

MICHAEL H. KATER

CARL ORFF IM DRITTEN REICH*

I.

Die politische Sozialgeschichte der Musik im Dritten Reich befindet sich noch in den Anfängen. Die Pionierleistung des Musikwissenschaftlers Fred K. Prieberg, eine Allgemeindarstellung aus dem Jahre 1982, ist noch immer maßgebend, obwohl sie Lücken und Fehler aufweist, die sich aus einem noch bruchstückhaften Quellenfundament, einer keineswegs vollständigen Darstellung und einer Herangehensweise ergeben, die sich oft mit Schwarz-Weiß-Tönen behilft. In den zwei Bänden, die Prieberg nachgeschoben hat, sind solche Mängel eher noch augenfälliger geworden¹.

Die Defizite auf diesem kulturhistorischen Gebiet haben mehrere Gründe. Einmal ist das Feld der Musikgeschichte allzu lange den Musikwissenschaftlern überlassen worden, die dazu tendiert haben, „ihre“ Künstler vor allem nach kunstimmanenten Kriterien zu beurteilen und weniger nach politischen und sozialen Rahmenbedingungen und Implikationen zu fragen. Erst in jüngerer Zeit ist Rezeptionsgeschichte ein legitimer Zweig der Musikwissenschaft geworden, in der Regel fehlt ihr aber – wichtig gerade bei der Beurteilung der Moderne – ein fester Bezug zu den Sozialwissenschaften. Urteile über Persönlichkeiten aus der Zeit des Dritten Reiches unterliegen zudem den Schwierigkeiten, die mit der Ortung und Einordnung von Motiven verbunden sind; außerdem fehlen verbindliche Definitionen gängiger Begriffe und Charakterisierungen wie etwa NS-Musik. Nun sind ideologiebezogene Fragestellungen heutigen Musikwissenschaftlern durchaus geläufig, wie die Tatsache zeigt, daß gegenwärtig gezielt nach marxistischen oder auch feministischen Gesichtspunkten geforscht wird. Aber, unabhängig davon, von welcher Fragestellung man sich leiten läßt, auf die Zeit des Dritten Reiches bezogen stehen viele Antworten noch aus. Welche Funktion etwa hatte die Musik in einer Diktatur, die auf Gängelung der Massen und später dann auf Krieg zielte? Haben deutsche Komponisten und Musiker sich für totalitäre

* Für ihre eingehende Prüfung des Manuskripts habe ich Joan Evans (Toronto) und für wichtige Sachhinweise Hans Jörg Jans (München) sehr zu danken. Außerdem bin ich den Stiftungen Social Science and Humanities Research Council of Canada (Ottawa) und Alexander von Humboldt-Stiftung (Bonn) nach großzügiger Förderung während der Forschung zu großem Dank verpflichtet.

¹ Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982; ders., *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986; ders., *Musik und Macht*, Frankfurt am Main 1991. Zum letzteren meine Rezension in: *American Historical Review* 98, 1993, S. 485 f. Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York 1991, stellt einen wissenschaftlichen Rückschritt dar. Dazu Joan Evans in: *Central European History* 26, 1993, S. 242 f.

Zwecke wissentlich einspannen lassen, und wenn ja, warum? Hat solcher Mißbrauch die Struktur und den Wertgehalt ihrer Musik verändert, so daß in manchen Fällen von „nationalsozialistischer Musik“ gesprochen werden muß? Stünde eine nach 1933 veränderte Musikästhetik dann noch in irgendeiner Beziehung zur Tradition?²

Politik- oder auch Sozialhistoriker, die sich auf das Feld der Musikgeschichte gewagt haben, vielleicht im Zusammenhang mit einer weiter zu fassenden Kulturgeschichtsschreibung, können diese Fragen bis heute ebensowenig verlässlich beantworten wie Musikologen mit historischem Interesse: Prieberg selbst und der amerikanische Autor Sam H. Shirakawa haben in jüngster Zeit die Persönlichkeit von Wilhelm Furtwängler zum Positiven hin überzeichnet, weil sie seine reaktionären Wurzeln, aus denen sich, beispielsweise, eine fatale antidemokratische Haltung herleitete, ignoriert haben. Hingegen ist Richard Strauss von einem jüngeren deutschen Musikwissenschaftler negativ porträtiert worden, weil hier von einer extrem linken Position her entlastende Faktoren in der Biographie von Strauss mit Absicht übersehen worden sind. In Wahrheit waren die Unterschiede zwischen Furtwängler, dem man mit Recht die Rettung von Juden zugute hält, und Strauss, dem die zeitweilige Präsidentschaft in Goebbels' Reichsmusikkammer angekreidet wird, gar nicht so groß, wie die Lektüre der drei Monographien glauben macht³. Weiter sind einige Dirigenten vorschnell als NS-Kollaborateure eingestuft worden, während andere allzu rasch entlastet wurden. Zur erstgenannten Kategorie gehören beispielsweise Hans Knappertsbusch und Karl Böhm, zur zweiten Clemens Krauss und Herbert von Karajan⁴. Bevor solche Urteile gefällt werden, die sich vor der unausweichlichen Korrektur zu Mißverständnissen verhärten können, sollte man aber zumindest die Öffnung der Archive und der einschlägigen Nachlässe abwarten. Das gälte ebenso für weniger bekannte Musiker, etwa den Komponisten Paul Graener oder den Dirigenten Peter Raabe⁵.

In der Darstellung von Persönlichkeit und Weg Carl Orffs, der zweifellos zu den drei oder vier bedeutendsten Komponisten im Dritten Reich zu zählen ist, spiegeln sich gegenwärtig beide Interpretationsextreme. Vielen gilt Orff bis heute als Symbol für pronazistisches Kulturschaffen. Zuverlässiger Überlieferung nach wurde der Komponist nur ein paar Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg von renommierten Musikkritikern als

² Dazu F.J. Smith in: *Journal of Musicological Research* 11, 1991, S. 234.

³ Prieberg, *Kraftprobe*; Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford 1992; Gerhard Splitt, *Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*, Pfaffenweiler 1987. Zu den ersteren kritisch Richard J. Evans, *Playing for the Devil. How much did Furtwängler really resist the Nazis?*, in: *Times Literary Supplement* (London), 13. 11. 1992, S. 3f.

⁴ Vgl. die negative Charakterisierung Knappertsbuschs durch Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 404, und Böhms durch Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, etwa S. 23, 45. Zur einseitig positiven Schilderung Kraussens siehe Oscar von Pander, *Clemens Krauss in München*, München 1955, und von Karajans siehe Ernst Haemusermann, *Herbert von Karajan. Eine Biographie*, Wien 1983.

⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 7, S. 609; Bd. 15, S. 519.

Schöpfer nationalsozialistischer Musik gescholten – so von Heinrich Strobel, einem der Mitbegründer des Südwestfunks Baden-Baden, und vom musikalischen Leiter des Bayerischen Rundfunks, Heinz Gerhard Pringsheim, einem Schwager Thomas Manns⁶. 1983, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, wurde behauptet, sein Hauptwerk *Carmina Burana* (1937) sei im Dritten Reich deshalb so erfolgreich gewesen, weil Hitler es gemocht habe⁷. Im Jahr 1985 schrieb man, wenig schmeichelhaft, vom „Rückversicherer“ Carl Orff⁸, und vor ein paar Jahren noch wurden Ausschnitte aus *Carmina Burana* in einer Kabarettproduktion des Berliner Theaters des Westens als Ausbund nationalsozialistischer Kultur herausgestellt, während Orff selbst in einer New Yorker Ausstellung über die Künste im Dritten Reich als antijüdischer Nutznießer des NS-Regimes charakterisiert wurde⁹. Auch die Frankfurter Allgemeine Zeitung meinte kürzlich schlichtweg, Orff sei „dem Nationalsozialismus tatsächlich gewogen“ gewesen¹⁰.

Auf der anderen Seite stehen positive Urteile. Bereits 1947 attestierte der Musikjournalist Fred Hamel Carl Orff „unverhohlene politische Unbotmäßigkeit“, die sich etwa im Libretto seiner Oper *Die Kluge* (1943) artikuliert habe¹¹. Orff sei, ebenso wie ein paar andere Komponisten im Dritten Reich, „höchstens geduldet“ worden, meinten sein Kollege Boris Blacher und der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt¹². Im Frühjahr 1966 führte die israelische Nationaloper *Carmina Burana* erstmalig auf und zog dabei das Argument heran, „daß Orff ein aktiver Widerstandskämpfer gewesen sei“¹³. Orffs früherer Schüler und enger Freund Werner Egk versicherte 1973 in seinen Memoiren, Orff habe „das Gesicht des Nationalsozialismus“ schon zu Anfang des Hitler-Regimes ganz klar erkannt, eine Feststellung, der Orffs Tochter Godela Orff, die ihren Vater gewiß kritisch beurteilt, zwanzig Jahre später zustimmte¹⁴. Biographen

⁶ Hackenbroich an Orff, 20. 8. 1947; Orff an „Mein Lieber“, 18. 8. 1947, Carl Orff-Zentrum München, Archiv, Allgemeine Korrespondenz (künftig: OZM, AK). Zu Strobel respektive Pringsheim siehe *The New Grove Dictionary*, Bd. 18, S. 288f.; Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hrsg.), *Das Große Lexikon der Musik*, Freiburg i. Br. 1981, Bd. 8, S. 32f., Bd. 6, S. 340.

⁷ *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Eine Veranstaltung im Rahmen der Reihe „1933 – Zerstörung der Demokratie, Machtübernahme und Widerstand“*, Berlin 1983, S. 5. Diese Behauptung ist unbewiesen. Möglicherweise liegt eine Verwechslung Orffs mit Werner Egk vor (vgl. Anm. 204).

⁸ Andrea Seeböhm, *Unbewältigte musikalische Vergangenheit. Ein Kapitel österreichischer Musikgeschichte, das bis heute ungeschrieben ist*, in: Liesbeth Waechter-Böhm (Hrsg.), Wien 1945. Davor/danach, Wien 1985, S. 140–151, hier S. 151.

⁹ *Kultur Chronik*, Nr. 4, 1992, S. 45; Exhibit 299, in: „Assault on the Arts: Culture and Politics in Nazi Germany“, Ausstellung in der New York Public Library, 27. 2.–28. 5. 1993.

¹⁰ Jörg Bremer, *Heimat haben sie nicht mehr gefunden. Die Nöte der „Jeckes“*. Deutsche Juden in Israel, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 1992.

¹¹ Fred Hamel, *Zur Lage*, in: *Musica* 1, 1947, S. 3–12, hier S. 7.

¹² Blachers Urteil in: Josef Müller-Marein/Hannes Reinhardt (Hrsg.), *Das musikalische Selbstportrait von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern unserer Zeit*, Hamburg 1965, S. 412 (Zitat); Hans Heinz Stuckenschmidt, *Die Musen und die Macht. Musik im Dritten Reich*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 12. 1980.

¹³ *Laut Trierischer Volksfreund*, 3. 6. 1966.

¹⁴ Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha 1973, S. 211f.; Godela Orff, *Mein Vater und ich. Erinnerungen an Carl Orff*, München/Zürich 1992, S. 42.

beider Komponisten sind sich darin einig, daß weder Egk noch Orff mit dem Nationalsozialismus je etwas zu tun gehabt haben¹⁵.

Diese Deutungen hat Orff selbst über die Jahre hin gestützt. Gleich nach dem Kriege versicherte er, ihm freundlich gesonnene Intendanten seien vom Propagandaministerium gegen ihn eingenommen worden und *Carmina Burana* sei „jahrelang verboten und verbannt“ gewesen¹⁶. Er habe dieses Bühnenwerk textmäßig auf eine lateinische Basis gestellt, „gegen gewisse Strömungen der damaligen Zeit war das ein bewußtes Opponieren“¹⁷. Prieberg teilte der Komponist 1963 mit, er habe im Dritten Reich Anwürfe wegen seines „artfremden“ Schaffens erdulden müssen, ja er sei als „Judenknecht“ bezeichnet worden, und sein pädagogisches *Schulwerk*, das er an der Günther-Schule entwickelt hatte, sei verboten worden¹⁸.

Angesichts eines derart kontroversen Forschungsstandes ist es angebracht, das Thema „Carl Orff im Dritten Reich“ vor dem politischen, sozialen und musikhistorischen Hintergrund der Epoche von neuem aufzurollen. Dafür konnten im wesentlichen neuerdings zugängliche Dokumente aus dem persönlichen Nachlaß Orffs im Münchener Orff-Zentrum ausgewertet werden; hinzu kamen andere zeitgenössische Schriftstücke, kritische Literatur und, nicht zuletzt, eigens für diese Studie gewonnene Zeugenaussagen.

II.

Carl Orff, 1895 in München geboren, stammte aus einer Offiziersfamilie. Sein Weg als Komponist wurde ihm weder in beruflicher noch in persönlicher Hinsicht leicht gemacht. 1920 heiratete er die Sängerin Alice Solscher; die Tochter Godela kam 1921 zur Welt. Vier Jahre später trennte sich seine Frau von ihm und ging noch 1930 nach Australien. Ihren Versuch, die Tochter mitzunehmen, konnte Orff nur durch deren Unterbringung in einem Schweizer Internat vereiteln. Orff lebte bis zu seiner zweiten Heirat 1939 als Junggeselle. Er war alleinerziehender Vater, kränkelte oft und war ständig in Geldnöten¹⁹.

In den Jahren der Weimarer Republik schuf Orff zahlreiche Vokalkompositionen; er war an der Gründung der Günther-Schule beteiligt, deren Konzept die Einheit von Musik, Sprache und Bewegung war. Seine Ausbildung vor 1919 hatte er zeitweilig von

¹⁵ Ernst Krause, Werner Egk. Oper und Ballett, Wilhelmshaven 1971, S. 9; Ludwig F. Schiedermaier, Musiker Schicksale. Aus dem Leben großer Komponisten, Berlin 1990, S. 236.

¹⁶ Orff an Pietzsch, 28. 4. 1946, in: OZM, AK.

¹⁷ Orff zitiert in: Wolfgang Seifert, „... auf den Geist kommt es an“. Carl Orff zum 75. Geburtstag – Kommentar und Gespräch, in: Neue Zeitschrift für Musik 131, 1970, S. 370–377, hier S. 376.

¹⁸ Orff an Prieberg, 6. 9. 1963, in: OZM, AK.

¹⁹ Hierzu etwa Orff an Holle, 9. 2. 1932, in: OZM, AK; ferner die ansonsten flache Biographie von Lilo Gersdorf, Carl Orff, Reinbek 1990. Auch Orff in: Carl Orff und sein Werk. Dokumentation, Bd. 1, Tutzing 1975, S. 66 f.; Fred K. Prieberg, Lexikon der Neuen Musik, Freiburg i. Br. 1958, S. 322; Hugo Wolfram Schmidt, Carl Orff. Sein Leben und sein Werk in Wort, Bild und Noten, Köln 1971, S. 7 f.

Münchener Lehrern an der Akademie der Tonkunst und danach noch von dem Spätromantiker Heinrich Kaminski erhalten. Entscheidend beeinflusste ihn dann aber der Impressionismus Claude Debussys und das Werk Igor Strawinskys. Orff war fasziniert von Strawinskys Rhythmus, von Orgelpunkt- und Ostinatoeffekten in *Les Noces*, einer Ballettmusik für vier Klaviere und Schlagzeug (1923).

Ein frühes Opus von Orff waren 1920 Lieder auf Gedichte von Franz Werfel; er griff diese Arbeit 1929 wieder auf und schuf dazu um 1930 noch Vertonungen von Brecht-Texten²⁰. In den ersten *Werfel-Liedern* stand das Rhythmische – bald ein Charakteristikum Orffscher Musik – noch nicht im Vordergrund. Als die Lieder 1922 in Berlin aufgeführt wurden, befand sich Orff bereits mitten im Studium der Werke alter Meister, insbesondere Claudio Monteverdis, der seinen Sinn für das Melodische schärfte. 1923 begann Orff, Monteverdis Oper *L'Orfeo* (1607) dramaturgisch und musikalisch nezugestalten; seitdem ließ ihn die alte Musik nicht mehr los, auch ihr Einfluß wurde ein Charakteristikum künftiger Kompositionen²¹.

Folgerichtig befaßte Orff sich nun mit alten Instrumenten und ihrer Neubelebung. Diese Faszination und sein zunehmendes Interesse am rhythmischen Element der Musik bestimmten die Gründung der Günther-Schule. Zusammen mit der jungen Hamburger Künstlerin Dorothee Günther, die Orffs Liebe zur alten Musik und sein Interesse am Rhythmus teilte, gründete er 1924 in München-Schwabing die Günther-Schule, die, nicht unbeeinflusst von Emile Jaques-Dalcroze, „in neuartiger Weise Musik- und Bewegungserziehung eng miteinander verband“. Günther übernahm die theoretischen Fächer, Orff selbst die musikalisch-rhythmische Erziehung der jungen Schülerinnen, die am Instrument, in Singen, Gymnastik und Tanz ausgebildet wurden. Günther war neben Orff auch an der textlichen Neubearbeitung des *Orfeo* beteiligt. Wichtiger aber war, daß sie Orff zur Arbeit an seinem *Schulwerk* anregte, einer schriftlichen Fixierung von Leitideen Orffs zur rhythmisch-melodischen Übung, zur Improvisation, zum Gebrauch des einfachen, ja primitiven Instrumentariums, dessen allmähliche Komplettierung – Gongs, Blockflöten, Metallophone und Rasseln – auf Orffs neugewecktes Interesse an alten und exotischen Musikinstrumenten zurückging. Das erste Heft einer logisch aufbauenden pädagogischen Reihe, des *Orff-Schulwerk – Elementare Musikübung*, erschien 1931. Inzwischen hatte sich die Schule selbst um mehrere Mitarbeiter vergrößert²².

Gegen Ende der Weimarer Republik verwirklichte Orff seine musikalischen Ideen als Komponist und Dirigent zunächst im Rahmen von Veranstaltungen der „Vereini-

²⁰ Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 1, S. 65–69; Karl Marx in: Horst Leuchtman (Hrsg.), Carl Orff. Ein Gedenkbuch, Tutzing 1985, S. 98 f., 105; Werner Thomas, Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs, Mainz 1990, S. 137 f., 149–166.

