

*Das Gefühl, daß die Form etwas
ausdrücken müsse,
ist ebenso verlorengegangen,
wie daß etwas Ausgedrücktes
Form haben müsse.
Es ist die Fähigkeit zu formen,
die den Künstler macht,
nicht Jugend oder Alter.*

Wilhelm Furtwängler, Tagebücher 1934



...ein Maß, das uns heute fehlt

Wilhelm Furtwängler
zur 10. Wiederkehr
seines Todestages
am 30. November 1964
von Franz Junghanns

In diesem Monat jährt sich zum 10. Male der Tag, an dem alle, denen Musik mehr als nur eine mehr oder weniger unwesentliche Unterhaltung ist, für einen Augenblick den Atem angehalten haben: als aus den Lautsprechern in aller Welt die Kunde kam, daß an diesem 30. November 1954 einer der größten Interpreten, den die Geschichte der Musik zu verzeichnen hat, für immer den Dirigentenstab aus der Hand gelegt hatte. Wohl alle, die diese Kunde erreichte, bewegte in diesem Augenblick ein Gedanke: In dieser Stunde ist die Welt um einen Klang von unvergleichlich reiner Schönheit und Fülle ärmer geworden. Ein Zauberstab ist verlorengegangen, der geistige Welten gebannt und Kräfte zu entfesseln vermocht hatte, die stark genug gewesen waren, um selbst im Chaos und nach den gigantischen Katastrophen zweier Kriege, die die Menschheit und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit scheinbar für immer zerschlagen hatten, über alle Abgründe hinweg neue Brücken zu schlagen ... Furtwängler war nicht allein eine der repräsentativsten Figuren der deutschen Musik zwischen den beiden Kriegen und nach dem bitteren Ende, eine Gestalt von fast legendärer Größe für eine ganze Generation von Musikfreunden, er war eine der faszinierendsten künstlerischen Persönlichkeiten seiner Zeit.

Musik war ihm die Grundtonart des Bewußtseins, und in dem Augenblick, in dem er vor dem Orchester stand und den Taktstock hob, lebte nur allein noch die Musik, war er nur mehr das Medium, durch das die Kunst in einer Überzeugungskraft sprach, die alle vorgefaßten Meinungen, mochten sie noch so wohlbegründet erscheinen, und alle Kritik verstummen ließ. Vom ersten Augenblick der Begegnung an fühlte man sich in den magischen Bannkreis eines echten Genius einbezogen, demgegenüber jede anfangs vielleicht noch vorhandene Reserve schon nach den ersten Takten wesenlos war, ganz gleich, ob diese Begegnung im Konzertsaal oder – und das ist das Erstaun-

liche – über den Rundfunk oder die Schallplatte erfolgte. „Er war zum Maß geworden, nach dem sich alle Musik, bewußt oder unbewußt, ausrichtete, ein Maß, das uns heute fehlt“ (Hindemith). Gerade die Tatsache, daß diese Maßsetzung durch den Interpreten selbst auf den zeitlich und durch weite Räume von dem unmittelbaren Mit-Erleben dieser starken persönlichen und künstlerischen Ausstrahlung getrennten Hörer heute noch so eindringlich zu wirken vermag, daß zehn Jahre nach dem Verstummen dieser Stimme noch so vieles von dieser künstlerischen Erregung und der einzigartigen Kraft des Gestaltens miterlebt werden kann, das ist bester Beweis für die leidenschaftliche Glut und die Intensität der eigenen Visionen, von denen die Interpretationskunst Furtwänglers getragen war. Es war also durchaus nicht die nur im Augenblick wirkende suggestive Kraft eines „Pultvirtuosen“ – Furtwängler sah seine Aufgabe als Interpret nicht darin, „möglichst ‚objektiv‘ zu berichten, sozusagen die Musik, die er gerade unter den Händen hatte, zu ‚referieren‘, sondern diese Musik mit aller Leidenschaft und Liebe, deren er fähig war, zu glühendem Leben zu erwecken“ (7. Gespräch). Die restlose Hingabe der eigenen Person an das im Augenblick, und zwar nur in diesem einen und einmaligen Augenblick mit intuitiv nachschöpferischer Kraft zum Leben erweckte Werk ist das unverlierbare Merkmal dieser Interpretationen. Furtwängler dirigierte immer nur so, als habe er kein Publikum hinter sich, und das im Augenblick gestaltete Werk war mit seiner Person zu einer neuen, selbst in der rein akustischen Aufnahme noch ungebrochen erhalten gebliebenen Einheit verwachsen, in der alles Subjektive in ein Objektives, in ein Allgemeingültiges verwandelt war; weil dieses Subjektive nicht irgendein unbestimmtes oder unklares Gefühl, sondern ein aus einer einzigartig lebendigen künstlerischen Anschauung hervorgewachsenes Wissen um das Ganze und seine Form war, ein Wissen, das neben rein künstlerischen



