

Wolfgang Schreiber

Was können wir von Wilhelm Furtwängler 70 Jahre nach seinem Tod lernen?

Zwei unterschiedliche Positionen seiner Existenz suchte Wilhelm Furtwängler in der Reifezeit seines Lebens in Balance zu halten – unter dramatischen Umständen: Hier, im Reich der Musik, dirigieren, komponieren, die Musik denken, sie erklären, sie in Briefen und Essays bearbeiten. Dort, in einem anderen, dem sogenannten Dritten Reich, musste er um die Musik, ihre Freiheit bangen und kämpfen - er selbst in Nazi-Deutschland ein Fremder geworden, ratlos im Dschungel der Politik hin und her gerissen. Spätere Filme über Furtwängler, schon ihre Titel, zeigen auf, wie diffus und kompliziert seine künstlerische und politische Situation im Nationalsozialismus gewesen ist. Wie bedroht sein Leben als Musikdirektor der Berliner Philharmoniker verlaufen musste in zwölf Jahren Diktatur. Und wie widersprüchlich, bis heute umstritten, seine Existenz einzuschätzen ist - noch immer. Wilhelm Furtwänglers idealistisches, durchaus anfechtbares Künstlertum bleibt ein Hauptthema der Debatten um Musik und Kunstpolitik des 20. Jahrhunderts. Die knalligen Filmtitel sind ein Zeichen seiner Popularität.

„**Hakenkreuz** und **Götterfunken**“ heißt im flotten Tonfall der Film von 2001. „**Sehnsucht nach Deutschland**“ lautet, quasi patriotisch, der Titel von 2003. Und 2022 die depressive Feststellung: „**Klassik** unterm **Hakenkreuz**“. Wie ein Fazit der Filmtitel 2001 „**Taking Sides. Der Fall Furtwängler**“. Schwierig in der Tat die historische, die politische Situation sowie der psychologische Tatbestand des nur als Opern- und Orchesterdirigent, nicht als Komponist weltberühmten Mannes. Da hat es fast den Anschein, als habe es zwei Exemplare seines Namens gegeben: den der Musik ergebenen Künstler und den von der Politik und der eigenen Bewusstseinskrise gebeutelten Zeitgenossen. Wilhelm Furtwängler, „**ein Fall**“, einer der schwierigsten Fälle in der Musik des 20. Jahrhunderts – auch heute noch, siebzig Jahre nach seinem Tod am 30. November 1954.

Furtwängler, der prominenteste Repräsentant des Musiklebens im Deutschland der ersten Jahrhunderthälfte, erscheint noch immer als einer der rätselhaftesten Charaktere im diskrepanten Universum des sogenannten Deutschtums. Das hat dann auch mit der Herkunft des am 25. Januar 1886 in Berlin Geborenen zu tun, mit seiner am 19. Jahrhundert orientierten klassisch-humanistischen Bildung, seiner für alle Künste intellektuell schwärmenden Jugend in München. Dort hatte Vater Adolf Furtwängler, der berühmte Professor der Klassischen Archäologie, den hochbegabten Jungen vom Gymnasium abgemeldet und akademischen Lehrern zum Privatunterricht anvertraut. Literatur, Kunst, Geschichte, Klavier, Tonsatz, vor allem Komposition. Das frühe Lebensziel: Komponist sein. Damit war der innere Konflikt umrissen, der ihm lebenslang zusetzte – die Berufung als Komponist, beiseite geschoben von einer triumphalen Dirigenten-Karriere.

Andere Fragen sind offen geblieben: Was hat ihn – in einem tieferen Sinn – veranlasst, die Bestimmung zum Komponist-Sein aufzugeben? Nur die Erfolge in Oper und Konzert – oder das Bezweifeln der doch nicht so eindeutigen, nicht so wirkungsstarken Komponisten-Berufung?

Oder aber die Frage: Warum hat der Dirigent Furtwängler, der sich in den zwanziger und dreißiger Jahren am Dirigentenpult zur musikalischen Moderne bekannt hatte, zu Mahler, Hindemith, Prokofjew und Schönberg – nun, die spektakuläre Berliner Uraufführung von Schönbergs Zwölfton-Orchestervariationen war 1928 wohl ein Missverständnis. Also warum hat Furtwängler, der Debussy, Strauss, Bartók, Strawinsky dirigierte, der 1925 sogar Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik war, warum hat er sich in seiner Spätphase fast ausschließlich an der deutsch-österreichischen Klassik und Romantik messen wollen, an Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, an Schumann, Brahms, Bruckner und Wagner? Am Kanon der obersten Werte.

