

# Wilhelm Furtwänglers Apologia pro vita sua = L'apologia pro vita sua de Wilhelm Furtwängler

Autor(en): **Furtwängler, Wilhelm / Walton, Chris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =  
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1997)**

Heft 51

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928026>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## **W**ilhelm Furtwänglers Apologia pro vita sua

Die Biographie und die Interpretationen Wilhelm Furtwänglers lösen auch heute noch, über vierzig Jahre nach seinem Tod, heftige Kontroversen aus. Umstritten ist insbesondere seine Rolle im NS-Staat: War Furtwängler als beinahe einziger in Deutschland verbliebener prominenter Dirigent ein Kollaborateur des Regimes, oder – wie Fred K. Prieberg behauptet – ein «Doppelagent», der dank seiner Rolle als Helfershelfer der Nazi-Barbarei Juden retten konnte? Furtwänglers eigene Antwort auf die nach dem zweiten Weltkrieg gegen ihn erhobenen Vorwürfe ist bisher noch nie veröffentlicht worden. Obwohl der Text als Selbstrechtfertigung manche Schönfärberei enthält, ist er als Dokument von Interesse. Er befindet sich wie der übrige Nachlass Furtwänglers in der Zentralbibliothek Zürich (ZB). Wir publizieren ihn hier mit einem Kommentar des Leiters der Musikabteilung der ZB, Chris Walton.

**A**pologia pro vita sua  
de Wilhelm Furtwängler  
Plus de quarante ans après sa mort, la biographie et les interprétations de Wilhelm Furtwängler déclenchent toujours les passions. C'est évidemment son rôle dans l'Etat nazi qui est au centre de la controverse: presque seul chef d'orchestre de prestige à être resté en Allemagne, Furtwängler était-il un collaborateur du régime ou – selon la thèse de Fred K. Prieberg – un «agent double» qui, grâce à sa complicité avec la barbarie nazie, a pu sauver des juifs? La réponse personnelle de Furtwängler aux reproches qui lui furent faits après la guerre n'a pas encore été publiée. Bien que le texte embellisse les choses par souci d'apologie, il représente néanmoins un document intéressant. Comme tous les papiers de Furtwängler, il se trouve à la Bibliothèque centrale de Zurich (ZB). Nous le publions ici avec un commentaire du directeur de la section musique de la ZB, Chris Walton.

Im kürzlich erschienenen zweiten Band von Peter Heyworths Klemperer-Biographie<sup>1</sup> erzählt der Autor, Klemperer habe im Sommer 1946 eine Schrift von Furtwängler gelesen, worin dieser seine Haltung im Dritten Reich verteidige. Die Schrift, die Klemperer unangenehm an die Verteidigung der Hauptangeklagten während des Nürnberger Prozesses erinnert habe, liege – so Heyworth – nicht in den Papieren Furtwänglers in der Zentralbibliothek Zürich. Wenige Zeit nach Heyworths Tod gelang es indessen der ZB, gewisse Furtwängler-Dokumente aus dem Nachlass Friedelind Wagners zu erwerben. Darunter befanden sich der Durchschlag von zwei Briefen von Furtwängler an den Dirigenten Fritz Zweig, amtlich beglaubigte Erklärungen jüdischer Emigranten zugunsten Furtwänglers sowie eine längere Schrift ohne Titel, bei welcher es sich – wie aus dem Brief an Zweig ersichtlich – um jene von Klemperer geschmähte Schrift handelt, bzw. eine überarbeitete Fassung davon. In seinem Brief an Zweig vom 18. Januar 1947 schrieb Furtwängler: «Ich höre zufällig, dass Klemperer bei 3. Personen [sic] um

eine Zusendung meines Exposés gebeten hätte, über das «so grosse Meinungsverschiedenheiten herrschten». Ich hoffe nicht, dass jemand es wagen wird, die Glaubwürdigkeit meiner Darstellung anzuzweifeln. Ich kann in jedem einzelnen Fall die absolute Wahrheit bis in jedes Detail beweisen».

Klemperers Meinung über seinen ehemaligen Kollegen war, so Heyworth, nicht zuletzt dadurch gefärbt, dass er erst jetzt, anlässlich der Nürnberger Prozesse, das eigentliche Ausmass der Nazi-Verbrechen erkannte; auch habe zu dieser Zeit seine eigene Karriere alles andere als rosig ausgesehen. Um so wichtiger ist es, Furtwänglers eigene Worte nun endlich einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Über Furtwänglers Tätigkeiten im Hitler-Deutschland ist bereits viel publiziert worden; zu nennen ist vor allem Fred K. Priebergs 1986 erschienenes Buch *Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*. Allerdings hat Priebergs starkes Eintreten für Furtwängler sowie seine Behauptung, dieser habe gewissermassen als «Doppelagent» gegen die Nationalsozialisten agiert<sup>2</sup>, die Debatte, ob

Furtwängler Deutschland hätte verlassen sollen oder nicht, noch angeheizt. Aus heutiger Sicht fällt es uns zwar leicht, diese Frage mit einem sofortigen «Ja» zu beantworten. Da aber Furtwängler Anfang 1933 nicht unseren heutigen Wissensstand haben konnte, erreichen wir damit kaum ein näheres Verständnis seiner damaligen Lage bzw. seiner Haltung im NS-Staat.

Furtwängler war ein Kind des wilhelminischen Reichs. Wie die meisten Vertreter der damaligen bürgerlichen Oberklasse empfand er eine hierarchische Gesellschaft unter einer autoritären Regierung als normal. Um die Zeit der Machtübernahme Hitlers war er genauso wenig Demokrat wie die meisten der konservativen Intellektuellen der Weimarer Republik. Goebbels sprach noch weitgehend die deutsch-nationale Sprache der ehemaligen kaiserlichen Funktionäre, Hitler übernahm die Rolle eines Ersatzkaisers, und Deutschland kehrte zurück zur langersehnten «Normalität». Noch 1940 konnte Furtwängler in seinen Notizbüchern von der Richtigkeit einer autoritären Regierungsform schwärmen.<sup>3</sup> Seine Kunst war weitgehend auf die Pflege der von den neuen Machthabern geliebten deutschen Meisterwerke der Musik beschränkt, und seine betont antimoderne Ästhetik stand jener der Nazis sehr nahe. Anscheinend erst beim «Fall Hindemith» (als sich Furtwängler für diesen Komponisten und dessen *Mathis der Maler* vergeblich einsetzte) dämmerte ihm langsam die Wahrheit, dass das Dritte Reich in der Tat keine «Normalität» mit sich gebracht hatte.

Wie Jürg Stenzl festgestellt hat, hat sich Furtwängler schon 1915 als «Retter der grossen [deutschen] Meisterwerke» betrachtet.<sup>4</sup> Ab 1934 – wie das Memorandum deutlich macht – sah er sich in seiner Rolle nur noch bestätigt. Nun musste er die Musik seiner deutschen Meister nicht mehr nur vor dem «Chaos» der Moderne, sondern auch noch vor dem Philistertum der Nazi-partei retten, und zwar beinahe allein, denn die Konkurrenz – Klemperer, Walter u.a. – war weitgehend emigriert. «Ich fühlte mich seit der Machtübernahme als einer der wenigen Übrigbleibenden für die Höhe und Integrität des deutschen Musiklebens mitverantwortlich», schrieb er, und sein Ton lässt vermuten, dass ihm die Rolle nicht ganz unwillkommen war. Der Ton des Memorandums ist zum Teil sehr selbstrechtfertigend, was auch zur Folge hat, dass einige Punkte darin der Qualifizierung bedürfen. Die «Unabhängigkeit» der Wiener Philharmoniker zum Beispiel, laut Furtwängler «allein [seinem] Eintreten» zu verdanken, bestand nur noch formell (in der Konstitution als Verein), waren doch nach dem «Anschluss» Österreichs ans Deutsche Reich 1938 alle jüdischen Orchestermitglieder (darunter der langjährige Konzertmeister Arnold Rosé) entlassen und der SS-

POTSDAM 12.8.39.  
VIKTORIASTRASSE 36

Sehr geehrter Herr Strasser,

Kapellmeister Robert F. Denzler aus Zürich ist mit der Bitte an mich herangetreten, mich für ihn einzusetzen. Er hat, wie er mir sagte, in Wien im Theater bereits dirigiert. Ich habe von seinem Dirigieren in Zürich (im Theater) tatsächlich einen sehr guten Eindruck gehabt. Er hat schliesslich in der Schweiz eine erste Stellung; könnten Sie ihn vielleicht einmal für ein Gastkonzert einladen?

Wie geht es sonst in Salzburg? Wie sind Sie zufrieden?

Schönste Grüsse

Ihres

Furtwängler

PS: Ich habe gestern Gelegenheit, mit Minister Dr. G. zu sprechen. Er sagte, dass die freie Dirigentenwahl seitens des Orchesters gegen ein nationalsozialistisches Grundgesetz verstosse. Demnach muss diese Forderung fallen gelassen werden. Ich bedaure dies; jedoch werde ich trotzdem, soweit ich kann, mit meiner Person Ihnen immer beistehen!

