

ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SIEBENUNDDREISSIGSTER BAND  
2008 – 2009

WALLSTEIN VERLAG

## DRITTER TEIL

### PROJEKTE DES ORDENS\*

\* Die Beiträge zu dem Öffentlichen Symposium des Ordens im Gedenken an die Ordensmitglieder Alexander von Humboldt und Charles Darwin erscheinen in dem Band »Zwei Revolutionäre: Alexander von Humboldt und Charles Darwin«, Göttingen 2010.

Für die Beiträge von Herbert Giersch: *Der Sachverständigenrat zur Begutachtung der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung*, von Rolf Zinkernagel: *Der Europäische Forschungsrat*, von Ernst-Joachim Mestmäcker: *Einzelberatung der Europäischen Kommission*, von Horst Albach: *Die Regierungskommission »Bundesbahn«* liegen keine ausgearbeiteten Beiträge vor.

## II. DIE MITGLIEDER DES ORDENS IM DRITTEN REICH

## LUDWIG FINSCHER

### ZWEI KOMPONISTEN UND EIN DIRIGENT IM NATIONALSOZIALISMUS: STRAUSS, PFITZNER UND FURTWÄNGLER

---

Richard Strauss (1864-1949), Hans Pfitzner (1869-1949) und Wilhelm Furtwängler (1886-1954) waren die drei Musiker, die in der Weimarer Republik in den Orden Pour le mérite gewählt wurden. Der letzte, der vor dem Ende des Kaiserreichs gewählt worden war, Max Bruch, war in vieler Hinsicht ein Künstler des Kaiserreichs und ein preußischer Künstler, wie wir gesehen haben.<sup>1</sup> Die drei jüngeren waren keineswegs Künstler der Republik, aber sie waren ebenso wenig Relikte der Vorkriegskultur, auch wenn das in den Kulturkämpfen der zwanziger Jahre oft so gesehen wurde; Thomas Mann nannte Strauss, zu dem er ein enges, aber ironisch gebrochenes künstlerisches Verhältnis hatte, gern und in vielen Variationen ein »Sonntagskind«, aber auch ein »naives Gewächs des Kaiserreichs« (Tagebuchnotiz vom 2. Mai 1934) oder einen »begabten Kegelbruder«. Als drei der prominentesten Künstler in der Republik standen sie in weit höherem Maße als ihre Kollegen aus dem 19. Jahrhundert im Interesse der Öffentlichkeit. Dies war eine viel breitere und diffusere Öffentlichkeit als zuvor, die erste Züge der Kulturindustrie ausprägte und die zugleich eine kulturpolitische Öffentlichkeit war. Von der politischen Katastrophe 1933 konnten sie nicht unbe-

rührt bleiben, und ihr Verhältnis zum nationalsozialistischen Staat war für diesen, der sie als nützliche Repräsentanten brauchen konnte, nicht unwichtig; Goebbels schrieb 1933 über Strauss, den er einen »dekadenten Neurotiker« nannte: »Leider brauchen wir ihn noch.«<sup>2</sup> Zugleich war es eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses, und das ist es bis heute geblieben. Auf die neuen Verhältnisse reagierten sie in charakteristisch unterschiedlicher Weise.

Strauss und Pfitzner gehörten zur selben Generation, und sie wurden im selben Jahr, 1924, in den Orden gewählt, allerdings nicht im selben Wahlgang; Pfitzner rückte auch hier, wie in der öffentlichen Wertschätzung, auf den zweiten Platz. Der 1922 neukonstituierte Orden hatte 1923 eine erste Wahl neuer Mitglieder vorgenommen, die kaum anders als programmatisch im Sinne der jungen Republik verstanden werden konnte; Fritz Stern hat in seinem Festvortrag 2002 nachdrücklich darauf hingewiesen. Gewählt wurden Albert Einstein, der schon damals von konservativen Kräften, auch politisch konservativen Naturwissenschaftlern angefeindet wurde; Gerhart Hauptmann und Max Liebermann, die zu den liebsten *bêtes noires* des Kaisers gehört hatten. Gewählt wurden auch der universitätspolitisch aktive und progressive Mathematiker Felix Klein und – vielleicht nicht ganz in dieses Bild passend – der Berliner Bildhauer Hugo Lederer, der gewiß kein Republikaner war, aber seit seinem Bismarck-Denkmal in Hamburg (1902-1906) auf der Höhe seines Ruhmes stand und der wegen der politischen Kontroversen um sein Hamburger Heine-Denkmal (1912/13, aber erst 1926 errichtet) öffentliches Interesse erregte. Von ihm stammen sehr eindrucksvolle Porträtbüsten der beiden Komponisten, die 1924 gewählt wurden, Strauss (1908 und 1910)<sup>3</sup> und Pfitzner (1901).<sup>4</sup>

