Schallarchiv Gert Fischer

eMail: gertfischer.archiv@memoriae-gf.de

„Das Handwerkliche ist beim Dirigenten doch nicht das entscheidende Moment!"

Typoskript von vier Gesprächen zwischen Dr. Friedrich Schnapp (FS) und Gert Fischer (GF) in den Jahren 1966, 1967, 1975 und 1979 – hier redaktionell zusammengezogen. Der Wortlaut der Aussagen Dr. Schnapps wurde weitestgehend unretouchiert beibehalten, um die besondere Diktion und Unmittelbarkeit seines „Erzählstiles" nicht zu schmälern.

(GF) Zu Ihrer eigenen Lebensgeschichte [1] sozusagen: Sie sind doch (wenn ich das jetzt richtig erinnere) um 1930 herum von Rosbaud [2] als Tonmeister nach Frankfurt a. Main geholt worden – so stimmt`s wohl, nicht wahr?

(FS) Ja, es war etwas später, ich glaub`, es war `34.

(GF) Aber jedenfalls: Rosbaud hatte Sie geholt, ja ?

(FS) Rosbaud hatte mich geholt, ja! Hans Rosbaud, der in Frankfurt Dirigent war, suchte einen Tonmeister. In Frankfurt war die Idee geboren worden, daß man in Zukunft einen Musiker neben den Toningenieur setzen wollte und sollte. Bis dahin war das in Personalunion gewesen – also: ein etwas musikalischer Techniker, der „steuerte aus" (wie man das ja nennt). Nun hatte man sich in Frankfurt überlegt: *Das geht nicht, man muß einen Mann neben den Techniker setzen, der musikalisch „firm" ist*. Und hatte sich mit Recht gesagt: *Technik läßt sich erlernen, Musikalität läßt sich nicht erlernen. Wir wollen also Musiker ausbilden hier auf dem technischen Gebiet, so weit das für den Tonmeister-Beruf erforderlich ist*. Und da war ich der Erste!

Dr. Friedrich Schnapp. Portrait späte 1920er Jahre

Ich kam also auf Rosbauds Veranlassung nach Frankfurt, machte dort einen mehrmonatigen Kursus durch in Elektrotechnik und Akustik usw. Was man eben so braucht, Radiotechnik – – und dann „stand mir die Welt offen". Ich konnte mir wählen, an welchen der damaligen Reichssender ich wollte. Und ich entschied mich, in Frankfurt zu bleiben. Denn Hans Rosbaud war ja ein geradezu idealer Dirigent und ein außerordentlicher Künstler, wie ich sie wenig gefunden habe. So kam ich also an den Rundfunk als Tonmeister. Ich blieb in Frankfurt bis 1938. Damals ging Rosbaud ab, er ging nach Münster als Generalmusikdirektor, hatte keine Lust mehr, am Rundfunk zu sein. Besonders unter diesen Nazi-Verhältnissen fühlte er sich da unwohl. Und nun war meines Bleibens auch nicht länger.

Ich kam also 1938 nach Berlin und blieb dort als Tonmeister bis kurz vor Kriegsende. Da gelang es mir noch, nach Hamburg zu kommen. In Hamburg war der einzige Sender, der noch gegen Kriegsende ein Orchester beschäftigte und infolgedessen auch einen Tonmeister. Man hatte mich in Hamburg angefordert, sonst wäre ich aus Berlin gar nicht `rausgekommen – im März ‘45! Und dann blieb ich gleich hier und wurde von den Engländern gleich übernommen; und das umso eher, als ich kein „PG" [3] gewesen war. Ich war dann ja sogar mehrmals Abteilungsleiter. Aber das wollte ich auf die Dauer nicht, denn die Arbeit am Schreibtisch hat mir nie großen Spaß gemacht – ich wollte in Verbindung mit der praktischen Musikausübung bleiben.

Nun muß ich natürlich hauptsächlich Furtwängler erwähnen. Der hat mich vielleicht – – gerettet überhaupt! Ich kam – wie gesagt – ‘38 nach Berlin, und ab ‘39 war ich sein Tonmeister für die

---

1 Eine Biographie Dr. Schnapps ist abgedruckt im Booklet zur CD SWF 902 (Société Wilhelm Furtwängler, Paris).

2 Hans Rosbaud, Dirigent. * 22. Juli 1895 in Graz, † 29. Dezember 1962 in Lugano

3 „**P**artei**g**enosse"; Mitglied der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter-Partei (NSDAP)

Philharmonischen Konzerte, die ja sämtlich übertragen wurden, und zwar direkt! Und dann nun, als der Krieg die schlimme Wendung nahm, da war die große Gefahr, daß ich Soldat werden mußte. Und das hab' ich Furtwängler gesagt, und er sagte: *Was kann ich da für Sie tun*? Und da hab` ich ihn gebeten, einen Brief zu schreiben, und zwar an den – – – ja, wie hieß er mit Vornamen? Jedenfalls mit Nachnamen Himmler; das war ein Bruder des berüchtigten Himmler, der war – – – `n harmloser Kerl, Prokurist der damaligen Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin. Und der fühlte sich sehr geschmeichelt, dies Schreiben von Furtwängler zu bekommen und leitete das also weiter ans Propagandaministerium. Und tatsächlich: ich wurde daraufhin dann kein Soldat. Furtwängler schrieb, ohne mich ginge das nicht usw.

(GF) Wann sind Sie dann mit Furtwängler das erste Mal persönlich zusammengekommen?

(FS) Meine persönliche Bekanntschaft mit Furtwängler fällt in den September 1939. Ich erinnere mich an das Datum so genau, weil`s ja der Kriegsanfang war – –. Ich kannte Furtwängler also bis dahin persönlich nicht, hatte selbstverständlich viele Berliner Konzerte von ihm besucht und gehörte nicht zu seinen unbedingten fanatischen Bewunderern. Ich hatte manches an ihm auszusetzen, was mir nicht so gefiel – besonders seine Interpretation von Mozart und von Bach mißfiel mir sehr. Also: ich hatte keinerlei Hemmungen vor ihm, als ich ihn kennenlernte. Und das kam so:

Ich war kurz vorher am Reichssender Berlin und gleichzeitig am Deutschlandsender Erster Tonmeister geworden. Und als solcher hatte ich nun auch die Furtwängler–Konzerte zu übertragen. Nun war Furtwängler also ein außerordentlich schwieriger Herr. Das erste Konzert, das er gab, fand im Rundfunk statt und enthielt unter anderem die „Eroica" von Beethoven [4]. Und bei der Probe wurde Furtwängler schonend beigebracht, daß ein neuer Tonmeister da sei mit Namen Dr. Schnapp. Das brachte ihn schon gleich in Harnisch, denn er liebte es nicht, mit Menschen künstlerisch zu tun zu haben, die ihm unbekannt waren. Das ist ja auch ganz verständlich. Also – er fragte nach dem früheren Tonmeister und wollte den par tout für diese Aufnahme haben. Der war aber nicht greifbar, und die Sache schien zu platzen. Der ganze Rundfunk war in Aufregung, das Philharmonische Orchester saß bereits im großen Sendesaal, nur Furtwängler palaverte auf der Treppe mit allen möglichen hohen Herren vom Rundfunk, und ich hörte dann wiederholt meinen Namen nennen. Ich ging da unten auf und ab, gelangweilt, kann ich wohl sagen, weil mir gar nichts daran lag, ob ich nun tonmeisterte oder irgendein anderer.

Nun ja, also, nachdem alles zu platzen schien, hieß es dann, ich sollte heraufkommen, 'ne halbe Treppe hoch, zu Furtwängler und mit ihm ein paar Worte sprechen. Ich sagte dann (ich weiß nicht, wer mich da holte – ich glaube, Herr von Westerman [5]): *Ach, wissen Sie, das einzige, was mich interessiert, ist jetzt, ob ich heute frei habe oder ob ich Dienst habe. Alles andere läßt mich kalt.* Ich ging dann also `rauf zu Furtwängler, und der kam ganz eifrig auf mich zu und sagte: *Ja, ich kenne Sie ja gar nicht, weiß gar nicht, wer Sie sind und – – oh! – – Jetzt soll`n Sie da Tonmeister spiel`n, die Aufnahme machen, und – – außerdem: Das kommt ja nie im Radio so heraus, wie ich dirigiere...* Und da sagte ich ganz kalt: *Ja, das wär` ja auch schade!* Da sah er mich ganz groß an, – – – und plötzlich lachte er. Nachher sagte mir seine Sekretärin, Frau von Rechenberg: *Sie haben ihn ja großartig behandelt!* Ich sagte: *Wieso denn, ich hab` doch nur gesagt, was wahr ist*. Man kann doch keine Originaldarbietung mit einer Rundfunkübertragung vergleichen! Besonders damals nicht, als es noch keine stereophonische Übertragung gab.

