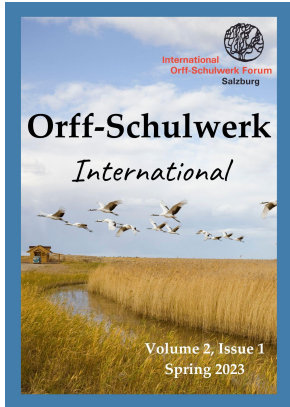




International
Orff-Schulwerk Forum
Salzburg



Orff-Schulwerk *International*
Volume 2, Issue 1

ISSN 2791-4763 (Online)

Carl Orff and National Socialism

By Oliver Rathkolb, Reviewed by Michael Kugler



©2023 IOSFS



Published online: June 2023

Full terms and conditions of access and use can be found online at:

www.iosfsjournal.com

Reviews of Publications

Carl Orff and National Socialism

By Oliver Rathkolb

Mainz, Schott, 2021 (ED 23382)

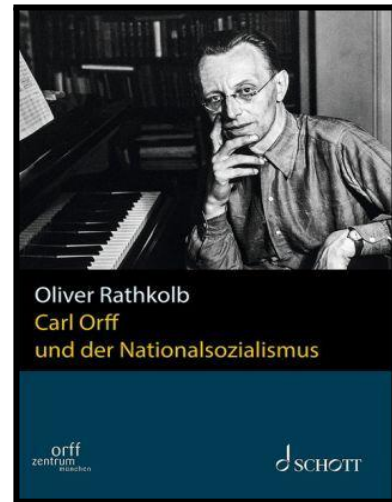
ISBN13: 978-3-7957-9915-1

Reviewed by Michael Kugler

Since Orff's 100th birthday in 1995, a mixture of unexplained facts and misconceptions about his relationship to National Socialism have been circulating. Triggers for a controversial discussion included the essay "Carl Orff in the Third Reich" by the Canadian musicologist Michael Kater (Kater 1995) and the television documentary "O Fortuna" (1995) by the British film director and writer Tony Palmer. Since Kater's works, from the point of view of Orff research, "in many respects have raised more questions than they have provided answers" (Rösch, in: Rathkolb, 7) and bring numerous questionable or false interpretations (Rathkolb 37f., 132, 147ff., Kugler 2000, 227f., 234), the Orff Centre Munich awarded a research commission to Prof. Dr. Oliver Rathkolb, from the Institute for Contemporary History at the University of Vienna, an expert in the field of cultural history with numerous publications, especially of the Nazi period, to scientifically clarify the facts.

Rathkolb's research is now available as a book and provides information with great meticulousness on all questions of the complex subject. The 643 footnotes, some of them extensive, ensure verifiability for the scientist, the academic journalist and the interested reader. The individual chapters deal with the period of the Weimar Republic, the Orff-Schulwerk after Adolf Hitler's seizure of power in 1933, the political reception of his works, the political observation of Orff by the Nazis, the denazification procedure of the American occupation forces after the end of World War II and the so-called "resistance lie" spread by Kater. The book concludes with extensive documentation and a comprehensive bibliography including further reading. The documentation, which reproduces sources in facsimile print and, in the case of archival material, even prints the front and back covers, shows the author's effort for absolute transparency. One finds here, among other things, a very open statement by Dorothee Günther on the history of the Orff Schulwerk 1924-45, two attacks by Hans Fleischer on Orff in the Nazi magazine "Deutsche Kulturwacht", enquiries by the NSDAP *Gauleitung* about Orff, correspondence between Orff and the *Reichsschrifttumskammer*, an essay by Hermann Killer on "Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper" in "Nationalsozialistische Monatshefte" and several documents from the American military government on Orff's review, including the well-known "White, Gray and Black List For Information Control Purposes", in which Orff is classified as "Grey Acceptable" (Rathkolb, 254).

First, Rathkolb discusses in the chapter "Flashback - Berlin Influences 1923-1933" above all the encounter with the music anthropologist Curt Sachs, which was significant for Orff's



career. He emphasises the influence of Sachs on Orff's path to music theatre and especially on the theory and practice of the first Orff-Schulwerk "Elementare Musikübung". This concerns the aspect of the interaction of music, movement and dance and the adoption of percussive instruments from non-European cultures. In fact, there were "very few composers and musicians in Europe at that time who approached non-European musical cultures and instruments with such open interest", whereby Orff did not lose himself "...in colonialist-nationalist hierarchisation or exclusion and demarcation, let alone in hints of racist feelings of superiority" (Rathkolb, 22).

