

## PORTRAIT

## „Er besaß das Geheimnis der Proportion“

Zum 50. Todestag des Dirigenten und Komponisten Wilhelm Furtwängler (1868-1954)

Groß, schlank, mit hoher Stirn und meist leicht nach hinten gelehnt: vor dem Orchester stehend, schien er weite Räume zu überblicken. Wir Jüngeren kennen dieses Bild Wilhelm Furtwänglers nur aus Filmdokumenten. Wenige können sich heute noch rühmen, den legendären Dirigenten „live“ am Pult erlebt zu haben; für sie dürften seine Auftritte unvergessliche musikalische Momente gewesen sein. Vor fünfzig Jahren, am 30. November 1954, starb Furtwängler in Ebersteinburg bei Baden-Baden.

Ob Furtwängler, wie nicht nur Joachim Kaiser immer wieder behauptete, „der größte Interpret des 20. Jahrhunderts“ war, ist wie fast jeder Superlativ in künstlerischen Fragen streitbar. Allein der Blick auf jenes legendäre Gruppenfoto von 1929, aufgenommen in der italienischen Botschaft in Berlin anlässlich eines Gastspiels von Toscanini, ruft in Erinnerung, dass noch weitere Namen als „Jahrhundertdirigenten“ gelten dürfen: Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber und Otto Klemperer. Auch der Exstatiker Leonard Bernstein und der Klangfetischist Herbert von Karajan wären zu nennen. Doch kein Interpret des 20. Jahrhunderts wird noch heute so kontrovers und ausdauernd diskutiert wie Furtwängler. Rang und Anspruch seines Musizierens stehen außer Frage und werden durch die Veröffentlichung unbekannter Aufnahmen – gerade in diesem Jubiläumsjahr – immer wieder aufs Neue zementiert.

Erstaunlicherweise aber wurde – mit Ausnahme Gustav Mahlers – bei keinem Dirigenten dieses Ranges so sehr darüber gestritten, ob er sein Handwerkszeug technisch wirklich beherrsche. Selbst der Furtwängler-Fan Adorno spöttelte einmal, Furtwängler wäre der bedeutendste Dirigent der Gegenwart, wenn er zufällig dirigieren könnte. Solche Einwände haben Furtwänglers Autorität indes nie geschadet. Die vermeintlich unpräzise Schlagtechnik förderte eher die Legendenbildung. Mit welchen Mitteln Furtwängler konkret die Partituren Beethovens, Brahms' und Bruckners zum Leben erweckte, entzieht sich in der Tat bei kaum einem anderen Kollegen so sehr der konkreten Beschreibung. Das Atmosphärische, die Aura, der Augenblick: der unmittelbare Moment der Aufführung scheint bei ihm das Entscheidende gewesen zu sein. Ganz im Sinne einer spezifisch deutschen Kunstauffassung hat Furtwängler selbst die Unfasslichkeit des schöpferischen Aktes immer wieder beschworen. Diesseits des Metaphysischen klingen seine Beschreibungsversuche der dirigentischen Vermittlung denn auch eher lapidar: „Alle Muskelkontraktionen des Dirigenten spiegeln sich im Klang des Orchesters wie auf einer photographischen Platte ab.“

Unbestritten ist Furtwänglers Aktualität. Durch sein eindringliches Musizieren, fernab von allen vordergründigen Effekten, hält er immer noch Musikern vor Augen, wie eng im Moment des musikalischen Vortrags Schöpfung und Nachschöpfung beieinander liegen. Sein lastender Anspruch war es, die Symphonien der großen Meister gleichsam als selbstkomponierte Werke im Augenblick entstehen zu lassen. Die ‚unpräzisen‘ Einsätze sind somit nicht nur als ein elastisches Einschwingen in den Klang zu verstehen; vielmehr „reflektieren sie im Zögern, welches im letzten Moment Initiative ans Orchester abzutreten scheint, auch das Tremendum, die Dimension eines Anfangs, auf dem die Risiken und Verpflichtungen des Folgenden lasten [...] die problemfreie Promptheit knallig-präziser Einsätze war ihm ein Gräuel“ (Peter Gülke). Furtwänglers Einsätze bereiteten den Klangcharakter, sein Phrasierungsrubato, die allmähliche Veränderung von Tempo und Atmosphäre vor. Zugleich war er ein Meister der musikalischen

Architektur oder wie Paul Hindemith es knapp und treffend formulierte: „Er besaß das Geheimnis der Proportion“.

