

Alfred Brendel

Furtwängler

Unter den Dirigenten, die ich gehört habe, ist mir Furtwängler der wichtigste geblieben. Ihm vor allem verdanke ich meine professionellen Maßstäbe. Nicht, dass ich ihn persönlich gekannt hätte. Als Furtwängler starb, hatte meine Karriere gerade erst begonnen, und die Partnerschaft mit einem so ausgeprägten Meister hätte einen Anfänger vielleicht eher gehemmt als gefördert. Meine Erinnerung an Furtwängler gründet sich auf Konzerte in Wien, Salzburg und Luzern, auf Opernaufführungen und Rundfunkübertragungen. Tonbänder und Schallplatten haben diese Erinnerung unglaublich lebendig erhalten, ja über die Jahre hinweg noch ergänzt und vertieft.

Man sollte, wie ich meine, in Furtwängler den außerordentlichen Dirigenten erkennen und sich dabei nicht beirren lassen von anderen Aspekten seiner Persönlichkeit – von jener des Komponisten etwa oder der des Schriftstellers und Briefschreibers oder auch jener des Denkers (soweit dieser Begriff auf Furtwängler außerhalb der rein musikalischen Sphäre überhaupt zutrifft). Man lasse sie ebenso aus dem Spiel wie den Patrioten Furtwängler und die Privatperson dieses Namens, sei sie nun kindlich oder kultiviert, im höchsten Grade reizbar oder anziehend, »politisch« oder »unpolitisch« gewesen. Große Musik hat sich noch nie durch die menschliche Beschränktheit jener, die sie hervorgebracht haben, erklären lassen. Zum jungen Hans Mayer, der über Wagners Charakter schimpfte, sagte Alban Berg: »Sie haben's leicht, Sie sind ja kein Musiker.«

Im Gegensatz zu Wagner war Furtwängler bestimmt kein Bösewicht. Es wird trotzdem notwendig sein, sich von einigen seiner Ansichten zu distanzieren. Ich beginne mit Furtwänglers Vorstellung von der Auserwähltheit des deutschen Wesens. Sie erinnert mich an jene zeitweilige Wahlverwandtschaft von Deutschen und Juden, auf die Nahum Goldmann hingewiesen hat. »Beiden Völkern ist eigen«, sagt Goldmann, »dass sie nicht nur in der Weltgeschichte wichtig waren, sondern sich selber ungewöhnlich wichtig nahmen und nehmen. Sie sind sich ihrer Wichtigkeit

übertrieben bewusst und auch noch stolz darauf.«¹ Wohin dies bei den Deutschen führte, ist bekannt. Da ist ferner die Goethe nachempfundene, außerordentlich irritierende Behauptung, das ganz Große sei niemals neu. Furtwänglers Sichfestklammern an der tonalen Harmonik, am Erbe der klassischen und romantischen Symphonie, an der Forderung nach »volkstümlicher Verständlichkeit« selbst neuer Kompositionen sucht hier ihre Rechtfertigung. So verstellt sich ihm, trotz seines Einsatzes für Werke Schönbergs, Strawinskys und Bartóks vor 1933, der Blick auf die Errungenschaften der Neuen Musik. »Ein Komponist ist, wer sein eigenes >Volkslied< schreiben kann« - diese Kalendernotiz Furtwänglers schließlich bringt ihn in gefährliche Nähe zu denen, die in der Musik ein lenkbares politisches Werkzeug erblicken.

Furtwängler hielt sich in erster Linie für einen Komponisten und erklärte immer wieder, er werde mit dem Dirigieren aufhören, um endlich ernsthaft zu arbeiten, das heißt sich ganz der Komposition zu widmen. Dass ihm dies nicht gelang, wird man kaum dem Erfolg des Dirigenten oder der Nichtbeachtung des Komponisten Furtwängler zur Last legen. Eher wird eine kritische Instanz in ihm dafür verantwortlich gewesen sein, dass er, gegen seine sichtbare Überzeugung, das tat, wofür sich seine Begabung so unvergleichlich anbot. Was allein an seinen Kompositionen denkwürdig bleiben dürfte, ist, dass sie Furtwängler in die Lage versetzt haben, die Musik, die er dirigierte, vom Standpunkt des Komponisten aus zu erleben.