Nun ja, auf einmal hieß es: Furtwängler will `nen Versuch machen! Es ging los, und ich war also als Tonmeister am sogenannten Mischpult – – – Na! ...

Dann wurde also aufgenommen, und Furtwängler stellte ein paar Fragen, die ich natürlich beantwortete, über Mikrofon. Naja, schön. Das war also das erste.

Nun waren die Herren vom Rundfunk sehr glücklich darüber, daß das Eis gebrochen war, und sagten: *Das nächste Konzert in der Philharmonie, das müssen Sie natürlich dann auch übertragen*. Nun hatten wir zwei Proben in der Philharmonie. Da mußte ja aufgebaut werden, und da war ein Abhörraum, von dem aus man gar keine Sicht hatte zum Orchester und zum Dirigenten ... konnte man sich nur über Lautsprecher und Mikrofon verständigen. Ja, und da war denn also Probe, und auf einmal rief Furtwängler: *Kann man die Klarinette hören? – He! Herr Tonmeister!! Kann man die Klarinette hören?* Ich ging also aus dieser Bude da `raus und auf`n Balkon und rief herunter: *Ach, verzeih`n Sie, Herr Doktor, Sie meinen die Oboe?* Alles grinste und lachte – – *Ja, sagte ich, die war gut da*. Gut – ging also wieder zurück. Nach `ner Weile wieder: *Ist die Harfe zu hören?* Ich zurück: *Nein, von der Harfe höre ich überhaupt nichts. - Ist auch gar nicht da!* riefen einige Musiker. Also, das war`n alles Fangfragen, kamen noch so`n paar. Und wehe, wenn ich die falsch beantwortet hätte! `S lag nahe, zu sagen (um ihn zu beruhigen): *Jaja, das ist alles gut* und so weiter, aber - um Gottes Willen! - das durfte man nicht tun, da war man ja drunter durch!

---

[4] Nach Mitteilung von Philippe Jacquard (Société Wilhelm Furtwängler, Paris) ergibt sich aus einem Brief Furtwänglers das Datum 22. September 1939 für die Aufführung der „Eroica" im Rundfunk

[5] Gerhart von Westerman (* 19. September 1894 in Riga; † 14. Februar 1963 in Berlin) war Intendant des Berliner Philharmonischen Orchester von 1939 bis 1945 und 1950 bis 1955

W. Furtwängler – Gerhart von Westerman – F. Schnapp

Na, aber weiter erstreckte sich die Unterhaltung mit Furtwängler nicht. Er sprach auch nicht mit mir. Kam also die erste Übertragung des Konzertes. Und nun das zweite Philharmonische Konzert – na, vielleicht drei Wochen später. Da war ich wieder da. Und da kam der Orchesterwart und sagte: *Der Doktor will Sie sprechen, der Doktor will Sie sprechen!!* (Das war dann immer `ne „Haupt– und Staats–Angelegenheit"!) Also – ich ging herunter ins Künstlerzimmer, und da kam Furtwängler auf mich zu, sehr herzlich, streckte mir beide Hände entgegen und sagte: *Herr Doktor Schnapp, ich möchte mich bei Ihnen bedanken. Ich muß Ihnen gestehen, ich habe zum ersten Konzert meine kritischsten Freunde gebeten, mir eine Beurteilung zu geben und möglichst streng die Übertragung zu kritisieren. Und sie haben alle übereinstimmend erklärt, eine so gute Übertragung hätten sie noch nicht gehört. Also nochmals: Herzlichsten Dank!*` Nun, von da ab war ich also bei Furtwängler beliebt. Und ich muß sagen, unsere Beziehungen haben sich dann immer enger gestaltet und wurden sogar zum Schluß – ich darf das sagen – freundschaftlich. Den ganzen Krieg hindurch übertrug ich seine Konzerte, und er bat mich jedesmal um Kritik. Er vertrug Kritik, man mußte sie ihm nur – – ja – mit Takt beibringen. Schmeicheleien durchschaute er, die waren ihm widerlich. So sagte er einmal, als auch eine Menge Schmeichler im Künstlerzimmer sich drängten und ich in die Tür kam (weil er mich aufgefordert hatte, jedesmal in der Pause zu ihm zu kommen): *Ah, da kommt mein einziger Kritiker!* Das war eine Schmeichelei.

Und nun schüttete er mir sein Herz aus über andere Übertragungen, die ihm mißfielen, zum Beispiel in Wien. Da sagte er: *Wie ist das möglich, ich habe nachher* (es waren ja nun inzwischen die Magnetophonbänder erfunden worden ... *ich habe nachher die Aufnahme von Band gehört, und ich weiß ganz genau, wie ich das Holz da abgedämpft habe. Plötzlich kommt das sehr laut heraus, und andererseits: Diminuendi und Crescendi sind überhaupt nicht zu hören! Wie ist das möglich?* – Da hab` ich ihm dann erklärt, daß das ausschließlich an dem Tonmeister läge, der sich gedacht hat: Bei dieser außerordentlich fein abgestuften Dynamik bis ins äußerste Pianissimo hinein muß ich „mehr geben" – wie man das nannte. Also – mit anderen Worten –, die Regelglieder wurden bis hinten aufgedreht und dann nachher wieder zurück, wenn ein Forte erschien. Das war also `ne glatte Verfälschung. Und ich sagte ihm dann: *Dem können Sie nur abhelfen, wenn Sie die Mikrofone, die im Orchester stehen, entfernen und verlangen, daß in angemessener Entfernung im Saal ein Mikrofon ist. Dann kann so etwas kaum passieren, wenigstens was das Verhältnis der einzelnen Instrumentalgruppen zueinander betrifft*. Das schien ihm auch einzuleuchten. Na, und darauf verlangte er, daß ich mit nach Wien fahren sollte, um dort seine Konzerte zu übertragen. Und auch später - nach dem Kriege - sollte ich in Salzburg Übertragungen machen. Das waren undankbare Aufgaben für mich, denn selbstverständlich sahen mich die dortigen Rundfunktonmeister nicht gerade mit freudestrahlenden Blicken an, wenn ich da kam. Denn das war ja auch ein Mißtrauensvotum gegen sie selber. Aber Furtwängler war eben so stark, daß er diese Wünsche durchsetzen konnte. Ich mußte dann also in den sauren Apfel beißen und mitfahren.

Furtwängler fragte mich ja auch immer, ob ich etwas auszusetzen hätte. Und ich weiß noch, wie wir mal die Neunte Sinfonie in Salzburg gemacht haben [6] – da hat er die Pauken derart hereinhauen lassen, daß ich dachte: Um Gottes Willen – das geht ja nicht! Und zum Entsetzen der österreichischen Kollegen ging ich dann einfach auf den Balkonrand und wollte ihm das sagen, daß das so nicht ginge. Und die zitterten, sie kannten ja Furtwängler! Aber sie wußten auch nicht, wie gut ich mit ihm stand. Er sieht mich da oben stehen und sagt: *Pauken wohl wieder viel zu laut? - Jawohl!* sag` ich. *Is aber so scheen!!* – Ich: *Na, denn – also bitte!*

Nun war es mit den damaligen [7] Mikrofonen schwierig. Man mußte tatsächlich außerordentlich Rücksicht nehmen auf die Dynamik, denn bei auch nur der leisesten „Übersteuerung" (wie man das nannte) war nicht nur eine Verzerrung festzustellen, sondern der Sender konnte ausfallen. Das

6 ...am 31. August 1951 im Festspielhaus

7 gemeint ist: Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre

mußte also mit äußerster Vorsicht gemacht werden. Man konnte es nur, indem man die Partitur genau verfolgte und das Diminuendo, was über längere Strecken ging, etwas weniger machte und das Crescendo ebenfalls. Und er sagte mir dann eines Tages: *Was mich an Ihnen und an Ihren Aufnahmen besonders freut, ist, daß Sie gar nichts machen!*. Also – das war geradezu paradox, diese Äußerung, aber sie zeigte doch, daß ich auf dem richtigen Wege war und seine Intentionen doch verwirklichte, wenn auch im verkleinerten Maßstab.