With Hitler's seizure of power, Orff's work on the Schulwerk "Elementare Musikübung" was called into question. On the one hand, his reference persons in Berlin, Curt Sachs and Leo Kestenberg were dismissed and went abroad; on the other hand, there were numerous reservations about the musical structure and sound aesthetics of the Schulwerk. Orff's naive attempts to introduce the Schulwerk to the Nazi youth organisations failed, of course, because of the completely contrary pedagogical and aesthetic ideas of the regime. The *Gauleitung München-Oberbayern* stated: "Our office has concerns of an ideological nature about the 'Musik-Schulwerk' published by Orff, and we also distance ourselves from his musical work" (160). Orff's claim that the Schulwerk was banned at the time does not correspond to the facts.

The detailed chapter on Orff's activities as a composer contains 75 pages of analyses of the early cantatas based on texts by Franz Werfel and Bert Brecht; on the question of Orff-Schulwerk and NS youth organisations; on the so-called Olympia music of 1936; on "Carmina Burana" in the cultural and political environment as well as its reception in the NS press; on the contract with the Vienna State Opera; on the music for the gymnastics and sports festival in Breslau (1938); on the music for "A Midsummer Night's Dream" (1939) and on the works "Der Mond" (1939), "Die Kluge" (1943) and "Catulli Carmina" (1943).

Rathkolb sees two reasons why Orff planned to use his Schulwerk in the Nazi youth organisations HJ (Hitler Youth) and BDM (Bund deutscher Mädel). Firstly, he wanted to financially exploit the extensive work he had invested in the Schulwerk since 1930. Orff was permanently in financial difficulties and the Schulwerk booklets published by Schott were not a financial success. On the other hand, Orff already showed a certain naivety towards political realities, which later led to the problematic music for "A Midsummer Night's Dream" for the Frankfurt Opera. In the case of the Schulwerk, the only event worth mentioning from 1933 onwards is a weekend course in "Elemental Music Education" at the *NS Spielschaar* Nuremberg, which Orff's assistant Hans Bergese conducted without any ideological content (Kugler 2000, 234). There is evidence of a strong condemnation of the *Günther-Schule* and the Orff-Schulwerk by the Nazi cultural official Rudolf Sonner in 1937 (reprinted in Kugler 2002). Regarding the "Olympische Reigen", Rathkolb refers to the already known fact that it is a composition by Gunild Keetman and not by Orff. Keetman also prepared and conducted the performance in the Berlin Olympic Stadium. Her simple and playful music is based on the dance music of the 16th/17th centuries. The surviving records and Günther's choreography clearly show that "neither the music nor the dance at the Festival *Olympische Jugend* correspond to National Socialist ideals" (Rathkolb, 60).

The very title "Carmina Burana - a Nazi propaganda piece?" (Chapter 4) points to the controversial discussion in the cultural organs of the regime. The group of negative comments after the 1937 premiere in Frankfurt/M. was led by the well-known criticism of Herbert Gerigk in the "Völkischer Beobachter" of 1937 (reprinted in Willnauer 1995, 294-296). There were also positive reviews such as that of Fritz Stege, who called the "Carmina" a "master creation that no music lover should pass by". In fact, the "Carmina" proved to be a successful piece and was performed in important theatres such as Dresden in 1940, Munich in 1941 and Vienna in 1942. The reactions to the Vienna performance were controversial, but the promotion by Baldur von Schirach, the *Gauleiter* of Vienna, whom Orff had met in May 1942 together with Werner Egk and Richard Strauss, brought success to Orff by way of a work contract with the Vienna State Opera. This work contract did not bind Orff in any way, not even ideologically, so that he could begin composing Sophocles' "Antigonae" in the translation by Friedrich Hölderlin. The premiere of the "Carmina Burana" in Frankfurt/M. had brought Orff into contact with the Nazi mayor Friedrich Krebs. Orff accepted a commission to compose incidental music for Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream", which was clearly intended to replace the well-known music of the Jewish composer Felix Mendelssohn-Bartholdy. This was a "fatal error" based on political ignorance (Rösch 2009), which Orff refused to acknowledge even after 1945. Rathkolb puts Orff's catastrophic economic situation up for discussion as a reason (Rathkolb 2009, 97), for which the Frankfurt fee brought relief. The two fairy tale plays "Der Mond" and "Die Kluge" were both successful. In connection with "Die Kluge", Rathkolb examines the question of whether certain passages of text in the scenes of The Three Tramps can be interpreted as "subtle resistance". He is not convinced of this, but numerous other pieces of evidence speak in favour of it. Even Orff critic Kater sees in "Die Kluge" a kind of criticism of the times. Thomas Rösch notes that here is "a daring text in a stage work that premiered in February 1943" (Rösch 2009, 125) and mentions a 1944 performance in Göttingen in which students used the critical passages to applaud the regime. The American scholar Andrew S. Kohler also sees evidence that "some audiences and critics perceived the subversive element in Orff's work" (quoted in Rathkolb 2021, 109). Wilhelm Keller (born 1920) described the text of the Tramps as "the fiercest attack ever launched from a stage ... against the regime of the time" (Woska 2002).

