

# Obsession ›Amerika‹

## Wilhelm Furtwänglers transatlantische Karriere (1925-1954)<sup>1</sup>

Friedemann Pestel

Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann Wilhelm Furtwängler, aus seinem Schweizer Exil heraus den Neubeginn seiner internationalen Karriere zu sondieren. Während des alliierten Dirigierverbots, seiner Rückkehr ans Pult der Berliner Philharmoniker 1947 und der schließlich wieder wachsenden Zahl internationaler Auftritte setzte der nach seinem Selbstverständnis weltweit führende Dirigent auf potenzielle ›Tandempartner‹ im internationalen Musikbetrieb. *Cultural brokers* wie der Konzertagent Andrew Schulhof oder seine frühere Referentin Bertha Geissmar, mit denen er bis zu ihrer erzwungenen Emigration in den 1930er-Jahren zusammengearbeitet hatte, sollten ihm als politisch kompromittiertem Exponenten des nationalsozialistischen Musiklebens zurück auf die internationale Bühne verhelfen.<sup>2</sup>

Im Briefwechsel mit dem in die Vereinigten Staaten emigrierten Schulhof ließ Furtwängler keinen Zweifel daran, wo die Prioritäten seiner Nachkriegskarriere lagen: »Auch ich glaube, dass in Amerika der eigentliche Grund zu allen meinen Schwierigkeiten liegt, und daher auch dort der Hebel angesetzt, der Kampf aufgenommen werden muss«, so umriss der erzwungenermaßen untätige Dirigent bereits Ende 1945 das vermeintliche Haupthindernis wie das Hauptziel seines professionellen Neuanfangs. Nach Aufhebung seines Dirigierverbots 1947 glaubte sich Furtwängler bereits in der Lage, über Schulhof in Richtung des amerikanischen Musikmarkts Bedingungen stellen zu können: »Amerika hat für mich nur Reiz,

1 Für die großzügige Förderung der Forschungen zu diesem Aufsatz danke ich der Baden-Württemberg Stiftung.

2 Zu Schulhof John Lucas: *Thomas Beecham. An Obsession with Music*, Woodbridge 2011, S. 262; weiterhin Bertha Geissmar: *Musik im Schatten der Politik*, Zürich 1945. Zum Tandemkonzept Matthias Pasdzierny: *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München 2014 sowie Friedemann Pestel: *First Concerts on the International Stage: The British Comebacks of the Vienna and Berlin Philharmonics in 1947/48*, in: *Music and Postwar Transitions in the 19th and 20th Centuries* (= Explorations in Culture and International History 10), hg. von Anaïs Fléchet, Martin Guerpin, Philippe Gumpowicz und Barbara L. Kelly, New York/Oxford 2023, S. 54–79.

wenn ich nach allem was geschehen ist dorthin zurückkehre als der der ich bin, nämlich an allererster Stelle«, um schließlich die Perspektive vollends umzukehren und sich zum transatlantischen Maßstab musikalischer Weltgeltung zu erheben: »Wenn ich nicht als der erste und bedeutendste Dirigent für klassische Werke überhaupt nach Amerika komme [...] – so hat es für mich nicht den geringsten Wert dorthin zu kommen. Nicht ich habe mich vor Amerika zu verantworten, sondern dieses hat mir gegenüber allerlei gut zu machen und seine künstlerische Ehre durch Anerkennung meiner Leistungen wiederherzustellen.«<sup>3</sup>

Mit »allerlei« spielte Furtwängler auf seine mittlerweile gut 25 Jahre währende Auseinandersetzung mit nordamerikanischen Orchestern, Konzertagenten, Musikkritikern, Musikerkollegen und Musikaktivisten an, die Anfang der 1920er-Jahre mit ersten Kontakten zum New York Philharmonic Orchestra begonnen und ihn zwischen 1925 und 1927 zu drei Gastspielserien mit insgesamt 70 Konzerten bei diesem Orchester geführt hatte. Obwohl diese Auftritte seine einzigen in den Vereinigten Staaten blieben, entwickelten sich die folgenden amerikanischen Comebackversuche zu einer Karriereobsession Furtwänglers, gerade weil sie mehrfach scheiterten: 1932 eine Tournee mit den Berliner Philharmonikern, 1936 Furtwänglers Verpflichtung als Chefdirigent des New York Philharmonic, 1949 ein Gastspiel mit Option auf Dauerverpflichtung beim Chicago Symphony Orchestra und schließlich 1955/56 zwei ausgedehnte USA-Tourneen mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, die ihn bis auf sein Sterbebett im November 1954 beschäftigten. »Obsessiv« waren Furtwänglers USA-Projekte insofern, als sie in den eigenen Planungen des Dirigenten weitaus größeren Raum einnahmen, als es für die Außendarstellung seiner Karriere den Anschein hatte. Sie irritieren damit die Vorstellung von einem Künstler, der »nahezu gegen alle die Epochen stand, in denen er lebte«. Seine Rückkehr in amerikanische Konzertsäle und die Qualität amerikanischer Orchester wurden für Furtwängler zum Gütekriterium seiner »Weltgeltung«, an dem sich seine eigene »Weltpraxis« in Form internationaler Gastspiele bemaß.<sup>4</sup>

Furtwänglers Amerika-Ambitionen weichen vom dominierenden Furtwängler-Bild in Öffentlichkeit und Forschung ab. Zwar haben sich jüngere Forschungsbeiträge vielfach kritisch mit Furtwänglers intellektuellem Selbstverständnis und

3 Wilhelm Furtwängler an Andrew Schulhof, Clarens, 10.11.1945, Zürich, 30.1.1948 sowie Clarens, 10.8.1948, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin (SPK), 55 Nachl 13/A, Kasten 32.

4 Herbert Haffner: *Wilhelm Furtwängler. Im Brennpunkt von Macht und Musik*, Hofheim 2020, S. 405. Zu »Weltgeltung« und »Weltpraxis« Jürgen Osterhammel: »Welteroberndes Künstler-tum«. *Weltsemantik und Globalisierung im Zeitalter von Richard Wagner und Werner von Siemens*, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), hg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Würzburg 2017, S. 17–35.

seinem Verhältnis zur (deutschen) Nation auseinandergesetzt; gleichwohl zeichnen sie weiterhin das Bild eines ›deutschen Kapellmeisters‹, dessen knapp fünf Jahrzehnte währende Karriere sich primär zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik abgespielt zu haben scheint.<sup>5</sup> Diesem methodologischen Germanozentrismus steht jedoch seine transnationale Laufbahn gegenüber: Zwischen 1918 und 1954 dirigierte Furtwängler mehr als 1.000 Konzerte in knapp 20 Ländern außerhalb Deutschlands. Das heißt, mehr als ein Drittel seiner Auftritte in diesen Jahrzehnten absolvierte er im ›Ausland‹, entweder mit lokalen Orchestern oder mit den Berliner und Wiener Philharmonikern auf Tournee. Dabei machten internationale Gastspiele und Tournées wie in seinen USA-Jahren 1925 bis 1927 bis zu 40 Prozent seiner Dirigiertätigkeit aus. Zwischen dem Wiederbeginn seiner internationalen Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg und Anfang der 1950er-Jahre erreichte dieser Anteil mit bis zu 70 Prozent einen zweiten Höhepunkt.<sup>6</sup> In der auf die NS-Zeit fixierten wissenschaftlichen wie öffentlichen Furtwängler-Debatte spielen diese Befunde indes kaum eine Rolle, ebenso wenig wie die Frage, inwiefern Furtwänglers erklärtes ›deutsches‹ Selbstverständnis oder zeitgenössische Zuschreibungen einer ›deutschen Sendung‹ auch das Produkt strategischer Erwägungen und öffentlicher Inszenierung im internationalen Musikbetrieb waren.

