

# 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 denkbares 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«<sup>1</sup> zu entwickeln?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> als Grundbedingung für die öffentliche Berufsausübung vorschrieb,<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> 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.«<sup>6</sup>

»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.

<sup>3</sup> 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.

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

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

<sup>6</sup> 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 Kunstausbübung 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.<sup>7</sup> Damals gab es erstmals eine – wenn auch auf den deutschsprachigen Raum limitierte – breitere öffentliche Debatte,<sup>8</sup> 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 Huber<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> 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*.

<sup>8</sup> 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.

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

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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 1936<sup>12</sup> 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‹<sup>13</sup> 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‹.«<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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).<sup>16</sup>

[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.

<sup>11</sup> <[https://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff)> (aufgerufen am 17.4.2019), <[https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff)> (aufgerufen am 17.4.2019).

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 Braunneis/Raphael Gross (Hrsg.): Die Liste der »Gottbegnadeten«. *Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Berlin 2021.

<sup>14</sup> <[https://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff)>.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> <[https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](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 Freundschaft<sup>17</sup> 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 Schläder<sup>18</sup> sowie in den noch nicht im Druck erschienenen Dissertationen von Otto Karner<sup>19</sup> und Andrew S. Kohler<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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).

<sup>17</sup> 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.

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

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

<sup>20</sup> Kohler: »*Grey C, Acceptable*«.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.