

Glauben an den deutschen Geist
Wilhelm Furtwängler im Briefwechsel mit Bertele Braunfels,
Ludwig Curtius und Hans Schnoor

MICHAEL CUSTODIS

I.

Bald nach Kriegsende wiederholte sich für Furtwängler die Erfahrung der vergangenen Jahre, als die Politik sich erneut in die Interna des Musiklebens einmischte und über ihn und andere politisch belastete Kollegen ein Berufsverbot verhängte, das in seinem Fall mehrere Entnazifizierungsverfahren nach sich zog. Für ihn war dabei nicht unerheblich, dass diese Sperre von einer Schwarzen Liste der amerikanischen Militärbehörden ausging. Wie er seinem Freund und ehemaligen Lehrer Ludwig Curtius schrieb, witterte er hinter dieser Maßnahme eine Revanche deutscher Emigranten in den USA. Aufgrund seines Amtes als Hauptbevollmächtigter des dortigen Musiklebens begann die Kette dreier Verfahren in Wien und wurde, als das entlastende Urteil der dortigen Spruchkammer von den alliierten Militärbehörden nicht akzeptiert wurde, nach Berlin verlegt als dem Zentrum seiner Tätigkeiten während der zurückliegenden Jahrzehnte. So, wie Curtius in den 1920er Jahren den Durchgang eines archaischen Zeitalters diagnostiziert hatte, bis in Deutschland wieder eine klassische Staatsform erreicht sei, die des deutschen Geistes würdig wäre, nahm auch Furtwängler die Zukunft Deutschlands als Ansporn seiner beharrlich wiederholten Rechtfertigung, politisch untadelig gehandelt zu haben, als er Curtius am 28. Januar 1946 aus der Schweiz schrieb:

„Nach Wien fahre ich, um mich zu ‚rechtfertigen‘ vor einer Kommission, die auf Veranlassung der österreichischen Regierung endlich meinen ‚Fall‘ behandelt, wobei ich zum ersten Male erfahren habe, was man mir eigentlich vorwirft. Die ganze Behandlung meiner Angelegenheit von Seiten der Amerikaner – denn der Widerstand ist nur dort – gehört in das Kapitel ‚Bekämpfung der deutschen Konkurrenz‘. Die Emigranten drüben nehmen mir übel, daß ich es vorzog Deutscher zu bleiben. Dabei sehe ich jetzt mehr und mehr, wie richtig ich trotz allem instinktiv gehandelt habe. Aber, was ich getan habe, würde ich, wenn ich es auch nochmal zu tun hätte, in der Hauptsache ebenso tun.

Im Übrigen ist aber das nicht mehr interessant. Wichtig ist die Zukunft. Dein Glaube an den deutschen Geist, dein Wille zu dem Wiederaufbau betrifft auch mich gleicherweise. Aber wir müssen uns da klar sein, daß der Glaube allein nicht aus-

reicht, solange die Aussicht für Deutschland, glücklich halbwegs existieren zu können, nicht erloschen ist. [...] Daß dir der Übergang leicht wurde, und du mit deinen Freunden schöne und gute Erfahrungen gemacht hast, spricht wohl für dich wie für sich. Ich kann das von mir nicht unbedingt sagen. Gerade in diesem Land habe ich sogar zum Teil sehr traurige Erfahrungen machen müssen, und ich erlebe es, wie schwer einem überhaupt auch Größe zu bewahren ist gegenüber einer Situation wie ich sie hier durchgemacht habe. [...] Und trotzdem habe ich wiederum liebe Menschen und Freunde gefunden, die mir geholfen haben in den schlimmsten Zeiten. Nur die der gleichen Richtung, die Kollegen usw. ihr Ausbleiben, ihr Versagen, ihre Feigheit war eine Entscheidung, die nicht mehr zu lösen ist. Die Solidarität der deutschen Kultur must erst wieder gefunden werden.¹“

Während der beiden Verfahren in Berlin wurde deutlich, wie zerstritten die russische und amerikanische Seite über Furtwängler war, da Johannes R. Becher im Namen der russischen Militärbehörde ihn als Intendanten für die nun sowjetisch kontrollierte Staatsoper Unter den Linden gewinnen wollte und die Amerikaner wiederum an Furtwängler ein Exempel der Entnazifizierungspolitik statuieren wollten.² Von jeher hatte Furtwängler eine Bewertung von Künstlern durch Politik und Militär zurückgewiesen, so dass er sich auch jetzt angesichts des amerikanisch-russischen Dissenses im Recht fühlte und sein Publikum treu hinter sich wählte. Denn die Praxis der Entnazifizierung musste nicht nur in der breiten Bevölkerung bald als gescheitert angesehen werden, sondern sie wurde sogar innerhalb der Avantgarde, die bis vor kurzem als entartet verfolgt und diffamiert worden war, nicht akzeptiert. Auch hier, wie Heinrich Strobel im wiedergegründeten Avantgarde-Sprachrohr *Melos* klarstellte, wurde eine erneute politische Dominanz der Musik strikt abgelehnt.³ In einem Brief vom 6. April 1946 erläuterte Furt-

-
- 1 Nachlass Furtwängler, Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-1946, Brief an Curtius aus Clarens vom 28. Januar 1946. Noch Fred K. Prieberg erhob gegen Furtwänglers Kritiker den Vorwurf eines rachsüchtigen Revanchismus, was seinem Furtwängler-Buch eine scharfe Rezension von Carl Dahlhaus einbrachte. Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 25 sowie Carl Dahlhaus Rezension, in: H. Danuser (Hg.), *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften* 9, Laaber 2006, S. 504, S. 505: „Mit dem Material, über das Prieberg verfügt, wäre vorurteilslose Geschichtsschreibung möglich gewesen. Aber er weiß als erfahrener Publizist, daß es wirkungsvoller ist, eine Tendenz zu verfolgen.“
 - 2 Nachlass Furtwängler, Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-1946, Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 10. Mai 1946: „Tatsache ist, dass speziell die Russen, in deren Gebiet ja auch meine Potsdamer Wohnung liegt, mir wohlgesinnt sind und in letzter Zeit die Amerikaner auf Grund der Erhebungen, die eine deutsche Kommission gemacht hat – wie es übrigens auch angesichts der Tatsachen ja nicht anders sein konnte – ihren Standpunkt geändert haben. Zweifellos wird über kurz oder lang über meine Rehabilitierung eine Veröffentlichung durch die Welt gehen; wenn nötig werde ich selber noch etwas hinzu fügen, da ich sehr lange und sehr konsequent verleumdet wurde und das schliesslich klarstellen muss.“
 - 3 Siehe beispielsweise die redaktionelle Kolumne *Mehr Respekt*, in: *Melos* 15, 1948, Heft 1, S. 18 und Notizen über die beendeten Entnazifizierungsverfahren gegen Walter Gieseking bzw. Wilhelm Furtwängler in *Melos* 14, 1947, Heft 4, S. 124 bzw. Heft 7/8, S. 215.

wängler Curtius seine Überzeugung, am allerbesten als Komponist der in Deutschland verbliebenen intellektuellen Elite eine Stimme geben zu können:

„Ich will komponieren und eigentlich nichts als komponieren. Und ich kann damit am besten auf meine Weise helfen, Deutschland wieder ‚aufzubauen‘, besser als wenn ich am einzelnen Orte unter unzulänglichen Verhältnissen mitzuhelfen suche. Abgesehen davon, dass es ein wahres deutsches Musikleben ebenso wenig gibt wie ein deutsches [unlesbares Wort] Leben. Das alles gilt nur im Inneren, innerhalb der Menschen selber. Von unseren Freunden sind die meisten darüber weggekommen, wenn auch bei vielen noch nicht bekannt ist, Pinder soll in Berlin sein, jedoch konnte ich ihn dort nicht ausfindig machen. Ich sah nur Sauerbruch und einige andere, alle in heftigem Kampfe um die Lebensnotwendigkeiten aufgehend. [...] Mit Bertel G. [= Geissmar] bin ich wieder im Briefwechsel. Sie ist treu, aber ihre andere Seite ist durch ihren Brief doch auch sehr offenbar geworden. Flach und jüdisch oberflächlich sehr ichbefangen, daß viel Warmherzigkeit und natürliche Klugheit dadurch wieder unwirksam gemacht wird. [...] Schon in der letzten Zeit unseres Zusammen Arbeitens, besonders nach der Trennung, hatte sie keinen richtigen Blick mehr für mich und meine Sachen. So stellt das Buch in gewissem Sinne eine große Fälschung dar. Je mehr ich heute – ich werde ja dazu gezwungen – über mein Verhalten während der Nazi-Zeit nachdenke, umso mehr erstaune ich über die Folgerichtigkeit und Klarheit dieses Verhaltens. Ich müsste heute fast alles, was ich damals tat, nochmals unterschreiben. Diese ganze Zeit ist eh schon so fern und verhaßt. Wieviel der besten Zeit müßte man verlieren im Kampf mit einem Gegner, den man überhaupt selbst nicht als solchen anerkennen konnte, abgesehen davon, dass er die brutale Macht in Händen hielt.“⁴

II.