Folglich sollte die scheinbare Erfolglosigkeit von Furtwänglers Amerikaplänen nach 1927 nicht über die professionelle Handlungsmacht eines Dirigenten hinwegtäuschen, der viel Mühe darauf verwendete, sich nicht nur als ›unpolitischer‹ Musiker zu präsentieren, sondern auch als Künstler frei von vordergründigem Geschäftsstreben. An Schulhof schrieb er diesbezüglich 1950: »Auch liegt es nicht an mir, irgendwelche Schritte zu tun [...], sondern es liegt durchaus an Amerika ob es mich haben will.«<sup>7</sup> Furtwänglers Selbststilisierungen als Opfer und Spielball ›fremder‹ Interessen verschleierte gerade im Falle seines USA-Comebacks die systematischen Initiativen eines Geschäftsmanns, der seinen künstlerischen wie ökonomischen Marktwert genau kalkulierte und dafür eine Reihe von Partnern im internationalen Musikbetrieb für sich zu vereinnahmen suchte. Prägten die politischen Kontroversen um Furtwänglers Verhältnis zum Nationalsozialismus,

- 
- 5 So zuletzt Roger Allen: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge 2018; Helmut Lethen: *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin 2018; *Furtwänglers Sendung. Essays zum Ethos des deutschen Kapellmeisters*, hg. von Albrecht Riethmüller und Gregor Herzfeld, Stuttgart 2020.
  - 6 Auswertung nach der Gesamtaufstellung von Furtwänglers Auftritten bei <https://furtwangler.fr/liste-des-concerts/> (Abrufdatum: 9.1.2024). Für die Zusammenstellung und Erstauswertung danke ich Perrine Le Morzadec. Zum ›Nachkrieg‹ als Perspektive auf musikalische Praktiken *Music and Postwar Transitions*, hg. von Fléchet, Gumpłowicz, Guerpin und Kelly (wie Anm. 2).
  - 7 Furtwängler an Schulhof, Clarenz, 4.7.1950, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 32; auch Chris Walton: *Furtwängler the Apolitical?*, in: *The Musical Times* 145 (2004), Heft 1889, S. 5–25.

an denen die Comebackversuche der 1930er- und 1940er-Jahre letztlich scheiterten, die öffentliche Wahrnehmung, ging es ihm selbst Richtung ›Amerika‹ um die professionell-geschäftlichen Imperative seiner Karriere.<sup>8</sup> Wie einschlägige Korrespondenzen aus seinem Nachlass sowie verschiedenen Orchesterarchiven zeigen, verstand er seinen Wirkungskreis selbst internationaler als etliche seiner Kritiker und später die Forschung.

Furtwänglers transatlantische Karriere erschließt sich zunächst anhand der Potenziale, Widerstände und professionellen Folgen der Erweiterung seiner Dirigiertätigkeit Richtung USA in den 1920er-Jahren. Im anschließenden Wechselspiel von Comebackversuchen und politischer Kompromittierung während des Nationalsozialismus und nach dem Zweiten Weltkrieg verfestigten sich Furtwänglers Erwartungen an den transatlantischen Musikbetrieb. In Reaktion auf die Widerstände betrieb er seine Rückkehr in die USA schließlich über seine Machtstellung bei den Berliner und Wiener Philharmonikern und setzte zugleich auf die Unterstützung jüdisch-amerikanischer Konzertagenten als Geschäfts- und vergangenheitspolitische Tandempartner. Stand die Realisierung seiner Rückkehr 1954 noch unmittelbar bevor, ließen Gehörprobleme, Krankheit und schließlich Tod den jahrzehntelangen Zielhorizont ›Amerika‹ abrupt abreißen.

## Auf dem Weg zum transatlantischen Dirigenten in den 1920er-Jahren

Die erste Anfrage aus New York erreichte Furtwängler im Herbst 1923 auf dem Höhepunkt der Inflationskrise im Deutschen Reich: Der Niederländer Willem Mengelberg, Musikdirektor des New York Philharmonic, drohte wegen einer Armverletzung für die kommende Saison auszufallen.<sup>9</sup> Trotz der attraktiven Aussicht auf 12.000 US-Dollar Gage in ›harten‹ Devisen für 30 Konzerte konnte es sich Furtwängler erlauben, ein etwaiges Einspringen abzulehnen, hatte der Mittdreißiger doch als Leipziger Gewandhauskapellmeister und Chef der Berliner Philharmoniker sowie dank erster europäischer Auslandserfahrungen in Österreich, Skandinavien, Italien und der Schweiz bereits eine gefestigte Position inne. Diese verdankte er nicht zuletzt transatlantischen Verflechtungen: Mit seinem Gewandhaus-Debüt, anstelle des in Argentinien gastierenden Arthur Nikisch, hatte Furtwängler sich bereits 1921

8 Zu Furtwänglers USA-Aufenthalten und -Projekten, vor allem auf Basis der Presseberichterstattung, Daniel Gillis: *Furtwängler and America*, New York 1970; Jonathan Rosenberg: *Dangerous Melodies. Classical Music in America from the Great War through the Cold War*, New York 2020, die jedoch seine Karriereinteressen weitgehend ausblenden.

