



Oliver Rathkolb

Carl Orff

und der Nationalsozialismus

orff
zentrum
münchen

SCHOTT

Oliver Rathkolb
Carl Orff und der Nationalsozialismus

Publikationen des Orff-Zentrums München

Herausgegeben von Thomas Rösch

Band II/2

orff
zentrum
münchen

Publikationen des Orff-Zentrums München

Oliver Rathkolb
Carl Orff und der
Nationalsozialismus

 SCHOTT

Mainz · London · Madrid · Paris · New York · Tokyo · Beijing

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

SDP 176
ISBN 978-3-79-572755-0

© 2021 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck in jeder Form sowie die Wiedergabe durch Fernsehen, Rundfunk, Film,
Bild- und Tonträger oder Benutzung für Vorträge, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlags

Lektorat und Register: Hildegard Hogen
Umschlagbild/Coverabbildung: Carl Orff, 1944, © RINGFOTO GmbH & Co. KG
(Carl-Orff-Stiftung/Archiv: Orff-Zentrum München)
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Inhalt

Vorwort des Reihenherausgebers	7
Vorwort des Autors	10
I Einleitung	13
II Rückblende – Berliner Prägungen 1923–1933	18
III NS-Machtergreifung und das <i>Schulwerk</i> nach 1933	26
IV »Musikbetrachtung« und politische Rezeption von Aufführungen in der NS-Zeit	39
1 Kantaten nach Texten von Werfel und Brecht	43
2 Das <i>Schulwerk</i> und die NS-Jugendorganisationen	44
3 Die Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin	51
3.1 <i>Olympische Reigen</i> (1936) und das vergessene Aufführungsverbot von Goebbels	51
3.2 Ein NS-»Gutachten« zu Orffs Musik	61
4 <i>Carmina Burana</i> – ein NS-Propagandastück?	65
4.1 Das kulturelle und politische Umfeld Carl Orffs zur Uraufführung der <i>Carmina Burana</i>	69
4.2 Die Rezeption der <i>Carmina Burana</i> in Deutschland und Europa 1937–1944	74
4.3 <i>Carmina Burana</i> in Wien und der Vertrag mit der Wiener Staatsoper ...	80
4.4 Weitere Aufführungen 1942–1944	89
4.5 <i>Carmina Burana</i> in der NS-»Musikbetrachtung«	91
5 Die Breslauer Musik (1938)	93
6 <i>Ein Sommernachtstraum</i> (1939)	96
7 Märchenstoffe und Antike – Indikatoren für Widerstand oder Anpassung?	101
7.1 <i>Der Mond</i> (1939)	101
7.2 <i>Die Kluge</i> (1943)	106
7.3 <i>Catulli Carmina</i> (1943)	113
8 Carl Orff – noch immer geprägt von »Atonalität« und »Verfallskunst«? ..	115
V Politische Observierung wegen des musikalischen Erfolgs von Carl Orff	118
1 Überprüfung der politischen Zuverlässigkeit	118
2 Unabkömmlich-Freistellung von der Wehrmacht und die »Gottbegnadeten-Liste«	119

VI	Entnazifizierung und verschwundene Verhörprotokolle	128
1	Schwarze, Graue und Weiße Listen	128
2	Zwischen Stuttgarter und Münchner Kulturbürokratie und den »US-Kulturmandarinen«	132
3	Entnazifizierung im Umfeld Orffs und die »Fragebögen«	135
VII	Überprüfung im Screening Center Bad Homburg	137
1	Die Voraussetzungen	137
2	Die Zielsetzungen	139
3	Die Ergebnisse	142
3.1	Der psychologische Teil des Reports	143
3.2	Sozialisation und Einkommen	143
3.3	Der politische Teil des Reports	146
3.4	NS-Funktionärskontakte	146
3.5	Kurt Huber und der Widerstand gegen die Nationalsozialisten	147
VIII	Die »Widerstandslüge«	148
IX	Politische Orff-Bilder: 1945/46 und 1994–2021	155
X	Conclusio	159
	Anhang	165
	Abkürzungen	255
	Bibliografie	256
	Primärquellen	256
	Schriften, Aufsätze und Artikel vor 1945	257
	Monografien, Sammelbände, Jahrbücher, Lexika ab 1945	259
	Aufsätze und Artikel ab 1945	265
	Filme	270
	Weiterführende Literatur	271
	Register	274
	Personen und Werke	274
	Orte	279
	Bildnachweis	281

Vorwort des Reihenherausgebers

Die Jahre 1933 bis 1945 liegen genau in der Mitte der Lebensspanne von Carl Orff (1895–1982). In die 36½ Jahre davor fallen nicht nur sein Studium an der Akademie der Tonkunst und seine Traumatisierung im Ersten Weltkrieg, sondern insbesondere auch seine musikalisch-künstlerische Prägung, Entwicklung und erste Stilfindung. In den 36½ Jahren nach 1945 erfolgten die Ausbildung seines eigentlichen Reifestils, wie er sich vor allem in den drei griechischen Tragödien *Antigonae*, *Oedipus der Tyrann* und *Prometheus* manifestiert, sowie die Umgestaltung des *Orff-Schulwerks* von der *Elementaren Musikübung* für Erwachsene zur *Musik für Kinder*; zudem wurde sein Schaffen nun auch international in immer stärkerem Maße rezipiert.

Zwischen 1933 und 1945 jedoch ereignete sich Orffs langersehnter Durchbruch als Komponist von Bühnenwerken mit der Uraufführung der *Carmina Burana* im Juni 1937. Dies wiederum verstärkte seinen Ehrgeiz, mit weiteren Erfolgen zu reüssieren, wobei er nicht zuletzt auch aus finanziellen Gründen auf die Aufführung seiner Kompositionen angewiesen war. So entstanden in den betreffenden 12½ Jahren gerade die Werke, die bis heute international zu seinen erfolgreichsten und beliebtesten zählen. Umso dringlicher stellt sich deshalb die Frage nach dem Verhalten des nicht mehr ganz jungen, in seinem fünften Lebensjahrzehnt stehenden Komponisten in der totalitären Diktatur des nationalsozialistischen Regimes. War er ein glühender Anhänger, war er Mitläufer, war er Nutznießer, war er passiver Gegner, war er aktiver Widerstandskämpfer? Und wie blickte er in späteren Jahren auf diese Zeit zurück?

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Orffs Rolle im sogenannten »Dritten Reich« vereinzelt kritisch hinterfragt; eine erste gründlichere Untersuchung legte Fred K. Prieberg in seinem 1982 erschienenen Buch *Musik im NS-Staat* (siehe Bibliografie) vor. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Forschungsergebnisse von Michael H. Kater, die ab 1994/95 im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Komponisten veröffentlicht und vielfach in den Medien kommentiert wurden (siehe Bibliografie). Doch trotz aller Ausführlichkeit haben Katers Arbeiten in vielerlei Hinsicht mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben; zudem wurden sie von Anbeginn an sehr kontrovers diskutiert. In der Folgezeit erschienen vor allem im deutsch- wie auch im englischsprachigen Bereich einige wissenschaftliche und zahlreiche populärwissenschaftliche Publikationen – die Letzteren bezüglich des Inhalts in unterschiedlichem Ausmaß quellenbasiert und in ihrer Absicht zum Teil tendenziös oder schlichtweg unsachlich.

Aufgrund der anhaltend strittigen Argumentationen und der oftmals diametral sich gegenüberstehenden Positionen innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses erschien es angebracht, seitens des Orff-Zentrums München einen neuen Akzent zu setzen. 2012 erging daher meine Anfrage an Univ.-Prof. Dr. Dr. Oliver Rathkolb, den Vorstand des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien, betreffs eines größeren Beitrags zum Thema »Carl Orff in den Jahren 1933 bis 1945« aus seinem Blickwinkel. Oliver Rathkolb, international anerkannter und renommierter Zeithistoriker mit langjähriger Erfahrung und zahlreichen Pub-

likationen auch zu den Themen Kultur und Musik im »Dritten Reich« (siehe Bibliografie), erschien nicht nur wegen seiner Kenntnis der aktuellen Methoden und Entwicklungen in seinem Fach, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass er seit 1994/95 die kontroversen Diskussionen um Carl Orff aus nächster Nähe mitverfolgt hatte, als besonders geeignet für diese Aufgabe. Darüber hinaus war er der Entdecker der von Kater nicht aufgefundenen Verhörprotokolle Orffs aus dem Screening Center in Bad Homburg 1946 – ein wichtiger Quellenfund, der damals (1999) in Fachkreisen kaum adäquat rezipiert wurde.

