

Künstlerische und zeitgeschichtliche Fragen um Wilhelm Furtwängler
– eine erneute Besinnung anlässlich seines 50.Todestages am 30. November 2004

Vortrag von Prof. em. Dr. theol. Kurt-Victor Selge (Berlin)

Musikalische Interpretation und Geschichtsbeurteilung haben das eine gemeinsam, daß sie bei den sonst wohl friedfertigsten Menschen oft zu wahren Glaubenskriegen führen. Es ist ein von starken Emotionen begleiteter geistiger Kampf. Furtwängler hat das Geschick gehabt, auf beiden Gebieten in eine Verteidigungsrolle zu geraten. Für seine Kunstauffassung ist er dabei kämpferisch eingetreten, da war er ganz dabei. Für seine Rolle in der Zeit des Dritten Reiches konnte er nicht wirklich kämpfen, sondern nur um Verständnis bitten und einiges zu seinen Gunsten anführen, auch darauf hinweisen, daß er sich nichts habe zuschulden kommen lassen, das in irgendeiner Hinsicht einklagbar wäre. Aber Gegner und Nachgeborene neigen zum Moralismus, mit einer Menge Unkenntnis oder Heuchelei dabei. Anhänger und Verehrer Furtwänglers neigen umgekehrt oft dazu, ihn zu verklären und jede kritische Frage als Denkmalschändung zu betrachten.

Auf diesem Niveau sollte man sich nicht mit Furtwängler beschäftigen. Dann lieber gar nicht. Niemand muß Klassik lieben, niemand muß Furtwänglers Kunst lieben. Und niemand muß finden, daß er ein Held des Widerstands gewesen wäre. Man sollte das allerdings auch nicht von ihm verlangen; man sollte nicht finden, daß der ein Feigling und Opportunist gewesen sein müsse, der im Dritten Reich darauf bedacht war, einigermaßen ungeschoren und anständig durch- und davonzukommen.

I.

Vor 50 Jahren erschütterte die unerwartete Nachricht von Furtwänglers Tod im Alter von 68 Jahren die Welt der Künstler und Musikliebhaber. Man hatte doch gedacht, ihn noch einmal im Konzert hören zu können. Vor gerade drei Monaten hatte man im Radio die Übertragung seines letzten Salzburger Beethovenabends gehört (Achte Sinfonie, Große Fuge, Siebte Sinfonie, 30.8.1954), auf der Höhe seiner Gestaltungskraft. Ich war als 21jähriger Student gerade nach Heidelberg gekommen und erlebte die Trauerfeier in der Heilig-Geist-Kirche mit der Predigt des Furtwängler nahestehenden Prälaten Hermann Maas, ein Kammerorchester der Berliner Philharmoniker spielte unter Eugen Jochum Mozarts Maurerische Trauermusik. Die Hauptstraße war schwarz von Menschen. Gedenkworte von bedeutenden Künstlern aus aller Welt – auch von Albert Schweitzer oder von Pablo Casals – wurden bald danach gedruckt. Niemand zweifelte an Furtwänglers außerordentlichen Künstlertum, an seiner Lauterkeit und liebenswürdigen Humanität. Natürlich – die europäisch-amerikanische Kultur befand sich im Wiederaufbau, Deutschland wurde zum gelehrigen Mitglied der westlichen Wertegemeinschaft und stand unter amerikanischem Schutz an der Front im Kalten Krieg. Aber sieben Jahre des internationalen Wiederauftretens Furtwänglers schienen seinen Ruhm unantastbar gemacht zu haben. Die Kampagne, ihn vom Wiederauftreten in den Vereinigten Staaten von Amerika fernzuhalten, lag sechs Jahre zurück; 1955 sollte Furtwängler die erste Konzertreise der Berliner Philharmoniker dorthin, 1956 eine ebensolche der Wiener Philharmoniker leiten. Erst viel später erfuhr man, daß Furtwängler, der 1952 einen ersten Zusammenbruch erlebt, sich davon aber zu zwei Jahren einer unglaublichen Fülle von Auftritten erholt hatte, bei seiner erneuten Erkrankung im November 1954 innerlich bereit war,

davonzugehen. Sprechen wir also jetzt zunächst von dem, was Furtwängler musikalisch bedeutet hat.