The political review of Orff by various Nazi organs revealed the following facts:

1. "Orff ... does not appear in any political respect".
 2. Orff "is always travelling a lot and devotes himself entirely to art" (Rathkolb, 118).
- Rathkolb also goes into the so-called "Gottbegnadeten-Liste", and describes the quite different position of the 16 musicians named towards the Nazi regime, who were exempt from military duties and labour service.

After the end of the war on May 9, 1945, the American occupation forces in southern Germany began the political review, the so-called denazification. Rathkolb reports on Orff's attempts to regain his professional footing and describes the course of the denazification procedure and Orff's examination at the Bad Homburg Screening Center (reprints 247-257). The psychological part of the concluding report emphasises Orff's strong individuality and his fixation on his compositional activity, highlights his "anti-national socialist attitude" (!) and classifies Orff as a "passive antinazi" (Rathkolb 2021, 143). He was seen as a "beneficiary

of the Nazis" and therefore came on the so-called Grey List with the designation "Grey, acceptable" (147). Rathkolb devotes special care to refuting the false claim raised by Kater that Orff had stated during the review that he had been a member of the resistance group "White Rose" in the context of his friendship with Kurt Huber in order to be denazified. It is true that Orff knew this group, it is also true that after Huber's arrest he was afraid of his own arrest. But it is also certain that he did not claim to have been a member and apart from Rathkolb, scholars Otto Karner and Andrew S. Kohler state this (17). Even in the years after the end of the war, he remained in friendly contact with Clara Huber, the wife of Huber, who was executed by the Nazis.

The main findings of Rathkolb's important study can be summarised as follows (All quotations in inverted commas are taken from the final chapter "Conclusio" (159-164):

- Orff's "great and lasting interest in non-European music", which he already developed during the Weimar Republic, "brings him into opposition to Nazi musical ideology".
- Orff was in exchange with several Jewish musicians and experts, Curt Sachs, Karl Salomon, Erich Katz, Leo Kestenberg, and maintained these contacts beyond 1933 as far as it was possible.
- The Orff-Schulwerk (it is the 1st version, the "Elemental Music Exercise") was partly tolerated, partly sharply attacked. There was no ban. The Schulwerk booklets published by Schott in Mainz were not a commercial success.
- The reactions to Orff's successful piece "Carmina Burana" were controversial and ranged from rejection for ideological reasons to enthusiastic approval for artistic reasons.
- Orff, "who had serious existential problems for a long time", came into contact with two well-known Nazi celebrities, Frankfurt's mayor Krebs and the *Reichsleiter* and *Gauleiter* Baldur von Schirach, for composition commissions, "but abstained from public ideological statements".
- Orff "crossed the political line into National Socialism" with his replacement composition for Mendelssohn's "A Midsummer Night's Dream". Nevertheless, he was not among the ten most frequently performed stage composers of the Nazi era. His success as a composer in the Third Reich is therefore overestimated. He is to be seen as a composer *in* the Third Reich but not *of* the Third Reich.
- The US review's finding that Orff was a "passive antinazi" is accurate. "Orff remained restrained in his adaptation strategy towards the Nazi regime, did not act anti-Semitic or racist either publicly or privately."

Oliver Rathkolb's scholarly study is clearly and very readably written. It is an absolute must for the study of Carl Orff and music in the Third Reich.

References

- Kater, Michael: Carl Orff im Dritten Reich, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 43 (1995), H. 1, 1-35
 Kugler, Michael: Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk *Elementare Musikübung*. Frankfurt/M. 2000 ("Günther-Schule und Orff-Schulwerk während des Dritten Reichs", 226-237).