Brief Furtwänglers an die Wiener Philharmoniker, Potsdam 12. August 1939. Handschriftliches PS.: «Ich hatte gestern Gelegenheit, mit Minister Dr. G. [Goebbels] zu sprechen. Er sagte, dass die freie Dirigentenwahl seitens des Orchesters gegen ein nationalsozialistisches Grundgesetz verstosse. Demnach muss diese Forderung fallen gelassen werden. Ich bedaure dies; jedoch werde ich trotzdem, soweit ich kann, mit meiner Person Ihnen immer beistehen!»

Mann (und Kontrabassist) Wilhelm Jerger als «Vereinsführer» eingesetzt worden. Es gelang Furtwängler nur, einen sogenannten «Vierteljuden» sowie Mitglieder mit «nichtarischen» Frauen im Orchester zu behalten.<sup>5</sup>

Auch muss man nicht lange suchen, um im Memorandum Spuren von Egoismus zu finden. Ob wirklich «die Aufmerksamkeit ganz Deutschlands» auf das gerichtet war, was Furtwängler nach seinem Rücktritt tat, ist zu bezweifeln, während seine Behauptung, «eine einzige Aufführung eines wahrhaft grossen deutschen Musikwerkes» sei eine starke «Verneinung des Geistes von Buchenwalde und Auschwitz» gewesen, uns grotesk vorkommt. Furtwängler glaubte ernsthaft daran, dass man die deutsche Psyche zerteilen kann: auf der einen Seite das «gute» Deutschland von Goethe, Schiller, Beethoven und Mozart, das er zu vertreten meinte, auf der

anderen das «böse» Deutschland von Hitler, Himmler und Goebbels. Zwar lehnt unsere Generation mit Recht eine solche Haltung ab, aber dieses Memorandum deshalb nur als Schönfärberei abzuqualifizieren, würde der Wahrheit auch nicht gerecht, denn es ist keineswegs frei von Selbstkritik. Furtwängler gibt z. B. offen zu, dass er sich gelegentlich zu propagandistischen Zwecken ausnützen liess, und er bereit es, mit einem Konzert in Kopenhagen von seinem eigenen Prinzip, in besetzten Ländern nicht zu dirigieren, abgegangen zu sein.

Angesichts Furtwänglers Ästhetik und seiner Abneigung gegen die Demokratie ist es eher bemerkenswert, dass er sich ab 1933 nicht einfach gleichschalten liess. Ganz im Gegenteil: Dieses autoritätsgläubig erzogene Kind des wilhelminischen Reichs brachte es fertig, bis zum Ende des Kriegs immer wieder sich

gegen die über ihn gesetzte Autorität zu wenden. Die Überwindungskraft, die dazu nötig war, darf man nicht unterschätzen. Bemerkenswert an diesem Memorandum ist auch, dass Furtwängler seine Hilfe für jüdische Mitmenschen mit bloss fünf Sätzen erwähnt, obwohl wir heute wissen, dass er mehreren Dutzend tatkräftig half und in einigen Fällen sogar Leben rettete. Furtwängler hat sich offenbar mit guten Taten nicht schmücken wollen. Es waren vor allem diejenigen, denen er geholfen hatte, die seine Verdienste in diesem Bereich schriftlich bezeugt haben.

Ende 1946 war Furtwängler vom Entnazifizierungstribunal von jeglicher Mitschuld an den nationalsozialistischen Verbrechen freigesprochen worden, aber die Angriffe auf seine Person gingen weiter. In seinem Brief an Zweig vom 18. Januar 1947 erwähnt Furtwängler einen ihm feindlichen Artikel in der *New York Times* und schreibt:

*Ich habe mich daher der unangenehmen und für mich allmählich im höchsten Grade langweiligen Aufgabe unterzogen, noch einmal die Fakten des ganzen Falles mit Erweiterung der inzwischen durch die Verhandlung und die Zeugenaussagen gemachten Erfahrungen festzulegen. Ich habe noch einige persönliche Bemerkungen, die sich mir aufdrängten, dazugefügt und werde Ihnen das Ganze in den nächsten Tagen zuschicken [...]*

*[...] es scheint [...] dass die Verhetzung soweit geht, dass [...] ich für die mir*

*noch verbleibenden Jahre meines Lebens als ein mehr oder weniger Geächteter herum laufen soll [...]*

Die Erklärungen zugunsten Furtwänglers, die sich im Nachlass Friedelind Wagners befanden, stammen u. a. von Fritz Zweig, vom Dirigenten Hugo Strelitzer, vom Komponisten und Musikwissenschaftler Robert Hernried und von Gilbert Back, einem ehemaligen Mitglied der Berliner Philharmoniker. Zusammen mit dem Durchschlag des obenerwähnten Briefs an Zweig hat Furtwängler alle diese Dokumente an Friedelind Wagner geschickt, offenbar in der Hoffnung, dass sie sich für ihn einsetzen würde, um die in Amerika starke Abneigung gegen ihn zu mildern. In seinem Brief an Zweig vom 19. März 1947 erwähnt Furtwängler, Friedelind hätte behauptet, sie «habe Beziehungen zum States [sic] Departement in Washington», dass er aber noch nichts weiter von ihr gehört habe. Der Versuch ist offenbar gescheitert, denn einige Monate später musste eine geplante Amerika-Tournee wegen starker Opposition in den USA abgesagt werden.

Gilbert Back schreibt, wie Furtwängler versuchte, ihn in seinem Orchester zu behalten. Als dies aber nicht mehr möglich wurde, habe Furtwängler eine Abfindungssumme für ihn durchsetzen können sowie die Erlaubnis, diese ausnahmsweise ins Ausland transferieren zu dürfen. Hernried erzählt, wie Furtwängler ihm finanzielle Unterstützung gewährte, als er in die USA auswandern

musste. Zweig berichtet, wie Furtwängler 1939 versuchte, seinen Neffen aus Dachau zu befreien, während Strelitzer im Sommer 1933 dank Furtwänglers Einsatz aus einem SS-Gefängnis entlassen worden sei. Dass gewisse oberflächliche Parallelen zwischen Furtwängler und Oskar Schindler bestehen, ist nicht zu leugnen. Interessanterweise wurden die dramatischen Möglichkeiten beider Fälle um die gleiche Zeit realisiert, nämlich mit Steven Spielbergs *Schindler's List* und mit dem Theaterstück *Taking Sides* von Ronald Harwood, welches den Fall Furtwängler sehr zu dessen Gunsten behandelt. Verfehlt ist es allerdings, Furtwängler als Widerstandshelden oder als zeitgenössischen Heiligen darzustellen, wie in den letzten Jahren in gewissen biographischen Abhandlungen geschehen. Er war ambitiös, manchmal egoistisch, manchmal schwach, manchmal unentschlossen – aber diese Charakterzüge teilt mit ihm die überwiegende Mehrheit seiner Mitmenschen. Was ihn von jener Masse unterscheidet, ist die Tatsache, dass ihm seine Position erlaubte, gegenüber den Machthabern selbstbewusst aufzutreten, und dass er in der Not tatsächlich Mut zeigte. Wenn er auch nicht aus lauter altruistischen Gründen im Hitler-Deutschland geblieben ist, so setzte er doch mit seinem Bemühen, in einem unmenschlichen Staat menschlich zu handeln, zumindest seine Karriere aufs Spiel.

Chris Walton

## **[Wilhelm Furtwängler: Memorandum über seine Tätigkeiten im Dritten Reich]<sup>6</sup>**

Man setzte mich aus formalen Gründen – ich war Vice-Präsident der Reichsmusikkammer und Preussischer Staatsrat gewesen – und weil man einen in Amerika bekannten Spitzenkandidaten brauchte, auf die schwarze Liste der amerik. Militärregierung in Deutschland, ohne meinen Fall näher zu untersuchen. Dies unternahm zuerst im März 1946 eine von der österreichischen Regierung gebildete Kommission, dann (Juni 1946) eine von den Alliierten eingesetzte Kommission in Berlin und endlich jene deutsche Kommission, deren Urteil im Dezember 1946 bekannt wurde. Die Entscheidungen aller dieser 3 Kommissionen, die sich eingehend mit dem vorhandenen Material beschäftigt hatten, waren einstimmig freisprechend. Trotzdem gehen die Entstellungen und Verleumdungen in der Öffentlichkeit unverändert weiter. So sehe ich mich gezwungen, eine kurze Feststellung der Tatsachen zu geben, so wie sie sich auf Grund von Verhandlungen, Zeugenaussagen, usw. ergeben haben.

\* \* \*

*Tatsachen:*

1923, Nachfolger Arthur Nikischs am Leipziger Gewandhaus, Leiter der Berliner Philharmonischen Konzerte (das

nach aussen hin erste Konzertinstitut Deutschlands). Kurz darauf Leiter der Wiener Philharmoniker als Nachfolger Weingartners.

1933, als Göring mit der Machtübernahme des Nationalsozialismus die oberste Leitung der Berliner Staatsoper übernahm, fand er einen Vertrag zwischen dem Generalintendanten Tietjen und mir als Direktor der Staatsoper vor, den er später, wenn auch zuerst zögernd, bestätigen musste.

Sommer 1933. Zu meiner Überraschung wurde mir eines Tages meine Ernennung zum Preussischen Staatsrat telegraphisch mitgeteilt. Dieser «Staatsrat» war eine Luxusschöpfung des damaligen Ministerpräsidenten Göring. Er hatte keinerlei effektive Bedeutung, besass nicht die geringsten Befugnisse, erliess keine Gesetze und wirkte auch bei Beratung über zu schaffende Gesetze in keiner Weise mit.