Jenen von uns, die den Zugang zur Musik nicht auf dem Umweg über Literatur, Philosophie oder Ideologie suchen, bleibt Furtwängler unersetzlich. Hätte es ihn nicht gegeben, wir hätten ihn erfinden müssen: den Interpreten, dessen Aufführungen ein Musikstück als etwas Vollständiges ausweisen, etwas in allen Schichten Lebendiges, das jedes Detail, jede Stimme, jede Regung rechtfertigt durch den Bezug zum Ganzen. Das Vorurteil besonders angelsächsischer Kritiker, Furtwängler habe sich gern in der Episode verloren und Einheit und Zusammenhang dem gefühlvollen Augenblick geopfert, trifft auf ihn am allerwenigsten zu. Kein Dirigent war zugleich freier und weniger exzentrisch. Kein Musiker in meiner Erfahrung vermittelte stärker das Gefühl, es sei mit dem ersten Takt das Schicksal eines Meisterwerks (und seiner Wiedergabe) besiegelt - und

es habe sich mit dem letzten Takt erfüllt. In aller spontanen Verschiedenheit wuchsen Furtwänglers Aufführungen immer aus dem Keim ihres Beginns. Sie wirkten »natürlich«, wenn man dem Künstler zugesteht, dass er wie die Natur, oder analog zur Natur, verfährt. Sie führten zur Coda wie zu einem Brennspiegel, zu einer abschließenden Konzentration innerer Kräfte, zumal in den ersten Sätzen der großen Moll-Symphonien der Neunten [Beethovens], der »Unvollendeten« [Schuberts], der g-Moll-Symphonie Mozarts. Das Leben eines Musikstücks, so fühlte man dann, sei zu Ende gelebt, und die Coda zöge daraus die tragische Bilanz.

In einer Zeit, deren Denken zunehmend von Sprachphilosophie und Linguistik geprägt wird, vergisst man leicht, dass man auch ohne die Hilfe der Sprache organisiert denken kann. In seinem rein musikalischen Bereich erscheint mir der Dirigent Furtwängler ein Denker sondergleichen; als Schriftsteller, der über Musik nachdenkt, überzeugt er mich selten. Er selbst sagt dazu: »Ich kann mich nicht in ein Werk vertiefen, um es richtig und mit Liebe darzustellen, und zugleich darüber sprechen.« Dennoch gelingt hie und da ein Blick in die innere Mechanik seines Berufs. Über das musikalische Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen notiert Furtwängler:

»Erfordernis ist, dass beides, Einzelnes wie Ganzes, durch das lebendige Gefühl hindurchgegangen ist. Manche gibt es, die die einzelne Phrase nachfühlen können; wenige nur, die dies der Gesamtlinie einer längeren Melodie gegenüber können; fast niemand, der dies dem Gesamt des wirklichen Ganzen gegenüber, wie es die großen Meisterwerke darstellen, vermag. Es gibt aber eine allzu praktische und daher heute allgemein in Aufnahme gekommene Art, sich überhaupt mit nichts mehr auseinanderzusetzen, alles rein referierend ... wiederzugeben ... Die Fehlerquellen sind hier weitgehend verringert, die Möglichkeiten echter, verpflichtender Kunstwirkung aber im selben Grade.«

Einen anderen Hinweis auf den Charakter seines Dirigierens findet man in einem Brief an den Mentor seiner Jugend und seine lebenslange Leitfigur Ludwig Curtius aus dem Jahre 1946. Er entwirft darin das Bild eines Kunstwerks, »das vom Wesen des ganzen Menschen aussagt, und nicht nur

von seinen Nerven, der Schärfe seiner Beobachtung, der Unerbittlichkeit seiner Schlussfolgerungen, der Feinheit und Sensibilität seiner Sinne Zeugnis gibt«.