9 Korrespondenz zwischen der New Yorker und Berliner Niederlassung von Steinway & Sons, November/Dezember 1923, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/ce7f293f-12a0-409c-aa08-673287f77120-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

für die Nachfolge Nikischs in Stellung gebracht, als dieser kurz nach seiner Rückkehr starb.<sup>10</sup>

Als Furtwänglers New-York-Debüt 1925 schließlich zustande kam, war er keineswegs der »erste deutsche Dirigent«, der nach Ende des Ersten Weltkriegs wieder in Nordamerika gastierte.<sup>11</sup> Zwar hatte die deutsche Dominanz in der amerikanischen Orchesterlandschaft mit dem amerikanischen Kriegseintritt 1917 einen Rückschlag erfahren, für den die Absetzung Karl Mucks beim Boston Symphony Orchestra und dessen anschließende Internierung zum Fanal geworden war.<sup>12</sup> Für Furtwänglers ›Amerika‹-Interesse wie die US-Nachfrage nach ihm spielte die starke deutschsprachige Prägung der Vorkriegsorchesterlandschaft indes weniger eine Rolle als die rasche Wiederaufnahme der deutsch-amerikanischen Musikbeziehungen im ›Nachkrieg‹: So gastierte Richard Strauss bereits 1921 wieder in den USA, gefolgt vom Gastspiel einer *Wagner Opera Company* unter Leitung des Berliner Kapellmeisters Eduard Mörike, dem Debüt Bruno Walters beim New York Symphony Orchestra 1923 sowie dem Projekt einer Gewandhaus-Tournee mit Furtwängler, das an der aus Rentabilitätsgründen notwendigen langen Abwesenheit des Orchesters aus Leipzig scheiterte.<sup>13</sup> Dass die erste Anfrage aus New York an Furtwängler über die Berliner Niederlassung von Steinway & Sons erging, verweist wiederum auf die Katalysatorfunktion bereits im 19. Jahrhundert geschaffener musikindustrieller und kommerzieller Infrastrukturen und Netzwerke im transatlantischen Musikbetrieb. So setzte Steinway den Dirigenten auch als Werbeträger ein: »Furtwaengler ist das grosse Atout. Er hat die grösste Stellung der Welt. Politik des Hauses kann nur eine Furtwänglerpolitik sein«, berichtete Geissmar von Gesprächen aus der Berliner Niederlassung des Klavierbauers.<sup>14</sup>

10 Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 75.

11 So ebd., S. 110.

12 Edmund A. Bowles: *Karl Muck and His Compatriots. German Conductors in America during World War I (and How They Coped)*, in: *American Music* 25 (2007), S. 405–440; Jessica C. E. Gienow-Hecht: *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009, S. 177–209; Melissa D. Burrage: *The Karl Muck Scandal. Classical Music and Xenophobia in World War I America* (= Eastman Studies in Music 157), Woodbridge 2019; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 44–85.

13 Robert Breuer: *Richard Strauss in Amerika. Teil 2: 1921–1922*, in: *Richard Strauss-Blätter* 9 (1977), S. 1–13; Deutsches Konsulat New York an Auswärtiges Amt, 9.5.1923, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin PA AA, RZ 207/80118; Erik S. Ryding/Rebecca Pechesky: *Bruno Walter. A World Elsewhere*, New Haven 2001, S. 153; Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands an Rat der Stadt Leipzig, Berlin, 9.6.1923 und ders. an Walter Heinze, Berlin, 21.6.1923, Stadtarchiv Leipzig Kap. 32, Nr. 26; Bertha Geissmar an Furtwängler, Berlin, 3.6.1923, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 15; Rat der Stadt Leipzig an Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, 14.6.1923 und Schreiben Rudolf Cahn-Speyers, Berlin 21.6.1923, Zentralbibliothek (ZB) Zürich, Nachlass Furtwängler BM:607 und 612.

14 Geissmar an Furtwängler, Berlin, 12.6.1926, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 15.

Furtwänglers erstes New-York-Gastspiel 1925 glückte aus Sicht des Publikums ebenso wie bei der Presse und den Orchestermusikern, sodass für das Folgejahr eine Wiedereinladung erfolgte. Für Furtwängler war sie doppelt attraktiv, da er zugleich über jährliche Frühjahrsreisen mit den Berliner Philharmonikern seine internationale Präsenz auch in Europa systematisch auszubauen begann. Statt neun absolvierte Furtwängler 1926 gleich 32 Konzerte mit dem New York Philharmonic. Damit brachte er sich aus Sicht von Orchesteradministration und Öffentlichkeit als aussichtsreicher Kandidat für Mengelbergs Nachfolge ins Rennen. Zusammen mit seiner Stellung bei den beiden deutschen Spitzenorchestern hätte sie ihm eine nur mit Arthur Nikisch vor dem Ersten Weltkrieg vergleichbare Dominanz im transatlantischen Musikbetrieb beschert. Angesichts dieser Aussichten entzündete sich in der *New York Times*, maßgeblich betrieben vom Musikkritiker Olin Downes, eine 1927 fortgeführte Polemik gegen das vermeintlich enge und nationalistische Repertoire des zukünftigen amerikanischen Musikprotagonisten:

German conductors as a class, when they come to America, have to outgrow certain nationalistic musical leanings. It is often astonishing and sometimes unwelcome to them to discover that American audiences are accustomed to a broad and catholic repertory; that American standards of performance are considerably higher [...] than those which they obtain today in Europe; and finally that [...] there come to American cities such as New York many great conductors of various nationalities whom the public estimates regardless of their foreign reputation.<sup>15</sup>

Künstlerisch stichhaltig war diese germanozentrische Kritik nur bedingt, da Furtwängler über sein Kernrepertoire hinaus u.a. die New Yorker Erstaufführung von Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* sowie Werke von Hector Berlioz, César Franck, Sergej Prokofjew, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, Camille Saint-Saëns, Jean Sibelius, Piotr Tschaikowski und des amerikanischen Komponisten Ernest Schelling dirigiert hatte.<sup>16</sup> Wesentlicher Faktor für die Polemik war, dass Downes, wie Clarence H. Mackay vom Advisory Board des Orchesters, Arturo Toscanini favorisierte, der 1926 unmittelbar vor Furtwänglers Rückkehr beim Orchester debütiert hatte. Der im Rennen um die Chefposition erfolgreiche Toscanini war musikalisch seinerseits fest im deutsch-österreichischen Kanon verankert, ohne dass sich daran Kritik entzündete. Furtwänglers reguläres Abschiedskonzert seines dritten Gastspiels am 3. April 1927 blieb jedenfalls sein letztes Konzert in den Vereinigten Staaten.

15 *The New York Times*, 27.3.1927.

16 Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 11 und 25.

Mit dem Misserfolg, der nur gemessen an der Rivalität zu Toscanini als solcher gelten konnte, ging Furtwängler Richtung USA pragmatisch, Richtung Deutschland trotzig und mit Blick auf seine eigene Person sich professionell seiner selbst vergewissernd um. So verhandelte er in den kommenden Jahren mit dem New York Philharmonic weiter, weniger mit der festen Absicht eines Comebacks als um mit Verweis auf seine europäische Nachfrage und seine Stellung in Berlin seinen transatlantischen Marktwert zu steigern.<sup>17</sup> Der deutschen Presse gegenüber erklärte Furtwängler, es nicht einzusehen, »weshalb es nötig sein sollte für uns, die wir aus Deutschland kommen, unsere Programme gleichsam mit einem amerikanischen Lokalkolorit zu versehen, um einer *captatio benevolentiae* willen von vornherein Zugeständnisse an den amerikanischen Durchschnittsgeschmack zu machen«.<sup>18</sup> Damit konnte er sich des Beifalls der nationalistischen Rechten sicher sein, die wie der Kulturjournalist Paul Zschorlich die beschränkte außenpolitische Handlungsfähigkeit der ungeliebten Weimarer Republik kulturhegemonial zu kompensieren suchte:

[E]s gewinnt jetzt allmählich den Anschein, als ob unsere großen Dirigenten oder Sänger sich durch ein Auftreten in Amerika erst legitimieren müßten! Das ist die verkehrte Welt. Wir bedürfen in keiner Weise des Urteils der Amerikaner und der Nachprüfung des unsrigen. Wir sind die Gebenden. Nicht die Amerikaner. [...] Wenn die Amerikaner sich an dem Ueberfluß deutschen Künstlertums erbauen oder wenn es ihn sich nutzbar machen will, so haben wir gewiß nichts dagegen einzuwenden, solange ihre Ansprüche nicht einen Eingriff in unser künstlerisches Kapital bedeuten.<sup>19</sup>

Für sein dirigentisches Selbstverständnis kompensierte Furtwängler den New Yorker Rückschlag durch eine vergleichende Abwertung des amerikanischen Musiklebens. Die New Yorker Konzertbesucherinnen und -besucher, die ihm bei Dutzenden Auftritten zugejubelt hatten, verwandelten sich in der Retrospektive enttäuschter Erwartungen zu einem »zusammengewürfelten Publikum auf Kolonialboden«.<sup>20</sup> Seine Erfahrung mit lediglich einem US-Klangkörper generalisierte er zu Auslassungen über das »Luxusorchester als amerikanischer Typus«, das mithilfe privater

17 Furtwängler an Arthur Judson, Wien, 10.4.1929 und Berlin, 23.11.1929, <https://archive.s.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); Judson an Clarence H. Mackay, o. O., 12.12.1929, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/43e67a93-c7e8-45ac-96b6-e292692202ff-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); skeptischer Furtwängler an Ernő Balogh, St. Moritz, 5.9.1948, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:5.

18 *Berliner Tageblatt*, 23.4.1927.

19 *Deutsche Zeitung*, 30.4.1927.

20 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen 1924–1954*, hg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Mainz 2009, S. 25 (1927).

Finanzierung »als Material das beste darstellt, das für Geld zu haben ist« – nämlich Musiker verschiedener Nationalitäten und einen nachgefragten Dirigenten –, sich aber in »Klangcharakter und Fühlweise« nicht mit deutschsprachigen Orchestern vergleichen ließe. Im selben Atemzug und auf der nächsten Generalisierungsstufe wendete Furtwängler das amerikanische Fremdbild endgültig ins nationalistische Credo über die Musik an sich: »Denn Deutschland – diese Feststellung ist rein historisch-objektiv und hat mit Nationalismus irgendwelcher Art nichts zu tun – ist der eigentliche Schöpfer der reinen Instrumentalmusik großen Stils, eine wirkliche Sinfonie ist von Nicht-Deutschen überhaupt nie geschrieben worden.«<sup>21</sup> Mit Blick auf Willibald Steinmetz' Typologie von Vergleichsoperationen kippte hier Furtwänglers Blick auf das amerikanische Musikleben rasch vom pluralistischen Modus eines ›simply different‹ in die Hierarchie eines ›Besser-Schlechter‹, die sich in der Folge auch als politisch anpassungsfähig erwies.<sup>22</sup> Noch in seiner Festrede zum 100-jährigen Bestehen der Wiener Philharmoniker 1942 dozierte Furtwängler in Anwesenheit des Gauleiters und Reichsstatthalters Baldur von Schirach über Unterschiede in der transatlantischen Orchesterkultur in einem Vokabular, das sowohl bei der NS-Rassen- und -Gleichschaltungspolitik als auch bei antikapitalistisch-antisemitischen NS-Feindbildern Anleihen nahm:

[W]enn ein amerikanisches Orchester im höchsten Sinne das darstellt, was für Geld, für sehr viel Geld zu haben ist, so sind unsere Wiener Philharmoniker etwas, das – so wie sie sind – für kein Geld der Welt zu schaffen, zu haben, zu ersetzen wäre. [...] Nicht nur der Klang der Philharmoniker als solcher wird durch die rassische und schulmäßige Einheitlichkeit ihrer Zusammensetzung bedingt. Diese macht sich auch in der Einheit des Fühlens, der Gleichgerichtetheit der musikalischen Impulse bemerkbar.<sup>23</sup>

Die persönliche wie öffentliche Rechtfertigung seines Abgangs aus New York über Jahre hinweg hinderte Furtwängler freilich nicht daran, am Karriereziel ›Amerika‹ weiter festzuhalten. Zum 50-jährigen Bestehen der Berliner Philharmoniker 1932

21 Ebd., S. 64 (1929); ähnlich auch in seiner Rede zum 50-jährigen Bestehen der Berliner Philharmoniker 1932; Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 31–32.

22 Willibald Steinmetz: *Above/Below, Better/Worse or Simply Different? Metamorphoses of Social Comparison, 1600–1900*, in: *The Force of Comparison. A New Perspective on Modern European History and the Contemporary World* (= New German Historical Perspectives 11), hg. von Dems., New York 2019, S. 80–112.

23 Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954*, Wiesbaden 1958, S. 181–182; Fritz Trümpi: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien 2011, S. 211–213; Friedemann Pestel: ›Special Years‹? *The Vienna Philharmonic, Baldur von Schirach, and Nazi Cultural Politics in Vienna*, in: *The Musical Quarterly* 102 (2019), S. 256–302, hier S. 272–278.



plante er – auch als Reaktion auf die Europatournee, die das New York Philharmonic unter Toscanini 1930 nach Berlin geführt hatte – ein USA-Gastspiel seines Orchesters. Die zwischenzeitlichen Tournéeerfolge mit den Berlinern in Westeuropa hatten auch amerikanische Aufmerksamkeit erregt, wie im Nachgang des Hoover-Moratoriums bei den deutschen Reparationszahlungen ein politisches Interesse an dem Gastspiel bestand. Die Weltwirtschaftskrise setzte den Planungen rasch ein Ende, nicht aber Furtwänglers Ambitionen.<sup>24</sup>

## NS-Kompensation und -Kompromittierung zwischen New York und Chicago in den 1930er- und 1940er-Jahren

In den 1930er-Jahren bildete ›Amerika‹ für Furtwängler weniger das Karrierefernziel als einen Möglichkeitsraum in Zeiten der Karrierekrise. Ende 1934 hatte er mit seiner Intervention zugunsten Paul Hindemiths und dessen mit Aufführungsverbot belegter Oper *Mathis der Maler* sein labiles Arrangement mit Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda verletzt. Von seinen offiziellen Positionen im Deutschen Reich bei den Berliner Philharmonikern, der Berliner Staatsoper und der Reichsmusikkammer trat er daraufhin zurück – lediglich den 1933 zum ›Tag von Potsdam‹ erhaltenen preußischen Staatsrattitel behielt er.<sup>25</sup> Als ›Furtwängler-Krise‹ zog die ›Hindemith-Affäre‹ freie internationale Auftrittskapazitäten nach sich, die für einen Neustart der transatlantischen Dirigentenkarriere besonderen Raum zu bieten schienen. Im politisch-künstlerisch-administrativen Vakuum bis Anfang 1936 ließ sich mit Furtwängler flexibler international planen als in den übrigen 1930er-Jahren.