In dieser für Furtwängler ungewissen Zeit gingen sehr regelmäßig Briefe von seinem Schweizer Wohnort Clarens nach Rom und geben einen Eindruck davon, was ihn und Curtius bewegte. So bestätigte dieser am 18. Mai 1946 zunächst die öffentliche Aufmerksamkeit, die Furtwänglers Fall auch im Ausland erregte, um dann das Thema auf die Musik zu lenken und von einer „herrlichen Aufführung“ von Bachs Matthäus-Passion in Rom unter Klemperer zu berichten:

„ganz schlicht, ganz sachlich, im Tempo energischer als die Kittelsche, doch sehr akademische Wiedergabe, die ich in Platten besitze. Ich gehöre ja immer noch dem ‚Werk‘, als der Kritik der Aufführung und war so erschüttert wie jedesmal in meinen Studentenjahren in München. Mich bedrückte auch die Haltung des römischen Publikums, für das diese Musik doch die am Schwersten verständliche ist. Aber es war hingerissen. In ein paar anderen Konzerte

4 Nachlass Furtwängler, Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-1946, Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 6. April 1946.

gab Klemperer sehr schön die Mozartsymphonie KV 550 und Brahms I. und II. Leider sprach ich ihn nur kurz am Telephon.⁵

Dieses Lob für den Dirigentenkollegen Otto Klemperer, der seit seiner Emigration 1933 von den USA aus die Erinnerung an ein anderes, antifaschistisches Deutschland lebendig gehalten hatte, wurde von Furtwängler als Affront gegen sich und die deutsche Musik aufgefasst. Entsprechend protestierte er und reklamierte die Deutungshoheit über die deutsche Musik für sich:

„Lieber Freund,

Das amerikanische Dirigierverbot für mich ist noch nicht aufgehoben, ist im Gegenteil wie ich heute erfahre im letzten Moment wieder erneuert worden. Man sagt zwar offiziell es dauere nur noch einige Wochen, ich bin aber neuerdings sehr skeptisch und richte mich innerlich darauf ein, dass es noch lange Monate, vielleicht noch jahrelang dauern kann. Es gehört das zu dem Kampf gegen den deutschen Geist, den die Deutschen selber am wenigsten zu merken scheinen. Wenn Du Bach in der Darstellung von Kl. der ‚akademischen‘ Kittel’schen vorziehst, so gehört das eigentlich auch dazu. Nicht als ob Kittel und Kl. zu vergleichen wären, aber anders als wenn man einen amerikanischen Businessman, etwa Mr. Ford, Goethe’sche Gedichte vortragen liesse. In solchem Falle meine ich immer, dass es nicht mehr der Mühe wert ist für mich, überhaupt noch Musik zu machen. Verstehe mich recht, ich meine das ganz und garnicht persönlich.

Deinem Pianist sage, dass ich seinen Brief mit Interesse gelesen hätte und mich, wenn die Gelegenheit da ist, daran erinnern werde. Er meint, es müsse ja doch jeder die Möglichkeit haben, sein Können unter Beweis zu stellen. Leider haben das bei grosser deutscher Musik diejenigen, die einst diese Musik aus ihren Reihen heraus geschaffen haben heute nicht mehr. Auch ich glaube, dass ein sehr nach Innen gerichtetes, vom Ausland unabhängiges geistiges Deutschland heraus kommen wird. Es ist der einzige Trost, dass noch dieses möglich ist. Die Gefahr des zu einseitigen und grossen Nach-Innen-gerichtet-seins, die im Deutschen ohnedies liegt, wird freilich auf diese Weise noch grösser. Trotzdem ist es besser, denn es ist jedenfalls ein Aus-sich-selbst-leben, wo man nicht nur gibt, sondern auch wieder etwas zurück bekommt, anders als wenn man sich an eine kalte, barbarische und anmassende Ausenwelt verschwendet. Ich lasse ihr gerne ihren Stolz und ihre Macht, ich sehe nur nicht ein wieso sie in lächerlicher Selbstüberhebung sich anmassen dürfen, uns über unsere eigensten Dinge, über Bach, Brahms, usw. zu belehren.“⁶

-
- 5 Nachlass Furtwängler, Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-1946, Brief von Ludwig Curtius an Wilhelm Furtwängler vom 18. Mai 1946. Curtius bezog sich auf Bruno Kittel, den ehrgeizigen Leiter des nach ihm benannten Berliner Philharmonischen Chores, der wie Furtwängler unter den Nazis weiter musiziert hatte, ohne dass seine Biografie bislang kritisch hinterfragt worden wäre. Siehe zu den Eckdaten seiner politischen Vita, die mit seinem Eintritt in die NSDAP zum 1. Mai 1933 auf Linie zu den NS-Machthabern ging, Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-R Kiel 2004, S. 3678-3682.
- 6 Nachlass Furtwängler, Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-1946, Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 23. Mai 1946.

In seinem Antwortbrief wies Curtius am 1. Juni 1946 die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zurück und erinnerte seinen Briefpartner an seine altbekannte Überempfindlichkeit. Am 12. Juni 1946 nahm Furtwängler den Gesprächsfaden wieder auf, ohne mit Curtius noch über musikalische Dinge korrespondieren zu wollen. Entgegen diesem ersten Impuls formulierte er nach einigen Tagen Bedenkzeit seine Überzeugungen und fasste auch seine aktuelle Lage zusammen, von der Schweiz aus den Ausgang seines Entnazifizierungsverfahrens abwarten zu müssen, die er explizit als Exil verstand. Dieser Brief ist in seiner Deutlichkeit außergewöhnlich aussagekräftig, was die Länge des zitierten Ausschnitts erklärt:

„Es ist mir niemals im Traum eingefallen, Dir einen Vorwurf daraus zu machen, dass Du über irgend etwas anders urteilst oder denkst als ich. Ich bemühte mich nur mein eigenes Urteil zu begründen und das sollte schliesslich auch für Dich von Interesse sein. Ich kenne Klemperers Bach-Aufführungen aus Berlin. Er dürfte sich kaum geändert haben und ich bin überzeugt, dass wenn Du mehr Vergleichsmöglichkeiten hättest, Du ebenfalls meiner Meinung wärest, womit ich nicht sagen will, dass die Aufführung der Passion in Rom nicht vielleicht eine sehr gute Aufführung gewesen ist. Was ich gegen die Klemperer'sche ‚motorische‘ Bach-Auffassung mit den schnellen Tempi, usw. einzuwenden habe, darüber etwas zu sagen würde hier viel zu weit führen, denn es ist kompliziert auszudrücken, wenn es auch im Grunde sehr einfach ist. Mit irgend welcher Theorie oder ‚Weltanschauung‘ haben meine Einwände garnichts zu tun, wohl aber die ‚motorische‘ Bach-Auffassung. Wenn man überhaupt theoretisch dazu etwas zu bemerken hätte, so nur dies, dass jener Bach, wie er heute in Amerika und bei Leuten à la Klemperer gepflegt wird, nicht Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut ist, nicht ein lebendiger Mensch, der uns alle zutiefst angeht, sondern eine Sache, die sich in grauer Vorzeit begeben hat, von der wir in unserer unendlichen Klugheit heute ‚viel mehr wissen, als Bach selber wusste.‘ Es ist der ganze Gegensatz zwischen unfruchtbarer, rechthaberischer, besserwisserischer Kulturverwaltung- und Betreuung und denjenigen, die selber in dieser Kultur mitverantwortlich darin stehen, denen sie noch ein Teil ihres eigenen Wesens ist. Wenn Buschor sagt, heute sei das Zeitalter der Kunstbetrachtung angebrochen und der lebendige produktive Künstler habe in unseren Tagen nichts mehr zu sagen – denn so etwa ist seine Meinung – so trifft das den Nagel auf den Kopf. Ob Buschor oder Preetorius, ob Pinder oder soundso viele Andere, in Einem sind sie sich alle einig: Einen für das heutige Menschentum wirklich verantwortlichen produktiven Künstler *darf* es nicht mehr geben.

Ich persönlich habe zu dieser Haltung, die bei den Betreffenden in allen Unterhaltungen schliesslich immer wieder durchbrach, nur eines zu bemerken: Sie bildet sich ein, sehr überschauend und weise zu sein, ist aber in Wirklichkeit diktiert vom Egoismus dessen, der sich seiner Schwäche bewusst, alles auf sein eigenes Niveau hernieder zwingen will. Niemals wird ein Produktiver die Möglichkeit des Schöpferrischen in der Welt in Frage stellen oder auch nur in Frage stellen wollen. Das tun nur solche, die es vor sich selbst tun zu müssen glauben. So anfechtbar dieser Grund ist, so völlig unüberwindlich aber ist er, und wenn ich noch etwas ganz Persönliches

dazu sagen muss: Ich, mit allem was ich bin und durch meine Tage hindurch tue von morgens bis abends, werde von Menschen dieser Art von Grund aus negiert. Es ist gleichsam eine Unerlaubtheit und Inkonsequenz der Natur, dass Menschen mit solchen Ambitionen und Empfindungen wie ich existieren und sie werden zumindest nicht ganz ernst genommen.