Und was nun das Publikum betrifft: ich kam immer wieder zu der Überzeugung, daß ein Gemeinschaftserlebnis in einem originalen Konzert oder in einer originalen Wiedergabe einer Oper nicht durch den Rundfunk zu ersetzen ist. Das Atemanhalten, möcht` ich sagen, von tausend Zuhörern zu gleicher Zeit, das befreite Aufatmen, all` dies fällt ja weg im Rundfunk. Und ich habe deutlich in Erinnerung, daß bei seiner Wiedergabe des „Don Juan" von Richard Strauss, kurz vor dem Schluß in der Generalpause, das Publikum den Atem anhielt. Man hört nichts, kein Geräusch, es war eine unerhörte – – ich möchte sagen: fast elektrische Spannung in der Philharmonie, die sich dann löste, wenn`s dann zum Schluß weiterging. Und mein guter Freund Philipp Jarnach [8], der im Konzert gewesen war, hatte denselben außerordentlichen Eindruck gehabt und war nun sehr gespannt und sehr erfreut, als ich ihm sagte, das Konzert würde acht Tage später durch den Rundfunk übertragen. Er hörte sich das an und sagte: *Ja, die Generalpause, die im Saal einen Schock hervorrief, die war bei der Rundfunkwiedergabe nur ein viel zu langes „Loch" – anders kann man das gar nicht nennen.* Das ist wieder ein Beweis dafür gewesen, auch für mich, daß das Gemeinschaftserlebnis in einem Konzert oder in einer Oper durch den Rundfunk nicht zu wiederholen ist - bei aller Qualität, die man guten Aufnahmen ohne weiteres zusprechen kann. [9]

(GF) Und dennoch meine ich, daß – zumal wenn man seine Studioaufnahmen mit seinen Rundfunk–Mitschnitten vergleicht – bei Furtwängler (im Vergleich zu anderen Dirigenten) dennoch ein ungeheurer Anteil an momentanem Erleben eingefangen ist, an atmosphärischer Spannung, und ich glaube, daß man damit eigentlich die Frage beantworten kann, ob die sterile Atmosphäre eines Studios überhaupt seinem Wesen angemessen war. Wie würden Sie das sagen?

(FS) Ja, also in den Proben – bis zur Generalprobe ohne Publikum –, da beschäftigte er sich ja so mit den einzelnen Musikern, mit dem Werk, mit dem Versuch, seine Klangvorstellungen zu realisieren, daß ihn da ein Publikum sicher gestört hätte. Und die Mitschnitte gerade von solchen Proben sind außerordentlich aufschlußreich. Wenn es dann an die Darbietung ging, wenn nun das Werk so studiert war, daß er sich sagte: *Es ist reif, gehört zu werden*, dann brauchte er zweifellos das Publikum.

(GF) Wobei der Begriff „reif" nie ein Endpunkt im Erkennen des Werkes war...

(FS) Nein, er hat immer wieder die Werke neu erarbeitet. Es war eigentlich jedes Konzert von ihm eine Premiere, möcht` ich sagen. Ich erinner` mich deutlich z.B. an die 5. Sinfonie von Beethoven, wo ich ihm kurz vorher im Künstlerzimmer `n bißchen scherzhaft sagte, wie oft er die wohl schon dirigiert hätte. Worauf er sagte: *Ich habe sie früher ganz anders dirigiert als jetzt!* Er arbeitete immer wieder (daran), und er war nervös – ich möchte das mit Lampenfieber vergleichen. Obwohl er das Werk in- und auswendig kannte, war für ihn eine Repertoirevorstellung mit dem Vorzeichen: *Naja, das geht ja schon von selber, ich brauch` eigentlich gar nicht zu dirigieren*, ganz unmöglich bei ihm, das gab`s gar nicht. Er kniete sich mit ganz außerordentlicher Inbrunst in das Werk, das er aufführte.

(GF) Vielleicht noch zu seinen Stärken, seinen Schwächen: Brahms, Beethoven waren sicher die großen Pole, die auch die tiefsten Eindrücke vermittelten. Auf der anderen Seite hatten Sie einmal auch die Extreme genannt, z.B. bei Bach, Händel und Mozart auf der einen Seite und Wagner auf der anderen. Was mißfiel Ihnen damals an seiner Bach– und (in geringerem Ausmaße vielleicht) an seiner Händel–Darstellung?

(FS) Ja, ... weil er die eben sehr subjektiv auffaßte. Zunächst hielt er die kleine Besetzung, für die die Bachschen Werke ja geschrieben sind, für eine Not der Bachschen Zeit. Er war der Meinung, Bach wäre glücklich gewesen, wenn er statt einem Orchester von zehn oder fünfzehn Menschen für die Brandenburgischen Konzerte ein Orchester von 60 gehabt hätte. Und er meinte bei der „Matthäuspassion", da wäre Bach glücklich gewesen, wenn er 500 Mitwirkende gehabt hätte. Das ist ein ganz großer Irrtum, denn die Werke sind ja tatsächlich – wie man heute weiß – unausführbar für diese großen Besetzungen. Und da passierten also die drolligsten Sachen: Zum Beispiel ließ Furtwängler in der „Matthäuspassion", wo eine Flötenstimme nicht durchkam, weil der Chor 200 Mann stark war und das Orchester entsprechend, ließ er die von 10 Flöten blasen. Denn er meinte, zehn Flöten blasen zehnmal so stark wie eine. Das ist ein Trugschluß, und das `kam' natürlich trotzdem nicht. Diese Stimmführungen, die ganze Instrumentation zwingt uns dazu, einen kleinen Chor und ein kleines Orchester zu nehmen, sonst müßte man ja die Sachen völlig uminstrumentieren. Was daraus folgt, sind die schleppenden Tempi. Durch einen Riesenapparat werden die Tempi schleppend, und die

---

[8] Philipp Jarnach, Komponist und Pädagoge (* 26. Juli 1892 in Noisy/ Frankreich; † 17. Dezember 1982 in Börnsen bei Hamburg)

[9] Wilhelm Furtwängler, 1932: „*Den vitaminlosen, saft- und kraftlosen Aufguß, den die Hörer des Rundfunks von einem Konzert erhalten, können wirklich nur diejenigen für vollwertigen Ersatz des Konzertes halten, die nicht mehr wissen, was ein wirkliches Konzert ist*." (a. „Vermächtnis"; Brockhaus, 1956, S. 11)

„Matthäuspassion" ohne Sprünge (und man kann keine Sprünge machen im Grunde, weil sie als Architektur so unerhört aufgebaut ist) – also, ohne Sprünge dauert das dann mit einer solchen „Bombenbesetzung" so lang, daß nachher kein Mensch mehr aufpassen kann. Die Schlagkraft der Chöre, dieses kurze, knappe, schnelle Weitergehen, das ist mit einem Riesenchor gar nicht möglich.

(GF) Er schreibt ja gerade zur Aufführung der „Matthäuspassion" an einer Stelle mal – früh, Anfang der dreißiger Jahre –, daß, wo Bach Massen ausdrücken will, eben auch mit Massen aufgeführt werden müsse [10] und ignoriert damit eigentlich das, was man als moderne musikwissenschaftliche Erkenntnis des Bach–Aufführungs–Stiles damals propagierte.