- Kugler, Michael (ed.): *Elementarer Tanz - Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924 bis 1944*. Mainz 2002 (Engl.: *Elemental Dance - Elemental Music. The Munich Günther School 1924-1944*. Translation by M. Murray. New York 2013)
- Kugler, Michael: Keywords "Nationalsozialismus - Orff-Schulwerk im Nationalsozialismus", "Günther-Schule", "Olympia-Musik", "Elementare Musikübung" in: Ders. Online-Lexikon Orff-Schulwerk, *Elementare Musik und Tanzpädagogik*. www.orff-schulwerk.de/lexikon
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Artist elites in the Third Reich*. Vienna 1991
- Rösch, Thomas: *Carl Orff - Music for Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. Creation and interpretation*. Munich 2009
- Rösch, Thomas: *Carl Orff 1895-1982. The Life of a Music Theatre Composer in the 20th Century*, in: Edelmann, Bernd et al: *Carl Orff*. Munich 2021 (Composers in Bavaria vol. 65), 11-44
- Willnauer, Franz (ed.): *Carmina Burana von Carl Orff. Origin, effect, text*. Mainz 1995
- Woska, Elisabeth: "... ein jeder hat so seinen Platz". *Contemporary Witnesses about Carl Orff*. Carl Orff on the 20th anniversary of his death. Bayern 4 Klassik, 30 March 2002

(All page references without naming an author, refer directly to Rathkolb's book 2021)

Michael Kugler (m.kugler@lrz.uni-muenchen.de)(Germany). Prof. Dr. phil. habil. for Music Education at the Ludwig-Maximilians-Universität Munich (retired).

Initially, music teacher at secondary schools, then a university lecturer in Munich (1973-2007).

Supervision of school practicums. Publications on keyboard music of the 15th and 16th centuries, on the reception of Afro-American vocal music, on the Jaques-Dalcroze Method, and on historical, music anthropological, and didactic aspects of the Orff-Schulwerk. For many years member of the board of trustees of the Carl Orff Foundation and of the Orff-Schulwerk Association Germany (honorary member). Initiator and author of the scientific internet Lexicon Orff-Schulwerk on their website: www.orff-schulwerk.de/lexikon

Reviews of Publications

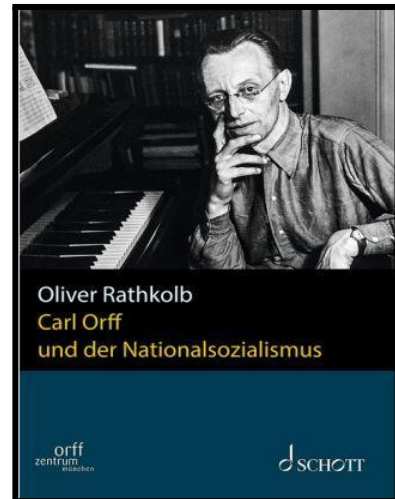
Carl Orff und der Nationalsozialismus. Neue Ergebnisse der Forschung

Von Oliver Rathkolb

Mainz, Schott 2021 (ED 23382)

ISBN13: 978-3-7957-9915-1

Seit Orffs 100. Geburtstag im Jahr 1995 ist eine Mischung von ungeklärten Sachverhalten und Irrtümern zu seinem Verhältnis zum Nationalsozialismus im Umlauf. Auslöser einer kontroversen Diskussion waren u.a. der Aufsatz „Carl Orff im Dritten Reich“ des kanadischen Musikwissenschaftlers Michael Kater (Kater 1995) sowie die Fernsehdokumentation „O Fortuna“ (1995) des britischen Filmregisseurs und Schriftstellers Tony Palmer. Da Katers Arbeiten aus der Sicht der Orff-Forschung „in vielerlei Hinsicht mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben haben“ (Rösch, in: Rathkolb, 7) und zahlreiche fragwürdige oder falsche Interpretationen bringen (Rathkolb 37f., 132, 147ff., Kugler 2000, 227f., 234) vergab das Orff-Zentrum München zur wissenschaftlichen Klärung der Fakten einen Forschungsauftrag an Prof. Dr. Oliver Rathkolb, vom Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, ein durch zahlreiche Publikationen ausgewiesener Experte auf dem Gebiet der Kulturgeschichte, vor allem der NS-Zeit.