Kategorien keinerlei andere, vor allem keine aus irgendwelchen „wissenschaftlichen“, historischen Überlegungen stammende Postulate und Maßstäbe anerkannte. In diesem Sinne durfte er sich mit Recht als einen der letzten in der Reihe der großen deutschen nachschöpferischen Interpreten fühlen, wie dies in der eingangs angeführten Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1934 zum Ausdruck kommt: Ein ewig Suchender und Ringender um Form und Ausdruck in der Musik. Selbst bei allen bis an die Grenze des eben noch Erträglichen gehenden Spannungen und Kontrasten in seinen Interpretationen blieb immer das Prinzip der Form entscheidend, das Ringen um ihre Verwirklichung und das *Gesetz des inneren Ablaufs, der Ausgleich* zwischen den Gegensätzen. „Die Form muß klar sein, dürr, trocken, ohne allen Überschwang. Aber das Feuer, der feurige Kern, der muß bleiben und diese Form durchleuchten“, sagte er einmal bei einer Probe. Jede Routine war ihm völlig fremd, er konnte

„nur spontan, aber dann meisterhaft die Werke der Musiker wiedergeben, mit deren Genialität er tief verwandt war“. Darum mußte ihm auch zwangsläufig jede Studio-Atmosphäre zutiefst beunruhigend sein, und seine lebendigsten Aufnahmen sind denn auch während öffentlicher Konzerte entstanden. Jedenfalls sind alle seine Aufnahmen, vor allem die großen Opernaufnahmen des „Fidelio“, des „Tristan“ und der „Walküre“, grundsätzlich ungeschnittene Interpretationen großer, in sich geschlossener Teile.

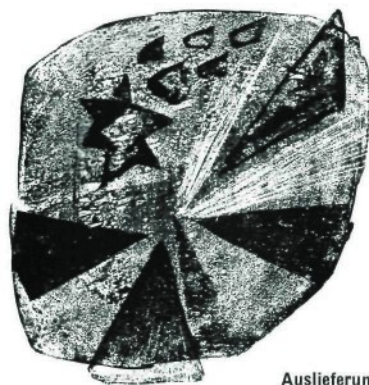
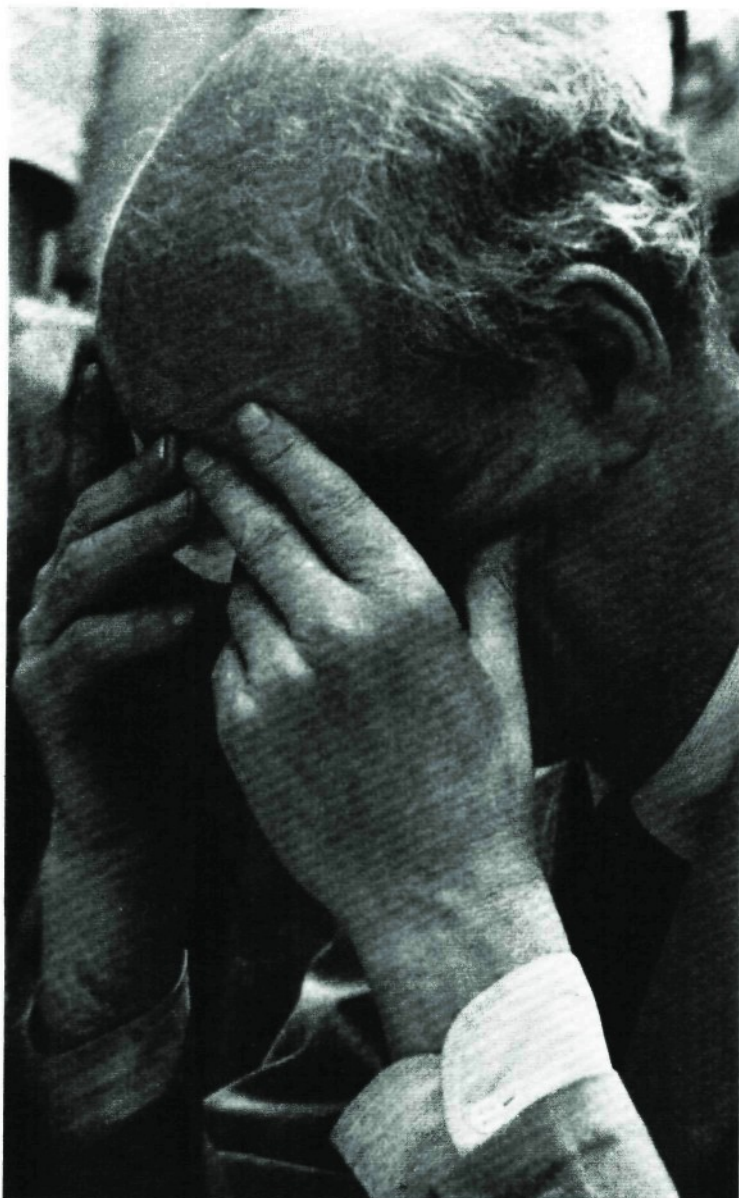
Wer eines der zahllosen öffentlichen Konzerte Furtwänglers mit „seinen“ Berliner Philharmonikern erlebt hat, der wird sich *noch lebendig an die hochgewachsene, schlanke Erscheinung erinnern*, die mit etwas steif wirkenden raschen Schritten das Podium betrat; und wie dann nach einem knappen Dank für den Begrüßungsapplaus nach wenigen Sekunden gespannter Ruhe wie ein zuckender Blitzstrahl dieser völlig einmalige