Um den Prestigeverlust der Furtwängler-Krise auch für das seiner internationalen Leuchtturmfigur verlustig gegangene Berliner Orchester aufzufangen, trat der philharmonische Geschäftsführer Karl Stegmann 1935 an das Propagandaministerium mit dem Projekt eines nationalsozialistischen Neubaus der Berliner Philharmonie heran. Für die Bauzeit schwebte Stegmann eine ausgedehnte »Welt-Propaganda-Reise« der Philharmoniker unter Furtwänglers Leitung vor, um ihn zunächst dort zurück ins nationalsozialistische Spiel zu bringen, wo er für das Regime besonders wichtig war und zugleich am freiesten agieren konnte: als musikalisches Aushängeschild im Ausland. Die Route der projektierten Welttournee war vor allem außenpolitisch motiviert und sollte vom Balkan über Ägypten und Indien nach Japan, weiter über Niederländisch-Indien nach Australien bis nach Lateinamerika führen.

24 Harvey Sachs: *Toscanini. Musician of Conscience*, New York 2017, S. 475–483; *The New York Times*, 26.8. und 6.8.1931.

25 Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 172–178; Sam H. Shirakawa: *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York 1992, S. 179–194.

Vor der Rückkehr nach Europa war ein philharmonisches Debüt in Nordamerika und gleichzeitig Furtwänglers dortiges Comeback eine Option, die die Tourneepansionen der frühen 1930er-Jahre wieder aufnahm.<sup>26</sup>

Zielte dieses vor allem mit Blick auf die zukünftige ›Achsenmacht‹ Japan bis Kriegsausbruch weiterverfolgte Tourneeprojekt auf ein neues Arrangement zwischen Furtwängler und der NS-Kulturpolitik, bot sich aus amerikanischer Sicht mit der Furtwängler-Krise die Gelegenheit, den nie aus dem Blickfeld verlorenen Dirigenten nunmehr fest in den Vereinigten Staaten zu binden.<sup>27</sup> Diesem Kalkül folgte das Angebot des New York Philharmonic, Furtwängler 1936 die Nachfolge seines – mittlerweile auch politischen – Erzrivalen Toscanini anzutragen. Maßgabe war dabei, dass Furtwängler keine weiteren festen Positionen – auch nicht im Deutschen Reich – übernahm. Der folgende transatlantische Telegrammaustausch über Anwesenheitsdauer und Honorar suggerierte vor allem geschäftliche Normalität. Mit 35.000 US-Dollar für 42 Konzerte in zwölf Wochen erzielte Furtwängler deutliche Verbesserungen gegenüber den 1920er-Jahren.<sup>28</sup> Ließen sich politische Risiken aufgrund von Furtwänglers exponierter Rolle im NS-Musikleben anfänglich noch zerstreuen, zeichneten sich geschäftsrelevante Schwierigkeiten rasch ab, als nach ersten Berichten über Furtwänglers Zusage in New York der preußische Ministerpräsident Hermann Göring dessen »volle berufliche Rehabilitation« und Rückkehr an die Berliner Staatsoper bekanntgab, formal als Gastdirigent.<sup>29</sup> Solche Details stießen in New York jedoch auf wenig Interesse, galt Furtwängler doch mit dieser Ankündigung als wiedereingesetzter NS-Repräsentant. Jüdische Besucherinnen und Besucher, die rund die Hälfte des New Yorker Abonnementpublikums ausmachten, drohten mit dem ehemaligen Board-Mitglied Ira Hirschmann an der Spitze mit einem Boykott des Orchesters. Unter den Abonnentinnen und Abonnenten brachte Reverend Hans Abramson den Anlass und die potenzielle Reichweite des Protests auf den Punkt:

- 
- 26 Karl Stegmann an Joseph Goebbels, Berlin, 2.2.1935, Christan-Albrechts-Universität Kiel, Musikwissenschaftliches Institut, Archiv Prieberg I 12b; Fred K. Prieberg: *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, S. 226.
- 27 Zu den Japan-Planungen Hans-Joachim Bieber: *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933–1945* (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien 55), München 2014, S. 333–334.
- 28 Cables interchanged between Mr. Triller & Dr. Furtwangler, 2.3.1936, <https://archive.s.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).
- 29 *The New York Times*, 1.3.1936; Shirakawa, *The Devil's Music Master* (wie Anm. 25), S. 199–204; Joseph Horowitz: *Understanding Toscanini. A Social History of American Concert Life*, Berkeley 1994, S. 146–148; Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 196–199; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 144–160.

Because of the appointment of the apostle and tool of Naziism, Furtwaengler, I must decline to attend concerts of your orchestra. Moreover, I intend using my influence with my great number of relatives, friends, and parishioners against their subscription renewals or attendance at any of your concerts. The Philharmonic Society certainly did a dastardly thing in choosing Furtwaengler to conduct in the U. S. A., and I hope the coming season will be the worst failure in the history of the society.<sup>30</sup>

Furtwängler zeigte sich seinerseits indigniert über die öffentliche Debatte und kabelte dem Orchester mit der Floskel »Politische Kontroversen mir unangenehm« ab: »Bin nicht Politiker, sondern Vertreter der deutschen Musik, die der ganzen Menschheit gehört, unabhängig von Politik.« Das *Time Magazine* gab diesem Statement dann unter der Überschrift »Nazi Stays Home« eine für die New Yorker Stimmungslage bezeichnende Interpretationsrichtung.<sup>31</sup> Gegenüber dem Advisory Board des Orchesters hielt sich Furtwängler in der Absage dabei einmal mehr eine Hintertür offen: »Ich kann nur hoffen, dass sich die weltpolitische Lage wieder so weit entspannen wird, dass später einmal möglich wird, was heute unmöglich erscheint.«<sup>32</sup> Damit umriss er zugleich einen Wendepunkt seiner NS-Karriere: Die Option einer Emigration hatte er mit der New Yorker Absage sowohl Richtung Berlin als auch für den internationalen Musikmarkt ausgeschlossen. Für die ›Entspannung‹ der »weltpolitische[n] Lage« setzte Furtwängler in erster Linie auf die Außenpolitik des Deutschen Reiches. Von New York sprach er fortan als einem »Dirigenten-Friedhof«, obwohl er nach Kriegsende ungeduldig auf eine Wiedereinladung wartete.<sup>33</sup>

Statt New York sollte für Furtwänglers Nachkriegskarriere 1948/49 Chicago zum Testfall werden, weniger für internationale Auftritte an sich – dafür hatte er sich bereits seit 1947 in Italien, Österreich, Frankreich, Großbritannien und Argentinien wieder etabliert – als für seinen globalen Geltungsanspruch und das Selbstbild als ›unpolitischer‹ Dirigent. Auch das Chicago Symphony Orchestra nahm auf der Suche nach einem neuen Musikdirektor den stellenlosen Furtwängler ins Visier, der

30 Rev. Harry Abramson an Mrs. Richard Whitney (Chairman of the Ladies Committee), New York, 7.3.1936, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024); für die Diskussion in der Orchesterverwaltung Walter W. Price an Charles Triller and Executive Committee Members, New York, 9.3.1936, ebd.