Rathkolbs Forschung liegt jetzt als Buch vor und gibt mit großer Akribie Auskunft über alle Fragen des Themenkomplexes. Die 643, teilweise ausführlichen Fußnoten sichern dem Wissenschaftler, dem Wissenschaftsjournalisten und dem interessierten Leser die Nachprüfbarkeit. Die einzelnen Kapitel befassen sich mit der Zeit der Weimarer Republik, mit dem Orff-Schulwerk nach der Machtergreifung Adolf Hitlers 1933, mit der politischen Rezeption seiner Werke, mit der politischen Observierung Orffs durch die Nazis, das Entnazifizierungsverfahren der amerikanischen Besatzungsmacht nach dem Ende des 2. Weltkriegs und die von Kater verbreitete sog. „Widerstandslüge“. Den Abschluss bildet eine umfangreiche Dokumentation und eine ausführliche Bibliographie einschließlich weiterführender Literatur. Die Dokumentation, die Quellen im Faksimiledruck wiedergibt und bei Archivmaterial sogar die Vorder- und Rückseiten des Umschlags abdruckt, zeigt die Bemühung des Autors um absolute Transparenz. Man findet hier u.a. eine sehr offene Erklärung Dorothee Günthers zur Geschichte des Orff-Schulwerks 1924-45, zwei Angriffe von Hans Fleischer auf Orff in der NS-Zeitschrift „Deutsche Kulturwacht“, Anfragen der NSDAP Gauleitung über Orff, einen Schriftwechsel Orffs mit der Reichsschrifttumskammer, einen Aufsatz von Hermann Killer über „Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper“ in „Nationalsozialistische Monatshefte“ und mehrere Dokumente der amerikanischen Militärregierung zu Orffs Überprüfung, darunter die bekannte „White, Gray and Black List For Information Control Purposes“, in der Orff als „Grey Acceptable“ (Rathkolb, 254) eingestuft wird.

Zunächst bespricht Rathkolb im Kapitel „Rückblende – Berliner Prägungen 1923-1933“ vor allem die für Orffs Werdegang substanzielle Begegnung mit dem Musikanthropologen Curt Sachs. Er betont den Einfluss von Sachs auf Orffs Weg zum Musiktheater und vor allem auf Theorie und Praxis des ersten Orff-Schulwerks „Elementare Musikübung“. Das betrifft den Aspekt des Zusammenwirkens von Musik, Bewegung und Tanz und die Übernahme von perkussiven Instrumenten außereuropäischer Kulturen. Tatsächlich gab es damals „nur ganz wenige Komponisten und Musiker in Europa, die mit so großem offenem Interesse an außereuropäische Musikkulturen und Instrumente herangingen“, wobei Orff nicht „... in kolonialistisch-nationalistische Hierarchisierung oder Aus- und Abgrenzung, geschweige denn in Andeutungen rassistischer Überlegenheitsgefühle“ (Rathkolb, 22) verfiel.

Mit der Machtergreifung durch Hitler stand Orffs Arbeit am Schulwerk „Elementare Musikübung“ in Frage. Einerseits wurden seine Bezugspersonen in Berlin, Curt Sachs und Leo Kestenberg entlassen und gingen ins Ausland, andererseits gab es zahlreiche Vorbehalte gegen die musikalische Struktur und die Klangästhetik des Schulwerks. Orffs naive Versuche, das Schulwerk auch bei den NS Jugendorganisationen einzuführen, scheiterten natürlich an den völlig konträren pädagogischen und ästhetischen Vorstellungen des Regimes. Bei der Gauleitung München-Oberbayern wurde festgestellt: „Bei unserer Dienststelle bestehen Bedenken weltanschaulicher Art gegen das von Orff herausgegebene ‚Musik-Schulwerk‘, und wir distanzieren uns auch von seinem musikalischen Schaffen“ (160). Orffs Behauptung, das Schulwerk sei damals verboten worden, entspricht aber nicht den Fakten.

Das detailreiche Kapitel über Orffs Tätigkeit als Komponist bringt auf 75 Seiten Analysen zu den frühen Kantaten nach Texten von Franz Werfel und Bert Brecht, zur Frage Orff-Schulwerk und NS-Jugendorganisationen, zur sog. Olympia-Musik von 1936, zu den „Carmina Burana“ im kulturellen und politischen Umfeld sowie ihre Rezeption in der NS-Presse, zum Vertrag mit der Wiener Staatsoper, zur Musik für das Turn- und Sportfest in Breslau (1938), zur Musik zum „Sommernachtstraum“ (1939) und zu den Werken „Der Mond“ (1939), „Die Kluge“ (1943) und „Catulli Carmina“ (1943).

