konturen eines auf Bordun und Ostinato aufbauenden Stils, der in den *Carmina Burana* endgültig zum Durchbruch kam.“¹⁵⁸

80 Knapp der sechste Teil der ungefähr 320 Texte des Benediktbeuener Codex ist neumierte (d.h. über dem Text mit linienlosen, punkt- und aigue-ähnlichen Tonschriftzeichen frühmittelalterlicher Musik versehen) und war – damaliger Zeit entsprechend – für einstimmigen Gesang vorgesehen. Diese Neumen an sich erlauben es heute nicht, die „Melodien“ der Gesänge wieder herzustellen. Dies gelang erst dank vereinzelter Mehrfach-

¹⁵⁵ SCHUMANN, Benediktbeuener Handschrift.

¹⁵⁶ SCHUMANN, Klangwelt: „Der weiche Harfenklang wird durch zwei Klaviere verdrängt, die mit *stählernem Martellato* schmettern. Das ganze Klangbild ist auf hellen, klaren Glanz gestellt, der nirgends die rhythmische Kontur aufweicht.“

¹⁵⁷ MICHELS, II 537.

¹⁵⁸ Vgl. <http://www.orff.de/>, abgerufen am 9. März 2012.

Überlieferungen verschiedener Texte und ihrer Zusatzinformationen. Klar wurde daraus, dass alle Texte der Benediktbeurer Handschrift zum Singen bestimmt waren und dass für die geistlichen Spiele gregorianische Melodien vorgesehen waren. Diese Erkenntnisse sind deshalb von Bedeutung, weil sie erlauben festzustellen: „ORFF verwendet keine überlieferten Melodien; er historisiert nicht; wenn etwas von mittelalterlichen Elementen in seine Musik eingegangen ist, so ist sie doch ganz und gar Neue Musik.“¹⁵⁹

81 Freilich: Damit ist das Wesentliche gerade *nicht* gesagt! ARNOLD FEIL versteht es in Anlehnung an den Musikhistoriker WERNER THOMAS (1910-2011) und den Graecologen WOLFGANG SCHADEWALDT (1900-1974) vielmehr so: „Die Werke umfassen in einem Akt der ‚Rückverwandlung‘ ... verschiedene Räume, Zeiten, Haltungen und Formstrukturen. Sie vergegenwärtigen mit musikalischen Mitteln mythische, legendäre, religiöse, symbolische Bewusstseinslagen und typische Daseinsbereiche des Menschen in europäischen Ursprungs- und Wendezeiten und stellen sich somit als schöpferische Interpretationen dar. Daher lässt sich bei ORFF zwischen ‚Bearbeitung‘ (MONTEVERDI), ‚Um-Fassung‘ durch musikalische Mittel (SHAKESPEARE, SOPHOKLES-HÖLDERLIN), ‚Inszenierung‘ lyrischer Dichtung als visueller Bild- und Bewegungsvorstellung (*Trionfi*) und eigener Dichtung (*Mond, Kluge, Bernauerin, Osterspiel, Weihnachtsspiel, Rahmenspiel der Catulli carmina*) keine scharfe Grenze ziehen.“¹⁶⁰

82 Was besagt es, dass ORFF zwei Dutzend ausgewählte Texte aus dem *Codex Buranus* „vertonte“ und unter dem Titel *Carmina burana* zu einer „szenischen Kantate“ verband? 1953 stellte er ja dann die *Cantiones profanae Carmina burana* ja mit den *Ludi scenici Catulli carmina* und dem „Concerto scenico“ *Trionfo di Afrodite* unter dem Gesamttitel *Trionfi* als „Trittico teatrale“ zusammen. „In den *Carmina burana* wie überhaupt in den *Trionfi* ist zum Beispiel das Szenische nur skizziert; bildliche, gestisch-mimische und tänzerische Verwirklichung bleiben offen als letzte Stufe der Interpretation.“ Grundsituationen des Menschen und der Welt werden sinnbildlich und beispielhaft dargestellt: „So stellt ORFFS Bühne den Anspruch des ‚Welttheaters‘.“¹⁶¹

83 ORFFS Musik will also das gesprochene Wort der „vertonten“ Werke weder verdoppeln noch ersetzen, sondern steht gewissermassen als „Negativ der Sprache ... in Funktion für den Klang, sie ist Klangregie für die Sprache, wo sie über das einfach gesprochene Wort hinaus erklingen soll: Die Musik leiht dem Wort ihre Möglichkeiten der rhythmischen Motorik, der psalmodierenden Rezitation, der Koloratur, des Arioso bis hin zur Arie. Hinzu kommt ein in seiner Zusammensetzung vom „Ausdrucksorchester“ ganz verschiedener Instrumentalklangkörper, der eine Art von Klangraum zu schaffen hat, in den hinein das Wort erklingen kann, der die Sprache umfassen kann.“¹⁶² „Während die eine Schule glaubt, jede Wiederholung und Symmetrie meiden zu müssen, weil sie die Wirkung schwächen, zieht ORFF seine zündenden Wirkungen aus vielen bohrenden Wiederholungen. Ein Rhythmus, ein Akkord, ein Satz gilt nie für einen Takt. (...) mit dieser *Technik des ostinaten Mosaiks* arbeitet ORFF fast immer, und zwar mit dem grössten Erfolg. (...) ORFF geht an den harmonischen Möglichkeiten, auf die andere so grosses Gewicht legen, völlig vorbei, sondern hält sich an den Sprachfall.“¹⁶³