Was dich betrifft, so gehörs Du nicht eigentlich zu denen Allen, Du hast nicht die Kunstgeschichte so sehr in ein System gebracht, dass für den lebendigen Menschen und die lebendige Kunst nichts mehr übrig bleibt, weil Du überhaupt – Gott sei Dank – gegen jedes System bist. Wie Du mir gegenüber als Künstler stehst, darüber freilich möchte ich lieber nicht sprechen und wenn es in Zukunft so sein soll, dass jede Äusserung über eine musikalische Frage Dich verletzen kann, so werden wir eben versuchen, diese Fragen in Zukunft nicht mehr zu berühren. [...]

13.6. Noch etwas: Du scheinst es nicht für sehr wichtig zu halten, ob ein Künstler ‚verstanden‘ wird oder nicht, seine Grösse und Schaffenskraft wird dadurch nicht beeinträchtigt. Das ist nicht wahr. Die Grösse bleibt dieselbe, nicht aber die Schaffenskraft und das nicht wegen des mehr oder minderen ‚Erfolges‘ den er hat – aber immer neben allem Anderen auch sehr viel Sache des Zufalls ist – sondern weil das Bild, was die Anderen von ihm haben, resp. in ihrer Ahnungslosigkeit, Unzulänglichkeit oder ihrem Hass von ihm prägen, irgendwie auf ihn zurückwirkt. Es ist dies ein Naturgesetz, und es wäre Vermessenheit es leugnen zu wollen. Was ich Euch gegenüber einzuwenden habe, ist, dass Ihr mich nicht sein lässt [sic] wie ich bin. Darin, in diesem entscheidenden Punkt, trete ich *Euch* ganz anders gegenüber. – [...]

Heute habe ich die traurige Nachricht bekommen, dass mein Exil in wenigen Tagen ein Ende hat. Ich kann Dir erst wieder schreiben, wenn ich wieder in der Schweiz bin, d.i. nicht vor Juli.

Nimm es mir nicht übel, dass ich heute so offen geschrieben habe, aber wenn man nicht offen sein kann, hat Schreiben überhaupt keinen Sinn.

Lebe wohl. Viele herzliche Grüsse Dein W Furtwängler⁷

Der Streit der beiden alten Vertrauten war nach diesem Schreiben keineswegs beigelegt und Anfang August 1946 kam Furtwängler in zwei Briefen auf das Schicksal Deutschlands nochmals zu sprechen. Auch wenn in der Literatur Furtwänglers Engagement für jüdische Musiker und seine Einstellung zum Antisemitismus immer wieder debattiert wurde, ohne sich auf ein eindeutiges Bild einigen zu können, sind die antisemitischen Klischees unüberhörbar, wenn er am 6. August 1946 nochmals auf das Beispiel Klemperers zurückkam und Klage über den Untergang eines verständigen Publikums führte, das – als Ironie der Geschichte – nur noch außerhalb Deutschlands zu finden sei:

„Lieber Freund,

Beiliegenden Brief hatte ich zuerst Hemmungen abzuschicken in der Befürchtung, vielleicht mit meiner Offenheit zu weit gegangen zu sein. Ich dachte daran, wie ich Dich noch vor kurzem mit der Bemerkung über Klemperer gekränkt habe ohne es zu

7 Ebd., Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 12. Juni 1946.

ahnen. Aber schliesslich: Rücksichtslose Offenheit ist das erste Gebot wahrhafter Freundschaft. Sie wird und muss eben zeigen, ob sie das ertragen kann. Heute befinden sich ja alle Deutschen an einem Kreuzweg; und in diesem Zusammenhang will ich noch einmal von anderer Seite her auf die zwischen uns herrschende Verschiedenheit der Anschauung eingehen.

Gerade in den letzten 12 Jahren Hitler-Deutschland habe ich für mein Teil – wenn auch stumm, ohne viel dagegen tun zu können – auf Schritt und Tritt Zeichen des deutschen Niedergangs wahrzunehmen geglaubt. Nicht nur die stumpfsinnig-bornierte, auf intellektuellen Kurzschluss basierende Deutschtümelei der Himmler und Hitler, noch mehr das krampfhaft Uebertreiben dieser Bestrebung war mir zutiefst verdächtig. Dazu kam, dass die Beispiele, die man aus der Geschichte heranzog, meist falsch gewählt waren, usw. Wenn nicht im einzelnen doch zuweilen kluge und echte Menschen kluge und wahrhaftige Dinge dazu zu sagen gehabt hätten, lohnte es sich kaum auf das Ganze näher einzugehen. Das Auffallende nun war, dass zur gleichen Zeit mit diesem stumpfsinnig-brutalen Zur-Schau-Tragen des Deutschtums durch die offizielle Staatsführung, Partei, usw. ein beispielloser menschlicher, politischer, geistiger Defaitismus einherzog. Zu derselben Zeit, als die Gesandtschaften in Bern, Stockholm – wo ich sie kennen gelernt habe – offiziell in Politik Adolf Hitlers gemacht haben, haben die einzelnen Kulturattachés dieser Gesandtschaften, die schliesslich Deutsche waren wie ihre Chefs, nicht nur die Stellungnahme der Regierung durch kraftlose, zu nichts verpflichtende Skepsis begleitet, sondern selber jedes Bewusstsein dessen was deutsch ist und warum die Deutschen ein politisch-geistig notwendiges Glied der europäischen Völkerfamilie darstellen, vermissen lassen. Ich beschränke mich hier absichtlich auf mein eigenes Feld die Musik. Die Generation der Deutschen, die heute 30-40 Jahre alt ist, weiss von der grösseren Bedeutung der deutschen Musik so gut wie nichts. Sie nehmen an ihr kein anderes Interesse als an italienischen Opern oder französischer Malerei. Ja man kann sagen, dass etwa die französischen Impressionisten bedeutend besser über die Grösse deutscher Musik Bescheid wussten, als 99% der heutigen „kulturbewussten“ Deutschen. Ich würde diese Scheusslichkeit – denn das ist es in meinen Augen – nicht mit solcher Bestimmtheit sagen, wenn ich nicht die entsprechenden Erfahrungen wieder und immer wieder gemacht hätte: Um wieder bei der Musik zu bleiben, wenn ich mich heute über Johannes Brahms unterhalten wollte – und es gäbe darüber sehr viel zu sagen, von dem die superklugen, geistigen Deutschen offenbar keine Ahnung haben – so muss ich mich an jüdische Emigranten wenden, die im ganzen gesehen – so grotesk das klingt – immer noch diejenigen sind, die am meisten von deutscher Kultur wissen und ihrer am dankbarsten verpflichtet bleiben.

Und in diesem Zusammenhang kann ich freilich nicht umhin, in tiefer Traurigkeit an Deinen Rilke, Thomas Mann, Ulyssus, usw. zu denken. Du schriebst mir anfangs einmal: Gleich was geschieht, der deutsche Geist wird nicht untergehen. Ich kann nur sagen, wenn das der deutsche Geist ist und wenn das der Geist des wirklichen deutschen Volkes ist, so wird dies Volk untergehen. Es wird ja schliesslich auch alles getan um diesen Untergang herbeizuführen und man weiss manchmal nicht wer frivoler ist: diejenigen, die eine Konzeption befürworten, die diesen Untergang vorsätzlich herbeiführen muss oder diejenigen, die geflissentlich über die klare

Sprache der Tatsachen hinwegsehen und vom deutschen Geist reden. Als ob dieser etwa vom deutschen Menschen, vom deutschen Schicksal, von der deutschen Wärme, Liebe, Gerechtigkeit und Kraft unabhängig wäre, dass man ihn als eine Art Homunkulus in einem Glas züchten könnte.

Verstehe mich recht: ich sage nichts gegen die kulturellen Leistungen der von Dir benannten Männer; ich bestreite keinen Moment, dass Rilke schöne Gedichte gemacht hat, wenn man diese Gedichte aber als massgebend für den deutschen Geist von heute betrachtet, so fröstelt es mich. Ich kann dann nur schweigen und in aller Deutlichkeit sagen: Wir wollen lieber nicht mehr von Deutschland sprechen.

Ich hatte gerade in letzter Zeit viel Veranlassung, über Deutschland nachzudenken. Ich tue damit nichts anderes als was die Menschen in Deutschland selber auch allmählich anfangen zu tun und vielleicht habe ich Unrecht, diese Ueberlegungen, die eigentlich Monologe sind eines einsamen und von Mitfühlenden und Mitstrebenden im Moment durchaus Abgetrennten, gerade an Dich zu richten. Vielleicht denkst Du auf Deine Weise und für Dich dasselbe; wie es auch sei, so werde ich diese Epistel, die nun ohnedies lang genug geworden ist, abzuschicken. [sic] Du brauchst mir nicht zu antworten, wenn Du es nicht willst.

