

## Kunst als politisches Vakuum? Anmerkungen zu Wilhelm Furtwänglers Musikverständnis

MICHAEL CUSTODIS

Bis heute wird bevorzugt am Beispiel Wilhelm Furtwänglers diskutiert, ob Musik und Politik voneinander zu trennende Bereiche seien, wobei sich bezeichnenderweise Befürworter und Kritiker einer strikten Trennung dieser Sphären unter Moderne-Apologeten wie unter Klassik-Liebhabern finden lassen. Wenn sich diese Debatte auch bevorzugt auf die Zeit des Nationalsozialismus und Furtwänglers Entnazifizierungsverfahren konzentriert, ist zu bedenken, dass die Unterordnung der Musik unter das Primat der Politik in der europäischen Musikgeschichte schon in der antiken Ethoslehre klar geregelt war.<sup>1</sup> Bis zum Beginn des bürgerlichen Zeitalters war auch die Huldigung von Herrschern mit den Mitteln der Kunst weder strittig noch anstößig. Erst die um 1800 sich etablierende romantische Autonomieästhetik separierte Kunst und Politik streng in zwei voneinander getrennte Welten, so dass Leitfiguren des 19. Jahrhunderts wie Richard Wagner plötzlich hervortreten, wenn sie als Künstler auch politisch agierten, um die Unabhängigkeit ihrer Kunst zu sichern. Dass diesem Modell in der Praxis zahlreiche Widersprüche entgegenstanden und in der Rezeption historischer Musik zu Ahnherren deklarierte Komponisten wie Händel, Bach und Beethoven selbstverständlich nationalistisch vereinnahmt wurden, änderte nichts an der Vorliebe auch des Auslands für deutsche Sinfonik und Wagners Musikdramen. Denn zu dominant war die Vorstellung einer Vorherrschaft der deutschen Musik, die über alle politischen Verwerfungen und Ländergrenzen hinweg bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in Takt blieb.

Mit dem Erstarken der Arbeiterbewegung und den vom Ausgang des Ersten Weltkriegs ausgelösten Gesellschafts- und Herrschaftsumbrüchen veränderte sich in Deutschland auch das Verhältnis von Musik und Politik, neu angefacht durch die Abgrenzung der ersten Generation der Musikmoderne, sehr zum Missfallen von Komponisten wie Hans Pfitzner und nach dem *Rosenkavalier* auch von Richard Strauss, die aus ihrer konservativen bis reaktionären politischen Einstellung keinen Hehl machten. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten verschob sich das Abhängigkeitsverhältnis von Musik und Politik ein weiteres Mal, die politische Indienstnahme der Kunst war nun wieder Staatsdoktrin und verstärkte das Bedürfnis der verfolgten und ins Exil gezwungenen Künstler nach einem politischen Bekenntnis.

---

1 Albrecht Riethmüller, *Zur Politik der unpolitischen Musik*, in: S. Ehrmann-Herfort, L. Finscher und G. Schubert (Hg.), *Europäische Musikgeschichte*, Kassel 2002, S. 1079f.

Die in Deutschland verbliebenen Künstler beharrten nach 1945 darauf, ihre Kunst während der zurückliegenden Jahre ausschließlich innerhalb eines politischen Vakuums ausgeübt zu haben. Dass das Aufrechterhalten eines Vakuums erhebliche Energie erfordert, zeigte sich etwa in der Argumentation von Interpreten wie Wilhelm Kempff und Elly Ney, die ihre Konzerttätigkeit produktionsästhetisch über das von ihnen gepflegte Repertoire definierten, um von dem rezeptionsästhetischen Dilemma abzulenken, dass sie Beethoven, Schubert oder Brahms zur Erbauung der NS-Eliten oder zugunsten von Propaganda-Unternehmungen wie Robert Leys *Kraft durch Freude*-Programm gespielt hatten. Wie insbesondere das Beispiel von Wilhelm Furtwängler zeigt, erklärte man den Moment des Musizierens zu einem kollektiven freiheitlichen Refugium innerhalb einer Diktatur. Diese Haltung ist zwar als naiv oder ignorant kritisierbar, wie es Toscanini 1937 gegenüber Furtwängler in Salzburg tat, doch als ideologisches Postulat, um das es sich bei Furtwängler handelte, war es ihm logisch nicht zu widerlegen.

Verortet man Wilhelm Furtwängler innerhalb dieser Themenfelder, werden in Umrissen die Konsequenzen für seine künstlerische Entwicklung sichtbar. Hieraus resultieren thesenhaft folgende Beobachtungen:

1. Als Künstler stand Furtwängler selbst zwischen den Welten des produzierenden kompositorischen Genies und dem sich ihm unterordnenden, nachschaffenden Interpreten. Zwar verdankte er seiner dirigentischen Begabung einen rasanten Aufstieg zu Ruhm und Wohlstand. Seine eigentliche Berufung sah er allerdings im Komponieren, als letzter einsamer Vertreter der klassischen deutschen Sinfonik in der Tradition von Beethoven und Brahms, im Widerstand zur Atonalität des zwölf Jahre älteren Arnold Schönberg.
2. Als Komponist war er Zeit Lebens von Selbstzweifeln getrieben, abzulesen an seiner übersteigerten Empfindlichkeit gegenüber jeglicher Kritik bei gleichzeitiger Resignation über das öffentliche Unverständnis seiner Kompositionen. Denn nicht allein sekundär interpretierend über Dirigate, sondern primär über seine eigenen Werke wollte er mit seinem Publikum kommunizieren, was ihm nie in dem Maße gelang, wie er als Beethoven-Interpret historische Maßstäbe setzte.
3. Die in der Furtwängler-Literatur perpetuierte Feststellung, er habe an die Trennung der Bereiche „Politik“ und „Musik“ fest geglaubt, kommt bis in die jüngste Zeit nicht über die Schilderung seiner Auseinandersetzungen mit Hermann Göring, Joseph Goebbels und anderen NS-Protagonisten hinaus, ohne aber sein Verständnis von deutscher Musik sowie von Politik quellenkritisch zu hinterfragen. Denn tatsächlich fühlte sich Furtwängler als Dirigent in einer permanenten Verteidigungshaltung der Musik gegen Einflüsse der Politik,<sup>2</sup> zwischen 1933 und 1945 gegen die nationalsozialistische Deutungs-