²¹ Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, Tutzing 1983, S. 361; Orff in: Ebenda, Bd. 2, Tutzing 1975, S. 18–25; Marx in: Leuchtman, Orff, S. 101.

²² Vgl. Gunild Keetmann, in: Leuchtman, Orff, S. 65 (Zitat). Ferner Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 2, S. 15, 21; Bd. 3, Tutzing 1976, S. 10–15, 115; The New Grove Dictionary, Bd. 13, S. 708 f.; Wilhelm Twittenhoff, Orff-Schulwerk. Einführung in Grundlagen und Aufbau, Mainz/Leipzig 1935, S. 28.

gung für Zeitgenössische Musik“, einer Gründung des Münchener Kammermusiklers Fritz Büchtger. Die Vereinigung hielt von 1929 bis 1931 vier große Festwochen ab, auf denen hauptsächlich ganz moderne, aber auch alte Musik gepflegt wurde. 1929, als Paul Hindemith dort eine seiner Bratschenkompositionen spielte, brachte Orff seine Monteverdi-Bearbeitung zur Aufführung. 1930 dirigierte er sich für neue Musik begeisternde Hermann Scherchen Hindemiths *Lehrstück* nach Brecht und Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*; Orff inszenierte den ersten Teil seines *Schulwerks*. 1932 präsentierte Orff eine aufsehenerregende Neufassung der *Lukas-Passion*. Eine weitere Plattform für Orff war der Münchener Bach-Verein zur Pflege alter Meister, dessen Chor und Orchester er oft leitete. Hier arbeitete er eng mit seinem früheren Schüler Karl Marx zusammen²³.

In der Weimarer Republik geriet Orff durch seine Arbeit auch in das Umfeld der Politik. Seine Beschäftigung mit der Lyrik Bertolt Brechts führte 1924 zu einer persönlichen Begegnung mit dem Dramatiker in München. Scherchen, zu dem Orff gegen Ende der Republik Kontakt hielt, war ein dezidiertes Sozialdemokrat, der in Berlin „Arbeiterchöre“ leitete. Über seine Pädagogik kam Orff in Berührung mit Leo Kestenberg, dem genialen Reformers der Musikerziehung in der preußischen Verwaltung, und mit dem von Kestenberg stark geförderten Fritz Jöde, der der Jugendmusik neuen Schwung verlieh²⁴. Kestenberg und Jöde standen der SPD nahe.

Diese gelegentlichen Kontakte zu links orientierten Persönlichkeiten und die Eigenwilligkeit, mit der Orff seine musikalischen Ziele verfolgte, machten ihn in den letzten Jahren vor Hitlers Machtübernahme in rechtsgerichteten Kreisen suspekt. Orff, der parteipolitisch ungebunden war und sich auch sonst politisch neutral verhielt, erregte dessenungeachtet auf dem konservativen Flügel des Bildungsbürgertums Anstoß wegen seines ikonoklastisch-schöpferischen Zugriffs, gerade in den Fällen *L'Orfeo* und *Lukas-Passion*. Konservative Kunstbeflissene lehnten auch das betont rhythmische Element aus dem *Schulwerk*, etwa die von ihm favorisierte perkussive Behandlung des Klaviers, rundweg ab²⁵.

Noch größeres Mißfallen erregte Orffs Musik bei den bereits Anfang der dreißiger Jahre regional festverankerten Nationalsozialisten. Deren Sprachrohr im nationalen Kulturbetrieb war der „Kampfbund für deutsche Kultur“ (KfdK), den Alfred Rosen-

²³ „1. Neue Musikwoche München 1929“, veranstaltet von der Vereinigung für zeitgenössische Musik e. V. München, 5.–15. 10. 1929; Programmübersicht „Woche Neuer Musik 2.–11. Oktober 1930“, in: Stadtarchiv München (künftig: StAM) Kulturamt/143; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 2, S. 141 f., 145, 147, 152, 176; Marx in: Leuchtmann, Orff, S. 108; G. Straub u. a., Karl Marx, Tübingen 1983, S. 26 ff.; Andreas Liess, Carl Orff. Idee und Werk, Zürich 1955, S. 23–26.

²⁴ Kestenberg an Orff, 10. 9. 1932, Jöde an Orff, 26. 1. 1932, in: OZM, AK; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 1, S. 68; Leo Kestenberg, Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen, Wolfenbüttel/Zürich 1961, hier S. 57 f.; Inge Lammel, Die beiden Berliner „Scherchen-Chöre“, in: Horst Seeger/Wolfgang Goldhan (Hrsg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme, Berlin 1988, S. 9–58.

²⁵ Bergese an Orff, 22. 12. [1931], Orff an Salomon, 14. 2. 1932, Orff an Reinhart, 11. 5. 1932, in: OZM, AK.

berg Anfang 1929 zwecks Bekämpfung von „Weimarer Dekadenz“ und Aufbaus einer NS-gemäßen Kunst ins Leben gerufen hatte²⁶. Wie sein Vorbild Strawinsky²⁷, galt auch Orff dem Kampfbund zunächst als Apostel jener Dekadenz; man munkelte sogar, er sei eingeschriebenes Mitglied der KPD, und wußte wohl auch von seinem beruflichen Umgang mit jüdischen Musikern, etwa dem Sänger Karl Salomon und den Musikern Erich Katz und Matyas Seiber. Auch die Günther-Schule wurde von den Münchener Kampfbund-Leuten als angeblich kommunistisch verseucht aufs Korn genommen. Ende 1932 schien Orffs Werk in München durch eine bevorstehende Machtübernahme Hitlers in Berlin akut gefährdet²⁸.

Dazu kam noch eine gewisse Ambivalenz des Komponisten im Weimarer Musik-Establishment. Orff war einerseits ein Produkt der spätromantischen Tradition, von der er sich Anfang der zwanziger Jahre durch seine rhythmischen und auch schon melodischen und harmonischen Neuerungen löste. Bezeichnenderweise versuchte er sich damals als Schüler von Hans Pfitzner, dessen Oper *Palestrina* er verehrte, hielt es bei dem Altmeister aber nicht sehr lange aus; ähnlich erging es ihm im Schülerkreis Kaminskis²⁹. So wurde er von den Alteingeweihten, gerade den recht verspießerten Münchnern, mit Argwohn betrachtet, aber nicht unbedingt als Neutöner, schon gar nicht als Atonaler, der er auch keineswegs war. Obwohl er Hindemith gut kannte, hatte er zu ihm Anfang der dreißiger Jahre ein gestörtes Verhältnis³⁰. Die Musikzeitschrift *Melos*, seit ihrer Gründung durch Scherchen ein Forum der kühnsten Avantgarde, konnte gegen Ende der Republik mit Orffs auf Werfel-Texten basierenden Kantaten in der neuen, schon vom *Schulwerk*-Schlagzeug geprägten Fassung gar nichts anfangen³¹. Andererseits warfen ihm extreme Nationalisten vor, den „Juden“ Werfel vertont zu haben³². Bis Januar 1933 hatte sich Orff also, mehr oder weniger unabsichtlich, in eine doppelte Sackgasse manövriert: politisch zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten, dabei ohne Verbindung mit demokratischen Kräften. Musikalisch war er längst kein Traditionalist mehr, er gehörte aber ebensowenig zu den Schulen der damals den Ton angegebenden Mo-

²⁶ Alan E. Steinweis, Weimar Culture and the Rise of National Socialism. *The Kampfbund für deutsche Kultur*, in: *Central European History* 24, 1991, S. 402–423; Michael H. Kater, *The Revenge of the Fathers. The Demise of Modern Music at the End of the Weimar Republic*, in: *German Studies Review* 15, 1992, S. 295–315, hier S. 304–307.

²⁷ Heinz Fuhrmann, Igor Strawinsky und die Moderne, in: *Deutsche Kultur-Wacht*, Nr. 15, 1933, S. 7 f.

²⁸ Zur Bayerischen Landeszentrale des KfdK in München bis zur NS-Machtergreifung siehe Donald W. Ellis, *Music in the Third Reich. National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy*, Diss. phil., University of Kansas 1970, S. 35–51. Siehe auch Orff an Doflein, 6. 3. 1931, Laaff an Orff, 22. 1. 1933, Reminiszenzen über die Günther-Schule, von Dorothee Günther, [1963], in: OZM, AK sowie Orffs Korrespondenz mit Salomon, Katz und Seiber in: Ebenda.

²⁹ Schmidt, Orff, S. 7; Marx in: Leuchtmann, Orff, S. 99.

³⁰ Orff an Fritz Reusch, 24. 1. 1932, in: OZM, AK: „Hindemith. Gekonnt aber ohne jede Physiognomie, unpädagogische Wurm Musik, gerade als Hörschule schlecht.“ Gustav Mahler, einen Wegbereiter der Moderne, nannte er „unqualifizierbaren Dreck“.

³¹ Herbert Rosenberg, *Neue Chormusik*, in: *Melos* 11, 1932, S. 142–145, hier S. 142 f. Dazu Orff an Doflein, 27. 12. 1932, in: OZM, AK.

³² Laaff an Orff, 22. 1. 1933, in: OZM, AK.

dernisten um Arnold Schönberg und Paul Hindemith. Die durch die Wirtschaftskrise bedingten Schwierigkeiten komplizierten seine Situation; sie hinderten ihn allerorten an den für ihn, nicht zuletzt finanziell, so wichtigen Konzertauftritten³³.

III.

Nach der NS-Machtergreifung avancierte der in München ansässige *Völkische Beobachter* unter Alfred Rosenberg zum offiziellen Regime-Organ. In Personalunion leitete Rosenberg den „Kampfbund für deutsche Kultur“, der 1933 eine zentrale Kontrolle über sämtliche kulturellen Belange im Reich beanspruchte. Orff fand sich bald im Kreuzfeuer der KfdK-Kritik. Seine innovativen Musikinszenierungen paßten nicht in den engen Wahrnehmungsrahmen dieser provinziellen Nationalsozialisten, die nun danach trachteten, den Münchener Bach-Verein zu usurpieren und sein Programm umzufunktionieren. Orff wurde daher bereits in der ersten Hälfte 1933 attackiert, und in einem Hetzartikel, im September in der KfdK-Zeitschrift *Deutsche Kultur-Wacht* erschienen, wurde ihm, ebenso wie Hindemith und Strawinsky, Respektlosigkeit gegenüber den alten Meistern vorgeworfen. Ende des Jahres trat der alte Bach-Vereinsvorstand zurück, darunter auch Orff, der aber sein Dirigentenamt noch beibehielt³⁴.

Bis zum Frühjahr 1934 war die Gleichschaltung des Bach-Vereins als einer Untergliederung des Kampfbundes vollzogen. Neuer Vorsitzender wurde der KfdK-Landesleiter für Südbayern Paul Ehlers, ein Parteimitglied, der nun konsequent versuchte, den „fremdrassigen Einfluß“ aus dem Verein zu entfernen und die „liberalistisch-demokratische Tendenz“ auszumerzen. Das bedeutete: Schluß mit den neomodischen Experimenten und eine Rückkehr zur stilgerechten Wiedergabe alter Meister, wie sie angeblich nur ein Musiker traditioneller Schule garantieren konnte. Der Kammermusiker Christian Döbereiner sollte künftig diese Aufgabe übernehmen; er wurde vorerst neben Karl Marx und Orff verpflichtet, der unter den Auspizien des Vereins im April noch ein längst festgelegtes Bach-Konzert und im Herbst seinen Monteverdi-Orpheus und ein Schütz-Madrigal dirigierte. Danach löste Orff alle Bindungen zum Bach-Verein³⁵.

Im Herbst 1934 stand Orff bereits mitten in der Arbeit zur szenischen Kantate *Carmina Burana*, die, nach dem heutigen Stand der Forschung, von Strawinskys *Les Noces* inspiriert ist. In der melodischen Struktur geht sie zum Teil auf die *Werfel-Lieder* von 1930 und in ihrem elementaren Rhythmus auf das *Schulwerk* zurück. Orff vertonte

³³ Orff an David, 14. 2. 1932, Stein an Orff, 23. 5. 1932, in: OZM, AK.

³⁴ Orff an Sinzheimer, 20. 4. 1933, Schmidt, 22. 10. 1933, und Doflein, 3. 12. 1933, in: OZM, AK; Hans Fleischer, *Quertreiber an der Arbeit*, in: *Deutsche Kultur-Wacht*, Nr. 22, 1933, S. 11; Orff in: *Carl Orff und sein Werk*, Bd. 3, S. 203; Marx in: Leuchtmann, Orff, S. 109.

³⁵ Ehlers an Fiehler, 6. 12. 1933, Memorandum Schubert für Reinhard, 12. 4. 1934, „Münchener Bach-Verein e. V. Schütz-Händel-Fest“, 31. 10., 7. 11. und 13. 11. 1934, Steidle an Kulturamt München, 9. 2. 1943, in: StAM, Kulturamt/265; Programme für „Münchener Bach-Verein e. V. im Kampfbund für Deutsche Kultur“, [Ende 1933], in: StAM, Kulturamt/275; Ehlers an Fiehler, 26. 6. 1934, in: StAM, Kulturamt/176; Orff in: *Carl Orff und sein Werk*, Bd. 2, S. 191.

mittellateinische und mittelhochdeutsche Dichtungen aus der berühmten Benediktbeuerner Handschrift des Hochmittelalters zu einer Musik mit „statischer Architektur“. „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.“ Eine Handlung deuteten Chöre, manchmal auch Solisten an, die in Frühlings-, Trink-, Spieler- und Liebesliedern irdischen Freuden, gegen Ende deutlich dem Eros huldigten³⁶.

Das weltliche Kantatenwerk wurde am 8. Juni 1937 in der Frankfurter Oper uraufgeführt. Den Anlaß bildete das 68. (und letzte) jährliche Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, dessen Auflösung durch die NS-Machthaber schon beschlossen worden war. Wegen Orffs zweifelhaftem Ruf in NS-Kreisen war eine Uraufführung hinausgezögert worden, so war etwa eine Premiere in Berlin unter dem Wiesbadener Generalmusikdirektor Carl Schuricht im März 1937 nicht zustande gekommen. Bis zu einer weiteren großen Inszenierung unter Karl Böhm am 4. Oktober 1940 am Staatstheater Dresden, so die bis heute akzeptierte Lesart, sei die *Carmina Burana* von höchsten Stellen als unerwünscht bezeichnet und konsequenterweise von Operndirigenten gemieden worden³⁷. Einer der Gründe, der so manchen Kulturwart zur Verhinderung veranlaßt habe, sei „der Ton rebellischen Trotzes“ gewesen, der in diesen *Cantiones profanae* mitgeschwungen habe³⁸.

Doch sind solche Deutungen auch eingedenk der schlechten NS-Presse, die Orff in den ersten Jahren der Diktatur hatte, übertrieben. Daß es der eigensinnige Schöpfer des *Schulwerks* und der *Werfel-Lieder* nach 1933 nicht leicht haben würde, war vorauszusehen gewesen; ein Teil der Probleme ergab sich daraus, daß Orff in einer Zeit der Deutschtümelei, die sich nicht zuletzt auf die Sprache bezog, auf einem „lateinischen“ Text bestand, den er zusammen mit dem Bamberger Archivar Dr. Michel Hofmann aus Original-Handschriftenfragmenten zusammengestellt hatte. Ob das Latein, wie er selbst nach dem Zweiten Weltkrieg behauptete, als universalistisches Symbol gegen den Nationalsozialismus gemeint war, ist höchst zweifelhaft. Orff war schon als Schüler auf die alten Sprachen versessen gewesen, und er komponierte auch nach 1945 auf der Basis klassischer Texte aus nichtpolitischen Motiven³⁹. Bereits im März 1935 warnte ihn sein Verleger, das Haus Schott in Mainz, gegen den lateinischen Text hätten „ja schon immer

³⁶ Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 4, Tutzing 1979, S. 43 (Zitat); Thomas, Rad, S. 33–51; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1984, S. 214.

³⁷ Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 4, S. 64; Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 275; Werner Thomas, „Trionfo“ oder Konsum? Werkidee und Rezeptionspraxis von Carl Orffs „Carmina Burana“, in: *International Journal of Musicology* 1, 1992, S. 245–272, insbes. S. 254 ff.

³⁸ Schiedermaier, *Schicksale*, S. 241.

³⁹ Eine zeitgenössische Erläuterung Orffs widerspricht deutlich der Nachkriegsbehauptung: „Die Musik wird auch von meinen ‚Freunden‘ als typisch deutsch anerkannt. Die lateinische Sprache, die ja letzten Endes immer ein Deutsch-Latein, d. h. ein auf deutschem Boden entstandenes Latein bleibt, soll als Werbe-Faktor für die anderen Länder gelten als ein internationales Chorwerk typisch deutscher Prägung“ (an Strecker, 12. 11. 1936, Orff-Zentrum München, Archiv, Schott-Korrespondenz [künftig: OZM, SK]).

Bedenken“ bestanden; in klarer Voraussicht dessen schrieb Orff Mitte 1936 an Hofmann: „Nun wird ja niemand die *Burana* drucken und aufführen. ‚Undeutsch‘.“⁴⁰

Der lateinische Text wurde für Orff nicht nur aus engen weltanschaulichen Gründen zum Hindernis. Er enthielt nämlich auch eine sexuell recht explizite Sprache, was sich schon deswegen nicht permanent lateinisch kaschieren ließ, weil Chorsänger, unter ihnen junge Mädchen, eine deutsche Übersetzung benötigten, um das Werk überhaupt zu begreifen, und diese trieb ihnen oft die Schamröte ins Gesicht. Das Argument, es handele sich um Pornographie, konnten die nach außen hin prüden NS-Machthaber dazu benutzen, nach ihrer Meinung von Dekadenz angekränkelte Künstler unter Hinweis auf deutsche moralische Werte zu isolieren⁴¹.