Wie immer mit vielen herzlichen Grüßen Dein [WF]⁸

Vier Tage später, am 10. August 1946, reagierte Furtwängler erneut und arbeitete, als Kern des Briefes, den Unterschied zwischen Curtius und sich an einer Gegenüberstellung der Generationen von Thomas Mann und Johannes Brahms heraus:

„Noch etwas, was anzudeuten ich mir nicht versagen kann. Wir sind beide Deutsche und Deutschland steht heute wie noch nie bisher eine europäische Nation im Kampfe um die Erhaltung seiner selbst. Du sprichst vom deutschen Geist, der „nicht untergehen“ könne. Ich spreche vom deutschen Menschen; für Dich verkörpert sich Deutschland in Jünger, Thomas Mann, Rilke – für mich wenn man so will in Brahms und Bruckner. Die Unterschiede sind auch hier so gross, dass es besser ist, wir sprechen nicht mehr darüber. Ich könnte es nicht, ohne dabei sehr bitter zu werden. Leb wohl. Mit herzlichen Grüßen Dein WF⁹“

Zu diesem Brief hat sich eine Antwort erhalten und der zuvor angegriffene Curtius verteidigte sich mit deutlichen Worten:

„Lieber Dette,
Deinen schönen Brief vom 10. August würde ich am liebsten unbeantwortet lassen. Denn aus so grossem Misverstehen herauszuführen, das scheint mir ein beinahe hoffnungsloses Unternehmen. Aber er lässt mir keine Ruhe, und so muss ich doch mich dem widrigen Geschäft unterziehen, mich zu verteidigen. [...]

8 Ebd., Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 6. August 1946.

9 Ebd., Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 10. August 1946.

Freilich tut sich da ein wesentlicher *Unterschied* zwischen uns auf. Du empfindest diese ganze moderne Welt als Dir feindlich. Auch mir ist Vieles an ihr fremd, und ihrem teuflischen Teil, wenn ich zu ohnmächtig bin, den Kampf mit ihm aufzunehmen, weiche ich aus. Aber ich mache mir das tiefsinnige Wort *L. von Rankes* ‚Alle Epochen sind bei Gott‘ immer wieder zu eigen. Deshalb suche ich auch immer wieder das goldene Schnürchen, mit dem unsere entsetzliche Gegenwart mit dem Himmel zusammenhängt, und stehe auf der Seite jeder fruchtbaren Begabung, die ich entdecken kann. Ich stehe also, trotzdem Du es nicht wahr haben willst, auch auf *Deiner* Seite.

Kommt also nun wieder *Brahms* aufs Tapet, mit dem der unglückliche Hader zu meinem hellen Erstaunen damals vor mehr als zwanzig Jahren in dem Wein-Restaurant in der Königsgräzer Strasse in Berlin angefangen hat. Ich erinnere mich dessen genau. Auch hier unterlaufen Dir *Gedächtnisfehler*. Denn viel früher als Du, von 1893 ab bin ich leidenschaftlicher Verehrer dieses grossen Musikers gewesen, lange Jahre hindurch, und erst das Soldatenerlebnis des Weltkriegs hat mich von ihm entfernt. Nicht ganz, denn immer noch hänge ich an vielen seiner wunderbaren Lieder und an vielen herrlichen Sätzen seiner Symphonien und seiner Kammermusik. Aber fremd ist mir an ihm *eine* Seite seines musikalischen Wesens geworden, die seiner ganzen Epoche angehörte, ja die ich selbst persönlich eine Zeit lang geteilt habe. Ich will sie vorläufig, nachher komme ich wieder darauf zurück, ‚das romantische Ichtum‘ nennen. Und dieses ist freilich für Dich die höchst empfindliche Stelle.

Du weisst auch sehr genau, dass *Bruckner* für mich der grosse Wegweiser der Zukunftsmusik ist, des neuen objektiven religiösen, von der sich sicher weiss, dass sie einmal kommen wird, denn eben Rilkes späte Gedichte und die Duineser Elegien eilen ihr schon voraus. – Also auch *Bruckner* scheidet aus unserem Streite aus.

Bleibt eigentlich, wenn Du die von Dir vorgenommenen Entstellungen korrigierst, jene Seite des Johannes Brahms und *Richard Wagner*. In diesem freilich bin ich gänzlich unbelehrbar. Das also ist's was uns so unversöhnlich scheidet?

Mir ist bei so viel Gemeinsamem Deine Forderung, Dein Freund müsse jede Deiner künstlerischen, menschlichen Anschauungen teilen, um Dein Freund bleiben zu dürfen, so dass er sich schliesslich mit Dir decke wie zwei kongruente Dreiecke, immer eigentlich *inhuman* vorgekommen. Ich habe viele Freunde. Von keinem verlange ich, dass er in Allem mit mir übereinstimme. Täte er es, es würde mich langweilen. Es sind einige darunter, die mein eigentliches inneres Wesen gar nicht kennen, andere, die die Zentralideen meines Denkens gar nicht verstehen würden, wenn ich darüber spräche. Ich spreche aber gar nicht darüber. Mir reicht es aus, dass wir uns in einer gewissen Richtung einer Gemeinsamkeit bewusst sind, und dass wir durch diese den Ernst und den Genuss des Lebens teilen. Ich verlange sehr wenig von Ihnen, und gerade jetzt erlebe ich es, dass sie mir unendlich mehr leisten, als ich verlange.

Ich war immer bereit für Dich Alles zu leisten, was ich vermochte. Aber Du verlangst die *Unterordnung* der ganzen Individualität. [...] Aber dieser Konflikt ist viel weniger ein theoretischer als ein eminent *praktisch-persönlicher*. Das war ja von jeher so. Du warst in der Frage Brahms so reizbar, weil Du Dich selbst mit ihm angegriffen fühltest. Du verteidigst Brahms, aber eigentlich verteidigst Du Dich. Ich habe

das immer gesehen. Deshalb trifft Dein Selbstvergleich mit Marées nicht zu. Dessen Vorbilder waren die Antike, Tizian und Raffael [Name kaum zu entziffern; Anm. d. Verf.]. Von ihnen war er durch Jahrhunderte getrennt. Du kommst unmittelbar von R. Wagner und J. Brahms her, die Dir vorausgehen und teilst diese Tendenz mit der ganzen, modernen Musik. Nur suchst Du, eben von der Meisterschaft Brahms‘ her einen *klassischen Weg*, den die anderen aufgegeben haben. Du hast wenige, die versuchten, Dich auf diesem Weg mit ernsterer Teilnahme und grösserer Sympathie zu begleiten, als W. Riesler und ich. [...]

Wehmütige *Konstatierung*. – Ich wollte Dir in Deiner Einsamkeit zu Hilfe kommen, in der Verkennung und Verfolgung durch Deine Feinde beistehen. Ich bin der Meinung, in dieser entsetzlichen Gegenwart sollten Alle diejenigen, die noch zum alten Deutschland, zum alten Europa gehören, sich fester zusammenschliessen. Meine Absicht war grundehrlich, ganz naiv. – Was habe ich von Dir als Antwort erhalten? Lauter Ablehnung, lauter Ressentiments. So mag ich nicht weitermachen.

Ich will Dir meine Liebe und Freundschaft nicht aufdrängen. Leb wohl.

Dein L. Curtius¹⁰

III.

Wie repräsentativ diese Gedankengänge des Briefwechsels für Furtwänglers Überzeugungen waren, zeigt sich im Abgleich mit den in seinem Nachlass erhaltenen Stellungnahmen für seine Entnazifizierungsverfahren. Nachdem bereits im Februar 1945 von aufgebrachten Züricher Bürgern und Journalisten einige Schweizer Konzerte Furtwänglers verhindert worden waren, folgte am 20. Februar 1946 das offizielle Auftrittsverbot der Amerikaner.¹¹ Nachdem das bereits erwähnte Entnazifizierungsverfahren in Wien geplatzt war, als die Alliierten die Stellungnahme der Kommission vom 9. März 1946 nicht akzeptiert hatten und die Verlegung des Verfahrens nach Berlin anordneten, begann dort ein zähes Ringen, nachdem Furtwängler unter großer öffentlicher Anteilnahme am 11. und 17. Dezember 1946 vor der Kommission für Kunstschaffende ausgesagt hatte. Der Schweizer Mäzen Werner Reinhart hatte ihm mehrfach mit Privatkrediten aus finanziellen Engpässen geholfen und Furtwängler konnte ihm am 24. September 1946 mitteilen, er habe gerade „einen grossen Vertrag mit der englisch-amerikanischen Grammophongesellschaft His Masters Voice abgeschlossen, der in stände ist mein Leben mit meiner Familie bei bescheidenen Ansprüchen für die

10 Ebd., Mapped Curtius Briefe an WF 1920-1953, Brief von Ludwig Curtius an Wilhelm Furtwängler vom 20. August 1946. Siehe zu Curtius politischer Einstellung zur damaligen Zeit auch Richard Faber, *Humanistische und faschistische Welt. Über Ludwig Curtius (1974-1954)*, in: *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Gebiete* 13, 1995, S. 161-165.

11 Klaus Kanzog, *Offene Wunden. Wilhelm Furtwängler und Thomas Mann*, Würzburg 2014, S. 11 und 13.

nächsten 5 Jahre sicher zu stellen.“¹² Dennoch war allen Beteiligten in Berlin bewusst, dass vom Ausgang des Verfahrens mehr als nur die Zukunft des Dirigenten abhing, sondern stellvertretend der Umgang der Deutschen mit ihrer Vergangenheit insgesamt verhandelt werden sollte. Als der erste Spruch der Kommission, Furtwängler von allen Vorwürfen freizusprechen, von den Alliierten zurückgewiesen worden war, wurde der zweite Vorschlag für Kategorie IV der Mitläufer von den Alliierten Ende April 1947 schließlich bestätigt.