Es wurden damals führende Männer aus verschiedensten Gebieten in den Staatsrat berufen. Neben Nationalsozialisten auch Angehörige anderer Parteien, Deutschnationale, ja sogar Zentrum, Sozialisten und ausserdem Männer aus Kunst und Wissenschaft. Ich selber erhielt den Titel in meiner Eigenschaft als

eben bestätigter Direktor der Göring unterstehenden Staatsoper. Ich habe nur eine Sitzung des Staatsrates, die Eröffnungssitzung, mitgemacht. Ob andere Sitzungen stattgefunden haben, ist mir unbekannt.

Ich fühlte mich seit der Machtübernahme als einer der wenigen Übrigbleibenden für die Höhe und Integrität des deutschen Musiklebens mitverantwortlich. Ich habe wo ich konnte, sowohl mündlich wie schriftlich, mich gegen die terroristischen Eingriffe des Nationalsozialismus gewehrt. Ich schrieb am 12. April 1933 einen Brief an Goebbels, den dieser, zusammen mit seiner eigenen Antwort, in der Folge veröffentlichte. Ich zitiere daraus u. a. ... «Kunst und Künstler sind dazu da, zu verbinden, nicht zu trennen. Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an: den zwischen guter und schlechter Kunst» ... «Wenn sich der Kampf gegen das Judentum gegen wirkliche Künstler richtet, ist das nicht im Interesse des Kulturlebens» ... «Es muss deshalb klar ausgesprochen werden, dass Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt, usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen müssen.» Meine Aktionen damals richteten sich

fast ausnahmslos gegen die Absetzung und Austreibung fähiger Musiker aus politischen oder rassistischen Gründen. Das Auftreten der Regierung war in dieser Zeit noch sehr viel entgegenkommender als später. Nicht nur ich, sondern auch viele führende Juden glaubten damals Grund zur Annahme zu haben, dass sich die Massnahmen gegen das Judentum später, mit grösserer Festigung der Macht, mildern und ändern würden. In mein unmittelbares Bereich [sic] lehnte ich jede Einmischung kategorisch ab. Ich behielt meine jüdische Sekretärin ebenso wie sämtliche jüdischen Mitglieder des mir damals unterstehenden Berliner Philharmonischen Orchesters. Wenn dieselben in der Folgezeit das Orchester nach und nach dennoch verliessen, so taten sie es auf eigene Initiative hin. Solange ich dem Orchester vorstand, d. i. bis zuletzt, *ist nie ein Mitglied desselben seiner Rasse wegen gekündigt worden*. Ich erklärte damals, dass ich sofort zurücktreten würde, falls man dies verlangte.

Wenn ich das Angebot Goebbels', als Vize-Präsident der Reichsmusikkammer zu fungieren (Präsident war Richard Strauss), annahm, so tat ich es nicht, weil ich mich den nat. soz. Anschauungen anpasste, sondern weil ich sie in dieser öffentlichen Stellung wirksamer zu bekämpfen hoffte.

Herbst 1933. Versuch, das Niveau der Philharmonischen Konzerte und damit den Kontakt mit den hervorragendsten Solisten der Welt aufrecht zu erhalten. (Casals, Huberman, Menuhin, Cortot, usw.) Ich erhielt nur Absagen.

März 1934. Trotz zunehmender Verschärfung der Situation, zumal in der Judenfrage, Aufführung des «Sommer-nachtstraum» – Musik von Mendelssohn und Fragmenten aus Hindemiths «Mathis der Maler», was von Seiten der Partei als Provokation aufgefasst wurde. November 1934. Veröffentlichung eines Artikels über Hindemith in der D.A.Z. Die Folge waren heftige Angriffe in der Öffentlichkeit von allen Seiten. Ich teilte Goebbels mit, dass wenn diese Angriffe – die von «oben» her gelenkt wurden – nicht sofort aufhörten, ich meine Stellen niederlegen würde. Da es weiter so fort ging, trat ich am 4. Dezember 1934 zurück von meiner Stellung als Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters, als Direktor der Berliner Staatsoper, als Vize-Präsident der Reichsmusikkammer und als Preussischer Staatsrat. 10 Tage später erklärte mir Göring persönlich, dass die Regierung meinen Rücktritt von der Leitung der Staatsoper und als Vize-Präsident der Reichsmusikkammer akzeptiere,

dass sie mich aber ersuche, die Leitung der Philharmonischen Konzerte weiter zu behalten. Was den «Staatsrat» beträfe, so sei dies kein Amt, sondern ein Titel, der nicht von seinem Träger aus niedergelegt werden könne. Er könne nur von Gesetzeswegen von ihm, Göring selber, im Falle eines Vergehens gegen Volk und Staat oder im Falle eines Verbrechens aberkannt werden. Ich erklärte ihm, die Leitung des Philharmonischen Orchesters auf keinen Fall wieder übernehmen zu können. Den «Staatsrat» würde ich ebenfalls mit dem Übrigen zusammen niederlegen, da für mich sämtliche Stellungen ein Ganzes bildeten. Es handele sich um meine Beziehung zum Staate überhaupt, die ich zu lösen wünsche und wobei ich keine Ausnahmen anerkennen könne.

Eine Absicht ins Ausland zu fahren, wurde mir durch Sperrung des Passes unmöglich gemacht. Ich war für die nächste Zeit ein «toter» Mann, d. h. mein



*Händedruck zwischen Goebbels und Furtwängler beim Konzert zu Hitlers Geburtstag am 19. April 1942 (vgl. Text S. 21)*

Name durfte in Deutschland nirgends öffentlich erwähnt werden. Mein Rücktritt – kaum 6 Monate nach dem 30. Juni 1934 – wurde als öffentliche Auflehnung gegen den Staat betrachtet.

Für das Philharmonische Orchester, seinen Personalbestand wie seine künstlerische Weiterexistenz bildete damals mein Rücktritt, wie sich bald für die nationalsozialistische Regierung herausstellte, eine akute Gefahr. Um des Orchesters willen habe ich, – gefragt, – auch in dieser Zeit völligen Bruches gelegentlich Ratschläge erteilt.

März 1935 kam schliesslich eine Unterredung mit Minister Goebbels zustande. Bei Erörterung, auf welche Weise ich weiter in Deutschland tätig sein könnte, verlangte Goebbels als erste Voraussetzung meine ausdrückliche und öffentliche Unterstellung unter die Kulturpolitik Adolf Hitlers. Gerade dies wies ich auf das Entschiedenste zurück; hatte ich doch im Kampf gegen diese Kulturpolitik meine Stellungen niedergelegt. Ich erklärte, dass ich als Künstler keine

Instanz über mir anerkennen könne, dass meiner Meinung nach Dinge der Kunst ausschliesslich durch das ihnen inwohnende Gewicht der Wahrheit und des Könnens zu regeln seien und ich jede wie immer geartete «Reichskunstpolitik» ablehnen müsse. Die Erklärung, die als Resultat dieser Unterredung schliesslich der Öffentlichkeit übergeben wurde, enthielt in jedem Satze meine Distanzierung von der «Reichskunstpolitik». Ich bestätigte darin, dass ich «den Artikel über Hindemith lediglich in der Absicht geschrieben habe, eine musikalische Frage vom Standpunkt der Musik aus zu beurteilen», d. h. keine Einmischung der Politik in rein musikalische Fragen! Dass ich «bedauere, dass Folgen und Folgerungen politischer Art an diesen Artikel geknüpft wurden» und dann vor allem die ausführliche Bestätigung, dass die «Reichskunstpolitik» auch nach meiner Auffassung selbstverständlich allein vom Führer und Reichskanzler und dem von ihm bestimmten Fachminister bestimmt werde.

Ich betonte diese Binsenwahrheit, die jedermann wusste, deshalb so sehr, weil ich damit zum Ausdruck bringen wollte, dass ich für meine Person die *Verantwortung für diese Reichskunstpolitik ablehnen muss*. Es ist nachweisbar bekannt, dass diese meine Auffassung in weiten Kreisen in Deutschland verstanden wurde. Die ganze Erklärung ist nicht ein Bekenntnis zu Hitler'scher Kulturpolitik, sondern das Gegenteil.

Ich erklärte dem Minister weiterhin mit aller Deutlichkeit, dass ich meinerseits nur in Deutschland tätig sein

könne, wenn ich als freier Mann ausschliesslich meiner Kunst dienen und sie unabhängig von aller Politik durchführen könne; nur dann könne die Musik ihre übernationale, allgemein-menschliche Bedeutung und Funktion innerhalb der Nation behalten. Ich möchte daher in Zukunft nicht mehr in unmittelbarer Bindung mit dem Staate, sondern nur noch im Rahmen einer freien, unabhängigen, reinen «Gasttätigkeit» musizieren. Goebbels erklärte mir auf diese meine Bedingungen eingehen zu können. Eine ausdrückliche Veröffentlichung meiner Forderung nach Garantie einer unpolitischen, nur-künstlerischen Tätigkeit aber lehnte er mit der Berufung auf das Staatsprestige ab. Ich musste mir schliesslich an seiner mit aller Deutlichkeit gegebenen Zusage (die mir einige Wochen später in einer kurzen Unterredung von Hitler bestätigt wurde) genug sein lassen. Angesichts des enormen Wertes, den der Nationalsozialismus auf Prestigefragen legte, glaube ich nicht, dass ich eine Veröffent-

lichung dieser Klausel hätte erreichen können.