Im vorliegenden Band fasst Oliver Rathkolb die wichtigsten bisherigen Ergebnisse der Forschung zusammen und ergänzt sie durch zahlreiche eigene Erkenntnisse. Der Autor thematisiert dabei das Verhalten Carl Orffs nicht nur während der NS-Diktatur, sondern bereits in den Jahren davor sowie in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Er analysiert und bewertet die künstlerische und politische Rezeption des *Orff-Schulwerks* und der damals aufgeführten Bühnenwerke, insbesondere von *Carmina Burana* und der Musik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, und er untersucht die Kontakte des Komponisten zu NS-Potentaten wie dem Frankfurter Oberbürgermeister Friedrich Krebs oder dem Reichsleiter und Reichsstatthalter Baldur von Schirach in Wien sowie zur Reichsmusikkammer oder zu NSDAP-Parteistellen. Erwähnung finden die politische Observierung Orffs ebenso wie die »Gottbegnadeten-Liste« und die »Unabkömmlich«-Freistellung von der Deutschen Wehrmacht. Großen Raum nehmen schließlich genaue Analysen des Entnazifizierungsverfahrens, der Überprüfung im Screening Center Bad Homburg, des Verhältnisses Orffs zu Kurt Huber und zur Gruppe »Weiße Rose« sowie der sogenannten »Widerstandslüge« ein.

Oliver Rathkolb schreibt stets sachlich und unaufgeregt. Er scheut sich nicht, gelegentlich auch persönlich Stellung zu beziehen; dabei gelingt es ihm, einige neuere historiografische Mythen zu dekonstruieren. Darüber hinaus versucht der Autor immer wieder, die politische Verhaltensweise Carl Orffs nicht isoliert zu betrachten, sondern sie durch Vergleiche mit derjenigen anderer Komponisten wie etwa Werner Egk zu kontextualisieren, um auf diese Weise zu einer angemesseneren zeithistorischen Gesamtbewertung zu gelangen. Im Hintergrund des Buches steht so auch die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Künstlerinnen und Künstlern zum »Dritten Reich« oder, allgemeiner gefasst, zu jedweder totalitären Diktatur.

Im Anhang dieses Bandes finden sich zahlreiche wichtige, zum Teil von Oliver Rathkolb neu aufgefundene Dokumente, die hier erstmals publiziert werden. Auf eine allzu ausführliche Ausbreitung bereits hinlänglich erforschter Themenbereiche, die im Haupttext nur kurz Erwähnung finden, wurde bewusst verzichtet, um den Umfang des Buches nicht unnötig zu erweitern; für alle Interessierten, die diesbezüglich mehr Informationen erhalten und ihr Wissen vertiefen wollen, wurde zusätzlich zu den betreffenden Angaben in den Fußnoten eine separate Liste mit weiterführender Literatur erstellt. Eine ausführliche Bibliografie sowie ein Personen-, Werk- und Ortsregister schließen den Band ab.

Aufgrund der anhaltend hohen Arbeitsbelastung des Autors ist dieses Buch über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden. Umso mehr danke ich Oliver Rathkolb für seine konsequente Erschließung des Themas sowie für den stets hochinteressanten Meinungsaustausch. Herzlich danke ich auch der wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Orff-Zen-

trums München, Sabine Fröhlich M. A., die dem Autor mit Materialien und Informationen auf außerordentliche Weise zugearbeitet hat. Der Carl-Orff-Stiftung gebührt besonderer Dank, da sie mit ihrer uneingeschränkt offenen Haltung die Forschungsarbeiten von Oliver Rathkolb ermöglicht und zudem finanziell unterstützt hat. Dr. Hildegard Hogen lektorierte sorgfältig den Band und erstellte dankenswerterweise die Register. Abschließend danke ich Elke Dörr und PD Dr. Andreas Krause von Schott Music für die professionelle verlegerische Betreuung des Bandes und die angenehme Zusammenarbeit.

München, im Oktober 2021
Thomas Rösch

Vorwort des Autors

Dieses Buch hat eine lange Geschichte, die 1994 begann – bei einem Symposium »Zur Situation der Musik in Deutschland in den dreißiger und vierziger Jahren« (21.–25. November), das Hans Jörg Jans, der damalige Direktor des Orff-Zentrums München, organisiert hatte und in dessen Rahmen ich einen Vortrag über »Kulturpolitik in Wien nach 1938« hielt. Besondere Aufmerksamkeit galt dem in Kanada lehrenden deutschen Historiker Michael H. Kater, dessen gerade fertig gestellter Artikel über »Carl Orff im Dritten Reich« 1995 in Heft 1 der *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* erscheinen sollte. Zu diesem Thema referierte und diskutierte Kater auch in München.

Stellvertretend für das Medienecho zitiere ich Eleonore Büning, die Katers zentrale These zusammenfasst und ihre Brisanz wie folgt beschreibt:

»Orff, so fand Kater heraus, hatte sich nach 1945 gegenüber den Alliierten fälschlich und aus niederen Beweggründen, nämlich um sich beruflich Vorteile zu verschaffen, als heimliches Mitglied der Münchner Widerstandsgruppe ›Die weiße Rose‹ ausgegeben. Das wäre etwa so, als würde Gregor Gysi plötzlich behaupten, er habe jahrelang inkognito in Bautzen gegessen.« (Eleonore Büning: »Die Musik ist schuld«, in: *Die Zeit*, 7. Juli 1995)

Schon während Katers Vortrag und der anschließenden Diskussion war ich verwundert, dass es keine US-amerikanischen Entnazifizierungsakten zu Carl Orff geben sollte. Katers These der »Widerstandslüge« Orffs basierte ausschließlich auf den mündlichen Erinnerungen eines ehemaligen US-Kulturoffiziers und Schülers von Carl Orff, Newell Jenkins, vom 20. März 1993. Wer sich mit Oral History beschäftigt, weiß, dass derartige Detailerinnerungen – 47 Jahre später – unbewusst trügerisch sein können.

Nach komplizierten Recherchen, die das Orff-Zentrum München unterstützte, fand ich dann doch den Report aus dem für Verhöre mit möglichen Spitzenrepräsentanten aus Kultur, Medien und Politik zuständigen Screening Center der Information Control Division in Bad Homburg. Er befand sich nicht wie von Kater 1994 vermutet in den National Archives in den USA, sondern im privaten Nachlass des leitenden Psychologen des Screening Centers, David Levy, in der Oskar Diethelm Library in New York. Dieser Quellenfund wurde am 10. Februar 1999 auf einer Pressekonferenz des Orff-Zentrums in München von Hans Jörg Jans sowie vom damaligen Stellvertretenden Direktor des Instituts für Zeitgeschichte München, Udo Wengst, und von mir präsentiert und diskutiert.

Gemeinsam mit dem musikalischen Direktor des American Symphony Orchestra und Präsidenten des Bard College, Leon Botstein, und mit Hans Jörg Jans wurde in weiterer Folge 2001 in New York die NS-Vergangenheit Carl Orffs unter dem Titel »Facets of a Composer« intensiv diskutiert. Parallel fand eine Aufführung von Carl Orffs *Catulli Carmina* und *Trionfo di Afrodite* durch das American Symphony Orchestra und den Chor des Bayerischen Rundfunks in New York statt.

Seit 2012 arbeite ich auf Anregung des Orff-Zentrums München und vor dem Hintergrund der oben erwähnten Veranstaltungen, Diskussionen und Recherchen an dem jetzt vorliegenden Buch, wobei ich auch neuere Forschungsergebnisse berücksichtigen konnte, da zwei Dissertanten, Otto Karner (Universität Wien 2002) und Andrew S. Kohler (University of Michigan 2015), die Thematik aus einer musikwissenschaftlichen (Kohler) bzw. zeit-historischen Perspektive (Karner) umfassend untersuchten. Ihre Studien stellen eine zusätzliche quellenorientierte Kontrolle für meine eigenen Forschungen und Bewertungen dar.

Ich danke dem Gründungsdirektor des Orff-Zentrums München, Hans Jörg Jans, für seine Unterstützung der ersten Projekt- und Recherchephase sowie seinem Nachfolger Dr. Thomas Rösch, der seit 2002 das Forschungsinstitut leitet. Thomas Rösch hat bereits 2009 ein brisantes Thema in seiner umfassenden Monografie zum Themenfeld Carl Orff und seine Kompositionen zu Shakespeares *Sommernachtstraum* aufgearbeitet und hier eine kritische Analyse der Orffschen Komposition aus dem Jahr 1939 verfasst, die den in der NS-Zeit als jüdisch verfemten Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy ersetzen sollte. Rösch hat sich auch bei meiner Arbeit immer für einen umfassenden Archivzugang eingesetzt und meinen vorbehaltlosen zeithistorischen Ansatz unterstützt. Ihm gebührt besonderer Dank auch deswegen, weil er meine mehrfachen Bitten um Verlängerung der Abgabefrist für das Buchmanuskript immer mitgetragen hat.