und immer wieder überraschende „flatternde Einsatz“ schon dem Anfangsakkord eine tönend-federnde Wucht und Spannung gab, wie sie in der „Egmont“-Ouvertüre und noch deutlicher in der Ouvertüre „Leonore II“ oder in Beethovens V. Sinfonie festgehalten ist. Furtwängler hat einmal für diese ungewohnte, durchaus eigenartige und einzigartige Schlagtechnik selber die einleuchtende Begründung gegeben: er fürchte, daß zumal die Einsätze, wenn er einfach glatt herunterschläge, „zu hart und brutal“ ausfallen würden. Mit dieser Einstellung erwies er sich als der denkbar schärfste Antipode von Toscanini. Sein Schlag war weit, aber nie ruhig ausschwingend: er hatte beständig dieses eigenartige Vibrieren und Zittern, eine unausgesetzte unruhige Spannung, optischer Ausdruck der inneren Erregtheit, die sich auf das Orchester als höchste Konzentration übertrug und es keinen Augenblick aus dem magischen Bann entließ. „In diesem Schlag liegt alles, das Tempo mit seinen feinsten Schwebungen und das Dynamische. Hier sind alle entscheidenden Funktionen vereinigt. Der linken Hand bleibt nur ein sanftes Betonen oder Auslöschen, sie dient vor allem der Unterstreichung und Verdeutlichung.“ – Furtwängler war keineswegs das, was man unter einem virtuosen, einem „eleganten“ oder aufdringlich brillanten Dirigenten versteht. Sein Stil hatte eher etwas Beschwörendes an sich. Der optische Vergleich seiner Geste mit einem „von Winden geschüttelten Baum“ ist gar nicht so abwegig: die hohe Gestalt war immer in einer heftigen Bewegung, die keine Ruhe kannte, Kopf und Rumpf und selbst die Beine arbeiteten dauernd. Für fremde Orchester, denen dieser Stil fremd war, war er oft verwirrend in seiner flammenden ekstatischen Unruhe. Aber er verzauberte jedes Orchester: Es folgte, von dem rauschhaften Spannungsstrom erfaßt, in äußerster Konzentration dieser bei aller Fremdheit und scheinbaren Willkür doch so überlegen klaren Gestik. Diese Schlagtechnik war übrigens auch für sich gesehen neu und revolutionierend, denn Furtwängler war einer der ersten, der nicht mehr, wie noch fast alle Dirigenten des 19. Jahrhunderts, Takte schlug, er formte Phrasen und zeichnete die horizontalen Melodiebögen. Das Resultat war ein unvergleichliches Strömen und Fließen, der Eindruck des natürlich Gewachsenen, das unter seinen Händen selbst die zwiespältigsten Werke erhalten konnten.

Das lebhafteste Linienpiel der Arm- und Stabbewegungen entsprach bei Furtwängler genau den geheimsten Ausdrucksbewegungen der Musik, aber von alledem, vom „Atmosphärischen“ und der mehr optischen Komponente seiner Kunst, konnte die Schallplatte natürlich nichts bewahren. Was sie dafür unverkennbar deutlich festgehalten hat, das ist, neben der stets großartigen architektonischen Geschlossenheit und Klarheit, die jedes Werk im ganzen erfuhr, die völlig unakademische und unkonventionelle Auffassung, das organisch Gewachsene mit der Tiefe lebendiger Zusammenhänge und der klare Ablauf eines seelischen Geschehens, wie es in absolut keiner anderen Aufnahme desselben Werkes in gleicher Konsequenz zu finden ist. Es wurde schon wiederholt in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß Furtwängler-Interpretationen im Rahmen von vergleichenden Diskografien eigentlich immer „außer Konkurrenz“ bleiben müßten, sie sind im buchstäblichen Sinne des Wortes „unvergleichbar“. Sie sind immer ein lebendiger Organismus von unerbittlicher innerer Logik, wo sich die meisten anderen Interpretationen in Details und oftmals zweifellos auch höchst reizvolle, aber für das Ganze eigentlich nebensächliche Einzelzüge der Partitur verlieren. In diesem Sinne besonders aufschlußreich ist eine erst zu Beginn dieses Jahres erschienene Konzertaufnahme (vom Oktober 1947) von Richard Strauss' „Metamorphosen“. Das