84 Fundamentales Element Orffscher Stilbildung ist dabei eine *betont statische*¹⁶⁴ „*Rondo-Architektur*“: „Dieser Klangraum entsteht nicht wie sonst mittels einer entwickelnden, auf Fortspinnung oder auf thematischer Arbeit beruhenden musikalisch-kompositorischen Satztechnik, sondern über musikalisch-statistischen Fundamentaltechniken wie *Bordun*,

¹⁵⁹ FEIL, 739.

¹⁶⁰ FEIL, 739.

¹⁶¹ FEIL, 739.

¹⁶² FEIL, 739.

¹⁶³ HERZFELD, 255.

¹⁶⁴ Vgl. SCHUMANN, Klangwelt.

Orgelpunkt, Tonwiederholung, Ostinato, Wechselklang, Dur-Moll-Wechsel als vorharmonischer Klangflächenkontrast, Mixturspaltung und -ballung u.ä. Der Klang wird dabei in der Regel aus *Formeln oder Klangzellen* entwickelt, und zugleich werden über erkennbar abschnittsweise gebildete Wiederholungen musikalische Formen gebildet (Rondo-Architektur).¹⁶⁵

85 Diese Stilelemente erzeugen den Eindruck des von ORFF seit einem Vierteljahrhundert, den Zeiten des Blauen Reiters (vgl. Rzz. 11 und 78 hiervor), so angestrebten Elementaren, Urwüchsigen der Musik: „leibhaftiges“ Erklingen von Sprache (FEIL), das spezifisch auch den Bau der Chorpartien kennzeichnet. Wie IGOR STRAWINSKY, so hat auch CARL ORFF aus dem neuen Verständnis von Musik (altgriechisch: μουσική = musikè) im historischen Zeitalter für sein Komponieren Schlussfolgerungen gezogen. ARNOLD FEIL spitzt sie treffend zu auf „die Konsequenz, nicht mehr zu komponieren!“ Zumal für einen der bedeutendsten deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts überaus provokant formuliert, trifft die Aussage doch gerade den Kern: „ORFF stellt seine Musik konsequent in den Dienst der Sprache, nämlich in den Dienst historischer Sprachwerke, die nach Bedeutung und Rang das Abendland wesentlich bestimmen, deren ‚Leben‘ aber an Musik gebunden ist – an Musik, die es nicht mehr gibt, weswegen diese Werke auch nicht mehr ‚leben‘ können; man erinnert sich nurmehr an sie. So leiht ORFF lyrischen Texten des Mittelalters und Dramen der Antike seine Musik, damit sie die intendierte Wirklichkeit des Erklingens wiedererlangen können. Diese Musik kann sich, weil die ursprünglichen Musiken sich gleichsam verflüchtigt haben – sie waren ja nur ein Faktor des Erklingens der *Sprache* und nicht die Sache selbst, also auch *nicht als Musik an sich* zu überliefern –, nicht auf historisches musikalisches Material stützen, sie ist vielmehr aus den musikalischen Möglichkeiten der Gegenwart neu zu schaffen.“¹⁶⁶

86 Dieses leibhaftige Erklingen der Sprache weckt das Bedürfnis nach szenischer Ausführung, „nämlich in einem Raum, der es gestattet, die Wirkung von Wort und Musik in der erklingenden Sprache durch optische Mittel zu unterstützen und so zu vertiefen. Freilich kann gerade ein Theaterraum den Zuhörer auch zu falschen Erwartungen und Einstellungen verführen, etwa als ob es sich hier wie bei einer Oper darum handle, einen Ablauf von äusseren Geschehnissen durch Musik mit- und nachzugestalten. Diese Auffassung würde die Bedingung einer „szenischen Kantate“ jedoch verkennen, die *niemals dramatisch-erzählend sondern nur zuständlich-schildernd* sein darf, und deren erklingende Texte keine Vermengung mit „Handlungen“ sondern höchstens ein bildhaftes Symbol vertragen: *Keine Theaterwirkung ist beabsichtigt sondern die sich an alle Sinne wendende Raumwirkung erklingender Sprache*.“¹⁶⁷ In diesem Sinne lässt sich sagen: ORFFs Werke und insbesondere die *Carmina Burana* sind weder Opern noch Oratorien. Der Musikwissenschaftler KARL HEINRICH WÖRNER¹⁶⁸ hat das Dilemma, ORFFs Werke zu beschreiben, in die Formel gekleidet: „Begnügen wir uns mit einem Sammelnamen: Werke für das musikalische Theater“.