Die Liste der 1924 Gewählten ist länger, liest sich aber weniger programmatisch, und heute sind vor allem noch die Namen der Künstler und Kunstverwandten geläufig: Georg Dehio, Max Slevogt und die beiden Komponisten. Wenigstens bei Slevogt und Strauss mag man allerdings noch einen Anklang an die programmatische Wahl von 1923 spüren – Slevogts hemdsärmeliger Impressionismus entsprach schwerlich dem Kunstverständnis des Kaisers, und jedenfalls

verabscheute der Monarch die Musik seines Hofkapellmeisters Strauss. Dazu paßte gut, daß Strauss 1918 ausgerechnet von Liebermann, psychologisch höchst eindringlich und vielschichtig, porträtiert worden war.<sup>5</sup>

Strauss war 1924 ohne jeden Zweifel der führende deutsche Komponist, als eine Person der Musikgeschichte und zugleich als eine bestimmende Kraft der Kunst der Gegenwart. Seine musikgeschichtlich relevanten Werke waren noch immer ästhetische Gegenwart – bis 1944 standen die Bühnenwerke in der Aufführungstatistik an der Spitze aller Werke der lebenden deutschen Komponisten –, aber diese Werke waren vor allem die aus den Jahren des Kaiserreichs, also die Tondichtungen und diejenigen Opern, die Kompositionsgeschichte geschrieben hatten: *Salome*, *Elektra*, *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier*.

*Die Frau ohne Schatten* (Uraufführung 1919), die Hofmannsthal als das Hauptwerk der einzigartigen künstlerischen Zusammenarbeit des bedeutenden Dichters mit dem bedeutenden Komponisten konzipiert hatte, war das erste der großen Bühnenwerke, das zwiespältig war und zwiespältig aufgenommen wurde, und unter dem Ansturm der jungen Opernkomponisten der zwanziger Jahre – Paul Hindemith, Ernst Krenek und Kurt Weill vor allem – begann Strauss' Führungsposition brüchig zu werden. Seine neuen Werke des folgenden Dezenniums – *Intermezzo* 1924, *Die Ägyptische Helena* 1928, *Ara-bella* 1933 – waren nicht geeignet, diese Entwicklung zu stoppen, zumal – wie schon beim Rosenkavalier 1911 – der gewohnte Strauss-Tonfall, auf den das Publikum, aber ebenso der Komponist vertraute, die avantgardistischen Züge dieser Werke allzu glatt verdeckte (sie werden erst jetzt langsam erkennbar).

Strauss fand seine Rolle als musikalischer *praeceptor Germaniae* fast über Nacht bedroht, und das nahm er nicht seinen Kollegen übel, für die er ohnehin kaum Sympathien hatte, sondern der Republik, von der er sich weit unter Wert gehandelt glaubte. Sein monumentales Selbstbewußtsein und seine jahrzehntelang eingeübte Rolle als bedeutendster Komponist der Nation erlaubten ihm keine Kompromisse, und seine rigorose Abgrenzung der Welt der Kunst von der

ihm gleichgültigen, ja verachteten Alltagswelt erlaubte ihm nicht, in letzterer mehr als die pflichtschuldige und vor allem tributpflichtige Ermöglicherin der Kunst zu sehen. Und die Welt der Kunst, das heißt der Musik, war für ihn nicht das, was sich in den zwanziger Jahren entwickelte, und erst recht nicht das, was Goebbels und Rosenberg nach 1933 anstrebten, sondern die Bewahrung und Weiterführung der europäischen Tradition von Bach bis Wagner – unter Strauss' Führung.