(FS) Als zweites mißfiel mir dann die Dynamik. Er faßte das also sehr romantisch auf – er dachte: *Ja, also, wenn da keine Crescendi stehen, keine Fortissimi und keine Pianissimi, dann kommt das daher, weil Bach die Werke nicht hat drucken lassen. Er selbst wußte ja, wie er die Dynamik machen sollte. Also machen wir das herein!* Das weiß man ja heute, daß das ganz verkehrt ist. Man weiß: Wenn Bach ein Forte schreibt, dann dauert dies Forte so lang, bis es abgelöst wird durch ein Piano. Das ist ja die sogenannte Terrassendynamik, die von der alten Orgel herkommt. Und der Ausdruck kommt von selber. Selbstverständlich, wenn eine melodische Linie innerhalb eines Forte oder innerhalb eines Piano ist, sind Schwellungen ganz natürlich, besonders in der Singstimme, aber auch in den einzelnen Instrumenten. Das sind aber Dinge, die von selber kommen, und der ganze Ausdruck kommt ja bei Bach von selbst. Und das soll man nicht so „aufmöbeln".

Das dritte war der Verzicht auf das Cembalo. Das schien ihm auch ein mangelhaftes Instrument zu sein, das heute durch unsere modernen Flügel längst überholt ist. Und er war als Spätromantiker der Meinung: *Wenn Bach unsere Flügel gehabt hätte, hätte er das Cembalo nicht mehr angerührt.* Also, kurz und gut: Er spielte dann natürlich die Werke für zwei Klaviere und Orchester an zwei Klavieren. Oder das Concert für drei Cembali an drei Flügeln. Und dann mußte natürlich das Orchester vergrößert werden, und dann gab es diese Crescendi usw. Also, das war – in meinen Augen – eine reine Karikatur dessen, was sich Bach eigentlich gedacht hatte.

Aber: Die Persönlichkeit Furtwänglers war ja außerordentlich stark, und man wurde es ja sehr schnell leid, innerlich Opposition zu machen. Wenn man also in ein Konzert ging und man opponierte zu Beginn, so hielt ich es für falsch, diese Opposition durchzuhalten – dann sollte man gleich zu Hause bleiben! Man kann nicht ein großes Werk von Bach von Anfang bis zum Ende anhören unter fortwährender Ablehnung! Sondern ich sagte mir dann: *Nun ja, ich höre mir das mal an, wie sich das bei Furtwängler spiegelt, diese Musikerpersönlichkeit*. Und dann war der Eindruck eben doch sehr stark! Er war so überzeugt von seiner eigenen Wiedergabe, daß man kapitulieren mußte. Es war zwar – objektiv gesehen – falsch, und es war meinem Geschmack nicht entsprechend. Trotzdem: eine grandiose Leistung – und eine grandiose Wirkung ging davon aus, weil er es so empfand und immer mit Herzblut musizierte.

Und so erklärt sich auch, daß er eine Sinfonie wie die „Fünfte" von Beethoven, die er doch viele hundert Male dirigiert hatte, immer wieder von Neuem durchstudierte und sie jedesmal mit neuem Leben erfüllte. Er war dann gar nicht zu sprechen, bevor er auf`s Podium ging, ging im Künstlerzimmer auf und ab und summte und machte Dirigierbewegungen. Es war für ihn also spannungsgeladen, und er sagte mir auch mal: *Ich mache heute die Fünfte ganz anders*, und er studierte sie auch wirklich, erkannte neue Schönheiten, fand, die Übergänge wären ihm noch nicht richtig gelungen, und... – also: er hat unablässig mit den Werken gerungen und immer wieder neu gestaltet. Es war für ihn jedesmal `ne Premiere, die auch am häufigsten dirigierten Werke zu machen. Und das übertrug sich ganz zweifellos auch auf`s Publikum, diese unerhörte Spannung, die von ihm ausging!

(GF) Und wo lagen nun die Akzente, seiner Natur entsprechend, näher: bei Brahms, bei Beethoven, bei Mozart oder – – –

(FS) Bei Mozart war es etwas anders. Zweifellos hielt er Mozart hoch als Opernkomponist, aber als Sinfoniker war er ihm sicherlich nur ein Vorläufer Beethovens. Infolgedessen gab es bei ihm eigentlich nur die g–Moll–Sinfonie und Es–Dur und `Jupiter' – sonst gab`s gar nichts. Und selbst die verhältnismäßig selten, und die auch nur im Beethovenschen Stile – man möchte sagen: „aufgeplustert". Man hatte das Gefühl: z.B. die g–Moll–Sinfonie, das sollte so`n früher Beethoven sein. Daß das ein reifer Mozart war, das Gefühl hatte man nicht bei seiner Interpretation. – Brahms, das war ganz was andres. Ich fand seine Brahms-Interpretation eigentlich die allerbefriedigendste, denn das lag ihm auch zeitlich noch am nächsten. Ich könnte mir denken, daß Brahms sehr begeistert gewesen wäre von „seinem" Brahms! Denn – Furtwänglers Jugend – – – Gott, er war ja noch `n junger Mensch, als Brahms noch lebte! Diese Brahms–Tradition von Steinbach und wie sie alle hießen, die hat Furtwängler mit der Muttermilch aufgesogen, nicht wahr? Das andere sind ja doch schon historische Komponisten. Wer will heute etwas über Beethoven-Tradition sagen?! Das ist doch schon durch so viele Hände gegangen, daß man sich heute selber fragt: Wie war das damals wohl eigentlich?

Er war ja eine ganz merkwürdige Synthese. Sicher ein außerordentlich hochgebildeter Mensch:

---

[10] Kalendernotiz 1934 (a. „Vermächtnis", S. 12)

das kam ja schon durch sein Elternhaus. Sein Vater war ja der weltberühmte Archäologe. Also durch und durch kultiviert, kannte eine enorme Menge Literatur, und kannte sie nicht nur, sondern hatte sie verdaut und intus. Ich glaube, ich sagte Ihnen mal – – wir sprachen über Celibidaches `Pastorale', die mir sehr wenig gefiel, und da sagte er so stillversonnen: *Ja, ich glaube, man muß Stifter* [11] *gelesen haben, um die `Pastorale' dirigieren zu können*. Das fand ich ganz außerordentlich aufschlußreich, wie er das sagte. Und dann – – – einzigartig bei ihm die Größe, die er als Dirigent erreicht hat. Denn, wenn man es überspitzt sagen will, fehlte ihm eigentlich alles zum Dirigenten, nämlich das manuelle Geschick. Er schlug ja in Schlangenbewegungen herunter, und der ganze Körper wackelte, man wußte gar nicht, was nun los war, wann`s nun eigentlich losgehen sollte! Die Philharmoniker waren nun so dressiert, und da ging das Bonmot um: „Goedecke fängt an!“ Goedecke [12] war der Kontrabassist, der zog dann einfach los. Und in Wien, als er dort dirigierte und ein neuer Konzertmeister war, brach der gleich ab in der Probe und sagte: *Herr Doktor, auf welchen von Ihren Zacken is Eins?* In Berlin wußten die: Goedecke fängt an, der zog, und dann war`n alle da. Und einmal hat er gesagt: *Ich weiß gar nicht – – , die kommen immer so spät! Ich schlag` doch nur herunter!* Naja, das waren also seine berühmten Zacken.

Es geht sogar so weit: Wenn ich mir eine Aufnahme, einen Mitschnitt der „Zauberflöte“ anhörte, da wußte ich ungefähr vorher: Die drei ersten Akkorde sind alle nicht zusammen. Wußt` ich schon vorher. Böse Zungen behaupteten, die wären noch nie bei ihm zusammen gewesen. In Salzburg hab` ich`s erlebt – war`n auch nicht zusammen. Doch das war alles uninteressant bei **ihm**! Aber der Atem, der dieses Werk durchpulst, wie er das begriffen hat! ... – Es gab keinen Dirigenten, der ein so großer Dirigent war und so – – mangelhaft, möchte ich sagen, in der Schlagtechnik. Selbst die mangelhafte Schlagtechnik störte nicht – er war eben doch ein großer Dirigent ! Dann machte er`s eben mit den Augen, und er hatte einen unerhört feinen Sinn für Dynamik innerhalb des Orchesters. „NeinNeinNeinNeinNein!“, rief er, „Nein!!“ – – er konnte sich gar nicht ausdrücken! Gar nicht, daß er sagte: *Zweite Klarinette muß etwas leiser sein, erste Oboe etwas stärker ...* – das kam gar nicht vor. Er zog nur ein schmerzverzerrtes Gesicht und sagte: „NeinNeinNeinNeinNein!“, bis er`s dann hatte, und dann strahlte er. Er hatte also `ne genaue Vorstellung im inneren Ohr, wie es sein mußte. Und er war ja sehr großzügig. Er hatte hier [13] `ne Brahms-Sinfonie gemacht. – – Und ich sprach dann nachher mit ihm und sagte: *Ja ... es sind leider da ja diese Hornkickser vorgekommen, das könnte man doch .... – Ach nee, das is uninteressant, das lassen wir, es war so schön musiziert ...!* – Also ganz fernab von dem heutigen Perfektionismus! Daß aber trotzdem der Eindruck so überwältigend war, das zeigte, daß das Handwerkliche beim Dirigenten doch nicht das entscheidende Moment ist.