Es war keine Frage, daß insbesondere die Männer Rosenbergs, dessen zerbröckelnder „Kampfbund für deutsche Kultur“ inzwischen unter einem neuen Etikett fungierte, die *Carmina Burana* kritisch aufspießen würden. Obwohl es jetzt eine zentralistische „Reichsmusikkammer“ im Reichspropagandaministerium unter Joseph Goebbels gab, glaubte Rosenberg doch, die Ansprüche der Partei hinsichtlich einer Reglementierung der Musik durch sein neugegründetes „Amt für Kunstpflege“ in der „Reichsstelle Rosenberg“ durchsetzen zu können. Das erklärt, warum sein Referatsleiter für Musik, Dr. Herbert Gerigk, am 16. Juni 1937 im *Völkischen Beobachter* einen Verriß des Werkes publizierte, der im folgenden Monat in der Rosenberg nun ebenfalls unterstehenden Fachzeitschrift *Die Musik* fast wörtlich nachgedruckt wurde⁴². Gerigk war seit längerem als Feind neuer Musik bekannt; auch er regte sich über Orffs fremdsprachigen Text auf. Grundsätzliche Bedenken hatte er dagegen, daß die Kantate in eine den Nationalsozialisten nicht genehme „Musikrichtung“ weisen würde, und das wäre dann nicht mehr eine Frage der Kunst, „sondern eine Angelegenheit der Kulturpolitik und der Weltanschauung“⁴³.

Orff und sein Mainzer Verleger konnten sich ausmalen, daß Gerigks Rezension den bereits lädierten Ruf des Komponisten weiter, und zudem noch in anderen Partei- und Regierungskreisen, schädigen würde. Und so war es tatsächlich. Im August druckte *Die Musik* eine neue Attacke, diesmal auf Orffs *Schulwerk*, die von Gerigks Kollegen, dem Tanzkritiker Rudolf Sonner, stammte⁴⁴. Im August sagte Karl Böhm die *Burana*

⁴⁰ Orff im Gespräch mit Martin Konz, in: *Neue Musikzeitung*, April/Mai 1975, Nr. 2, S. 3; Willms an Orff, 29. 3. 1935, in: OZM, SK (1. Zitat); Orff an Hofmann, 12. 6. 1936, in: Frohmüt Dangel-Hofmann (Hrsg.), *Carl Orff – Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990, S. 113 (2. Zitat). Zur Affinität Orffs zur Klassik siehe Orff in: *Carl Orff und sein Werk*, Bd. 1, S. 38; auch die verschiedenen Beiträge in Thomas, Rad.

⁴¹ Barthe an Meyer-Rogge, 9. 2. 1938, in: OZM, AK; Strecker an Orff, 15. 9. 1937 und 9. 9. 1938, Willms an Orff, 7. 9. 1938, Menge an Orff, 17. 4. 1941, in: OZM, SK.

⁴² Die Behauptung von Thomas, Trionfo, S. 255, Gerigk habe außer seiner Besprechung noch andere „ablehnende Pressekritiken“ geschrieben, ist unbewiesen. Zu Gerigks Referat siehe Ellis, *Music*, S. 111–118.

⁴³ Herbert Gerigk, *Problematisches Opernwerk auf dem Tonkünstlerfest. „Carmina Burana“ von Carl Orff*, in: *Völkischer Beobachter*, 16. 6. 1937; ders., *Carl Orffs „Carmina burana“*, in: *Die Musik* 29, 1937, S. 701 f. Zu Gerigks Werdegang: Erich H. Müller (Hrsg.), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929, S. 403.

⁴⁴ Rudolf Sonner, *Musik aus Bewegung*, in: *Die Musik* 29, 1937, S. 762–765. Dazu Twittenhoff an Orff,

für Dresden ab, „weil er so viel Ungünstiges gehört hätte“. München schloß sich im Februar 1938 an, und Schuricht ließ im Dezember des Jahres wissen, daß man Orff „aus Vorsichtsgründen“ in Berlin nicht mehr aufführen könne⁴⁵.

In Berlin saß damals nicht nur Professor Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, der gegen Orff agieren konnte – weniger aus musikalischen Gründen, denn Goebbels schalt ihn selbst des öfteren wegen unzulässiger Protektion dessen, was er als „atonale Musik“ zu bezeichnen geruhte⁴⁶. Der wirklich gefährliche Mann war Dr. Heinz Drewes, ein ehemaliger Altenburger Generalintendant, der nicht in der Reichsmusikkammer wirkte, sondern im Propagandaministerium, wo er die Musikabteilung leitete. Seit 1937 besaß er von Goebbels das Mandat, unliebsame Musikwerke bis zur Ächtung zu indizieren. Da er aber, wie auch Goebbels selbst, das Kind nicht mit dem Bade ausschütten wollte, machte er von einem absoluten Verbot nur ganz selten Gebrauch⁴⁷. So war es auch im Fall Orff. Drewes, dieser ausgesprochene Gegner moderner Musik, belegte zwar die *Burana* nicht expressis verbis mit einem Bann (ebensowenig wie andere Werke des Komponisten), er ließ aber alle, die es irgendwie anging, doch wissen, daß diese „bayerische Niggermusik“, wie er sie nannte, „nicht erwünscht“ sei⁴⁸. Indes, da es 1936 bis 1945 keine richtige „Sperrung“ gab⁴⁹, wurden die *Burana* von fortschrittlichen Intendanten schon im Spätherbst 1938 in Bielefeld gegeben und im März 1939 bereits zum zweiten Mal in Frankfurt aufgeführt⁵⁰.

In Bedrängnis geriet Orff außerdem wegen eines anderen Werkes, das Clemens Krauss am 5. Februar 1939 in München uraufführte. Es war *Der Mond*, ein Märchenspiel nach den Gebrüder Grimm, in dem übermütige Knaben den Mond stehlen und

23. 8. 1937, in: OZM, AK; Petschull an Orff, 19. 8. 1937, Twittenhoff an Petschull, 11. 9. [1937], in: OZM, SK.

⁴⁵ Gail an Orff, [Poststempel 25. 8. 1937] und Dezember 1938, in: OZM, AK; Ellis, Music, S. 260 f., 270.

⁴⁶ Siehe aber Strecker an Orff, 9. 6. und 13. 7. 1938, in: OZM, SK. Ferner Eintrag vom 14. 10. 37 in: Elke Fröhlich (Hrsg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, München 1987, Bd. 3, S. 301 (Zitat).

⁴⁷ Zu Drewes' Karriere und Person siehe Berlin Document Center (künftig: BDC), RMK Heinz Drewes. Zur Unberechenbarkeit Drewes' Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 173, 276 ff., 355 f. Zum Zensurwesen des Propagandaministeriums Alan E. Steinweis, Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts, Chapel Hill/London 1993, S. 138–142.

⁴⁸ Pietzsch an Orff, 16. 6. 1946 (1. Zitat), in: OZM, AK; Gertrud Orff im Gespräch mit Verfasser, 5. 8. 1992 (2. Zitat). Dazu auch von der Nüll an Orff, 10. 9. 1937 und 4. 10. [1937], in: OZM, AK; Orff an Strecker, 24. 3. 1938, in: OZM, SK.

⁴⁹ Dagegen Pietzsch an Orff, 16. 6. 1946 (Zitat), in: OZM, AK; Hans-Günter Klein, Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hrsg.), Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1984, S. 145–162, hier S. 155; Carl Orff und sein Werk, Bd. 4, S. 195, Bd. 8, S. 362; dazu Orffs eigene Auslassung in Bd. 4, S. 71.

⁵⁰ Orff an Strecker, 8. 11. 1938, Orff an Willms, 1. 4. 1939, in: OZM, SK; Orff an Schulz-Dornburg, 25. 1. 1938, Programm, Städtische Bühnen Frankfurt am Main, „Woche der Lebenden“ vom 19. bis 26. 3. 1939, in: OZM, AK.

dann, nach ihrem Tod vom Mond wiederauferweckt, in einer dunklen Unterweltszene zu sehen sind. Auch dieses Stück verstieß nicht unbedingt gegen die NS-Ideologie, war aber dazu angetan, christliche Gemüter zu verstören, da unter anderen ein „Petrus“ darin zu sehen war, der sich nicht mit der biblischen Figur, sondern mit dem heidnischen Odin deckte. Krauss wollte es im katholischen München denn auch nicht zur Adventszeit 1938 herausbringen, da es „für hiesige Begriffe etwas gewagte Formen“ habe⁵¹. Orff witterte auch hier bis zur Uraufführung wieder die üblichen Intrigen und war keineswegs überrascht, als nach der Münchener Premiere, mit der er selbst künstlerisch nicht übereinstimmte, abermals Absagen von anderen deutschen Bühnen eintrafen⁵². Wegen des Verdunkelungsgebots stellte das Werk zu Kriegsbeginn psychologisch ein Risiko dar; darüber hinaus wurde es, bar jeder Grundlage, von übelwollenden Kritikern als mit der atonalen Alban Berg-Oper *Wozzeck* verwandt verketzert. Auch Frankfurts Intendant Hans Meissner wies es als „gefährlich“ zurück, weil er, wie er nach dem Kriege glauben machen wollte, nach der *Carmina Burana*-Premiere von einem Hohepriester der Partei als „Mäzen der Negermusiker“ eingestuft worden war⁵³.

Nach Kriegsbeginn gab es Personalveränderungen in Berlin, die Orffs Situation fortan verbesserten. Zum einen wurde sein Intimfeind Heinz Drewes mit Kulturaufgaben in den neu besetzten Gebieten betraut, so daß sich dessen Musikkontrolle im Reich merklich lockerte⁵⁴. Zum anderen wurde Anfang Juni 1941 der Komponist Werner Egk als Nachfolger Paul Graeners zum Leiter der „Fachschaft Komponisten“ in der Reichsmusikkammer berufen; Goebbels stand unmittelbar dahinter⁵⁵. Die Beziehungen Orffs zu seinem alten Schüler Egk waren nach wie vor eng; das Ehepaar Egk und Carl und Gertrud Orff – der Komponist hatte 1939 erneut geheiratet – sahen sich auch häufig privat⁵⁶. Orff war sich damals sicher, „daß Egks Eintreten für uns alle, die wir ihm nahe stehen, von einiger Bedeutung ist“⁵⁷. Etwa ein Jahr später schrieb er an Richard Strauss, die „früher erlittene Unbill im Kampf um das Durchsetzen meiner Ideen“ sei nunmehr eine böse Erinnerung⁵⁸.

Damit ist nicht gesagt, daß Orff nicht weiterhin Steine in den Weg gelegt worden wären. *Carmina Burana*-Aufführungen wurden wiederholt wegen des nichtdeutschen Textes gerügt – bezeichnenderweise auch in dem nun von Herbert Gerigk redigierten

⁵¹ Krauss an Menge, 4.6. 1938, in: OZM, AK.

⁵² Orff an Sutermeister, 16.10. 1938, Orff an Lenssen, 29.10. 1939, Orff an Liebeneiner, 14.8. 1941, in: OZM, AK; Orff an Willms, 7.2. 1939, OZM, SK.

⁵³ Kraus an Orff, 18.5. 1940, Hoffmann an Orff, 15.11. 1940, Ruppel an Orff, 9.7. 1941 (1. Zitat), Meissner an Orff, 1.7. 1947 (2. Zitat), Orff an Schuh, 28.8. 1941, in: OZM, AK. Vgl. die wenig schmeichelhafte Kritik von Dr. Hans Kieemann (für Halle) in: Zeitschrift für Musik 107, 1940, S. 796.

⁵⁴ Notiz Kurt Rovinski, 1.9. 1949, in: BDC, RMK Heinz Drewes; Meyer, Politics, S. 180ff.

⁵⁵ Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Bd. 4, S.521, 653; „Werner Egk – Leiter der Komponisten-Fachschaft“, [18.6. 1941], in: BDC, RMK Werner Egk.

⁵⁶ Eintragungen zum 29.4. und 24.8. 1940, 5.2., 13.4., 20.4., 13.5., 1.6., 25.6., 15.7., 18.7., 28.9., 1941, in: Tagebuch Gertrud Orff im Carl Orff-Zentrum München (künftig: OZM, Tagebücher G. Orff).

⁵⁷ Orff an Bergese, 15.4. 1941, in: OZM, AK.

⁵⁸ Orff an Strauss, 12.4. 1942, in: Richard Strauss-Archiv, Garmisch (künftig: Strauss-Archiv).

Blatt *Musik im Kriege*. Bornierte NS-Funktionäre in der Provinz stießen sich – mitten im Krieg – an der Erwähnung einer fiktiven „Königin von England“ und an der Assoziation von Soldaten mit Trunkenbolden und Überläufern: das war schlecht für die Kriegsmoral⁵⁹. 1942 rauschte die fanatisch nationalsozialistische Pianistin Elly Ney, die Orffs Musik schon seit Jahren als undeutsch empfand, in Begleitung von Kreisleiter Malitz aus einer Vorstellung in Görlitz, nachdem sie „Kulturschande!“ gebrüllt hatte; das Werk wurde vorübergehend abgesetzt⁶⁰. Aber Gerigk war jetzt als Satrap des bei Hitler längst in Ungnade gefallenen Alfred Rosenberg relativ ungefährlich und brauchte selbst dann nicht mehr gefürchtet zu werden, als Orff ein neues, den *Burana* nicht unähnliches Werk, wiederum mit anstößigem Inhalt, die *Catulli Carmina*, am 6. November 1943 in Leipzig präsentierte⁶¹.

Auch mit dem *Mond* gab es weiter Probleme. Aufführungen wurden nach 1942 noch schwieriger, als sie es ohnehin schon waren, weil man nun, da Bombenopfer in Großstädten alltäglich wurden, schlecht Tote auf der Bühne zeigen konnte⁶². Mit einem neuen Stück, das man bereits damals als Zeitkritik empfand, zog sich Orff ebenfalls Kritik zu. Es handelte sich um die Märchenoper *Die Kluge*, in deren Mittelpunkt eine kluge Frau und ein König stehen, der ihr drei Rätsel aufgibt und den sie als seine Gattin schließlich überlistet. In diesem Werk, am 20. Februar 1943 wieder in Frankfurt uraufgeführt, deklamieren drei Strolche: „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.“ Der eingekerkerte Vater der klugen Frau singt: „Und wer die Macht hat, hat das Recht, und wer das Recht hat, beugt es auch, denn über allem herrscht Gewalt.“

Als das Stück im Frühjahr 1944 im provinziellen Graz inszeniert wurde, entgingen dem Publikum die Spitzen dieses Texts, wiewohl es von den „konservativen und traditionseng“ Leuten bezeichnenderweise aus Gründen des Geschmacks mit „Mißtrauen und Ablehnung“ bedacht und daher nur zweimal geboten wurde. In Breslau aber gab es im Sommer 1944 eine Rüge von der NS-Gauzeitung, und während der Generalprobe in Kassel demonstrierte die geschlossen geladene Hitler-Jugend. In Göttingen hingegen erhielt Orff von hellhörigen Studenten Beifall, „brausendes Gelächter, Unruhe und Händeklatschen von circa einer halben Minute Dauer“⁶³. Orff selbst geschah nichts.

⁵⁹ *Musik im Kriege* 2, 1944, S. 26, 63; Schmidt-Scherf an Orff, 3. 5. 1942, in: OZM, AK.

⁶⁰ Baedeker an Liselotte Orff, 1. 11. 1989, in: OZM, AK; Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 326. Zu Neys Orff-Antipathie, siehe Cesar Bresgen, *Mittersill 1945 – Ein Weg zu Anton Webern*, Wien 1983, S. 66.

⁶¹ Strecker an Orff, 23. 10., 10. 11., 18. 11. und 3. 12. 1943, in: OZM, SK; Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 363.

⁶² Dollinger an Orff, 5. 3. 1944, in: OZM, AK; Godela Orff, Vater, S. 51.

⁶³ Meyer an Orff, 9. 4. 1944 (Grazer Zitate), und 12. 3. 1947, Schönewolf an Orff, 14. 7. 1944, Blümer an Orff, 28. 8. 1947, Wiek an Orff, 16. 7. 1944 (Göttinger Zitat), in: OZM, AK. Siehe ferner: Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 363; Hans Christoph Worbs, *Welterfolge der modernen Oper*, Berlin 1967, S. 118; Rudolf Stephan, *Zur Musik der Dreißigerjahre*, in: Christoph-Hellmut Mahling/Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 142–147, hier S. 147; Giselher Schubert, *Gleichschaltung und Vertreibung. Szenen aus*

1942/43 war Carl Orff manchen NS-Stellen gewiß suspekt; das galt in größerem Maße für die Partei, der ja auch Rosenberg verpflichtet war, als für Regierungsstellen. So forderte die NSDAP-Führung im Sommer 1942 ein internes Gutachten über den Komponisten an. Dieser werde „in immer stärkerem Maße herausgestellt und gerade von jenen Kreisen gefeiert, die auch heute noch als weltanschauliche Gegner anzusehen sind“. Man habe gegen das *Schulwerk* „Bedenken weltanschaulicher Art“ und distanzieren sich von Orffs „musikalischem Schaffen“⁶⁴. Dies bedeutete noch immer keine unbedingte Ablehnung des Komponisten durch die Partei, die damals an Macht und Ansehen auch schon einiges eingebüßt hatte⁶⁵. Das Urteil des zuständigen Ortsgruppenleiters fiel dann auch recht neutral aus⁶⁶. Gleichwohl war für Orff und seine Freunde immer noch Vorsicht geboten. Die Orffs, so formulierte es der Leipziger Intendant gegen Kriegsende, „dürfen nicht zu schnell aufeinanderfolgen, sonst wackeln die Perücken noch mehr, als sie es ohnehin schon tun“⁶⁷.

IV.

Ungeachtet seines frühen Rufs als nonkonformistischer Neutöner, ist auch Carl Orff in den Anfängen des Dritten Reiches nicht zwangsläufig Opfer nationalsozialistischer Ranküne geworden. Ohnehin waren, in der zerklüfteten Landschaft der NS-Kompetenzen, niemals alle Instanzen zur gleichen Zeit gegen ihn. Wußte man, mit wem man sich arrangieren konnte, so konnte es schließlich gelingen, gegen alle Feinde zu überleben. Orff ergriff deshalb häufig die Gegeninitiative; er versuchte, so gut es ging, sich anzupassen, denn er war, wie seine Tochter von ihm sagt, „zur Verbindlichkeit neigend, um Schwierigkeiten aus dem Weg gehen zu können“⁶⁸.