87 Wenn ORFF nach dem Erscheinen der *Carmina Burana* alle vor 1935 erschienenen eigenen Werke mit Ausnahme seines Schulwerks von 1935, seiner beiden MONTEVERDI-Bearbeitungen von 1925 *Klage der Ariadne* und *Tanz der Spröden* (die er dann 1940 trotzdem nochmals beide überarbeiten sollte [vgl. Rz. 15 hiervor]) und seiner *Entrata* nach WILLIAM BYRDS *The Bells* für fünf getrennte Orchester von 1928 zurückzog (vgl. Rz. 11 hiervor), trug er also seinem neuen musikalischen Bewusstsein Rechnung: Für seine Vergangenheit und für sein künftiges Werk wollte er den neuen Dienst der Musik an der

¹⁶⁵ FEIL, 739.

¹⁶⁶ FEIL, 696.

¹⁶⁷ FEIL, 739f.

¹⁶⁸ WÖRNER, hier zit. nach FEIL, 697.

Sprache und in diesem Sinn den Dienst der Musik als Medium geschichtlicher Erkenntnis und Vergegenwärtigung betonen.¹⁶⁹

88 Dennoch dürfen die Ostinati und die breite Palette verschiedenartigster Schlagwerkeinsätze nicht dazu verleiten, ORFF auf Rhythmik zu reduzieren. Er selbst verstand sich seit seinen frühesten Kompositionen als *Melodiker*. „Der gesamte Komplex der szenischen Kantate basiert auf dem *diatonischen Strophenlied*, also auf einer Kunstform, deren *lapidare Einfachheit* lediglich dann zu wirken vermag (...), wenn sie von starker *melodischer Empfindung* belebt wird. Das strophische Lied ballt sich unter wuchtigen Ostinati zu grossflächigen Chören („*O Fortuna*“), reichert sich an mit melismatisch-gregorianischen Wendungen („*Ego sum abbas*“), lockert sich zum altdeutsch-volkstümlichen Tanzliedchen („*Chume, chum, geselle min*“), nimmt die Gestalt froher Chorweisen an („*Floret silva nobilis*“), wendet sich ins Parodistische („*Olim lacus colueram*“) und schmettert mit den aufrührerischen punktierten Rhythmen eines Vaganten-Gesangs („*Estuans interius*“) wie mit der ausgelassenen Motorik eines Sauf-Cantus („*In taberna*“). Als melodisches Element tritt noch das italienische Arioso hinzu, das für ORFFS innige Beziehung zu MONTEVERDI spricht (Sopransoli: „*Stetit puella*“, „*In trutina*“).¹⁷⁰ „Wenn möglich, meidet er auch die diatonische Musik und begnügt sich mit Pentatonik, mit der Fünftönenleiter. Rhythmus und Pentatonik bilden die beiden Elemente seiner musikalischen Lehre (...).“¹⁷¹

89 Recht eigentlich orffisch sind neben der von vital-energiegeladener Empfindung getragenen, hier kantablen, dort kräftig deklamatorischen Melodik die Klangwucht elementarer Rhythmen, „die fast archaische Statik der grossflächigen Schicksals-Chöre, die anti-romantische Behandlung des traditionellen Orchesters, insbesondere der Streicher, und vor allem das neuartige, auf magische Wirkungen abzielende „ORFF-Instrumentarium“ mit drei Glockenspielen, Xylophon, grossem und kleinem Becken, verschiedenen Pauken, Trommeln und anderen scharfrhythmisierenden Schlaginstrumenten. ... Das romantsche Prinzip des orchestralen Mischklangs ist aufgegeben; die Instrumente sollen in ihrer Eigenart und ihrer spezifischen Farbe wahrgenommen werden, genauso wie die Liedstrophen, die melismatischen Rezitative und die kurzen Tänze exakt konturiert nebeneinanderstehen.“¹⁷²

90 Als Stilmittel versinnbildlichen das übersichtliche diatonische Strophenlied, die eingängig einfache Melodik, die ausgeprägten Rhythmen und die elementare Klangwucht den Inhalt der vertonten Benediktbeurener Texte: Die Kantate kennt keine „handelnden Personen“. Es werden keine individuellen Schicksale abgehandelt. Beschworen werden vielmehr Urgewalten: Das Rad der *Fortuna*, welches niemals am Rollen gehindert werden kann, das übermächtige Spriessen des Frühlings, die verwirrende Wirkung der Liebe und der unwiderstehliche Traum des Schlaraffenlebens. Die mittelalterliche Gesellschaftsordnung wies dem Individuum seinen Platz im täglichen Ringen um blosses Überleben in einer Subsistenzwirtschaft; individuelle Freiheiten bestanden an den wenigsten Orten und für die wenigsten Menschen. ORFFS Klangwelt versinnbildlicht in den klar strukturierenden Stilelementen diese Weltordnung, und seine in die Bedingungen des 20. Jahrhunderts übertragene WAGNERSche Vorstellung eines „Gesamtkunstwerks“ bildet in der Einheit von Tanz und Bewegung, von Gesang und Klang sowie von magischen Bildern den Menschen als Spielball der Mächte ab.