Schlank und leicht nach rückwärts gelehnt, schien Furtwängler, vor dem Orchester stehend, weite Räume zu überblicken. Sein überlanger Hals à la Modigliani unterstützte noch dieses Bild. Furtwänglers Schlagtechnik hatte, zumindest in den Jahren nach dem Krieg, mit jener der heutigen Dirigenten wenig gemeinsam. Sie war ein Resultat körperlicher Entspanntheit. Das lockere Abwärtsvibrieren der fast ausgestreckten Arme konnte Erstaunliches bewirken, nämlich Klänge von einer elementaren Gewalt, wie ich sie seither nicht erlebt habe. Die Vorstellung eines »Jupiter tonans« drängte sich dann auf: Dem Donner Furtwänglers ging jeweils der gezackte Blitz seines Niederschlags voraus. Der Klang folgte dem »Schlag« (sofern man von einem solchen überhaupt sprechen konnte) mit merkbarem Abstand. Je größer dieser Niederschlag, um so hellseherischer hatte das Orchester den rhythmischen Befehl zu erraten. »Der einzige Dirigent«, erklärte Furtwängler, »der überhaupt nichts Verkrampftes an sich hatte, war Nikisch, dessen Schüler ich mich in diesem Punkt zu sein bemühe. Sehr merkwürdig ist ja, dass alle Muskelkontraktionen des Dirigenten sich im Klang des Orchesters wie auf einer photographischen Platte abspiegeln.«

Furtwänglers scheinbar unpräzise Technik war in Wirklichkeit das Ergebnis praktischer Erfahrung. Sie bereitete vor: den Charakter des Klanges, die leichte Verzögerung eines rhythmischen Akzents, die allmähliche Veränderung von Tempo und Atmosphäre. Sie ermöglichte erst seine vielleicht geheimnisvollste Fähigkeit, nämlich zu verbinden. Furtwängler war der Meister des musikalischen Übergangs. Was macht seine Übergänge so aufregend und persönlich? Die seltene Tatsache, dass sie ihre Funktion erfüllen. Sie sind mit größter Sorgfalt modelliert und werden doch nie zum Selbstzweck. Man kann sie nicht isolieren, denn sie sind nicht eingefügt zwischen zwei verschiedene Abschnitte. Sie wachsen aus etwas heraus und in etwas hinein. Sie sind Schauplätze der Verwandlung. Wenn man sehr genau hinhört, wird man bemerken, dass eine Modifikation des Tempos oft schon viel früher beginnt als üblich; erst nach einer Periode unmerklicher Vorbereitung gibt sie sich zu erkennen. Furtwängler hat seine Meisterschaft

in der Veränderung der Zeitmaße bis an die Grenzen des Möglichen genutzt. Im Gegensatz zu den abrupten, willkürlich-diktatorischen Rückungen Willem Mengelbergs bleibt Furtwängler dabei immer der großen Linie verpflichtet, die über alle Brucknerschen Generalpausen hinausreicht. Selbst dort, wo mir in Furtwänglers Tempomodifikationen das Pendel zu weit ausschlägt, wie im ersten Satz von Beethovens vierter Symphonie, kann ich die Überzeugung und Souveränität, mit der sie vorgebracht werden, nur bewundern.

Veränderungen des Tempos sind enthüllend: Nichts legt die Schwächen des Interpreten erbarmungsloser bloß. Bei Furtwängler, wie bei Casals, Cortot, Caruso oder Callas, sind sie oft Zeugnisse überwältigender rhythmischer Kraft. Es wäre allerdings falsch, Rhythmus von anderen musikalischen Elementen unabhängig zu betrachten. Soll Rhythmus mehr sein als ein abstraktes Schema oder primitive Besessenheit, wird er geprägt sein müssen durch Artikulation, Farbe und Charakter. Er wird bestimmt sein durch die Reaktion des Interpreten auf harmonische Vorgänge und durch jenen heute so selten gewordenen Sinn für ein *cantabile*, das Musik in weitestem Ausmaß durchdringt. Dieses Angewiesensein musikalischer Faktoren aufeinander ist bei Furtwängler ständig zu spüren. So war Furtwänglers *pianissimo*, sehr entfernt klingend, doch immer erfüllt von tragender Bedeutung, mehr als ein bloßer Grad dynamischer Zartheit; es brachte, zumal bei Beethoven, eine neue Farbe ins Spiel. Nun war aber, in aller Sinnlichkeit oder nervösen Verfeinerung, Farbe bei Furtwängler zugleich eine Angelegenheit des Gefühls. *Pianissimo* und *misterioso* waren daher oft identisch.