Im allgemeinen wurde diese Bedingung von Seiten der Regierung in der Folgezeit eingehalten. Man trat zwar mit einer Menge von Bitten um Mitwirkung – von den Kulturtagen in Nürnberg angefangen, bis herab zu allen möglichen Parteiveranstaltungen, Auslandsreisen, usw. – an mich heran, hätte sich aber meine beständigen Absagen, wenn ich nicht auf das Abkommen hätte hinweisen können, bestimmt nicht gefallen lassen. Die Zahl dieser Absagen im Laufe der letzten 10 Jahre war gross und für beide Teile oftmals peinlich.

Dass diese Erklärung im Ausland als Widerruf von mir gedeutet wurde, dafür sorgte schon die nationalsozialistische Propaganda. Wenn diese etwa über das kurze persönliche Zusammentreffen mit Hitler berichtete, dass «dasselbe ein völliges Einverständnis ergeben hätte», so war dabei verschwiegen worden, dass sich dieses Einverständnis vor allem auf mein Recht, meine Tätigkeit unabhängig und unpolitisch durchzuführen, bezog. Das Publikum verstand indessen durchaus, was die unklar-nichtssagende Veröffentlichung eigentlich bedeutete, bzw. *nicht* bedeutete d.h. dass ich mit dem Staat, von dem ich die Mittel zu meiner Kunstausübung, die Orchester, Musiker, etc. entgegenzunehmen hatte, irgendwie ein Agreement abschliessen musste, und dass dieser gezwungen war, dabei auf sein Prestige Rücksicht zu nehmen, dass ich deshalb aber kein Anderer geworden war. Selten dürfte sich ein allmächtiger, autoritärer Staat mit einer laueren Erklärung begnügt haben; weniger wie hier gesagt wurde, konnte unter gegebenen Umständen nicht gut gesagt werden.

Einen Punkt hatte ich mir bei meinen damaligen Vereinbarungen mit Dr. Goebbels nicht klar gemacht: dass es der Nationalsozialismus in der Hand hatte, mich zu seinen eigenen Propagandazwecken zu missbrauchen, ohne dass ich dagegen etwas unternehmen konnte. Das Vorgehen war folgendermassen: Als ich einige Tage nach meinem Wiederauftreten dasselbe Konzert – es war ein Beethoven-Programm – zur Wiederholung brachte, sagte sich Hitler mit seinem gesamten Stabe an. Er nahm in der ersten Reihe Platz, durch Reportagen und Bildberichte wurde die Veranstaltung in alle Welt hinausgetragen. Für mich war es eine rein künstlerische Aufführung, Wiederholung eines stattgehabten Konzertes, wie dieses ausschliesslich für das allgemeine Publikum bestimmt. Durch die Anwesenheit der Regierung und durch die Art der sich daran knüpfenden Reklame wurde aus dem «künstlerischen» ein «politisches» Ereignis gemacht und ich gleichsam über meinen Kopf hinweg zum politischen Propagandisten des nat. soz. Deutschlands gestempelt. Sich dagegen zu wehren war für mich unmöglich, auch

wenn ich die Tatsache der Anwesenheit Hitlers nicht, wie bei diesem Konzert, erst wenige Stunden vor Beginn erfahren hätte. Auf *diese* Weise bin ich für die Welt zum Schrittmacher des Nationalsozialismus geworden, ich, der – wie man sehen wird – in Wirklichkeit dies in weit geringerem Masse war, als irgendein anderer. Versuche dieser Art wiederholten sich; man machte mit mir für sich selbst Propaganda. Noch im Herbst 1944, als ich anlässlich des Todestages Anton Bruckners dessen nachgelassene unvollendete Symphonie in der Kirche in St. Florian, wo er begraben liegt, als Totenfeier zu dirigieren unternahm, liess der Gauleiter am Tage der Aufführung – ich erfuhr dies erst unmittelbar vor derselben – ein Drittel der Kirche evakuieren und mit Parteileuten besetzen. Er versuchte so, aus der Trauerfeier eine Parteiveranstaltung zu machen und sorgte natürlich auch für die nötige Reklame.

Das Bild des Konzertes, dem Hitler mit seiner ganzen Regierung beiwohnte, wurde noch in letzter Zeit als besonderes Zeugnis gegen mich in der Presse gebracht; richtig gesehen aber – das darf nicht unerwähnt bleiben – ist es viel eher ein Zeugnis *für* mich. Es galt in den damals noch häufigeren Fällen, in denen Hitler selber eine Veranstaltung besuchte, als obligatorisch, ihn mit dem sogenannten deutschen Gruss (erhobener Arm) zu grüssen. Speziell in meinem Fall, wo durch meinen Rücktritt die Gemüter in Aufruhr gebracht waren, und die Aufmerksamkeit ganz Deutschlands auf das gerichtet war, was ich tat, war meine Umgebung (Vertretung des Orchesters, usw.) der Meinung, dass ich Hitler diesen Gruss unbedingt schuldig sei und die Existenz des ganzen Orchesters gefährde, wenn ich ihn unterliesse. Es gab unmittelbar vor meinem Auftreten heftigste Szenen im Künstlerzimmer. Ich blieb, wie aus dem Bilde zu ersehen, bei meinem Standpunkt, dass ich als Künstler keine Instanz, sei sie wer immer, über mir anerkennen könne, verweigerte den geforderten Gruss und beschränkte mich auf die übliche Verbeugung gegenüber dem Publikum (eine Geste, die allgemein verstanden wurde). Dieselbe Sache wiederholte sich etwas später bei einer Festaufführung zu Ehren des Kittel'schen Chores.

Ich konnte mich gegen diese Methoden politischer Propaganda nicht einmal beklagen. Wie weit man mit dem «über meinen Kopf hinweg verfügen» ging, falls es opportun erschien, zeigt folgender Vorfall:

Anfang des Jahres 1936 trat die New Yorker Philharmonic Society mit mir in Verhandlung wegen der Nachfolgerschaft Toscaninis, der von diesem Institut soeben zurücktrat. Ein Vertrag wurde abgeschlossen unter der Voraussetzung – die ja den Tatsachen entsprach – dass ich in Deutschland keine feste Stellung bekleide, sondern nur als Gast tätig sei.

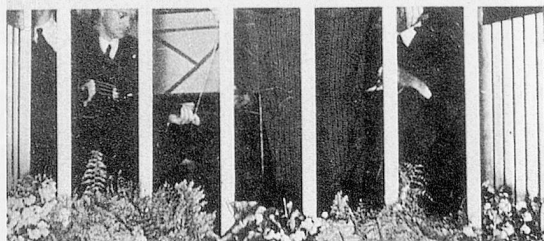
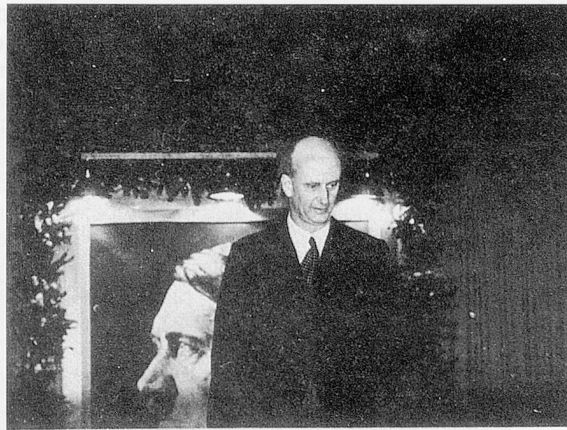
(Es war durchaus möglich beides nebeneinander durchzuführen). Am selben Tage als in New York der Öffentlichkeit der Abschluss dieses Vertrages bekanntgegeben wurde, erschien dortselbst eine Pressemeldung aus Berlin wonach ich in meine Stellungen in Berlin «wieder eingesetzt» sei. Ich befand mich zu dieser Zeit auf einer Reise in Ägypten. Auf Anfrage aus New York bestätigte ich, dass ich in Deutschland nur als Gast tätig sei. Eine nochmalige Rückfrage New York's in Berlin ergab mit aller Bestimmtheit demgegenüber, dass ich meine frühere Stellung an der Berliner Staatsoper wieder «angetreten hätte». Daraufhin nahm ein Teil der amerikanischen Presse heftig Partei gegen mich. Ich, der von Ägypten aus die Zusammenhänge nicht übersehen konnte, kam garnicht auf die Idee, dass eine solch krasse, bewusste Fälschung überhaupt möglich sei und glaubte, es handle sich bei den Presseangriffen in Amerika gegen mich um allgemein-deutschfeindliche Stimmungen. Der politischen Auseinandersetzungen müde – ich hatte in Deutschland gerade genug dergl. hinter mir – löste ich von Kairo aus den schon eingegangenen Vertrag. Die New Yorker Freunde, die mir telegraphisch auf das dringendste dazu geraten hatten, übersahen auch ihrerseits den Zusammenhang nicht richtig. Toscanini, der mich zu seinem Nachfolger vorgeschlagen hatte, machte mir, als ich ihn einige Monate später in Paris traf, grosse Vorwürfe wegen meines Rücktritts – wie ich heute sehe, mit Recht. Hätte ich in Kairo, von aller Welt abgeschnitten, über das lügenhafte Manöver der nat. soz. Nachrichtenagentur (das, wie man sagt auf Görings persönliche Initiative zurückzuführen war) Bescheid gewusst, so hätte ich den schon eingegangenen Vertrag auf alle Fälle eingehalten. Ich erfuhr den wahren Sachverhalt erst viel später; als ich deswegen vorstellig wurde, erklärte man es als einen «Irrtum». Eine Berichtigung zu verlangen wäre nachträglich ebenso aussichtslos wie zwecklos gewesen. Jedenfalls hatte man erreicht, was man wollte – ich ging nicht nach New York!