Daß er zu lavieren verstand, bewies er zuerst im Rahmen der Münchener Günther-Schule. Angeblich, um Gleichschaltungsbestrebungen abzuwenden, war Dorothee Günther bereits 1933 der Partei beigetreten; bald besaß sie auch im „Kampfbund für deutsche Kultur“ eine starke Position⁶⁹. Im November 1934 wurde sie Jury-Mitglied der Deutschen Tanzfestspiele; sie ließ eine Gruppe aus ihrer Schule in Berlin bei Goebels vortanzen, der sich darüber „sehr erfreut“ zeigte. Auch im folgenden Jahr wurde

dem deutschen Musikleben, in: Hilmar Hoffmann/Heinrich Klotz (Hrsg.), *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933–1945*, Düsseldorf 1990, S. 105–121, hier S. 119.

⁶⁴ Stadler an Lauerbach, 27. 5. 1942, in: BDC, RMK Carl Orff.

⁶⁵ Michael H. Kater, *The Nazi Party. A Social Profile of Members and Leaders, 1919–1945*, Cambridge/Mass. 1983, S. 213–233.

⁶⁶ „Ausführliches Gesamturteil“ Eichele, 30. 7. 1942, in: BDC, RMK Carl Orff.

⁶⁷ Schüler an Schott's Söhne, 8. 2. 1944, in: OZM, AK.

⁶⁸ Godela Orff, Vater, S. 10.

⁶⁹ Reminiszenzen über die Günther-Schule, von Dorothee Günther, [1963], in: OZM, AK; Orff an Wilms, 25. 3. 1934, in: OZM, SK. Dazu auch Hans Hinkel u. a., *Die geistigen Grundlagen für Körperbildung und Tanz im nationalsozialistischen Staat*, in: *Deutsche Kultur-Wacht*, Nr. 25, 1933, S. 14ff.

diese Vorführung im Propagandaministerium laut Orff „ein sehr großer Erfolg“⁷⁰. Dorothee Günther machte sich deshalb Hoffnungen, daß „der neue deutsche Tanz“ bald im NS-Thingspiel zu bewundern sein würde⁷¹.

Günther-Schülerinnen und über viertausend Kinder tanzten im Sommer 1936 auf der Berliner Olympiade einen *Olympischen Reigen*, nach eigens von Orff komponierter Musik und Güntherscher Choreographie⁷². Dies geschah im Rahmen des Festspiels „Olympische Jugend“; der Auftrag an Orff war vom deutschen Olympia-Organisationskomitee ergangen⁷³. Orff behauptete nach dem Krieg, er habe dadurch sein *Schulwerk* „einem internationalen Forum“ vorstellen wollen; nach Lage der Dinge ging es ihm aber wohl hauptsächlich um deutsche Reaktionen⁷⁴ – und die blieben auch nicht aus: Die Hitler-Jugend beispielsweise schickte sich im Frühjahr 1938 unter Aufsicht des Günther-Schullehrers Hans Bergese an, mit hundertfünfzig Jungmädern Orffs *Olympischen Reigen* einzustudieren⁷⁵. Das Propagandaministerium sandte die Günther-Tanzgruppe ab 1937 national und international auf subventionierte Tourneen und nach Kriegsbeginn auch in die besetzten Gebiete⁷⁶.

Als die Günther-Schule 1944 durch die Münchener Gauleitung geschlossen wurde, hatte Orff sich wegen seiner kompositorischen Interessen schon längst von ihr gelöst⁷⁷. Doch verfolgte er weiterhin die Publikation des aus ihr hervorgegangenen *Schulwerkes* und bemühte sich insbesondere um dessen Verbreitung. Entgegen seiner Nachkriegsbehauptung, das *Schulwerk* sei verboten gewesen, erschienen von 1933 bis 1936 noch zwölf Hefte und 1939 gar das erste Heft einer Neuausgabe⁷⁸. Hierbei ging es Orff vor allem darum, in der pädagogischen Strömung der Zeit mitzuschwimmen. Er wollte den nationalen Stil des *Schulwerkes* „in vielen gutgeschriebenen und von Autoritäten verfaßten Artikeln“ klagend dargestellt sehen; „die Zeit kommt uns hier sehr entgegen.“⁷⁹ Diesem Zweck sollten auch seine bis Anfang 1934 andauernden Beziehungen zum Leiter des Münchener Kampfbundes, Paul Ehlers, dienen; Ehlers selbst scheint damals mehr Vertrauen in Orffs *Schulwerk* als in seine riskanten Unternehmungen im Münchener Bach-Verein gesetzt zu haben. Jedenfalls hielt Orff im Frühsommer 1933

⁷⁰ Günther an Strecker, 30. 11. 1934 (1. Zitat); Orff an Reusch, 3. 9. 1935, Orff an Mathey, 13. 12. 1935 (2. Zitat), in: OZM, AK.

⁷¹ Dorothee Günther, Wiedergeburt des deutschen Tanzes, in: Rudolf von Laban u. a. (Hrsg.), Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt, Dresden 1936, S. 13–21, insbes. S. 18.

⁷² Reminiszenzen über die Günther-Schule, von Dorothee Günther, [1963]; „Arbeitsplan für das Festspiel, Olympische Jugend“ ...“, o. J., in: OZM, AK.

⁷³ Organisations-Komitee, Vereinbarung, 19. 3. 1935, in: Ebenda.

⁷⁴ Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 3, S. 205 (Zitat); dazu qualifizierend Orff an Diehm, 7. 8. 1936, in: OZM, AK; Das Deutsche Podium, 21. 8. 1936, S. 4; Godela Orff, Vater, S. 42.

⁷⁵ Bergese an Orff, 1. 3. 1938, in: OZM, AK.

⁷⁶ Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 326.

⁷⁷ Reminiszenzen über die Günther-Schule, von Dorothee Günther, [1963], in: OZM, AK; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 3, S. 209 f.

⁷⁸ Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 325.

⁷⁹ Orff an Strecker, 15. 5. 1933, ähnlich auch am 30. 8. 1933, in: OZM, SK.

im Kampfbund ein Referat über seine „Pädagogik“⁸⁰. Im Einvernehmen mit Ehlers wies Orff zudem die Angriffe jenes NS-Journalisten zurück, der ihn im Kampfbund-Blatt verunglimpft hatte⁸¹.

Orffs Ziel war es nicht allein, mit seinem *Schulwerk* an die damals im Trend liegende Volks- und Hausmusik anzuknüpfen⁸², er wollte sich dadurch auch die Schulen und die Hitler-Jugend als Konsumgruppe erschließen. Mit Blick auf die HJ ging er mitunter noch skrupelloser vor, als es sein Mainzer Verleger Schott für ratsam hielt. Beispielsweise wollte er unbedingt ein *Schulwerk*-Heft „für Trommeln und Pfeifen“ für die Jungen und ein Heft „Reigentanzlieder für Blockflöten“ für den BDM publizieren, die das Verlagshaus als „überflüssig“ empfand, da das bisherige *Schulwerk* „reich genug“ sei⁸³. Orff gab aber nicht nach. Er hob hervor, daß zumindest Tanz- und Reigenlieder für Flöten und Pfeifen immer verlangt würden, und bestand darauf, daß sie „vor allem im BDM und HJ eingeführt werden sollen. Diese Sachen müssen wir möglichst bald herausbringen.“⁸⁴

Dazu sollten ihm drei Mitarbeiter verhelfen, die fest in der nationalsozialistischen Erziehungsarbeit verankert waren. Der eine war Dr. Wilhelm Twittenhoff, der der Weimarer Jugendbewegung entstammte⁸⁵, vermutlich kam er über Fritz Jöde zu Orff, dem er dann in der Günther-Schule assistierte. 1934 war er in der SA und arbeitete mit der HJ in Übungslagern. Da Orff wußte, daß Twittenhoff gleichermaßen vom *Schulwerk* und von der neuen politischen Ordnung überzeugt war, hielt er ihn für seine Zwecke für geeignet⁸⁶. Twittenhoff wurde mit der Erarbeitung des Grundlagenhefts des *Schulwerks* betraut, das 1935 bei Schott im Druck erschien. Darin sprach er ganz im Sinne Orffs von der Synthese dieses Werks mit der Jugendbewegung und anderen Impulsen als „Grundlage der künftigen musischen Erziehung“⁸⁷.

Orff dankte in diesem Heft auch Professor Fritz Reusch, der bei seiner praktischen Mitarbeit „aus seiner reichen Erfahrung“ schöpfen konnte⁸⁸. Reusch kam ursprünglich ebenfalls von Jöde her; vor und nach der NS-Machtergreifung wirkte er im sächsischen Lehrerbildungswesen. Von ihm ist nach dem Kriege gesagt worden, für ihn sei „die nationalsozialistische Revolution eine singende Revolution“ gewesen⁸⁹. War es bei Twit-

⁸⁰ Orff an Strecker, 15. 5. 1933, in: OZM, SK; Doflein an Orff, 16. 6. 1933, in: OZM, AK.

⁸¹ Orff an Fleischer, 21. 9. 1933, in: OZM, AK; Orff an Willms, 22. 9. 1933, in: OZM, SK. Vgl. dazu Anm. 34.

⁸² Orff an Fleischer, 21. 9. 1933, in: OZM, AK; Orff an Willms, 7. 2. 1934, in: OZM, SK.

⁸³ Orff an Strecker, 12. 2. 1934 (1. u. 2. Zitat), Willms an Orff, 28. 2. 1934 (3. und 4. Zitat), in: OZM, SK.

⁸⁴ Orff an Willms, 7. 3. und 25. 3. 1934 (Zitat), in: OZM, SK.

⁸⁵ Vgl. Wilhelm Twittenhoff, *Musikalische Jugendbewegung und Jazz*, in: *Zeitschrift für Schulmusik* 4, Nr. 1, 1931, S. 9–12.

⁸⁶ Orff an Willms, 23. 4. 1934, in: OZM, SK.

⁸⁷ Twittenhoff, *Orff-Schulwerk*, S. 31.

⁸⁸ Orffs Vorwort in: Twittenhoff, *Orff-Schulwerk*, S. 4.

⁸⁹ Ulrich Günther, *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Ein Beitrag zur Dokumentation und Zeitgeschichte der Schulmusikerziehung mit Anregungen zu ihrer Neugestaltung*, Neuwied/Berlin 1967, S. 40. Dazu Fritz Reusch, *Volksliedpflege in der neuen Lehrerbildung. Volksliedkunde als Gegenwartskunde*, in: *Die Singgemeinde* 7, 1931, S. 74–79.

tenhoff die HJ, so kümmerte sich Reusch vor allem um die Studenten im NS-Studentenbund, in der SA und der SS. Ihm ging es um „das Bild einer zukünftigen, völkischen Musikkultur“; deretwegen müsse der Erzieher bereit sein, „sich in den Dienst von Volk, Staat und Führer zu stellen“⁹⁰. Was die praktische Anwendung des *Schulwerks* anbetraf, so war Reusch skeptischer als Twittenhoff, denn im Gegensatz zu diesem trainierte Reusch nicht biegsame HJ-Pimpfe und Mädels, sondern den bereits ausgewachsenen Typus des neuen deutschen Studenten, der „viel urwüchsiger, gesünder, aber auch primitiver, klotziger und grobmaschiger“ war. Reusch fürchtete, daß Orffs relativ kompliziertes *Schulwerk* zu viel war für Studenten aus der SA, der er selbst angehörte⁹¹. Auch das Flötenheft mit seinen schönen Melodien, das Orff sich für den BDM gewünscht hatte, erinnerte Reusch viel mehr an englischen als an „den deutschen Volkstanz“⁹². Dennoch versuchte er sein bestes, Orffs Lehrwerk in Arbeitskreisen für NS-Dozenten und Lehrer zu erproben und einzuführen⁹³.

Der Dritte im Bunde war der junge, bereits erwähnte Musikpädagoge Hans Bergese. Er leitete schon Mitte Juni 1934 als Assistent der Güntherschule einen Wochenendkurs für „Elementare Musikerziehung“ für die NS-Spielschar in Nürnberg, innerhalb des „Reichsbundes Volkstum und Heimat“, woran die HJ sich sehr interessiert zeigte⁹⁴. Nachdem die „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ im Frühjahr 1937 ein überaus positives Urteil über Twittenhoffs Einführungsheft geliefert hatte, das Orff seinem Verlag sogar zu Reklamezwecken empfahl⁹⁵, gelang es Bergese, die rhythmische Konzeption des Orff-*Schulwerks* auf einem Lehrgang für Gaumusikreferenten zu demonstrieren, der von Robert Leys „Kraft durch Freude“ organisiert wurde. Man sah nun überall im Reich der Gründung von „Volksmusikschulen“ entgegen und hoffte, „durch Herausgabe von geeigneten Schulwerken für den Gruppenunterricht entsprechendes Material“ bereitstellen zu können⁹⁶.

Zu einer nationalen Legitimierung des *Schulwerks* kam es jedoch nicht, weil Orffs Musik letzten Endes doch zu schwierig, um nicht zu sagen hochgestochen, für die elementaren Bedürfnisse der nationalsozialistischen Körperertüchtigung war. Zu Hitlers Sportideal der „flinken Windhunde“ paßten Orffs musische Voraussetzungen, die er zur Erlernung des *Schulwerks* stellte, ebensowenig wie das ungewohnte und teure Musikarsenal⁹⁷. Obwohl seine Ideen in Schulen und in der Hitler-Jugend Eingang gefunden hatten, wurde doch vieles falsch verstanden und der Name Orff hier bald nicht

⁹⁰ Zitate Fritz Reusch, *Musik und Musikerziehung im Dienste der Volksgemeinschaft*, Osterwieck/Berlin 1938, S. 1, 3. Vgl. auch ebenda, S. 4, 33; ders., *Die Musikerziehung an den Hochschulen für Lehrerbildung im Aufbau der Mannschaftserziehung*, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.), *Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung*, Berlin 1939, S. 72–82, insbes. S. 80.

⁹¹ Reusch an Orff, 22. 8. 1935, in: OZM, AK.

⁹² Reusch an Orff, 14. 1. 1936, in: Ebenda.

⁹³ Twittenhoff an Orff, 29. 11. 1936, in: Ebenda.

⁹⁴ Melos 13, 1934, S. 254.

⁹⁵ Payr, „Gutachten für Verleger“, 10. 4. 1937, Orff an Streckler, 27. 4. 1937, in: OZM, SK.

⁹⁶ Bergese an Petschull, 5. 4. 1938, in: OZM, SK; Bergese an Orff, 6. 4. 1938 (Zitat), in: OZM, AK.

⁹⁷ Hierzu richtig Günther, *Schulmusikerziehung*, S. 163.

mehr erwähnt. Das mißfiel dem Komponisten, so daß er Reusch Ende 1940 noch einmal um Mitarbeit an einer „gereinigten“ und „gekürzten“ Form des *Schulwerks* bat. Reusch lehnte jedoch ab. Bis 1945 war Orffs *Schulwerk* so zwar nicht verboten, von ein paar Ausnahmen abgesehen aber auch nicht gefragt⁹⁸.

Orff engagierte sich noch in einem weiteren Fall im Kulturbetrieb des Dritten Reiches, und zwar so sehr, daß seine künstlerische und persönliche Integrität ins Zwielicht geraten mußte. Das geschah durch seine Neuvertonung von Shakespeares *Sommernachtstraum*. Der Auftrag dazu wurde ihm vom Frankfurter Oberbürgermeister und NS-Kreisleiter Dr. Fritz Krebs erteilt, dem schon die Uraufführung der *Carmina Burana* sehr gefallen hatte. Orff wurden im Frühjahr 1938 fünftausend Mark angeboten; trotz Zeitdruck willigte er ein, und am 14. Oktober 1939 hatte das Werk unter Hermann Laternser auf der Frankfurter Opernbühne Premiere⁹⁹.

Nach dem Krieg empfand Orff Unbehagen darüber und behauptete, er habe an einen „gewiegten Regisseur“ konventionelle Zugeständnisse machen müssen, die Aufführung – gegenüber zwei früheren Versionen von 1917 und 1928¹⁰⁰ – sei künstlerisch ein „Rückfall“ gewesen. Im übrigen versicherte er, daß er nie die Absicht gehabt habe, Felix Mendelssohns unsterbliche Musik zu verdrängen¹⁰¹. Beides ist nur die halbe Wahrheit. In Wirklichkeit dürfte er von vornherein von schlechtem Gewissen geplagt gewesen sein, da er genau wußte, daß diese Auftragsarbeit das Ziel hatte, „den nicht arischen Mendelssohn aus dem Geschäftsleben ausscheiden zu lassen,“ wie sich sein Verleger ihm gegenüber einmal ebenso zynisch wie unmißverständlich äußerte. Zu diesem Zweck waren, von verschiedenen institutionellen Auftraggebern, ganze Scharen von „arischen“ Komponisten aufgefordert worden, die beliebte, aber politisch bedenkliche Komposition des großen jüdischen Komponisten durch Vergleichbares zu ersetzen¹⁰². Der von Antisemitismus gewiß nicht freie Hans Pfitzner hatte ein solches Ansinnen rundweg abgelehnt, und auch Richard Strauss hatte verächtlich angemerkt: „Herr Rosenberg predigt nach wie vor Weltanschauung: Resultat eine neue Musik zum Sommernachtstraum.“¹⁰³

⁹⁸ Orff an Reusch, 10. 11. 1940 (Zitate), Reusch an Orff, 30. 12. 1940, in: OZM, AK; Schott-Verlag, „Orientierung über Carl Orff“, [Mai 1941], in: OZM, SK; Günther, Schulmusikerziehung, S. 163f. Zu Twittenhoffs Einsatz siehe Guido Waldmann, Das Dritte Reichsmusikschulungslager der RJF in Braunschweig, in: Deutsche Musikkultur 1, 1936/37, S. 303–305, hier S. 304; Wilhelm Twittenhoff, Jugend und moderne Musik, in: Musik in Jugend und Volk 1, 1937/38, S. 370–375; ders., Die Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter in Berlin und Weimar, abgedruckt in Dorothea Hemming (Hrsg.), Dokumente zur Geschichte der Musikschule (1902–1976), Regensburg 1977, S. 122–124; Twittenhoff, Rhythmische Erziehung, in: Stumme, Musik im Volk, S. 193–205. Vgl. S. 33.

⁹⁹ Korr. Orffs mit Meissner (März–Oktober 1938), in: OZM, AK, und mit Strecker (April 1938–April 1939), in: OZM, SK; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 361. Dazu Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 158–161.