Zwischen 1911 und 1954 leitete der Künstler weit über 4000 Konzerte und Opernaufführungen; daneben standen vereinzelte öffentliche Auftritte als Pianist oder Begleiter am Piano. Das regelmäßigere kammermusikalische Musizieren blieb im allgemeinen der Privatsphäre vorbehalten. Immerhin spielte Furtwängler 1953 mit der Violinistin Gioconda de Vito in zwei Privataufführungen in Castelgandolfo für Papst Pius XII. den Klavierpart zweier Brahmssonaten. Das geschah während eines ganzen Monats, der der Einstudierung und aktweisen öffentlichen Aufführung des Wagnerschen „Ringes des Nibelungen“ für den römischen Rundfunk gewidmet war, und bei den Salzburger Festspielen drei Monate zuvor hatte er Elisabeth Schwarzkopf in 21 Liedern von Hugo Wolf am Klavier begleitet.

Zum Dirigenten war Furtwängler geworden, um von seiner Kunst auch leben zu können, weil er zwischen 1906 und 1911, wie er seinem Freund Ludwig Curtius 1946 schrieb, dabei gewesen war, „als Komponist zugrundezugehen“. Nun zeigte sich in Lübeck rasch, daß er ein außerordentliches Talent zur musikalischen Interpretation mit dem Mittel der Orchesterleitung hatte. Er gab in der Hansestadt in den vier Jahren bis an den Anfang des Weltkrieges eine Unmenge von populären und sinfonischen Konzerten (mit einigen Abstechern nach Hamburg und nach München), und er tat das mit solchem Erfolg, daß man ihn dann 1915 für fünf Jahre nach Mannheim holte. Dort studierte er hauptsächlich Opern ein, gab daneben aber auch einige, und dann immer mehr, Konzerte. Ab 1917 gastierte er von Mannheim aus auch in den großen musikalischen Zentren, München, Frankfurt, Darmstadt, Berlin und Wien. Vom Jahr 1920 an gab er für zehn Jahre überwiegend nur noch Konzerte und verbreiterte sein bisher gewonnenes Repertoire (z.B. mit Aufführungen der ersten vier Sinfonien Gustav Mahlers) und gastierte auch im Ausland, Stockholm, Rom, London, Vereinigte Staaten, Paris: er gehörte jetzt unbestritten in die erste Reihe der Dirigenten. Die Reihenfolge der Auslandsauftritte ist ganz interessant: das im Krieg neutrale und deutschfreundliche Stockholm machte den Anfang, Italien, dem Furtwängler seit seiner Jugend verbunden war, folgte, danach kamen die drei Staaten der Hauptkriegsgegner, Frankreich als letzter, aber diese Beziehung wurde alsbald und bis zu seinem Lebensende auch die intensivste. Nirgends hat man Furtwänglers Kunst besser in ihrer Eigenständigkeit und so unabhängig von allen politischen Problemen verstanden wie in Frankreich. Freilich war Furtwängler nie der einzige unter den führenden Dirigenten, und er blieb nie ganz ohne Kritik: sein schärfster Kritiker, der Engländer Ernest Newman, schrieb noch nach 25 Jahren, 1951, von den alten furtwänglerischen Interpretationsmerkmalen: „Erst hört man fast gar nichts, und dann gibt er einem einen Schlag auf die Nasenwurzel, daß man Sterne sieht“. Daran ist schon etwas, die dramatische Spannweite ist bei ihm ganz außerordentlich. Die Ausnahmestellung Furtwänglers bis hin zur Einzigartigkeit ist ein Phänomen, das sich erst im Vierteljahrhundert seit 1933, und dann mit der Wiederkehr seiner klanglichen Hinterlassenschaft seit den Jahren um 1970 herum allmählich ergeben hat. Am Anfang stand dabei zwar seine Hochstilisierung durch die deutsche Kulturpropaganda des Ministers Goebbels, die den überall längst Hochangesehenen zuerst zum größten Vertreter der einzigen und höchsten Kunst machte (nämlich der deutschen), aber die Fortsetzung nach dem Kriege kam von außen und eroberte den Künstler Furtwängler gegenüber jeder politischen Propaganda und Verfälschung für sich zurück: es kam ihm in der Tat auf seinem Gebiet kaum einer ganz gleich. Das hatten schon in Lübeck einige geahnt, das wußten vor 1933 die Musikliebhaber in Frankreich, das bestimmte ab 1947 – unter Anfeindungen – seinen Ruhm und Nachruhm.