In der Verhandlung, die vor einer deutschen Kommission im Dezember 1946 stattfand, wurde ausführlich der Fall meiner Beziehungen zu dem Kritiker von der Null erörtert. Dieser Kommission gegenüber befand ich mich insofern in einer ungünstigen Lage, als man mir Bedingungen, die man selbst den Kriegsverbrechern in Nürnberg nicht vorenthalten zu können glaubte, nicht bot. Ich konnte, obwohl die Verhandlung öffentlich war, keinen Rechtsbeistand haben und konnte die Anklagepunkte – z. B. den Fall v. d. Null – vor der Verhandlung nicht erfahren.<sup>7</sup>

V. d. Null hatte im Zusammenhang mit einer Kritik über einen jungen Dirigenten<sup>8</sup> vor aller Öffentlichkeit in nicht misszuverstehender Weise – mit beson-

derer Betonung meines Alters – mich und meine künstlerische Leistung herabgesetzt. Ich war zunächst erstaunt und wusste nicht, was die ganze Angelegenheit mit meiner «Denazifizierung» zu tun hatte. Da ich mich nicht auf 9 Jahre zurückliegende Vorgänge, die mir seinerzeit zwar Ärger bereitet hatten, aber von mir immer als Lappalien betrachtet worden waren, zunächst erinnern konnte, wurde die Verhandlung vertagt. Bei ihrer Wiederaufnahme einige Tage später konnte auf Grund zahlreicher Zeugenaussagen Folgendes festgestellt werden: Ich hatte kurz vorher den Antrag Görings, als Dirigent wieder in die Staatsoper einzutreten, endgültig abgesagt. Wütend darüber liess mir Göring unter der Hand mitteilen, dass «man mir schon zeigen wolle, dass man ohne mich auskäme». Wie das gedacht war, zeigte das Vorgehen v.d. Nulls, das umso mehr Aufsehen erregte, als damals in der Presse nicht getadelt oder verglichen, sondern nur noch «betrachtet» und gelobt werden durfte. Niemand hätte es mir verdenken können wenn ich deshalb zu meiner vorgesetzten Behörde gegangen wäre und mich über diese Berufsschädigung beklagt hätte. Es wäre das mein gutes Recht gewesen. Ich habe es nicht getan, wohl z.T. auch aus dem unbestimmten Gefühl heraus, dass Goebbels, der diese vorgesetzte Behörde darstellte, als oberster Chef der Presse das Vorgehen gebilligt haben musste. Erst zwei Jahre später, als dieselbe Art der Angriffe sich immer weiter fortsetzte, entschloss ich mich, ihm den Fall darzulegen, wobei ich den zweifelhaften Wert dieser Art Kritik in den Vordergrund stellte. Meine Darstellung machte auf Goebbels offenbar keinen Eindruck, konnte es wohl auch nicht. Von d. Null wurde 1 Jahr später, seinem Jahrgang entsprechend, auf reguläre Weise zum Militärdienst eingezogen. Ein Zusammenhang zwischen seiner Einziehung und meinem Schritt hat niemals existiert – ausser in den Köpfen einiger Phantasten. Die Klärung dieses «Falles» nahm fast vier Stunden in Anspruch. Was sich aber dabei für mich herausstellte, war, dass tatsächlich nicht nur Göring und die Staatsoper, sondern auch Goebbels damals hinter v.d. Null standen. Die nationalsozialistischen Machthaber hofften mich als unbequemen Opponenten auf diese Weise loszuwerden.

Ich war freilich kein Nationalsozialist. Das war inzwischen auch in Deutschland jedermann klar geworden. Ich hatte nach meinem Wiedereintritt zwischen mir und dem offiziellen Deutschland einen dicken Trennungsstrich gezogen. Niemals mehr ist ein Vertrag zwischen mir und einem staatlichen Institut abgeschlossen worden. Meine gesamte Tätigkeit, ob in Berlin, Wien, Bayreuth oder sonstwo, geschah von Fall zu Fall, als freier Gast. Wenn ich die persönliche Betreuung der Orchester der Berliner und späterhin der Wiener Philharmoniker beibehielt, so geschah dies aus Sorge für den Bestand dieser Orchester. (Sie waren von sich aus nicht imstande, sich gegen den Zugriff der Partei zu schützen. Zudem waren in beiden Orchestern Halbjuden und mit Jüdinnen Verheiratete.



te, die sich in beständiger Gefahr befanden und ohne mich sofort entfernt worden wären.) Das bedeutete aber nicht eine Weiterführung meiner früheren Stellung als offizieller Dirigent.

Mit Aufgabe dieser Stellungen verzichtete ich nicht nur auf jedes höhere, sicherere Gesamthonorar, sondern vor allem auch auf *jede Art von Pension*. Ich war mir völlig bewusst, dass ich damit von einem natürlichen materiellen Aufbau meiner Existenz, wie man ihn sonst in diesem Alter durchführt, Abstand nahm, allein um mit dem nat. soz. Staat keine Bindungen einzugehen. *Vor* meinem Rücktritt hatte ich das alles – grosse Stellungen, festes Einkommen, gesicherte Pension – in vollstem Masse gehabt.

Der Staat machte mir diese Haltung nicht leicht. Immer wieder versuchte er durch grosse Angebote, mich an sich zu fesseln, zuletzt noch nach dem «Anschluss», wo ich neben allem anderen die Wiener Oper übernehmen sollte. Wenn ich – besonders in der ersten Zeit nach meinem Rücktritt – Hitler entgegengekommen wäre und Nationalsozialist geworden wäre, hätte ich eine Machtstellung einnehmen können, wie kaum jemals ein Musiker vor mir.

Eigentliche Veranstaltungen politischen Charakters habe ich im Laufe von 10 Jahren vier dirigiert.

a) Ein Konzert in Prag, kurz nach der Besetzung der Tschechoslowakei, in dem ich u.a. tschechische Musik aufführte und dem die meisten meiner tschechischen Kollegen beiwohnten. Es war mir so kurzfristig und in solcher Form nahegelegt worden, dass es mir schlechthin unmöglich war es abzusa-gen.

b) Die Meistersinger beim Parteitag in Nürnberg 1938 zu dirigieren, habe ich mich zunächst geweigert. Hitler erklärte daraufhin den ganzen Apparat der Meistersinger, die ich gerade in Salzburg geleitet hatte, nach Nürnberg transportieren zu wollen und verlangte die Aufführung kurzfristig in kategorischster Weise. Ich sah mich nicht imstande ein in dieser Form an mich gerichtetes Ersuchen in letzter Stunde abzulehnen. Unter den Zuhörern der Aufführung befanden sich u.a. Diplomaten aus der ganzen Welt.

c) Bei der Aufführung der Neunten Symphonie anlässlich des Geburtstages Hitlers 1942 befand ich mich in einer absoluten Zwangslage, der ich mich nicht entziehen konnte. Ich hatte ursprünglich zur selben Zeit, als diese Geburtstagsfeier stattfinden sollte, ein Konzert in Wien zu leiten. Goebbels setzte es indessen bei dem Wiener Gauleiter von Schirach hinter meinem Rücken durch, dass zu Gunsten der Geburtstagsfeierlichkeiten dies Wiener Konzert, zu dem schon die Proben begonnen hatten, verschoben wurde. Widerstand dagegen war, zumal in der vorgerückten Zeit des Krieges und da es sich um etwas mit Hitler persönlich zusammenhängendes handelte, gänzlich unmöglich. In den beiden folgenden Jahren gelang es mir, mich dieser «Verpflichtung» durch ein von langer Hand vorbereitetes ärztliches Zeugnis zu entziehen (Ärzte: 1943 Dr. Ludwig Schmitt, 1944 Dr. Egon Fenz – Wien und Geheimrat Sauerbruch – Berlin).

d) Ein geschlossenes Konzert auf der Burg in Prag im März 1944 nahm ich an, um auf diese Weise die kurz danach erfolgte Absage der Geburtstagsfeier Hitlers, die wohl die gefährlichste aller meiner Absagen die ganzen 10 Jahre hindurch war, überhaupt zu ermöglichen.

Man wird heute, nachträglich, vielleicht finden, dass es von keiner Bedeutung gewesen wäre, wenn ich Veranstaltungen, wie die beiden Geburtstagsfeiern 1943 und 1944 zu allem andern auch noch dirigiert hätte. Dies ist ein Irrtum; wenn nicht im Ausland, so wusste man doch in Deutschland sehr genau, warum ich nicht dirigierte. (Weiss man, dass sämtliche Pfarrer im 3. Reich gehalten waren, an diesem Tag öffentlich für Hitler *zu beten*? Ist dies nicht eine sehr viel weiter gehende Selbstpreisgabe, als

sie jemals einem Musiker zugemutet wurde?)