¹⁰⁰ Vgl. Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 360f.

¹⁰¹ Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 5, Tutzing 1979, S. 219–223, Zitat S. 223; Orff zu Newell Jenkins, laut Tonband-Interview des Verfassers mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993.

¹⁰² Zitat Strecker an Orff, 14. 12. 1938, in: OZM, SK. Zum Hintergrund siehe Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 144–158.

¹⁰³ Jochen Peter Vogel, Hans Pfitzner. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1986, S. 109;

Von allen gelieferten Neufassungen war Orffs „Ersatz“ dann der bei weitem originellste, was öffentlich auch durch glänzende Kritiken bestätigt wurde¹⁰⁴. Orff, so schien es, hatte eine neue und eigenständige Musik geschaffen, eine trockenere „Klangkulisse“, das szenische Bühnenspiel stützend, jedenfalls merklich entfernt von dem im Dritten Reich gemeinhin als „süßlich“ empfundenen Stil Felix Mendelssohns¹⁰⁵.

Nach Annahme des brisanten Auftrages mußte Orff von Freunden und Kollegen Seitenhiebe einstecken, die ihn um so mehr geschmerzt haben dürften, als er mit seiner Arbeit nicht recht vorankam¹⁰⁶. Verlagschef Willy Strecker vom Hause Schott meinte, er habe sich „in ein böses Wespennest gesetzt“; ob es ihm denn gelingen werde, „Mendelssohn aus dem Felde zu schlagen“?¹⁰⁷ Sein Schweizer Freund, der Komponist Heinrich Sutermeister, redete ihn höhnisch mit „Lieber Herr Mendelssohn“ an, und noch im Juni 1941 mußte Orff erfahren, daß eine am Berliner Staatstheater geplante Aufführung nicht möglich war, weil Intendant Staatsrat Gustaf Gründgens, oft als Wendehals geschmäht, „seine alten freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Mendelssohn“ nicht kompromittieren wollte¹⁰⁸.

Aber statt den Auftrag zurückzugeben oder, später, das Stück zurückzuziehen, ergriff Orff die Flucht nach vorn und versuchte, unter Berufung auf seine ganz spezielle Art des Komponierens, die Arbeit aus künstlerischen Gründen zu rechtfertigen. Dabei folgte er teilweise den Sprachregelungen der Nationalsozialisten. Wo diese – damals für jedermann nachzulesen – Mendelssohn „Glätte der Form“ und „jüdisches Anpassungs- und Nachahmungsvermögen“ vorwarfen¹⁰⁹, versprach Orff, keinen „Mondschein mit Zuckerwasser“ zu liefern¹¹⁰. Mendelssohn sei „alter Hoftheaterstil“, während seine Musik „ganz anders wie alle gebräuchliche“, eben „richtige Theatermusik“, sei¹¹¹.

Im Mai 1940 zeigte Orff seinem Verleger eine aktuelle Kritik als Beweis dafür, wie wesentlich seine Musik „einen zeitgemäßen Darstellungsstil festlegt, und daß man die alten M. Komplexe dabei vergißt.“¹¹² In den darauffolgenden Monaten wollte er sich

Zitat Strauss an von Niessen, 11. 6. 1935, in: Strauss-Archiv. Der Antrag an Strauss erging vom „Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e. V.“, Laubinger an Strauss, 23. 2. 1934, in: Ebenda.

¹⁰⁴ Vgl. Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 160f.

¹⁰⁵ Ruppel an Orff, 16. 10. 1939, Orff jeweils an Beierle und Lensen, 29. 10. 1939, in: OZM, AK; Strecker an Orff, 26. 10. 1939, in: OZM, SK. „Klangkulisse“ war ein typisch Orffscher Begriff. Siehe Orff an von Liebl, 22. 8. 1944, in: OZM, AK. Auch Newell Jenkins im Tonband-Interview mit Verfasser, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993.

¹⁰⁶ Orff an Sutermeister, 27. 10. 1938, in: OZM, AK; Orff an Strecker, 14. und 19. 2. 1939, in: OZM, SK.

¹⁰⁷ Willms an Orff, 12. 4. 1938, in: OZM, SK.

¹⁰⁸ Sutermeister an Orff, 7. 10. 1938, Ruppel an Orff, 3. 6. 1941, in: OZM, AK.

¹⁰⁹ Hans Koeltzsch in: Theodor Fritsch (Hrsg.), Handbuch der Judenfrage. Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes (1. Zitat), Leipzig³⁸ 1935, S. 315; F. Peters in: Das Deutsche Podium (2. Zitat), 5. 3. 1937, S. 1.

¹¹⁰ Orff an Strecker, 8. 11. 1938, in: OZM, SK.

¹¹¹ Orff an Strecker, 8. 12. 1938, in: OZM, SK; Orff an Wälterlin, 8. 12. 1938, in: OZM, AK (Zitate). Orff an Strecker, 16. 11. 1938, in: OZM, SK.

¹¹² Orff an Strecker, 23. 5. 1940, in: Ebenda.

persönlich für weitere Aufführungen verwenden und wegen der Enttäuschung in Frankfurt auch die Inszenierung selbst in die Hand nehmen, etwa in Gera, wo das Stück „mit großem Presse-Tam-Tam“ auf die Bühne kommen sollte¹¹³. Im Herbst 1942 distanzierte sich Orff aber schließlich doch von dieser, im ganzen nun dritten, Version seines *Sommernachtstraums* und beschloß, ihn abermals umzuschreiben. Die vierte Fassung war im März 1944 fertig und sollte in Leipzig aufgeführt werden¹¹⁴. Sie war noch transparenter als das bisherige Stück – „eine meist sehr zarte und ausgesparte, manchmal nur die Andeutung einer Musik“ und mit einfachsten szenischen Mitteln zu spielen¹¹⁵. Leipzig wurde aber ausgebombt, und auch eine letzte Möglichkeit zur Aufführung in München zerschlug sich¹¹⁶.

V.

1945 konnte Carl Orff trotz aller Hindernisse, die ihm in den Weg gestellt worden waren, und trotz aller Kompromisse, die er hatte schließen müssen, doch noch auf eine glanzvolle Karriere im Dritten Reich zurückblicken¹¹⁷. Das verdankte er zunächst einmal seinem Hauptwerk *Carmina Burana*, das entgegen den Erwartungen einzelner Regimedienner wie Rosenberg, Gerigk und Drewes zu einem großartigen künstlerischen und Publikumserfolg geriet. Bereits die Uraufführung in Frankfurt im Juni 1937 hatte Orff, neben der singulären schlechten Besprechung von Herbert Gerigk, auch viele gute Kritiken eingetragen; Orff freute sich über die Gesamtkritik, „die zu 90 % ausgezeichnet ist“, und meinte nicht ohne Berechtigung, sein Stern sei nun im Begriff aufzugehen¹¹⁸. Im Herbst 1938 gab es auch in Bielefeld „Hymnen“ von der Presse, dasselbe dann wieder in Frankfurt im darauffolgenden Frühjahr¹¹⁹. In der Münsteraner Spielzeit 1939/40 war das Echo auf die weltliche Kantate so stark, daß Dirigent Hans Rosbaud sich entschloß, sie in der nächsten Saison abermals anzubieten – mit ähnlich gutem Ergebnis¹²⁰.

¹¹³ Orff an Strecker, 5. 2. 1941, in: Ebenda.

¹¹⁴ Orff an Lehmann, 24. 10. 1942, und an Schüler, 21. 3. 1944, in: OZM, AK; Musik im Kriege 1, 1944, S. 236.

¹¹⁵ Orff an von Liebl, 22. 8. 1944, in: OZM, AK. Vgl. Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 5, S. 225.

¹¹⁶ Vgl. Eintrag vom 2. 11. 1944, in: OZM, Tagebücher G. Orff.

¹¹⁷ In diesem Sinne treffend Jacobi an Egk, 11. 2. 1947, Amtsgericht München, Registratur S, Spruchkammerakten Egk (künftig: AGM, Spruchkammerakten Egk).

¹¹⁸ Siehe die Kritiken in Generalanzeiger (Frankfurt), 9. 6. 1937, und Frankfurter Zeitung, 10. 6. 1937; Orff an Strecker (Zitat), 18. 6. 1937, in: OZM, SK; ebenso Orff an Hofmann, 26. 6. 1937, in: Carl Orff – Michel Hofmann, S. 139. Orff schrieb an Schmidt, 21. 10. 1937, in: OZM, AK: „Im großen ganzen zeigen sich an meinem Horizont lichtere Punkte. Habe von Berlin sehr günstige größere Angebote bekommen. Auch ansonsten rührt sich verschiedenes.“

¹¹⁹ Orff an Sutermeister, 27. 10. 1938, in: OZM, AK; Orff an Strecker, 8. 11. 1938 (Zitat), und an Willms, 1. 4. 1939, in: OZM, SK. Vgl. auch S. 11.

¹²⁰ Rosbaud an Orff, 15. 6. 1941, in: OZM, AK; Joan Evans, Hans Rosbaud. A Bio-Bibliography, New York 1992, S. 36.

Dann folgte im Oktober 1940 die künstlerisch bahnbrechende Aufführung unter Karl Böhm in Dresden, die, mit Lob überhäuft, auch die hartnäckigsten ideologischen Wächter entwaffnete¹²¹. Anfang 1941 dirigierte das junge, aufstrebende Genie der deutschen Musikwelt, Herbert von Karajan, eine Konzertaufführung der Kantate in seiner früheren Hochburg Aachen, und Ende des Jahres ließ er sie in voller Inszenierung in Berlin ansetzen – das Werk blieb, nicht ohne Unterstützung Werner Egks, wochenlang auf dem Programm der Hauptstadt¹²². Diesmal erschien eine überwältigend positive Rezension von Dr. Fritz Stege, dem damals wohl einflußreichsten Musikkritiker des Regimes, der, schon weil er das Propagandaministerium hinter sich wußte, Gerigk mühelos an die Wand spielen konnte. Wegen seiner Ämterhäufung hatte Stege es in der Hand, einen Musiker zu fördern oder zu vernichten; hier nun hatte er sich ganz für Orff entschieden¹²³. Die *Carmina Burana* seien jetzt „bald über alle großen Bühnen“ im Reich gegangen, meinte Orff daher voller Befriedigung bereits im Herbst 1942¹²⁴. Einer zeitgenössischen Einschätzung zufolge galt er damals als einer der meist gespielten Opernkomponisten „der jüngeren Generation“¹²⁵.

Eine vergleichbare öffentliche und private Resonanz erlebte Orff auch nach den Aufführungen seiner darauffolgenden Werke, insbesondere aber, und das ist nicht ohne Ironie, mit der, wegen ihres Librettos bei einigen als riskant geltenden Oper *Die Kluge*¹²⁶. Orff konnte so als Begleiterscheinung dieses Erfolges eine allmähliche Steigerung seines Stellenwerts im Deutschen Reich registrieren, was sich letztlich auch darin niederschlug, daß er vom Regime selbst anerkannt wurde. Für einen deut-

¹²¹ Siehe Ernst Krauses Kritik in: Zeitschrift für Musik 107, 1940, S. 721 f.; ferner Orff an Lenssen, 9. 10. 1940, und an Hintze, 10. 11. 1940, in: OZM, AK.

¹²² Zu Aachen: Orff an List, 11. 2. 1941, in: OZM, AK; Zeitschrift für Musik 108, 1941, S. 200. Zu Berlin: von Holthoff an Orff, 8. 1. 1942, Tietjen an Orff, 28. 3. 1942, in: OZM, AK; Orff an Strecker, 24. 9. 1942, in: OZM, SK; Werner Oehlmann, Orff – Egk – Zandonai. Moderne Oper in Berlin, in: Das Reich, 28. 12. 1941; Eidesstattliche Erklärung Heinz Tietjen, [August 1947], in: AGM, Spruchkammerakten Egk.

¹²³ Fritz Steges enthusiastische Kritik befindet sich in: Zeitschrift für Musik 109, 1942, S. 64. Zu seiner Karriere und Machtfülle siehe Müller, Musiker-Lexikon, S. 1387; Michael H. Kater, Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany, New York/Oxford 1992, passim; ferner Stege, Zukunftsaufgaben der Musikwissenschaft – Musik und Rassenkunde, in: Zeitschrift für Musik 100, 1933, S. 489–491.

¹²⁴ Orff an Lehmann, 24. 10. 1942, in: OZM, AK.

¹²⁵ Gotthold Frotscher, Die Oper in der Gegenwart, in: Wolfgang Stumme (Hrsg.), Musik im Volk. Gegenwartfragen deutscher Musik, Berlin-Lichterfelde² 1944, S. 257–264, hier S. 261.

¹²⁶ Zum *Mond* siehe: Eugen Schmitz, Oper im Aufbau, in: Zeitschrift für Musik 106, 1939, S. 380–382, hier S. 382; Otto Eckstein-Ehrenegg, Die tieferen Ursachen der Opernkrise und der Weg zu ihrer Überwindung, in: Ebenda 109, 1942, S. 62–64, hier S. 63; die nachgedruckten Kritiken in: Rudolf Hartmann, Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper, München/Zürich 1975, S. 149 f. Zum *Sommernachtsstraum* vgl. S. 18. Zur *Klugen*: Friedrich Stichtenoth in: Generalanzeiger (Frankfurt), 22. 2. 1943; Willy Werner Götting in: Zeitschrift für Musik 11, 1943, S. 136 f.; Oskar Kaul in: Musik im Kriege 1, 1944, S. 226; W. M. Luther, in: Ebenda 2, 1944, S. 153; Orff an Strecker, 23. 9. 1942, in: OZM, SK; Krebs an Orff, 1. 3. 1943, Preussner an Orff, 10. 3. 1943, in: OZM, AK. Zu *Catulli Carmina* siehe „Schott-Nachrichten“, 1. 12. 1943, in: OZM, SK.

schen Künstler handelte es sich hier stets in erster Linie um das Propagandaministerium und die ihm nachgeordneten Ämter, in Orffs Fall also um die Reichskultur- bzw. Reichsmusikkammer. Die mit großer Wahrscheinlichkeit von Egk mitbewirkte Wende trat, wie schon erwähnt, deutlich spürbar im Frühsommer 1941 ein, als es zum Beispiel hieß, Goebbels' Ministerium sei neuerdings an den *Burana* „sehr interessiert“¹²⁷. Der „Zeitschriftendienst“ des Ministeriums, der die Musikkritik im Lande indirekt steuerte, gab wenig später die Parole aus, über Orff sei fortan nur wohlwollend zu berichten¹²⁸. Präsident Raabe von der Reichsmusikkammer schloß sich diesem Urteil implizite an, als er Anfang 1942 verfügte, Orff brauche sein Telefon nicht für den Kriegseinsatz herzugeben¹²⁹. Den Gipfel der Anerkennung aber erreichte Orff, als er im Sommer 1942 von einem Preisausschuß des Ministeriums, dem sowohl Egk als auch Drewes angehörten, einen einmaligen „Staatszuschuß“ von zweitausend Reichsmark zugesprochen erhielt¹³⁰. Der ebenfalls Goebbels unterstehende Deutsche Rundfunk, der schon seit längerem Orff-Werke ausstrahlte, führte Orff Anfang 1944 auf einer Liste „zeitgenössischer Komponisten, auf die der Rundfunk nicht verzichten möchte“¹³¹. Es begann schon etwas peinlich für den einstigen Brecht-Verehrer zu werden, als Goebbels ihn bitten ließ, eine „Kampfmusik“ für die Deutsche Wochenschau zu schreiben, und als SS-Gruppenführer Hans Hinkel, Goebbels' Stellvertreter in der Reichskulturkammer, Ende 1944 Wert darauf legte, von Orff eine zur Veröffentlichung bestimmte Verlautbarung zum Ruhme des Führers zu erhalten. Orff rettete sich, indem er Hitler einen Vers von Hölderlin widmete und ihn doppeldeutig so datierte: „An der Schwelle des Jahres der Entscheidung, Dezember 1944“.¹³²

Damals stand Orffs Name, ebenso wie der seines Freundes Egk, auf einer für Goebbels bestimmten „Gottbegnadeten-Liste“, die den Vorteil bot, daß die Betroffenen weder zum Wehrdienst noch zu fachfremdem Arbeitseinsatz eingezogen werden konnten¹³³. Orff befand sich außerdem seit 1941/42 unter der Schirmherrschaft des kunstbessenen Gauleiters von Wien, Baldur von Schirach. Der Sohn eines erfahrenen Generalintendanten und Bruder einer Opernsängerin verfolgte seit Antritt seiner Wiener Position im August 1940, nicht ohne Goebbels' Argwohn zu wecken, eine eigene

¹²⁷ Pietzsch an Orff, 21.5. 1941, in: OZM, AK.

¹²⁸ Ellis, *Music*, S. 133.

¹²⁹ Memorandum Raabe, 20.2. 1942, in: OZM, AK.

¹³⁰ Diesbezügliche Korrespondenz und Sitzungsprotokolle (Mai–Juli 1942) in: BDC, RMK Werner Egk.

¹³¹ Leiter Rundfunk an Reichsminister [Goebbels], nebst Anlagen 1 und 2, 25.4. 1944, in: Bundesarchiv Koblenz (künftig: BAK), R 55/559. Zu früheren Sendungen Orffscher Musik im Rundfunk siehe: *Zeitschrift für Musik* 109, 1942, S. 91; Aulich an Orff, 22.3., 23.7. und 23.10. 1943, in: OZM, AK.

¹³² Deutsche Wochenschau an Orff, 7.6. 1944, Hinkel an Orff, 15.11. 1944, Anlage zu Orffs Antwortschreiben an Hinkel, Dez. 1944, in: OZM, AK. Werner Egk hat Prieberg nach 1964 fälschlich dahingehend unterrichtet, Orff habe eine Ode von Horaz beige-steuert. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 131.

