

IN MEMORIAM

W. Furtwängler

zu seinem 5. Todestag
am 30. November

Wie beinahe jeden Dirigenten lernt man auch Wilhelm Furtwängler nur in den Proben ganz kennen. Der Musikfreund überschätzt leicht die Leistung der Dirigenten am Abend und erkennt nicht hinreichend, daß die Voraussetzungen für alles, was sich da vollzieht, in den Proben geschaffen werden. Der Erfolg eines Dirigenten wird nicht zuletzt durch seine Technik des Probierens bestimmt. Hier muß der Dirigent nicht nur Musiker, sondern zugleich Organisator, Psychologe und Pädagoge sein. Es gilt, die achtzig bis hundert Einzelwesen in einen einzigen Willen zusammenzuschmelzen.

Denn was am Abend harmonisch verläuft, nimmt in der Probe zunächst einen schrecklich nüchternen Verlauf. Während dort die Musiker im Frack geschlossen das Podium betreten, rasch auf ihre Plätze eilen, ein wenig einstimmen und sich dann auf das Kommende konzentrieren, pflegt in den Proben ein entsetzliches Durcheinander zu herrschen. Die Musiker kommen einzeln oder in Gruppen, legen Mäntel und Hüte auf die Sitzplätze und beginnen mit Stimmen und Präludieren. Der leere und daher überakustische Saal verstärkt es zu ohrenbetäubendem Getöse. Dann sitzen die Musiker lässig an ihren Pulten. Es wird gefrühstückt und geraucht.

Furtwängler kommt in den Proben meist ein paar Minuten nach der angesetzten Zeit, eilt mit steifem Gang auf das Podium und begrüßt das Orchester kurz mit fast nur gemurmelt, mühsam sich selbst abgerungenen Worten. Man spürt, daß er nicht reden, sondern arbeiten will. Dann folgt der erste Einsatz.

Furtwänglers Einsätze sind das Originellste, was man sich denken kann. Oft sind sie bestaunt und beschrieben, manchmal auch bekrittelt worden. Sie beginnen nicht mit einem Ruck, sondern entwickeln sich allmählich aus der Ruhe. Furtwänglers Arme zittern in krausen Wellenlinien durch die Luft. Ein Philharmoniker will einmal nachgezählt haben, daß sein Taktstock dreizehnmal hin- und herflatterte. Erst wenn dieses Zittern zur Ruhe gekommen ist, erfolgt der Einsatz des Orchesters.

Viele begreifen nicht, wieso er immer gelingt, geschlossener, voller und tönender als bei anderen Dirigenten, die sich in der Heftigkeit des Einsatzes nicht genug tun können. In den anscheinend willkürlichen Wellenlinien hat nämlich doch ein tiefer Sinn gelegen. Erstens haben sie offenbar irgendwo einen Schwerpunkt gehabt, den die Orchester, die ihn kennen, auf freilich rätselhafte Weise herausfinden.

Zum andern hat gerade diese immer wieder überraschende Art des Einsatzes eine psychologische Wirkung. Die Musiker finden diesen Schwerpunkt und ihren Einsatz nur bei höchster Konzentration. Nur wenn sie völlig bei der Sache sind, noch mehr: wenn sie letztlich aus eigener Entscheidung einsetzen, kann dieser erste Akkord gelingen, und das ist es gerade, worauf alles ankommt. Was Nikisch mit seiner Liebenswürdigkeit erreichte, die Bindung an den Dirigenten, erzwingt Furtwängler mit diesen unüblichen Einsätzen. Darum ist bei seinen Proben und Aufführungen von der ersten Sekunde an höchste Sammlung vorhanden.

Furtwängler verliert sich an die Musik, sobald sie vor ihm erklingt. Er vergißt sich in der Musik. Aber so rege seine Phantasie auch ist und so lebendig er in die Ganzheit der Werke eingeht, so wach ist in jedem Augenblick sein rationales Ver-

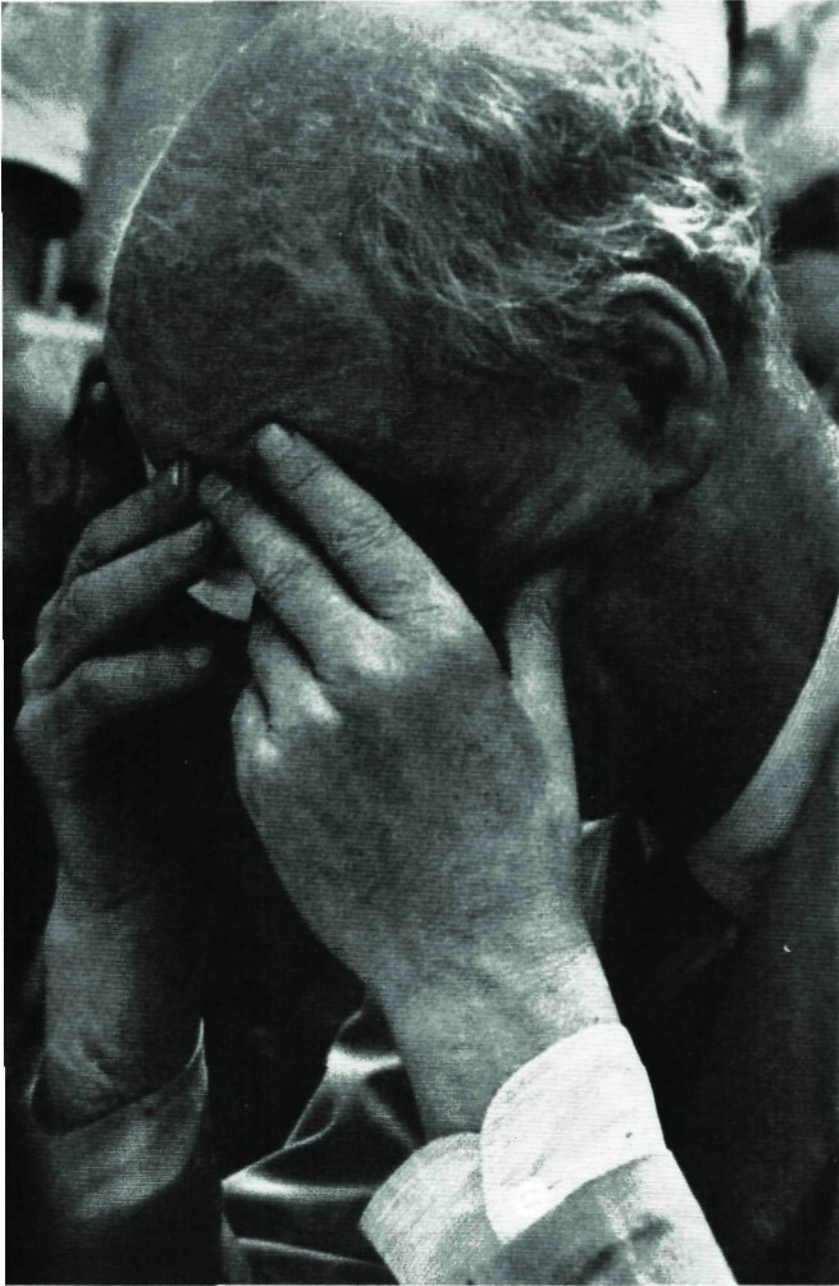
hältnis zu ihr. Er trägt die Werke nicht nur als tönende Sinnbilder in sich, als Ausdruck von innerer Bewegtheit, sondern er hat sie sich verstandesmäßig erarbeitet und besitzt ein hellbewußtes Verhältnis zu ihnen. Furtwängler hat nicht umsonst den Umgang mit Heinrich Schenker gesucht, also mit einem Musiktheoretiker, der bis zu den Wurzeln vorzudringen versuchte.

Dieser bewußte Umgang mit den Werken gehört zu seiner Vorbereitung. Indem er das tausendmal Gedachte neu durchdenkt, unterzieht er seine Auffassung einer beständigen Verlebendigung. Erst dies ermöglicht ihm, die bekannten Werke hundert-, zweihundertmal und noch öfter zu dirigieren, ohne je zu erlahmen. Von Beethoven, Brahms und Bruckner sprach er schon vor dreißig Jahren und hat seine Auffassung wiederholt in Beiträgen, an denen er lange feilt, niedergelegt. Aber er tut es immer wieder, gewandelt und gereift zwar, aber aus der gleichen Grundhaltung. Furtwängler über diese Fragen, die ihm wie eine Mission auf der Seele brennen, sprechen zu hören, ist eine der größten Freuden, die er uns gewährt hat.

Das Beste, was Furtwängler in Artikeln und Vorträgen ausgesprochen hat, wurde von ihm in einem Büchlein zusammengefaßt, das „Gespräche über Musik“ heißt und 1949 erschienen ist. Es ist eines der meistbeachteten Bücher über Musik in unserer Zeit geworden. Die Zustimmung seiner Anhänger konnte durch ablehnende Stimmen, die gelegentlich bis zur Gehässigkeit gingen, niemals in Frage gestellt werden.

Bruno Walter veröffentlichte 1947 seinen Lebensbericht „Thema und Variationen“. Er erzählt von seinem Werdegang und bettet ihn in das Geschehen seiner Zeit ein. Es ist über das Persönliche hinaus eine Schilderung der Gesellschaft, in der er lebte, und damit fast ein Stück Zeitgeschichte. Sie berührt uns sympathisch, weil ein großer und reifer Mensch zu uns spricht. Fritz Busch hat ähnliches unternommen. Daß er in verhältnismäßig jungen Jahren zur Feder griff, überraschte. Weil sein Buch in den Jahren vor der letzten Weisheit entstand, ist sein Bericht von der Hitzigkeit des Kampfes um Anerkennung und Erfolg erfüllt. Hermann Scherchen hat früher eine kluge und sachliche Dirigierlehre erscheinen lassen und dann das Wagnis unternommen, eine „Ästhetik der Musik“ zu verfassen.

Wilhelm Furtwänglers Buch ist unter diesen das kleinste und dennoch das gehaltvollste. Auf den Gedanken, etwas Persönliches vor der Öffentlichkeit auszubreiten, würde er nie kommen; es liegt ihm im Gegenteil eher daran, alles Persönliche zu verbergen. Er hat große Scheu vor der Öffentlichkeit, in der er als Künstler wirkt. Wenn Furtwängler zur Feder greift, kann es nur um grundsätzliche Fragen der Kunst gehen. Im Grunde behandelt er die Probleme, die ihn seit je bewegen: Beethoven, Brahms und Bruckner, die Kunst der Wiedergabe, die Frage der Orchester und ihrer Besetzung, die seelischen Kräfte, die hinter allem Reproduzieren stehen müssen, die Unschuld als Quelle der Improvisation, die Eigenart der schöpferischen Persönlichkeit, das Wesen der Form und viele andere hintergründige Fragen. Um die rechte Stellung zur neuen Musik zu finden, geht er von einer Unterscheidung zwischen dem ptolemäischen und kopernikanischen Weltssystem aus. Er sucht also die letzten Aspekte und kommt durchaus zu keiner grundsätzlichen Ablehnung der neuen Musik, wie behauptet worden



ist, sondern bekennt sich zu ihr mit großer Entschiedenheit, wenn er auch nicht alle beschrittenen Wege für ergiebig hält. Dieses denkende und wissende Verhältnis zur Kunst könnte bei einem überraschen, der andererseits die Musik so leidenschaftlich, so gefühlswarm empfindet. Aber diese weite Spanne zwischen hellem Bewußtsein und verborgener Unschuld des Empfindens war gerade das Kennzeichnende bei Furtwängler. Bei seinen Gastspielen in Amerika ist Furtwängler ein Philosophie-Dirigent genannt worden. Dies sollte ihn von den Leidenschafts-Dirigenten abgrenzen und war durchaus als Lob gemeint. Uns scheint indessen, daß er beides zugleich war. Keinem anderen Dirigenten Deutschlands in dieser Zeit sind mehr Erfolge zugefallen. Jedes Konzert Furtwänglers war ein Fest. Es gab Freunde seiner Kunst, die ihm von Konzert zu Konzert nachreisten. In jedem Konzert herrschte die feibrige Atmosphäre eines großen Ereignisses. Alle nur denkbaren

Ehrungen fielen ihm zu, alle Wünsche wurden ihm erfüllt. Furtwängler hielt, was Erfolg und Ruhm anbetrifft, eine einsame Spitze.

Dies konnte indessen seine tiefe Melancholie nie mindern. Die Augenblicke eines befreienden Lachens waren selten. In der Regel traf man Furtwängler über große Fragen sinnend an. Auch am Leben litt er schwer. Oft zweifelte er am Sinn seiner Bemühungen. Würde sein Musizieren Maßstäbe schaffen, die über ihn hinaus Geltung besitzen? Weil er wußte, wie vergänglich die Kunst der Interpretation ist, zog es ihn zu Tätigkeiten hin, bei denen Bleibendes entsteht. Darum legte er so viel Wert auf Schallplatten, und darum komponierte er. Seinen Partituren würde die Zeit nichts anhaben.

Daß er als Komponist etwas zu sagen habe, was Generationen überdauert, war sein unerschütterlicher Glaube. Aber gerade da blieb ihm, dem Sieggewohnten, der Erfolg versagt. Er spürte sehr wohl, wie die Aufführungen seiner Kompositionen kein warmes Echo fanden, wie man an den Dirigenten dachte, wenn man dem Komponisten schmeichelte. Diese Enttäuschung kam seiner Neigung zu dunklen Stimmungen entgegen. Sein Gefühl, von Tragik überschattet zu sein, hat sich bei seinem Ende grausam bewahrheitet. Als er nach dem zweiten Weltkrieg wieder dirigierte, stellten sich Anzeichen der Schwerhörigkeit ein. Er hörte gewisse Instrumente nicht mehr in der richtigen Klangstärke. Allerlei Kuren brachten keine Besserung. Das Leiden verschlimmerte sich im Gegenteil unaufhaltsam.

Schon seit Jugendtagen war ein natürliches Leben Furtwänglers oberstes Gesetz. Er aß wenig, kaum Fleisch und jahrelang nur naturgedüngtes Gemüse, trank nach dem Konzert ein Glas Rotwein mit Wasser gemischt und rauchte nie. Jener „biologischen

Ordnung“, die er in der Kunst suchte, folgte er auch im Leben.

Und dieser in seinem Denken immer von den Lebenskräften ausgehende Meister mußte hilflos zusehen, wie sich diese Lebenskräfte ihm in verhältnismäßig jungen Jahren versagten, gerade dort, wo er sie am nötigsten brauchte. Nichts konnte ihn härter treffen, als daß ihm das Schicksal Beethovens beschieden war. Er mußte vor das Orchester treten, obwohl er schließlich ganze Partien nicht mehr hörte. Bei Werken, die er seit der Jugend beherrschte, gelang es ihm, das Orchester nach Spur zu dirigieren. Was als Abklärung und Zurückhaltung des weisen Alters erschien, war zu einem Teil Unsicherheit und entsprang der Furcht, sein Leiden zu verraten.

Dieses Kapitel entnahmen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages Ullstein-Berlin dem Buche von Friedrich Herzfeld „Magie des Taktstocks“.