Diesen vier Aufführungen im Laufe von 10 Jahren, stehen etwa 60 Absagen gegenüber, die zum Teil unter schwierigsten Verhältnissen und persönlicher Gefahr gegeben wurden. Da waren jedes Jahr die sogenannten Kulturveranstaltungen des Parteitages, in denen Hitler selber sprach. Da waren die festen Aufführungen der Komponistentagung der Reichsmusikkammer in Düsseldorf, die sich ebenfalls mehrere Jahre hintereinander wiederholten und bei denen u.a. Goebbels sprach; da waren eine Reihe anderer offizieller Aufführungen. Kaum eine, die nicht zuerst mir «angeboten» wurde.

Ich habe mich der Zwangsbewirtschaftung, resp. der Kontrolle der Auslands-tätigkeit, wie sie der nat. soz. Staat durchzuführen bestrebt war, niemals gefügt. Von ausländischen Gastspielen (London, Paris, Schweden, Schweiz und Ungarn) nahm ich nur solche an, die mir als *Privatperson* galten. Niemals liess ich mich vom Staat einladen, irgendwohin schicken, im «Austauschverfahren» engagieren.

Alle anders lautenden Darstellungen sind falsch. Ich ging nicht dahin, wo der Staat es wollte, nicht in die Länder, die politisch als «bedeutungsvoll» erachtet wurden, nicht nach Spanien, Portugal, dem Balkan, der Türkei, usw., sondern nur an Orte, die für mich als Künstler Interesse besaßen und wo eine langjährige Musiktradition bestand, so z.B. später im Kriege nach Schweden, Ungarn, Schweiz. Dies gilt auch wenn ich mit Orchestern reiste, wie es in der ersten Zeit häufiger vorkam. (In den letzten Kriegsjahren zog ich es, um Missdeutungen zu vermeiden, vor, nur noch allein ins Ausland zu gehen.)

Wie ich dem Krieg gegenüber eingestellt war, mag am besten daraus ersehen werden, dass ich es von vornherein ablehnte, in einem besetzten Lande zu dirigieren. Weder in Norwegen, noch in Holland, weder in Belgien noch in Polen, noch gar in Frankreich war ich nach dem Jahre 1939. Alle anders lautenden Nachrichten sind erfunden. Ich habe während des Krieges sowenig in Lyon dirigiert, wie in Amsterdam oder Strassburg. Ich lehnte es prinzipiell ab, als Künstler im Gefolge von Tanks in ein Land zu kommen, auch und gerade dann, wenn ich in demselben, wie z.B. in Frankreich, vor dem Kriege alljährlicher Gast war. Eine Ausnahme bilden allein zwei Konzerte in Dänemark, das ich zunächst nicht in demselben Sinne wie die übrigen Länder als besetztes Land betrachtete. Als zu Beginn der Besetzung Dänemarks auf der Reise mit den Berliner Philharmonikern nach Stockholm aus wirtschaftlichen und reisetchnischen Gründen sich ein Konzert in Kopenhagen als wünschenswert erwies, war die Aufnahme von seiten des Publikums und zumal seitens der

dänischen Musikerschaft so entgegenkommend, dass ich keine Einwendungen machte, auch auf der 2 Jahre später stattfindenden Reise der Wiener Philharmoniker ein Konzert in Kopenhagen einzulegen. Diesmal war, wie mir trotz des grossen äusseren Erfolges nicht entging, die Stimmung völlig verändert und ich musste bereuen von meinem Prinzip, in besetzten Ländern nicht zu musizieren, dies eine Mal abgegangen zu sein.

Besondere Aufgaben erwuchsen mir nach dem «Anschluss» Österreichs. Ich war früher viele Jahre hindurch ebensoviel in Wien wie in Berlin tätig gewesen und hatte auch in den letzten Jahren meine Tätigkeit in Österreich nie ganz aufgegeben. Ich kann[t]e Wiens Musikverhältnisse genau, wusste aber ausserdem aus Goebbels eigenem Munde, dessen Einstellung Wien gegenüber. War er schon als Gauleiter von Berlin voller Eifersucht gegenüber Wien, so erschien dies besonders gefährlich dadurch, dass Hitler, wie allgemein bekannt, Wien geradezu hasste. Als man deshalb seitens Wiener Musikkreise an mich herantrat, ich möchte helfen, damit nicht unter dem völlig ahnungslosen und amüsischen Gauleiter Bürckel das Musikleben noch mehr von der Partei zu Grunde gerichtet oder dem Goebbel'schen Ministerium in die Hände gespielt würde, erklärte ich mich bereit, pro forma als «offizieller» Berater für österreichische Musikbelange einzutreten. Die Berufung auf meine Autorität gab Bürckel die Möglichkeit, Goebbels entgegen zu arbeiten. Eine eigentliche Stellung, wie man z. Teil im Ausland annahm, war das keineswegs. Weder Vertrag, noch Honorar waren damit verbunden, wohl aber viel Arbeit für mich. Ich benötigte eine eigene Sekretärin für Wien und es gelang mir mit ihrer Hilfe im Einzelnen viel Unheil zu verhüten. Die Erhaltung ihrer Unabhängigkeit verdanken die Wiener Philharmoniker allein meinem Eintreten, dasselbe gilt für die Gesellschaft der Musikfreunde mit ihrer wertvollen Sammlung, die Goebels beschlagnahmen wollte. Es ist meinen Bemühungen zu verdanken, dass schliesslich in Wien ein eigenständiger Operndirektor gewählt wurde, dass nicht nur die Eingriffe des Berliner Propagandaministeriums unmöglich gemacht wurden, sondern auch die österreichischen Nazis in ihre Schranken gewiesen wurden.

Im Vordergrund stand auch in Wien die Frage der politisch und rassistisch Verfolgten. Hierzu möchte ich zusammenfassend sagen: Ich setzte mich prinzipiell für *jeden* Fall von Judenverfolgung ein, der mir zu Ohren kam und bei dem ich helfen zu können glaubte. Ich liess mich von dieser meiner Haltung auch nicht abbringen, als Himmler mir im späteren Verlauf des Krieges mitteilen liess (durch meine beiden Sekretärinnen in Berlin und Wien), dass von nun an jeder

Fall von Sicheinsetzen für einen Juden oder jüdisch Versippten als staatsfeindliche Handlung betrachtet würde. Da man meine Haltung kannte (im Propagandaministerium wurde eine schriftliche Randbemerkung gefunden die lautete: «Es gibt keinen noch so üblen Juden, für den sich ein Furtwängler nicht einsetzt!») hatte ich leider nicht immer Erfolg, doch gibt es eine ganze Reihe von Fällen, wo ich Menschen das Leben retten konnte. Von bekannten Persönlichkeiten erwähne ich nur den Geiger Flesch, der durch meine Bemühungen von der Verschickung nach Polen verschont blieb und nach Ungarn, später nach der Schweiz gelangen konnte.<sup>9</sup> Seit meinem Wiedereintritt, also seit dem Sommer 1935, hatte ich mit dem Misstrauen der Gestapo zu kämpfen. Himmler, mit dem ich in den ersten Monaten nach der Machtergreifung wegen der Verhaftung eines mir befreundeten Arztes ein in sehr heftigen Formen verlaufendes Telefongespräch hatte, war, wie mir immer wieder zugetragen wurde, ein unversöhnlicher persönlicher Feind. Ich wurde die ganzen Jahre hindurch beobachtet und überwacht. Meine Umgebung hatte beständig Angst, dass ich mich um Kopf und Kragen rede, obwohl ich mich bemühte vorsichtig zu sein. Im letzten Jahr des Krieges erhielt ich Warnungen, die nicht mehr zu überhören waren. Im November 1944 erzählte mir eine klare, nüchterne, realistischdenkende Frau<sup>10</sup> – sie war Hausärztin bei Frau Himmler und hörte dort allwöchentlich aus unmittelbarer Quelle was beabsichtig[t] war – auf welche Weise die Verteidigung Deutschlands in der Endphase des Krieges organisiert werden sollte. Was sie sagte: dass man sich darüber, dass der Krieg verloren sei, im Klaren sei, dass man aber beabsichtige, soviel von Deutschland wie irgend möglich mit in den eigenen Untergang zu ziehen, bewahrheitete sich später wörtlich. Mir wurde es zunächst schwer, an ein solches Mass von unverantwortlichem Zynismus zu glauben. Umso glaubwürdiger aber erschienen Drohungen, dass Leute wie ich, die man von jeher für «Verräter» hielt, bei dieser Gelegenheit ihrem Schicksal nicht entgehen würden. Ich hatte zwei Zusammenkünfte mit dieser Frau. Als ich im Januar 1945 mein letztes Konzert in Berlin hatte, erschien sie eines Morgens plötzlich überraschend auf wenige Minuten. Sie erklärte mir, dass sie im Geheimen käme, dass niemand über ihr Kommen wissen dürfe und dass über mich ein «Bann» ausgesprochen worden sei. Kein SS-Mann und Nationalsozialist dürfe noch ein Wort mit mir sprechen, nicht nur, wie schon seit langem, mein Telefon, sondern auch jeder Schritt von mir würde überwacht; ich müsse jeden Tag mit der Möglichkeit einer Verhaftung rechnen. Ich stünde unter dem Verdacht der Mitwisserschaft an dem Attentat auf Hitler im Juli 1944.