Ein neues Moment der zwanziger Jahre wurden die 1923 nach der Währungs-inflation und Verarmung Deutschlands beginnenden großen Konzertreisen mit den Orchestern, denen Furtwängler nun vorstand, zuerst mit dem Leipziger Gewandhausorchester in die Schweiz, dann mit den Berliner Philharmonikern ein- oder zweimal jährlich durch Deutschland und Mitteleuropa, dann auch nach Westeuropa, Frankreich und England. Auch einige Reisen mit den Wiener Philharmonikern schlossen sich an. Ganz ohne Frage: das geschah zum Geldverdienen für die Musiker, aber es diente auch der Internationalisierung und Verständigung nach dem Krieg, und jedenfalls trug es Furtwänglers Ruhm durch die Welt. Abgewürgt wurde diese Dimension der internationalen Tätigkeit erst vom Jahr 1939 an, erst – oder schon - 1948 konnte Furtwängler daran wieder anknüpfen. Zwischen 1939 und 1943/44 gab es hiervon nur einen Rest, der ein Surrogat war: die Orchesterreisen unter Furtwänglers Leitung führten nur noch in die Schweiz, ins verbündete Italien, ins neutrale Schweden. In die kriegerisch eroberten Länder reiste Furtwängler während des Krieges nicht mehr; aber hier gibt es ein paar Sonderfälle, die ihm zum Vorwurf gemacht worden sind: er gab bis 1943/44 ein paar Gastkonzerte im besetzten Dänemark, einige im neutralen bzw. verbündeten Ungarn, und zu zwei Konzerten war er auch in Prag, der Hauptstadt des „Protektorates Böhmen und Mähren“. Waren das nicht Auftritte in den feindlich eroberten Ländern? Man muß sich dabei jedoch klarmachen, daß diese Länder in Deutschland damals nicht als besiegte Feindstaaten galten und daß es jedenfalls zunächst keine Länder eines offenen Widerstandes gegen die deutsche Besetzung waren.

Zwischen 1923 und dem Todesjahr 1954 führte Furtwängler 41 große Konzertreisen durch Deutschland und Europa mit jeweils bis zu 35 Konzerten durch, Abend für Abend meist in einer anderen Stadt, Hamburg, London und Paris erhielten oft zwei Konzerte. Hinzu kommen die unzähligen Gastkonzerte mit einheimischen Orchestern. Man kann schätzen, daß Furtwängler in diesen 28 Jahren – die Jahre 1945 bis 1946/47 sind fast ohne Auftritte – an 1000 Konzerte im Ausland gegeben hat, also ein Viertel aller Auftritte. Vermutlich steht Furtwängler mit dieser Statistik an der Spitze aller großen reisenden Musiker. Man versteht dann auch, daß Furtwängler ab 1947/48 in den Staaten der Kriegsgegner wieder willkommen geheißen und gefeiert wurde; man kannte ihn und wollte ihn wieder hören. Zwei Ausnahmen gibt es: ein Künstlerboykott machte 1948 eine Einladung für das Jahr 1949 nach Chicago zunichte, und in der Schweiz gab es – vor allem in Zürich – Anfang 1945 und Mitte 1948 eine Kampagne gegen Furtwängler als angeblichen Nazidirigenten. Beide Antifurtwänglerkampagnen machen den sie antreibenden Kräften wenig Ehre; denn bis zum August 1944 wurde Furtwängler auch in der Schweiz regelmäßig willkommen geheißen; selbst im Februar 1945 konnte er seine Konzerte in der Französischen Schweiz noch durchführen. Der Mut zum Protest wurde von einigen Schweizern – nicht etwa allen - opportunistisch bis ans sicher absehbare Ende des Dritten Reiches verschoben. Und der angedrohte Boykott des Orchesters in Chicago durch Künstler aus den USA – auch aus dem Hause Toscanini – hatte, um wenig zu sagen, nicht nur lautere Motive; es ging auch um Konkurrenz und Diffamierung. Die großen Violinsolisten Yehudi Menuhin und Nathan Milstein haben dazu das Nötige gesagt und geschrieben. Auf der anderen Seite muß man es auch verstehen, daß nach dem 2. Weltkrieg die Wunden nicht gleich heilen konnten, und das skrupellose Mediengenie des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels hat eben über seinen Reichsrundfunk mit der erhabenen deutschen Kunst und ihrem „größten“ und berühmtesten Vertreter seine rücksichtslose Propaganda gemacht.

II.