Was man Form nennt, erwies sich als die Summe aller Teile. Es folgt daraus, dass Furtwänglers Aufführungen dort durch Vielfalt beeindruckten, wo mancher seiner Kollegen sich in fixen Ideen verlor. (Wenn es auf Furtwänglers Landkarte blinde Flecken gab, so fanden sich diese am ehesten in der Gegend des Humors, der Eleganz und jenes leichten Witzes, wie ihn das Allegretto scherzando der Achten Beethovens vom Dirigenten verlangt, aber selten erhält.) Seine Schallplattenaufnahme der dritten Leonoren-Ouvertüre mit den Wiener Philharmonikern ist, bei allem unerhörten Reichtum an Farbe und Atmosphäre, Tempo und Dynamik,

Charakter und sprechender Bedeutung, nie mit Ausdruck befrachtet. Energien innerhalb des Stückes werden freigelegt; sie machen, ohne der Worte zu bedürfen, die ganze Oper in konzentrierter Form lebendig. Im Zusammenwirken von Strategie und Ekstase entsteht die große Linie.

Furtwänglers große Linie ist nicht jene Art musikalischer Weitsichtigkeit, die über den wichtigsten Umrissen das charakteristische Detail vernachlässigt. Es ist bezeichnend für Furtwänglers beste Aufführungen, dass in ihnen jeder Charakter mit höchster Deutlichkeit zu seinem Recht kommt. Dass hinter dieser Deutlichkeit überlegenes Handwerk stand, wird gern vergessen. Auch dort, wo die Musik sozusagen sich selbst überlassen bleibt, wo anscheinend, über eine Reihe von zartesten *pianissimo*-Takten hinweg, »nichts passiert« wie im Cellothema der »Unvollendeten« Schuberts – auch dort wäre mit Überzeugung allein nicht gedient. So viel Stille musste probiert und dirigiert werden.

Übrigens auch aufgenommen. Die Meinung, Furtwängler sei nur vor dem Publikum ganz bei der Sache gewesen, ist immer noch weit verbreitet. Seine bekannte Abneigung gegen Schallplatten mag Schuld daran tragen. Die großartige Aufführung der »Unvollendeten« mit den Wiener Philharmonikern ist nur eine unter vielen Studioaufnahmen, die uns eines Besseren belehren sollte. Ich kenne keine vollkommenere Aufführung irgendeines Stückes; sie scheint mir den Konzertmitschnitten, die ich kenne, überlegen; wenn diese manchmal freier wirken, ist jene geschlossener. Nicht minder außerordentlich sind die Studioaufnahmen der großen C-Dur-Symphonie Schuberts (Berlin) und der dritten Leonoren-Ouvertüre (Wien), die, im Ganzen genommen, jedem Live-Mitschnitt ohne weiteres das Wasser reichen. Das Ergebnis seiner »Tristan«-Aufnahme schließlich scheint ausnahmsweise sogar den Dirigenten selbst beeindruckt zu haben. Ich wünschte, Furtwängler hätte ahnen können, wieviel uns seine Aufführungen heute bedeuten.

Während meiner Studienzeit erklärte mir eine Klavierlehrerin, es gäbe nur zwei Arten von Interpreten; die einen hätten Sinn für schöne Themen, die anderen für schöne Übergänge. Furtwängler hätte sie aus ihrer Verzweiflung erlöst. Er scheint mir das genaue Gegenteil jenes Pfandleihers, den Chaplin in einem seiner frühen Filme dargestellt hat. Ein Mann, der

seinen Hut in der Hand hält, bringt Chaplin eine Weckeruhr. Chaplin nimmt sie Stück für Stück auseinander. Nachdem alle Bestandteile einzeln daliegen, schiebt er sie mit ein paar hastigen Bewegungen in den Hut ihres Besitzers.

Anmerkung

¹ Nahum Goldmann, »Warum der Nazi-Schock nicht enden darf«, in: *Die Zeit*, 2. Februar 1979

Leicht von Alfred Brendel bearbeiteter Text seines 1979 für *Die Zeit* verfassten Essays über Furtwängler, abgedruckt in: Alfred Brendel, *Über Musik – Sämtliche Essays und Reden*, Piper, München – Zürich 2006. Wir danken Alfred Brendel für die Erlaubnis, diesen Text zu verwenden und dem Piper-Verlag für die Abdruckgenehmigung.