Aus diesen vollkommen weltfremden Prämissen ist fast alles zu verstehen, was Strauss unternahm, als die Nationalsozialisten 1933 die Macht übernahmen. Er war kein Nationalist, auch wenn er von der besonderen musikalischen Mission Deutschlands überzeugt war, er war kein Antisemit, er war kein Reaktionär, er war überhaupt ein gänzlich apolitischer Mensch, der nur an der Kunst wirklich interessiert war, der sich mit Recht für den größten lebenden deutschen Komponisten hielt und der seine eigenen Interessen – auch seine wohlverstandenen und mit großem Nachdruck durchgesetzten materiellen und Macht-Interessen – verfolgte, um der Kunst dienen zu können. Er biederte sich nicht an, aber er sah im neuen Regime eine Chance, seine Ideen von einer Bewahrung und Weiterführung der Tradition endlich zu verwirklichen, mit ihm selbst als oberstem Repräsentanten der deutschen Musik. So übernahm er Ehrenämter, sprang für politisch mißliebig gewordene Dirigenten ein, unterzeichnete (ebenso wie Pfitzner) den schändlichen *Protest der Richard Wagner-Stadt München* gegen Thomas Manns Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* und konnte oder wollte nicht einsehen, daß er nur als Galionsfigur mißbraucht wurde. Schon 1935 kam es zum Eklat, als Strauss durchsetzte, daß bei der Uraufführung der *Schweigsamen Frau* der Name des jüdischen Librettisten, Stefan Zweig, nicht unterdrückt wurde, und als die GESTAPO einen Brief von Strauss an Zweig abfing, in dem er seine Verachtung für die Handlanger des Regimes, die ihn drangsalierten, und für den staatlichen Antisemitismus, den er nicht ernst nahm, mit bajuwarischer Direktheit ausdrückte. Strauss wurde gezwungen, als Präsident der 1933 gegründeten Reichsmusikkammer zurückzutreten, aber sein Welt-

ruhm reichte wenigstens dafür aus, daß weitere Repressalien ausblieben, und in internationalen Gremien wie dem *Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten* (1934-1945) durfte er die Rolle des nützlichen Idioten spielen. Von nun an konzentrierte er sich ganz auf seine Arbeit und auf seine Familie, und sein Weltruhm und gute Freunde schützten ihn auch weiterhin, so daß es gelang, die jüdische Schwiegertochter und die Enkel vor der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie zu retten. Als der Zweite Weltkrieg begann, war der Komponist ein alter Mann, und die schöpferische Kraft ließ nach. Aber sie war noch immer groß genug, um – in Verbindung mit einem einzigartig virtuosen kompositorischen Handwerk – noch Meisterwerke zu schaffen: die letzte Oper, *Capriccio*, in der Strauss' seit dem *Ariadne*-Vorspiel entwickelter Konversationsstil zur Vollendung gekommen ist, die *Vier letzten Lieder* und vor allem die *Metamorphosen* als Epitaph auf, wie der Komponist schrieb, »eine 3000jährige Kulturentwicklung«. Es waren Abgesänge und eigentlich Abgesänge auf das 19. Jahrhundert. Und der Weltruhm schützte ihn weiter. Das Entnazifizierungsverfahren, 1945 mit der Einstufung in Kategorie I – »Hauptschuldige« – eröffnet (auch dies eher ein Reflex seiner Prominenz als Einsicht der Ankläger in die Sachlage), verlief im Sande und wurde 1947 mit dem Urteil »nicht betroffen« abgeschlossen, und im Oktober 1945 erlaubte die Militärregierung dem Ehepaar Strauss die Ausreise in die Schweiz. Im Oktober 1947 wurde ein von Sir Thomas Beecham veranstaltetes Strauss-Fest in London, bei dem der Komponist zum letzten Mal öffentlich dirigierte, zu einem letzten künstlerischen Triumph. Im Mai 1949 kehrte das Ehepaar nach Garmisch zurück. Strauss wurde zu seinem 85. Geburtstag von der Bayerischen Staatsregierung mit einem Festakt geehrt. Drei Monate später starb er. Sein Verhalten im und gegenüber dem Nationalsozialismus war politisch ahnungslos, kurzsichtig, weltfremd und egozentrisch gewesen, aber sicherlich nicht unehrenhaft.