---

2 Siehe Klaus Kanzogs Bemerkung, dass Furtwängler in seiner Selbstwahrnehmung als „überpolitischer Künstler“ einer Illusion erlag, „derer er jedoch bedurfte, um daraus intentional die Energien für die Entfaltung der Gegenkräfte zu gewinnen.“ Klaus Kanzog, *Offene Wunden. Wilhelm Furtwängler und Thomas Mann*, Würzburg 2014, S. 39f.

hoheit über Kunst und Kultur. Vor 1933 und auch nach 1945 sah er seine eigentliche Berufung als Komponist aber in der Verteidigung der deutschen klassischen Tradition gegen die „Unnatürlichkeit“ der Atonalität, gegen die er sich publizistisch zeitlebens positionierte mit Schriften, die – im Werturteil von Carl Dahlhaus – kaum mittelmäßige Qualität hatten.<sup>3</sup>

### Furtwänglers Weg zum klassischen deutschen Musiker

Zur Genese von Furtwänglers Verständnis von deutscher Kultur ist zunächst in Erinnerung zu bringen, dass er als 1886 geborenes Kind des Professors für klassische Archäologie Adolf Furtwängler und der Malerin Adelheid Wendt im nationalen Überschwang des Wilhelminischen Kaiserreichs sozialisiert wurde.<sup>4</sup> Im Kontrast zur Strenge des deutschen Schulsystems erlebte er seine Jugend als Gegenwart der klassischen Antike, nachdem ihn sein Vater vom humanistischen Gymnasium in München genommen hatte und von seinem Schüler Ludwig Curtius unterrichten ließ.<sup>5</sup> Insbesondere auf Exkursionen nach Griechenland und Italien lernte der junge Furtwängler die deutsch-nationale Sehnsucht nach einer Renaissance der klassischen Antike kennen, als Präsenz einer aristokratischen Vergangenheit, die den dekadenten modernen Künsten und ihrem demokratisch-kommunistischen Gesellschaftsbild überlegen sei,<sup>6</sup> woraufhin Michelangelo neben Furtwänglers Leitbilder Goethe und Beethoven trat.<sup>7</sup>

Curtius absolvierte in den folgenden Jahrzehnten eine Karriere als hoch geachteter Gelehrter, gekrönt von seiner Berufung 1927 zum Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, nachdem er zuvor von 1918 bis 1920

---

3 Carl Dahlhaus, Rezension von K. Höcker (Hg.), *Wilhelm Furtwängler: Dokumente, Berichte und Bilder, Aufzeichnungen*, Berlin 1968. In: H. Danuser (Hg.), *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften* 9, Laaber 2006, S. 166: „Aus dem, was Furtwängler schrieb, ist allerdings kaum zu erkennen, wer er war. Mittelmäßiges, das auch von einem weit geringeren Musiker stammen könnte, überwiegt. Und so sind die Aufzeichnungen, die Karla Höcker als Nachlese zu früheren Veröffentlichungen zusammenstellte, nicht als Texte um ihrer selbst willen, sondern als Dokumente über den, der sie schrieb, von Interesse (kaum anders als die Fotografien, mit denen der Band reich ausgestattet ist).“

4 Ludwig Curtius, *Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1958, S. 129f.

5 Curt Riess, *Furtwängler. Musik und Politik*, Bern 1953, S. 23.

6 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. 147. Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945*, Berlin 2004, S. 105.

7 Während beispielsweise Adolf Furtwängler im Jahr 1901 mit Tempel-Ausgrabungen auf der griechischen Insel Ägina beschäftigt war, bevorzugte sein Sohn die Einsamkeit der Berge, um Beethoven-Quartette aus der Partitur zu lesen. Siehe Bertele Braunfels, *Ein Brief an eine alte Freundin (1957)*, in: *2. Wilhelm Furtwängler-Tage*, 26.-29. November 1998 in Jena und Weimar, Jena 1998, S. 28 sowie Wilhelm Furtwängler, *Briefe*, hg. von F. Thiess, Wiesbaden 1980, Anhang des Herausgebers, S. 282. An dieser Stelle sei Susanne Bruse stellvertretend für die Erbgemeinschaft von Walter und Bertele Braunfels herzlich für Ihre Unterstützung gedankt.

Ordinarius in Freiburg und anschließend in Heidelberg gewesen war. Curtius war davon überzeugt, dass Deutschland auf dem Weg zu einer neuen Klassik erst den gegenwärtigen Zustand eines archaischen Zeitalters hinter sich lassen müsse,<sup>8</sup> wie er sie in der faschistischen Elitenherrschaft des von ihm bewunderten Benito Mussolinis verwirklicht glaubte.<sup>9</sup> Aus bislang ungeklärten Gründen wurde Curtius zum 31. Dezember 1937 seines Amtes als Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom enthoben und vorzeitig pensioniert,<sup>10</sup> ohne dass dies an seiner politischen Einstellung etwas geändert hätte.