91 ORFFS Musik (Μουσική), „bietet weniger für das Ohr als die traditionelle Opernmusik. Dafür bezieht sie aber alle Sinne ein; denn sie ist nicht nur Ton, sondern auch Tanz, nicht nur Klang, sondern auch Spiel, nicht nur Gesang, sondern auch Szene, Theater – sie ist Musik im Sinne einer alle Künste vereinenden und zusammenschliessenden Musenkunst, wie sie zuerst die Griechen entwarfen.“ (HANS MAIER)

¹⁶⁹ Vgl. FEIL, 740.

¹⁷⁰ SCHUMANN, Klangwelt. Zu Nr. 13 *Ego sum abbas* vgl. auch Fn. 130.

¹⁷¹ HERZFELD, 252.

¹⁷² SCHUMANN, Klangwelt.

D Benediktbeuern

92 Wie dargelegt, ist Benediktbeuern (vgl. dazu Rzz. 49f hiervor) der Ort jahrhundertelanger Aufbewahrung, nicht aber Entstehungsort des Codex Buranus.¹⁷³ Wie mag das Kloster Benediktbeuern überhaupt in den Besitz der Handschrift gekommen sein? Entstanden lange vor der Gründung der grossen spätmittelalterlichen Orden der Dominikaner, der Franziskaner und der Kapuziner, gehörte das Benediktiner Kloster Benediktbeuern wie das viel später gegründete Augustiner Chorherrenstift Kloster Neustift im Südtirol zur Erzdiözese Salzburg. Die Druckkunst wurde erst gut zwei Jahrhunderte nach der Entstehung des *Codex Buranus* von JOHANNES GUTENBERG (1400-1468) entwickelt. Unentdeckt, konnte die Handschrift daher sechs Jahrhunderte lang höchstens Mönche in Benediktbeuern erfreuen. Und so lange diese Mönche nach aussen nichts verlauten liessen, war auch kein kirchliches Disziplinarverfahren (Inquisition) zu befürchten. Den Anlass des Umzugs der Handschrift aus dem Südtirol nach Bayern kennen wir nicht. Aber der Brennerpass verbindet Brixen mit Bayern auf ziemlich dem kürzesten Weg.

93 Lesen und schreiben zu können war im 12. und 13. Jahrhundert noch das Privileg einer ganz kleinen Elite. Das Studium der Theologie war dabei unter verschiedensten Aspekten noch zusätzlich attraktiv: Zunächst begannen *theologische* Vorlesungen an den Universitäten der grossen Städte und insbesondere von Paris zu diesen Zeiten als einzige erst am späteren Vormittag, derweil die akademischen Veranstaltungen aller anderen Disziplinen frühmorgens stattfinden mussten. Insbesondere nach durchzechten Nächten war dies ein nicht zu vernachlässigender Vorteil. Nachhaltiger noch war ein zweiter Vorteil des Theologiestudiums und der Klerikerlaufbahn. Im germanischen Recht galt nämlich die Regel: „Das Kind folgt der ärgeren Hand“¹⁷⁴. Dies hiess: Das Kind eines Adligen mit einer Nichtadligen konnte nicht adlig werden, ebenso wenig wie das Kind einer Adligen mit einem Nichtadligen. Erst recht hatten Kegel (d.h. ausserehelich geborene Kinder) kein Erbrecht. Profanrechtlich war reine blaublütige Abstammung also die einzige Möglichkeit, adlig zu werden. Die Zölibatspflicht hatte die ökonomische Kehrseite, die Vererbung des Reichtums der Benefizien (Kirchengüter als ökonomischer Basis kirchlichen Lebens) zu verhindern. Dadurch konnte jede Pfründe nach dem Ableben eines Klerikers neu vergeben werden. Anders herum gesagt: Den nicht Blaublütigen bot die Kirche als *einzige* Institution *Karriereaussichten*, freilich um den Preis des Pflichtzölibats. Und als dritten Vorteil genossen die Kleriker das Privileg, keinen weltlichen Gerichten unterworfen, sondern nur kirchlichen Vorgesetzten rechenschaftspflichtig zu sein (*Exemption*).