Werk fordert scheinbar durch seinen Untertitel „Studie für 23 Solostreicher“ eine möglichst klare Herausarbeitung aller irgendwie hörbar zu machenden solistischen Einheiten, die aber Furtwängler in dem großen Duktus seiner Interpretation so weit wie irgend möglich einbindet und damit das Werk zu einer hinreißenden Streichersinfonie mit spannungsstarken pathetischen Steigerungen gestaltet. Der Gedanke des sinfonischen Zusammenklangs stand bei ihm immer im Vordergrund; die Art, wie heute – allerdings häufig auch erst mit Hilfe der Aufnahmetechnik – das Klangbild aufgelöst und durchhörbar gestaltet wird, lag Furtwängler durchaus fern. Es ist höchst fesselnd, aber nur in eingehenden Analysen darstellbar, wie bei ihm in den Sinfonien von Beethoven, Schubert oder Brahms bei aller ekstatischen Wucht im einzelnen doch immer das architektonische Gefüge herausgearbeitet wird, für das Furtwängler ein einzigartiges Gespür besaß. Die Aufnahme von Beethovens „Neunter“ und Bruckners neunter Sinfonie – Rundfunkmitschnitte der 7. und 8. Sinfonie Bruckners werden in diesem Monat dankenswerterweise von der Electrola veröffentlicht (STE 91376/78) – zeigen eindrucksvoll, über welch gewaltige Dimensionen dieses Gefühl für die Einheit festgehalten werden konnte. Besonders hervorstechende Beispiele hierfür sind auch die längst berühmten Aufnahmen von Schuberts großer C-dur-Sinfonie und César Francks pathetischer d-moll-Sinfonie, nicht zu vergessen Schumanns op. 120, durchgängig Aufnahmen, bei denen es unmittelbar deutlich wird, wie sehr Furtwängler jede geschriebene Partitur als das Resultat eines Aktes schöpferischer Improvisation verstanden hat, dessen gültige Entschlüsselung und Nachschöpfung nur einem Interpreten überzeugend gelingen konnte, der sich jederzeit völlig mit dem Werk und seinem Schöpfer zu identifizieren vermochte.

Furtwängler hat seine Tätigkeit zwar als Repetitor beim Theater begonnen, aber er war Theaterdirigent nicht von der Bühne, sondern von der Musik aus. Das dramatische Geschehen interessierte ihn weit weniger als das Sinfonische, die rein musikalische Einheit des Ganzen auch hier. Gerade das hat ihn aber zu einem großartigen Wagner-Interpreten werden lassen. Bezeichnend für seine Einstellung zur Bühne ist eine briefliche Bemerkung an Emil Preetorius vom Ende des Jahres 1953: „Ich habe jetzt den ganzen Nibelungenring im Radio dirigiert und wieder festgestellt, daß dies etwas vom Größten ist, was je ein Mensch geleistet; selbst als Oratorium hat diese Musik nicht ihresgleichen.“ Nun, Furtwängler hat uns nicht allein Wagners grandioses Oratorium von Liebe und Tod, „Tristan und Isolde“, in einer prachtvollen Aufnahme hinterlassen,



Carl Orff • Weihnachtsgeschichte

Ausgezeichnet mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik 1964
Am Heiligen Abend als Fernsehspiel im Zweiten Deutschen Fernsehen

Musik von Gunild Keetman.

Mit den Tobi-Reiser-Hirtenbuben, Salzburg, dem Tölzer Knabenchor (Leitung Gerhard Schmidt) und einem Instrumentalensemble mit dem Orfischen Instrumentarium. Leitung Carl Orff.

25-cm-Langspielplatte mit illustriertem Textheft
HM 25 163 15,— DM

Eine Ergänzungsplatte zum Orff-Schulwerk „musica poetica“ der neuen Schallplattenreihe bei harmonia mundi (zehn 30-cm-Langspielplatten mit illustrierten Textheften). Fordern Sie Sonderinformation mit Gesamtplan und den günstigen Subskriptionsbedingungen an. Soeben erschienen: Nr. 5 Äolisch Bordon, Nr. 6 Dorisch Bordon, Phrygisch Bordon.