Während seiner zunächst privaten und ab 1899 an der konservativen Münchner Akademie der Tonkunst absolvierten Ausbildung bei Anton Beer-Walbrunn, Joseph Rheinberger und Max von Schillings intensivierte sich Furtwänglers Fixierung auf deutsches Repertoire (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms, anfangs kaum Wagner). Bedenkenswert ist dabei, dass er dominante Figuren des deutschen Musiklebens wie Wagner, Bruckner, Brahms, Mahler, Strauss und Pfitzner als Kunst der Gegenwart erlebte. Die prägendsten ästhetischen Einflüsse erhielt er allerdings im Haus des Bildhauers

- 
- 8 Ludwig Curtius, *Die antike Kunst und der moderne Humanismus. Vortrag gehalten auf der 20. Jahresversammlung des Vereins der Freunde des humanistischen Gymnasiums am 3. 12. 1926 in Berlin*, Berlin 1927, zitiert nach Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik*, Berlin 2004, S. 251f. und 261.
- 9 Siehe ebd., S. 266, dass Curtius 1925 „den Philosophen und eigentlichen Theoretiker des Faschismus, Giovanni Gentile, [bat,] ihn in der Philosophie des Faschismus zu unterrichten. Curtius wurde 1919 Mitglied der DNVP und war bis zu seiner Übersiedlung nach Rom im Jahr 1927 zweiter Vorsitzender der Ortsgruppe Freiburg. Siehe zu Curtius Öffnung zum völkischen Rassismus um 1914 Sylvia Diebner, *Ludwig Curtius als Schriftsteller*, in: *Kritische Berichte* 37, 2009, Heft 1, S. 129. Siehe auch Faber, *Humanistische und faschistische Welt*, S. 138 und 154-156.
- 10 Hierzu findet sich in Furtwänglers Korrespondenz nur ein kurzer Hinweis: „Eines möchte ich auch noch sagen: Als ich hörte, dass Du Dein Amt verloren hattest – ich hörte es verspätet – konnte ich dem nicht allzu viel Bedeutung beimessen. Kannte ich doch Dich und wusste, dass Deine Angleichung an den hitlerschen Nationalsozialismus immer nur eine sehr äußerliche gewesen sein konnte und kannte ich doch vor allem diesen selbst, den auch nur halbwegs ernst zu nehmen, ich mir selbst längst abgewöhnt hatte. Ich war wirklich seit langem auf das, was nun eingetreten ist, vorbereitet - wenn auch niemand wissen konnte, dass es so werden würde.“ Brief von Furtwängler an Ludwig Curtius vom 6. April 1946, in: Staatsbibliothek Berlin, Sig. 55 Nachlass 13 [= Nachlass Furtwängler], Korrespondenz mit Ludwig Curtius, Mappe 1945-46. An dieser Stelle sei Jean-Christophe Gero herzlich für seine Unterstützung der Recherchen gedankt. Keine klaren Fakten zur Entlassung nennt Klaus Junker, *Das Archäologische Institut des Deutschen Reiches zwischen Forschung und Politik. Die Jahre 1929 bis 1945*, Mainz 1997, S. 40. In seiner Autobiografie machte Curtius selbst ebenfalls nur ungenaue und inzwischen widerlegte Angaben zu seiner politischen Vergangenheit, siehe Curtius, *Deutsche und antike Welt*, S. 526. Auch Herman-Walther Frey, bis Anfang 1945 zuständiger Ministerialrat im Reichserziehungsministerium, scheint von Curtius mit seiner Entlassung in Verbindung gebracht worden sein, so dass er ihn nach Kriegsende in Rom nicht empfangen wollte. Siehe ein Schreiben des deutschen Generalkonsuls Clemens von Brentano vom 8. Mai 1951, zitiert in: Oliver Bordin, *Herman-Walther Freys wissenschaftspolitische Bedeutung – eine Skizze*, in: M. Custodis (Hg.), *Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, Münster 2014, S. 125.

Adolf von Hildebrand, der 1898 den damals Dreizehnjährigen kennenlernen wollte, über den man bereits so viel hörte. Bald war Furtwängler fester Bestandteil dieses Zentrums im Münchner Kulturleben und Hildebrands Vorliebe für die italienische Renaissance und seine Überzeugung, Kunstwerke (nach Goethe) als Gestalt<sup>11</sup> und organische Naturgebilde zu sehen, verschoben Furtwänglers eigene Kunstauffassung von einer romantischen Prägung hin zur Klassizität mit Beethoven im Zentrum.<sup>12</sup> Diese Atmosphäre intensivierte sich noch, als er mit der jüngsten der fünf Töchter des Hauses, der gleichaltrigen Bertele, rasch eine innige Beziehung begann, woraufhin sich die beiden im Winter 1901/02 verlobten. Aus dieser Zeit ist eine Fülle an Briefen überliefert, die neben jugendlicher Liebeslyrik tiefe Einblicke in das Musikdenken des jungen Paares geben, in dessen Zentrum ebenfalls Beethoven stand.<sup>13</sup> Bertele von Hildebrand hatte eine profunde musikalische Ausbildung in den Fächern Gesang, Geige, Klavier, Theorie und Kontrapunkt erhalten und einige Zeit auch bei Max Reger Kompositionsunterricht genommen,<sup>14</sup> so dass in ihrer Beziehung zu Furtwängler das gemeinsame Musikempfinden in der gegenseitigen Vertrautheit zu einem einzigen Gefühlskomplex verschmolz.