### Furtwängler und die humanistische Tradition

Wilhelm Furtwängler wurde am 25. Januar 1886 in Berlin geboren. Als Sohn eines Archäologen und einer Malerin wuchs er im Umkreis eines hochkultivierten Elternhauses in München auf. Furtwänglers Großvater mütterlicherseits, Gustav Wendt, war mit Brahms befreundet gewesen. Adolf Furtwängler hatte die Erziehung seines Sohnes in die Hände seiner Assistenten, Ludwig Curtius und Walter Riezler, gelegt. 1901 begleitete der 15-Jährige seinen Vater zu dessen epochemachenden Ausgrabungen nach Ägina. Doch die Musik fesselte den jungen Wilhelm weit mehr: „Dort stieg der junge Furtwängler schon morgens in die Pinienwälder und Hügel hinauf und las in der großartigen, einsamen Natur in den Quartetten Beethovens“, berichtet später Elisabeth Furtwängler. 1902 begleitete Furtwängler seinen Hauslehrer Curtius, den späteren Direktor des archäologischen Instituts in Rom, nach Florenz und verkehrte dort im Kreis Adolf von Hildebrands. Der damals sicher bedeutendste deutsche Bildhauer hatte 1898/99 das Brahms-Denkmal für Meiningen konzipiert.

In dieser elitären Erziehung verfestigte sich eine konservativ-nationale Prägung, die sich auch in Furtwänglers musikalischen Vorlieben zeigte. Bach, Beethoven, Bruckner, Wagner und Brahms wurden die Grundpfeiler seiner musikalischen Welt, doch durchaus mit zeitlichen Verzögerungen. Beethoven ist schon in den Jugendbriefen an seine spätere Verlobte Bertel von Hildebrand der alles überragende Kulminationspunkt, gefolgt – nicht von Wagner oder Brahms – sondern von Schubert, den der 15-Jährige in Abstufung zum Klassiker Beethoven als „Romantiker im besten Sinne“ bezeichnete, und „sicher grösser als Schumann und Brahms.“ Wagners Welt war ihm damals noch völlig verschlossen. Der junge Wilhelm, später immerhin Leiter der Bayreuther Festspiele, klagt seiner Freundin: „Du hast ganz recht, dass Du sagst, was Dich das ewige Geseufze im Tristan angeht; es gibt auch nicht leicht sentimentalere und romantischere Texte, als zu den Wagner-Opern. Und mein neues Sextett ist gerade das Gegenteil von Wagnerscher Musik.“

Natürlich ist der Name Furtwängler heute in erster Linie mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern verbunden. Den Grundstein zu seiner internationalen Karriere legte der gerade 25-Jährige freilich als junger Kapellmeister in Lübeck: Vier Spielzeiten leitete er als Nachfolger von Hermann Abendroth das Orchester der Hansestadt, das damals der Verein der Musikfreunde unterhielt. Erst mit seinem Engagement in Lübeck (1911-15) eroberte sich Furtwängler das Standardrepertoire. Schon die Programme seiner ersten Saison in der Hansestadt zeigen dieses Bemühen: neben Beethovens „Eroica“, der 5. und 7. Symphonie, Wagners „Meistersinger“-Vorspiel, Schumanns „Vierter“ und Tschaikowskys 5. Symphonie dirigierte er erstmals auch die „Vierte“ von Brahms. Zum anderen präsentierte Furtwängler dem Lübecker Publikum – als Nachklang seiner Münchner Zeit – eine Reihe von zeitgenössischer Musik wie Anton von Beer-Walbrunns E-Dur-Symphonie oder Max von Schillings symphonischen Prolog zum „König Oedipus“.