Zählt man die vier Anklagepunkte des Verfahrens zusammen, wog neben dem generellen Vorwurf, dem NS-Regime gedient, sich antisemitisch geäußert sowie an offiziellen Parteiveranstaltungen mitgewirkt zu haben, das vielfach zitierte Amt des „musizierenden Staatsrats“¹³ schwer.¹⁴ Allerdings konnte Furtwängler der Kommission glaubhaft machen, dass dieser Titel nur nominell und nicht abzulegen gewesen sei. Da er auch mit zahlreichen Zeugenaussagen seinen Einsatz für jüdische Musiker belegen konnte, war auch Furtwänglers Charakterisierung als Antisemit vor der Spruchkammer nicht aufrechtzuerhalten, obgleich innerhalb der Kommission kontrovers diskutiert wurde, ob die Motivation zu diesem Verhalten den Musikern als verfolgten Juden oder nicht vielmehr ihren Talenten als Ausnahmekünstlern gegolten habe, so dass primär die gleichbleibende Qualität der Orchester das Ziel der Bemühungen Furtwänglers gewesen wäre.¹⁵

Da die beiden anderen Anklagepunkte – die generelle Bereitschaft, sich vom NS-Regime vereinnahmen zu lassen sowie die Mitwirkung an Parteiveranstaltungen – den eigentlichen Kern von Furtwänglers Selbstverständnis als widerständigem deutschen Musiker betrafen, nehmen seine hierzu vorbereiteten Rechtfertigungen den breitesten Raum in seinen Verteidigungsunterlagen ein. Da bei einem Entnazifizierungsverfahren gegenüber einer Kommission, die üblicherweise aus Nicht-Fachleuten bestand, nicht nur das eigene Handeln zu rechtfertigen war, sondern auch Zusammenhänge erklärt werden mussten, die unter Musikern als selbstverständlich hätten vorausgesetzt werden können, bieten diese Materialien als öffentlich vorgetragene Argumentation ein aufschlussreiches Gegenstück zu Furtwänglers privaten Aussagen gegenüber Curtius. In einer vermutlich auf das Jahresende 1946 einzugrenzenden Verteidigungsschrift findet sich eine seltene historische Herleitung seiner unveränderten „Grundeinstellung, dass es irgendetwas geben müsse, das über den politischen Gegensätzen des Tages stünde, nämlich die Kunst und dass wir Künstler die Pflicht hätten, diese Kunst vor den politischen Leidenschaften wie ein Heiligtum zu schützen“. Gespickt mit erstaunlichen Beispielen rechtfertigte sich Furtwängler, auch unter den neuen politischen Be-

12 Brief von Wilhelm Furtwängler an Werner Reinhart vom 24. September 1946, in: *Musikkollegium Winterthur: Briefwechsel Reinhart*, Datensatz online unter: <http://www.musik.uzh.ch/static/mizdb/index.php?act=browsedocu&did=6246e3468&nid=107> (Abruf am 13. November 2015).

13 Eine entsprechend kritische Berichterstattung lieferte etwa die Zeitung *Der Sozialdemokrat* am 14. März 1947, siehe Kanzog, *Offene Wunden*, S. 31.

14 Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York und Oxford 1992, S. 311f.

15 Siehe Kanzog, *Offene Wunden*, S. 59.

dingungen der führende Widerständler gegen die Vereinnahmung der Musik durch die Politik zu sein:

„Es ist gerade die politische Bedeutung der Kunst, dass sie unpolitisch, resp. überpolitisch bleiben muss, soll sie das bleiben was sie ist. Niemals, so lange die Weltgeschichte zu verfolgen ist, hat man an Kunst und Künstler politische Forderungen und Maßstäbe gestellt. Dschingis Khan hat sie aus der Masse der eroberten Völker herausgesucht und gehegt und gepflegt. Noch Lenin hat bekanntlich das Opernhaus des Zaren mit allem Drum und Dran en bloc übernommen. Erst Adolf Hitler blieb es vorenthalten, die Künstler unter politischen Gesichtspunkten zu sehen und zu werten und damit ein Grossteil der besten Künstler Deutschlands in die Fremde zu treiben. Er ist der Vater jener Politisierung, die heute zum Verhängnis der Kunst und der Völker weiter und weiter getrieben wird. Wenn heute Deutschland Männer, die mit dem Hitlerregime nichts zu tun hatten als dass sie protestiert haben wo sie konnten und ihren künstlerischen Beruf recht und schlecht nachgingen, die versucht haben die Lebensinteressen ihrer Kunst gegen die von allen Seiten eindringende nationalsozialistische Sturmflut zu verteidigen, – wenn Deutschland solche Männer heute austreibt und verurteilt, so handelt es in den Traditionen Hitlers. Es ist die Schule Hitlers, es ist eine Politik der Rache und des Aufbaues.“¹⁶

In einem weiteren Manuskript, das sich undatiert in seinen Verteidigungsschriften erhalten hat, ging Furtwängler an verschiedenen Positionen nochmals dem Vorwurf nach, trotz entsprechender Gelegenheiten nicht ins Ausland gegangen zu sein, und wiederholte dabei seine bekannten Argumente, das deutsche Volk gegen die NS-Herrscher nicht im Stich gelassen zu haben. Bezeichnenderweise gab er als Fehler zu, nach seinem Treuegelöbnis im Frühjahr 1935, mit dem er Hitler als oberste Kulturinstanz anerkannt und den Streit im Fall Hindemith beigelegt hatte, von der Fehleinschätzung ausgegangen zu sein, „in Zukunft als unpolitischer, freier Künstler tätig sein zu können.“ Auch in diesem Fall verglich er die aktuelle Situation während seines Entnazifizierungsverfahrens mit der zurückliegenden Zeit bis zum Zusammenbruch des Dritten Reiches:

„Die Beziehungen zwischen Deutschland und einem deutschen Musiker sind tieferer Art. Die deutsche Musik sagt aus von einem anderen Deutschland als dem, das heute die und morgen jene Politik macht. Sie spricht von jedem ewigen Deutschland, das auch heute, im Augenblick des tiefsten Zusammenbruchs, nicht tot ist. Dies Deutschland gegen die Anmassung der Nazis, in sich und ihrem Reich das ganze Deutschland darzustellen, zu verteidigen war meine Aufgabe. [...] Dass die Möglichkeit, sich als Künstler die Unabhängigkeit zu bewahren gerade für den Musiker besonders gross ist, liegt auf der Hand. Musik, besonders die in erster Linie von mir vertretene absolute Musik, lässt sich weltanschaulich, politisch nicht festlegen und deuten. Der Musiker war nicht wie etwa der Schriftsteller und Dichter immer in Gefahr in Ausübung seiner Kunst politisch missdeutet zu werden. Dass der Nationalsozialismus

16 Nachlass Furtwängler, Mappe „Verteidigung II“ WF Verteidigungsschriften.

dies durch Missbrauch der Musik zu Propagandazwecken auszugleichen versuchte, wie er es nachher gerade mit mir getan hat, konnte ich damals noch nicht wissen.“¹⁷

IV.

Es war nicht zuletzt dieses Argument Furtwänglers, im Gegensatz zu den von ihm verachteten Emigranten Deutschland die Treue gehalten zu haben, dass Thomas Mann dazu bewog, gegen den Dirigenten Position zu beziehen. In seinem Schlusswort vor der Entnazifizierungskommission hatte Furtwängler den Literaturnobelpreisträger am 17. Dezember 1946 direkt angegriffen, um dessen Postulat, würdige Kunst sei im NS-Staat nicht möglich gewesen, zu kontern:

„Meint Thomas Mann wirklich, dass man in Hitler-Deutschland nicht Beethoven musizieren konnte? Wen konnte Beethoven mit seiner Botschaft der Freiheit mehr ansprechen, als gerade die Deutschen, die unter dem Terror Hitler leben mussten? Ich konnte Deutschland in seiner tiefsten Not nicht verlassen! In diesem Moment hinauszugehen wäre mir wie schimpfliche Flucht erschienen. Schliesslich bin ich Deutscher, gleichviel wie man das von aussen betrachtet. Ich bereue nicht, für das Deutsche Volk dies getan zu haben.“¹⁸