Bereits 1874 hatte Adolf von Hildebrand das ehemalige Florentiner Kloster San Francesco di Paola in unmittelbarer Nähe der Wirkungsstätten Galileis erworben und die Familie verbrachte über Jahrzehnte mehrere Monate im Jahr in Italien. Im Frühjahr 1902 reiste der Frischverlobte Furtwängler zu Hildebrands nach Florenz und erlebte dort eine sehr intensive Gemeinschaft mit Bertele, der er bevorzugt die späten Quartette Beethovens aus der Partitur vorspielte. Die überwiegende Verlobungszeit verbrachten die beiden aber getrennt voneinander und Furtwänglers Briefe berichten von einer tiefen inneren Einsamkeit, auch wenn er unter Menschen war, und einer gesteigerten Empfindsamkeit, die Kritik kaum zuließ, über die Curtius später schrieb: „Jede auch nur aus der Ferne Beethoven kritisierende Äußerung war für meinen Freund eine Art Gotteslästerung. [...] und es gibt auch heute zwischen uns ein paar künstlerische ‚Blümchen Rührmichnicht-

---

11 Siehe zur Problematik der Gestalt-Kategorie bei Curtius Faber, *Humanistische und faschistische Welt*, S. 139. Siehe zu Hildebrand als dem „bedeutendsten Repräsentanten jenes wiederbelebten Klassizismus in Deutschland“ Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik*, S. 109.

12 Brief von Wilhelm Furtwängler an Bertele von Hildebrand, München 26. Juni 1901, in: F. Thiess (Hg.), *Wilhelm Furtwängler, Briefe*, Wiesbaden 1980, S. 31. Siehe auch Walter Riezler, *Wilhelm Furtwänglers geistige Welt. Gedanken zum Problem des Komponisten*, in: M. Hürlimann (Hg.), *Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit*, Zürich 1955, S. 67.

13 Braunfels, *Ein Brief an eine alte Freundin* (1957), S. 32: „[...] Beethoven spielte eine Riesenrolle in unserer geistigen Beziehung. Du mußt aber ja nicht denken, daß in unserer Liebe zu Beethoven etwas Romantisches war. Beethoven war für uns der Höhepunkt der Klassik.“ Siehe ergänzend einen Brief von Bertele Braunfels an Wilhelm Furtwängler vom 6. Februar 1922, in: Nachlass Furtwängler, Bertele Braunfels an WF, Mappe IV an WF 1922-1954, von WF.

14 Braunfels, *Ein Brief an eine alte Freundin* (1957), S. 23.

an‘.<sup>15</sup> Eine entsprechende Schilderung seiner musikhistorischen Selbstverortung gab Furtwängler seiner Bertele am 31. Juli 1903:

„Ich glaube, dass ich ganz richtig verstehe, was Dein Vater damit meint, wenn er den Wagner konstruktiv nennt. Nur hat der Wagner gerade in den Meistersingern Sachen gemacht, wie sie nach Beethoven nicht mehr gemacht worden sind, auch musikalisch ausgezeichnete. Von meiner Musik ist er allerdings am weitesten entfernt, denn er sucht die Stimmung und ich suche die Empfindung in der Musik. Ich habe jetzt auch den Parsifal kennen gelernt, seine letzte Oper (wir haben den Klavierauszug hier), da ist die Stimmungssucherei am ärgsten, und das ganze unangenehm einseitig.“<sup>16</sup>

Als mit Beginn seiner Musikerkarriere Furtwänglers Freiheitsbedürfnis immer drängender wurde – 1906 ging er als zweiter Repetitor nach Berlin und im Folgejahr über Breslau als Chorleiter zunächst nach Zürich und dann zurück nach München – und Bertele von Hildebrand ein entsprechend unstetes Leben nicht teilen wollte, ließ sie ihm seinen Freiraum und löste 1907 die Verlobung.<sup>17</sup> Nachdem sie im Kreis um ihren Vater zwei Jahre zuvor den Komponisten Walter Braunfels kennengelernt hatte, heiratete sie ihn 1909. Auch wenn der Kontakt sich nun lockerte, schrieb sie sich weiterhin mit Furtwängler in vertraulichem Ton. In den folgenden Jahren absolvierte Furtwängler eine rasante Dirigentenkarriere, die 1910 mit einer Berufung zum dritten Kapellmeister in Straßburg durch Hans Pfitzner begonnen hatte und ihn über Lübeck nach Mannheim führte,<sup>18</sup> bis ihm im Alter von 34 Jahren 1922 die Leitung der Berliner Philharmoniker angetragen wurde. Gleichwohl hielt ihn dies nicht davon ab, bis 1928 u.a. auch als Gewandhauskapellmeister in Leipzig zu fungieren und 1931 erstmals die Gesamtleitung der Bayreuther Wagner-Festspiele zu übernehmen. Die wachsende berufliche Anspannung dieser Jahre – die ohne den Weitblick seiner treuen Sekretärin Berta Geissmar kaum zu überstehen gewesen wären – verstärkte seine Charakterzüge von einsamer Verletzlichkeit und leidenschaftlicher Erregbarkeit, von denen Bertele Braunfels im Rückblick berichtete: „In seinem Wesen wirkte er ernst und doch heiter, wenn auch nicht freudig; sehr verschlossen und einsam und voller

15 Curtius, *Deutsche und antike Welt*, S. 132. Siehe zu Furtwänglers Leiden als junger Kapellmeister unter seiner Popularität Berta Geissmar, *Musik im Schatten der Politik*, Zürich und Freiburg i. Br. 1945, S. 23f. Siehe auch Bertele Braunfels' Brief vom 27. September 1922, in: Nachlass Furtwängler, Bertele Braunfels an WF, Mappe IV an WF 1922-1954, von WF.

16 Brief an Bertel von Hildebrand vom 31. Juli 1903, in: Furtwängler, *Briefe*, S. 39.

17 Siehe zu den Gründen auch Bertele Braunfels' Brief von Wilhelm Furtwängler vom 23. Dezember 1922, in: Nachlass Furtwängler, Bertele Braunfels an WF, Mappe IV an WF 1922-1954, von WF.