31 Zit. nach Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 198; *Time Magazine*, 23.3.1936; weiterhin Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 51–54.

32 Furtwängler an Charles Triller, Ain Shams, 27.3.1936, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6899337f-6e62-48fd-8170-90db3d9b400a-0.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

33 Furtwängler an Ernő Balogh, Paris, 28.8.1948, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:10; auch ders. an dens., Clarens, 18.7.1948, ebd., BE:7.

dafür seine eigenen Bedingungen stellte und vorerst nur ein längeres Gastspiel zusagte: »Wenn ich schon in Amerika einziehe, so müsste es bildlich gesprochen als ›Triumphator‹ sein.«<sup>34</sup>

In Chicago formierte sich indes Widerstand gegen ihn als Exponenten des Nationalsozialismus, diesmal stärker aus Musikkreisen – in Furtwänglers Opferwahrnehmung »in der Geschichte der Musik eine Ungeheuerlichkeit, die alle Begriffe von idealer Solidarität unter Künstlern, von der völkerverbindenden, dem Frieden dienenden Funktion der Kunst geradezu ins Gesicht schlägt«.<sup>35</sup> Jüdische Solisten wie die Pianisten Vladimir Horowitz und Artur Schnabel oder der frühere Berliner Solocellist Gregor Piatigorsky sowie die Dirigenten Eugene Ormandy und Fritz Busch drohten mit dem Boykott des Orchesters, sollte Furtwängler engagiert werden. Die Gegenpartei ergriff Yehudi Menuhin, während Furtwängler hinter seinen Schwierigkeiten einmal mehr Toscanini und missgünstige Emigranten vermutete, denen es darum gehe, »alles was an das frühere Deutschland erinnert mit Stumpf und Stiel auszurotten und daher Leute wie mich [...] unter allen Umständen von Amerika fernzuhalten«.<sup>36</sup> Erneut sagte er indigniert ab, da er die schweigende Mehrheit des amerikanischen Publikums in den Fängen einer neidvollen Minderheit von »star-Artists« sah, »um eine Konkurrenz, die man zu fürchten hat, von vornherein mundtot zu machen«.<sup>37</sup> Auch aufseiten des Orchesters fehlte es nicht an emphatischer Überhöhung des fehlgeschlagenen Dirigentenengagements. Ohne Toleranz für Furtwängler, so das Board of Trustees an die Abonnenten, bliebe der amerikanische Sieg über Nazi-Deutschland unvollständig.<sup>38</sup>

Vorläufig kompensierte Furtwängler das erneut gescheiterte USA-Comeback mit einem weiteren Gastspiel im peronistischen Argentinien, wo sich am Teatro Colón in Buenos Aires Ende der 1940er-Jahre NS-kompromittierte Dirigenten regelrecht den Taktstock in die Hand gaben, und beharrte darauf, dass ihm »abgesehen von Amerika, die ganze Welt« offenstehe.<sup>39</sup> Ohne die USA blieb die »Weltgeltung« jedoch auch in Furtwänglers letzten Lebensjahren unvollständig. Statt auf ein

34 Furtwängler an Helmut Wolfes, Clarens, 30.12.1947, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2. Zur Chicago-Affäre Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 97–126; Shirakawa, *The Devil's Music Master* (wie Anm. 25), S. 350–369; Haffner, *Wilhelm Furtwängler* (wie Anm. 4), S. 344–349; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 220–234.

35 Furtwängler, *Aufzeichnungen* (wie Anm. 20), S. 307 (1949).

36 Furtwängler an Fritz Zweig, Clarens, 28.2.1949, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2.

37 Furtwängler an Alma Mahler-Werfel, Paris, 2.2.1949, in: ders.: *Briefe*, hg. von Frank Thiess, Wiesbaden 1964, S. 192.

38 Chicago Symphony Orchestra Board of Trustees an Abonnenten, Januar 1949, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/c908b743-c842-496b-b9eb-6de4e6ae747b-o.1> (Abrufdatum: 9.1.2024).

39 Furtwängler an Balogh, Paris, 2.2.1949, ZB Zürich, Nachlass Furtwängler BE:14; Enzo Valenti Ferro: *Los Directores. Teatro Colón 1908–1984*, Buenos Aires 1985, S. 146–150.

Comeback bei amerikanischen Orchestern oder ein Engagement an die Metropolitan Opera setzte er für die definitive Lösung des Problems fortan auf eine Tournee mit den Wiener oder Berliner Philharmonikern.<sup>40</sup>

## Revancheversuch mit Risiken in den 1950er-Jahren

Die Verhandlungen über die USA-Tournee der frühen 1950er-Jahre zeigen Furtwängler als macht- und interessenbewussten Geschäftsmann sowohl gegenüber den anvisierten Orchestern, mit denen ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verband, als auch den beteiligten Konzertagenturen. Trotz seiner Vorbehalte gegenüber einer angeblich gegen ihn verschworenen »jüdischen Musikklique« hatten die Agenturen entweder jüdische Eigentümer oder jüdische Mitarbeiter in führenden Positionen.<sup>41</sup> Als im Hintergrund agierende Tandempartner blieben sie jedoch gleichermaßen pragmatisch im Umgang mit Furtwänglers NS-Vergangenheit wie den besonderen Vorstellungen des Dirigenten über sein USA-Comeback. In der Geschäftslogik der Agenturen ging es um die Platzierung eines publikumswirksamen Dirigenten und den Zugang zu zwei führenden europäischen Orchestern mit Blick auf eine längerfristige Zusammenarbeit auf dem in den 1950er-Jahren rasch wachsenden transatlantischen Tourneemarkt. Nach den Sondierungen mit dem im US-Musikleben eher randständigen Andrew Schulhof setzte Furtwängler seine Comeback-Verhandlungen mit Columbia Artists Management fort. Den Geschäftsgang dieser USA-weit verankerten Agentur bestimmte maßgeblich Arthur Judson, den Furtwängler aus den 1920er- und 1930er-Jahren als Manager des New York Philharmonic kannte. Direkter Projektpartner für die Tourneeplanung war mit dem aus Berlin stammenden André Mertens jedoch einmal mehr ein Emigrant. Nicht zuletzt aufgrund seiner früheren Nähe zu den Berliner Philharmonikern war er bereits unabhängig vom Dirigenten an das Orchester herantreten, hatte damit aber Furtwänglers Misstrauen erregt, seinerseits nur als »notwendiges Übel« akzeptiert zu werden.<sup>42</sup>