Jedes wissenschaftliche Buch benötigt ein kritisches Fachlektorat. Hier möchte ich die umfassende und besonders fachkompetente Unterstützung der wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Orff-Zentrums München, Sabine Fröhlich M. A., hervorheben sowie die Hilfe bei Recherchen und Scans durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Orff-Zentrums. An dieser Stelle ist auch Dr. Thomas Rösch nochmals zu erwähnen, der seine Expertise wiederholt zur Verfügung gestellt hat.

Mein großer Dank gilt zudem den ehemaligen und aktuellen Mitgliedern des Vorstands und des Kuratoriums der Carl-Orff-Stiftung, die dieses Langzeitprojekt unterstützt und mit Interesse begleitet haben.

Obwohl dies bei wissenschaftlicher Forschung eigentlich selbstverständlich ist, möchte ich dennoch ausdrücklich festhalten, dass es keinerlei Versuche gegeben hat, meine Arbeit in irgendeine Richtung zu beeinflussen oder zu lenken. Letztlich stehe ich persönlich für den gesamten Inhalt alleinverantwortlich, so wie ich das bei jedem meiner zahlreichen bisherigen Projekte und Publikationen immer gehandhabt habe.

Dem Verlag Schott Music in Mainz danke ich, dass er immer wieder zu Recht das Manuskript eingemahnt und nie das Interesse verloren hat. PD Dr. Andreas Krause hat mit großer Erfahrung und Sachkenntnis das Lektorat und die Drucklegung begleitet, ebenso wie Fanny Esterházy und Mag.^a Agnes Meisinger in Wien. Meiner Frau, Dr.ⁱⁿ Lydia Rathkolb, gebührt meine ganz besondere Dankbarkeit, da sie mir mit ihrer Musikalität als Opernsängerin die emotionale Bedeutung von Musik näher gebracht hat.

Wien/Millstatt, im September 2021
Oliver Rathkolb

I Einleitung

Die vorliegende Studie beginnt mit der Grundannahme des Autors, dass die ästhetischen und künstlerischen Prägungen eines Komponisten wie Carl Orff auch in einem totalitären System wie dem Nationalsozialismus nicht einfach verschwinden, selbst wenn sein Kompositionsstil vor 1933 noch nicht voll entwickelt war. Dazu kommt, dass Musikjournalisten nach der nationalsozialistischen Machtübernahme durchaus in den musikalischen Bewertungen von Orffs Musik auf diese frühe Schaffensperiode hinweisen – in positivem, aber durchaus öfter im negativen Sinn.

Die Frage nach ästhetischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Musik und Literatur nach der Machtübernahme durch das Hitler-Regime ist wichtig, wird aber in der bisherigen Literatur meist ignoriert; das Jahr 1933 wird als Zäsur gesehen. Im Folgenden versuche ich eine zeitgeschichtlich geprägte Analyse der öffentlichen und besonders der ideologischen Rezeption von Carl Orffs Musik in der NS-Zeit 1933 bis 1945 vorzunehmen, unter Berücksichtigung öffentlicher Wortmeldungen Carl Orffs, seiner eigenen Publikationen sowie seiner persönlichen Beziehungen zur NS-Bürokratie und zu nationalsozialistischen Potentaten. Auch die Nachkriegsauseinandersetzung mit seinem Verhalten während der NS-Zeit werde ich vergleichend einbeziehen.

Mit dem NS-Staat etablierte sich ein zuvor nicht denkbare totalitäres System. Eine »Volksgemeinschaft« wurde mit unvorstellbarer Brutalität konstruiert, die in ihrer gesellschaftlichen und sozialen Homogenität nach innen die Vernichtung von als Feinden stigmatisierten Menschen zur Voraussetzung hatte. Sie basierte auf der Verfolgung, Vertreibung und Ermordung von Millionen Juden und Jüdinnen sowie vieler weiterer Menschen, die wegen ihrer Abstammung, Religion, Nationalität, sexuellen Orientierung, körperlichen oder geistigen Beeinträchtigung, dem Vorwurf der sogenannten Asozialität oder aus anderen Gründen zum Opfer typisch nationalsozialistischen Unrechts wurden.

So gilt es zunächst eine Grundsatzfrage zu klären, die der Theater- und Musikwissenschaftler Jürgen Schläder thematisiert hat. Wie ist es möglich, »plausible [...] Kriterien der Begründung für eine ungebrochene kompositorische Erfolgsgeschichte in zwei gänzlich unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen«¹ zu entwickeln?²

¹ Jürgen Schläder: »Carl Orff«, in: Jürgen Schläder/Rasmus Cromme/Dominik Frank/Katrin Frühinsfeld (Hrsg.): *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017, S. 296.

² Mit der komplexen Frage der Gründe für die Aufführung von Orffs Werken aus der NS-Zeit in den kommunistischen Diktaturen wie in der Sowjetunion oder vor allem in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands bzw. der DDR werde ich mich hier nicht auseinandersetzen. *Die Kluge* beispielsweise war ein Erfolg: Dafür erhielt Orff 1949 von den Kulturbehörden in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands den *Nationalpreis 3. Klasse*. Das Preisgeld, 25.000 Mark, stiftete Orff zugunsten notleidender Künstler der Staatsoper Dresden; vgl. die Korrespondenz Orffs mit dem Ministerpräsidenten des Landes Thüringen Werner Eggerath, mit Karl von Appen und mit Dr. Anselm Glücksmann 1949/50, Nachlass Carl Orff, Allgemeine Korrespondenz, Carl-Orff-Stiftung/Archiv: Orff-Zentrum München (im Folgenden abgekürzt mit NCO, AK, COS/Archiv: OZM). Orffs *Antigonae* wurde allerdings 1950 als

Die scheinbar einfachste Antwort bietet ein moralisch argumentierender Ansatz, wonach jeder Künstler, der in einer Diktatur auftritt, automatisch Teil des kulturellen Propaganda-Apparats werde. Da das NS-Regime mit dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 die Pflichtmitgliedschaft in einer Fachkammer, im Falle Orffs in der Reichsmusikkammer,³ als Grundbedingung für die öffentliche Berufsausübung vorschrieb,⁴ gab es im totalitären Rahmen des Nationalsozialismus nur zwei Optionen, sich gänzlich zu entziehen: die innere Emigration oder das Exil.

Mit dem Reichskulturkammergesetz wurde die lückenlose politische Kontrolle der Kulturschaffenden ebenso wie deren rassistisch getriebene Überprüfung und fallweise Ausgrenzung eingeführt. Juden und Jüdinnen sowie später, in der Ersten Durchführungsverordnung des Reichskulturkammergesetzes, auch »Halbjuden« wurden von der Mitgliedschaft ausgeschlossen. Im Falle von Ehen mit Juden oder Jüdinnen waren Sondergenehmigungen möglich, die sich aber auf wenige prominente Künstler und Künstlerinnen beschränkten. Bis 1937/38 gab es noch einige Lücken in der Durchführung, vor allem im Raum Berlin, die dann aber rigoros geschlossen wurden. Selbst ein prominenter Künstler wie der österreichische Violinvirtuose Fritz Kreisler, der trotz seiner jüdischen Herkunft durch die fingierte Vaterschaft eines österreichischen Kardinals die Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer in Berlin erworben hatte,⁵ musste Deutschland 1938 verlassen.

Für den Zeithistoriker geht es bei der Analyse und Interpretation der Funktion von Künstlerinnen und Künstlern im totalitär menschenverachtenden Regime des Nationalsozialismus eher um die Beurteilung der »politischen Verantwortung« als um »moralische Beurteilung«, wie ich das in meinem Buch *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich* formuliert habe:

»Die »politische Verantwortung« des Künstlers während der Herrschaft des nationalsozialistischen Regimes impliziert generell weder strafrechtliche noch aktuelle moralische Vorhaltungen, sondern einzig und allein die Feststellung, daß auch Künstler in einem gesellschaftlichen System mit Interessenkonstellationen und wechselseitigen Abhängigkeiten leben. [...] Selbstverständlich kann man [...] nicht im nachhinein fordern, daß alle demokratisch gesinnten Kulturschaffenden emigrieren oder in den aktiven Widerstand gegen das NS-Unrechtssystem gehen hätten müssen.«⁶

»Kakophonie« öffentlich diskreditiert, die SED-Führung schritt gegen die Aufführungen in Dresden bzw. das Dresdner Gastspiel in Berlin 1951 ein, und das Werk wurde trotz Publikumserfolgs abgesetzt. Vgl. dazu Petra Stuber: *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, 2. Aufl., Berlin 2000, S. 118.

³ Von der Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer, die Orff auch auf Vorschlag des Schott-Verlages beantragte, wurde er hingegen befreit, wie später noch gezeigt werden wird.

⁴ Vgl. hierzu Albrecht Riethmüller/Michael Custodis (Hrsg.): *Die Reichsmusikkammer – Kunst im Bann der Nazidiktatur*, Wien 2015.

⁵ Bundesarchiv Berlin (= BA), R 87, Reichskommissar für die Behandlung feindlichen Vermögens, Fritz Kreisler.