Der Fall Pfitzner lag einfacher, nicht zuletzt deshalb, weil er eine rein deutsche und in mancher Hinsicht eine typisch deutsche Ange-



legenheit war. Pfitzner war – daß er heute fast vergessen ist, täuscht leicht darüber hinweg – ohne Zweifel ein sehr bedeutender Komponist, aber er wurde fast nur in Deutschland rezipiert und dort als dezidiert deutscher Komponist, als Wahrer und Vollender der großen romantischen Tradition, und zwar von Anfang seiner Laufbahn an, während Strauss ja als Avantgardist begann. Das führte sehr schnell zur Parteienbildung um die beiden, die miteinander respektvoll, aber ohne Sympathie umgingen. Und während Strauss über Wagner hinauszielte, ging Pfitzner hinter Wagner zurück, und während Strauss von Erfolg zu Erfolg eilte, komponierte sich Pfitzner eigensinnig in die Welt Schumanns und Marschners hinein – ohne in seiner Musiksprache epigonal zu werden. Er war unzeitgemäß von Anfang bis Ende seiner Laufbahn, und er hatte, wenn man von einigen Instrumentalwerken und den beiden Kantaten absieht, nur einen großen und dauerhaften Erfolg: die Oper *Palestrina* (Uraufführung München, Juni 1917) – die einzige, die auch heute noch lebendig ist und ein ganz außerordentliches Werk, das aber seinen Erfolg weniger der Musik als seinem von Pfitzner selbst geschriebenen Text und vor allem seinem ideologischen Subtext und seiner ideologischen Rezeption als Ende und Krönung der deutschen romantischen Musik verdankte. Thomas Mann formulierte das im großen *Palestrina*-Kapitel seiner *Betrachtungen eines Unpolitischen*, das schon im Oktober 1917 in Vorabdrucken verbreitet wurde; sein geradezu grundstürzendes *Palestrina*-Erlebnis wirkte noch im *Dr. Faustus* und in *Der Erwählte* nach. Pfitznerns »Dank« dafür, für die von Mann betriebene Gründung eines Pfitzner-Vereins 1918 und für die Rede zu Pfitznerns 50. Geburtstag 1919 war das Münchner Pamphlet, das Thomas Mann 1933 in die Emigration trieb und dessen Haupturheber neben dem politisch reaktionären und fanatisch wagnerianischen Dirigenten Hans Knappertsbusch eben Pfitzner war.

Aber es war typisch für Pfitzner, daß er die Hand biß, die ihn streichelte. Er fühlte sich zeitlebens verkannt, und er ließ als hochgebildeter, scharfsinniger und gnadenlos polemischer Schriftsteller keinen Zweifel daran, daß er die Welt nach dem Ende des Kaiserreiches, in der er leben mußte, abscheulich fand: die Weimarer Republik, ob-

wohl ihn die Preußische Akademie der Künste 1919 aufnahm und obwohl der Musikreferent im Kultusministerium, Leo Kestenberg, ihm eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie übertrug (bewußt, um ein Gegengewicht gegen Busoni und später Schönberg zu schaffen); die Neue Musik in allen ihren Spielarten, für ihn verkörpert eben in Busoni und in dem Musikschriftsteller Paul Bekker, gegen die er eine ebenso scharfsinnige wie maßlose Polemik führte; die finstere Verschwörung der Siegermächte von 1918, die ihn um seine Position als Opern- und Konservatoriumsdirektor in Straßburg gebracht hatten. Zur Verschwörung der Siegermächte trat die Weltverschwörung des internationalen Judentums, eine fixe Idee, die ihm auch seine jüdischen Freunde nicht ausreden konnten – Freunde, für deren Rettung er sich aufopfernd, aber letztlich erfolglos einsetzte – und an der er bis zu seinem Tod festhielt. Und er war, im Gegensatz zu Strauss, ein dezidiert politischer Mensch. Alles das trieb ihn in die Arme der Nationalsozialisten, die er einerseits für sein Schaffen auszunutzen suchte, denen er aber andererseits die Komposition einer Hymne auf Hitler und einer Ersatzmusik für Mendelssohns *Sommer-nachtstraum* ebenso wie den Eintritt in die Partei verweigerte. Generell war sein Umgang mit den Machthabern geprägt von Größenwahn, Verachtung, gänzlicher Naivität und gänzlicher Furchtlosigkeit (auch dies ein bemerkenswerter Gegensatz zu Strauss) und von der Überzeugung, daß sie verpflichtet waren, ihn nun endlich als den größten deutschen Komponisten zu installieren. Eigentlich war er immer in Opposition, gegen alles, und daran änderten weder die vom Kreis um Alfred Rosenberg seit 1935 veranstalteten Pfitzner-Wochen etwas noch die makabrerweise gegen Ende des Zweiten Weltkriegs sich auffallend häufenden Pfitzner-Feste wie 1941 in Braunschweig, 1943 und 1944 als Pfitzner-Schumann-Feste in Zwickau oder die Auftritte bei seinem Freund und Gönner, dem Generalgouverneur Hans Frank in Krakau 1941-1944. Verbohrt antisemitisch und politisch uneinsichtig blieb er bis zum Tod. Sein letzter und schlimmster Oppositionsakt war die Solidaritätsadresse, die er Frank 1946 in die Todeszelle schickte. 1945 hatte ihm die amerikanische Militärregierung jegliche berufliche Betätigung untersagt und ein Aufführungs-