Und zur Politik: Was hat ihn veranlasst, trotz der Konflikte mit den Nazi-Herrschaften in Hitler-Deutschland auszuharren, nicht den Großen der Musik ins Exil zu folgen – Arnold Schönberg oder Franz Schreker, Otto Klemperer, Fritz Busch oder Erich Kleiber, Artur Schnabel, Emanuel Feuermann, Fritz Kreisler?

Wieso musste oder wollte sich Furtwängler mit der NS-Führung arrangieren? Um seinen Berliner Philharmonikern Schutz zu geben, um den Bestand der Kultur und Musik Deutschlands gegen ihre Angreifer zu verteidigen? Und wie ungetrübt war Furtwänglers kultur- und gesellschaftspolitischer Durchblick? Keinen Zweifel gibt es an seiner integren Persönlichkeit – verzweifelt erscheint uns heute seine Handlungsnot. Dann die brisante, sehr komplexe Frage: Wieviel historische und persönliche Schuld hat Furtwängler durch seine Unentschiedenheit, sein Taktieren mit dem NS-Staat auf sich laden müssen? Welche Verdienste gehören ihm?

Die vorletzte dieser Fragen lässt sich durch eine feste Überzeugung Furtwänglers so gut wie beantworten, lokalisiert in seinem Musik- und Weltverständnis. Er war der Auffassung, die ideale Sphäre der Kunst stehe mit dem Pragmatismus des Politischen nicht in Verbindung. Furtwängler lebte sozusagen in zwei voneinander getrennten Welten – und mochte den Widerspruch nicht auflösen. Daniel Barenboim, der als elfjähriger Wunderknabe Furtwängler in Salzburg in Proben begegnete, ihm am Klavier vorspielte und von Furtwängler sogleich (wörtlich) als ein „**Phänomen**“ bezeichnet wurde, Barenboim hat im Gespräch 50 Jahre nach Furtwänglers Tod, aus Anlass der Luzerner Gedenkausstellung, seine Gewissheit formuliert. „**Durch** alles, was in der Musik **entsteht**“, sagte Barenboim damals in Bezug auf Furtwängler, „**kann** man auch sehr viel lernen über die Menschheit, über Beziehungen und über Ängste. Deswegen glaube ich auch nicht, dass man Musik von irgend etwas trennen **kann**“. Barenboim musste Furtwängler widersprechen: „**Musik** ist eine Welt, die ähnliche Gesetze hat wie die **Realität**.“ Mit der Gründung des West Eastern Divan Orchestra hat Barenboim Musikpolitik geschrieben.

Furtwänglers Begriff der Musik als einer autonomen, von der sozialen Realität abgespaltenen Klang- und Ideenwelt entsprach dem konservativen Kunstideal einer vergangenen Zeit. Gegen die Zumutungen des NS-Staats, der das öffentliche Kultur- und Musikleben gekapert hatte, gab es für Furtwängler keine strikte Verweigerungshaltung. Freilich hatte er den von den Nazis geschmähten

Komponisten Paul Hindemith verteidigt und seinen Titel „**Staatsrat**“ zurückgegeben. Furtwänglers krisenhafte Situation hing zusammen mit einem ausgewachsenen, tragisch zu nennenden deutsch-nationalen Traditionalismus. Aber keineswegs hatte er auch nur entfernt im Dunstkreis Hitlers und der NSDAP Platz genommen, bei all seinen kulturpolitischen Zugeständnissen. Dazu gehörte, dass Furtwängler sich zuweilen am Dirigentenpult zu zeigen hatte bei populären Partei- und Konzertauftritten vor den Mächtigen, die ihn als Aushängeschild ihrer aggressiven, nur scheinbar normalbürgerlichen Kunstpolitik mit Beifall überschütteten. „**Furtwängler** wird gefeiert wie ein **Gott**“, schreibt Goebbels ins Tagebuch. „**Der** Führer und wir alle sind **hingerissen**“. Und weiter: „**Er** hat uns wieder im Ausland große Dienste **getan**.“ Der Propagandaminister 1937: „**In** der Philharmonie sind noch ein paar Halbjuden. Ich werde versuchen, sie wegzubringen. Leicht wird das nicht sein, Furtwängler sucht sie mit allen Mitteln zu **halten**.“