94 Gegründet worden war das Kloster Benediktbeuern um 750 n. Chr. im westbayrischen Huosi-Gau vermutlich unter Mitwirkung des Germanenmissionars BONIFATIUS (672-755). Erster Abt wurde einer der Klosterstifter, LANTRID. Zur Zeit der Karolinger (800-960) hatte das Kloster Benediktbeuern eine bedeutende Schreibschule und wurde daher auch Reichsabtei: Die Kaiser benötigten für die Verwaltung ihres grossen Reiches Schreiber. Infolgedessen wurde das Kloster freilich auch Zielscheibe einfallender Magyaren, die es 955 n. Chr. zerstörten. Daraufhin wurde an der Stelle ein Kanonikerstift errichtet. 1031 n. Chr. gründete Abt ELLINGER zusammen mit Mönchen aus dem Kloster Tegernsee im Geist der Klosterreform von Gorze in Benediktbeuern ein neues Kloster, welches alsbald zu einem kulturellen Zentrum des Deutschen Reiches im Hochmittelalter, damit aber ab Mitte des 11. Jahrhunderts auch erneut zur Zielscheibe wurde – diesmal von Adligen, welchen seine Reichsunmittelbarkeit und Unabhängigkeit ein Dorn im Auge war. So konnte beispielsweise der Augsburgener Bischof HERMANN VON VOHBURG (1096-1133) die Abtei 1116 vorübergehend seinem Bistum einverleiben. Erst 1133 gelang es Abt ENGELSCHALK, Kaiser LOTHAR VON SUPPLINBURG (1075-1137) zur Wiederherstellung der Reichsfreiheit des Klosters zu bewegen. 1248 starben die Herren von Andechs aus; ihnen folgten als Klostervögte die Wittelsbacher, denen es gelang, die Reichsunmittelbarkeit des

¹⁷³ JARNUT, I 1869; BERNT, *Vagantendichtung* VIII 1366f.

¹⁷⁴ PLANITZ, 38 und 217.

Klosters Benediktbeuern subkzessive auszuhöhlen und es im 14. Jahrhundert dann zu einem landsässigen bayrischen Kloster zu degradieren, welches eine starke Sonderstellung einzig noch im Gerichtswesen zu bewahren vermochte.¹⁷⁵

E Fortuna und *Ἀνάγκη* (Anankè)

95 CARL ORFFS *Carmina Burana* sind in das berühmt vertonte Rahmgedicht (*O Fortuna velut luna*, Nr. 1 und Nr. 25) eingebettet. Dieses Schicksalsrad zierte die Titelseite des in München aufbewahrten Originals des *Codex Buranus*. CARL ORFF hat es als Umschlagsblatt seiner Komposition eigenhändig nachgezeichnet¹⁷⁶, und in dieser Form zierte es auch den Umschlag unseres Klavierauszugs. Was will Fortuna in der Antike besagen? *Fortuna* ist das lateinische Gegenstück der altgriechischen *Ἀνάγκη* (Anankè = Zwang, Notwendigkeit)¹⁷⁷, die vom griechischen Dichter KALLIMACHOS¹⁷⁸ als vergöttlichte Naturnotwendigkeit beschrieben wurde. Nach der griechischen Mythologie soll sie mit *Χρόνος* (Chronos = griechisch für Zeit) die drei Nachkommen Äther, Chaos und Erebus gezeugt haben.¹⁷⁹ Anankè war Mutter der Moiren¹⁸⁰, Gemahlin des Demiurgen, Mutter der Heimarmene¹⁸¹ PLATON versteht sie als die originale Urkraft¹⁸², weil sie bereits den grossen griechischen Dramatikern¹⁸³ des 5. Jahrhunderts v. Chr. zufolge selbst den Göttern überlegen ist¹⁸⁴, denn den Göttern ist Anankès Wunsch Befehl.¹⁸⁵ Die pythagoreische Schule auf Samos hatte eigene Vorstellungen der Anankè entwickelt.¹⁸⁶ In Korinth wurde Anankè dann kultisch eigens verehrt.¹⁸⁷

F Literatur

1. GÜNTER BERNT: *Goliarden*. In: Lexikon des Mittelalters. (dtv-Taschenbuch). München ²2002. Bd. IV, 1553.
2. GÜNTER BERNT: *Vagantendichtung*. In: Lexikon des Mittelalters. (dtv-Taschenbuch). München ²2002, Bd. VIII, 1366f.
3. URBAN BOMM: Das Volksmessbuch für alle Tage des Jahres. Das vollständige römische Messbuch mit Erklärungen und einem Choralanhang. Einsiedeln/Köln ⁸1958, 504-506
4. PIO CARONI: Quellen und Texte zur rechtshistorischen Vorlesung. Bd. I. Bern ³1983.
5. GEORG DENZLER: Das *Papsttum* und der Amtszölibat. 2 Bände. (Päpste und Papsttum, V/1 und V/2). Stuttgart 1973/1976.
6. GEORG DENZLER: Die *Kanonikerbewegung* und die gregorianische Reform im 11. Jahrhundert. In: ALFONS STICKLER (Hg.): *Studi Gregoriani per la storia della „Libertas ecclesiae“*. Bd. IX. Rom 1972, 223-237.
7. GEORG DENZLER: Die *Geschichte* des Zölibats. (Herder-Spektrum, 4146.). Freiburg im Br. 1983, bes. 148-151.
8. GEORG DENZLER: *Priesterehe* und Priesterzölibat in historischer Sicht. In: FRANZ HENRICH (Hg.): *Existenzprobleme des Priesters*. (Münchener Akademie-Schriften, 50.) München 1969, 15-52.

¹⁷⁵ JARNUT, I 1869.

¹⁷⁶ HERZFELD, 252.

¹⁷⁷ Vgl. zum Folgenden noch mit weiteren Aspekten FAUTH, I 332.