⁶ Oliver Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 9.

Die moralische Vorgabe der völligen persönlichen Selbstaufgabe kann der Historiker nicht fordern. Die Wissenschaft kann nur den möglichen Handlungsrahmen in einem totalitären Regime erforschen und bewerten.

Analysekriterien sind daher die *direkte ideologische Nähe* des Künstlers oder der Künstlerin zum NS-Regime und zu seinen Funktionären sowie die *konkrete Übernahme* nationalsozialistischer Ideologeme rassistischer Menschenverachtung in die Kunstausübung oder Werkgestaltung sowie im privaten und öffentlichen Verhalten. Während Juden und Jüdinnen außerhalb des »Kulturbundes Deutscher Juden« (1933–1941) vom deutschen Kulturbetrieb ausgeschlossen waren, blieb für nichtjüdische Künstler und Künstlerinnen ein eingeschränkter Handlungsfreiraum, der innerhalb bestimmter Grenzen eigenständig gestaltbar war.

1982 erschien die umfangreiche Studie *Musik im NS-Staat* des Musikwissenschaftlers und Publizisten Fred K. Prieberg, in der auch die Frage des politischen Verhältnisses des Komponisten Carl Orff zum Nationalsozialismus gestellt wurde.⁷ Damals gab es erstmals eine – wenn auch auf den deutschsprachigen Raum limitierte – breitere öffentliche Debatte,⁸ mit dem Schwerpunkt auf der Rezeption von Orffs *Schulwerk* sowie der *Olympischen Reigen*. Zur Sprache kamen überdies Intention und Wirkung der *Carmina Burana* in der NS-Zeit und die Problematik von Orffs Musik für den *Sommernachtstraum*, da die gleichnamige Bühnenmusik von Felix Mendelssohn Bartholdy von den Nationalsozialisten aufgrund der jüdischen Herkunft des Komponisten verboten worden war.

Die Debatte blieb punktuell und wenig nachhaltig, bis 1995 der in Kanada lehrende deutsche Historiker Michael H. Kater einen Artikel publizierte, der die in den US-Entnazifizierungsverhören nach 1945 von Carl Orff angeblich vorgetäuschte Mitgliedschaft in der Widerstandsgruppe »Weiße Rose« seines Freundes Kurt Huber⁹ als neuen Aspekt in die Diskussion einbrachte: Kater, der in mehreren Anläufen eine Gesamteinschätzung des Themenkomplexes Carl Orff in der NS-Zeit versuchte, dominiert bis heute vor allem mit seinen auf Englisch verfassten Büchern und deren deutschen Übersetzungen die Literatur zu diesem Thema.¹⁰

⁷ Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, vor allem S. 158–164 zum *Sommernachtstraum* und S. 325–327 zum *Schulwerk* und anderen Kompositionen wie *Carmina Burana*, *Olympische Reigen*, *Der Mond* und *Die Kluge*.

⁸ Vgl. dazu exemplarisch den Beitrag unter dem Titel »Faule Ausreden« mit Schwergewicht auf Paul Hindemith, Herbert von Karajan und Carl Orff, in: *Der Spiegel*, Heft 7, 1982, S. 185 und S. 188f.

⁹ Michael H. Kater: »Carl Orff im Dritten Reich«, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43. Jg., Heft 1, 1995, S. 1–35, hier S. 26–29.

¹⁰ Michael H. Kater: *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York/Oxford, mit drei Auflagen 1997 und einer Taschenbuchausgabe 1999; Ders.: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*. Aus dem Amerikanischen von Maurus Pacher, München/Wien 1998, hier insb. S. 360–387. Dieses Buch erschien nicht nur in Deutschland, sondern auch in Japan: *Dai San Keikoku to Ongakukatachi: Yugamerareta Ongaku*, Tokyo 2003. Vgl. auch ders.: »Das Problem der musikalischen Moderne im NS-Staat«, in: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Bruckner-Probleme: Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45), Stuttgart 1999, S. 176–191, hier S. 185–187; Ders.: *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, New York/Oxford, 1. Aufl. Januar 2000, 2. Aufl. Mai 2000, Taschenbuchausgabe 2001; Ders.: *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Porträts*

Die breite öffentliche Rezeption von Katers These der »Widerstandslüge« Orffs findet sich auch in den deutsch- und englischsprachigen Wikipedia-Einträgen.¹¹ Diese folgen zumindest punktuell Katers Darstellung: Im deutschen Wikipedia-Eintrag zu Carl Orff in der NS-Zeit heißt es, er sei »unpolitisch« gewesen, habe sich aber »mit den Machthabern« arrangiert und »zwei Aufträge der NS-Machthaber« angenommen: *Einzug und Reigen der Kinder* bei der Olympiade in Berlin 1936¹² und »im Auftrag der Stadt Frankfurt« 1939 eine Überarbeitung seiner Musik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Mit Letzterer habe er sich zwar schon seit 1917 beschäftigt, in dem antisemitischen Kontext der Nationalsozialisten sollte die Musik aber »als Ersatz für die Sommernachtstraum-Musik des als jüdisch geächteten Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy dienen [...]. 1944, in der Endphase des Zweiten Weltkriegs, wurde Orff von Hitler auf der ›Gottbegnadeten-Liste‹¹³ genannt, wodurch er vom Wehrmachts- und Arbeitseinsatz an der Heimatfront freigestellt war, nicht zuletzt wegen des aus der Sicht der Machthaber unbedingt schützenswerten ›deutschen Kulturerbes‹.«¹⁴

Kernstück im deutschsprachigen Wikipedia-Eintrag ist die Behauptung Katers, Orff habe sich die Entnazifizierung 1946 erschlichen, indem er fälschlich behauptet habe, Mitglied der Widerstandsgruppe um seinen Freund Kurt Huber gewesen zu sein. Als Quelle wird Katers Interview aus dem Jahre 1993 mit Newell Jenkins, einem ehemaligen Schüler Orffs, angeführt, der 1945 als Musikoffizier für die US-Militärverwaltung gearbeitet hatte.¹⁵

Im englischsprachigen Eintrag wird stärker auf die szenische Kantate *Carmina Burana* (1937) hingewiesen, deren Popularität und wirtschaftlicher Erfolg hervorgehoben, aber auch punktuelle NS-Kritik erwähnt (ohne konkrete Quellenangaben).¹⁶

[Werner Egk, Paul Hindemith, Kurt Weill, Karl Amadeus Hartmann, Carl Orff, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg, Richard Strauss], Deutsch von Paul Lukas, Berlin 2004, hier S. 151–192. Neben der deutschen Übersetzung wurde auch eine französische Ausgabe unter dem Titel *Huit Portraits de Compositeurs sous le Nazisme*, Genf 2012, veröffentlicht. Zuletzt auch zu Carl Orff sehr verkürzt in seinem neuesten Buch *Culture in Nazi Germany*, Yale 2019, S. 102–104, S. 211–212, S. 303–304, S. 324–325, S. 327.

¹¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff> (aufgerufen am 17.4.2019), <https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff> (aufgerufen am 17.4.2019).

¹² Tatsächlich stammte die Komposition aber von Gunild Keetman. Vgl. Minna Ronnefeld: »Gunild Keetman – Bruchstücke eines Lebens«, in: Hermann Regner/Minna Ronnefeld (Hrsg.): *Gunild Keetman: Ein Leben für Musik und Bewegung. Erinnerungen, Begegnungen, Dokumente*, Mainz 2004, S. 29f.

¹³ Bundesarchiv Berlin, R 55/20252a, Gottbegnadeten-Liste, 1944. Die Liste befand sich vormals im Zentralen Staatsarchiv, Potsdam (Promi T 6400, M 68-12, 1944), wo sie vom Verfasser eingesehen wurde. Erstmals teilweise abgedruckt in: Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S. 176. Adolf Hitler hatte diese Liste nicht zusammengestellt, wie noch im Detail gezeigt werden wird. Vgl. dazu zuletzt Wolfgang Braunis/Raphael Gross (Hrsg.): Die Liste der »Gottbegnadeten«. *Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Berlin 2021.

¹⁴ <https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff>.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff>. Auch hier dominiert Katers These der angeblich behaupteten Widerstandstätigkeit Orffs in der Gruppe »Weiße Rose«, mit dem Hinweis, dass Kater aufgrund meiner Forschungen diese Behauptung in seinem Buch *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (2000) teilweise zurückgenommen habe. Vgl. dazu Emily Richmond Pollock: *Opera after the Zero Hour. The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*, Oxford 2019, S. 244f. und umfassend

Zum Schluss des englischsprachigen Wikipedia-Beitrags wird auf Orffs langjährige Freundschaft¹⁷ mit Erich Katz, der 1939 nach seiner Haftentlassung aus dem KZ Dachau nach England und dann weiter in die USA flüchten konnte, hingewiesen; im deutschsprachigen Wikipedia-Beitrag findet dies keine Erwähnung.