verbot seiner Werke verhängt, das erst 1948 nach dem Freispruch im Entnazifizierungsverfahren aufgehoben wurde. Seine letzten Freunde waren die Wiener Philharmoniker, die ihn 1949, drei Monate vor seinem Tod, zu einer umjubelten *Palestrina*-Aufführung nach Wien holten und die durchsetzten, daß er ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof erhielt.

Wilhelm Furtwängler war unter den großen Dirigenten des 20. Jahrhunderts einzigartig, weil er kein Dirigier-Handwerker, sondern ein Dirigier-Magier war, dessen irrationale Wirkung kein Orchester-musiker, kein Kollege und kein Publikum bis heute wirklich erklärt hat – der Dirigent Michael Gielen, gewiß ein eher nüchterner Beobachter, nannte den »gewaltigen Musiker« ein »Rätsel« und meinte, er habe sich beim Dirigieren »offenbar in einer Art Trance« befunden.<sup>6</sup> Aber es ging wohl tiefer: Adorno hat es in einem sehr frühen, erstaunlichen Text so gedeutet, daß der Dirigent im geschichtlichen Stadium des Zerfalls der Tradition die Reproduktion in Produktion verwandelt habe: daß er »die zerfallenden Werke nochmals« komponiere<sup>7</sup> – zugleich ein Hinweis auf das Moment der Improvisation in Furtwänglers Dirigieren, das die extremen Unterschiede der je einzigartigen Aufführungen und den dennoch bezwingenden Eindruck erklären mag, daß die gerade sich ereignende Aufführung die einzig richtige sei. Das wiederum geht zurück auf Furtwänglers Werdegang: Er wurde Dirigent, weil er nach dem Tod des Vaters 1907 einen Brotberuf ergreifen mußte, aber er hatte als Komponist begonnen und blieb Komponist auch als Dirigent. Auch hier hat der junge Adorno hellhörig (und boshaft) etwas gefunden: »Er dirigiert so, wie Pfitzner komponieren möchte.«

Michael Gielens Formulierung »offenbar in einer Art Trance« deutet auf einen anderen Aspekt, der wesentlich auch für Furtwänglers Verhältnis zum Regime der Verbrecher war: Oskar Kokoschka erschien er als »Botschafter aus einer anderen Welt«,<sup>8</sup> und er selbst hat diese Welt definiert: »in der Musik betreten wir eine neue Welt, in der wir von der anderen erlöst sind«. Die Alltagswelt bedeutete ihm nichts, die Kunst alles. Die kunstreligiöse Überhöhung der Musik