(GF) Sie hatten mal erzählt im Zusammenhang damit, daß Furtwängler das absolute Gehör gehabt haben soll, daß die Berliner Philharmoniker sich zu einem Geburtstag einen Scherz erlaubt hatten....

(FS) Nein, das war in New York, das war`n die New Yorker, nachdem er zum erstenmal wieder dort dirigierte. Das hat er mir selbst erzählt: Wir sprachen über das absolute Gehör, und er gab also zu, daß er das nicht besäße. (Aber ich glaube, Wagner hat es auch nicht gehabt, das hat ja auch mit der Qualität eines Künstlers wenig zu tun.) Das wußte aber dies New Yorker Orchester, und da eine Probe angesetzt war zu seinem Geburtstag und die Eroica [14] probiert wurde, hatten die sich verabredet, in E–Dur anzufangen. Und Furtwängler erzählte selbst, er hätte so nach zehn, zwölf Takten abgeklopft und gesagt: *Det klingt so komisch ..., das ist alles so komisch heute, was ist los?* Und darauf entstand ein großes Gelächter, und sie haben ihm gesagt, daß sie in E–Dur gespielt hätten. Selbstverständlich klingt das für ein geübtes Ohr anders – das kommt durch die leeren Saiten in den Streichern. Man hat also die Klangvorstellung ganz genau im Ohr, auch wenn man nicht die Tonart weiß. In einer anderen Tonart aber klingt das eben anders durch die anderen Griffe und die anderen Saiten, die man verwendet.

Er hat mir – interessant! – während des Krieges über sein Probedirigieren in Mannheim berichtet. Er war in Lübeck als junger Dirigent an der Oper, glaub` ich. (Er hat da wohl auch konzertiert). Kurz und gut, in Mannheim war die Dirigentenstelle frei. Ich glaube Bodanzky [15] ging damals weg, und da war also Probedirigieren. Bodanzky war ein bedeutender Dirigent, und drei kamen wohl in die engere Wahl, und er also auch. Er hatte „Fidelio“ zu dirigieren und erzählte mir ganz harmlos, daß da mehrere Schmisse passierten und er sich dachte: *Kannst gleich wieder den Koffer packen und nach Hause fahren!* Während besonders ein routinierter Dirigent – ich weiß nicht mehr, wie der hieß – bei dem war also nicht das Geringste passiert! Und die Oper von diesem Konkurrenten hatte Furtwängler auch gehört. Und seine Schmisse hatten ihn ganz verzweifelt gemacht. Er wollte nun also

---

11 Adalbert Stifter, Dichter (* 23. Oktober 1805, † 28. Januar 1868)

12 Leberecht Goedecke (1872-1947), Kontrabassist des Berliner Philharmonischen Orchester von 1898 bis 1936

13 ...in Hamburg am 9. Juni 1947 mit dem Philharmonischen Staatsorchester: 2. Sinfonie D-Dur op. 73

14 Philippe Jacquard meint, es müsse sich eher um die 5. Sinfonie in c-moll gehandelt haben. Als Konzertdatum kommt dann der 30. Januar 1925 in New York in Betracht.

15 Artur Bodanzky (* 16. Dezember 1877 in Wien, † 23. November 1939 in New York) dirigierte ab 1915 an der Metropolitan Opera New York

heimlich, ohne da groß mit Bodanzky und diesen Juryleuten zu sprechen, wieder nach Lübeck zurückfahren und war sehr, sehr deprimiert. Und da sagte dann Bodanzky zu ihm: *Ach, Herr Furtwängler, nicht wahr, wir essen doch abends zusammen. – Oder haben Sie was andres vor? – Nein*, sagte er. *Warum soll ich mit Ihnen Abendessen? ... – Jaja, ich möchte mit Ihnen Abendessen! – Ja*, sagte Furtwängler, *gut – ja, gerne!* Nun ja, also – ein Restaurant. Und Bodanzky nach einleitenden Worten: *Ja, also, wann kommen Sie denn nun ? – Was ? Ich kommen ? Ist doch nicht Ihr Ernst! Ich soll hier nach Mannheim kommen??? – Jajaa, selbstverständlich!*, sagte Bodanzky. *Ja, aber ... sagen Sie mal, mir ist doch so viel passiert, diese Schmisse ... – Jaaa – – – Und der andere war doch so viel besser, da ist doch gar nichts passiert! – Ach*, sagte Bodanzky, *das interessiert mich doch gar nicht. Sie waren doch bei weitem das Allerbeste! Die anderen kommen gar nicht in Betracht! Das ist doch gar keine Frage!* Und da sagte Furtwängler: *Seh`n Sie, und das war ein Jude, und da müßte man – – – – – ich möchte eigentlich darüber mal schreiben, was ich den Juden zu verdanken habe! Die hatten nämlich einen Sinn für Qualität, der ganz einzigartig war!* Und dieser Bodanzky, der selbst ein großartiger Schlagtechniker war und bei dem nie ein Schmiss passierte, sagte: *Mich interessiert das gar nicht, ob Sie da geschmissen haben ein paarmal. Ihre Leistung war ganz unvergleichlich die weitaus beste!*. Und das war dann ja Furtwänglers Aufstieg.

(GF) Man ist doch heute – im Zuge der Furtwängler–Bestseller-Welle – geneigt, zu behaupten, daß er die „Fünfte Beethoven" exemplarisch für unser Jahrhundert herausgestellt hat. Und wer sie anders macht, kommt nicht durch damit. Was halten Sie von solchen Meinungen ?

(FS) Ach, das halte ich für ganz falsch. Jeder interpretiert sie anders – nein, er war so überzeugend in seiner Art! Aber ich habe mir auch manchmal gesagt: *Ob das nun Beethoven so gefallen hätte, das ist noch die große Frage. Aber ich finde es großartig, wie er`s macht!* Das eben konnte man nur sagen.

(GF) Nun ist in letzter Zeit ziemlich oft die Rede davon, Karajan hätte Furtwänglers Erbe angetreten bzw. er habe – wie die Überschrift einer Berliner Kritik mal hieß – mit der Neunten von Schubert Furtwänglers Schatten besiegt. Halten Sie es aufgrunddessen, was Karajans Stil ausmacht, für möglich, daß er (zumindest auf Teilbereichen) ein solches Erbe Furtwänglers angetreten hat?

(FS) Ich kann die Frage gar nicht beantworten. Ich habe Karajan seit Jahren nicht mehr gehört. Auch selbst im Radio nicht – hatte keine Gelegenheit dazu. Ich kann nur sagen, daß dieses Wort „Erbe" gefährlich ist insofern, als zweifellos jeder bedeutende Mensch eine Individualität darstellt. Wie wollen Sie z.B. sagen, daß Nikisch [16] das Erbe Hans von Bülows [17] angetreten hätte oder Furtwängler das Erbe Nikischs?! Das waren eben grundverschiedene Wesen, Menschen ganz verschiedener Kunstansichten kann man fast sagen. Auch verschiedener Begabung, so daß man diese Vergleiche nicht ziehen kann. Daß Furtwängler lange nach seinem Tode noch als unersetzlich empfunden wurde, ist ganz natürlich. Und allmählich verblaßt ein Bild – das ist der Lauf der Zeit. Und der Nachfolger reift vielleicht auch, wird abgeklärter, wird ruhiger, so daß dann solche Äußerungen zustande kommen. Im Grunde ist das `n Spiel mit Worten – meiner Ansicht nach!

1947 in Berlin nach Furtwänglers Rückkehr zu den Philharmonikern

(GF) In der ganzen Interpretationsweise, auch in der geistigen Haltung ...