In Lübeck stieß Furtwängler dann auch auf jene wirkmächtige Publikation des Musiktheoretikers Heinrich Schenker (1868-1935), die ihn nachhaltig beeinflussen sollte: Schenkers Studie über Beethovens neunte Symphonie, die 1912 in Wien erschienen war. Diese Arbeit des „bedeutendsten Musiktheoretikers der Gegenwart“ (Furtwängler) beschäftigte den jungen Musiker derart, dass er später, wann immer er

nach Wien kam, Schenker aufsuchte: „In all den Jahren hat er nie versäumt, mich zu besuchen, Stunden bei mir zuzubringen und allerhand von mir zu lernen. Er bezeichnete sich selbst als mein Schüler, was mich mit nicht wenig Stolz erfüllte. Ihm verdanke ich auch eine Ausbreitung meines Namens und Werkes in aller Welt, er ist rastlos darin, meine Lehre als das einzige Heil für die Zukunft der Musik zu verkünden“, so berichtet Schenker später. Furtwängler bewunderte an der Beethoven-Schrift vor allem, dass hier „zum ersten Male keinerlei Hermeneutik gegeben [war], sondern schlicht und sachlich gefragt [wurde], was eigentlich in dem Werk – der Neunten Sinfonie von Beethoven – vor uns steht.“ Mit der Konzentration auf das spezifisch Musikalische dieses Werkes lasse sich nun – so Furtwängler in einer erstaunlichen Formulierung – „das Strukturelle des Werkes“ herausarbeiten. Wie wirkmächtig Schenker für den Dirigenten war, zeigt auch jener kleine Essay von 1947, in dem Furtwängler seinem einstigen Lehrer, der 1935 relativ unbeachtet verstorben war, würdigte; klar wird hier, was Furtwängler an Schenkers Theorie faszinierte: Weniger war dies die unvollendet gebliebene Konzeption der „Urlinie“ als vielmehr Schenkers Begriff des „Fernhörens“.

### Furtwängler-Kontroverse

In den letzten Jahrzehnten war das Thema Furtwängler durch die Frage nach seiner Rolle im „Dritten Reich“ dominiert. Furtwänglers Verhalten während der Nazi-Zeit ist umstritten, wenngleich er sich in der Auseinandersetzung mit dem Machtapparat tapferer schlug als viele seiner Kollegen. Erinnerung sei nur an sein Eintreten für Paul Hindemith. Indes schwankte schon Carl Zuckmayer 1943/44 in seinem Report für den US-Geheimdienst in der Beurteilung Furtwänglers und ordnete ihn zu den „Sonderfällen, teils positiv, teils negativ“. Die Rolle des Preußischen Staatsrates und Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer im „Dritten Reich“ hat inzwischen zahlreiche Publikationen, ja sogar ein Theaterstück („Taking Sides“ von Ronald Harwood, 1995) samt Verfilmung (István Szabó, 2001) motiviert. Thema ist Furtwänglers „Entnazifizierung“, an deren Ende er der Kategorie 4 („Mitläufer“) zugeordnet wurde.

Als Furtwängler im Mai 1947 erstmals wieder in Berlin dirigierte (ein reines Beethoven-Programm), provozierte sein Auftritt Ovationen. Thomas Mann und seine Tochter Erika missbilligten indes nicht nur Furtwänglers Verteidigungsschrift, sondern auch den Beifall des Berliner Publikums. In einem Brief an Mann vom 4. Juli 1947 rechtfertigt sich Furtwängler: „Sollten Sie und Ihre Tochter Erika ganz vergessen haben, was die Musik für die Deutschen bedeutet, immer bedeutet hat? Als ich im Jahr 1943 in Wien eine Neueinstudierung des ‚Tristan‘ durchführte, dauerten die Ovationen an die Darstellenden am Schluß des 5 stündigen strichlos aufgeführten Werkes, wie festgestellt wurde, 32 Minuten und mussten schließlich von mir abgebrochen werden. 15 Minuten ist für Berlin und – – Beethoven nichts Außergewöhnliches.“ Diese fast skurril anmutende Kontroverse zweier großer Deutscher um Beifallsminuten: Auch Sie ist ein Lehrstück der Nachkriegsgeschichte.