Ich hatte damals noch Konzerte in Wien und dann in Berlin durchzuführen. Dies letzte Berliner Konzert sagte ich mit Krankheitsbegründung im letzten Moment ab, fuhr von Wien aus in die Nähe der Schweizer Grenze, wo ich mich mehrere Tage lang verborgen hielt und versuchte auf Grund eines Monate früher vom Auswärtigen Amt erhaltenen Visums mit dem ersten möglichen Zug in die Schweiz einzureisen. Meine Hoffnung, dass bei der Regierung der im Ausland an erster Stelle stehende Gesichtspunkt des Prestiges zunächst stärker wäre als alles andere oder dass man

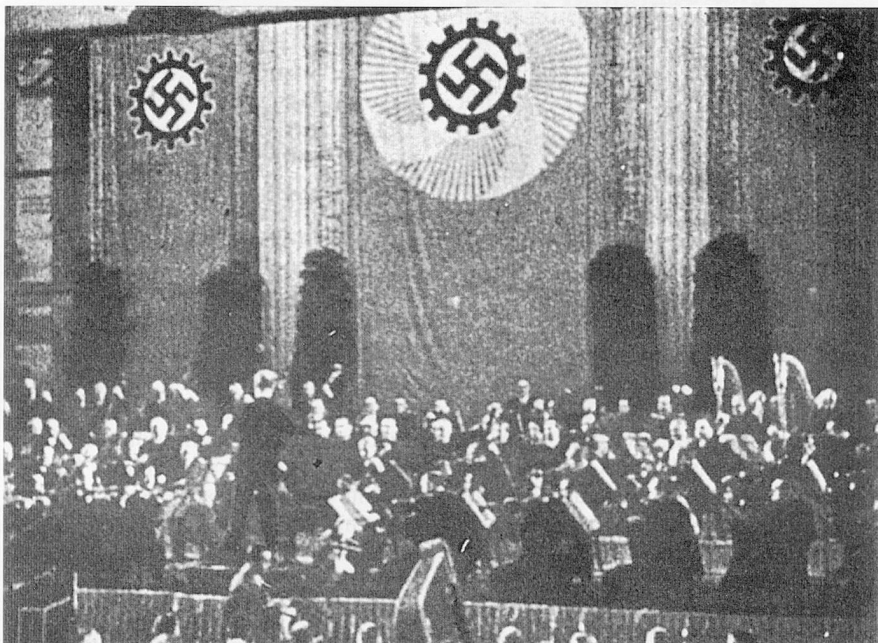
Europa angehört, war es ganz unmöglich, nicht auf Schritt und Tritt mit nationalsozialistischer Anmassung in Kollision zu geraten. Der ganze Sinn meines Verbleibens in Deutschland wäre in Frage gestellt worden, hätte ich hier nicht absolute Offenheit walten lassen. Das wusste auch die Regierung. Das Bewusstsein, als Vertreter des alten, ewigen europäischen Deutschlands angesehen zu werden, gab mir die Kraft zu meiner Haltung. Dies war auch wohl der Grund, warum die französische Regierung mir noch im Juli 1939 (auf Hitlers Geheiss durfte es in Deutschland infolge

(Wien 1940, wo ich mit dem Beginn wartete, bis die Dekorationen entfernt worden waren.)

Eines Tages hatte Goebbels erfahren, dass ich ein bombenfreies Refugium für meine Frau und die Kinder suchte. Goebbels teilte mir mit, dass sich der «Führer» eine Freude daraus machen würde, mir ein Haus zu schenken, ich möge nur sagen, in welcher Art, usw. Ich war äusserst erstaunt. Wenige Tage danach kam wirklich ein Abgesandter mit genaueren Vorschlägen zu mir. Ich schrieb darauf an Hitler: «In einer Zeit, wo so viele Deutsche durch den Krieg um Haus und Heim gebracht würden, könnte ich nicht das Geschenk eines eigenen Hauses annehmen». Ich war wochenlang nach dieser Absage in grösster Unruhe, wie sie aufgenommen würde. Man kam später noch mehrere Male, wenn auch vergeblich, darauf zurück, verfehlte aber vor allem nicht, die Tatsache, dass mir «ein Haus geschenkt würde», in Deutschland bekannt zu machen. Auch ein «Bunker» sollte mir im Laufe des letzten Kriegsjahres gebaut werden. Ich lehnte ebenfalls ab (schriftlich an Speer). Eines Tages erhielt ich eine mit führenden Namen aus der Reichskulturkammer unterschriebene Aufforderung, mich an einer Broschüre «Wir stehen und fallen mit Adolf Hitler», die im In- und Ausland verbreitet werden sollte, zu beteiligen. Man «erwarte jetzt (es war kurz nach dem Attentat im Juli 1944) unbedingt eine eindeutige Stellungnahme von jedem verantwortungsbewussten Deutschen». Ich lehnte schriftlich ab. (Was in dieser Form, wie ich nachträglich hörte, sonst kaum jemand riskiert hatte).

Der Propagandafilm des Berliner Philharmonischen Orchesters, der inzwischen auch im Ausland gezeigt worden ist und auf persönliche Anregung von Goebbels zurückging, sollte zuerst ganz auf meine Mitwirkung aufgebaut werden. War ich es doch gewesen, der den «Weltruf» des Orchesters nach dem ersten Weltkrieg mit diesem in zahllosen Reisen wieder neu begründet und aus dessen Händen das nat. soz. Deutschland dieses hochwertige «Propagandainstrument» entgegengenommen hatte. Dass gerade ich unter den Dirigenten des Filmes fehlen sollte, bei dem doch sonst alle anderen Prominenten die das philharmonische Orchester dirigiert hatten, mitwirkten, schien unmöglich. Man machte mir dazu die verschiedensten Angebote, u.a. gar in Person als Schauspieler aufzutreten oder zumindest doch die Krönung, den Schluss zu dirigieren. Diese Angebote variierten im Ton von grössten finanziellen Angeboten bis zu Berichten über die «tiefe Verstimmtheit» des Ministers, ja des Führers, über meine ablehnende Haltung. Da es sich um einen Propagandafilm handelte, der die Geschichte des Orchesters gefälscht darstellte, lehnte ich immer wieder ab.

\* \* \*



Furtwängler dirigiert ein Werkkonzert bei der AEG Berlin, 26. Februar 1942

an meine Ausreise nicht rechtzeitig denken würde, bestätigte sich. Ich kam hinüber. Wie ich nachträglich hörte, waren sofort nach meiner Abreise von Wien Beamte der Gestapo mehrere Male bei meiner Wiener Sekretärin, um meinen Aufenthalt festzustellen und schliesslich unter Drohungen ihrem Erstaunen Ausdruck zu geben, wie es möglich war, dass ich in die Schweiz entkommen konnte.

Ich hatte, seitdem ich in Deutschland geblieben war, damit zu rechnen, in Teilen der Welt, besonders in Amerika, verfehmt zu werden; das war, angesichts der nationalsoz. Propaganda, nicht zu ändern. In Deutschland selbst aber gab es für mich, wenn nicht offizielle, so doch «inoffizielle» Mittel genug, um keine Unklarheit darüber zu lassen, wo ich stand. Es entsprach nicht nur meinem Temperament, sondern ich hielt es geradezu für meine Pflicht, für meine Überzeugung einzustehen und dies umso mehr, je weniger dieselbe mit dem herrschenden Dogma übereinstimmte. Im täglichen Leben befand ich mich freilich in derselben Situation wie jeder andere Deutsche in diesem Terror-System; als Künstler aber, in meinem Beruf, d. h. als Vertreter einer Musik, die der ganzen Welt, zumindestens ganz

der gespannten politischen Lage nicht mehr veröffentlicht werden) die Würde des «Kommandanten» der französischen Ehrenlegion verlieh. Es gibt, von der schon erwähnten, durch Goebbels redigierten Wiedereintritts-Erklärung abgesehen (und auch diese wollte richtig gelesen werden) in den ganzen 12 Jahren nicht eine einzige Äusserung von mir – schriftlich oder mündlich – die nicht meine Einstellung klar und unmissverständlich dargetan hätte. «Anpassung» war nicht meine Sache. Die Verweigerung des «Hitlergrusses» an exponierter Stelle Hitler selber und seinem ganzen Stabe gegenüber erwähnte ich schon. Beispiele dieser Art aus allen den Jahren gibt es viele, die mir z. Teil durch Zuscriften wieder ins Gedächtnis gerufen wurden. Ich erwähne einiges:

Das Spielen der Hymnen (Horst Wessel-Lied), das nicht in Deutschland, aber zuweilen im Ausland bei besonderen Gelegenheiten gefordert wurde, lehnte ich ab (z.B. Paris – Weltausstellung 1937, wo in Gegenwart des Präsidenten der französischen Republik der Intendant des Orchesters vor der Aufführung der IX. Sinfonie die Hymnen dirigierte).