(FS) Zu verschieden !

(GF) ... haben die doch überhaupt nichts gemeinsam.

(FS) Sehr richtig, ja!

(GF) Sind Sie nun nach dem Kriege in Berlin auch noch mit Furtwängler zusammengekommen ?

(FS) Ja, ich war ja eben so verberlinert („fehrbellinert" hätt` ich beinah` gesagt ...), daß ich unbedingt nach Berlin zurück wollte, nach dem Kriege. Und es

16 Arthur Nikisch (* 12. November 1855 in Szent-Miklos/ Ungarn, † 23. Januar 1922 in Leipzig), 2. Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters von 1897 bis 1922

17 Hans von Bülow (* 8. Januar 1830 in Dresden, † 12. Februar 1894 in Kairo), 1. Chefdirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters von 1887 bis 1892

gelang mir auch – anderthalb Jahre hab` ich damals beim Nordwestdeutschen Rundfunk, Abteilung Berlin, gearbeitet. Das war also gerade in der Zeit, wo Furtwängler sein Wiedersehen feierte. Aber selbst wenn ich in Hamburg gewesen wäre, hätte er mich geholt für seine Konzerte – das war für ihn selbstverständlich!!

(GF) Haben Sie damals die ... sogenannte `Rehabilitation' erlebt in Berlin ?

(FS) Ja, selbstverständlich! Ich weiß, daß er sich da furchtbar aufgeregt hat und den Leuten schließlich in höchster Erregung ins Gesicht gerufen hat: *Richtet nicht, auf daß Ihr nicht gerichtet werdet!!*, als sie ihm Vorwürfe machten. Das ist historisch, das war in Berlin, ja. War `ne lächerliche Komödie – – bei **ihm**! – Das war diese Geschichte, darum kam er ja so spät aus der Schweiz. Erst 1947 – die Philharmoniker erwarteten ihn natürlich möglichst schon `45 –, und da war ja erst das große Wiedersehen. - Das war auch sehr ergreifend, dieses Wiedersehen mit ihm! Und ich hatte die große Ehre und Freude, daß er dann nach der Probe, wo er sehr begeistert von seinen alten Philharmonikern begrüßt wurde und jeder sich zu ihm drängte, mir leise zuflüsterte, ich solle mit ihm Mittagessen. Er aß dort in der Nähe in Dahlem bei Freunden – die Proben fanden im Dahlemer Gemeindehaus statt, weil die Philharmonie ja zerstört war. Und von diesem Zusammensein hab` ich noch mehrere Fotografien – tja...

(GF) In seinen Briefen beklagt er sich ja in dieser Zeit sehr über Ungerechtigkeiten und was ihm angedichtet worden ist...

(FS) Ja, natürlich. Er war ja zum Staatsrat ernannt (worden), und das hat man ihm alles vorgeworfen. Also, ich kann Ihnen nur sagen: Da kamen natürlich hohe Parteibonzen in Goldfasanen-Uniform ins Künstlerzimmer und nahmen Haltung an und reckten die Hand und sagten 'Heil Hitler!`. Und da hat Furtwängler NIEMALS `Heil Hitler' geantwortet!!! Das weiß ich!! – Und sein Eintreten zuerst für Hindemith war ja offenkundig. Er hat da ja `n Aufsatz geschrieben, daß er das Verbot Hindemiths nicht für richtig hielte und hat sich dadurch Goebbels` große Feindschaft zugezogen. Was man ihm vorwarf, war, daß er überhaupt dageblieben ist, daß er nicht sofort die Konsequenzen gezogen hat. Und in der Tat hat er ja nun keinen Mendelssohn und keinen Hindemith und keinen Mahler mehr dirigiert. Und das hat man ihm übelgenommen: Unter diesen Umständen hätte er eben das Feld räumen müssen. Wenn alle das getan hätten, dann hätten die Nazis dagesessen. Aber: Ich bin überzeugt, daß Furtwängler zu denen gehörte, die dachten: Das dauert nicht sehr lange. Man hatte ja so viele neue Regierungen erlebt, die nach sechs oder acht Wochen wieder abgingen, daß man dies den Leuten nicht einmal verübeln konnte. Zumal doch zu Anfang der Hitlerschen Reichskanzlerschaft noch andere Leute mit ihm in der Regierung saßen, aus anderen Parteien. Es war ja 1933 noch gar nicht ein Ein–Parteien–System und eine Ein–Parteien–Diktatur. – Nun dachte Furtwängler zweifellos auch so: *Das dauert nicht lang! Diese überspitzten Dinge, die können sowieso nicht durchgeführt werden!* Andere Leute, die klüger (oder den Nazis unlieb) waren, gingen ja früher fort und dachten: *Wir kommen lieber wieder, wenn das vorbei ist. Aber so lange möchten wir nicht dableiben.* Nun ja – Furtwängler hat ja nun ausgehalten und hat auch gedacht (als die nationalsozialistische Regierung sich fest etablierte), er könnte da noch einiges verhindern. Zum Beispiel seine jüdischen Mitglieder im Orchester könne er schützen. Das gelang ihm auch zunächst. Und in die Programme wollte er sich sowieso nicht hereinreden lassen. Aber da kam eben sehr schnell diese sehr üble Hindemith–Geschichte. Er wurde also außerordentlich scharf angegriffen, daß er diese - wie nannte man das? - „entartete Musik“ aufführte, und dagegen wehrte er sich öffentlich in einem Brief an Goebbels. Aber, der Erfolg war ja eben der, daß er dann doch in die Enge getrieben wurde und schließlich die Wahl hatte, seine Ämter niederzulegen und außer Landes zu gehen, oder sich den Anordnungen des Herrn Goebbels zu fügen. Und er tat – und das haben ihm viele übelgenommen! – das Letztere. Furtwängler aber äußerte darüber: *Ich bin dageblieben, um meine Leute nicht im Stich zu lassen.* Und tatsächlich hat er ja vielen noch geholfen, hat auch Halbarier „durchgezogen" und Nichtariern noch zur Ausreise verholfen und sie vor dem KZ bewahrt. Das alles war möglich!

Wie sich daraus ergibt, war er nie einverstanden mit der Kulturpolitik der Nazis, und ich weiß das aus persönlichen Gesprächen mit ihm. Er grüßte nie mit `Heil Hitler!` – dazu gehörte sehr viel Mut! Zum Staatsrat wurde er ja einfach ernannt, dagegen konnte er gar nichts machen. Nun: mitgegangen, mitgefangen! Er blieb da, bis es eben gar nicht mehr ging – bis zum bitteren Ende, kann man fast sagen. Und schließlich wurde er dann ja doch verdächtigt.

Ich erinnere mich, nach dem Brande der Philharmonie war die erste Probe in der Oper unter den Linden [18], und da rief er mich herunter. In der Pause waren wir dann allein. Ich stand an der Rampe und er noch auf`m Podium – das Orchester war weggegangen. Und er sagte: *Was sagen Sie denn nun*? Und ich dachte, er hätte über den Brand der Philharmonie gesprochen, die Zerstörung Berlins usw., und ich sagte: *Ja, wissen Sie, das ist der Anfang vom Ende!* – Da wurde er ganz blaß und sagte: *Na, ich meine hier mit der Akustik in der Oper!!* Da wußte ich ja nun: ich hatte mich decouvriert, und auch er mußte lächeln und sagte: *Seien Sie um Gottes Willen vorsichtig! In meiner nächsten Bekanntschaft ist`s passiert – eine Dame, die hat gesagt, daß Hitler schuld an Stalingrad, an der*

[18] Das erste Konzert in der Staatsoper fand am 7. Februar 1944 statt (Mitteilung von Philippe Jacquard/ SWF Paris)

Katastrophe, wäre. Die ist verhaftet und hingerichtet worden. Seien Sie bloß vorsichtig! Nun ja, ich wußte ja nun, woran ich mit ihm war. Und das knüpfte unsere – wenn ich so sagen darf – Freundschaft noch enger.