Bei einer Deutung der vergangenen und zukünftigen deutschen Kultur sah Furtwängler bezeichnenderweise nicht unter Musikern seinen Hauptrivalen. Eine Erklärung findet sich vielmehr in der zitierten, expliziten Bezugnahme auf Thomas Mann. Nachdem Furtwängler nach Abschluss seines Verfahrens am 25. Mai 1947 unter frenetischem Jubel vor die Berliner Zuhörerschaft zurückgekehrt war – das Programm entsprach exakt jener Werkauswahl, mit der er am 25. April 1935 nach dem Hindemith-Skandal vor der braunen Herrschaftselite an das Pult der Berliner Philharmoniker getreten war (*Egmont-Ouvertüre* op. 84, *Sinfonie Nr. 6* op. 68 *Pastorale* und *Sinfonie Nr. 5* op. 67) –, nahm Erika Mann Anstoß an dieser trotzi- gen Publikumsgeste. Thomas Mann hatte eine ihm von Alma Mahler-Werfel weitergereichte Verteidigungsschrift Furtwänglers gelesen. In ihrem Briefwechsel meinte Furtwängler debattieren zu können, was für Mann keine Frage der Worte, sondern der Taten war. Nach der öffentlichen Kontroverse vom August 1945, als Mann eine Rückkehr nach Deutschland ablehnte, hatte er am 15. Januar 1946 gegenüber Ewald Vetter, einem Freund von Käthe Kollwitz, seine Vorwürfe gegen die deutsche Kulturelite formuliert:

„Das Versagen der deutschen Intellektuellen im Jahre 1933 und den folgenden war entsetzlich, und allzu sehr fehlt es mit heute an Zeichen der Scham und Reue über die unvergessbare Schande. Soviel ich sehe und höre sind Unschulds- und Ge- kränktheitspathos jetzt ebenso verbreitet, wie damals die hirnlose Kapitulation vor

17 Undatiertes Manuskript, ebd.

18 Kanzog, *Offene Wunden*, S. 38.

Mächten, denen doch die letzte Niedertracht, Krieg, Tod und Verderben an der Stirn geschrieben stand. Ich, als deutschbürtiger Mensch und Geist, fühlte tief und schmerzlich meine Teilhaberschaft an der deutschen Schuld, an der Verantwortung für alles, was Deutschland *als Nation* in seinem Wahn und Rausch der Welt angetan hat. Aber nichts von Verantwortungsgefühl ist in Deutschland zu spüren. Man trägt die Nase hoch, zuckt die Achsel, besonders über uns Emigranten, macht sich lustig über die ‚ahnungslosen Amerikaner‘ und ist entrüstet, dass die Welt nicht wenige Monate nach Abschluss *dieses* Krieges Deutschland schon wieder auf Händen trägt.“¹⁹

In den von Furtwängler erhaltenen Briefen aus dem Jahr 1947 rechtfertigte er sich gegenüber dem Literaten mit den bekannten Argumenten, zum Wohle Deutschlands gehandelt zu haben und nun am Aufbau einer neuen Welt mitarbeiten zu wollen. Mann repräsentierte als harscher Kritiker Deutschlands das alternative Bild eines Künstlers, der politisch gehandelt hatte, ohne seine Kunst zu kompromittieren, und er fikionalisierte diese Thematik in der Figur des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn in seinem 1947 veröffentlichten *Dr. Faustus*-Roman. Da er Furtwängler für nicht einsichtsfähig hielt, lehnte Mann im selben Jahr eine weitere öffentliche oder private Auseinandersetzung mit ihm ab.²⁰

V.

So, wie man sich schon damals weder im Entnazifizierungsverfahren noch in öffentlichen Debatten auf moralische und juristische Maßstäbe für Furtwänglers Handeln und Zögern im Dritten Reich hatte einigen können, sind diese Fragen bis heute strittig. Verkompliziert wird diese Situation, da Furtwänglers Worte zwar kritisch diskutiert wurden, ihre Aussagekraft aber überlagert wurde von seiner überwältigenden non-verbalen Wirkung als Dirigent. Ein wesentlicher Schlüssel zu seinem Selbstverständnis auch in der Nachkriegszeit blieb sein Minderwertigkeitskomplex, jetzt umso weniger als Komponist respektiert zu werden, während er sich als Dirigent rehabilitiert fühlte. Nur ein kleiner Kreis bewunderte seine Kompositionen. In seinem direkten Umfeld umfasste er eine Handvoll Vertrauter aus Jugendtagen, mit denen er sich weiterhin über ihr vorgebliches Missverständnis seiner Musik heftig stritt. Insbesondere Bertele Braunsfels machte aus ihrer bewundernden, aber auch sachlich-kritischen Meinung keinen Hehl, der Furtwängler im Gegenzug die alte „grausame Hildebrandsche Offenheit“ vorwarf, mit

19 Zitiert nach ebd., S. 34. Eine Abschrift des Briefes fand Kanzog in den Akten von Furtwänglers Entnazifizierungskommission.

20 Ebd., S. 36 und 54ff. Siehe hierzu auf einen Brief Manns an Manfred George (den Gründer und Chefredakteur des New Yorker Magazins *Aufbau* vom 11. März 1947: „Aus Furtwänglers Schriftsatz, wie aus so vielen anderen Dokumenten geht mir wieder hervor, welch ein Abgrund zwischen unserem Erlebnis und dem der in Deutschland Zurückgebliebenen klafft. Eine Verständigung ist über diesen Abgrund hinweg völlig unmöglich [...]“. Zitiert nach ebd., S. 55.

der sie seine Stücke zur Kapellmeistermusik degradiere.²¹ Die Gekränktheit saß tief bei Furtwängler, der sich zum Einzelkämpfer gegen die wiedererstarkte Musikmoderne stilisierte, die mit Unterstützung des öffentlichen Rundfunks inzwischen den Diskurs bestimmte, so dass sein Beharren auf tonaler Funktionsharmonik altbacken und reaktionär wirkte.²² In gereiztem Tonfall griff er am 1. November 1952 mit Bertele auch ihren Mann Walter Braunfels an, zu dem er stets nur einen distanziert-kollegialen Kontakt gepflegt hatte:

Liebe Bertele,

Ob ich Dir für Deinen Brief danken soll? Ja wohl, ich danke Dir für Deine Offenheit, die auch eine offene Antwort erfordert. Aeusserlich gibt er sich freundlich – christlich; und doch, welche Härte, welche Verhärtung. Ich beneide Dich um die Sicherheit Deines Urteils. Aber zugleich – verzeih, dass ich es ausspreche – welche bodenlose Anmassung! Du hast also ausser dem Anfang in dem ganzen Stück nichts gehört – nicht die Reprise und die Koda des 1. Satzes, den Aufbau des zweiten, das Trio des dritten, den Anfang und die Reprise des letzten --- Das erinnert mich an die Art Deines Mannes, wie er früher lebendige und ursprüngliche Werke, wie die Brahms Symphonien, obwohl er jedes Thema genau kannte einfach ‚ablehnte‘. (Wie er es jetzt damit hält, weiss ich nicht.) Es gibt auch nicht zu denken, dass da einer ist, der das Natürliche und Gesetzmässige will, der sich allein der ganzen Meute der Intellektualisten und Subjektivisten entgegensetzt? Allein schon das wohl – ich sage es noch einmal – zum Gesetzmässigen, zum *Natürlichen* – das Einzige, das in der heutigen total verfahrenen Situation den *ganzen* Menschen angeht – verdient es nicht eine andere Einstellung? Allerdings weiss ich: Es gibt ‚persönliche‘ Gründe, über die wir nicht Herr sind und die nicht zu überwinden sind. Und es wäre auch sonderbar, wenn Du, so lange neben einer so eigenwilligen Persönlichkeit wie Dein Mann lebend, nicht davon beeinflusst wärest. Du schreibst im Sinne nach: Einer, der so viel dirigiert wie ich, *kann* gar kein Komponist sein. Das ist die Meinung meiner freundlichen Musiker-Kollegen. Dann braucht man sich *allerdings nicht mehr mit dem Werk zu befassen*. Solltest auch Du es nicht wissen, dass ich nur deshalb so lange geschwiegen habe, weil ich wusste – ich kenne die Maschinerie des heutigen ‚Musiklebens‘, dass man mir nicht zuhört? Heute bin ich in einem Alter, wo mir das gleichgültig zu werden beginnt, so wie einst Marées. Wie recht ich aber damit habe, sehe ich an Eurer Reaktion. Nun Schluss mit dieser Korrespondenz. Angesichts der Ver-

21 Siehe ihren Brief vom 11. Januar 1952 als Reaktion auf diese Vorwürfe, in: Nachlass Furtwängler, Bertele Braunfels an WF Mappe IV an WF 1922-1954.