Da schweift jetzt ein Blick auf den Italiener Claudio Abbado, ab 1989 Karajans Nach- und Furtwänglers Nach-Nachfolger bei den Berliner Philharmonikern. Abbado – der Erbe Wilhelm Furtwänglers? Freilich unterschied sich Abbado in seiner kulturell und inhaltlich weit geöffneten Musikauffassung explizit vom stilistischen Gleichklang seiner beiden Vorgänger, machte aber aus seiner Wertschätzung für Furtwänglers Musizieren nie einen Hehl. Und **er** vertrat eine staunenswerte Vorliebe: Der gebürtige Mailänder Abbado bekannte sich keineswegs, wie erwartbar gewesen, zu seinem Landsmann Arturo Toscanini als „**Leitfigur**“ am Dirigentenpult, wohl aber zur Kunst des Deutschen Wilhelm Furtwängler. Beide Dirigenten hatte er bei ihren Mailänder Auftritten in den frühen fünfziger Jahren aus der Nähe beobachtet. Die Zuneigung zu Furtwängler aber schloss seine Leidenschaft für das musikalische 20. Jahrhundert nicht aus. Auch darum wählten ihn die Berliner Philharmoniker zu ihrem Künstlerischen Leiter. Mit Hingabe dirigierte Abbado nicht nur Bartók und Strawinsky, Schönberg, Berg und Webern, sondern auch Stockhausen, Ligeti, Kurtág und Wolfgang Rihm.

Und Abbado hielt, bei all seiner Furtwängler-Nähe, Distanz zum romantischen Geniekult um die großen Dirigenten der Vergangenheit. Seine Antennen waren nicht diejenigen Furtwänglers. Dank der Zusammenarbeit mit dem kommunistischen Avantgardisten Luigi Nono und dem Pianisten Maurizio Pollini richtete Abbado sein Augenmerk auf den sozialen Aspekt musikalischen Schaffens, darum auch: auf die gesellschaftspolitische Praxis des Musizierens, beispielweise in den Konzertsälen wie auch mit den Konzerten in Fabriken und Schulen.

Wieso geriet ausgerechnet Wilhelm Furtwängler ins Blickfeld des um ein halbes Jahrhundert jüngeren Italieners, der in Wien bei Hans Swarowsky, dem Schüler Arnold Schönbergs und Anton Weberns, studiert hatte? Im Gespräch mit Abbado fürs Booklet zu seiner Aufnahme der Beethoven-Symphonien begründete Abbado seine Nähe zum deutschen Dirigenten. „**Für** mich war Furtwängler immer der größte **Interpret...** Weil bei ihm jede Note, jede Phrasierung eine logische Bedeutung gefunden **hatte.**“ Abbado fuhr fort: „**Anders** Toscanini – sein Musizieren war mehr eine sehr gut dirigierte, schematische, technische Angelegenheit. Bei Furtwängler war viel mehr Musik zu **hören.**“ Abbado präziserte: „**Was** den Zusammenhang zwischen allen Noten in der Musik betrifft, das konnte Furtwängler dirigieren und uns hören **lassen.**“ Viel mehr Musik also! Abbado stieg dank Furtwängler in die tieferen Schichten der Musik ein, in die Relationen und Proportionen des orchestralen Klangs.

Sehr scharf und polemisch hat Theodor W. Adorno Toscanini und Furtwängler in ihrem Musizieren zu erfassen gesucht. „**Was** Furtwängler in höchstem Maße **besaß**“, so Adorno, war „**das** Organ für musikalischen Sinn, im Gegensatz zum bloßen Funktionieren, wie es als Ideal im Anschluss an Toscanini in die musikalische Welt **kam**“. Zu polemisch die Diagnose?

Geradezu unerbittlich gegenüber Toscanini, dem großen Antipoden, äußerte sich Furtwängler selbst, indem er seine Grundgedanken zum eigenen Musikverständnis und Dirigieren verteidigte – spontan niedergeschrieben zwischen 1924 und 1954 in seinen Taschenkalendern. Als er 1930 beim Berliner Gastspiel Toscaninis dessen Konzerte besuchte, war die Enttäuschung groß. Was Furtwängler zu Toscaninis Interpretationen der Haydn-Symphonie „**Die Uhr**“ und

Beethovens dritter Leonoren-Ouvertüre musikkritisch analysierend notierte, lohnt ein längeres Zitat: „**Die** funktionelle Bedeutung der Modulationen auf lange Sicht **hin**“, so Furtwänglers Toscaninis-Kritik, „**die** in der absoluten Musik, zumal Beethovens, so eine andere Rolle spielen, scheinen seinem naiven Opernmusiksinn völlig unbekannt. Aber auch sonst fehlt jeder kleinste Ansatz zu einer seelisch-psychologischen Durchdringung als rein-**musikalischer**.“ Toscanini dirigierte auch Beethovens „**Eroica**“, Furtwängler beklagte die „**Fremdheit** und naive Ahnungslosigkeit gegenüber einer der Hauptforderungen der eigentlichen sinfonischen Musik, der Forderung des organischen Werdens, des lebendig-organischen Herauswachsens jeder melodischen, rhythmischen, harmonischen Bildung aus dem **Vorhergehenden**.“ Damit hat Furtwängler seine größte Fähigkeit angesprochen, seine schier magische Kunst, Übergänge symphonisch zu gestalten. Furtwänglers Toscanini-Kritik wird zur impliziten Selbstdarstellung des eigenen Vermögens, spontan notiert unter dem Eindruck von Toscaninis Berliner Konzerten – wie eine Vernichtung!