18 Bei Berta Geissmar findet sich der Hinweis, dass Furtwängler sich in dieser Zeit häufig in Heidelberger Universitätskreisen bewegte und dort – neben Curtius – die Philosophen Heinrich Rickert (Windelband-Schüler und Heidegger-Lehrer) und Karl Jaspers (Windelband-Schüler, Lehrer und Freund Hannah Ahrendts), den Soziologen Max Weber sowie den Germanisten, George-Intimus und Goethe-Spezialisten Friedrich Gundolf traf. Geissmar, *Musik im Schatten der Politik*, S. 27f. Über einen eventuell über Hannah Ahrendt vermittelten Kontakt Furtwänglers zu Martin Heidegger ist bislang nichts bekannt.

geistiger Eindrücke, die man ihm anfühlte. Er [...] war von jung auf sehr trotzig, voller Sforzatos in seiner Auseinandersetzung mit Menschen, die anderer Meinung waren. Dann konnte er alles abrechnen und enormes Ärgernis nehmen.“<sup>19</sup>

Im Unterschied zu Richard Strauss und Hans Pfitzner hielt bei Furtwängler die Karriere als Komponist nicht Schritt mit seinen Erfolgen als Dirigent, schon die Uraufführung seiner ersten Sinfonie 1905 in Breslau war ein Fiasko gewesen, ohne dass es seine verzweifelte Überzeugung in das eigene kompositorische Wollen gemindert hätte, wie seine damalige Verlobte Bertele aus einem seiner Briefe zitiert: „Aber es klatschte fast niemand, alle um mich herum zischten. Und es ist das einem ein ganz ekelhaftes Gefühl, sich mit dem, was man mit so viel Mühe gemacht hat, so einfach von vornherein verspottet zu sehen. Und überhaupt ist das Zischen so etwas Boshaftes, Widerwärtiges. Doch bin ich damit ganz fertig.“<sup>20</sup> Fortan vergrub Furtwängler die persönliche Bedeutung seiner eigenen Werke noch stärker in seinem Innersten. Selbst auf lobend gemeinte Bemerkungen seiner engsten Vertrauten reagierte er – wie die Briefe von Bertele Braunfels und Ludwig Curtius erzählen – äußerst gereizt im Habitus des international umjubelten Stardirigenten, wenn er sich auch nur im Ansatz als Komponist missverstanden fühlte.

### Furtwängler und die deutsche Musik nach 1933

Als erfolgsverwöhnter Künstler konnte sich Furtwängler in seinen Spitzenämtern in Wien, Bayreuth und Berlin eine gewisse Kompromisslosigkeit bei Verhandlungen erlauben, die regelmäßig an ihre Grenzen stieß, wenn etwa die Existenz solch großer Verwaltungseinheiten wie Orchester und Opernhäuser in Frage stand. Entsprechend häufig hatte er in den Finanz- und Regierungskrisen nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches die Sphäre der Politik als fragil erlebt, wenn beispielsweise 1927 das Berliner Philharmonische Orchester vor dem Bankrott zu retten war und Furtwänglers Beharren, der Politik keinen Einfluss auf die künstlerische Arbeit zu gewähren, von allen Seiten respektiert wurde.<sup>21</sup> Zeitgleich negierte er als Komponist den historischen Umbruch der radikalen Moderne, die insbesondere durch die antisemitischen Anfeindungen gegen Arnold Schönberg politisiert wurde. Auch wenn Furtwänglers klassizistisches Credo bei Musikkritikern und dem Konzertpublikum epigonal wirkte, wenn er es als Komponist präsentierte, wurde diese Haltung von eben diesem Publikum international gefeiert, solange er sie als Dirigent am historischen Material exerzierte. Bezeichnenderweise folgte Furtwängler seinen immensen Verpflichtungen als Interpret und komponierte beinahe ausschließlich, wenn er im Nachgang des „Falls Hindemith“ oder während der Zwangspausen seiner Entnazifizierungsverfahren von der Politik am Dirigieren gehindert wurde.

---

19 Braunfels, *Ein Brief an eine alte Freundin* (1957), S. 36.

20 Ebd.

21 Fred K. Prieberg, *Kraftprobe: Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 48f.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten stand das Verhältnis von Musik und Politik über Nacht zur Disposition und die Konkurrenten Joseph Goebbels und Hermann Göring zögerten nicht, sofort um die Vereinnahmung des berühmten Dirigenten zu buhlen. Zwar blieb Furtwängler konfliktscheu, vereinbaren ließ sich die neue Zeit mit seiner Weltsicht aber leicht, da die Vorherrschaft der deutschen Musik nicht in Frage stand, die Musikmoderne zurückgedrängt wurde und die Politik ihn hofierte, um sich an seinen Aufführungen zu erfreuen und sich mit seinem Namen zu schmücken. Daher ging er davon aus, die Auswirkungen einer auf totale Gleichschaltung ausgerichteten Politik auf seinen Orchesteralltag kontrollieren zu können hinsichtlich des Repertoires, der Weiterbeschäftigung jüdischer Musiker sowie der Auftrittsverpflichtungen und Auslandstourneen des Orchesters.<sup>22</sup> Nachdem Goebbels auf Anweisung Hitlers am 28. Oktober 1933 die Finanznöte der Berliner Philharmoniker mit ihrer Beförderung zum Reichsorchester gerade erst gelöst hatte,<sup>23</sup> hielt Furtwängler es für vorteilhaft, zum 1. November 1933 die Vizepräsidentschaft in Goebbels Reichsmusikkammer zu übernehmen. Ferner ließ er sich von Alfred Rosenbergs Nordischer Gesellschaft einspannen<sup>24</sup> und war im September auch für die Reichserziehungsminister Bernhard Rust unterstellte Preußische Akademie der Künste vorgesehen, um dort anstelle der unliebsam gewordenen Mitglieder das neue Deutschland im Sinne der nationalsozialistischen Leitkultur zu verkörpern.<sup>25</sup>