¹⁷⁸ KALLIMACHIOS: *Hymnoi* IV 122; dazu vgl. PETERICH, 214.

¹⁷⁹ ORPHEUS: *Fragment* 54; dazu EURIPIDES: *Alkestis* 965, *Helena* 514; APOLLONIOS VON RHODOS: *Argonautika* 12ff.

¹⁸⁰ PLATON: *Politikos* (Staatsmann) 617c.

¹⁸¹ ORPHEUS: *Fragment* 162. Dazu vgl. EURIPIDES: *Alkestis* 965, *Helena* 514.

¹⁸² PLATON: *Symposion* (Gastmahl) 195c.197b.

¹⁸³ SOPHOKLES: *Fragment* 235 N; AISCHYLOS: *Prometheus* 514 [2], 27f.

¹⁸⁴ PLATON: *Nomoi* (Gesetze) 818e.

¹⁸⁵ EMPEDOKLES: *Fragment* 115 D. [2], 22ff.

¹⁸⁶ Reflexe davon bei PINDAROS: *Olympien* 2,107f. m. *Scholion* [2], 20f. [4], 148.

¹⁸⁷ PAUSANIAS: *Reiseführer Griechenlands* (Περιηγησις της Ελλάδος) 2,4,6.

9. GEORG DENZLER: Der *Zölibat* der Priester zur Zeit Papst Innozenz' III. In: MANLIO BELLOMO/ORAZIO CONCORELLI (Ed.): Proceedings of the Eleventh International Congress of Medieval Canon Law. Catania, 20 July – 6 August 2000. (Monumenta Iuris Canonici, Series C: Subsidia, Vol. XII.) Città del Vaticano 2006, 567-574.
10. GEORGES DUBY: Ritter, Frau und Priester. Die Ehe im feudalen Frankreich. Übersetzt von Michael Schröter. Zürich ²1986.
11. WILL DURANT/ARIEL DURANT: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. VII: Das hohe Mittelalter und die Frührenaissance. Aus dem Amerikanischen übersetzt von ERNST SCHNEIDER. (Ullstein-Taschenbuch, 36107.) Frankfurt/Berlin/Wien 1981.
12. JOSEF EBERLE: Einleitung. In: *Psalterium profanum*. Weltliche Gedichte des lateinischen Mittelalters. Zürich 1962, 7-62.
13. WERNER EGK: Die Zeit wartet nicht. Percha 1973.
14. WERNER EISENHUT: Fortuna. In: KONRAT ZIEGLER/WALTHER SONTHEIMER (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. (dtv-Taschenbuch, 5963.) München ²1979, Bd. II, 597-600.
15. WOLFGANG FAUTH: Ananke (Ἀνάγκη). In: KONRAT ZIEGLER/WALTHER SONTHEIMER (Hgg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. (dtv-Taschenbuch, 5963.) München ²1979, Bd. I, 332.
16. HANS FEHR: Deutsche Rechtsgeschichte. (Lehrbücher und Grundrisse der Rechtswissenschaft, 10.) Berlin ⁶1962.
17. ARNOLD FEIL: 1936 CARL ORFF (1895-1982): „*Carmina burana*“ in Frankfurt am Main. In: ARNOLD FEIL: Metzler Musik-Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar ²2005, 739f.
18. HEINRICH FICHTEAU: Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich. (dtv-Taschenbuch, 4577.) München ²1992.
19. NORBERT FREI: Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945. Frankfurt/New York 2001.
20. HORST FUHRMANN: Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit. (Becksche Reihe, 1473.) München ⁴2002.
21. KLAUS HÄFNER: Johann Sebastian Bach. Begleitbooklet zu JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam BWV 246 Anh. II, 30. MONA SPÄGELE (Sopran), CHRISTIANE IVEN (Alt), RUFUS MÜLLER (Tenor), HARRY VAN BERNE (Tenor), STEPHAN SCHRECKENBERGER (Bass), MARCUS SANDMANN (Bass), Alsfelder Vokalensemble, Barockorchester Bremen, WOLFGANG HELBICH. (cpo 999 293-2), 10-14.
22. FRIEDRICH HERZFELD: Musica nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts. Berlin 1954, 252-255.
23. JOHN FREDERIC HINNEBUSCH: The Historia occidentalis of Jacques de Vitry. A critical edition. (Spicilegium Friburgense, 17.) Fribourg 1972.
24. <http://www.orff.de/>, abgerufen am 08.03.2012.
25. KURT HUBER/CARL ORFF: Musik der Landschaft. Volksmusik in neuen Sätzen. Lieder und Tänze aus dem bayerischen Raum. Mainz 1942.
26. JÖRG JARNUT: *Benediktbeuern*, Kloster OSB in Bayern. In: Lexikon des Mittelalters. (dtv-Taschenbuch). München ²2002, Bd. I, 1869.
27. MICHAEL H. KATER: Carl Orff im Dritten Reich. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 43 (1995) 1–35.
28. ERNST KLEE: *Kulturlexikon* zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. (Fischer-Taschenbuch, 17153.) Frankfurt am Main ²2009.
29. ERNST KLEE: Das *Personenlexikon* zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. (Fischer-Taschenbuch, 16048.) Frankfurt am Main ²2007.
30. MOURAD KUSSEROW: „Gott will es“. 900 Jahre Kreuzzugsideologie und kein Ende? In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 275 vom Samstag/Sonntag, 25./26.11.1995, 66.
31. JACQUES LE GOFF: Die Intellektuellen im Mittelalter. Aus dem Französischen übersetzt von CHRISTIANE KAYSER. (dtv-Taschenbuch, 4581.) München ²1994.
32. EMMANUEL LE ROY LADURIE: Montailou. Ein Dorf vor dem inquisitor 1294-1324. Aus dem Französischen übersetzt und bearbeitet von PETER HAHNBROCK. (Ullstein-Taschenbuch, 34114.) Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983.
33. ORA LIMOR: Das verworfene Volk. In: NICHOLAS DE LANGE (Hg.): Illustrierte Geschichte des Judentums. Frankfurt am Main/Zürich 2000, 105-160.
34. HEINRICH MANN: Mephisto. Roman einer Karriere. Amsterdam 1936.
35. GIOVANNI DOMENICO MANSI (Hg.): Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. 53 Bände. Florenz/Venedig 1759-1827.
36. ANDREAS MEYER: Carl Orff, Werkinfo *Carmina Burana*. <http://www.philharmonischer-chor-bochum.de/werkinfo-orff-carmina-burana.html>, abgerufen am 18.02.2012.