Nun stimmt es auf der einen Seite, daß die Nazis ihn natürlich als Aushängeschild benutzt haben. Die Übertragung seiner Konzerte, die war ja eine Reklame für die deutsche Kultur während des Krieges, selbstverständlich! Ein Furtwängler–Konzert wurde von allen deutschen Sendern – nicht nur in Deutschland, sondern auch in allen besetzten Ländern – übertragen, um zu zeigen: Das machen wir während des Krieges! Und das war meine Rettung insofern, als ich – nachdem Furtwängler an Himmler geschrieben hatte, daß ich unentbehrlich sei – nun reklamiert wurde, den ganzen Krieg. Das war eben diese kolossale Reklame, die die Furtwängler–Konzerte für die Nazis bedeuteten.

(GF) Die geplante Auflösung der Philharmoniker, das war doch erst nach Kriegsschluß?

(FS) Die Philharmoniker wurden praktisch nicht aufgelöst. Ich war mit den Philharmonikern in Baden–Baden. Wann war das? Ich glaube, `43 [19] siedelten wir nach Baden–Baden über und machten dort Aufnahmen. Aber da war Furtwängler nicht dabei. Das letzte Konzert der Philharmoniker, erinnere ich mich, fand im Admiralspalast [20] statt, und da ging das Licht aus. Sie spielten gerade die Unvollendete von Schubert [21], und man wußte ja nie: Geht das wieder an, oder ist das Dauerausfall? Die spielten noch so 20 Takte auswendig, aber dann versackte es. Schließlich erhob sich alles bei Notbeleuchtung und ging in den Wandelsaal. Dann dauerte es `ne halbe Stunde, und es konnte weitergehen. Es waren ja enorme Zustände! Und in Wien, da war der Abschied von ihm so, daß er mich beschwor, in Berlin zu sagen, er käme zum nächsten Konzert, und er hatte ja nun vor, nicht zu kommen....

(GF) Nun wird behauptet, daß er vor seinen Konzerten beispielsweise auch das Horst-Wessel-Lied gespielt oder dirigiert haben soll....

(FS) Das habe ich niemals erlebt. Ich weiß nicht, hat er nicht mal auf'm Nürnberger Parteitag dirigiert [22], daß das gespielt werden mußte? Aber ich kann's mir nicht denken! Das hab* ich nie erlebt! Von ihm? - NEIN! - das wär' mir also ganz lebhaft in Erinnerung, das hab' ich nie erlebt!

(GF) Und - ich glaube, seine Mitwirkung bei nationalsozialistischen Gesellschaftabenden und ähnlichem, die hat sich doch nur einmal im „Kaiserwalzer" [23] (oder so etwas) ausgedrückt?

(FS) Das ist möglich. Er lebte ja sehr zurückgezogen. Das lag ihm gar nicht, gesellschaftlicher Betrieb. Also, wie soll ich sagen? Er war menschlich untadelhaft, aber politisch wenig klarsehend. Und das kann man ja einem Künstler weiß Gott nicht übelnehmen!

(GF) Und wie oft hat Furtwängler dann hier mit den Orchestern in Hamburg gearbeitet?

(FS) Ach, es war verhältnismäßig wenig. Ich glaube, nur zweimal hat er unser Orchester [24] dirigiert. Ich war ganz außer mir, denn damals sagte mir noch die Sekretärin von Furtwängler (ich erinner' mich noch ganz deutlich): *Wissen Sie, wer weiß, wie lange wir den Doktor Furtwängler noch haben! Ich versteh' das gar nicht...* Da hieß es nämlich im Rundfunk: *Ja, der ist so teuer, das kostet so viel Geld!...* Auf so 'nem Standpunkt standen die damals...

Und bei dieser Gelegenheit - oder ob es noch später war, jedenfalls, als wir einmal unter vier Augen zusammen saßen -, da fragte er mich etwas, das mich sehr ergriff, und sagte: *Sagen Sie – – was würden Sie mir raten, zu tun: Soll ich das Dirigieren aufgeben und nur noch komponieren – – – oder nicht?*' – Daß er mich nun in einer so schweren Entscheidung um Rat fragte, das ergriff mich und erschütterte mich. Ich antwortete nach einer Weile: *Herr Doktor, ich glaube, Sie brauchen das Dirigieren auch. Ich weiß, daß Sie am liebsten nur komponieren möchten und daß das Ihr Ziel ist und Ihr eigentlicher Lebensinhalt, das Komponieren. Aber - ließe sich nicht ein Kompromiß finden? Das Publikum braucht Sie ja auch. Sehen Sie, ich würde Ihnen zum Beispiel vorschlagen: Geben Sie ein Konzert in Berlin jede Saison, ein Konzert in London, ein Konzert in Paris – nicht mehr. In den Hauptstädten. Das wird dann ganz von selbst der Höhepunkt des dortigen Konzertlebens sein, und die übrige Zeit verwenden Sie auf Ihre Kompositionen*. Er wurde sehr nachdenklich und dankte mir. Aber er hat das ja nicht durchgeführt. Und ich glaube auch, den Grund dafür zu wissen: Er konnte die Begeisterung des Publikums nicht entbehren. Er war nicht geschaffen, still am Schreibtisch sein Glück zu finden, er brauchte den Anblick des ausverkauften Saales, brauchte zehn Hervorrufe am Schluß.

Das beweist auch ein Umstand, an den ich mich erinnere: In Berlin, im Titania-Palast, hatte einmal der Konzertagent das Konzert zu spät annonciert. Kurz und gut – der Saal war nicht ganz ausverkauft. Da spielte Furtwängler den Verrückten! Er war ganz außer sich! Das wär' ihm doch noch nie

---

19 Das Berliner Philharmonische Orchester war vom 31. Juli bis 15. September 1944 nach Baden-Baden evakuiert worden.

20 ...am 22./23. Januar 1945

21 Hier irrte Dr. Schnapp: Gespielt wurde die Sinfonie g-moll (Nr. 40) KV 550 von W. A. Mozart!

22 Am 5. September 1938 dirigierte Furtwängler in Nürnberg Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" mit Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Fragmente des Mitschnitts auf LP UORC 224 A-D + CD Koch-Schwann 3-1452-2 Y4).

23 von Johann Strauß-Sohn, op. 437

24 ...das Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks Hamburg.

passiert, und er brüllte den armen Kerl in einer Weise an... Daran sah ich: Mehr als ausverkaufte Säle und zehn Hervorrufe am Schluß und Bravo-Geschrei, das brauchte er wie andere Menschen das tägliche Brot. Und er kam eben nicht mehr dazu, seinen Traum zu verwirklichen und sich ganz (oder mehr) der Komposition zu widmen, weil ihn die Konzerte davon abhielten. Und so ist er denn auch in den Sielen gestorben.

Ich glaube übrigens, daß an seinem Tode auch die Gewöhnung an Penicillin und diese Mittel Mitschuld trägt, denn er konnte es sich ja schwer leisten, ein Konzert abzusagen. Also, bei der kleinsten Erkältung oder Schnupfen usw. wurde sofort Penicillin geschluckt, um trotzdem Konzertieren zu können. Und als es nun darauf ankam bei seiner Lungenentzündung, wirkte das nicht mehr.

Nun sagten Sie eben ganz richtig, ich sollte Ihnen noch etwas über die Kompositionen sagen. Diese Kompositionen sind ein schwieriges Kapitel. Ich möchte sie positiv beurteilen und gleich vorneweg sagen, daß diese Art des Ausdrucks nicht die meine ist und nicht zu meinen Vorbildern gehört. Diese Sinfonie [25] zum Beispiel hat einen riesigen Umfang, ist ganz im Bruckner-Stil - was die Ausdehnung betrifft - gehalten, und er war sehr im Zweifel, ob er da einen „Sprung“ machen sollte oder nicht. Ich hielt den Sprung für schlecht, dadurch wurde die Form zerstört. Aber die Form war eben ganz gigantisch. Mir persönlich liegen vielmehr knappe Formen, mir liegt auch viel mehr eine durchsichtigere Instrumentation als diese große, schwere. Aber das Wollen und auch den Inhalt dieser Werke finde ich imponierend. Nun ist man ja heute ganz originalitätssüchtig, und diese Sinfonien bekamen sofort Etikette: *Das ist Kapellmeistermusik, man hört Tschaikowsky, man hört Bruckner, man hört Brahms!* usw. Nein, ich muß sagen, diese Musik hat natürlich ihre Vorbilder, aber sie hat doch einen eigenen Stil. Und es ist eben dann doch Furtwängler! Man spürt, wo sein Herz schlägt. Sehr nobel in der Erfindung! Und es ist tragisch, daß er ein so berühmter Dirigent war. Das steht jetzt seinem Komponistenruf so im Wege, daß gegenwärtig [26] wohl gar keine Aussicht besteht, seine Werke zu Repertoirestücken zu machen. Vielleicht auch später nicht. Die Zeit ist darüber hinweggegangen...