### „Das Unglück mit dem Dirigieren“ – der Komponist Furtwängler

„In Wirklichkeit war das Dirigieren das Dach, unter das ich mein Leben geflüchtet habe, weil ich im Begriff war, als Komponist zugrunde zu gehen.“ Was aus der Perspektive des genialen Dirigenten bescheiden klingt, könnte freilich auch als Koketterie ausgelegt werden – allein deshalb, weil Furtwängler kaum je Dirigentenverpflichtungen zugunsten des Komponierens abgelehnt hat. Dennoch sollte man das Bonmot vom „Unglück mit dem Dirigieren“ nicht unterschätzen. Beides nämlich, das Dirigieren und das

Komponieren, hat sich bei Furtwängler auf sehr komplexe Weise überschritten und gegenseitig befruchtet. „Wie er dirigierend komponierte, komponierte er dirigierend“ (Peter Gülke).

Freilich ist Furtwänglers Entwicklung als Komponist von großen Brüchen gekennzeichnet. Etliche Jugendwerke entstanden schon um die Jahrhundertwende. Sie zeigen – wie etwa die drei Klavierstücke aus dem Jahr 1903 – einen durchaus geschickten Komponisten. Werke entstanden, die handwerklich primär als Studien anzusehen sind: ideenreich, bisweilen humorvoll, ja witzig, wenn auch im Anspruch noch bescheiden. Das „Te deum“ von 1909 ist dann Furtwänglers erste große Komposition, ein „spätromantisches“ Monument, das wie viele Kompositionen jener Tage ganz in einer Stilsynthese der Musik der Jahrhundertwende aufgeht.

Fast ausnahmslos wurden diese frühen Werke von der Kritik schlecht besprochen – mit der Folge, dass Furtwängler zeitlebens eine enorme Scheu behielt, seine Kompositionen überhaupt der Kritik auszusetzen. Eigene Werke gar selbst zu dirigieren, war ihm suspekt: „Ich fühle mich, wenn ich ein eigenes Werk aufführe, wie ein sechzehnjähriges Mädchen, das sich vor alten Lüstlingen ausziehen muss“, meinte er einmal in späteren Jahren nach einer Aufführung seiner zweiten Symphonie.

Erstaunlicherweise bricht Furtwänglers kompositorisches Schaffen um 1910 für fast ein Vierteljahrhundert ab. Erst 1935 hat er wieder Werke in Angriff genommen. Seine Frau Elisabeth Furtwängler bestätigt, dass ihr Mann erst in diesem Jahr genügend Zeit gefunden habe, „angefangene Werke zu beenden, neue anzufangen“, d.h. nach seinem erzwungenen Rücktritt von seinen offiziellen Ämtern wegen des „Fall Hindemith“. Erst mit diesem Einbruch in seine Karriere als Dirigent – erzwungen durch sein Eintreten für Hindemith und der folgenschweren Unstimmigkeit mit der nationalsozialistischen Führung – begann Furtwängler also wieder zu komponieren. Nicht, dass er in den Jahrzehnten zwischen 1910 und 1935 kompositorisch untätig gewesen wäre, wie so oft behauptet wird. Wie die Zahl seiner erhaltenen Skizzen beweist, hat ihn das Komponieren auch in jenen Jahren nicht losgelassen. Doch war er – aus welchen Gründen auch immer – offensichtlich nicht in der Lage, Kompositionen zum Abschluss zu bringen. Ein bemerkenswertes Beispiel für die enormen Skrupel, die Furtwängler immer wieder zur Revision begonnener Kompositionen trieb, ist das Klavierquintett, an dem er seit den Lübecker Skizzen von 1912 immer wieder gearbeitet hat, das er jedoch erst 1935 vollenden konnte.