Wie bei der nach New York ausgewanderten, abtrünnigen Wagner-Enkelin Friedelind Wagner und Berta Geissmar schon 1944 nachzulesen war,<sup>26</sup> ging von seiner Berufung in Hermann Görings Preußischen Staatsrat die langfristige Belastung seines Namens aus, da dieses Amt politischer und nicht künstlerischer Natur war. Als Ausdruck eines pompösen Geltungswahns und des Ehrgeizes, als Preußischer Ministerpräsident zum zweiten Mann in Hitlers Imperium aufzusteigen, hatte Göring zum 8. Juli 1933 per Gesetz einen 68 Personen umfassenden Staatsrat ins Leben gerufen.<sup>27</sup> Dabei berief er sich auf eine seit der frühen Neuzeit in europäischen Staaten praktizierte Tradition, einem Herrscher ein Beratungsgremium mit Angehörigen der Dynastie, des Hochadels sowie mit Spitzenbeamten zur Seite zu stellen.<sup>28</sup> Als Dienstherr der Berliner Staatsoper hatte der prunk-

22 Geissmar, *Musik im Schatten der Politik*, S. 122.

23 Ebd., S. 138. Vgl. für den Gesamtkontext Misha Aster, „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München 2007.

24 Prieberg, *Kraftprobe*, S. 218 und S. 237 sowie einer Abbildung von Furtwängler als Teilnehmer der Nordischen Musiktagen 1935 in Lübeck in: W. Zimmermann im Auftrag der Nordischen Gesellschaft (Hg.), *Nordische Wiedergeburt. Beiträge zum Nordischen Gedanken*, Berlin und Dresden 1935, vor S. 33.

25 Protokoll zur Sitzung der Musiksektion am 2. Oktober 1933, in: Akte Sig. I 1290, pag. 53, Archiv der Preußischen Akademie der Künste, in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin.

26 Friedelind Wagner, *Nacht über Bayreuth [Heritage of Fire 1944]*, Köln 1994, S. 172f.

27 Siehe das von Riess zitierte Gesetz des Preußischen Staatsministeriums vom 8. Juli 1933 mit der Zusammenfassung der Rechte und Pflichten des Staatsrates, Riess, *Furtwängler*, S. 157.

28 Dirk Blasius, *Carl Schmitt. Preußischer Staatsrat in Hitlers Reich*, Göttingen 2001, S. 86f. Siehe zu dieser traditionsorientierten Gestaltung des Staatsrats auch Hermann Göring, *Aufbau*



süchtige Göring im Juni 1933 Furtwängler dort zum Ersten Kapellmeister befördert und berief ihn zeitgleich zum Staatsrat,<sup>29</sup> der dieser Ernennung nicht widersprach; im Januar 1934 folgte darauf Furtwänglers Beförderung zum Direktor der Staatsoper. Göring ließ sein repräsentatives Schein-Gremium mit einer Feierstunde und einem Festakt auf dem Platz vor der Neuen Aula der Universität am 15. September 1933 erstmals zusammentreten, wobei Furtwängler nach eigenen Angaben an keiner weiteren Sitzung mehr teilnahm.<sup>30</sup>

Als Görings Runde am 5. März 1936 zum letzten Mal zusammenkam – in den zurückliegenden Jahren war die Rolle Preußens als eigenständigem Staat im Dritten Reich obsolet geworden – waren über Furtwängler viele Ereignisse hinweggegangen, die mit seinem widersprüchlichen Verständnis von „Politik“ und „Musik“ zusammenhingen. Wendepunkt war der Winter 1934/35, als er im Konflikt mit den Machtsphären von Goebbels und Rosenberg nach seinem öffentlichen Einspruch gegen das Aufführungsverbot von Paul Hindemiths Oper *Mathis, der Maler* und seinem Dirigat der gleichnamigen Sinfonie die meisten seiner Ämter niederlegte. Lediglich die Rückgabe seines Titels eines Preußischen Staatsrats wurde ihm verweigert, da dieser eine Ehrung und keine Amtsbezeichnung sei. Im April 1935 stimmte Furtwängler einem Kompromiss zu,<sup>31</sup> Adolf Hitler als Führer der Reichskunstpoltik anzuerkennen, womit er glaubte, die politische Verantwortlichkeit für sein künstlerisches Tun delegieren zu können, so dass er – nun als unabhängiger Dirigent ohne feste Anstellung – wieder Engagements übernahm. „Furtwängler war auf seinem Gebiet“, so Wolf Lepenies, „ein unbedingter Verfechter – und Nutznießer – des Führerprinzips. Auch darum ließ sich mit der Führung des Reiches stets ein *modus vivendi* finden.“ „Furtwänglers Irrtum, den er mit vielen Deutschen teilte, war der Glaube, man könne unter den Bedingungen politischer Unfreiheit unpolitisch und ein freier Künstler sein.“<sup>32</sup>

Ein solches Vakuum wie während seiner Zwangspause im Winter 1934 hatte Furtwängler seit Beginn seiner Dirigentenkarriere nicht erlebt und er nutzte wie

---

einer Nation, Berlin <sup>2</sup>1934, S. 97. Der erste Preußische Staatsrat ging auf Freiherr vom Stein und Karl August von Hardenberg zurück, der im Jahr 1808 nach der katastrophalen Niederlage gegen Napoleon zwei Jahre zuvor gegründet worden war und in der Weimarer Republik als Vertretungsorgan der preußischen Provinzen fungiert hatte.

29 Siehe zu Görings Prunksucht auch Werner Maser, *Hermann Göring. Hitlers janusköpfiger Paladin*, Berlin 2000, S. 204 und 208.