machte ihn einerseits geneigt, Kompromisse zu machen, wenn sie seiner Kunst dienten, aber die kunstpriesterliche Verachtung des Alltags sorgte andererseits dafür, daß er nicht jeden Kompromiß machte. So entstand eine widersprüchliche Haltung, die ihn angreifbar machte, je nach dem Blickwinkel des Betrachters: einerseits – andererseits; zum Beispiel dirigierte er in den Mittagspausen von Rüstungsbetrieben für die Arbeiter Konzerte, die sehr erfolgreich waren und vom Regime in Presse, Rundfunk und Kino propagandistisch ausgeschlachtet wurden. Aber er ließ sich nie auf das Regime wirklich ein – sehr im Gegensatz zu Strauss, von Pfitzner ganz zu schweigen. Bei Konzerten vermied er den Hitlergruß (der seit 1936 allerdings nicht vorgeschrieben, sondern nur erwünscht war) und das Abspielen des Horst-Wessel-Liedes. Auf das Verbot von Hindemiths Oper *Mathis der Maler* reagierte er mit der Niederlegung aller Ämter und einem aufsehenerregenden Zeitungsartikel. Gegen das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* protestierte er in einem offenen Brief an Goebbels, und die Übernahme eines Bruno-Walter-Konzerts, nachdem die Machthaber den Dirigenten eingeladen hatten, lehnte er ab (Strauss übernahm es). Zahlreichen gefährdeten und verfolgten jüdischen Musikern half er bis zur Selbstgefährdung (und in den ersten Jahren des Regimes mit erstaunlichem Erfolg, weil Goebbels ihn als Galionsfigur der nationalen Kultur und Kulturpolitik zu instrumentalisieren suchte). Zu Mendelssohns 125. Geburtstag 1934 führte er mit den Berliner Philharmonikern drei Sätze aus der *Sommernachtstraum*-Musik auf, und noch 1944 lehnte er die offizielle Aufforderung zu einem »Führerbekennntnis« schriftlich ab – im Gegensatz zu Carl Orff und Werner Egk. Schon seit Kriegsbeginn hatte er das Dirigieren immer mehr eingeschränkt und Auftritte in besetzten Ländern abgelehnt, soweit es irgend ging. Aber im Delirium der letzten Kriegsmonate begann er dann doch (nicht zuletzt dank wiederholter Warnungen Albert Speers) zu begreifen, daß die Gefahr wuchs, und mit Glück gelang die Flucht in die neutrale Schweiz. Und schon in der Schweiz, noch vor dem Ende des Dritten Reiches begann Furtwängler den Preis dafür zu bezahlen, daß er trotz allem in Deutschland geblieben war:

Hier und bald vor allem in den USA galt er in weiten Kreisen schlicht als einer der prominentesten Naziverbrecher, Busenfreund von Hitler, Goebbels und Göring, fanatischer Antisemit, und diese Einschätzung jenseits aller historischen Fakten ist noch heute virulent. Erst ab dem Frühjahr 1947 durfte er wieder dirigieren, schon am 30. November 1954 starb er.

Die Ironie des Schicksals hat es gewollt, daß ausgerechnet der Dirigent, der nur im Moment des Musizierens ganz er selber war und der die Studio-Arbeit und die Schallplatte gar nicht liebte, durch die Schallplatte einen Nachruhm errungen hat wie kein anderer.

Zu den Zeugnissen dieses Nachruhms gehört ein einzigartiges Dokument – einzigartig und erschreckend dadurch, daß eine Aufführung, die festlich sein sollte, sich in eine Manifestation des Widerstands verwandelte. Für den Vorabend von Hitlers Geburtstag, den 19. April 1942, hatte Goebbels das übliche Festkonzert anberaumt, mit dem *Air* aus Bachs dritter Orchestersuite, einer Festrede von Goebbels und Beethovens 9. Symphonie. Furtwängler hatte seine Teilnahme an diesen Geburtstagskonzerten – wie an allen offiziellen Partei-Anlässen – bis dahin vermeiden können, und er war zu Proben in Wien. Aber Hitler wünschte sich zum Geburtstag Furtwängler und die 9. Symphonie, die Berliner Philharmoniker hatten das Werk mit Furtwängler drei Wochen zuvor aufgeführt, und Goebbels insistierte. Furtwängler hatte keine Wahl. Beide Konzerte wurden vom Reichsrundfunk gesendet, und das Abonnementskonzert mit seinen Wiederholungen vom 21. bis 24. März wurde aufgenommen.<sup>9</sup> Ob auch das Geburtstagskonzert professionell aufgenommen wurde, ist unklar, aber die Aufführung der 9. Symphonie wurde privat von einem Hörer auf Schallplatten mitgeschnitten, und dieser Mitschnitt hat sich erhalten.<sup>10</sup> Die Aufnahme vom 21./24. März ist heute zu Recht berühmt, wegen der beispiellos finsternen, geradezu beängstigenden Intensität des ersten Satzes, ein wahrer Höllensturz, der dann aber allmählich in den folgenden Sätzen gleichsam zurückgenommen wird (solche übergreifenden Dramaturgien gehörten zu Furtwänglers einzigartigen Wirkungsmitteln), so daß die idealistische Botschaft des Finales positiv verstanden werden kann. In der