In der jüngsten Literatur wie dem Beitrag von Jürgen Schläder¹⁸ sowie in den noch nicht im Druck erschienenen Dissertationen von Otto Karner¹⁹ und Andrew S. Kohler²⁰ werden Carl Orff und sein Verhalten im Nationalsozialismus ambivalent bewertet. Die Autoren lehnen Katers These ab, dass Orff eine Mitgliedschaft in der Widerstandsgruppe »Weiße Rose« aufgrund seiner Freundschaft mit Kurt Huber erfunden habe, um entnazifiziert zu werden.

Eine wichtige Quelle, die für die vorliegende Studie zur Verfügung stand, ist die Carl Orff betreffende Korrespondenz im Archiv seines Verlags, des Schott-Verlages in Mainz. Diese Korrespondenz ebenso wie die Presseauschnittsammlung zu Orff für den Zeitraum 1933–1945 konnte im Verlag gesichtet und ausgewertet werden, noch bevor sie durch die Carl-Orff-Stiftung erworben und an das Orff-Zentrum München übergeben wurde.²¹ Mit Hilfe zahlreicher weiterer Quellen aus deutschen, österreichischen und US-amerikanischen Archiven kann das politische Umfeld von Carl Orff im Kontext der Musikpolitik der Zeit – zum Teil auch im Vergleich mit anderen damals lebenden Komponisten – zeithistorisch bewertet werden.²² Einige besonders aussagekräftige Quellen sind im Anhang abgedruckt.

Carl Orffs Wirken in der NS-Zeit wurde von ihm selbst und durch manche Historiografen entweder verschleiert oder in überzogener Weise kritisiert. Damit verhinderten sie einen klaren Blick auf die soziokulturellen und politischen Rahmenbedingungen konkreter Verhaltens-, aber auch Wirkungsweisen des Künstlers in einem totalitären Regime.

Durch eine umfassende Quellenbasis und eine kontextbezogene kritische Hermeneutik der Quellen können Orffs Zielsetzungen und konkrete Verhaltensweisen präziser als bisher dokumentiert, interpretiert und zu einem differenzierten zeithistorischen Bild rekonstruiert werden. Diese »politbiografische« Studie wird fragmentarisch bleiben, kann aber dazu beitragen, die Stellung Orffs in der NS-Zeit klarer zu verorten.

Andrew S. Kohler: »*Grey C, Acceptable*«: *Carl Orff's Professional and Artistic Responses to the Third Reich*, unpublished PhD thesis, University of Michigan 2015, S. 152, siehe auch <<https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/111359>> (aufgerufen am 10.9.2019).

¹⁷ Vgl. dazu genauer Mark Davenport: »Carl Orff: The Katz Connection«, in: *American Recorder*, XXXVI/4, 1995, S. 7–15 und S. 34–39. Katz hatte sich bereits 1931 in einem Beitrag mit Carl Orffs Musik beschäftigt. Siehe Erich Katz: »Festwoche neuer Musik in München«, in: *Melos*, 10. Jg., Heft 5/6, 1931, S. 183–185.

¹⁸ Schläder: »Carl Orff«, in: Schläder/Cromme/Frank/Frühinsfeld (Hrsg.): *Wie man wird, was man ist*, S. 283–296.

¹⁹ Otto Karner: *Komponisten unterm Hakenkreuz. Sieben Komponistenportraits während der Zeit des Nationalsozialismus*, Phil. Diss. Universität Wien 2002.

²⁰ Kohler: »*Grey C, Acceptable*«.

²¹ Insgesamt hat das Orff-Zentrum 1.175 Briefe, Postkarten und Telegramme aus dem Schott-Archiv übernommen, die den Zeitraum 1933–1945 betreffen. Die Presseauschnittsammlung blieb beim Verlag.

²² Der uneingeschränkte Zugang zu den Archivalien der Carl-Orff-Stiftung/Archiv: Orff-Zentrum München (abgekürzt mit COS/Archiv: OZM) sowie des Verlagsarchives des Schott-Verlages in Mainz spielt bei meinen Forschungen eine zentrale Rolle.

II Rückblende – Berliner Prägungen 1923–1933

Um die Rezeption von Orffs Musik und sein politisches Verhalten nach 1933 besser einschätzen zu können, ist es notwendig, auf seine musikalischen und politischen Prägungen in der Zeit vor dem Nationalsozialismus zurückzuschauen.

Seit Mitte der 1920er-Jahre bemühte sich Carl Orff intensiv um die Verbreitung seines musikpädagogischen Konzeptes, des *Schulwerks*. Ein wichtiger Unterstützer dabei war der Berliner Musikologe, Pianist und Kunsthistoriker Curt Sachs.²³ Dieser galt in Deutschland als einer der bedeutendsten Kenner von außereuropäischen Musikinstrumenten; er leitete von 1919 bis zu seiner Entlassung am 30. September 1933 als außerordentlicher Professor die Sammlung alter Musikinstrumente der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg. Bereits 1913 hatte er ein *Real-Lexikon der Musikinstrumente* publiziert;²⁴ als Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente wurde er ein prägender internationaler Musikethnologe, dessen mit Erich M. von Hornbostel erstellte *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*²⁵ noch heute als bahnbrechende Studie gilt. Seine im Exil auf Englisch publizierte Monografie *The History of Musical Instruments* (1940) ist ein fulminanter Überblick über fünf Kontinente zu dem Thema.

Orff suchte den Kontakt zu Sachs ab 1921 immer wieder und wurde von diesem bei der Suche nach »elementarer Musik« sowie entsprechenden Instrumenten bestärkt.²⁶ Das erste Treffen fand im Rahmen eines Kompositionsabends in Berlin am 1. März 1921 statt,²⁷ zu dem Orff Sachs auf Vermittlung seines Lehrers Heinrich Kaminski eingeladen hatte. Sachs motivierte Orff zur Weiterentwicklung seines musikdramatischen Talentes zum Studium

²³ Martin Elste: »Sachs, Curt«, in: *Neue Deutsche Biographie* 22, 2005, 335 f, <<https://www.deutsche-biographie.de/gnd119384000.html#ndbcontent>>. Zur Vertreibung siehe <<https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/dossiers-und-nachrichten/dossiers/dossier-100-jahre-sim/die-vertreibung-des-curt-sachs.html>> (aufgerufen am 19.2.2019).

²⁴ Curt Sachs: *Real-Lexikon der Musikinstrumente: zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913.

²⁵ Erich M. von Hornbostel/Curt Sachs: »Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch«, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46 Jg., Heft 4/5, 1914, S. 553–590 (siehe auch <<http://www2.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>>).

²⁶ Thomas Rösch: »Curt Sachs und Carl Orff – Einflüsse der Wissenschaft auf die Musik«. Überarbeitetes Vortragsmanuskript, Tagung am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, 28.–30.9.2006, S. 5. Zusammenfassung Thomas Rösch: »Klang der Welten – Carl Orff und Curt Sachs«, in: *Orff today*, Heft 9, 2006, S. 40f. Ich danke Herrn Dr. Rösch für die Überlassung dieser Texte. Eine Publikation des überarbeiteten und ergänzten Vortrags von Thomas Rösch: »Curt Sachs und Carl Orff – Einflüsse der Wissenschaft auf die Musik«, gehalten am 27. April 2021 im Rahmen der Ringvorlesung »Carl Orff – Facetten seiner künstlerisch-pädagogischen Arbeit« des Orff-Instituts der Universität Mozarteum Salzburg ist in Vorbereitung.

²⁷ Carl Orff: *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. II: Lehrjahre bei den alten Meistern, Tutzing 1975, S. 13.