Auslieferung: Fono-Verlagsgesellschaft mbH, 44 Münster, Postfach 660

harmonia mundi

sondern außerdem als letztes Vermächtnis noch eine im Oktober 1954, also wenige Wochen vor seinem Tode, entstandene „sinfonische“ Aufnahme der „Walküre“ mit den Wiener Philharmonikern von überwältigender Schönheit und trotz des Fehlens der Bühne von höchster dramatischer Intensität, eine unübertroffen großartige Interpretation dieser schwierigen Partitur.

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft hat ihrer Furtwängler-Kassette eine höchst aufschlußreiche Sprechplatte beigelegt, auf der Ausschnitte aus Kolloquien mit Wilhelm Furtwängler festgehalten sind, die im Juni 1950 und im Februar 1951 in der Berliner Hochschule stattgefunden haben. Das durch-

aus Improvisierte und Unsystematische dieser rein persönlichen Äußerungen ist teilweise von so grundsätzlichem Interesse und aufschlußreich für Furtwänglers Interpretationsstil, daß wenigstens einige der hier angeschnittenen Probleme herausgegriffen werden sollen.

Nach interessanten Feststellungen zur Frage des Tempos bei Beethoven (Eroica) kommt Furtwängler auf die „Länge der Generalpausen“ zu sprechen: „Die Länge der Generalpausen hängt davon ab, was vorher war, sie hat nie eine objektive Länge ... Wenn eine große Steigerung plötzlich mit einer Generalpause abbricht, so hängt es von der Entwicklung dieser Steigerung ab,

wie lange die Generalpause gehalten werden kann.“ In anderem Zusammenhang hat Furtwängler einmal den sehr bezeichnenden Ausdruck „das Fortissimo einer Generalpause“ verwendet. In den Aufnahmen finden sich ausgezeichnete Beispiele dafür, bis zu welcher extremen Grenzen dabei Furtwängler gehen konnte, so zum Beispiel in der „Egmont“-Ouvertüre (1/4 mit Fermate vor der ppp-Überleitung zur Koda, Takt 278): In einer Aufnahme aus dem Jahre 1933 (Grammophon) hatte diese Generalpause eine Dauer von knapp 5 Takteinheiten, genau 10 Jahre später wird sie, allerdings jetzt nach einem kräftigen Ritardando, das in der Partitur nicht vorgeschrieben ist, über fast 9

Walter Abendroth

FURTWÄNGLER MENSCHLICH

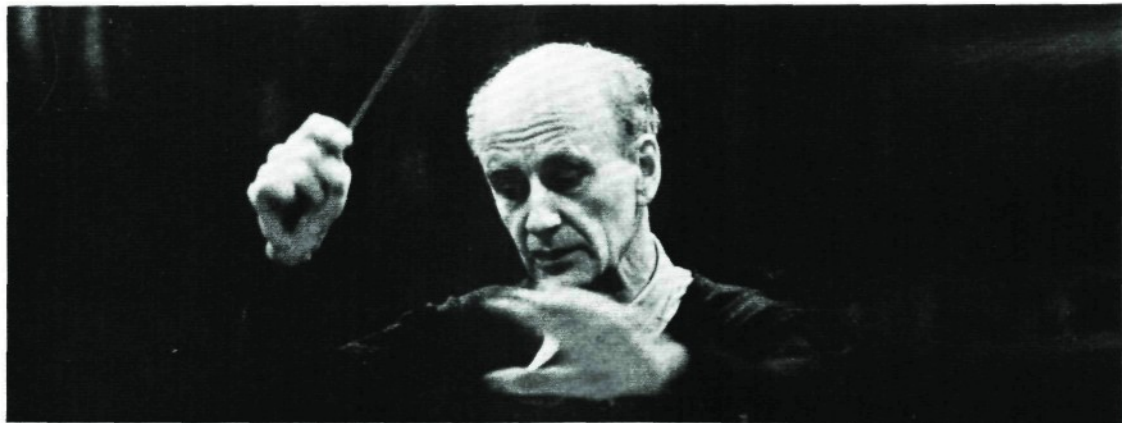
Von allen Wesenszügen des Menschen Wilhelm Furtwängler bestimmte am stärksten sein Charakterbild: ein radikaler, ungebärdiger Freiheitsdrang, ein Unabhängigkeitsbedürfnis bis zur Rücksichtslosigkeit, das nach außen hin oft als nonchalanter, wenn nicht geradezu salopper Egoismus zutage trat. Von den vielen Anekdoten, die über Furtwängler zu berichten wären, belegen nicht die wenigsten seine sagenhafte Unpünktlichkeit, seine Unzuverlässigkeit in Verabredungen und Vereinbarungen; und wer mit der Zeit hauszuhalten gewohnt ist, für den bedeuten diese Eigenschaften mit Recht soviel wie grobe Nichtachtung und beleidigende Unhöflichkeit. Wie unbewußt jedoch sich Furtwängler dieser Tatsache war, in welcher Naivität sein egozentrisches Benehmen wurzelte, das mag ein kleines Erlebnis – freilich der harmlosesten Art – illustrieren. Ich hatte vor einem Furtwängler-Konzert mit ihm bei Ehmke am Hamburger Gänsemarkt gegessen. Wir waren Punkt 8 Uhr von dort aufgebrochen und langsam zum „Coventgarten“ geschlendert. Die Gänge und Garderobenräume waren bereits menschenleer. Da kam eine Dame hereingestürzt und fragte uns aufgeregt, ob das Konzert schon angefangen habe. Worauf Furtwängler, ohne eine Miene zu verziehen, seine Uhr zog und gelassen verkündete: „Ja, vor zehn Minuten!“ Seine Stimme verriet dabei ein kindliches Behagen an der Mystifikation und eine stolze Genugtuung an der Vorstellung, daß da drinnen eine erwartungsvolle Menge des Augenblicks harrete, wo es ihm gefallen würde, zu erscheinen ...