Als Gegenspieler der Columbia trat der russischstämmige Agent Sol Hurok auf den Plan, der Furtwängler aus der Chicago-Affäre sehr kritisch gegenüberstand und auch dessen Nemesis Toscanini vertrat. Als Orchester setzte Hurok auf die Wiener Philharmoniker, die ihrerseits auf Furtwängler als Dirigenten bestanden. Ihre

40 Zum Met-Projekt Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 127–128.

41 Furtwängler an Geissmar, Paris, 2.2.1949, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 14.

42 Furtwängler an Thea Dispeker, Wien, 12.10.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; James M. Doring: *The Great Orchestrator. Arthur Judson and American Arts Management* (= Music in American Life), Urbana 2017; André Mertens an Rudolf Hanzl, New York, 10.6.1952, Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HA WPh), Nachlass Hanzl 3.1.1.3; Gisela Spangenberg an Adolf Arndt, Berlin, 18.4.1964, Landesarchiv Berlin B Rep 014, Nr. 2569.

Weigerung, Furtwängler fallenzulassen, brachte Hurok schließlich dazu, seinen bereits geschlossenen Vertrag mit dem Orchester an seinen Geschäftspartner Marks Levine abzutreten. Dieser wiederum vertrat mit der National Concert and Artists Corporation die neben der Columbia andere große US-Konzertagentur. Levine war Furtwängler aufgrund von dessen Kontakten zu jüdischen Verbänden und Institutionen ausdrücklich empfohlen worden, zumal er als Spezialist für den Wiederaufbau politisch kompromittierter Karrieren wie im Falle der norwegischen Sopranistin Kirsten Flagstad galt, und Furtwängler hatte ihn zu seinem persönlichen US-Präsidenten ernannt.<sup>43</sup>

In diesem Wechselspiel mit Agenturen und Orchestern versuchte Furtwängler zwar seine Prestigeinteressen und finanziellen Forderungen durchzusetzen; gleichzeitig kristallisierte sich heraus, dass die Agenturen in erster Linie an den beiden Orchestern interessiert waren, die sich ihrerseits bemühten, den Wettlauf um das USA-Debüt sowohl für sich als auch mit Furtwängler zu entscheiden. Dieser agierte jedoch auch seinen langjährigen orchestralen Partnern gegenüber mehrg leisig und vermied eine eindeutige Festlegung, da er es als vermeintliches Opfer ›politischer‹ Schwierigkeiten vorzog, die Entscheidung, welchen Philharmonikern er als erstes zum USA-Debüt verhelfen sollte, zusammen mit seinen finanziellen Vorstellungen in die Hände der Orchester und Agenturen zu legen.<sup>44</sup> Die Patt-Situation zwischen Berliner und Wiener Philharmonikern, der Columbia, Hurok und National Artists löste sich schließlich durchaus unerwartet durch den Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 in der DDR auf. Dieser rückte die Situation des geteilten Berlin in den Blickpunkt sowohl der Bonner Bundesregierung, die Subventionen für die USA-Tournee der Berliner bereitstellte, als auch der internationalen Aufmerksamkeit. Auf Bitten des deutschen Bundeskanzlers Konrad Adenauer sah sich nun auch Furtwängler zu einer Entscheidung in der Lage:

Da die politischen Verhältnisse [...] für jeden Deutschen die Verpflichtung mit sich bringen, seinerseits alles zu tun, um deutschen Menschen und auch deutscher Kunst in der Welt zu helfen, so halte ich es für richtig, dieses Angebot anzunehmen und damit – in bescheidener Weise – dem viel geprüften Berlin zu helfen.<sup>45</sup>

43 Harlow Robinson: *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, New York 1994; Gillis, *Furtwängler and America* (wie Anm. 8), S. 128–131; Marks Levine an Furtwängler, New York, 1.7.1949 und 28.4.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 244–259.

44 Furtwängler an Levine, Clarens, 12.6.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1. Erste Untersuchungen zur Wiener USA-Tournee bei Bernadette Mayrhofer/Fritz Trümpi: *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Wien 2014, S. 236–243.

45 Konrad Adenauer an Furtwängler, Bonn, 13.7.1953, in: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, hg. von Peter Muck, Tutzing 1982, Band 2, S. 256;

Nunmehr schien der Weg geebnet, dass Furtwängler in der Saison 1954/55, präsentiert von Columbia, mit den Berlinern in die USA zurückkehren würde und sodann mit den Wienern, präsentiert von National Artists. Ihm selbst freilich ging es weiterhin um seine amerikanische Rehabilitation zu seinen Bedingungen, wie er Agent Mertens unmissverständlich klarmachte:

[I]ch kann als der, der ich bin und nach alle dem, was ich in den letzten Jahren in und mit Amerika erfahren musste, nur sozusagen durch das »Haupt-Portal« nach Amerika kommen. Es hat keinerlei Interesse für mich, nur quasi geduldet als Appendix eines Orchesters nach den USA zu kommen. Die Propaganda für diese Reise darf nicht so ausfallen, dass es heisst, die Berliner Philharmoniker kommen nach den USA, sie werden von Herrn Wilhelm Furtwängler dirigiert usw. Sondern: Wilhelm Furtwängler wird mit seinem Orchester, den Berliner Philharmonikern nach Amerika kommen.<sup>46</sup>

Angesichts der politischen wie geschäftlichen Risiken der ersten USA-Tournee eines deutschsprachigen Orchesters nach fast einem halben Jahrhundert und keine zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs mit einem politisch kontroversen Dirigenten, der sich selbst in den Mittelpunkt dieses Projekts stellte, schienen aus Sicht der Agenturen Vorsichtsmaßnahmen geboten.<sup>47</sup> Der ursprüngliche Plan, die Stimmung der amerikanischen Öffentlichkeit zunächst mit einer Pressekonferenz und einem Gastspiel fernab der großen Musikzentren in Kanada oder Mittelamerika zu testen, scheiterte an Furtwänglers umfangreichen internationalen Verpflichtungen und seinem sich ab 1953 stark verschlechternden Gesundheitszustand.<sup>48</sup> Furtwängler selbst fürchtete indes weniger die künstlerischen Auswirkungen fortschreitender Gehöreinschränkungen als seine öffentliche Kompromittierung bei Pressekonferenzen in den USA, wo ihm bei heiklen Fragen auditives Nichtverstehen als vergangenheitspolitische Schwerhörigkeit hätte ausgelegt werden können. Wie sehr ihn diese Unsicherheiten beschäftigten, zeigten in der Folge seine Risikoentscheidungen: Gegen den Rat seiner Ärzte und zum Unverständnis des Auswärtigen Amtes, das hier keinen positiven Effekt auf die US-Öffentlichkeit sah, entschloss sich der gesundheitlich angeschlagene Dirigent 1954 zu zwei Testkonzerten bei der

---

Furtwängler an die Wiener Philharmoniker, Clarens, 2.7.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 37 (Zitat).