¹³³ Rathkolb, *Führertreu*, S. 173–176.

aktive Kunstpolitik, die insbesondere „das wertvolle zeitgenössische Musikschaffen“ berücksichtigen sollte, wie er 1941 an Ekg schrieb¹³⁴. Bereits im Sommer 1941 begann er über seinen „Generalkulturreferenten“ Walter Thomas Gespräche mit Orff wegen eines „Werkvertrags“ zu führen, der den Komponisten auf Jahre hinaus finanziell absichern, zugleich aber der Wiener Bühne Auftragsarbeiten von Orff garantieren sollte. Orff schloß für 1000 RM im Monat mit Wien ab und nahm als ersten Auftrag die Oper *Antigonae* entgegen, zu der bereits seit Anfang 1941 feste Pläne bestanden¹³⁵. Orff kam hierbei der Umstand zugute, daß er mit Richard Strauss, der in Wien damals *Persona gratissima* war, auf sehr gutem Fuße stand; Strauss wohnte Anfang Februar 1942 auch der Aufführung der *Carmina Burana* an der Wiener Staatsoper bei und äußerte sich lobend¹³⁶. Hinzu kam, daß sich das Ehepaar von Schirach für die *Burana* begeisterte, obwohl der maßgebliche Wiener Kritiker, Victor Junk, kein Freund zeitgenössischer Musik, wenig Positives über sie berichtet hatte¹³⁷. Orff erhielt aus Wien bis zum Ende des Krieges 36 000 Mark und schien zum ersten Male in seinem Leben wirtschaftlich auf festen Füßen zu stehen¹³⁸.

Doch dann kam die Kapitulation, und Orff stand, wie viele seiner Freunde und Kollegen, künstlerisch und beruflich vor dem Nichts. Die Besatzungsmächte hatten kaum eine Vorstellung von der Funktion der kulturellen Elite im Dritten Reich, weder im positiven noch im negativen Sinne. In Bayern richteten die Amerikaner eine Militärregierung ein, die versuchte, ehemalige Nationalsozialisten zu identifizieren und zu neutralisieren und zugleich progressive deutsche Kräfte zur Demokratisierung und Umerziehung der Bürger einzusetzen¹³⁹.

Orff wußte dies, und er wird sich, wie seine Freunde Werner Ekg und Karl Marx, gefragt haben, zu welcher Kategorie er gerechnet werden würde. Der fünfzigjährige Mu-

¹³⁴ Ebenda, S. 68–76; Schirach an Ekg, 30. 10. 1941 (Zitat), in: AGM, Spruchkammerakten Ekg (Hervorhebung wie im Original); ferner Baldur von Schirach, Die Sendung der Wiener Staatsoper, in: Das Programm der Staatsoper Wien, Hft. 1, 1940/41, S. 1–3; Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 333; Victor Junk, Die „Woche zeitgenössischer Musik in Wien“, in: Zeitschrift für Musik 109, 1942, S. 241–247; Junk an Pfitzner, 18. 3. 1942, in: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung (künftig: NWM), F68 Pfitzner/958.

¹³⁵ Orff an Bergese, 18. 10. 1941, Orff an Tietjen, 14. 1. 1942, in: OZM, AK; Eintragungen vom 12.–14. 10. und 16. 11. 1940, auch vom 8. 1. 1941 in: OZM, Tagebücher G. Orff; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 7, Tutzing 1981, S. 20f.; W. Th. Anderman [Walter Thomas], Bis der Vorhang fiel. Berichtet nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945, Dortmund 1947, S. 151.

¹³⁶ Eintragungen vom 5. 2. und 3. 3. 1942 in: OZM, Tagebücher G. Orff; Strauss an Orff, [Anfang Februar 1942], Orff an Strauss, 10. 2. 1942, und an Sutermeister, 8. 3. 1942, in: OZM, AK; Streckler an Orff, 12. 2. 1942, Orff an Streckler, 23. 4. 1943, in: OZM, SK; Anderman, Vorhang, S. 120.

¹³⁷ Orff an Streckler, 23. 4. 1943, in: OZM, SK; Würth an Orff, 9. 3. 1943, in: OZM, AK; Eintrag vom 2.–11. 4. 1943, in: OZM, Tagebücher G. Orff; Victor Junk, Wiener Musik, in: Zeitschrift für Musik 109, 1942, S. 117f.

¹³⁸ Prieberg, Musik im NS-Staat, S. 268; Gertrud Orff im Gespräch mit Verfasser, 5. 8. 1992.

¹³⁹ Hajo Holborn, American Military Government. Its Organization and Policies, Washington, D. C., 1947, insbes. S. 53–73; Lutz Niethammer, Entnazifizierung in Bayern. Säuberung und Rehabilitation unter amerikanischer Besatzung, Frankfurt am Main 1972.

siker stand 1945 im Zenit seines Schaffens. Er hatte „neue Pläne und Projekte“¹⁴⁰ und schaute sich nach Möglichkeiten um, seine letzte Version des *Sommernachtstraums* doch noch aufzuführen; außerdem war er gerade im Begriff, eine neue Oper, *Die Bernauerin*, abzuschließen, für die er einen Text in der geliebten bayerischen Mundart gedichtet hatte. Allerdings war er von den automatischen „allgemeinen Sperrern“ betroffen, die deutsche Künstler damals daran hinderten, bis zur Klärung ihrer politischen Vergangenheit in der Öffentlichkeit zu wirken¹⁴¹. Orff mußte fürchten, allein wegen seines Bleibens im Dritten Reich, in dem er es schließlich doch noch zu Prominenz gebracht hatte, aber auch wegen des *Sommernachtstraums* und des Interesses, das die NSDAP an seinem *Schulwerk* gezeigt hatte, auf eine Schwarze Liste zu geraten, und das auf unbestimmte Zeit.

Aus dieser Lage befreite ihn zu Weihnachten 1945 der amerikanische Kulturoffizier Newell Jenkins. Dieser in New Haven gebürtige Amerikaner, dessen Großvater väterlicherseits einst Hofzahnarzt des Königs von Sachsen und ein persönlicher Freund Richard Wagners gewesen war, war 1938 als dreiundzwanzigjähriger Mann über Dresden und Freiburg zu Orff gekommen, um bei ihm Privatstunden im Dirigieren zu nehmen. Durch seine Familie finanziell großzügig ausgestattet, war Jenkins bis September 1939 in München geblieben und hatte sich dann wieder nach Amerika begeben, wo er an der Yale-Universität, im letzten Studienjahr 1941 schon unter Hindemith, mit einem Musikdiplom abschloß¹⁴².

Der fließend deutsch sprechende und musikalisch hoch qualifizierte Jenkins kam im Dezember 1945 als Angehöriger der amerikanischen Information Control Division (ICD) mehr durch Zufall nach Stuttgart, wo er für die Ingangsetzung der Theater- und Musikszene in Württemberg verantwortlich war¹⁴³. Wie im Bereich der Politik strebten die amerikanischen Besatzer auch hier eine Neubelebung mit demokratischen Kräften an, was sie vor das Problem stellte, politisch belastete Elemente zu entlassen und zugleich Künstler mit einwandfreiem politischen Leumund zu fördern. Das Problem dabei war nur, daß die alliierten Offiziere kaum eine Ahnung von der Geschichte und Struktur des Landes besaßen, oft die Sprache nicht verstanden und so Gefahr liefen, sich von ehemaligen Nationalsozialisten oder Mitläufern täuschen zu lassen.

¹⁴⁰ Orff an Wilm, 7. 12. 1945, in: OZM, AK.

¹⁴¹ Ebenda (Zitat); Orff an Rischner, 9. 12. 1945, in: OZM, AK; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 362; Harold Zink, *American Military Government in Germany*, New York 1947, S. 92.

¹⁴² Jenkins hat sich seit längerem als Entdecker und Pfleger von früher klassischer Musik sowie, 1956, als Gründer der in New York beheimateten Clarion Music Society einen Namen gemacht, die, wie einst Orff, alte und zeitgenössische Musik zur Aufführung bringt. Siehe *Who's Who in American Music. Classical*, New York/London 1985, S. 290; Nicolas Slonimsky (Hrsg.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1992, S. 349f.; *The New Grove Dictionary*, Bd. 9, S. 598; Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993; Orff an Dubs, 10. 6. 1938, Jenkins an Orff, 11. 9. und 4. 11. 1939, in: OZM, AK.

¹⁴³ Die ICD unterstand dem Office of Military Government of the United States for Germany (OMGUS); ihre Referenten waren aber nicht Angehörige der US-Streitkräfte im engeren Sinne, sondern Zivilisten in Uniform und lediglich für die Dauer ihrer Sonderaufgaben mit Offiziersrängen versehen.

Zunächst wurden – bevor in Spruchkammerverfahren der Status von Musikern wie Knappertsbusch, Strauss, Pfitzner und Egk geklärt wurde – drei Hauptkategorien geschaffen. Künstler, die allem Anschein nach mit dem Regime kollaboriert hatten (etwa Furtwängler), wurden in die Kategorie „Schwarz“ eingestuft¹⁴⁴ und bis auf weiteres mit Auftrittsverbot belegt. Eindeutige Opfer der NS-Zeit, die in irgendeiner Weise Widerstand geleistet und dadurch Schaden genommen hatten (beispielsweise der Münchener Komponist Karl Amadeus Hartmann) fielen in die Kategorie „Weiß“ und wurden unverzüglich an leitender Stelle in der demokratischen Öffentlichkeitsarbeit beschäftigt. Zweifelhafte Fälle schließlich wurden der Kategorie „Grau“ zugeordnet; die Sieger unterschieden hier zwischen „gray acceptable“ und „gray unacceptable“. Orff gehörte zur letzteren¹⁴⁵.

Nach seiner Ankunft in Stuttgart wollte Jenkins umgehend wissen, wie es seinen einstigen deutschen Freunden, insbesondere aber Carl Orff, inzwischen ergangen war. Zwar war er nur für Württemberg zuständig, aber da er beste Beziehungen zu seinen in München stationierten Kollegen besaß, hatten diese nichts dagegen, daß er in Sachen Orff sondierte. Die Militärregierung von München hatte bis dahin einen eher negativen Eindruck von dem Komponisten und war sogar etwas erleichtert, daß der deutschlandfahrene Jenkins sich des Problems Orff annehmen wollte¹⁴⁶.

Jenkins suchte seinen alten Lehrer am 24. Dezember 1945 in dessen Wohnung in München-Gräfelfing auf. Die Wiedersehensfreude war groß, man verbrachte den Heiligabend zusammen¹⁴⁷ und sprach in den darauffolgenden Tagen eingehend miteinander. Jenkins wollte seinem verehrten Mentor helfen, ein Säuberungsverfahren zu vermeiden und wieder Anschluß an das neue deutsche Kulturleben zu finden. Im Grunde aber ging es um mehr: Orff, der bis dahin immer nur für seine Musik gelebt hatte, sollte für eine aktive Rolle bei der Erneuerung der Kulturszene gewonnen werden. Zur Disposition stand der Posten des Generalintendanten der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, der Orff wegen seiner Auffassung von Oper als „Theatermusik“ prinzipiell interessierte. Darüber hinaus sah er eine konkrete Möglichkeit, dort seine Oper *Bernauerin* zur Premiere zu bringen; die von den Amerikanern protegierte Stuttgarter Bühne war dafür kein schlechtes Forum¹⁴⁸. Grundvoraussetzung dieser Pläne war allerdings eine politisch weiße Weste.

¹⁴⁴ Bericht Rosbaud für Scharnagl, München, 16. 2. 1947, in: Library of Washington State University, Pullman (künftig: LWSUP), Cage 423, Box 6, Folder 89.

¹⁴⁵ Heinz Trojan/Kurt Hinze, Beschäftigungsverbot, Vermögenssperre und Sühnemaßnahmen nach dem Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946. Kommentar für die Praxis, Wiesbaden 1947; Zink, Government, S. 92f., 161; ders., The United States in Germany, 1944–1955, Westport 1957, S. 170ff.; Niethammer, Entnazifizierung, S. 150–157, 240–259; Leer an Rosbaud, 25. 11. 1947, in: LWSUP, Cage 423, Box 8, Folder 127; Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993.

¹⁴⁶ Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993.

¹⁴⁷ Ebenda; Eintrag vom 24. 12. 1945, in: OZM, Tagebücher G. Orff.

¹⁴⁸ Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993; Rischner an Orff, 2. 12. 1945, in: OZM, AK; Eintragungen vom 19. 1., 22. 1., 19. 2. und 27. 2. 1946, in: OZM, Tagebücher G. Orff.

Doch das war so eine Sache. Orff mußte nicht nur glaubhaft machen, daß er im Dritten Reich neutral gewesen war, er mußte außerdem, wie Jenkins ihm am 7. Januar 1946 schrieb, sein „eigenes Gewissen [...] prüfen und Beweise [...] erbringen, daß Du *aktiv* gegen die vorherige Regierung tätig warst. Denn solche Leute findet man selten, und wie gesagt, sie sind von größtem Nutzen für alle.“¹⁴⁹ Orff sollte für die offiziell zuständige Münchener Stelle den berühmt-berüchtigten „Fragebogen“ ausfüllen und sich dann persönlich bei Jenkins in Stuttgart einfinden, um ihm, quasi an Eides Statt, Einzelheiten über seinen Widerstand zu liefern¹⁵⁰.

Das Folgende ist nichts weniger als sensationell. Orff fuhr Anfang März 1946 zur Aussprache mit Jenkins nach Stuttgart und kam völlig erledigt zu seiner Frau nach München zurück¹⁵¹. Auf die entscheidende Frage nach seinem Widerstand hatte er nämlich erklärt, er habe zusammen mit dem Münchener Musikwissenschaftler Professor Kurt Huber eine Jugendgruppe gegen das Dritte Reich gegründet, die aufgefliegen sei, als man Flugblätter verteilt habe. Huber sei verhaftet und hingerichtet worden; er selbst habe sich mit Hilfe von Freunden in die Berge geflüchtet und sei erst nach München zurückgekehrt, als die Gefahr vorüber war¹⁵².

Jenkins sah zunächst keinen Anlaß, an dieser Erklärung zu zweifeln, zumal Orff auch nach einer zusätzlichen psychologischen Überprüfung durch Armee-Fachleute im hessischen Bad Orb, nach anfänglicher Nervosität, einen guten, ja übermütigen Eindruck hinterlassen hatte¹⁵³. Jenkins empfahl deshalb seinen Münchener Kollegen, Orff in die Kategorie „gray-acceptable“ einzustufen, was auch geschah. Als wichtige Konsequenz davon wurde seine Oper *Bernauerin* für Aufführungen in Bayern und in der Folge auch für Württemberg freigegeben¹⁵⁴. Obwohl der Komponist das Stellenangebot aus Stuttgart schließlich doch verwarf, ist die Oper dort am 15. Juni 1947 uraufgeführt und drei Wochen später auch in München dargeboten worden¹⁵⁵.

¹⁴⁹ Jenkins an Orff, 7. 1. 1946, in: OZM, AK (Hervorhebung wie im Original).

¹⁵⁰ Vgl. Jenkins an Strecker, 30. 1. 1946; Isenstead an Orff, 28. 2. 1946, in: OZM, AK.

¹⁵¹ Letzteres laut Gertrud Orff im Gespräch mit dem Verfasser, 5. 8. 1992.

¹⁵² Jenkins' entscheidende Worte im Original-Englisch nach Tonband-Interview am 20. 3. 1993 in Hillsdale, N. Y., lauteten: „... that he had worked together with Kurt Huber, they had founded some kind of a youth group ... the danger came when he and some kids or maybe Huber himself were discovered passing out leaflets. Huber was arrested and killed.“ Daß Jenkins in seinem Gespräch mit mir weder die Unwahrheit gesagt noch Einzelheiten aus seinem Gespräch mit Orff entstellt hat, beweist ein Pausus im Brief des Orff-Freundes Heinrich Sutermeister (an Orff, 15. 12. 1946, in: OZM, AK), in dem der Schweizer über sein Zusammentreffen mit Jenkins und dessen Beurteilung Orffs berichtet.

¹⁵³ Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993.

¹⁵⁴ Evarts an Bauckner, 16. 7. 1946, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Staatstheater/14395.

¹⁵⁵ Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993; Eintragungen vom 5. und 11. 3. 1946 sowie 6. 7. 1947 in: OZM, Tagebücher G. Orff; Neher an Wagner-Régeny, 30. 6. 1946, in: Rudolf Wagner-Régeny, Begegnungen. Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher, und sein Briefwechsel mit Caspar Neher, Berlin 1968, S. 253; Hans Heinz Stuckenschmidt, Orffische Zwiesprach. Zur Uraufführung der „Bernauerin“, in: Melos 14, 1947, S. 297 ff.; Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 8, S. 363.

VI.

Orffs Aussage über seine angebliche Zusammenarbeit mit der „Weißen Rose“, der Widerstandsgruppe Kurt Hubers und der Geschwister Scholl, liefert einen Schlüssel zum Verständnis seiner Persönlichkeit und damit auch seiner Taktik des Überlebens im Dritten Reich. Selbstgleichschaltung oder Widerstand? Auf Carl Orff traf weder das eine noch das andere zu: Er hat sich angepaßt. Niemals nur im entferntesten Nationalsozialist, manipulierte er Menschen und Ideen, um ungestört schaffen zu können, sich die lästige Politik fernzuhalten und möglichst schadlos in einem Unrechtssystem durchzukommen, von dem er sich mit immer teurerer Münze hatte kaufen lassen, obwohl er es im Innersten verabscheute.

Im Falle Hubers geschah diese Manipulation postum. Keine Frage: Orff und Huber kannten und verstanden sich seit den letzten Jahren der Weimarer Republik, als ihre gemeinsamen Interessen am bayerischen Volkslied sie zusammengeführt hatten¹⁵⁶. Die Zusammenarbeit ging so weit, daß Orff Mitte der dreißiger Jahre Hubers aktive Mitwirkung am *Schulwerk* ins Auge faßte, wozu es aber wegen der vielfältigen Interessen des Gelehrten niemals kam¹⁵⁷. Als Huber, der zunächst in Schwabing gewohnt hatte, in die Nähe Orffs in Gräfelfing gezogen war, traf man sich ohnehin öfter; Orff trug dem Freund seine Skizzen zu *Carmina Burana* vor, später auch die Pläne zum *Mond* und der *Klugen*. „Carl Orff und meinen Mann verband eine wirklich gute Freundschaft, die sich vor allem auf musikalischem Gebiet äußerte“, erinnert sich Clara Huber heute¹⁵⁸. Über Politik hätten die Männer aber nicht gesprochen¹⁵⁹.