22 Curt Riess schildert, ganz auf Furtwänglers Linie, dessen Komponieren als zeitlose Qualität in der Linie von Beethoven und Brahms, das sich keiner Mode unterordnen wollte. Siehe Curt Riess, *Furtwängler. Musik und Politik*, Bern 1953, S. 282. Noch 1951 hatte Furtwängler die von der Atonalität ausgehende Gefahr für überwunden geglaubt. Wilhelm Furtwängler, *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, hg. von E. Furtwängler, Wiesbaden 1956, S. 51 1951: „Wir haben den Punkt bereits passiert, wo wir an die Atonalität geglaubt haben. Die Illusionen sind vorbei und damit der Nullpunkt des tiefsten Sichverlierens an die Idee des Neuen überschritten. Es ist der Weg frei für das wahrhaft „Neue“. Eine Zeitlang war die Gefahr, daß das Neue das Lebendige ersticke. Ich bekenne mich zur Zukunft, d.h.: Ich glaube an das Gemüt, an die Architektur, an die Bindung innerhalb der Freiheit (Tonalität).“

härtung des Herzens gibt es keinen Fruchtbaren Gedankenaustausch. Leb wohl, viele Grüsse Dein [WF]²³

Für eine andere Gruppe von Verehrern, die Furtwängler auch als Komponist die Treue hielten, steht mit Hans Schnoor ein Musikkritiker, der besonders schamlos seinen bereits während der NS-Zeit publizistisch ausgelebten Antisemitismus auch in der Bundesrepublik öffentlich pflegte. So viel man über seine Ausfälle, insbesondere gegen Arnold Schönberg und die moderne Musik seit Längerem weiß,²⁴ so unbekannt war bislang seine Verbindung zu Furtwängler, ohne dass zu klären war, seit wann man sich kannte und wie viel Furtwängler über Schnoors Vergangenheit wusste. Ausgangspunkt der ab 1949 überlieferten Korrespondenz waren Schnoors Ambitionen, unter dem Arbeitstitel *Epoche* eine auf Furtwängler zugeschnittene und von diesem herauszugebende Kulturzeitschrift ins Leben zu rufen,

die eine Elite von Menschen aller Kulturländer zu Verfassern haben müsste und auch eine Elite von Lesern anzusprechen hätte – ganz unpolemisch, souverän überparteilich; ein „Furtwängler-Forum“ von dem nicht nur die Fachleute – die es so wenig gibt –, sondern Philosophen, Ärzte, Theologen, Juristen etwas von der grossen Humanitas zu verkünden hätten, die in Ihren Beethoven-Interpretationen lebt.²⁵

Da Schnoor auch beabsichtigte, Furtwänglers Rolle als führender Komponist der Gegenwart herauszustellen, beteiligte sich dieser gerne, für das erste Heft Albert Schweitzer und Ernest Ansermet als potenzielle Autoren zu gewinnen.²⁶ Wie aus Schnoor Brief vom 14. August 1950 hervorgeht, wurde die Zeitschrift aus unbekanntem Gründen auf unbestimmte Zeit vertagt, so dass weniger dieses misslungene Unternehmen als vielmehr die Korrespondenz darüber verrät, wie nah sich die beiden in ihrer Kulturskepsis standen. Die Zeitschrift hätte auch einen Besprechungsteil enthalten sollen, so dass Schnoor sich bei Furtwängler nach möglichen Rezensenten erkundigte. Ganz im alten Stil der SS-Zeitschrift *Der Stürmer*, die Namen jüdischer Autoren und Künstler mit Artikeln zu versehen,²⁷ hatte er dabei ganz bestimmte Bücher im Sinn: „Ich würde Sie lieber fragen, durch wen wir solche Bücher wie den Adorno oder Einsteins Mozart besprechen lassen sollten.“

23 Brief Wilhelm Furtwänglers an Bertele Braunfels vom 1. November 1952, in: Nachlass Furtwängler, Mappe Korrespondenz von WF an Bertele Braunfels. In späteren Briefen fanden beide bald wieder zu versöhnlichen Tönen zurück.

24 Monika Boll, *Nachtprogramm. Intellektuelle Gründungsdebatten in der frühen Bundesrepublik*, Münster 2004, S. 213-221.

25 Nachlass Furtwängler, Brief von Hans Schnoor an Wilhelm Furtwängler vom 29. Juni 1949.

26 Ebd., Brief von Wilhelm Furtwängler an Hans Schnoor vom 21. November 1949. Siehe auch Schnoors Briefe vom 20. August und 20. September 1949, ebd.

27 Dies machte ihm Fred K. Prieberg in einem Beitrag, der am 17. Juli 1956 im Südwestfunk gesendet wurde, öffentlich zum Vorwurf und gewann den von Schnoor daraufhin angestregten Gerichtsprozess zwei Jahre später. Siehe hierzu Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013, S. 173, 176, 178.

Letzteren halte ich für eine giftgeschwollene Emigranten-Bibel. [...] Haben Sie zum Adorno, den Sie seinerzeit an sich nahmen, von sich aus etwas zu sagen?“²⁸

Furtwängler war diese eindeutige politische Offenheit keineswegs zuwider und die Besorgnis um die wirkmächtige Musikpublizistik des Frankfurter Soziologen durchzog in regelmäßigen Abständen ihren Briefwechsel.²⁹ So echauffierte sich Schnoor am 27. April 1954: „Lieber verehrter Herr Dr. Furtwängler, ich könnte Ihnen noch manches erzählen – Wiesengrund-Adorno erobert systematisch die akademische Jugend, unter Duldung der Magnifizenzen!!! Usw... –, es ist ganz grauenhaft besorgniserregend, aber heute möchte ich Sie nicht mehr Ihrer Zeit berauben.“ Furtwängler bestätigte diese Diagnose und antwortete am 7. Juni 1954, verbunden mit der Bitte, Schnoors jüngste Vorträge lesen zu dürfen: „Was Sie über Wiesengrund-Adorno schreiben, klingt allerdings sehr besorgniserregend, besonders deshalb, weil dieser Mann tatsächlich nicht von der Hand zu weisende intellektuelle Qualitäten besitzt.“³⁰ Keine vierzehn Tage später hakte Furtwängler in dieser Sache nach: „Wenn Sie mir gelegentlich über Adorno etwas mitteilen, so würde mich das sehr interessieren. Es ist der Mann, der denkt und – Schönberg hat damit angefangen – glaubt, dass die Musik nicht gehört werden müsse. Damit ist jedenfalls die Musik als Gemeinschaftserlebnis nicht mehr da.“³¹ Den Schlusspunkt in dieser Angelegenheit setzte Schnoor am 19. November 1954, vierzehn Tage vor Furtwänglers Tod am 30. November, als er noch einmal seinen Hass auf exilierte Musiker formulierte, wie sie Furtwängler in seiner Korrespondenz mit Curtius sehr ähnlich benannt hatte:

„Ich leide unter dem Gedanken, daß Leute wie Adorno, dem sich neuerdings noch erheblich frechere und dummere Genossen gesellen, die öffentliche Meinung mehr und mehr beherrschen. Ich beobachte das täglich und sozusagen berufspflichtig; ich weiss genau abzuschätzen, wie systematisch diese Welle vorwärts drängt, hauptsächlich von den zurückströmenden Emigranten. Die besseren Auswanderer bleiben ja drüben. Die Pestträger kommen zurück und finden bis in die höchsten akademischen Kreise hinein – Magnifizenzen etc., Gehör.“³²

Bis zu einer Anstellung im Juni 1954 als Musikkritiker bei der Mainzer Allgemeinen Zeitung, dem Wiesbadener und dem Darmstädter Tageblatt sowie dem Hamburger Fremdenblatt war Schnoors berufliche Situation prekär gewesen. Über Wasser gehalten hatte er sich bis dahin mit populären Büchern u.a. über Carl Maria von Weber,³³ was ihm dank der Vermittlung von Karl Vötterle beim Bärenrei-

28 Brief von Hans Schnoor an Wilhelm Furtwängler vom 28. Februar 1950, in: Nachlass Furtwängler, Mappe Schnoor an WF.

29 Siehe Schnoors Brief vom 3. November 1953, nach dem großen Erfolg seines Weber-Buches in „Erwiderung des Pamphlets des Wiesengrund-Adorno“ ein Wagner-Buch zu schreiben, ebd.

30 Brief von Wilhelm Furtwängler an Hans Schnoor vom 7. Juni 1954, ebd.

31 Brief von Wilhelm Furtwängler an Hans Schnoor vom 19. Juni 1954, ebd.

32 Brief von Hans Schnoor an Wilhelm Furtwängler vom 19. November 1954, ebd.

33 Brief von Hans Schnoor an Wilhelm Furtwängler vom 25. Juni 1954, ebd.

ter-Verlag neben Hans Joachim Moser die Teilherausgeberschaft einer geplanten Weber-Gesamtausgabe einbringen sollte, ohne dass sich diese Unternehmung aber materialisiert hätte.³⁴ So gut er konnte war ihm Furtwängler behilflich, etwa durch die Zusage, zu einem seiner Bücher einen Beitrag beizusteuern.³⁵ Den größten Gefallen tat Schnoor aber dem von ihm hoch verehrten Musiker, als er Furtwängler in seiner 1953 beim Bertelsmannverlag erschienenen *Geschichte der Musik* ein Denkmal zu setzen beabsichtigte. Am 13. August 1953 hatte Schnoor das Buch bei Furtwängler angekündigt und seine Taktik geoffenbart, sich diesmal weniger politisch angreifbar zu machen, indem

„ich sogar dem Schönberg unter der Devise „Die gespannte Ganzheit“ gerecht zu werden versuche, so wird man mir vielleicht doch nicht am Zeuge flicken können. Für die Zeitschrift des „Leserings Bertelsmann“ ist ein Bild vorgesehen, das Sie im Gespräch mit mir zeigt. Es ist eines Ihrer besten Portraits, was ich leider umgekehrt von mir nicht behaupten kann. Dennoch freue ich mich der grossen Ehre, mit Ihnen zusammen in einem Lichtbild zu erscheinen, das den besonderen Reiz einer zwanglosen Zufälligkeit hat.“³⁶