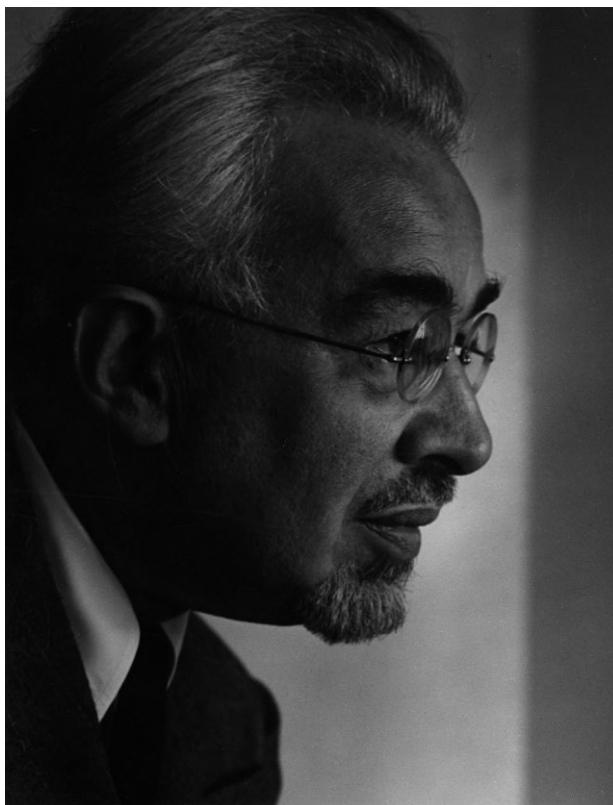


Abb. 1: Curt Sachs, vermutlich in den 1930er-Jahren.

der Werke von Claudio Monteverdi²⁸ und unterstützte ihn auch intensiv bei Klangversuchen mit historischen Instrumenten. Thomas Rösch hält fest:

»Für Orff jedenfalls war die langjährige Beschäftigung mit Monteverdis Werk vor allem im Blick auf sein eigenes Schaffen besonders wichtig, da es ihm letztlich um »eigene Stilfindung anhand eines Meisterwerks der Vergangenheit« ging. Die Spuren dieser intensiven Auseinandersetzung finden sich direkt oder indirekt in allen seinen späteren Partituren.«²⁹

²⁸ Weitere Resultate waren die Bearbeitungen *Klage der Ariadne*, *Orpheus* und *Tanz der Spröden*. Überdies plante Orff Bearbeitungen von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und *Il ritorno d'Ulisse in patria*, vgl. dazu Orff: *Dokumentation*, Bd. II, S. 15–120.

²⁹ Rösch: »Curt Sachs und Carl Orff«, S. 5.

Auch in einem zweiten für Orff wesentlichen Bereich war Sachs ein wichtiger früher Diskurspartner. Orff berichtete ihm von seinen Überlegungen, mit einer Gymnastik- und Tanzschule zusammenzuarbeiten, um die Musik über die Bewegung zu regenerieren. Sachs reagierte zurückhaltend, öffnete dann aber dem jungen Komponisten rasch seinen internationalen Erfahrungsschatz, da er selbst Instrumente aus der ganzen Welt zum Thema »Musik und Tanz« sammelte und eine umfassende *Weltgeschichte des Tanzes* plante.³⁰ Diese, 1933 in Berlin erschienen, gilt bis heute als Standardwerk.³¹ Die schließlich 1924 von Orff und der Gymnastiklehrerin, Grafikerin und Schriftstellerin Dorothee Günther gegründete Günther-Schule für Gymnastik und Tanz war die Basis und das Experimentierfeld für die frühen *Schulwerk*-Stücke Orffs.

Auch im theoretischen Diskurs war Sachs für Orff prägend. In seinem ersten Beitrag zum Thema »Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit«³² verwies Orff auf ein theoretisches Kapitel aus Curt Sachs' Monografie *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen* von 1930:

»Stärker, dauerhafter und noch für uns wertvoller als alle geistigen sind die körperlichen Bindungen der außereuropäischen Musik. Die zweifelhafte Errungenschaft einer späten Zivilisation, die den Musiker zwingt, beim Singen und Spielen den Körper wohlwollend in Zucht und Ruhe zu halten, ist dem Naturmenschen nichts Erstrebenswertes [...]: ihre Musik ist in Spannung und Entspannung ein körperlicher Akt; sie wird nicht abgeschaltet, sondern in aller Stärke motorisch mitempfunden und mitgetan [...]; fast auf dem ganzen Erdenrund stampfen die Sänger, und die Hörer beteiligen sich mit taktmäßigem Händeklatschen. [...] Aus dieser Körperhaftigkeit erwächst als erste Folge eine rhythmische Verfeinerung, die der europäischen Auffassung unendliche Schwierigkeiten bietet.«³³

Orff hatte in sein persönliches Exemplar der *Vergleichenden Musikwissenschaft* einen Zettel eingeklebt, auf dem er vermerkte: »Wer hätte Anfang des Jahrh. solche Behauptungen gewagt«, und folgenden Absatz mehrfach angestrichen:

»Aber auch für die nachahmenden Formen der Mehrstimmigkeit gilt unsere frühere Feststellung: sie werden gebildet, verkümmern indessen frühzeitig, weil im Gegensatz zur abendländischen Entwicklung die außereuropäischen Völker alle Kraft auf Melodie und Rhythmus werfen. In Europa Trägerin allen musikalischen Wachstums, bleibt die

³⁰ Ebd.

³¹ Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.

³² Carl Orff: »Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit«, in: *Die Musik*, 23. Jg., Heft 10, 1931, S. 732–734, Neudruck in: Michael Kugler (Hrsg.): *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule in München 1924 bis 1944*, Mainz 2002, S. 169–172.

³³ Ebd., S. 733. Zit. aus Curt Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig 1930, S. 75.

Mehrstimmigkeit außerhalb unseres Erdteils eine unfruchtbare Nebenerscheinung. Hierin und nur hierin liegt der Wesensunterschied von morgen- und abendländischer Musik. Die Mehrstimmigkeit hat uns zu Palestrina, Bach und Beethoven geführt, und sie hat unser Können und Empfinden für Melodie und Rhythmus geschwächt. Sie ist unser Fluch und unser Segen geworden.«³⁴

Musik, Bewegung und Tanz bilden in Orffs Modell, das er in diesen Jahren entwickelte, eine Einheit. Die Musikethnologin Isabel Weinbuch weist darauf hin, dass »das ›natürlich spielende Aneinanderreihen von Tönen‹ und das ›organische Gestalten von Melodien‹ [...] sich deutlich mit afrikanischem Musikerleben deckt.«³⁵

Thomas Rösch präzisiert den Befund, dass Orff beispielsweise das Marimbaphon oder das Xylophon nicht verwendete, um »bestimmte Klänge oder Spieltechniken nachzuahmen [...]. Dennoch kommt der Komponist auf einer anderen Ebene dem afrikanischen Musikdenken in seinem Umgang mit den musikalischen Mitteln erstaunlich nahe. Vor allem die absolute Dominanz des Rhythmus wie auch die zahlreichen Ostinato-Bildungen haben Orff zweifellos stark beeinflusst. Darüber hinaus jedoch gibt es ein weiteres verbindendes Wesensmerkmal, das sowohl in der afrikanischen Musik als auch in Orffs Gesamtkonzeption eine zentrale Rolle spielt: Wort, Ton und Körperbewegung bilden eine organische Einheit.«³⁶

Ab 1925 setzte Orff seine Vorstellungen im Schlagwerkorchester der Günther-Schule um. Nicht nur bei der Zusammensetzung des Schlagwerks beriet ihn Sachs; er löste auch Orffs Skepsis gegenüber Blockflöten auf. Im September 1932 fasste Orff seine intensive Beschäftigung mit den Studien von Curt Sachs in einem Aufsatz über »Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung« zusammen.³⁷

Orff versucht die deutsche Volksmusik als Überrest der »primitive[n] Musik unserer Vorfahren« zu klassifizieren. Er postuliert eine »Musikübung, die dem Wesen des Kindes entspricht«, und »eine darauf biologisch aufgebaute Laienmusik, die den Bedingungen der Volksmusik nahe kommt, ohne in zeitfremde Kopie zu verfallen.«³⁸ Gegen Ende des Textes erläutert er seine Experimente mit »primitiven Schlagzeugorchester[n]« und verweist auf »die Holzstabspiele (Xylophone und alle Arten von Holztrommeln [...])« in Afrika, »dem Land der wunderbar klingenden Hölzer«, sowie »z. B. im javanischen Kulturkreis die Metallinstrumente (Gongspiele)«. ³⁹ Auch bei dem Hauptinstrument des neuen Orchesters,

³⁴ Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft*, S. 52. Vgl. dazu auch Thomas Rösch: *Carl Orff – Musik zu Shakespeares ›Ein Sommernachtstraum‹. Entstehung und Deutung*, Sonderpublikation des Orff-Zentrums München, München 2009, S. 42f.

³⁵ Isabel Weinbuch: *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven*, Mainz 2010, S. 70.

³⁶ Thomas Rösch: *Die Musik in den griechischen Tragödien von Carl Orff* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 59, hrsg. v. Theodor Göllner), Tutzing 2003, S. 187.

³⁷ Carl Orff: »Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung«, in: *Die Musikpflege*, 3. Jg., Heft 6, 1932, S. 214–224, COS/Archiv: OZM. Siehe Anhang, Dok. 1, S. 166–177 im vorliegenden Band.

³⁸ Ebd., S. 215.

³⁹ Ebd., S. 220.

dem neuen »Maendlerxylophon«, geht Orff auf »javanische Formen« ein und vergleicht sie mit der europäischen »Strohfiel« und den »afrikanischen [...] Marimbas«. ⁴⁰

Es gab wohl Ende 1932 nur ganz wenige Komponisten und Musiker in Europa, die mit so großem offenem Interesse an außereuropäische Musikkulturen und Instrumente herangingen und in der eigenen Arbeit versuchten, den Bogen zur europäischen und deutschen Musiktradition in der Volksmusik zu schlagen. Dabei verfiel Orff nicht, wie viele andere bereits vor 1933, in kolonialistisch-nationalistische Hierarchisierung oder Aus- und Abgrenzung, geschweige denn in Andeutungen rassistischer Überlegenheitsgefühle.

Aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit dem Œuvre von Curt Sachs war es für Orff nur konsequent, dass Sachs eine Einführung in das *Schulwerk* verfassen sollte, nachdem ab 1932 die ersten Hefte von Carl Orff, Gunild Keetman ⁴¹ und Hans Bergese ⁴² erschienen waren: »Kurt [sic] Sachs will nun eine Einleitung selbst für das Schulwerk schreiben, und wird das [sic] sicher ein wirkungsvolles Portal sein.« ⁴³ Die Machtergreifung der Nationalsozialisten verhinderte dies. Curt Sachs flüchtete 1933 nach Frankreich ⁴⁴ und 1937 weiter in die USA, wo er ein intellektuell und publizistisch wichtiger Autor und Lehrender blieb. Er unterrichtete an der New York University und arbeitete für die New York Public Library und das Metropolitan Museum of Art als Konsulent. ⁴⁵

Am 23. November 1930 signalisierte Carl Orff in einem Schreiben an Sachs, dass es massiven ideologisch-politischen Gegenwind gegen seine Musik und die Günther-Schule gebe:

⁴⁰ Ebd., S. 221.

⁴¹ Gunild Keetman (1904–1990) war eine deutsche Komponistin und Pädagogin. Sie studierte nach einer frühen musikalischen Ausbildung in Bonn und Berlin ab 1926 an der »Günther-Schule München – Ausbildungsstätte vom Bund für freie und angewandte Bewegung e. V.«. Mit Orff gemeinsam entwickelte sie das *Orff-Schulwerk* auf der Basis musikalisch-rhythmischen Gefühls aus der Bewegung heraus und leitete ab 1936 das Orchester der Tanzgruppe der Günther-Schule. Keetman wurde von Dorothee Günther für eine Mitgliedschaft in der NSDAP angemeldet und ihre Beiträge wurden auch direkt von der Günther-Schule bis Dezember 1935 bezahlt. Da ab 1936 keine Zahlungen mehr eingingen, wurde sie im Dezember 1937 aus der Partei ausgeschlossen. Ab 1948 setzte sie ihr Engagement für das *Orff-Schulwerk* intensiv fort, wiederum auch mit eigenen Kompositionen. Siehe dazu: Raika Simone Maier: *Gunild Keetman*, <https://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Gunild_Keetman.pdf> (aufgerufen am 10.9.2019).

⁴² Hans Bergese (1910–2000), Musikpädagoge, Pianist und Komponist. Er hatte ebenfalls an der Günther-Schule bei Orff und Günther studiert und leitete die Schlagzeugausbildung sowie mit Keetman die Musikpädagogik an der Günther-Schule. 1934–1938 unterrichtete er an der Berliner Günther-Schule. Bergese hatte unter anderem am Privatmusikseminar von Erich Katz in Freiburg und bei Curt Sachs studiert. 1939 wurde er zur Wehrmacht eingezogen und kehrte nach 1945 aus US-Kriegsgefangenschaft zurück. Siehe dazu Rudolf Vierhaus (Hrsg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, 2. Ausgabe, Bd. 1, München 2005, S. 560.

⁴³ Carl Orff an Franz Willms, 10.10.1932, NCO, Schott-Korrespondenz, COS/Archiv: OZM.

⁴⁴ Sogar der Dirigent Wilhelm Furtwängler hatte sich in einem Gespräch mit Adolf Hitler für Sachs und andere »Hilfefälle« wie Flesch, Schönberg, Sekles, Szántó und Bahr-Mildenburg eingesetzt (vgl. Prieberg: *Handbuch*, S. 8882).

⁴⁵ Curt Sachs verstarb am 5. Februar 1959 in New York. Siehe umfassend Martin Elste: »Curt Sachs«, in: Maurer Zenck/Petersen (Hrsg.): *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002025>.



Abb. 2: Leo Kestenberg, um 1925.

»In München geht durch die ganze Presse, die von bestimmter Seite ihre Direktiven hat, eine wüste Hetze gegen mich, die an Unsachlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Ich werde nicht nur als Leichenschänder (siehe Monteverdi), sondern auch als Jugendverführer hingestellt, der unsere gute Jugend mit exotischen Perversitäten systematisch verdirbt. Im Zeitalter der Schallplatte ist es phantastisch, was [sic] die Leute scheinbar wirklich noch keine Ahnung haben, was exotische Musik ist. Und dass man in einer Schule in München, gelegen in Bayern mit einem gewöhnlichen Schülermaterial, dass [sic] einem der liebe Gott oder sein Vertreter schickt, keine exotische Musik machen kann.«⁴⁶

Aus Orffs Schulungskursen zum *Schulwerk* für Lehrer und Lehrerinnen ergab sich bald auch der Kontakt zu dem sozialdemokratischen Kulturpolitiker Leo Kestenberg.⁴⁷ Dieser be-

⁴⁶ Carl Orff an Curt Sachs, 23.11.1930, NCO, AK, COS/Archiv: OZM.

⁴⁷ Thomas Rösch: »Leo Kestenberg und Carl Orff«, in: Friedhelm Brusniak/Anna-Christine Rhode-Jüchtern/Theda Weber-Lucks (Hrsg.): *Würzburger Beiträge zur Kestenberg-Forschung. Festgabe für Andreas*

suchte im Sommer 1931 einen von Orffs Kursen in Frankfurt an der Oder.⁴⁸ In Berlin galt Orff seitdem als »modernster Gegenpol [...], der sich in allen Kreisen der fortschrittlichen jungen Generation grosser Beliebtheit erfreut. Orff hat besondere Verdienste auf dem Gebiete des Geräusch-Orchesters. Die hiesige *Tänzerin Milča Meierova* [sic, recte: Mayerová] kennt und schätzt ihn und hat sich mir gegenüber bereit erklärt, ihre Schülerinnen für eine Vorführung unter Leitung von Orff zur Verfügung zu stellen [...].«⁴⁹ Inzwischen führten erste Auslandstourneen die Tanzgruppe der Günther-Schule nach Florenz und Paris.

In Frankfurt (Oder) machte sich auch Carl Diem, der spätere zentrale Organisator der Olympischen Spiele in Berlin 1936, mit dem *Schulwerk* Orffs vertraut.⁵⁰ Auch der Kontakt zu dem Komponisten und Musikpädagogen Fritz Jöde, der die Zeitschrift *Die Laute*, die spätere *Musikantengilde*, herausgab, entstand bei diesen Kursen. Die Beziehung zu Kestenbergs wurde durch Eberhard Preußner vertieft, damals Leiter der Musikabteilung am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, der auch für Kestenbergs arbeitete.⁵¹

Bei Kursen und Aufführungen der Günther-Schule in Berlin im folgenden Jahr 1932 konnte Orff bereits die ersten Hefte des *Schulwerks*, vom Schott-Verlag publiziert, vorlegen. Kestenbergs zeigte sich von Orffs pädagogischer Arbeit gleichermaßen beeindruckt wie von seinen Werken:

»Es war mir eine besondere Freude, Sie kenn[en] gelernt zu haben, und ich stehe noch stark unter dem Eindruck Ihrer Catull- und Werfel[-]Chöre. Ihre pädagogische Arbeit hat hier lebhaft Resonanz gefunden, es ist seit langer Zeit der stärkste Impuls in dieser Richtung, den wir in Berlin erlebt haben. Herzliche Grüsse Ihres Sie hochschätzenden sehr ergebenen Leo Kestenbergs.«⁵²

Doch zu dieser Zeit stand Preußen aufgrund einer Notverordnung des Reichspräsidenten Hindenburg vom 20. Juli 1932 bereits unter Verwaltung des Reichskanzlers Franz von Papen als Reichskommissar. Die NSDAP hatte mit 162 Mandaten bei den Landtagswahlen im April 1932 die seit 1923 regierende Koalition aus SPD, Zentrum und der linksliberalen

Eschen zum 65. Geburtstag, Weikersheim 2019, S. 41–70. Siehe auch: Josef Kloppenburg: »Neue Musik und ›Primitivität‹. Die Schulwerke von Hindemith und Orff in der Kestenbergsreform«, in: Thomas Ott/Heinz von Loesch (Hrsg.): *Musik befragt, Musik vermittelt. Peter Rummenhölter zum 60. Geburtstag*, Augsburg 1996, S. 189–198.

⁴⁸ Rösch: »Leo Kestenbergs und Carl Orff«, S. 43f.