Konnte der erfolgsverwöhnte, zumal von allen „schönen Seelen“ vergötterte Künstler gelegentlich ein förmlich herrisches Selbstbewußtsein zur Schau tragen, so wurde doch manchmal hinter dieser Verteidigungsfront ein höchst verletzlich Inneres sichtbar. So verbarg sich beispielsweise hinter seiner demonstrativ gespielten Gleichgültigkeit gegenüber Kritik und Presse eine mimosenhafte Empfindlichkeit. Überhaupt vertruß seine rechthaberische Natur nicht einmal von ihm selbst „bestellte“ Kritik. So hatte er vor seinem Bayreuther Debüt, mit den akustischen Verhältnissen des Festspielhauses

nicht vertraut, mich gebeten, seine Proben abzuhören und die Wirkung im Zuschauerraum zu kontrollieren. Er machte nun im verdeckten Orchesterraum sein „Philharmonisches Konzert“ mit unhörbaren dreifachen „Pianos“, was „draußen“ auf Schritt und Tritt faktische Generalpausen ergab. Aber alles, was ich ihm darüber sagte, wurde von ihm abgelehnt. Er hatte nur hören wollen, daß es noch niemals so herrlich geklungen habe. Die Folgen davon zeigten sich denn auch bei den ersten Auführungen.

Indessen: dies alles waren Schattenseiten im durchaus imponierenden Gesamtbild einer Persönlichkeit, bei welcher das Künstlertum, so impulsiv und eruptiv es sich auch geben mochte, bestimmt war von einer hochentwickelten Geistigkeit auf den Grundlagen umfassender humanistischer Bildung und gänzlich eigenwüchsigen, unakademischen Denkens. Aus diesem Zentrum entsprangen sowohl Furtwänglers lebendige Beziehung zum allgemeinen Geistesleben als auch sein ausgeprägtes Erkenntnisvermögen für den essentiellen Rang eines Kunstwerks. (Von Wagners „Ring“-Konzeption sagte er einmal, aus plötzlicher Ergriffenheit, aber unter Berufung auf die überzeugendsten Argumente, „seit Äschylos sei so etwas nicht dagewesen“.) Desgleichen speiste sich aus derselben Quelle sein Musikerleben, in dem zu gleichen Teilen elementare wie geistige Antriebe wirksam waren. Ebenfalls aus jenem Persönlichkeitskern erflöß allerdings die souveräne Selbsteinschätzung, die ihn sich selbst als Komponisten neben Brahms sehen ließ, als Dirigenten grundsätzlich oberhalb jeglicher Vergleichsmöglichkeit ...

Daß eine Erscheinung solchen Formats, obwohl eben auch nur „ein Mensch mit seinem Widerspruch“, keinen willfährigen Mittläufer des Naziregimes abgeben konnte – wie ahnungsloser Abrechnungsübereifer ihm nach 1945 vorwarf –, versteht sich von selbst. Daß nicht einmal sein offenkundiges, legitimes Europäertum und sein nachweisbar untadeliges Verhalten solche Anwürfe verhinderten, verbitterte ihn aufs tiefste und trug zweifellos zu dem raschen Verlust seiner Lebenskräfte bei.





Takteinheiten ausgehalten – das ist allerdings schon hart an der „Zerreißgrenze“ des inneren Zusammenhangs. Ähnliche Beispiele lassen sich fast in allen Beethoven-Sinfonien nachweisen, vor allem auch in der Ouvertüre Leonore II, die übrigens als Ganzes in jeder Hinsicht geradezu als Musterbeispiel für Furtwänglers Interpretationsstil gelten kann.