Der besondere Gefallen Schnoors bestand darin, Furtwängler nicht nur als dirigentisches Jahrhundertgenie, sondern als führenden Komponisten der Gegenwart herauszustellen. So heißt es im Abschnitt *Sinfonische Verantwortung und Mut zur neuen Oper* innerhalb des Kapitels *Hüter des sinfonischen Erbes*:

Furtwänglers Ruf in die Gegenwart erreicht den heutigen Menschen mit vielfacher Vehemenz, nachdem er sich als Komponist von Kammer- und großer Konzertmusik in die vorderste Reihe der Schaffenden gestellt hat. Sein Hauptwerk ist bisher die *Zweite Sinfonie in e-moll*: der beschwörende und innige Appell eines Künstlers an den Menschen von heute, gegenüber allem Gesinnungszwang standhaft zu bleiben und der Wirklichkeit einer Musik von morgen voll Optimismus entgegenzuleben. Furtwänglers Sinfonik, technisch souverän gemeistert, ist ein leidenschaftlicher Ausdruck dieses Optimismus. Ihre subjektiven Spannungen und Ausbrüche entspringen keinem Pessimismus, keinem tragischen Ringen mit der Welt, sondern dem musikantischen Ingenium des wahrheitsbesessenen Menschen. Der romantische Ak-

34 Briefe Hans Schnoors an Wilhelm Furtwängler vom 6. Dezember 1953 und 8. Januar 1954, ebd. Wie zahlreiche andere Publikationsvorhaben dieser Jahre scheint eine solche Weber-Gesamtausgabe nicht über das Planungsstadium hinausgekommen zu sein. Wie die zu den Schlagworten „Dresden“, „Richard Engländer“ und „Carl Maria von Weber“ Artikel in der MGG-Erstaussgabe zeigen, wurde Schnoor als Wissenschaftler und Weber-Experte respektiert, so dass auch die 1954 erschienene Ausgabe des New Grove einen ausschließlich auf dieses Thema fokussierten Personeneintrag zu Schnoor enthält, der eine Tätigkeit als Custode der Dresdner Weber-Archive nennt.

35 Brief von Wilhelm Furtwängler an Hans Schnoor vom 10. November 1951, ebd. Siehe auch Furtwänglers Brief vom 22. April 1954 mit der Zustimmung, einen Brahms-Vortrag von Schnoor zitieren zu lassen: „Selbstverständlich bin ich einverstanden, wenn Sie etwas davon in Ihrem Buch bringen.“

36 Brief von Hans Schnoor an Wilhelm Furtwängler vom 13. August 1953, ebd.

tivismus Furtwänglers gewinnt freilich die Bedeutung eines Manifests, wenn man bedenkt, von wieviel Seiten das Erbe der abendländischen Musik bedroht ist.³⁷

Der Geehrte zeigte sich mit dieser Darstellung hoch zufrieden, beglückwünschte den Autor zum großen Erfolg des Buches und war sich mit ihm einig in der vehementen Ablehnung der neuen Musik:

„Auch ich glaube, dass die 12-Tönerei eigentlich schon erledigt ist. Sie ist vor allem in sich selbst so unfruchtbar, dass auf die Dauer eigentlich nur Misserfolge herauskommen müssen. All das ändert aber nichts daran, dass die Gesamtsituation nach wie vor äusserst kritisch ist und dass es sich darum handelt, die tieferen Gründe der *Dauer* der musikalischen Krise zu erkennen. Freilich wird sie durch diese Erkenntnis als solche auch nicht beendet; aber der erste Schritt zu jeder Heilung ist eben doch die richtige Diagnose.“³⁸

V.

Auch wenn Furtwängler sich von Schnoors Stilisierung zum Retter der bedrohten abendländischen Musik geschmeichelt fühlte, war diese Behauptung bereits zum Zeitpunkt ihrer Formulierung überholt und sollte auch von der Zukunft nicht mehr eingeholt werden. Zur Einleitung der zitierten Passage über Furtwänglers guten Ruf als Komponisten hatte Schnoor auf dessen Textband *Gespräche über Musik* und den dort formulierten „psycho-biologischen Standpunkt“ hingewiesen, „der zugleich die kosmischen Gegebenheiten und die Naturgesetzlichkeit seelischer Vorgänge im Menschen als ewiggültigen Maßstab zur Geltung bringt.“³⁹ Schnoor war allerdings nicht der erste gewesen, der auf Furtwänglers Bändchen und die dort geäußerten Gedanken reagierte, womit sich ein Kreis schließt zu einem exponierten Vorkämpfer der inkriminierten Musikmoderne. So hatte Heinrich Strobel in seiner Zeitschrift *Melos* 1949 Furtwänglers zentrale Thesen herausgegriffen und mit Gegenthesen und Richtigstellungen kritisch kommentiert. Zum besseren Verständnis dieser Vorgehensweise hier zunächst der Kern von Furtwänglers siebter These: „Wir können uns der Einsicht nicht verschließen, daß die Musik, die auf eine die Spannungen und Entspannungen gliedernde Kadenz verzichtet und so an der Ortsbestimmtheit, die mit der Tonalität gegeben ist, nicht teilhat – sie mag sonst Eigenschaften haben, welche sie wolle –, als biologisch minderwertig angesprochen werden muß.“⁴⁰ Strobel, der mit Furtwängler seit den frühen 1930er Jahren in Kontakt gestanden hatte und selbst mit komplizierten politischen Kompromissen seine jüdische Ehefrau vor der Deportation hatte bewahren kön-

37 Hans Schnoor, *Geschichte der Musik*, Gütersloh 1953, S. 713f.

38 Brief von Wilhelm Furtwängler an Hans Schnoor vom 22. April 1954, Nachlass Furtwängler, Mappe Schnoor an WF.

39 Schnoor, *Geschichte der Musik*, S. 713.

40 Zitiert nach Wilhelm Furtwängler und Heinrich Strobel, *Gegen und für die neue Musik*, in: *Melos* 16, 1949, Heft 1, S. 43f.

nen, ließ in seiner Erwiderung keinen Zweifel an der Nähe dieser Wortwahl zur NS-Terminologie:

„Wir können nicht leugnen, in unserer nicht mehr kleinen Hörpraxis viele erweitert ‚tonale‘ Werke gehört zu haben, bei denen uns ein Gefühl der Verlorenheit befiel, aber nicht ein Gefühl der Verlorenheit an die Macht eines elementaren Seins, sondern an die Sterilität von tausendmal abgegriffenen Kadenzschritten und Melodiefloskeln, ein Gefühl der Verlorenheit an einen Klangbrei, aus dem aber auch nicht ein einziges Licht rhythmischer ‚Vitalität‘ aufblitzte – und wenn wir Hindemith oder Schönberg, Bartók oder Strawinsky, Honegger oder Alban Berg hörten, dann wurden wir unmittelbar in unserem ‚Lebensgefühl‘ angesprochen, intellektuell und vital, geistig und sensitiv – möge die Musik dieser Komponisten nun ‚biologisch‘ ebenso ‚minderwertig‘ sein, wie sie es bisher ‚rassisch‘ war.“⁴¹

Wie es scheint, musste Wilhelm Furtwängler eine Vielzahl offensichtlicher Widersprüche in seinen Dichotomien ignorieren und viel Energie aufbringen, um seine romantische Fiktion von Kunst als politischem Vakuum aufrecht erhalten zu können. Vielleicht ist die Antwort auf Furtwänglers Handeln und Zögern im Prozess der eigenen Selbsterkenntnis so bedauerlich banal und wenig schmeichelhaft wie von Thomas Mann formuliert, und auch Carl Dahlhaus kam zu dem Schluss: „Wilhelm Furtwängler hat den Vorwurf, der nach 1945 gegen ihn erhoben wurde: die Anklage, daß er gerade dadurch, daß er strikt unpolitisch war, zu einem politischen Verhängnis geworden sei, niemals verstanden.“⁴²

41 Furtwängler und Strobel, *Gegen und für die neue Musik*, S. 43f. Siehe hierzu auch Carl Dahlhaus, Rezension von Wilhelm Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924-1954*, hg. von E. Furtwängler; G. Birkner, Wiesbaden 1980, in: Dahlhaus, *Gesammelte Schriften* 9, S. 432: „Gerade als Traditionalist und Konservativer aber war Furtwängler strikter Anti-Historiker, weil er begriffen hatte, daß hinter der These, der Neuen Musik müsse die Gegenwart gehören, dasselbe historische Denken steht wie hinter der Forderung, ältere Musik aus ihrer eigenen Zeit heraus und mit deren Mitteln zu interpretieren. Was er dem Historismus – als einer Theorie, die einerseits die Avantgarde und andererseits der historischen Stiltreue diene – entgegensetzte, war die Idee einer musikalischen ‚Natürlichkeit‘, die unabhängig von Zeitstilen immer dieselbe bleibt und über den geschichtlichen Abstand hinweg ein unmittelbares Verständnis von Musik – einer durch ‚Natürlichkeit‘ klassischen Musik – möglich macht.“

42 Ebd., S. 431.