In der Tat: Wenn das jemals der Fall gewesen wäre, hätte sich Orff von Huber zurückziehen müssen. Nach seinem zeitgenössischen Schrifttum zu urteilen, stand Huber nationalsozialistischem Gedankengut nämlich ziemlich nahe, ungeachtet seines problematischen Verhältnisses zur NS-Hierarchie. Mit seiner Volksliedpflege verfolgte er rassistisch-völkische Ziele im Sinne der geltenden Kulturpolitik. So wollte er 1935/36 an der Gründung einer „Deutschen Schule für Volksmusik und Tanz“ in München mitwirken, die den „Schrittmachern marxistischer Tendenzen und jüdischer Produkte“ entgegenwirken sollte, indem sie „richtunggebend auf dem Gebiet der Volks- und Hausmusikpflege, sowie des Volkstanzes im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung“ würde. Auch die Hitler-Jugend sollte hier eingeschaltet werden¹⁶⁰. Huber glaubte damals an „bodenständiges Musizieren“ zum Zwecke einer „Reinerhaltung

¹⁵⁶ Orff in: Ebenda, Bd. 2, S. 126, 207; Marx in: Leuchtman, Orff, S. 101.

¹⁵⁷ Vgl. Orff an Georgiades, 12. 12. 1935; Bergese an Orff, 5. 12. 1937 und 6. 4. 1938, in: OZM, AK; Bergese an Petschull, 5. 4. 1938, in: OZM, SK; Maria Bruckbauer, „... und sei es gegen eine Welt von Feinden!“ Kurt Hubers Volksliedsammlung und -pflege in Bayern, München 1991, S. 86 f., 141.

¹⁵⁸ Clara Huber an Verfasser, 30. 9. 1993.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Korrespondenz 1935–36, in: StAM, Kulturamt/480, Zitat aus „Denkschrift zur Neugründung und Angliederung der Deutschen Schule für Volksmusik und Tanz am Trapp'schen Konservatorium der Musik“, [1935].

des echten deutschen Volksgutes“, an das Lied der Väter, „mit deren völkischer Art man durch Blut erbhaft verbunden“ sei¹⁶¹.

Nach Kriegsbeginn sahen sich die Ehepaare Orff und Huber häufig, doch mit ihren beruflichen Kontakten kamen die Männer nicht recht weiter¹⁶². Als sich Huber im Januar 1943 – aus hier nicht zu erörternden Gründen – stark in der studentischen Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ engagierte, hatten sich die Ehepaare privat gut drei Monate nicht gesehen¹⁶³. Man weiß dies ohnehin, aber auch nach der Erinnerung von Clara Huber hatte Orff „die ‚Weiße Rose‘ weder mitgegründet noch war er je Mitglied“¹⁶⁴. Auch seine damalige Ehefrau Gertrud, „so ziemlich orientiert über Orffs Pläne, Vorhaben und Arbeit“, sagt heute mit Bestimmtheit: „Orff war *nicht* dabei, nicht verwickelt.“¹⁶⁵ Die Verhaftung Hubers, sein Todesurteil am 8. April und seine Hinrichtung am 13. Juli 1943 überraschten Orff, da er von der „Weißen Rose“ überhaupt nichts wußte. Laut Clara Huber intervenierte Orff zugunsten Hubers bei Gauleiter von Schirach in Wien¹⁶⁶; er rechnete damals auch mit seiner eigenen Verhaftung, weil allgemein bekannt war, wie gefährlich persönliche Beziehungen zu „Volksfeinden“ sein konnten. So verbrannte er im Keller seines Wohnhauses Briefe, die ihm brisant erschienen – beispielsweise solche seines Freundes Hans Bergese, der seit längerem desillusioniert von der Ostfront berichtete¹⁶⁷. Außerdem tauchte er in der Klinik eines befreundeten Arztes auf dem Lande unter¹⁶⁸.

Da Huber nach Kriegsende nicht mehr reden konnte, bildete er das ideale politische Alibi für Orff. Die Idee, sich als Mann des Widerstandes auszugeben, muß Orff ein paar Tage nach Jenkins' Mahnung vom 7. Januar 1946 gekommen sein, denn schon am 19. konzipierte er ein fiktives Schreiben an seinen „verehrten, lieben Freund“, das folgendermaßen begann: „Nie im Leben schrieb ich Ihnen einen Brief. Sie waren da und immer nahe und Ihr Dasein zu erleben war beglückend. [...] Selten, ganz selten sprachen Sie von Ihren *eigenen* Plänen, viele haben Sie mir zeitlebens völlig verschwiegen

¹⁶¹ Kurt Huber, Der Aufbau deutscher Volksliedforschung und Volksliedpflege, in: Deutsche Musikkultur 1, 1936, S. 65–73, Zitate S. 66, 68 f. Siehe auch Bruckbauer, Welt, passim.

¹⁶² Eintragungen vom 9. 2., 13. 4., 28. 8., 18. 11., 30. 12. 1941, 1. 3., 16. 3., 24. 8. 1942, in: OZM, Tagebücher G. Orff; Bergese an Orff, 23. 12. 1940 und 25. 2. 1942, Orff an Jarosch, 22. 3. 1942, in: OZM, AK; Streckler an Orff, 10. 3. und 7. 8. 1941, in: OZM, SK; Bruckbauer, Welt, S. 204.

¹⁶³ Eintrag vom 24. 9. 1942, in: OZM, Tagebücher G. Orff; Christian Petry, Studenten aufs Schafott. Die Weiße Rose und ihr Scheitern, München 1968, S. 92 und passim; Süddeutsche Zeitung, 13. 7. 1993.

¹⁶⁴ Clara Huber an Verfasser, 30. 9. 1993. Frau Huber schreibt weiter: „Seine Haltung, sich später mit der ‚Weißen Rose‘ zu identifizieren, erscheint zwar nicht ganz unverständlich, hat mich aber doch erschüttert.“

¹⁶⁵ Gertrud Orff an Verfasser, 12. 11. 1993. Hervorhebung wie im Original.

¹⁶⁶ Clara Huber an Verfasser, [Poststempel München 28. 6. 1994]. Die Intervention wäre möglich gewesen, denn Orff hat sich nachweislich Anfang April 1943 mit Schirach in Wien getroffen (Eintrag vom 2.–11. 4. 1943, in: OZM, Tagebücher G. Orff). Wie auch immer, seiner Frau Gertrud hat Orff nichts davon erzählt (Gertrud Orff an Verfasser, 22. 6. 1994).

¹⁶⁷ Gertrud Orff an Verfasser, 12. 11. 1993, und im Gespräch mit Verfasser, 5. 8. 1992. Einige kritische Briefe Bergeses befinden sich noch im OZM, AK.

¹⁶⁸ Godela Orff, Vater, S. 42.

... Sie gingen fast ausschließlich nur auf das ein, was mich bewegte.“ Schrieb Orff diese Zeilen nieder, um Kurt Huber eingedenk des bevorstehenden Mißbrauchs seines Namens innerlich Abbitte zu tun¹⁶⁹?

Die Bekanntschaft mit Jenkins wurde Orff lästig, als dieser seine Schuldigkeit getan hatte. Jenkins wußte nämlich zu viel. Er erinnert sich, im Sommer 1947 von Orff nicht im besten Einvernehmen geschieden zu sein, ohne daß er den Grund gekannt hätte¹⁷⁰. Damals hatte sich Orff bereits ein negatives Bild von Jenkins zurechtgelegt, das er Dritten zu suggerieren trachtete. Jenkins habe ihm gegenüber „eine höchst unfreundliche Stellung einzunehmen“ beliebt und sei ahnungslos, wohl seiner Jugend wegen; in weiteren Überprüfungsfällen könne er Unheil anrichten¹⁷¹. 1948 hatte Orff Jenkins' Freundschaftsdienst schon ganz verdrängt; jedenfalls schrieb er, daß der Kulturoffizier „schon lange nicht mehr im Lande sei“, auch habe er, Orff, seine Hilfe „nie beanspruchen brauchen“¹⁷².

Ohne die Episode mit Jenkins zu kennen, hat Godela Orff geschildert, wie ihr Vater Menschen „benützte, täuschte und wegwarf“¹⁷³. Das mag hart klingen, aber die Neigung, seine Schäfchen auf Kosten anderer ins Trockene zu bringen und – wieder auf Kosten anderer – drohenden Gefahren, etwa von seiten der Nationalsozialisten, auszuweichen, hat Orff an ihr wie an niemand anderem demonstriert. Ihrer Erinnerung zufolge hat Orff sie vernachlässigt; seine zahlreichen jungen Freundinnen konnten die Mutter nie ersetzen¹⁷⁴. Godela Orff beschreibt außerdem mindestens einen eklatanten Fall, in dem ihr Vater sie, die in der Schweiz erzogene Tochter, wegen ihrer Unkenntnis über das Dritte Reich öffentlich bloßstellte, um selbst bei den Behörden nicht anzuecken¹⁷⁵. Noch 1943, als Godela sich innerlich längst von ihm abgewandt hatte, sprach Orff zu anderen von dem „besonders guten Einvernehmen zwischen Vater und Tochter“. In Wahrheit wollte er aber damals die junge Ehe seiner Tochter zerstören, weil er ihre Karriere als Schauspielerin auch für seine Zwecke als wichtiger ansah¹⁷⁶. 1947

¹⁶⁹ „Carl Orff Brief an Kurt Huber“, 19. 1. 1946, in: OZM, AK. Allerdings fanden zur gleichen Zeit Besprechungen mit Clara Huber wegen eines Gedenkbandes für Huber statt. Orffs Brief erschien später in: Clara Huber (Hrsg.), Kurt Huber zum Gedächtnis. Bildnis eines Menschen, Denkers und Forschers, Regensburg 1947, S. 166 ff. Siehe auch Eintragungen vom 18., 21. und 26. 1. 1946, in: OZM, Tagebücher G. Orff.

¹⁷⁰ Jenkins im Brief an Verfasser, Hillsdale, N. Y., 14. 11. 1993: „I remember only there *was* a cloud over our relationship at the end.“ Jenkins verließ OMGUS im Juli 1947, um in die Vereinigten Staaten zurückzukehren.

¹⁷¹ Orff an „Lieber Freund“, 17. 6. 1947, in: OZM, AK.

¹⁷² Orff an Meyer, 26. 9. 1948, in: OZM, AK.

¹⁷³ Godela Orff, Vater, S. 55.

¹⁷⁴ Ebenda, passim. Dazu der bezeichnende Satz aus dem Brief des Godela Orff behandelnden Arztes, die (damals in Interlaken wohnende) Tochter sei „psychisch labil“ und bedürfe „einer mütterlichen Freundin“ (Privatklinik Dr. Müller an Orff, 16. 8. 1935, in: OZM, AK). Ferner die Bemerkung Heinrich Sutermeisters (an Orff, 27. 9. 1935, in: OZM, AK), nach einem Ausspruch des Komponisten würden im Falle seines Todes zehntausend Jungfrauen an seinem Grabe trauern.

¹⁷⁵ Godela Orff, Vater, S. 39 f.

¹⁷⁶ Zitat Orff an Dr. med. Weidner, 17. 11. 1943, in: OZM, AK. Dazu Godela Orff, Vater, S. 32, 54, 62, 70.

aber, als Godela Orff die Hauptrolle in der Premiere der *Bernauerin* in Stuttgart spielte, ein Stück, das Orff ursprünglich für sie geschrieben hatte, blieb er der Vorstellung fern, da er mit der Inszenierung des Werkes wieder einmal nicht einverstanden war¹⁷⁷.

Es gibt ein, zwei triftige Gründe für den Opportunismus, der charakteristisch ist für Orff, gerade auch im Dritten Reich. In erster Linie ist die chronische Geldnot zu nennen, die eine tiefsitzende Existenzangst verursachte, die sich erst mit Beginn seiner Erfolgssträhne und der Wiener Apanage ab 1941 zu legen begann. Bis dahin mußte ihm das Verlagshaus Schott ständig Vorschüsse gewähren; er war oft mit der Miete im Rückstand; einmal wurde seine Tochter Godela sogar vom Gerichtsvollzieher überrascht; und nach Kriegsbeginn lichtete sich die Reihe seiner Privatschüler¹⁷⁸. Orff hätte sich der wirtschaftlichen Misere durch die Annahme von Lehrrangeboten von Hochschulen leicht entziehen können – nacheinander waren das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt (1936), die Musikhochschule Berlin (1938), das Salzburger Mozarteum (1938/39) und ein neues Landeskonservatorium in Hamburg (1941) im Gespräch. Aber Orff wollte seine Freiheit als Komponist nicht preisgeben, und außerdem hätte er es nie über sich gebracht, München dauerhaft zu verlassen¹⁷⁹.

Zum zweiten trieb Carl Orff das Wissen darüber um, daß er nach den NS-Rassegesetzen nicht rein arisch war; seine Großmutter väterlicherseits, Fanny Kraft (1833–1919), war Jüdin. Bereits ihre Eltern, Heinrich Kraft und Barbara Neustädte, hatten sich katholisch taufen lassen, ein Umstand, der wahrscheinlich dazu beitrug, daß die nationalsozialistischen Behörden von diesem „dunklen“ Punkt nie etwas erfuhren¹⁸⁰.

Gertrud Orff sagt heute, ihr Mann habe damals mit ihr darüber nicht gesprochen; sie habe die Einzelheiten erst später durch ihre Schwiegermutter Paula Orff erfahren¹⁸¹. Möglicherweise hat Orff die Sache mit sich selbst abgemacht. Nach einer Entscheidung Goebbels' vom November 1935 gehörten „Vierteljuden zu uns herüber“, d.h. sie erhielten als vollwertige Mitglieder der Reichsmusikkammer kein Berufs- oder Aufführungsverbot. Das war für Orff zwar tröstlich, aber nach 1933 muß er seine Herkunft mindestens einmal verleugnet haben, nämlich auf dem offiziellen Fragebogen der Reichsmusikkammer. Damit hatte er sich strafbar gemacht und also

Godela Orff führt die einsetzende Gefühlskälte ihres Vaters auf seine Heirat im Sommer 1939 mit Gerrud Willers zurück, die nicht sehr viel älter war als sie selbst. Zum Punkt Karriere noch Orff an Lenssen, 9. 10. 1940, in: OZM, AK.

¹⁷⁷ Vgl. Orff in: Carl Orff und sein Werk, Bd. 6, Tutzing 1980, S. 11, 169f. Dazu Stuckenschmidt, Zwiesprach, S. 298.

¹⁷⁸ Orff an Hofmann, 3. 9. 1933, in: Carl Orff – Michel Hofmann, S. 15; Ainmiller an Orff, 12. 7. 1935, Orff an Finanzamt München-West, 14. 11. 1935, Orff an Lenssen, 29. 10. 1939, in: OZM, AK; Orff an Strecker, 8. 3. und 11. 12. 1939, 21. 8. 1940, 4. 2. 1941, Strecker an Orff, 18. 5. 1937, 23. 8. 1938, 10. 3. 1941, 18. 10. 1942, in: OZM, SK; Gertrud Orff im Gespräch mit Verfasser, 5. 8. 1992. Vgl. auch S. 4.

¹⁷⁹ Umfangreiche Korrespondenz über diese Stellenangebote befindet sich im OZM, AK.

¹⁸⁰ Ich verdanke diese Einzelheiten Ingrid Körner, München, die für die einschlägigen Recherchen verantwortlich ist. Siehe ihre Briefe an mich vom 6. 7. und 29. 9. 1993; ferner Helmut Drobnitsch, Die Familie des Komponisten Carl Orff (1895–1982), in: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde 52, 1989, S. 73–83.

¹⁸¹ Gertrud Orff an Verfasser, 7. 10. 1993.

Grund zur Sorge¹⁸². Daß „Mischlinge 2. Grades“ ihre Werke nicht für Parteiorganisationen aufführen durften¹⁸³, wird Orff nicht gewußt haben; wäre seine Abstammung aber bekannt geworden, dann wären seine Ambitionen innerhalb der HJ illusorisch gewesen. Im übrigen mag Orff auch das Schicksal seines Berliner Kollegen Boris Blacher vor Augen gehabt haben, der als „Vierteljude“ galt und deswegen öffentlich schikaniert wurde – unter anderen von Orffs unberechenbarem Gönner Stege¹⁸⁴. Weil er „Vierteljude“ war, hat Blacher, anders als Orff, 1942 keinen Geldpreis vom Propagandaministerium erhalten; zwei Jahre später war seine Musik beim Rundfunk ausdrücklich nicht erwünscht¹⁸⁵. Und schließlich war Orffs Kontrahent Drewes ein berühmter Judenhasser; es läßt sich leicht ausmalen, was er mit Orff als Mischling 2. Grades angestellt hätte, wäre ihm dessen Familienchronik bekannt gewesen¹⁸⁶.

Einen Ausweg hätte Orff aus diesen Schwierigkeiten gehabt, und das war die Emigration. Einige seiner frühen Freunde waren diesen Weg gegangen, darunter die Juden Karl Salomon und Ernst Katz¹⁸⁷. Auch die Parallele mit seinem nichtjüdischen Kollegen Hindemith drängt sich auf. Dessen Musik war zwar nicht, wie die von Orff, so fest in bayerischer, zu Beginn des NS-Regimes, seit der Konzeption von *Mathis der Maler*, aber doch in deutscher Tradition verwurzelt. Andererseits war da seine halbjüdische Ehefrau, die ein Bleiben in Deutschland erschwerte. Außerdem war Hindemith schon sehr auslandserfahren, als er sich 1940 endgültig in den Vereinigten Staaten niederließ, vielleicht der wichtigste Punkt aber war: Hindemith mußte seit 1934 unter Bedingungen in Berlin leben, die ihn zum Weggang aus Deutschland geradezu zwangen¹⁸⁸. Bei Orff war der Fall anders; er lehnte deshalb nach der Sudetenkrise 1938 den Vorschlag seines Schülers Jenkins ab, gestützt auf dessen gute Beziehungen in Amerika ein neues Leben anzufangen. Die Hauptgründe, die Orff gegen

¹⁸² Diese (ausgefüllten) Fragebögen sind in Orffs Fall bisher nicht gefunden worden, weder im BDC, noch Kopien im OZM. Siehe zu diesem Komplex Kater, *Different Drummers*, S. 38–46; Steinweis, *Art*, S. 110–113, 116 f. Ferner Eintrag vom 15. 11. 1935 in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Bd. 2, S. 540 (Zitat); Wetzell, „Zum Recht der jüdischen Mischlinge nach dem Stande vom Mai 1938“, in: BAK, R 56I/114; *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 14. 8. 1935 und 25. 5. 1937, in: BAK, RD 33/2-1; ebenda, 1. 2. und 15. 2. 1939, BAK, RD 33/2-2; *Zeitschrift für Musik* 108, 1941, S. 32. Zum Mitgliedszwang § 1, 1 in: „*Amtliche Nachrichten der Reichsmusikkammer*“ (Dezember 1936), in: *Das Deutsche Podium*, 18. 12. 1936, S. 1.