37. ULRICH MICHELS: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Bd. 2: Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart. (dtv-Taschenbuch, 3023.) München 1985.
38. CARL MIRBT: Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus. Tübingen³1911.
39. Monumenta Germaniae historica inde ab anno Christi 500 usque ad annum 1500. Reihe Scriptorum. 32 Bände Hannover 1826-1934.
40. Museum im Mendelssohn-Haus: Katalog zur ständigen Ausstellung. Leipzig o.J. (2005).
41. AUGUST NITSCHKE: Die Germanen. In: GOLO MANN/AUGUST NITSCHKE [Hgg.]: Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Bd. V: Islam. Die Entstehung Europas. Berlin/Frankfurt am Main²1986.
42. CARL ORFF: Carl Orff und sein Werk. *Dokumentation*. 8 Bände. Schneider, Tutzing 1975–1983.
43. GODELA ORFF: *Mein Vater und ich*. München 1995.
44. ELKE PAHUD DE MORTANGES: Gratwanderung und Absturz. Luise Rinser (1911-2011) und Karl Rahner (1904-1984). In: ELKE PAHUD DE MORTANGES: Unheilige Paare? Liebesgeschichten, die keine sein durften. München 2011, 221-249.
45. ECKART PETERICH: Theologie der Hellenen. Leipzig 1938.
46. RICHARD PICKER: Krank durch die Kirche? Katholische Sexualmoral und psychische Störungen. Wien 1998, speziell 136-145.
47. ENEA SILVIO PICCOLOMINI (nachmals Papst PIUS II.): *Euryalus et Lucretia. De duobus amantibus historia*. Deutsch: Euryalus und Lucretia. Die Geschichte zweier Liebender. Lateinisch/deutsch übersetzt von HERBERT RÄDLE. (Reclam, 8869.) Stuttgart 1993.
48. HANS PLANITZ: Deutsches Privatrecht. Wien³1948.
49. HANS PLANITZ/KARL AUGUST ECKHARDT: Deutsche Rechtsgeschichte. Graz/Köln³1971.
50. FRED K. PRIEBERG: *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-Rom-Lexikon, Kiel 2004.
51. FRED K. PRIEBERG: *Musik im NS-Staat*. (Fischer-Taschenbuch, 6901.) Frankfurt am Main 1989.
52. *Psalterium profanum*. Weltliche Gedichte des lateinischen Mittelalters, lateinisch und deutsch herausgegeben und übersetzt von JOSEF EBERLE. Zürich 1962, 55f, 382-503, bes. 392ff [CB 16 = ORFF Nr. 2] und 570f, 396f [CB 17 = ORFF Nr. 1 und Nr. 25] und 571, 458 [CB 130 = ORFF Nr. 12] und 574, 460 [CB 136 = ORFF Nr. 4] und 574f, 464 [CB 143 = ORFF Nr. 5], 476f und 576 [CBS 178 = ORFF Nr. 20] und 575, 488 [CBS 235 = ORFF Nr. 14] und 577.
53. OLIVER RATHKOLB: Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991.
54. HANS RENNER: Reclams Konzertführer. Orchestermusik. Stuttgart⁶1963, 862f.
55. CHRISTOPH RINSER: Luise Rinser – Persönlichkeit und Werk. In: *Aufgang*. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik, 2. Stuttgart 2005, 380-386.
56. LUISE RINSER: Saturn auf der Sonne. Frankfurt am Main 1994, S. 86ff.
57. THOMAS RÖSCH: Carl Orff. In: LUDWIG FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG*. Personenteil. Kassel u.a.²2004. Bd. XII, 1397-1401.
58. HANS SARKOWICZ: Schriftsteller im Dienste der NS-Diktatur. In: HANS SARKOWICZ: *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main 2004.
59. DIETER SCHALLER/VOLKER MERTENS/HANS SCHMID/JOACHIM M. PLOTZEK: *Carmina Burana*. In: *Lexikon des Mittelalters*. (dtv-Taschenbuch). München²2002, Bd. II, 1513-1517.
60. KARL SCHUMANN: Die *Klangwelt* der „Carmina Burana“. Begleittext zur LP Carl Orff: *Carmina Burana*. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis. GUNDULA JANOWITZ (Sopran), GERHARD STOLZE (Tenor), DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Bariton). Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin. Schöneberger Sängerknaben. EUGEN JOCHUM. Ex libris XL 172'740.
61. KARL SCHUMANN: „Carmina Burana“. Die *Benediktbeurer Handschrift*. Begleittext zur LP Carl Orff: *Carmina Burana*. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis. GUNDULA JANOWITZ (Sopran), GERHARD STOLZE (Tenor), DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Bariton). Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin. Schöneberger Sängerknaben. EUGEN JOCHUM. Ex libris XL 172'740.
62. JOHN TYRRELL: Begleittext zu LEOS JANÁČEK: *Das schlaue Füchslein*. LUCIA POPP (Sopran), EVA RANDOVÁ, DALIBOR JEDLIČKA, Wiener Philharmoniker, Sir CHARLES MACKERRAS. Decca D257D 2, 12-16.
63. ALOIS UHL: *Papstkinder. Lebensbilder aus der Zeit der Renaissance*. Düsseldorf/Zürich 2003.
64. RICHARD WAGNER (alias KARL FREIGEDANK): *Das Judentum in der Musik*. In: FRANZ BRENDEL (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik* 17 (1850) Bd. I, 101-112; erweiterte Zweitaufgabe: RICHARD WAGNER: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig 1869, abrufbar unter [http://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_\(1869\)](http://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_(1869)).
65. PAUL WIEGLER: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. I: Von der Gotik bis zu Goethes Tod. Berlin 1930.