Eine andere Bemerkung: „Ein Dirigent, der schlecht begleitet, kann nie ein sinfonisches Werk ausgezeichnet dirigieren. Ein Dirigent, der nicht gut begleitet, ist einfach kein Dirigent... Das Begleiten der Sänger, das Mitatmen, das wirkliche Mitgehen... das Dirigieren muß ja schließlich auch eine Kunst sein.“ – Diese Forderung ist sehr hoch, denn schließlich kommt es ja auch auf den Solisten an, ob das Zusammenspiel gelingt. Welch ein Meister in der Begleitung von Sängern Furtwängler gewesen ist, das beweisen nicht allein die Opnenaufnahmen; in der Aufnahme von Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen“ findet sich Furtwängler in Dietrich Fischer-Dieskau mit einem Künstler von so unmittelbar verwandter Einstellung zusammen, daß eine schlechthin ideale Gestaltung zustande kommt. In gleicher Weise findet sich in Edwin Fischer ein Partner für Beethovens Es-dur-Konzert, wie er kongenialer kaum vorstellbar ist. Auch Schneiderhan schließt sich in Beethovens Violinkonzert den Intentionen des Dirigenten in einer Weise an, daß eine durchaus überzeugende Einheit zustande kommt. Nicht ganz so

homogen ist dagegen die Musiziergemeinschaft mit Yehudi Menuhin in dem Violinkonzert von Brahms, wobei allerdings hinzukommt, daß gerade diese Aufnahme mit einem Orchester erfolgte, das an Furtwänglers Stil offenbar nicht gewöhnt war. Ein weiteres, sehr wichtiges Problem berührt Furtwängler in seinen Gesprächen: „Wir haben nur den einen Maßstab, uns den Werken gegenüberzustellen und uns zu fragen: was sagen uns die Werke? Und danach haben wir den Stil zu bestimmen. Es ist nicht uninteressant, aber es ist für uns direkt belanglos, zu wissen, wie die Bachzeit die ‚Matthäuspassion‘ aufgeführt hat. Im übrigen weiß man, daß das auf so viele verschiedene Weisen geschehen ist, daß es gar keine Normen gibt. Die Leute haben sich damals sehr viel mehr Freiheiten genommen, als die Musikhistoriker uns heute zubilligen wollen“ (starker Beifall). – Dazu gehört eine weitere Bemerkung: „Sie müssen nicht denken, daß die emotionelle Musik etwa eine Erfindung des 19. Jahrhunderts gewesen wäre; wir wissen, daß im Barockzeitalter das emotionelle Moment in der Musik eine zum Teil theoretisch sogar noch viel ausgeprägtere und viel größere Bedeutung hatte als im 19. Jahrhundert... Nach meiner Meinung ist die Musik immer dasselbe gewesen in dieser Beziehung. Es ist immer eine lebendige Äußerung des Menschen gewesen, und der lebendige Mensch steht dahinter... heute wie damals.“ – Furtwängler hat sich zu dem Problem des „historischen Musizierens“ oft und leidenschaftlich geäußert, und er hat immer wieder durch seine unvergleichlichen Wiedergaben bewiesen, wie er Bach verstand – und auch das Publikum verstand ihn und jubelte ihm zu; empört waren allemal nur die Kritiker und die Musikhistoriker. Dabei ist es interessant, daß noch vor 40 Jahren von recht namhafter Seite ausdrücklich die Auffassung vertreten wurde, daß Furtwängler (vor allem wegen seiner Baßbetonung) „als darstellender Musiker letztes auf Bach zurückgeht!“ Wer an der prachtvollen D-dur-Suite von Bach in Furtwänglers Wiedergabe nur das groß besetzte, ausdrucksvolle Orchester, aber nichts von der wundervollen, allerdings „sinfonischen“ Kantilene des „Air“ hört, wer nur feststellen kann, daß im 3. Brandenburgischen Konzert kein Cembalo verwendet wird, aber nichts von der Spannung der melodischen Linie, nichts von dem lebendigen Schwung und Ausdruck spürt, der hat Furtwängler nicht verstanden. „Ich musiziere als Liebhaber und nicht als wissenschaftlich Interessierter. Ich führe die großen Werke auf, weil ich sie liebe; der Enthusiasmus, die Wärme, die Süßigkeit, Schönheit, Größe, die diese Musik ersten Ranges, und nur diese, in mir erweckt, ist der Quell, der Grund all meines Musizierens.“ Dieses Bekenntnis hat Furtwängler kurz vor seinem Tode noch an einen seiner Freunde geschrieben. Es erklärt alles.

In diesem Zusammenhang ist schließlich noch eine weitere höchst bezeichnende Äußerung aus diesen Kolloquien zu erwähnen, in der Furtwängler die bearbeiteten Fassungen der Bruckner-Sinfonien gegenüber den Urfassungen verteidigt, weil in diesen Bearbeitungen das Klangbild der Partitur, das die Ausdrucksmittel eines Orchesters überfordert, der tatsächlichen Klangwirkung angepaßt sei: „Das hat der Kapellmeister zu tun.“ In der schon kurz erwähnten Aufnahme von Bruckners neunter Sinfonie folgt Furtwängler zwar der Originalpartitur, wenn auch nicht „wortgetreu“, das heißt modifiziert stellenweise stark die dynamischen Vorschriften, was dazu führt, daß die massiven dichten Klangballungen weiterhin aufgelichtet, ausgeglichen und gemildert werden.