⁴⁹ Brief Leo Kestenbergs an Jaroslav Jindra, 14.4.1934, Archiv der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, Fonds »Zdeněk Nejedlý (Familienarchiv)«, Akte »Společnost pro hudební výchovu«, Kasten Nr. 64, Dokument Nr. 15558, zit. n. Hana Vlhová-Wörner/Felix Wörner: »Leo Kestenbergs und die Prager Gesellschaft für Musikerziehung«, in: Susanne Fontaine/Ulrich Mahler/Dietmar Schenk/Theda Weber-Lucks (Hrsg.): *Leo Kestenbergs. Musikpädagogische und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, Freiburg i. Br. 2008, S. 241.

⁵⁰ Zu Diem siehe ebd. Vgl. auch Carl Orff an Ludwig Strecker, 22.8.1931, NCO, Schott-Korrespondenz, COS/Archiv: OZM.

⁵¹ Rösch: »Leo Kestenbergs und Carl Orff«, S. 56f.

⁵² Leo Kestenbergs an Carl Orff, 10.9.1932, NCO, AK, COS/Archiv: OZM.

DDP (Deutsche Demokratische Partei) gesprengt, da ohne NSDAP oder KPD keine parlamentarische Mehrheit mehr zu finden war. Die Regierung des sozialdemokratischen Ministerpräsidenten Otto Braun leistete keinen aktiven Widerstand gegen diesen Staatsstreich, sondern reichte Verfassungsklage beim Staatsgerichtshof des Reichsgerichts in Leipzig ein, die aber letztlich erfolglos blieb.

Kestenberg selbst wurde am 1. Dezember 1932 aus dem Kultusministerium entlassen, nachdem der Zentrums Politiker Aloys Lammers, der den Sozialdemokraten Adolf Grimme im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung am 30. Oktober durch Wilhelm Kähler ersetzt hatte, seinerseits entlassen worden war.

Trotzdem hoffte Kestenberg noch am 19. Januar 1933, dass Orffs *Lukas-Passion*⁵³ am Karfreitag 1933 in Berlin wiederholt werden könnte. Vorsichtig optimistisch schreibt er an Orff:

»Wir glauben alle, dass Sie hier viel Neues und Wesentliches schaffen könnten. Die Tendenz zu einer Umgestaltung der Musikerziehung hat durch die letzten politischen Ereignisse eine gewisse Einbuße erlitten, und es wird kräftiger Arbeit bedürfen, um den inneren Gehalt unserer Absichten wieder ganz klar hervortreten zu lassen.«⁵⁴

1933 kam es noch zur Vereinigung der Tanzschule Berthe Trümpys, die zum Umfeld der deutschen Ausdruckstänzerin Mary Wigman⁵⁵ gehörte, mit der Günther-Schule zur »Günther-Schule Berlin«.⁵⁶

⁵³ Die Erstaufführung der fälschlicherweise Johann Sebastian Bach zugeschriebenen *Lukas-Passion* in der Bearbeitung und Einrichtung von Carl Orff hatte bereits am 28.4.1932 im Künstlerhaus in München stattgefunden. Es folgte eine Produktion ebenfalls unter der musikalischen Leitung von Orff an der Berliner Volksbühne am 20.11.1932. Vgl. Orff: *Dokumentation*, Bd. II, S. 145, S. 176 und S. 207.

⁵⁴ Leo Kestenberg an Carl Orff, 19.1.1933, NCO, AK, COS/Archiv: OZM.

⁵⁵ Mary Wigman (1886–1973) hieß eigentlich Karoline Sophie Marie Wiegmann.

⁵⁶ Carl Orff: *Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*, Bd. III: Schulwerk. Elementare Musik, Tutzing 1976, S. 203.

III NS-Machtergreifung und das *Schulwerk* nach 1933

1932/33 war Orff davon überzeugt, dass mit Kestenbergs Unterstützung das *Schulwerk* im Schulbereich verbreitet werden könne.⁵⁷ Orffs Aktivität mit neuen *Schulwerk*-Heften, Kursen, Programmen für Rundfunksendungen sowie Vorführungen war ungebrochen. Tatsächlich stellte das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht bis Ende 1933, solange Eberhard Preußner im Kultusministerium aktiv war, finanzielle Mittel für *Schulwerk*-Projekte zur Verfügung. Noch am 27. Januar 1933 bedrängte Orff Preußner, den er offenbar als Kestenbergs-Ersatz ansah, in einem Brief mit Projekten: *Lukas-Passion* zu Ostern, Kurse in Stuttgart und Wien, ein Konzert in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) – als Dirigenten schlug er Rudolf Schulz-Dornburg vor, der 1932 aufgrund des öffentlichen Sparkurses als reformorientierter Operndirektor in Essen zurückgetreten war. Im Zusammenhang mit den *Werfel-Kantaten* nannte er Dr. Hans Mersmann, der bald als »Musikbolschewist« verfeimt von der Technischen Hochschule in Berlin entlassen wurde. »Kestenbergs? Jöde? Und eine Reihe weiterer? Sie sehen, dass ich hier restlos aufsitze, weil ich von keiner Seite mehr irgendetwas höre.«⁵⁸

Preußner antwortete entgeistert: »Nun also damit Sie es endlich authentisch erfahren: Hitler ist da!«⁵⁹ Orff wollte, wie Kestenberg einige Wochen zuvor, die politische Realität – das Ende der Weimarer Republik und damit auch des kulturpolitischen Experiments im Musikbereich in Berlin – nicht wahrhaben. Die Hoffnung, mit dem *Schulwerk* die Berliner Schulszene zu beleben, war eigentlich schon nach Hindenburgs Notverordnung sowie Franz von Papens Koalitionspolitik mit den Nationalsozialisten geschwunden und mit der raschen nationalsozialistischen Machtergreifung zerstört worden. Doch Orff und seine Mitstreiter wie Hans Bergese und Wilhelm Twittenhoff wollten noch nicht aufgeben, auch wenn das *Schulwerk* den ideologischen und kulturpolitischen Zielsetzungen des NS-Regimes letztlich nicht entsprach.

Orff widmete sich weiterhin der umfassenden Bewerbung des *Schulwerks*, ohne sich viele Gedanken über die politischen Machtveränderungen zu machen. So schrieb er in einem Brief an Franz Willms, Lektor im Schott-Verlag, am 27. April 1933 – Adolf Hitler hatte seine Machtfülle seit der Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 bereits deutlich ausgebaut –, dass auch ein »Satz Schulwerk [...] an Karl Salomon« geschickt werden sollte, »außer J1« (= *Tanz- und Spielstücke*: »Auftakt« und »Bolero« von Gunild Keetman). Salomon »fährt am 5. Mai nach Palästina und plant in seiner dortigen Arbeit, das Schulwerk mit einzubauen«. Und im selben Atemzug folgte ein fraglos ironischer, doppeldeutiger Satz: »Das Schulwerk ist mächtig herangereift, ist ausgesprochen blond und trägt Scheitel.«⁶⁰

⁵⁷ Carl Orff: »Das Schulwerk – Rückblick und Ausblick«, in: *Orff-Institut Jahrbuch 1963*, Mainz 1964, S. 16; Orff: *Dokumentation*, Bd. III, S. 202f.

⁵⁸ Carl Orff an Eberhard Preußner, 27.1.1933, NCO, AK, COS/Archiv: OZM.

⁵⁹ Eberhard Preußner an Carl Orff, 31.1.1933, NCO, AK, COS/Archiv: OZM.

⁶⁰ Carl Orff an Franz Willms, 27.4.1933, Schott-Verlagsarchiv, Nr. 15358, COS/Archiv: OZM.



Abb. 3: Carl Orff und Werner Egk, 1932.

Mit dem Sänger und Dirigenten Karl Salomon war Orff spätestens seit 1930 befreundet.⁶¹ Salomon war jüdischer Herkunft und flüchtete vor den Nationalsozialisten.⁶² Carl Orff versuchte nun das *Schulwerk* über ihn in Palästina genauso zu propagieren, wie er es im inzwischen rein nationalsozialistisch dominierten Deutschland bei der Hitler-Jugend (HJ) und dem Bund Deutscher Mädel (BDM) zu verbreiten suchte. Diese naive Ausblendung des politischen Kontextes hängt wohl auch damit zusammen, dass Orff endlich die Früchte der jahrelangen Aufbauarbeit am Projekt *Schulwerk* ernten wollte. Mit Salomon blieb er bis 1935 in Briefkontakt und nahm diesen nach 1945 wieder auf.⁶³ Diese Briefkontakte Orffs mit verfolgten jüdischen Musikern wurden erst von Dissertanten wie Otto Karner an der

⁶¹ Vgl. Kohler: »*Grey C, Acceptable*«, S. 452.

⁶² Zu seiner Biografie siehe <http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001422> (aufgerufen am 5.8.2019).

⁶³ Siehe Korrespondenz Carl Orff mit Karl Salomon 1930–1935 und 1947–1974, NCO, AK, COS/Archiv: OZM. Salomon starb 1974 in Beit Sa'yit bei Jerusalem.