-
66. HANS-URS WILI: Zur Zölibatspflicht der Weltkleriker im katholischen Kirchenrecht. Kanonistische Erwägungen in der neueren Literatur. In: FRANZ FURGER/JOSEF PFAMMATTER (Hgg.): *Teologische Berichte IV*. Zürich/Einsiedeln/Köln 1974, 183-244.
 67. HANS-URS WILI: Konzerteinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Dezember 2005. 1. BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): *A Ceremony of Carols* op. 28 (1942/1943); 2. CÉSAR FRANCK (1822-1890): *Messe A-Dur* op. 12 für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, 3stimmigen Chor, Harfe, Violoncello, Kontrabass und Orgel (1860/1872): *Gloria*, *Panis angelicus* (Sopran-Solo, Violoncello, Harfe und Orgel), *Agnus Dei*; 3. HUGO DISTLER (1908-1942): *Geistliche Chormusik* op. 12. Nr. 4: *Singet frisch und wohlgemut*. Motette auf die Weihnacht für vierstimmigen Chor a cappella (1934-1941); 4. PHILIPP FRIEDRICH BUCHNER (1614-1669): *O welche Freude im Himmel*. Weihnachtsskandate aus den ersten „*Concerti ecclesiastici*“ für Soli, gemischten Chor und Continuo. Venedig 1642; 5. GEORG FORSTER (1510-1568): „*Vom Himmel hoch da komm ich her*“. 5-stimmiger Satz. Tübingen 1544.
 68. HANS-URS WILI: Konzerteinführung zum Konzert des Singkreises vom 24./25. Oktober 2009. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847): *Psalm 100 WoO Jauchzet dem Herrn alle Welt* (1844); *Die Deutsche Liturgie* (1846); *Psalm 43 Richte mich Gott* op. 78 Nr. 2 (1844); *Psalm 91,11f WoO/op. 70 Nr. 7 Denn er hat seinen Engeln* (1844); JOSEPH FRANZ HAYDN (1732-1809): *Symphonie Nr. 49 f-moll „La passione“* Hob I:49 (1768); *Stabat Mater* Hob. XX^{bis} (1767).
 69. HANS-URS WILI: Konzerteinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen zum Jubiläum seines 40jährigen Bestehens am 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern. JOHANNES BRAHMS: *Ein Deutsches Requiem* für Sopran, Bariton, Chor und Orchester op. 45.
 70. HANS-URS WILI: Konzerteinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): *Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London).
 71. HANS WOLLSCHLÄGER: *Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem*. Geschichte der Kreuzzüge. (Diogenes Taschenbuch, 48.) Zürich 1973.
 72. KARL HEINRICH WÖRNER: *Neue Musik in der Entscheidung*. Mainz 1954.
 73. STEFAN ZWEIG: *Die Welt von gestern*. Erinnerungen eines Europäers. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) Frankfurt am Main ³²2000, 417-427.