Kammermusikalische Werke von ihm habe ich nie gehört. Ich habe nur darüber reden hören. Er stellte ja große Anforderungen! Er erlaubte zum Beispiel nicht jedem, die Klavier-Violin-Sonate zu spielen. Das hing immer von seiner Genehmigung ab! Ich halte das für falsch. Warum? Wenn man was komponiert hat, dann soll es jeder spielen. Der eine spielt's besser, der andere spielt's schlechter. Aber man schadet ja selbst der Verbreitung seiner Werke, wenn man sagt: *Ich erlaube nur, daß der und jener dieses Werk spielt*. Da sagte sich die Hälfte der ausübenden Künstler schon: *Na ja, spiel' ich 'se nicht, 's gibt ja auch andere Sachen!* Furtwängler hätte sagen müssen: *So gut wie der hat sie noch niemand gespielt!* Das wäre ein besserer Standpunkt gewesen als von vornherein Schranken aufzurichten!

(GF) Sie meinen aber, daß es auf jeden Fall begrüßenswert wäre, Furtwänglersche Kompositionen wieder zu pflegen?

(FS) Ja! Zumal er ein sehr echter und warm empfindender moderner Künstler ist, der an praktischen Beispielen zeigt, daß es doch noch möglich ist in unserer Zeit, gute neue tonale Musik zu schreiben.

(GF) Mit der 2. Sinfonie ist er ja recht häufig in Deutschland herumgereist..

(FS) Ja, das war ja die, die er auch hier gemacht hat. [27] — Er war natürlich glücklich, wenn man ihn aufforderte, in einem Konzert diese Sinfonie zu spielen!

(GF) Wobei es natürlich noch etwas anderes ist, wenn der Komponist sie auch selbst dirigiert!

(FS) Natürlich! Das vergaß er ein bißchen, daß das mit ein Anreiz war und daß die anderen Dirigenten sich doch sehr schwer taten, ein solches Werk in ihre Programme aufzunehmen.

(Befragt nach seiner Meinung, wie Furtwängler als Künstler einer vergangenen Zeit sich - bei längerem „Überleben“ - in den Nachkriegsjahren vermutlich zu „arrangieren" vermocht hätte:)

(FS) Ich könnte mir denken, daß Furtwängler sehr selten Opern dirigiert, sein Orchester aber kraft seiner Persönlichkeit doch als sein Instrument weiterhin zur Verfügung gehabt hätte. Und, sehen Sie – bei der Oper ist es so: er hat ja schließlich auch vorher nur gelegentlich bei Festvorstellungen mitgewirkt. Einem solchen Manne konzedierte man – – – ich will mal sagen: vierzehn Tage Proben mit einem ganz bestimmten Ensemble. Er war ja kein Repertoiretheater-Kapellmeister, der nun in der nächsten Woche 'ne ganz andere Besetzung hat und in der übernächsten vielleicht wieder 'ne ganz andere. Sondern bei solchen Gelegenheiten, wo er dirigierte, da mußte sich dann schon alles seinen Wünschen bequemen. So macht es Karajan an der Oper doch auch... Natürlich würde er sich fremder fühlen in unserer Welt heute, als er sich noch 1950 fühlte, das glaub' ich!

(GF) Aber vielleicht wäre doch auch zu erwarten gewesen, daß er immer weniger dirigiert hätte, wie Sie es ihm ja mal vorgeschlagen hatten, stattdessen mehr kompositorisch aufgetreten wäre. Und da hätte er jetzt doch bestimmt die richtige Zeit erwischt gehabt.

---

25 Sinfonie Nr. 2 e-moll. Von Wilhelm Furtwängler mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg dirigiert (und von Dr. Schnapp „betonmeistert“) am 17. und 18. Oktober 1948. Ebenfalls in Hamburg am 15. Januar 1953 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester im Rahmen einer Deutschland-Tournee.

26 ...zur Zeit des Gespräches = 1968

27 vgl. Fußnote 25

(FS) Ja, das ist richtig. Ja! Es ist wie beim alten Goethe: ich muß immer an den „Diwan“ denken:

'Flüchte du, im reinen Osten | Patriarchenluft zu kosten!‘

Also, er wollte auch in patriarchalische Welten flüchten – weg aus dem gewaltig frechen Toben des Zeitgeistes...

(GF) Vielleicht eine allerletzte Frage: Sie haben sehr viele sehr direkte und sehr farbige und bildhafte Darstellungen von eigenen Erlebnissen mit Furtwängler gegeben. Wie war das 1954, als Furtwängler – ja wohl für alle sehr unerwartet – starb? Wie haben Sie damals davon Kenntnis bekommen, und wie war Ihre innerliche Reaktion?

(FS) Ich spreche darüber nur ungern. Denn schon einige Zeit vor seinem Tode war eine Abnahme seines feinen Gehörs festzustellen. Und das hatte natürlich – da er das selbst merkte – auch Einfluß auf seine Leistungen. Es kam dann offenbar doch eine gewisse Unsicherheit herein, und ich möchte sagen: Was den ausübenden Künstler Furtwängler – nicht den schöpferischen, von dem sprech‘ ich jetzt gar nicht! – betrifft, so war sein Tod vielleicht rechtzeitig. Bevor nämlich das Publikum merkte: es ist nicht mehr so, wie es früher war. Aber als Komponist, als Mensch hinterließ er zweifellos eine große Lücke.

Und die Erschütterung war natürlich groß, als man von seinem Tod hörte. Daß das nun ein für allemal nur Erinnerung sein sollte!

(GF) Gab es eigentlich in dem Zeitpunkt, als Furtwängler starb, in der Öffentlichkeit ein allgemeines Wertbewußtsein? Nicht in der Weise, daß man nicht gewußt hätte, wer Furtwängler war und was sich mit dem Namen verbindet; sondern – – mhh – manchmal ist es doch so, daß, wenn etwas derart Gravierendes eintritt, einem eine ganze Situation und historische Entwicklung wie von einem Blitz erhellt wird und bewußt wird, was man nun verloren hat. Gab es das damals in der breiteren Öffentlichkeit?

(FS) Ja, die breitere Öffentlichkeit hat mich nicht so interessiert, das kann ich nicht sagen. Ich habe nur seinen Tod mit gleichgesinnten guten Freunden, die ihn auch gut gekannt hatten, schmerzlichst empfunden. Was die große Öffentlichkeit dazu sagte, das interessierte mich nicht. Ich habe damals davon zu wenig Notiz genommen, um Ihnen diese Frage beantworten zu können.

(GF) Es ist ja geradezu symptomatisch, aus der Rückschau betrachtet, daß, als Furtwängler starb, eben Karajan der unmittelbare Nachfolger wurde, wodurch sich ja das Ende des alten Geistes und der Beginn eines neuen – nicht nur für die Berliner Philharmoniker – abzeichnete.

(FS) *'Karajan ad portas'* war natürlich schon zu Furtwänglers Lebzeiten ein Signal, möcht' ich sagen.

(GF) ... das ja schon Auswirkungen auf Furtwängler gehabt hatte, denn er sollte meines Wissens doch 1954 in Salzburg noch die „Zauberflöte" dirigieren, die ihm Karajan dann aber irgendwie „abgenommen" hat...

(FS) Das weiß ich nicht genau. Ich weiß nur – und ich könnte vielleicht mit einem Scherz schließen –, daß man im Berliner Philharmonischen Orchester sagte: *Wenn Furtwängler gewußt hätte, daß Karajan tatsächlich sein Nachfolger würde, dann lebte er heute noch!*

© Gert Fischer, 1990; rev.: 2013.

1950er Jahre in Hamburg – in der NWDR-Übertragungskabine der Musikhalle (mit Toningenieur Wiese)