Dafür, dass Orff eine Verwendung seines Schulwerks in den NS Jugendorganisationen HJ (Hitler-Jugend) und BDM (Bund deutscher Mädel) plante, sieht Rathkolb zwei Gründe. Zum einen wollte er die umfangreiche Arbeit, die er in das Schulwerk seit 1930 investiert hatte, finanziell auswerten. Orff befand sich permanent in finanziellen Schwierigkeiten und die Schulwerkhefte des Schott-Verlags waren kein finanzieller Erfolg. Zum anderen zeigte Orff bereits eine gewisse Naivität gegenüber politischen Realitäten, die später zu der problematischen Musik zum „Sommernachtstraum“ für die Frankfurter Oper geführt hat. Beim Schulwerk bleibt als nennenswertes Ereignis ab 1933 nur ein Wochenendkurs „Elementare Musikerziehung“ der NS-Spielschaar Nürnberg übrig, den Orffs Assistent Hans Bergese ohne irgendwelche ideologischen Inhalte durchgeführt hat (Kugler 2000, 234). Belegt ist eine scharfe Verurteilung der Günther-Schule und des Orff-Schulwerks durch den NS-Kulturfunktionär Rudolf Sonner aus dem Jahr 1937 (Neudruck: Kugler 2002). Zu den „Olympischen Reigen“ referiert Rathkolb die bereits bekannte Tatsache, dass es sich um eine Komposition von Gunild Keetman und nicht von Orff handelt. Keetman hat auch die Aufführung im Berliner Olympiastadion vorbereitet und dirigiert. Ihre einfache und spielerische Musik orientiert sich an der tänzerischen Musik des 16./17. Jahrhunderts. Die

erhaltenen Schallplatten und die Choreographie Günthers zeigen deutlich, dass „weder die Musik noch der Tanz bei dem Festspiel Olympische Jugend nationalsozialistischen Idealen entsprachen“ (Rathkolb, 60).

Schon der Titel „Carmina Burana – ein NS-Propagandastück?“ (4. Kapitel) weist auf die kontroverse Diskussion in den Kulturorganen des Regimes hin. Die Gruppe der ablehnenden Stellungnahmen nach der Premiere 1937 in Frankfurt/M. wurden von der bekannten Kritik von Herbert Gerigk im „Völkischen Beobachter“ von 1937 angeführt (Nachdruck: Willnauer 1995, 294-296). Es gab auch positive Kritiken wie die von Fritz Stege, der die „Carmina“ eine „Meisterschöpfung, an der kein Musikfreund vorübergehen darf“ nannte. Tatsächlich erwiesen sich die „Carmina“ als Erfolgsstück und brachten es zu Aufführungen in bedeutenden Häusern wie in Dresden 1940, in München 1941 und in Wien 1942. Die Reaktionen auf die Wiener Aufführung waren kontrovers, aber die Förderung durch Baldur von Schirach, den Gauleiter von Wien, den Orff im Mai 1942 zusammen mit Werner Egk und Richard Strauss getroffen hatte, brachte Orff als Erfolg einen honorierten Werksvertrag mit der Wiener Staatsoper. Dieser Werksvertrag legte Orff in keiner, auch nicht in ideologischer Hinsicht fest, sodass er mit der Komposition der „Antigonae“ des Sophokles in der Übersetzung von Friedrich Hölderlin beginnen konnte. Die Uraufführung der „Carmina Burana“ in Frankfurt/M. hatte Orff in Kontakt mit dem NS-Oberbürgermeister Friedrich Krebs gebracht. Orff nahm einen Kompositionsauftrag für eine Bühnenmusik zu Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ an, die eindeutig dazu bestimmt war, die bekannte Musik des jüdischen Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy zu ersetzen. Das war ein, auf politischer Ignoranz beruhender „folgeschwerer Irrtum“ (Rösch 2009), den Orff auch nach 1945 nicht einsehen wollte. Rathkolb stellt als Begründung Orffs katastrophale ökonomische Situation zur Diskussion (Rathkolb 2009, 97), für die das Frankfurter Honorar eine Entlastung gebracht hat. Die beiden Märchenspiele „Der Mond“ und „Die Kluge“ waren beide erfolgreich. Im Zusammenhang mit der „Klugen“ untersucht Rathkolb die Frage, ob gewisse Textstellen in den Szenen der drei Strolche als „subtiler Widerstand“ gedeutet werden können. Er ist davon zwar nicht überzeugt, aber zahlreiche andere Belege sprechen dafür. Sogar Orff-Kritiker Kater sieht in der „Klugen“ eine Art Zeitkritik. Thomas Rösch stellt fest, dass hier „ein gewagter Text in einem Bühnenwerk, das im Februar 1943 uraufgeführt wurde“ (Rösch 2009, 125), vorliegt und erwähnt eine Aufführung 1944 in Göttingen, in der Studenten die kritischen Textstellen zu Beifallskundgebungen gegen das Regime benützten. Auch der amerikanische Wissenschaftler Andrew S. Kohler sieht Belege dafür, dass „some audiences and critics perceived the subversive element in Orff’s work“ (zit. Rathkolb 2021, 109). Wilhelm Keller (Jahrgang 1920) hat den Text der Strolche als „den schärfsten Angriff, der je von einer Bühne ... gegen das damalige Regime losgelassen wurde“ (Woska 2002) erlebt.