Aufführung vom 19. April ist die Dramaturgie umgekehrt: Der erste Satz ist schroff genug, aber nicht verstörend, danach aber verdüstert sich der Horizont immer mehr, sogar im langsamen Satz, und das Finale verwandelt – durch Übersteigerung und Überzeichnung – Schillers und Beethovens Jubel in schrille Verzweiflung, bis in den 21 Takten des Prestissimo-Schlusses die Musik selbst im Chaos versinkt. Unwillkürlich denkt man an Thomas Manns *Doktor Faustus*: Es ist, als wollte Furtwängler im Angesicht der Verbrecher die 9. Symphonie zurücknehmen.

#### *Literaturhinweis*

Strauss, Pfitzner und Furtwängler waren die drei Musiker, die im Verhältnis Thomas Manns zu – wie er es nannte – »dem absolut Verdächtigen«, nämlich der Musik, zentrale Rollen spielten. Das ist sehr lesenswert dargestellt, wenn auch aus der Perspektive Manns und nicht ohne Polemik, in drei großen Kapiteln bei Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006. Die beiden besten und einander ideal ergänzenden Lexikon-Artikel über Furtwängler sind derjenige von David Cairns in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, London 2001, Volume 9, S. 357-360, und derjenige von Peter Gülke in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, Band 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 291-297.

Leider gibt es bis heute keine Furtwängler-Biographie, die wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. Am nächsten kommen solchen Ansprüchen Fred. K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986; englisch als *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, London 1991 und Boston 1994, und Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford – New York 1992. Beide Bücher sind deutlich apologetisch und gegenüber den Gegnern Furtwänglers nicht selten polemisch, und beide lassen zum Teil die rigorose Quellenkritik vermissen, die gerade bei diesem noch immer kontroversen Gegenstand nötig wäre.

## *Anmerkungen*

- 1 Orden Pour le mérite. Reden und Gedenkworte. 36. Band 2007-2008, Göttingen 2008, S. 151-159 und CD.
- 2 Zitiert nach Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 315.
- 3 Abb. der Bronzestatuette von 1910 in Waldemar Grzimek, *Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1969. S. 77 nennt der Verfasser diese Straussbüste »Lederers beste Arbeit«.
- 4 Abb. in *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914*, Ausstellungskatalog, Berlin 1990. Die Büste befindet sich in Berlin, Musikinstrumentenmuseum SMPK.
- 5 Zwei Fassungen, die erste in Berlin, Nationalgalerie SMPK; die zweite in Garmisch, Privatbesitz. Abb. beider Fassungen in Matthias Eberle, Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölskizzen, Bd. II, München 1996, Nr. 1918/8 und 1918/9; Farbabb. der zweiten Fassung auch in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Ausgabe, Personenteil, Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 66.
- 6 *Erinnerungen an Furtwängler*, in: Neue Zürcher Zeitung, 27. Juni 1996; zitiert nach Peter Gülke, Artikel *Furtwängler* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Ausgabe, Personenteil, Band 7, Kassel u.a. 2002, Sp. 292.
- 7 *Drei Dirigenten*, in: Musikblätter des Anbruch 8, 1926, S. 315-319; jetzt in *Gesammelte Schriften* 19 (= *Musikalische Schriften* VI), Frankfurt a. M. 1984, S. 453-459.
- 8 Zitiert nach Gülke, a.a.O., Sp. 292.
- 9 Es gibt mehrere CD-Wiedergaben in annehmbarer Tonqualität, am besten ist die der japanischen Firma Opus Kura, OPK 7003, o.J.
- 10 Leider in sehr schlechter Tonqualität. CD bei Archipel ARPCD 0270, 2004.