46 Furtwängler an Mertens, Berlin, 19.9.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 2.

47 Zuletzt hatte 1909 die Dresdner Philharmonie in den Vereinigten Staaten gastiert. Den Berliner und Wiener Philharmonikern kamen allerdings die Bamberger Symphoniker zuvor, die bereits 1954 in der Carnegie Hall debütierten.

48 Furtwängler an Levine, Zürich, 27.2.1953, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Georg Fürstenberg an Eugen Buresch, Wien, 1.4.1953, HA WPh, Reiseordner Amerika 1956 I. Zu den Hörproblemen siehe Furtwänglers Briefwechsel mit dem Siemens-Direktor Franz Bunzl-Gecman 1954, Archiv der Berliner Philharmoniker (ABPh) A Fu 250.



Zehnten Panamerikanischen Konferenz in Caracas mit dem Orquesta Sinfónica de Venezuela.<sup>49</sup> Hatte Furtwängler zuvor nur »musikalisch vollwertige« Länder für gastspielwürdig erachtet, wich er mit Blick auf die USA im Falle Venezuelas davon in auffälliger Weise ab und nahm zusätzlich in Kauf, dass die langen Flüge in Propellermaschinen seiner Gesundheit weiter schadeten.<sup>50</sup> Acht Monate später ging Furtwängler – in der Stilisierung seiner Witwe – auf dem Sterbebett mit dem Berliner Intendanten noch einmal die drei Monate später geplanten Tourneeprogramme durch.<sup>51</sup> Mit Furtwänglers Tod im November 1954 erübrigte sich auch die Amerika-Frage, auch wenn Furtwängler damit an seinem eigentlichen Karriereziel scheiterte.

Für die Berliner Philharmoniker fingen die von Furtwängler nach 1945 beharrlich beiseitegeschobenen vergangenheitspolitischen Probleme eines USA-Gastspiels jedoch mit seinem Tod erst richtig an. Die schnell geregelte Übernahme der Tournee – und daran geknüpft der Chefdirigentenposition – durch das ehemalige NSDAP-Mitglied Herbert von Karajan gab den Anstoß zu einer auf beiden Seiten des Atlantiks unvorhergesehenen Protestwelle. »You know, I refused Furtwaengler because of his background«, beschwerte sich der Konzertveranstalter in Syracuse/New York bei Konzertagent Mertens: »Is it possible that now I have someone who was infinitely worse?«<sup>52</sup>

## Fazit

Furtwänglers transatlantische Karriere fiel in eine Phase, die vermeintlich abseits der Konjunkturen der europäisch-amerikanischen Musikbeziehungen liegt. Gegenüber der »Ersten Globalisierung« des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder der intensivierten Kulturdiplomatie des Kalten Krieges in den 1950er- und 1960er-Jahren nimmt sich die Mobilität deutschsprachiger (Spitzen-)Musikerinnen und Musiker Richtung USA in den 1920er- bis 1940er-Jahren auf den ersten Blick randständiger aus. Gerade Furtwänglers Karrierepläne in diesem Zeitraum machen jedoch wichtige Dynamiken und Veränderungen sichtbar: Steht Furtwängler, erstens, für das Wiederanknüpfen transatlantischer Musikermobilität zwischen den Kriegsgegnern nach dem Ersten Weltkrieg, repräsentiert er zugleich einen Generationswechsel bei den in Nordamerika tätigen deutschsprachigen Dirigenten. Nach

49 Furtwängler an Levine, Baden-Baden, 23.2.1954, SPK 55 Nachl 13/A, Kasten 1; Deutsche Gesandtschaft Caracas an Auswärtiges Amt, 20.3. und 29.3.1954, PA AA Berlin B 11/1357.

50 Furtwängler an Wilhelm Jerger, 14.2.1940, HA WPH Mappe Wilh. Jerger.

51 Elisabeth Furtwängler: *Über Wilhelm Furtwängler*, Wiesbaden 1979, S. 160.

52 Murray Bernthal an Mertens, Syracuse, 15.2.1955, ABPh Presse 1955; zu den anschließenden Protesten Rosenberg, *Dangerous Melodies* (wie Anm. 8), S. 259–270.



der bis 1914/17 präsenten 1860er-Generation um Gustav Mahler, Karl Muck, Arthur Nikisch oder Richard Strauss debütierten nunmehr die jüngeren Bruno Walter, Fritz Reiner und eben Furtwängler. Gerade seine ›Amerika‹-Orientierung zeigt dabei, wie sehr der US-Musikbetrieb nach dem Ersten Weltkrieg immer stärker zum Karrieremaßstab auch für Dirigenten wurde, deren Haupttätigkeitsfeld weiter im deutschen Sprachraum und Europa lag. Konzertagenten als *cultural brokers* kam für die Gestaltung dieser transatlantischen Karrieren eine maßgebliche Rolle zu.

Die Diskussionen um Furtwängler als Chefdirigent in New York und Chicago in den 1930er- und 1940er-Jahren gaben, zweitens, angesichts seiner NS-Karriere Anlass zu heftigen politischen Kontroversen und Protesten, entsprachen aber dem Normalfall, die Leitungspositionen der großen amerikanischen Orchester und Opernhäuser bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu durchwegs mit Europäern zu besetzen. Erst Leonard Bernsteins Berufung zum Chefdirigenten des New York Philharmonic 1958 leitete hier eine Trendwende ein. Insofern markieren die Kontroversen um Furtwängler als NS-Repräsentant und die zeitgleichen amerikanischen Karrieren von Emigranten wie Otto Klemperer, Erich Leinsdorf, William Steinberg oder Bruno Walter zwei gegensätzlich politisierte Facetten längerfristiger transatlantischer Musikermobilität.

Dass gerade Furtwängler als vermeintlicher Idealtyp des ›deutschen Kapellmeisters‹ über drei Jahrzehnte eine regelrechte Amerika-Obsession entwickelte, lädt, drittens, dazu ein, ihm in den beiden langen Nachkriegszeiten nach 1918 und 1945 – das heißt, vor, während und nach dem Nationalsozialismus – jenes Augenmerk zu widmen, das der Entwicklung seiner Karriere außerhalb Deutschlands entspricht. Furtwängler als transnational operierenden und breit vernetzten Akteur mit ›deutschem‹ Markenkern zu verstehen, bietet auch eine Alternative zur festgefahrenen und häufig germanozentrisch geführten Debatte zwischen Furtwängler-›Anklägern‹ und ›Verteidigern‹.<sup>53</sup> Aus transnationaler Perspektive erschließt sich Furtwänglers Streben nach ›Weltgeltung‹, für die er vor allem die Vereinigten Staaten zum Maßstab erhob.

53 Frédéric Döhl: *Selbstbild und Rezeption des Komponisten*, in: *Furtwänglers Sendung*, hg. von Riethmüller/Herzfeld (wie Anm. 5), S. 85–105, hier S. 90.