30 Siehe in der Mappe „Verteidigung II“ WF Verteidigungsschriften im Nachlass Furtwängler eine undatierte, ausformulierte Auflistung repräsentativer Positionen: 1. Vizepräsident der Reichsmusikkammer, 2. Preußischer Staatsrat, 3. Mitglied der Deutschen Akademie in München, 4. Mitwirkender an nationalsozialistischen Propagandakonzerten, 5. Hauptbevollmächtigter des Musiklebens in Wien sowie 6. bis 8. seinen Beweggründen, in den Jahren 1933, vor Kriegsausbruch 1939 und 1943 Deutschland nicht verlassen zu haben. Als Punkt 9 erläuterte Furtwängler ferner, warum er den nationalsozialistischen Missbrauch geduldet habe sowie als Punkt 10, dass er mit der tendenziösen Biografie Friedrich Herzfelds von 1941 nichts zu tun gehabt habe.

31 Riess, *Furtwängler*, S. 172-179.

32 Wolf Lepenies, *Eine (fast) alltägliche deutsche Geschichte*, Vorwort zu: Aster, „Das Reichsorchester“, S. 15 und 22f.

erwähnt seine öffentliche Absenz, sich auf seine Rolle als Komponist zu besinnen und eine Violinsonate in d-Moll sowie ein Klavierkonzert in h-Moll zu schreiben, die er 1937 uraufführte. Ein Brief an Bertele Braunfels, dem er die Violinsonate beilegte, lässt wieder das Misstrauen spüren, die eigene Musik könnte falsch verstanden werden, da sie „vor allem in grossen Zusammenhängen begriffen und gespielt werden muss, dass man sich also schon etwas näher damit beschäftigen muss, um sie richtig aufzufassen.“<sup>33</sup> Bei Furtwänglers Biograf Curt Riess liest man von der zunächst zurückhaltenden Reaktion des Publikums auf diese Musik, deren Formstrenge schließlich aber als engagiertes Bekenntnis Furtwänglers für Ordnung und Klarheit und gegen Hitler verstanden worden sei.<sup>34</sup> Die Realität war vermutlich komplizierter, da das NS-Regime und insbesondere Hitler die von Furtwängler vertretene klassizistische, antimodernistische Strenge schätzte und dieser weiterhin die Überlegenheit der deutschen Musik auch publizistisch untermauerte.

Schon 1931 war von ihm über Johannes Brahms zu lesen gewesen, der Komponist gehöre „zu jenem Riesengeschlecht germanischer Musiker, das mit Bach und Händel begann, sich mit Beethoven fortsetzte, und bei dem eine kolossale Körperkraft sich mit größter Zartheit und Sensibilität paart. Sein Charakter, sein Wuchs sind durchaus nordisch.“<sup>35</sup> Auch sein Text *Die Frage nach dem Deutschen in der Kunst*, entstanden für die 1937 erschienene Festschrift seines Freunds und Lehrers Curtius, ist ein Bekenntnis zur Größe und Einzigartigkeit der deutschen Musik, die er gegen ihre historische Geringschätzung durch das von Minderwertigkeitsgefühlen zerfressene deutsche Volk in Schutz nimmt. Seine Selbstspiegelung in der Vereinsamung deutsch-nordischer Künstler – „von Bach bis zu Beethoven und Schubert“ – ist offensichtlich, wenn er schreibt:

„Diese Musiker lebten und schufen fast alle nur für ihre unmittelbarste Umgebung, nur für einen kleinen verstehenden Kreis ohne jede Rücksicht auf ‚Wirkung‘. Und als ihre Werke – in der letzten Zeit von Haydns und Beethovens Leben – anfangen, bekannter zu werden, drangen sie doch nicht entfernt so in das Bewußtsein der Nation, wie z.B. die gleichzeitige Dichtung Goethe und Schillers.“<sup>36</sup>

---

33 Brief von Wilhelm Furtwängler an Bertele Braunfels vom 13. Dezember 1938, in: Nachlass Furtwängler, Mappe WF an Bertele Braunfels.

34 Riess, *Furtwängler*, S. 217f.

35 Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden 1954. Darin: *Johannes Brahms* (1931), S. 48.

36 Wilhelm Furtwängler, *Die Frage nach dem Deutschen in der Kunst*, in: E. Furtwängler (Hg.), *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, Wiesbaden 1956, S. 89. [gekürzt, Erstveröffentlichung in: *Eine zeitgemäße Betrachtung. Corolla. Ludwig Curtius – zum 60. Geburtstag dargestellt*, Stuttgart 1937 unter dem Titel *Eine zeitgemäße Betrachtung*.] Siehe auch S. 93: „Für den deutsch-nordischen Künstler ist der Drang, sich mit der klaren, glücklich-lockeren Kunst des Südens auseinanderzusetzen, in vielen Fällen geradezu ein innerer Zwang. Davon zeugen nicht nur ein Dürer, ein Goethe, sondern auch tausend und abertausend Kleinere. Diesen merkwürdigen, in solcher Weise eben nur uns eigenen Zwang als solchen nicht wahrhaben zu wollen, das deutsche Kunstwollen allein aus sich selbst und seiner rein-nordischen

Während der folgenden Jahre hielten der NS-Staat und Furtwängler sich mit einem Katz- und Mausspiel in Bewegung. Mal hintertrieb Hermann Göring die Berufung Furtwänglers 1936 zum Nachfolger Arturo Toscaninis als Chefdirigent der New Yorker Philharmoniker als Revanche dafür, dass Furtwängler eine erneute vertragliche Bindung an die Berliner Staatsoper ausgeschlagen hatte, mal wich der Dirigent offiziellen Verpflichtungen aus, bei Parteitage oder den Feierlichkeiten zum Führergeburtstag aufzutreten, zuletzt im Jahr 1944, als er sich von Staatsrat Ferdinand Sauerbruch eine Entzündung der bei Dirigenten besonders empfindlichen Halswirbelsäule attestieren ließ.<sup>37</sup> Gleichfalls weigerte er sich, in Goebbels Propagandastreifen über die Berliner Philharmoniker zu erscheinen, da er die politische Missdeutung der Orchestergeschichte nicht mittragen wollte.