In mit Nazi-Emblemen geschmückten Sälen weigerte ich mich zu dirigieren<sup>11</sup>

Was zumal im Ausland schwer begriffen wird, ist, wieso ich dies alles durchführen konnte. Irgendetwas, meint man, kann da nicht stimmen! Entweder war ich gegen das Regime, dann hätte ich doch wie so viele Andere im Konzentrationslager enden müssen. War dies nicht der Fall, blieb ich unbehelligt, so musste ich für das Regime gewesen sein oder mindestens es an Doppelzüngigkeit, etc. nicht haben fehlen lassen. Dazu ist Folgendes zu sagen: Ein Grund dafür ist gewiss, dass dem Nationalsozialismus daran lag, meine Kunst und Leistung für sich propagandistisch auszuwerten. Man hatte die Mittel dazu, das über meinen Kopf hinweg praktisch ins Werk zu setzen, auch wenn ich mich in jedem einzelnen Fall, wo ich es konnte, dagegen wehrte soviel als möglich war. Aber es kam noch etwas anderes dazu: Man fürchtete mich wegen meiner Offenheit und meiner Vergangenheit. Man fürchtete die Menschen, die hinter mir standen, fürchtete mich als Exponent des alten Europas und eines wenn auch verborgenen, so doch freien Deutschlands. Dies alles erklärt, dass man sich viele Dinge von mir gefallen liess, die man von anderen nicht hingenommen hätte. Man nahm in diesem Punkt auf mich in einer ähnlichen Weise «Rücksicht» wie man sie z.B. dem in so freimütiger Weise auftretenden Graf Galen entgegenbringen musste.

\* \* \*

Es schien mir von Anfang an unmöglich, dass in Kunstdingen der blinde Terror einer relativ kleinen Gruppe, als die mir die Hitler'schen Nationalsozialisten innerhalb des grossen Deutschlands erschienen, auf die Dauer Erfolg haben könne. Ich versuchte zunächst mit den Mitteln des Geistes – denen, die mir als Künstler allein zur Verfügung standen – dem Terror entgegenzutreten. Nach kurzer Zeit sah ich ein, dass dies unmöglich sei und legte meine Stellungen nieder. Als ich mich dann doch entschloss in Deutschland zu bleiben, hatte ich, was den *Moment* betrifft, resigniert. Ich richtete mein Augenmerk auf eine fernere Zukunft. Es war mir klar geworden: Einem unmenschlichen und ungeistigen Regime gegenüber kam es nicht darauf an, als Held oder Märtyrer aufzutreten. Das hiess höchstens mit dem Kopf an eine Wand zu rennen und konnte nichts an den Tatsachen ändern. Wichtiger aber war, die Substanz deutschen Menschentums und deutscher Kultur über diese Krise hinweg zu retten. Bei aller Ehrfurcht vor denen, die im Kampf gegen das Regime ihr Leben verloren: wichtig schien mir vor allem das *Weiterleben* des deutschen Menschen und seiner Kultur. Ich wusste, dass eine einzige Aufführung eines wahrhaft grossen deutschen Musikwerkes aus sich heraus eine stärkere und wesenhaftere Verneinung des Geistes von Buchenwalde und Auschwitz war, als alle Worte je sein können. Man verstehe mich recht: Der Künstler

selber darf nicht «unpolitisch» sein. Er *muss* Stellung nehmen, denn er ist ein Mensch wie jeder andere. Ich glaube das Meinige getan zu haben um über meine Stellungnahme nach keiner Seite hin einen Zweifel gelassen zu haben. So weit er Mensch, Staatsbürger ist, ist der Künstler *verpflichtet*, seiner Überzeugung Ausdruck zu verleihen und dafür einzustehen. Nichts aber hat das mit seiner Kunst selber zu tun; diese ist um etwas Höherem willen da, gibt von Höherem Zeugnis. Wenn die Anderen wie z.B. Hitler die Kunst zum Demonstrationsobjekt, zum blossen Mittel politischer Propaganda herabwürdigen, – mögen sie es tun so lange sie die Macht dazu haben. *Der Künstler darf ihnen auf diese Ebene nicht folgen.* Als Künstler, als deutscher Musiker bin ich nicht nur Staatsbürger; hier bin ich Deutscher in jenem ewigen Sinn, von dem der Genius der grossen Musik Zeugnis gibt. Hier bin ich zugleich Europäer. Ich sagte es bereits: gerade heute ist es nötig daran zu erinnern, dass es etwas gibt und geben muss, das über den ganz im Diesseits verhafteten Gegensätzen der politischen Gegenwart steht, das von einer Gemeinschaft der Menschen, besser gesagt der «Menschheit» im Ganzen ausgeht. Das ist in erster Linie die Religion, dann die Wissenschaft und nicht zuletzt die Kunst. Gewiss zeugt die Musik von der *Nation*, von der sie stammt; aber von deren ewigen Wesen, nicht deren Tagespolitik. Es ist – gerade in unserer Zeit – recht eigentlich die *politische* Funktion der Kunst, überpolitisch zu sein.

Ich habe es versucht, meinen Pflichten als Staatsbürger und meinen höheren Pflichten als Künstler schlecht und recht, so wie ich es vermochte, gerecht zu werden. Ich mag mich hier oder dort geirrt haben. Andere mögen es besser gemacht haben. Irren ist menschlich. Nicht aber kann zugelassen werden, dass Leute, die selber für sich den bequemen Platz des Zuschauers inne hatten, sich nachträglich denen gegenüber, die im brennenden Hause versuchten zu retten, was zu retten war, als moralische Richter aufspielen und ihnen vorschreiben wollen, was sie hätten tun sollen.

Die Kunst, besonders die Musik, ist ohne die Nation, der sie entstammt, nicht denkbar. Bach, Beethoven, Wagner, Brahms sind Deutsche, Verdi und Puccini Italiener, Bizet und Debussy machen französische und Tschairowski russische Musik. Aber es ist nicht das Deutschland, Italien, Frankreich, Russland, das Kriege führt und Machtpolitik treibt, von dem diese Künstler aussagen. Es ist die Nation die liebt, nicht die die hasst, ist das ewige Wesen der Nation, von der die Musik Zeugnis gibt, nicht ihre Tagespolitik. Niemals ist dem Deutschen der Russe, der Franzose, der Italiener näher und liebenswerter als beim Anhören von Tschairowski, Bizet, Verdi, und niemals wird der Deutsche besser verstanden

werden, als angesichts Bachs und Beethovens. Richtig gesehen hat gerade die Musik die Aufgabe, zum Verständnis, zur Liebe unter den Völkern beizutragen, wie nichts Anderes. Wie aber wird das den Musikern, denjenigen, die schaffen, darstellen, verwirklichen, vergolten?!

Diese Musiker, diese Künstler wurden seit es eine menschliche Kultur gibt, immer angesehen als Bannerträger von Bestrebungen, die auf Bindung, auf Vereinigung der Menschen gerichtet sind, die daran erinnern, dass es Güter gibt, die allen Menschen gemeinsam sind. Noch Dschingis Khan, – einer der «Vorgänger» Hitlers – nahm die Künstler und Gelehrten aus den besiegten Völkerschaften, die er vernichten wollte, sorgfältig heraus. Lenin übernahm die Oper des Zaren wie sie war, ohne nach der politischen Zugehörigkeit der einzelnen Künstler zu fragen. Erst Adolf Hitler war es vorbehalten, der Frage nach dem politischen, völkischen und rassischen Bekenntnis eines Künstlers grösseren Wert beizumessen als der Frage nach dem Wesen seiner Kunstleistung und damit kundzutun, dass die eigentliche Aufgabe der Kunst nicht sei, die Menschheit über die Zersplitterung zu erheben, sie an ihren göttlichen Ursprung zu erinnern, sondern für bestimmte «politische» Ideen zu «demonstrieren». Und heute? Hat sich nicht die halbe Welt Hitlers absurde Anschauungen zu eigen gemacht?

- 1 Peter Heyworth, *Otto Klemperer: His Life and Times*, Bd. 2, 1933–1973, Cambridge 1996; rezensiert in *Dissonanz* Nr. 49, S. 41
- 2 Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 100
- 3 siehe Prieberg, S. 361
- 4 siehe Jürg Stenzl, *Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des Espressivo* in *Wilhelm Furtwängler in Diskussion*, Winterthur 1996, S. 31
- 5 siehe Prieberg, S. 304–6
- 6 Unterstrichenes im Text Furtwänglers wird kursiv wiedergegeben; alle Fussnoten sind vom Herausgeber. Orthographie, Interpunktion usw. folgen (ausser bei offensichtlichen Schreibfehlern) dem Original. Dieses Memorandum erscheint mit freundlicher Genehmigung von Elisabeth Furtwängler.
- 7 Edwin von der Nüll, Musikkritiker. Furtwängler wurde nach dem Kriege verdächtigt, wegen Nülls Parteinahme für Karajan gegen ihn intrigiert zu haben.
- 8 Herbert von Karajan
- 9 Dieses Verdienst konnte auch Willem Mengelberg für sich in Anspruch nehmen; vgl. den in dieser Nummer, S. 14 zitierten Brief Fleschs an Mengelberg.
- 10 Laut Prieberg S. 423 handelte es sich um eine Frau Dr. Richter.
- 11 Das hier abgedruckte Foto, das Furtwängler als Dirigent eines Werkkonzerts in der mit Hakenkreuzen drapierten Halle des Rüstungsbetriebs AEG Berlin (19.2.1942) zeigt, widerspricht dieser Darstellung.