Die politische Überprüfung Orffs durch verschiedene NS-Organen ergab folgende Fakten:

1. „Orff ... tritt in politischer Hinsicht in keiner Weise in Erscheinung“.
2. Orff „ist immer sehr viel auf Reisen und widmet sich ganz der Kunst“ (Rathkolb, 118). Rathkolb geht auch auf die sog. „Gottbegnadeten-Liste“ ein, und beschreibt die recht unterschiedliche Stellung der 16 genannten Musiker zum NS-Regime, die vom Kriegsdienst und vom Arbeitsdienst befreit waren.

Nach dem Kriegsende am 9. Mai 1945 begann in Süddeutschland die amerikanische Besatzungsmacht mit der politischen Überprüfung, der sog. Entnazifizierung. Rathkolb berichtet über Orffs Versuche, beruflich wieder Fuß zu fassen und beschreibt den Verlauf des Entnazifizierungsverfahren und die Überprüfung Orffs im Screening Center Bad Homburg (Abdruck 247-257). Der psychologische Teil des abschließenden Reports betont Orffs starke Individualität und seine Fixierung auf seine Kompositionstätigkeit, hebt seine „antinationalsozialistische Einstellung“ (!) hervor und stuft Orff als einen „passive antinazi“ (Rathkolb 2021, 143) ein. Er wurde als „Nutzniesser of the Nazis“ gesehen und kam deshalb auf die sog. Graue Liste mit der Bezeichnung „Grey, acceptable“ (147). Besondere Sorgfalt widmet Rathkolb der Widerlegung der von Kater aufgebrauchten falschen Behauptung, Orff hätte bei der Überprüfung angegeben, er sei im Rahmen seiner Freundschaft mit Kurt Huber Mitglied der Widerstandgruppe „Weiße Rose“ gewesen, um entnazifiziert zu werden. Richtig ist, dass Orff diese Gruppe kannte, richtig ist auch, dass er nach der Verhaftung Hubers Angst vor seiner Verhaftung hatte. Sicher ist aber auch, dass er nicht behauptet hat, Mitglied gewesen zu sein, wie ausser Rathkolb auch die Wissenschaftler Otto Karner und Andrew S. Kohler feststellen (17). Auch in den Jahren nach dem Kriegsende verblieb er weiter in freundschaftlichem Kontakt mit Clara Huber, der Frau des von den Nazis hingerichteten Huber.

Die wichtigsten Ergebnisse von Rathkolbs wichtiger Studie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen (Alle Zitate in Anführungszeichen sind dem Schlusskapitel „Conclusio“ (159-164) entnommen:

- Orffs „großes und nachhaltiges Interesse für außereuropäische Musik“, das er bereits während der Weimarer Republik entfaltet, „bringt ihn in Gegensatz zur NS-Musikideologie“.
- Orff war mit mehreren jüdischen Musikern und Fachleuten im Austausch, Curt Sachs, Karl Salomon, Erich Katz, Leo Kestenberg und hat diese Kontakte auch über das Jahr 1933 hinaus gehalten, soweit es möglich war.
- Das Orff-Schulwerk (es handelt sich um die 1. Version, die „Elementare Musikübung“) wurde teils geduldet, teils scharf angegriffen. Ein Verbot gab es nicht. Ein kommerzieller Erfolg waren die bei Schott in Mainz erschienenen Schulwerkhefte nicht.
- Die Reaktionen auf Orffs Erfolgsstück „Carmina Burana“ waren kontrovers und reichten von Ablehnung aus ideologischen Gründen bis zu begeisterter Zustimmung aus künstlerischen Gründen.
- Orff, „der lange Zeit gravierende existenzielle Probleme hatte“, trat für Kompositionsaufträge in Kontakt mit zwei bekannten NS-Größen, dem Frankfurter Oberbürgermeister Krebs und dem Reichsleiter und Gauleiter Baldur von Schirach, „enthielt sich aber öffentlicher ideologischer Stellungnahmen“.
- Orff hat mit der Ersatzkomposition für Mendelssohns „Sommernachtstraum“ die „politische Grenze zum Nationalsozialismus überschritten“. Dennoch gehörte er nicht zu den zehn am häufigsten gespielten Bühnenkomponisten der NS-Zeit. Sein Erfolg als Komponist im Dritten Reich wird also überschätzt. Er ist als Komponist *im* Dritten Reich aber nicht *des* Dritten Reichs zu sehen.

- Das Ergebnis der US-Überprüfung, Orff sei ein „passiv antinazi“ gewesen, trifft zu. „Orff blieb in seiner Anpassungsstrategie gegenüber dem NS-Regime zurückhaltend, agierte weder öffentlich noch privat antisemitisch oder rassistisch.“

Oliver Rathkolbs wissenschaftliche Studie ist übersichtlich und sehr gut lesbar geschrieben. Sie stellt ein absolutes Muss für die Auseinandersetzung mit Carl Orff und der Musik im Dritten Reich dar.

Literaturhinweise

Kater, Michael: Carl Orff im Dritten Reich, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 43 (1995), H. 1, 1-35

Kugler, Michael: Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk *Elementare Musikübung*. Frankfurt/M. 2000 („Günther-Schule und Orff-Schulwerk während des Dritten Reichs“, 226-237)

Kugler, Michael (Hg.): Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924 bis 1944. Mainz 2002 (Engl.: *Elemental Dance – Elemental Music. The Munich Günther School 1924-1944*. Translation by M. Murray. New York 2013)

Kugler, Michael: Stichworte „Nationalsozialismus - Orff-Schulwerk im Nationalsozialismus“, „Günther-Schule“, „Olympia-Musik“, „Elementare Musikübung“ in: Ders. Online-Lexikon Orff-Schulwerk, Elementare Musik und Tanzpädagogik. www.orff-schulwerk.de/lexikon

Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991

Rösch, Thomas: Carl Orff – Musik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Entstehung und Deutung. München 2009

Rösch, Thomas: Carl Orff 1895-1982. Der Lebensweg eines Musiktheaterkomponisten im 20. Jahrhundert, in: Edelmann, Bernd u.a.: Carl Orff. München 2021 (Komponisten in Bayern Bd. 65), 11-44

Willnauer, Franz (Hg.): Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung, Wirkung, Text. Mainz 1995

Woska, Elisabeth: „... ein jeder hat so seinen Platz“. Zeitzeugen über Carl Orff. Carl Orff zum 20. Todestag. Bayern 4 Klassik, 30. März 2002

(Alle Seitenangaben ohne Nennung eines Autors, beziehen sich unmittelbar auf Rathkolbs Buch 2021)

Michael Kugler (m.kugler@lrz.uni-muenchen.de)(Germany). Prof. Dr. phil. habil. für Musikpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München i.R. Zunächst Musiklehrer an Gymnasien, dann Universitätsdozent in München (1973-2007). Betreuung von Schulpraktika. Veröffentlichungen zur Tastenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, zur Rezeption afroamerikanischer Vokalmusik, zur Methode Jaques-Dalcroze und zu historischen, musikanthropologischen und didaktischen Aspekten des Orff-Schulwerks. Viele Jahre Mitglied im Kuratorium der Carl Orff-Stiftung und in der Orff-Schulwerk Gesellschaft Deutschland (Ehrenmitglied). Initiator und Autor des wissenschaftlichen Internetlexikons Orff-Schulwerk auf deren Website: www.orff-schulwerk.de/lexikon