Januar 1944: Die Berliner Philharmonie geht im Bombenhagel unter. Furtwängler dirigiert im Sommer noch die „**Meistersinger**“ bei den Bayreuther Festspielen. In der letzten Phase des Weltkriegs verlässt er Deutschland und reist aus in die Schweiz, arbeitet dort an seinen Kompositionen. Furtwängler hat, in die Mühlen des NS-Staats verstrickt und kompromittiert, Auftrittsverbot durch die Siegermächte erhalten. Zu den Menschen in Berlin, die Furtwängler beim folgenden sogenannten „**Entnazifizierungsverfahren**“ der Alliierten zur Seite stehen, gehört der Musiker Sergiu Celibidache. Die Berliner Philharmoniker hatten den jungen hochbegabten Rumänen bald nach Kriegsende zu ihrem interimistischen Chefdirigenten gemacht. Er selbst verstand sich mehr als eine Art Statthalter des von ihm verehrten Wilhelm Furtwängler. In seinen Berliner Studienjahren ab 1936 hatte Celibidache zahllose Furtwängler-Konzerte gehört und vertiefte Kenntnisse von Furtwänglers Dirigieren angesammelt. Für ihn die Offenbarung. Er hatte seine Leitfigur, einen Mentor gefunden, dessen Kunst er in Zukunft nicht müde wurde zu entziffern, zu deuten, umfassend zu erklären.

In den 17 Jahren als Chefdirigent der Münchner Philharmoniker, bis zu seinem Tod 1996, gab Celibidache seinen Orchestermusikern, seinen Schülern, Kritikern und dem Publikum Einblicke in Furtwänglers Kunst. Und diese vermittelt, so Celibidache, das „**schöpferische Hören**“ des Werdens und Vergehens der Musik. „**Es** gibt unter uns **Menschen**“, sagte Celibidache, „**die** Musik wahrnehmen können, wenn sie **entsteht**.“ Gemeint ist das Kontinuum der Musik in der Gegenwart – mit allem, was seit Walter Benjamin die „**Aura**“ der Kunst bedeutet.

Genau deshalb, auch weil Mikrophone den Orchesterklang in seinem vibrierenden Oberton-Spektrum nicht so umfassend darstellen können wie der reflektierende Raum des Konzertsaals, blieb Furtwängler gegenüber der medialen Speicherung der Musik durch die Schallplatte skeptisch, er lehnte sie eigentlich ab. Celibidache folgte ihm darin, provozierend unzeitgemäß, unmodern. Von Furtwängler wie von Celibidache sind dennoch die vielen vom Rundfunk produzierten Tonaufzeichnungen, meistens Konzertmitschnitte, erhalten. Denkmäler der Erinnerung. „**Auf Schallplatten**“, so Celibidache, „**ist** nicht einmal ein Schatten von Furtwängler geblieben – keine Platte kann wiedergeben, was im Raum **war**“. Aber doch wollen wir heute Furtwänglers Aufnahmen hören – von der allerersten, der „Freischütz“-Ouvertüre von 1926 mit den Berliner Philharmonikern, bis zur letzten, der „**Walküre**“ vom Oktober 1954 mit den Philharmonikern in Wien – alles versammelt in einer Box mit 107 CDs, genannt „**Das Vermächtnis**“.

„**Einmal** frug ich ihn zu einer Passage“, so Celibidaches fundamentale Furtwängler-Erfahrung, „**Herr** Doktor, wie schnell geht **das?**‘ Eine sehr offene, physikalische Frage, würde ich sagen. Und was antwortete er mir? „**Ach**, es hängt davon ab, wie es **klingt**‘ – Celibidache folgert daraus: „Also wie es klingt, kann das Tempo bestimmen. Tempo ist nicht eine Realität an sich, sondern eine Bedingung. Ist da eine enorme Vielfalt, die zusammenwirkt“ (erklärt Celibidache), „so brauche ich mehr Zeit, um damit etwas musikalisch anfangen zu können; ist da weniger los, kann ich schneller darüber **hinweggehen**.“ Nun, musikalisch über etwas hinweggehen wollte weder der Dirigent noch der Komponist Furtwängler.