Dieses Missverhältnis der untrennbaren, von Furtwängler stets antagonistisch imaginierten Sphären „Politik“ und „Musik“ machten ihn, wie Friedelind Wagner schrieb, zu einem sehr unglücklichen Menschen, „er war im Ausland als Nazi diskreditiert, und in Deutschland wurde er ständig schikaniert und bespitzelt, weil er kein Nazi war.“<sup>38</sup> Getragen von seiner Vision einer Wiederkehr der deutschen Klassik als Gesellschaftsform, wie sie im Umfeld seines Vaters und von Curtius seit der Jahrhundertwende propagiert worden war, kam eine Emigration für ihn nicht in Frage,<sup>39</sup> da er das klassische deutsche Repertoire nicht ohne das deutsche Publikum denken konnte, zu eng waren für ihn die historischen Kulturerzeugnisse mit der Volksgemeinschaft in einem alternativen, widerständigen Deutschtum verbunden. Zugleich passten sich sein Kompositionsstil und die von ihm für unpolitisch erachtete Heroen-Ästhetik seiner Beethoven-Interpretationen ideal der vorherrschenden Nazi-Ästhetik ein, so dass ihn die braunen Machthaber noch lange umwarben.<sup>40</sup> Das Taktieren der Kontrahenten wäre erst im letzten Kriegswinter beinahe durchbrochen worden, als die von SS-Chef Heinrich Himmler instruierte Gestapo Furtwängler fast verhaftet hätte. Da er bereits aber im Vorjahr seinen

---

Erbschaft heraus erklären zu wollen, ist daher nicht nur einseitig, sondern ist Konstruktion, Unwirklichkeit – ist unhistorisch.“

37 Riess, *Furtwängler*, S. 257.

38 Ebd., S. 226 sowie Wagner, *Nacht über Bayreuth*, S. 276f.

39 In einem undatierten Manuskript, das sich als Durchschlag in den Mappen mit Verteidigungsmaterial erhalten hat, arbeitete er sich am Vorwurf ab, trotz zahlreicher Gelegenheiten in Deutschland geblieben und nicht ausgewandert zu sein. In drei Unterpunkten argumentierte er, 1. Deutschland in der Stunde der größten Gefahr nicht im Stich gelassen zu haben, 2. innerhalb Deutschlands mehr bewirkt zu haben als ihm von außen her möglich gewesen wäre und 3. seine Aufgabe darin gefunden zu haben, die deutsche Musik, „d.i. jene deutsche Musik, die der ganzen Welt gehört, gegen den nationalsozialistischen Anspruch zu verteidigen. Ich war mir dabei bewusst, für sehr viele der in Deutschland Verbliebenen ein Zentrum des Widerstandes gebildet zu haben, für sie der Repräsentant des alten Europa gewesen zu sein. Ich brachte es nicht übers Herz, diese Menschen zu verlassen.“ Staatsbibliothek Berlin, Sig. 55 Nachlass 13 [= Nachlass Furtwängler], Mappe „Verteidigung II“ WF Verteidigungsschriften.

40 Süntherhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik*, Kapitel V.1 *Die Funktionalisierung der Antike für den NS-Staat*, S. 295-333.

Hauptwohnsitz nach Luzern verlegt hatte, konnte er sich dank einer rechtzeitigen Warnung im Februar 1945 in die sichere Schweiz absetzen, wo als Preußischer Staatsrat wiederum als Repräsentant der NS-Kunstpolitik wahrgenommen wurde.

Solange Furtwängler sich seiner Exklusivität und Unverzichtbarkeit für das Dritte Reich hatte sicher sein können, fühlte er sich der stetigen Auseinandersetzung mit den braunen Machthabern gewachsen, weder Clemens Krauß an der Berliner Staatsoper noch Hermann Abendroth auf Konzertreisen mit den Berliner Philharmonikern durch besetzte Kriegsgebiete hatten als Altersgenossen ernstlich seinem Ruhm etwas entgegenzusetzen.<sup>41</sup> Gefährlich wurde es erst, als mit Herbert von Karajan ein zwanzig Jahre jüngerer Konkurrent erschien, der (wie er selbst Jahrzehnte zuvor) als Ausnahmetalent auf sich aufmerksam machte, im Unterschied zu ihm aber eine klare Machtstrategie verfolgte, bei der Musik und Politik zusammenfielen, was ihn für die nationalsozialistische Propaganda zu einer echten Alternative machte.<sup>42</sup> Es ist bei zahlreichen Autoren überliefert und immer wieder nacherzählt worden, wie bissig Furtwängler sich nach Edwin von der Nulls Eloge auf das „Wunder Karajan“<sup>43</sup> gegen den Kritiker und den Konkurrenten zur Wehr setzte, was Furtwängler nach dem Ende des Dritten Reiches noch lange nachhängen sollte. Karajans Karriere dagegen blieb trotz des kollektiven Wissens über seine NS-Vergangenheit lange unbeschadet, da sich sein Verhalten im Dritten Reich eindeutig politisch rubrizieren und damit moralisch abwickeln ließ.<sup>44</sup>

---

41 Siehe Oliver Bordin, „Der Taktstock als Waffe“. Zum Kriegseinsatz deutscher Dirigenten, in: A. Riethmüller; M. Custodis (Hg.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln et al. 2015.

42 Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 309.

43 Siehe den entsprechenden Artikel, der am 22. Oktober 1938 in der Berliner Zeitung am Mittag erschien.

44 Martin Elste, Artikel *Herbert von Karajan*, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenteil 9, Kassel et al. 2003, Sp. 1480-1484 und Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-R Kiel 2004, S. 3545-3577.