¹⁸³ Sachse an Pataky, 1. 2. 1945, in: BDC, RMK Hubert Pataky.

¹⁸⁴ *Zeitschrift für Musik* 107, 1940, S. 766; *Musik im Kriege* 1, 1943, S. 65; Stege zitiert in Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 127.

¹⁸⁵ Vgl. Anm. 130 und 131.

¹⁸⁶ Notiz Kurt Rovinski, 1. 9. 1949, in: BDC, RMK Heinz Drewes.

¹⁸⁷ Während Salomon nach Palästina ging, landete Katz nach KZ-Haft schließlich in den Vereinigten Staaten. Vgl. Salomon an Orff, 4. 6. 1933, Katz an Orff, 28. 4. 1973, in: OZM, AK.

¹⁸⁸ Zu Hindemith: Claudia Maurer Zenck, *Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 9, 1980, S. 65–129; Andres Briner u. a., *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich/Mainz 1988, *passim*; Danuser, *Musik*, S. 209. Zum „Bayern“ in Orff siehe Liess, *Orff*, S. 79; Thomas, *Rad*, S. 167–177; Godela Orff, *Vater*, S. 41; Gertrud Orff im Gespräch mit Verfasser, 5. 8. 1992.

Jenkins' Plan anführte, waren einleuchtend: daß er das Englische nicht beherrsche und sich in Amerika kaum jemand für seine „bayerischen“ Werke würde begeistern können¹⁸⁹.

Wie auch immer, in letzter Instanz war die Musik das Medium, das Orffs Verhältnis zum Dritten Reich bestimmt hat, sowohl negativ als auch positiv. Hier ist festzuhalten, daß diese Musik nach 1933 eine logische Fortsetzung seines Schaffens vor Hitlers Machtantritt gewesen ist. Daraus muß gefolgert werden, daß er auch unter anderen staatlichen Umständen, etwa in einer demokratisch-republikanischen Ordnung, nicht anders komponiert hätte, als es zwischen 1933 und 1945 der Fall gewesen ist. Einer *Sommernachtstraum*-Neuvertonung hätte er sich dann, in einer nicht-antisemitischen Atmosphäre legitim, sehr viel leichteren Herzens und aus freien Stücken zuwenden können. Orff hat seinen Kompositionsstil also weder irgendwelchen NS-Vorgaben untergeordnet, noch hat er seine Werke jemals bewußt mit textlichen NS-Elementen versetzt; musikalische NS-Versatzstücke gab es letztlich ja ebensowenig wie es eine arische Mathematik oder jüdische Physik gegeben hat.

Dennoch stellt sich abschließend die Frage, warum Orff es im Dritten Reich ohne künstlerische Kompromisse so weit bringen konnte. Wieder denkt man unwillkürlich an den gleichaltrigen Hindemith. Gingen beide mit dem Ruf, ein musikalisches Infant terrible (Hindemith gewiß das größere und penetrantere) zu sein, so war es doch Hindemiths, nicht Orffs Musik, das ab 1934 offizielles Mißfallen erregte und schließlich verboten wurde. Orffs Musik muß also irgend etwas angehaftet haben, was die Nationalsozialisten nicht nur gleichgültig ließ, sondern einige von ihnen, beispielsweise Schirach, ausgesprochen attraktiv fanden.

Zwei Faktoren waren es, die Orff im Dritten Reich so sehr begünstigten, daß er nach dem bald zu erwartenden Tod von Strauss und Pfitzner zum ersten Komponisten des Landes hätte aufsteigen können. Zum einen waren dies gewisse Aspekte seines Stils, die mit der nationalsozialistischen Musikästhetik zufällig harmonierten. Zum andern kam sein Schaffen in einer bestimmten Phase des Dritten Reiches den Neuerungsbestrebungen der Machthaber entgegen, die sich immer auch als Revolutionäre begriffen haben; das Kulturleben war davon nicht ausgeschlossen.

Die bis heute fast der Hagiographie verpflichtete Schule seiner Verehrer¹⁹⁰ hat geflüßentlich versäumt, die Typologie der Orffschen Musik im Hinblick auf eine mögliche Konkordanz mit NS-Topoi zu analysieren. Das Wichtigste war hier, strukturell betrachtet, die konventionelle, simple diatonische Tonalität der Orffschen Kompositionen, die die Nationalsozialisten im Gegensatz zur „neuen atonalen rassefremden Musik“ favorisierten; Hindemith hingegen hatte mit Atonalität, wenn auch nicht mit deren serieller Variante, schon früh experimentiert¹⁹¹. Ferner betonte Orff, gerade in

¹⁸⁹ Laut Tonband-Interview mit Jenkins, Hillsdale, N. Y., 20. 3. 1993. Vgl. Orff an Strecker, 2. 8. 1938, in: OZM, SK.

¹⁹⁰ Genannt seien hier hauptsächlich Liess, Orff; Schmidt, Orff; Thomas, Rad, Trionfo und Carl Orff 1895–1982, in: Lothar Gall (Hrsg.), Die großen Deutschen unserer Epoche, Berlin 1985, S. 437–452.

¹⁹¹ Zitat Amt für Konzertwesen, „Rundschreiben Nr. 3“, Berlin, 1. 8. 1938, in: StAM, Kulturamt/393.

Carmina Burana und *Catulli Carmina*, das Elementare, geradezu Primitive der musikalischen Formen, das sich dem Volkslied-Ideal der Nationalsozialisten graduell annäherte, einem Ideal, dem Orff persönlich nicht ferne stand¹⁹². Diese musikalischen Elemente wurden durch einen stark akzentuierten, häufig ostinaten Rhythmus gestützt, der an das Stakkato faschistischer Militärtrommeln oder den Gleichschritt von Marschstiefeln erinnern konnte, nicht jedoch an den oft polyrhythmischen Jazz, den Orff und die Nationalsozialisten gleichermaßen verwarfen. Weniger signifikant, aber immerhin der Erwähnung wert ist die ständige Wiederholung monorhythmischer Sequenzen, die im Prinzip der nationalsozialistischen Propaganda-Rhetorik ähnelte. Die Vorstellung, daß Kompositionen Orffs zur Untermalung einer solchen Propaganda-Sprache, vielleicht in der von Goebbels 1944 geforderten „Kampfmusik“, hätten benutzt werden können, ist gewiß nicht ganz abwegig¹⁹³.

Obwohl aus einer anhaltenden parteiamtlichen Förderung des *Schulwerks* bis 1945 praktisch nichts wurde, läßt sich hier doch eine thematische Brücke von Orffs rhythmisch-musikalischer Pädagogik zu der von den Nationalsozialisten intensiv gepflegten „Rhythmischen Erziehung“ schlagen. Der HJ-Musikreferent für Österreich Ludwig Kelbetz meinte 1939, in Orffs Rhythmik-Schulwerkheft finde man „reiche Anregung“ für Lehrgänge¹⁹⁴. Im Herbst 1942 bereitete ein Frankfurter Verlag ein Musikunterrichtswerk für Lehrerbildungsanstalten vor, das Stücke aus dem *Schulwerk* enthalten sollte¹⁹⁵. Der Auftrag kam von Reichserziehungsminister Bernhard Rust, für den das Fach „Rhythmische Erziehung“ 1944 eine so große Bedeutung gewann, daß er sich die Berufung von Lehrkräften an die entsprechenden Lehrerbildungsanstalten selbst vorbehält¹⁹⁶.

¹⁹² Charakterisierungen siehe: Reusch an Bergese, 5. 11. 1933, in: OZM, AK; Orff an Strecker, 8. 11. 1938, Schott-Verlag, „Orientierung über Carl Orff“, [Mai 1941], in: OZM, SK; Twittenhoff, Orff-Schulwerk, S. 6; Werner Oehlmann, Oper 1940, in: Das Reich, 18. 8. 1940; Fritz Stege in: Zeitschrift für Musik 109, 1942, S. 64; Liess, Orff, S. 35, 38f., 43f., 50; Ulrich Dibelius, Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material, München 1966, S. 80f. Dazu Orff an Willms, 7. 2. 1934, in: OZM, SK; ferner den Aufsatz des Nationalsozialisten und Orff-Freundes Georg Götsch, Musische Erziehung, eine deutsche Aufgabe, in: Völkische Musikerziehung 2, 1936, S. 5–11, insbes. S. 6, und des NS-Musikologen Friedrich Welter in: Musikgeschichte im Umriss. Vom Urbeginn bis zur Gegenwart, Leipzig, [1939], S. 336. Zu *Schulwerk* und Volkslied, siehe Orff an Willms, 1. 3. 1934, in: OZM, SK.

¹⁹³ Vgl. Nicolas Slonimsky, Music Since 1900, New York 4 1971, S. 647 [1937]; Programm, Stadt Bielefeld, „Sinfonie-Konzerte Konzertjahr 1940/41“, in: NWM, F68 Pfitzner/67; Fritz Chlodwig Lange in: Hellmuth von Hase (Hrsg.), Jahrbuch der deutschen Musik 1943, Leipzig/Berlin [1943], S. 92; Ruppel, „Carl Orff und das Theater“, [1947], in: OZM, AK; Liess, Orff, S. 38f.; Dibelius, Musik, S. 81f., 84. Zu Orffs Ablehnung des Jazz, siehe: Orff an Fleischer, 21. 9. 1933, in: OZM, AK; Twittenhoff, Orff-Schulwerk, S. 18; Eintrag vom 15. 10. 1947, in: OZM, Tagebücher G. Orff.

¹⁹⁴ Ludwig Kelbetz, Aufbau einer Musikschule, Wolfenbüttel/Berlin² 1939, S. 16. Dazu auch die positive Einschätzung des *Schulwerks* durch Welter in Musikgeschichte, S. 309.

¹⁹⁵ Schott's Söhne an Orff, 14. 9. 1942, in: OZM, SK. Siehe auch Ludwig Kelbetz, Zur Neugestaltung der deutschen Hochschulen für Musik, Wolfenbüttel/Berlin 1941, S. 17 (Erwähnung des Orff-Schülers Twittenhoff).

¹⁹⁶ Helmut Brenner, Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz 1992, S. 167.

Zur Aufrechterhaltung ihrer Macht bedienten sich die Nationalsozialisten groß angelegter Inszenierungen, und zwar im positiven Sinne zur Mobilisierung der Massen oder im negativen zur Ablenkung von einer schmerzhaften Realität¹⁹⁷. Auch hier konnte Orff eingepaßt werden: Seine Opern- oder Kantatenlibretti hätten dem letztgenannten Zweck gedient; sie waren oft unproblematische Fabeln oder Märchen (mit Ausnahme der riskanten Stellen in der *Klugen*) und konnten so, wie die Filme mit Zarah Leander, über den zunehmend unerträglichen Alltag im Dritten Reich hinwegtäuschen. In diesem Zusammenhang sei auch auf Egks Oper *Die Zaubergeige* (1935) oder die „Märchenoper“ *Dornröschen* von Cesar Bresgen (1942) verwiesen, eines jüngeren, stark von Orff beeinflussten Komponisten, der in Salzburg als Musikerzieher für die Hitler-Jugend wirkte¹⁹⁸. Orffs Märchen und seine Neigung zum Mythischen hatten aber noch eine andere Seite. Sie stießen bei NS-Führern auf Resonanz, die um eine eigene „germanische“ Mythenbildung besorgt waren; man denke hier nur an Heinrich Himmlers Interesse an der Sagen-Insel Atlantis¹⁹⁹. Orffs Idee vom „Musik-Theater“, das Theatralische seiner Inszenierungen schlechthin, bei denen im Idealfall große Orchester und Chöre mitwirkten, konnte im Zusammenhang mit der primitiv-organisatorischen Struktur seiner Musik Visionen von einem NS-Thingstättenkult heraufbeschwören; ja eine von ihm komponierte Musik hätte, ebenso wie in die Olympiade 1936, gerade wegen ihres nicht-christlichen Charakters auch in den Rahmen einer Thingstätten- oder anderen NS-Feierveranstaltung gepaßt²⁰⁰.

Daß die Nationalsozialisten, über den Kanon der von ihnen gepflegten konventionellen Musik hinaus – Verdi und Beethoven, Puccini und Wagner²⁰¹ –, eine „neue“ deutsche Musik schaffen wollten, und zwar von verlässlichen Volksgenossen komponiert, wurde spätestens während der Düsseldorfer Reichsmusiktage 1938 offensichtlich, die die hergebrachten Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ablösten. Die Nationalsozialisten wandelten bei diesem Versuch auf schmalem Grat,

¹⁹⁷ Vgl. Karlheinz Schmeer, *Die Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, München 1956, S. 130–133.

¹⁹⁸ *Zeitschrift für Musik* 109, 1942, S. 227.

¹⁹⁹ Siehe dazu Doflein an Orff, 21. 9. 1937, Orff an Deharde, 13. 12. 1942, in: OZM, AK; Fritz Chlodwig Lange in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1943, S. 92; Liess, Orff, S. 32; Walter Diekmann, *Musikpflege in der völkischen Schule*, Leipzig 1936, S. 7–24; Michael H. Kater, Das „Ahnenerbe“ der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1974, S. 51, 71.

²⁰⁰ Strecken an Orff, 14. 12. 1938, in: OZM, SK; Orff an Knab, 9. 4. 1939, Orff an Aulich, 27. 1. 1943, Orff an Krause, 20. 12. 1946, in: OZM, AK; Wilhelm Ehmann, *Musikalische Feierrgestaltung. Ein Werkweiser guter Musik für die natürlichen und politischen Feste des Jahres*, Hamburg 1938, S. 10 (Erwähnung Twittenhoffs); Dibelius, *Musik*, S. 82. Vgl. dazu auch Klaus Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971, S. 70–74; Wulf Konold, *Kantaten, Fest- und Feierrmusiken*, in: Heister/Klein, *Musik*, S. 163–171.

²⁰¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zu einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth* 1981, S. 148–153, hier S. 149; Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien ²1992, S. 321; Franz-Heinz Köhler, *Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966*, o. O., o. J., S. 38.

denn einerseits mußten sie sich weit genug von der „Entarteten Musik“ distanzieren, also der bis dahin akzeptierten Moderne, die sie, bezeichnenderweise im Rahmen jener Musiktage, in der von Hans Severus Ziegler organisierten Ausstellung gleichen Namens anprangerten²⁰². Andererseits mußten sie Komponisten für sich gewinnen, die „zeitgenössisch“, aber doch nicht „modern“ im verpönten Sinne waren, wie Heinz Drewes das 1940 einmal formulierte²⁰³. Das war der tiefere Grund, warum Werner Egk, dessen Oper *Peer Gynt* Hitler gefiel und der auf den Musiktagen 1939 von Goebbels einen speziellen Kompositionsauftrag erhalten hatte²⁰⁴, ab Mitte 1941 zum Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer avancierte: bei ihm meinte man die Gewähr dafür zu haben, daß er tonal und deutsch, nicht atonal und „fremdrassig“ empfindende Künstler fördern würde, denen man auch im internationalen Rahmen das Etikett „modern“ abnehmen würde. Egk verstand sein Mandat genau in diesem Sinne²⁰⁵ und Carl Orff, über den Egk fortan seine schützende Hand hielt, war der optimale Zukunftskandidat. Wie sein Schüler Egk, konnte auch er Neues vorweisen, das aber *nicht* an die Tradition der von den Nationalsozialisten verabscheuten Moderne der zwanziger Jahre anknüpfte; darüber hinaus besaß er zumindest in Europa internationales Renommee²⁰⁶. Heutigen Kritikern erscheint Orffs Werk deshalb auch als das äußerste an Modernität, das die Musik im Dritten Reich hervorgebracht hat, mit allen hier erwähnten Einschränkungen²⁰⁷. Es ist Orffs historisches Verdienst, mit Werken wie *Carmina Burana* eine Musik von unbestrittener Eigenständigkeit und mit dem *Schulwerk* ein pädagogisches Instrumentarium mit universeller Verwendbarkeit geschaffen zu haben. Tragisch aber war für ihn, daß er sich innerhalb der politischen Rahmenbedingungen des Dritten Reiches etablieren mußte, die er ablehnte, die aber doch sein menschliches Verhalten im privaten und sozialen Bereich zum Negativen geprägt haben.

²⁰² Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf [1938]; ders., *Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt*, Göttingen ³1965, S. 242–245. Dazu Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 276–281.

²⁰³ So Drewes in: „Die kulturpolitische Kundgebung“, in: *Mitteilungen der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer*, November 1940, in: *NWM*, F68 Pfitzner/40.

²⁰⁴ *Neues Musikblatt*, Nr. 45, Juni/Juli 1939, S. 4; Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 272.

²⁰⁵ Werner Egk, *Musik als Ausdruck ihrer Zeit*, in: Alfred Morgenroth (Hrsg.), *Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, Leipzig 1942, S. 23–28, insbes. S. 25 ff. Dazu auch Egk [an Goebbels], [Ende 1941], in: *BDC*, RMK Werner Egk.

²⁰⁶ Hierzu treffend Schott-Verlag, „Orientierung über Carl Orff“, [Mai 1941], in: *OZM*, SK; und Schuh an Orff, [Poststempel 14. 8. 1941], in: *OZM*, AK.

²⁰⁷ Gerald Abraham trifft mit seinem Urteil über Orff den Nagel auf den Kopf: „The only kind of modernism acceptable in the Third Reich was the rhythmically hypnotic, totally diatonic neo-primitivism of Orff's scenic cantatas *Carmina Burana* (1937) und *Catulli Carmina* (1943) and his opera *Die Kluge*“, in: Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford/New York 1986, S. 840.