Fest stand nur, für ihn wie für den Adlatus Celibidache: Die Tempi auf Tonträgern, aus den Lautsprechern sind aus Gründen der dort fehlenden komplexen Raumakustik zu langsam.

Dirigent oder Komponist oder doch: Dirigent und Komponist? Diese Furtwängler-Frage bleibt bis heute offen. Was gibt es vom komponierenden Dirigenten Furtwängler – oder war er doch der dirigierende Komponist – wirklich zu lernen? Schwer zu sagen. Von dem die Spätromantik fortschreibenden Komponisten dreier Symphonien ist hier nicht die Rede.

Eine Beobachtung Celibidaches mag nicht nur Dirigenten überraschen: Für ihn war Furtwängler „**nicht** ein guter Dirigent, aber er war ein genialer **Musiker**.“ Wie nun, mit welcher Körpersprache und Gestikulation Furtwängler dirigierte, haben manche zu beschreiben versucht. Leider gibt es nur wenige Filmaufnahmen, doch beispielsweise die Erinnerungen von Karla Höcker von 1955, seiner schriftstellernden Reisebegleiterin. Demnach „**holte** er mit seinen weit ausladenden Bewegungen Klangwirkungen von ungewohnter Intensität aus dem Orchester heraus, ja, er erinnerte in der Art, wie er sich neigte und bog, zuweilen eher an einen sturmgepeitschten Baum als an einen sorgfältig taktierenden **Kapellmeister**“. Oder aber es lassen Filmbilder von Furtwängler am Pult an eine Marionette denken, in die die Musik einschlägt wie Blitze. Furtwänglers Geheimnis war die dirigentische Funktion seiner linken Hand, das unbewusste Zeichengeben der Intuition des Hörens und des Ausdrucks im Gestalten. Eine Musikfreundin in Lübeck schwärmte von einem 26-jährigen Kapellmeister: „**Furtwängler** wächst von Mal zu Mal und hält uns alle in seinem Bann... Dazu kommt oft der fast überirdische Ausdruck des Gesichts, das von innerem Leuchten verklärt **scheint**.“

Von Wilhelm Furtwängler lernen, im Jahr 2024 – Ausrufungszeichen, Fragezeichen. Musiker wie Hörer erfahren überall, wie musikalische Logik und die Architektur der Formen funktionieren, bei Furtwängler, dass es nicht um einen wie auch immer intensiv schönen Klang geht, vielmehr um das musikalische Gewebe aus ständig bewegten, ineinander geflochtenen Klang-Verhältnissen der Töne. Was gilt es von Furtwängler zu erfahren für all jene – und das sind die

meisten heute Lebenden – , die ihn nur über Tonaufzeichnungen hören können? Beethoven, Brahms, Bruckner, Wagner.

Könnte es sein, dass der Gedanke eines Essays noch immer Bestand hat, den der Komponist Paul Hindemith 1955, im Jahr nach Furtwänglers Tod, seinen Erinnerungen als Titel voranstellte? „**Ein** Maß, das heute **fehlt**“. Was wäre ein solches Maß? Hindemith glaubte es zu wissen: „**Er besaß**“, schrieb er, „**das** große Geheimnis der **Proportion**.“ Ein Wissen also vom Verhältnis der Teile zum Ganzen, vom Großen zum Kleinen, von Länge zur Breite, in der Einheit der Vielheit von Melodie und Rhythmus, Tonstärke und Klangfarbe. Das alles musste der Dirigent und Komponist Wilhelm Furtwängler einstmals lernen.

Aber was können diejenigen heute von ihm erfahren, die seinen Beethoven und Brahms allein alten Tonaufnahmen entnehmen? Zum Beispiel nicht vergessen, dass die reale Gegenwart der Musik im Hier und Jetzt des Raums nicht zu ersetzen ist, selbst wenn sie „**im** Zeitalter ihrer technischen **Reproduzierbarkeit**“ die akustische Perfektion erreicht. Und auf die noch ganz andere Vielfalt achten, etwa so: „Freude schöner Götterfunke“ nicht ohne den fatalen Befund einer Musikkultur in Krisen- und Kriegszeiten. Oder, etwas altmodisch gesagt: die erhebende, vielleicht erhabene Größe der Klassischen Musik wahrnehmen im Spannungsszenarium ästhetischer und politischer Erscheinungsweisen.

Text des Vortrags, den der Musikjournalist Wolfgang Schreiber in einer Matinee der Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft am 15. September 2024 in Berlin gehalten hat.

© Wolfgang Schreiber, 2024