Als ein weiteres Beispiel für Furtwänglers Einstellung gegenüber dem heute so sehr strapazierten Begriff der „Werktreue“ ist hier auch die großartige Interpretation von Beethovens großer B-dur-Fuge zu erwähnen, die Weingartner in der klaren Erkenntnis ihrer im Grunde orchestralen Haltung für großes Streichorchester eingerichtet hat – mit Ausnahme der durch Kontrabässe verstärkten Cellostimmen in völlig unveränderter Übernahme des originalen Streichquartettsatzes. Furtwängler hat dieses monumentale Spätwerk Beethovens in dieser Fassung mit besonderer Vorliebe in seine Konzertprogramme übernommen. Ihre Berechtigung war für ihn schon dadurch gegeben, daß in ihr nicht, wie in der Fassung des ertaubten Beethovens, die Ausdrucksmittel eines Streichquartetts überfordert waren.

Daß Furtwängler als Interpret der großen Werke der Klassik und Romantik sich durchaus nicht absolut gegenüber der Moderne verschlossen hat, das beweist neben seinen Programmen eine Reihe von Aufnahmen von Werken seiner Zeitgenossen, von denen neben Richard Strauss in erster Linie Hindemith und Béla Bartók zu nennen sind. Seine Dirigententätigkeit hat ihm leider die Möglichkeit des eigenen Schaffens weitgehend bescnitten. Die Aufnahme seiner zweiten Sinfonie, eines bedeutenden Werkes von brucknerischer Größe, wurde schon früher (fono forum 11/1961) eingehend gewürdigt; sie war eine Zeitlang aus den Katalogen verschwunden, steht jedoch seit einigen Wochen wieder zur Verfügung (DGG 18114/15).

Es war Furtwängler nicht beschieden, als Komponist in die Musikgeschichte einzugehen, der Komponist stand im Schatten des vielleicht größten nachschöpferischen Genies, das die Musikgeschichte bis dahin gekannt hat, „Hier ist ein Heros, der nichts getan hat, als den Baum geschüttelt, sobald die Früchte reif waren. Dünkt Euch dies zu wenig? So seht euch den Baum erst an, den er schüttelte!“ (Nietzsche).

DISKOGRAPHIE

J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert III G-dur (BWV 1048) DG EPL 30 539

J. S. Bach, Ouvertüre III D-dur (BWV 1068) DG KL 27

Bartók, Konzert für Violine und Orchester, op. posth. Elec. E 90 070

Beethoven, Egmont-Ouvertüre, op. 84; Leonoren-Ouvertüre II, op. 72; Große Fuge B-dur, op. 133 DG LPM 18 859

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester V Es-dur, op. 73 (Edwin Fischer) Elec. STE 90 048

Beethoven, Konzert für Violine und Orchester D-dur, op. 61 (Wolfgang Schneiderhan) DG KL 29

Beethoven, Sinfonie V c-moll, op. 67 Elec. STE 90 088

Beethoven, Sinfonie IX d-moll, op. 125 (Aufn. Bayreuth 1951) Elec. E 90 115/6

Brahms, Konzert für Violine und Orchester D-dur, op. 77 (Menuhin-Festspielorch. Luzern) Elec. E 90 013

Brahms, Sinfonie I c-moll, op. 68 Elec. E 90 992

Brahms, Sinfonie III F-dur, op. 90 Elec. E 90 994

Brahms, Sinfonie IV e-moll, op. 98 Elec. E 90 995

Bruckner, Sinfonie IX d-moll DG KL 31

Franck, Sinfonie d-moll Eurodisc 70 368 KK

Furtwängler, Sinfonie II e-moll DG LPM 18 114/5

Hindemith, Sinfonische Metamorphosen DG LPM 18 857

Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen (Dietrich Fischer-Dieskau) Elec. E 90 106

Schubert, Sinfonie VIII h-moll, op. posth. Elec. E 60 550

Schubert, Sinfonie IX C-dur, op. posth. DG KL 30

Schumann, Sinfonie IV d-moll, op. 120 DG KL 28

Strauss, Metamorphosen (1946) DG LPM 18 857

Wagner, Oper „Tristan und Isolde“ Elec. E 91 170/4

Wagner, Oper „Die Walküre“ Elec. E 90 100/4

In dem Aufsatz sind die folgenden Aufnahmen unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler erwähnt: