

Montag, 3. Dezember 2001

Festkonzert "25 Jahre Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft e.V."

Prof. Dr. Kurt-Victor Selge

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

Konzert: Klavierquintett von Wilhelm Furtwängler

Otto-Braun-Saal der Staatsbibliothek zu Berlin

In den folgenden Ausführungen will ich versuchen, die **Proportion** herzustellen zwischen den drei Seiten, die an diesem eminenten Mann heute noch interessieren sollten, dem im wahrsten Sinn unvergleichlichen **Orchesterleiter**, zu dem das Publikum 40 Jahre lang drängte und der durch seine Konzert- und Opernmitschnitte nach seinem Tode bis heute ein ständig wachsendes **zweites Publikum** gewonnen hat wie kein anderer Kapellmeister; das ist das erste. Das zweite ist der wenig anerkannte **Komponist** eigener großer Werke, die er in seinen letzten 10-15 Jahren versucht hat, dem Publikum, freilich nur in Deutschland, Österreich und der Schweiz auch nahe zu bringen, ihm lag an diesen eigenen Werken mehr als an dem Welterfolg mit anderen Werken, die er – wie den Erfolg mit Ihnen – liebte, weil er sich in ihnen als Künstler auch in fremdem Gewand einfühlend doch auch selbst aussprach. Und von diesem musiksöpferischen, Musik gegenwärtig setzenden Willen her gewannen doch auch diese Aufführungen der Werke anderer ihre bejubelte Einzigartigkeit, nicht ohne Reserven der Kritik gegenüber seinen Auffassungen. Aber er riss doch immer hin, das Publikum zu Lebzeiten und das seit seinem Tode Neuentstandene, und die Kritik ist im ganzen zurückhaltender geworden. Das wenigste ist, dass man ihn doch als überragenden Interpreten einer, wie man sagt, vergangenen Epoche achtet.

Das dritte ist der deutsche **Zeitgenosse** der zwei Weltkriege, der unter Hitler wie alle in Deutschland Lebenden einige Kompromisse duldeten, die ihm lange mehr zur Last gelegt wurden als anderen, weil er berühmter war und seine Berühmtheit von Goebbels benutzt wurde, um Deutschland nach wie vor als Land unzerstörter Kultur darzustellen. Auch hier haben sich die Proportionen nach langem Streit zurechtgerückt; wer immer die 12 Jahre in Deutschland war, hat an dem Gesamtgeschick seinen Anteil, selbst wenn er wie Furt-

wängler und unzählige andere juristisch, aber doch nicht nur juristisch, als schuldlos und entlastet gelten muss. Im Fall dieses Dirigenten ist es nun durch die Zustimmung des internationalen Publikums seiner Konzerte und seiner Konzertmitschnitte nachgewiesen, dass seine Kunst von der Politik unabhängig lebt; sie ist unbeschädigt gegenwärtig geblieben. Das ist ein großes Verdienst der Technik der Reproduktion, gegen die er seine bekannten Reserven hatte, die aber seine rein künstlerische Leistung überprüfbar gemacht hat. Ich möchte sagen, das ist Furtwänglers Revanche - in Japan, den Vereinigten Staaten, England, Frankreich, Italien und überall wo man sich für diese Tondokumente interessiert, weltweit. Dieses weltweite Interesse übertrifft alles, was Deutschland an Interesse für diese Aufnahmen zuwegebracht, bei weitem. Furtwänglers vielumstrittener Satz aus den dreißiger Jahren, demzufolge Kunst nichts mit Politik zu tun habe, findet jedenfalls in diesem Erfolg noch Jahrzehnte nach seinem Tod eine nicht geringe Bestätigung. Ein ähnlicher Fall liegt vor in unserer Schätzung der großen Werke, die in anderen totalitären Systemen entstanden sind, denken wir an die Bedingungen, unter denen Prokofieff und Schostakowitsch ihre Werke schrieben, die ja thematisch zum Teil tatsächlich Politik reflektieren. Ihr künstlerischer Wert liegt nicht in ihrem politischen Bezug, Anlass oder Inhalt, sondern in dem, was sie tonlich, als künstlerisch-humanes Dokument, daraus machen. Bei Beethoven, Brahms oder Wagner ist es nicht anders. Damit sage ich nicht, dass in musikalischer Kunst Politik nicht impliziert ist, aber das ist viel indirekter und liegt nicht offen zu Tage, sondern kann nur sehr vorsichtig mit einem besonderen und künstlerisch-zeitgenössischen Gespür für das Humane der Klänge erfragt werden. Es ist niemals Tagespolitik, sozusagen ein Leitartikel, sondern letztlich oft gerade Verweigerung hiergegen. Ein Beispiel. Ich gebe zu, dass ich Liszts „Préludes“ nicht von dem Aspekt der Siegpropaganda losgelöst hören kann, für die sie in meiner Kindheit aus dem Reichsrundfunk erklangen; aber dass Liszt, als er sie achtzig Jahre zuvor schrieb, davon nichts ahnen konnte, ist klar; es ist eine Rezeptionshemmung, die in mir als Kriegskind liegt, nicht in dem Werk selbst. Furtwängler hat das Werk übrigens 1954, in seinem letzten Lebensjahr, für die Schallplatte aufgenommen, vorher nie. In seinen Konzertprogrammen fehlte es von 1934 bis zu seinem Tode. Von 1911 bis 1933 konnte er es gelegentlich unbefangen als Kunstwerk würdigen. Zum letzten Mal stand es auf seinem Konzertprogramm als effektvolles Schlussstück im Februar 1933,

und zwar auf einer Konzertreise der Berliner Philharmoniker in den Städten Dortmund, Brüssel, Antwerpen, Bristol und London, im gleichen Konzert gepaart mit Werken von Debussy und Hindemith. Was Goebbels danach damit gemacht hat, muss ihm bewusst gewesen sein, man konnte ja bei den Sondermeldungen aus dem Krieg nicht weghören. Ich halte es für möglich, dass Furtwängler es mit der Aufnahme 1954 von diesem Missbrauch erlösen wollte; für ihn war es das Stück, wie er es 1911 in Lübeck zum ersten Mal dirigiert hatte, Liszts Werk, nicht Goebbels' Propagandainstrument. Vielleicht wollte er auch nur Walter Legge, dem Prozenten der EMI, zu Gefallen sein, der ihm wohl den Vorschlag gemacht hat. Die Begleitmusik zu den Kriegssondermeldungen stammte jedenfalls nicht von Furtwängler, der das Werk über zwanzig Jahre lang mied. Man muss mit solchen Sensibilitäten bei wirklichen Künstlern rechnen. Wie erklärt es sich z. B. sonst - um ein anderes Beispiel anzuführen - dass er Hindemiths von ihm 1934 uraufgeführte Mathissinfonie danach nie wieder aufs Programm setzte, obwohl er mehrere andere, radikaler moderne und weniger populäre Werke Hindemiths nach dem Krieg auch im Ausland spielte. Vielleicht war es ihm peinlich, hier an seinen Mut gegen Goebbels zu erinnern, sicherlich; vielleicht überzeugte ihn auch das Altmeisterliche, das Isenheimer Altar-Programm, das Rückwärtsgewandte in dem Stück nicht. Der Künstler Furtwängler war ja ein **Antihistorist** aus Überzeugung und hatte Nietzsche kritisch in seinem geistigen Gepäck. Nicht wie die Werke zur Zeit des Komponisten geklungen haben könnten, interessierte ihn, sondern wie ihr Notentext - nichts anderes - heute lebendig zur Wirkung kommen konnte. (Ich bin von Dr. Joachim Matzner gebeten worden, an dieser Stelle noch einen Hinweis auf die vor zehn Jahren bekannt gewordenen Mitschnitte einiger Berliner Konzerte aus den Kriegsjahren einzufügen, deren besondere Dramatik viele veranlasst hat, in ihnen auch einen Reflex der inneren und äußeren Situation des Künstlers in diesem Kriege und in Deutschland zu sehen, ein Zeugnis der Selbstbehauptung der Kunst gegen die umgebende öffentliche Wirklichkeit. Daran kann wohl kein Zweifel sein; aber den künstlerischen Vorgang in interpretierende Worte zu fassen, ist nicht so einfach. Was für eine Art „Widerstand“ oder „Verweigerung“ ist es, die hier von manchen gespürt wird? Die Werke und ihre Auffassung sind ja keine anderen; aber ein vielleicht verzweifelter Kampf um die Eigenständigkeit von Geist und Kunst mag schon im Hintergrund stehen. Aber diese Eigenständigkeit ist ja eben das, was in der Dis-

kussion um Furtwänglers Musizieren in Deutschland unter den Bedingungen der Hitlerei von vielen Kritikern - wie ich meine, sehr einseitig - bestritten worden ist.)

Es bleibt noch etwas vom Verhältnis des antihistoristischen **Interpreten** zum **Komponisten** zu sagen. Ich muss hier auf meine wenigen Konzerterlebnisse mit Furtwängler in Hamburg nach dem Krieg zu sprechen kommen, mit drei Orchestern, den Berlinern, den Wiener Philharmonikern und dem NWDR-Orchester, Beethoven, Brahms, Schumann und Bruckner. Diese Konzerte im selben Konzertsaal der Musikhalle waren alle völlig verschieden, nicht nur der meist ganz billigen Plätze und der verschieden klingenden Orchester wegen, sondern wegen der Werke und ihrer Darstellung. Beethovens Pastoralsinfonie und Fünfte sind eben Gegensätze, gleichzeitig nebeneinander vom selben Komponisten geschaffene musikalisch-humane Charaktere, und der Gegensatz wurde von Furtwängler nicht verwischt, sondern scharf als Komplementarität gezeichnet. Am auffälligsten aber war der Gegensatz 1951 in zwei Konzerten, die im Abstand von 12 Tagen stattfanden. Am einen Abend verband sich der edle und freie Aufschwung in Schumanns Frühlingssinfonie mit der unendlichen, zeitlos erscheinenden Weiträumigkeit und dem pianissimo der Romantischen Sinfonie Bruckners; man hätte während der 17 Minuten des Andante eine Stecknadel zu Boden fallen hören können. Die erhaltenen Mitschnitte aus den anschließenden Konzerten in Stuttgart und vor allem in München geben hiervon keinen Begriff, nur eine Ahnung; sie sind verhuscht und fallen deshalb auseinander. Während der Hamburger Aufführung dieses Andante stand die Zeit still, aber diese Erfahrung konnte man nur im lebendigen Konzert machen; die Aufnahmen lassen nur die interpretatorischen Mittel erkennen, mit denen der Dirigent dies im Augenblick des Konzerts erreichte. In der Pastoralsinfonie war es ähnlich gewesen. 12 Tage nach Schumann und Bruckner sprengte unter demselben Dirigenten Brahms Erste nahezu den Saal, nur in unvergesslichen Augenblicken an bestimmten Stellen, bei einem Hornruf oder pianissimo-Passagen der Violinen wurde der Künstler der ganz leisen Töne sichtbar. Nun kannten wir Brahms in Hamburg ja mit demselben Orchester in- und auswendig; die Begeisterung war wie immer groß; aber was wir hier tatsächlich hörten, drückte uns an die Wand, und man kann es erst in der Tonveröffentlichung 40 Jahre danach voll erkennen, welchem künstlerischen Ereignis wir tatsächlich beigewohnt hatten - der gewaltigsten Ersten Brahms, die von

Furtwängler als Tondokumente übrig geblieben ist, und es gibt ja gleichzeitige hervorragende Mitschnitte der Philharmoniker aus Wien und Berlin. Die Aufführung dieses Werkes, in dem Furtwängler das Titanische, Michelangeleske seines Gestaltungswillens ganz besonders und auch subjektiv zur Geltung brachte, stand gleichzeitig neben der völligen stillen und weitgespannten Versenkung in die Romantik Bruckners oder dem lebendigen und ruhigen Atem der Pastoral-Sinfonie. Wenige Wochen später entstanden in Berlin für die Deutsche Grammophon-Gesellschaft zwei der berühmtesten Studioaufnahmen, Haydns Pariser Sinfonie Nr. 88 und Schuberts große C-dur-Sinfonie, zusammen mit Schumanns Vierter die Klassiker unter Furtwänglers Schallplattenproduktionen, die jeder im Ohr hat. Aber in denselben Tagen nahm er hier auch seine eigene (zweite) e-moll-Sinfonie auf - ein merkwürdiger Fall. Diese Aufnahme zeigt dieselbe zeitlose Ruhe wie die geschilderte Aufführung der 4. Sinfonie von Bruckner, sie wirkt aber - anders als diese - quälend lang. Livemitschnitte des Werkes von 1953 und 1954, auch von 1948, sind viel besser, weil er dem eigenen Werk hier mehr als lebendiger Gestalter gegenübertritt und sich nicht gewissermaßen, wie in der Schallplattenaufnahme, selbst für die Nachwelt „dokumentiert“.

Was sollen diese Erfahrungen sagen? Einmal: Bei den großen sinfonischen Werken unterlag Furtwängler im Studio manchmal einer gewissen Hemmung, die aus dem hier psychologisch bestehenden Zwang zur „Endgültigkeit“ und Fehlerlosigkeit herrühren mochte; ein Stück der lebendigen Einmaligkeit konnte da verlorengehen; bei den kleineren effektvollen Stücken, die er im Studio aufnahm, ist das nicht so zu spüren. Sodann: Furtwängler hatte keinen orchestrale Einheitsklang für verschiedene Werke, sondern behandelte jedes Werk in jeder Aufführung - bei gleicher Grundauffassung - als einzigartig. Natürlich immer auf der Basis einer Textauslegung, die ihm meist schon früh feststand, obwohl er sie immer wieder neu studierte; bei einigen korrigierte er sich später; das gilt noch 1954 für Brahms' Dritte - er habe dies Werk erst jetzt verstanden, schrieb er - und selbst für Beethovens Fünfte. Die Aufführung ist nie willkürlich, sie muss aber das geschriebene Werk erst zur Existenz bringen. Es muss als individuelle Gestalt erst lebendiges Klangereignis werden, um als Kunstwerk ganz zu existieren: dieses Ereignis als jedesmal einmaliges ist prinzipiell unwiederholbar; es kann nicht geklont, sondern nur in seiner Einmaligkeit erlebt - und natürlich eventuell technisch aufgezeichnet werden, mit den allfälligen Verlusten

des Atmosphärischen, das sich der Aufzeichnung entzieht. Dabei gibt es - dies ist auch an den Tondokumenten überprüfbar, weil es in der Textinterpretation liegt, nicht in der „Atmosphäre“ - in Furtwänglers Aufführungen die Pole des überwältigend Großen, Titanischen – wo das Werk eben für ihn so ist – und des weiten klingenden Raumes auch im Allerleisesten, und beides verbindet sich in vielen Werken, manchmal in selben Satz, manchmal von Satz zu Satz. Schuberts Unvollendete hatte dieser Polarität wegen in seiner Aufführung ihre Berühmtheit. Zwischen den extremen Polen hatte aber der Zusammenhang niemals abzureißen. Auch Eruptionen durften nicht das Maß der lebendigen Entstehung des Kunstwerkes vor den Ohren der Hörer sprengen, selbst wo es an die Grenze und nahezu über die Grenze ging. Furtwängler nannte das ganz bewusst das Biologische, das Organische oder die innere Linie eines Werkes, die Grundströmung unter der Oberfläche dessen, was sich da in tausend Noten abspielte, wie die sich kräuselnden Wellen eines Meeres. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ (Goethe). Eine seiner tiefsten Bemerkungen ist die, nach der sich in dieser letzten Tiefenschicht eines wirklichen musikalischen Kunstwerks unterhalb der Töne und Stilformen alle Musik gleicht. Es ist die Region, wo die Interpretation die Musik als Kunst selbst erreicht.

In einem Gespräch spielte Furtwängler sein Dirigieren noch 1954 einmal als seinen „Brotberuf“ herab – „da kenne ich ein paar Werke“, die mit Einfühlung und gesunder Technik eigentlich mit jedem Orchester ohne allzu große Mühe aufgeführt werden könnten. Das war ein unerreichter Fall von Understatement, obwohl ihm der Umgang mit vielen Orchestern nicht immer des allerersten Ranges tatsächlich keine Mühe machte. Er wollte damit aber richtig sagen, dass sein **Komponieren** ein völlig anderer Vorgang sei, der völlige Stille und viel Zeit erforderte. Bei Mozart, bei R. Strauss oder auch bei Paul Hindemith, vielleicht auch Strawinsky war es bekanntlich völlig anders; für die war Komponieren ein Handwerk, und es kamen zumindest bei Mozart ja auch eine Reihe unsterblicher Werke dabei heraus; aber Zeit und Stille hatte er dabei nie gehabt. Brahms, Schumann und Bruckner sind schon ein anderer Fall, Furtwängler ganz und gar. Komponieren braucht Handwerk, ist aber kein Handwerk; es muss aus der Gegenwärtigkeit des Musik schreibenden Menschen stattfinden. Die in der Musikgeschichte aufs Äußerste erweiterten Mittel stehen zu Gebot; aber den Ausdruck, das Ganze muss der Musikschreibende selber aus sich finden.

Da ist es nun ein fester Formenkanon der Tradition, an dem Furtwängler als Komponist festhält, das Lied, die Variation, die Sonate, die Sinfonie als organische Entwicklungsformen auf der Basis der Natürlichkeit und Einfachheit. Das Ergebnis kann höchst kompliziert sein und ist es in Furtwänglers großen Werken. Ob es ihm immer gelungen ist, ist umstritten, aber epigonal, wie man oft gesagt hat, ist es – außer in der Bejahung von Sonate und Sinfonie als organischer Entwicklungsgebilde – nicht. Furtwängler gebraucht als Komponist hier und da auch Mittel, die sich bei Brahms, Bruckner und Tschaikowsky oder César Franck finden, selbst Mahler, aber ich verstehe nicht, wie jemand sagen kann, seine Musik klinge wie diese. Selbst Schuberts frühe Sinfonien klingen nicht wie Haydn, dessen Mittel er gebraucht, und die späten Sonaten und sinfonischen Sätze sind durch Beethovens Vorbild veranlasst, aber wie anders klingen sie!

Bei Furtwänglers wenigen Riesenwerken ist die Zugänglichkeit für den Hörer auch ein Problem der riesigen Anforderung an die Ausführenden. Ich kenne nur eine Aufführung seiner nachgelassenen Dritten Sinfonie, eines sehr modernen und tief verhangenen Werkes, die dem Werk seine Größe gibt; das ist die aus dem Gedenkkonzert der Berliner Philharmoniker von 1956 unter Joseph Keilberth. Die Furtwängler-Gesellschaft ist dabei, diese Aufführung für ihre Mitglieder und die Mitglieder anderer nationaler Furtwängler-Gesellschaften zu veröffentlichen. Ich bin überzeugt, dass jedenfalls **dieses** Werk sich noch durchsetzen wird, wenn man sich dieser Aufführung hörend aussetzt. Freilich ist es möglicherweise ein Schlusspunkt unter die Geschichte der Sinfonie als organischer viersätziger Einheit und Ausdruck eines künstlerischen Menschseins, das in dieser Form die wesentlichste europäische Musikleistung des 18. und 19. Jahrhunderts sieht. Diese Jahrhunderte glaubten an „Entwicklung“, deren Maß die Möglichkeiten sich entwickelnder individueller Humanität nicht grundsätzlich überstieg. Dem 20. Jahrhundert scheint dieser Glaube zunehmend abhanden gekommen zu sein; aber die Lebendigkeit jener Tradition zeigt auch, dass das auch als Verlust empfunden wird, mit dem sich endgültig abzufinden nicht erträglich ist.