### Der zeitgemäße „Unzeitgemäße“

In der Literatur wird Furtwängler zumeist als der „verspätete Romantiker“, als der anachronistische Platzhalter des „großen Espressivo“ beschrieben. Doch abgesehen davon, dass Furtwängler zeitweise viel zeitgenössische Musik dirigiert hat, war er alles andere als ein Traditionalist. Freilich war er ein Konservativer. Von der Überlegenheit der deutschen Kultur, zumal der deutschen Musik, war Furtwängler überzeugt. Doch meinte nicht auch ein Arnold Schönberg 1921, durch seine musikalischen Errungenschaften der „deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre“ gesichert zu haben?

Furtwänglers Kunstbegriff war ein absoluter, der in religiöser Überhöhung allen historischen Relativierungen trotzte. So konnte er sich selbst immer wieder zum Platzhalter geheiligter Traditionen stilisieren. „Daß die Musik heute in Gefahr ist, ist nicht zu leugnen“, so heißt es im „Dritten Gespräch über Musik“ von 1937. „Zahlreiche Anzeichen deuten darauf hin. Damit aber ist unser ganzes Musikleben, so wie es heute ist, mit in Gefahr, und es scheint mir um so mehr nötig, hierauf aufmerksam zu machen, als diese

Gefahr uns bisher noch kaum bewusst geworden ist.“ Die Verselbständigung des Technischen in der Musik machte Furtwängler dafür vor allem verantwortlich. Der losgelösten technischen Perfektion stellte er die „Notwendigkeit der seelischen Durchdringung und Begründung“ gegenüber. Furtwängler war ein Musiker, der sich nicht damit begnügte, das Notenbild einer Partitur – wie textgetreu auch immer – tönend zu realisieren. Ihm ging es um mehr.

Jüngeren mag vieles an Furtwänglers Musizierhaltung fremd sein. Nicht nur Musiker, die in der historischen Aufführungspraxis geschult sind, sind von dem radikal-subjektiven Zugriff vielfach irritiert. Ein Paradebeispiel eines solchen Zugriffs bietet das 5. Brandenburgische Konzert Bachs in der Live-Aufnahme der Salzburger Festspiele von 1950, in der Furtwängler nicht nur dirigierte, sondern auch den Part des Tasteninstrumentes übernahm. Obwohl sich damals das Cembalo durchaus schon durchgesetzt hatte, wählte er das Klavier und spielte in seiner unvergleichlichen Art. Kulminationspunkt des 1. Satzes ist die exorbitante Solokadenz, die Bach genau ausgeschrieben hat. Furtwänglers Monolog klingt indes wie eine große mystische Improvisation. Man darf sich dieser Aufnahme nicht mit den Ohren des historisch geschulten Stilisten nähern: Man kann nur gebannt zuhören, wie da ein genialischer Interpret Bachs Musik – wie aus dem Augenblick heraus komponiert – neu entstehen lässt. „Die Improvisation“ – so formulierte Furtwängler in dem Essay „Interpretation. Eine musikalische Schicksalsfrage“ von 1934 – „ist in Wahrheit die Grundform alles wirklichen Musizierens; frei in den Raum hinausschwingend, als einmaliges wahrhaftiges Ereignis entsteht das Werk, gleichsam als Abbild eines seelischen Geschehens“.

Heute erscheint vieles an diesem großen Interpreten „unzeitgemäß“. Schon Furtwängler hat sich ganz in diesem Sinne immer wieder selbst stilisiert. Doch mit Theodor W. Adorno ist hier zu Recht zu fragen: Kann einer so ausdauernd mit solchem künstlerischen Erfolg wirklich unzeitgemäß sein? Viele große Entwürfe der 1920er Jahre misstrauten dem Faktischen, dem historisch Bewährten: Blochs „Geist der Utopie“, Spenglers „Untergang des Abendlandes“ oder Heideggers „Sein und Zeit“. Gerade in der Distanz zur eigenen Gegenwart war Furtwängler – historisch gesehen – durchaus zeitgemäß. Heute ist er mehr denn je aktuell.

[Wolfgang Sandberger]