Nun möchte ich ein wenig von Furtwänglers Kunst sprechen. Ich selbst lernte im und nach dem Krieg etwas mühsam und unter schlechten äußeren Bedingungen ein bißchen Klavierspielen, aber ein musikalisches Interesse stellte sich erst 1947 ein. Irgendwie fing ich mit 14 Jahren, mitten in den Entwicklungsproblemen eines Nachkriegsjünglings, Feuer. Aus dem Radio saugten sich ein paar Töne in mich ein, Mendelssohns Sommernachtstraumouvertüre, Schuberts Rosamundemusik und Unvollendete, dann sah ich 1948 das Plakat für Furtwänglers Hamburger Aufführung seiner neuen Sinfonie – ich hörte diese Aufführung der Hamburger Philharmoniker im Radio übertragen, und ich fing an, an den sogenannten Öffentlichen Generalproben der beiden Hamburger Orchester am sonst langweiligen Sonntagnachmittag um 15 Uhr teilzunehmen. So lernte ich von 1948 bis 1953 unter Eugen Jochum, Hans Schmidt-Isserstedt, Joseph Keilberth und auch Gästen wie Hans Rosbaud – und Furtwängler - die ganze klassische romantische und neueste Orchesterliteratur kennen. Sonntags um 18 Uhr hörte man die dreiviertelstündige klassische Rundfunkübertragung dazu. Ich möchte sagen, die Begegnung mit dieser Musik hat mitgeholfen, in nicht gar so einfachen Jahren erwachsen zu werden, und sie hat seitdem mein ganzes Leben emotional und intellektuell reich gemacht – zuletzt waren es zum Beispiel in Berlin und Hamburg ungefähr zwanzig Konzerte mit dem Dirigenten Günter Wand in seiner Alterskarriere. Dabei gab es am Anfang einige Durchbruchserfahrungen. Mein erstes besuchtes Orchesterkonzert überhaupt war eines der Hamburger Philharmoniker unter dem Besatzungsoffizier John Bitter mit dem blendenden Programm: Beethovens Siebte Sinfonie, Bartóks 3. Klavierkonzert und „La Valse“ von Ravel. Dann Bruckners Achte unter Eugen Jochum, mit Dvoráks Violinkonzert, gespielt von Gerhard Taschner. Und als die erste Nachkriegskonzertreise der Berliner durch Westdeutschland unter Furtwängler angekündigt wurde, bewog ich meinen Vater, die billigsten Karten zu 5 DM für den Beethovenabend mit der Coriolanouverture, der Pastoralsinfonie und der Fünften zu erstehen. Ich wußte nämlich, daß mein Vater 1927 in Hannover am Vorabend eines hochnotpeinlichen Brautwerbungsbesuches sich mit einem Furtwänglerkonzert Mut. geholt hatte; als er das einmal erwähnt hatte, sprach er von dem ständigen „Fließen“ der Musik unter Furtwänglers Händen. So saßen wir dann am 2. Juni 1949 in der Musikhalle oben auf der Galeries des zweiten Ranges, sahen nur den sich stürmisch bewegenden Kopf des fernen Dirigenten, hörten aber das Wunde der Spannung und Entspannung, den „Fluß“ und die Temperamentsentladungen vor allem in der langen Pastoralsinfonie, aber doch auch die Sforzati der Hörner, die Schwärze der Bässe und den Vorwärtsdrang der Fünften Sinfonie. Drei klassische Werke, die ich zum erstenmal hörte, und so hörte, daß sie mir im ganzen bis heute gegenwärtig sind, auch wenn ich die Werke „auswendig“ erst viel später kennengelernt habe. Dann hörte ich am Radio aus Salzburg von Furtwängler Bruckners Achte und die Premiere der Zauberflöte. Und dann noch einmal im Oktober 1951: die Wiener Philharmoniker mit dem romantischen Programm der Freischützouverture, der Frühlingssinfonie von Schumann – unglaublich in ihrer edlen Freiheit – und Bruckners Vierte mit dem unendlichen zarten Gesang ihres Andante: 17 Minuten absoluter Verzauberung. Und schon 14 Tage später Furtwängler als Gast des NWDR-Orchesters, dessen Konzertmeister Erich Röhn und Artur Troester bis 1945 dieselbe Funktion in Berlin bei den Philharmonikern ausgeübt hatten: ein reiner Brahmsabend mit den Haydnvariationen, dem Doppelkonzert (mit den beiden Konzertmeistern) und der Ersten Sinfonie. Den Eindruck dieses gewaltigen Klangereignisses kann sich seit 15 Jahren jeder verschaffen, da zwei dieser Werke an jenem Oktoberabend mit bester Funktechnik aufgenommen und jetzt veröffentlicht worden sind.- Danach erinnere ich mich nur noch an den letzten Salzburger Beethovenabend am 30.

August 1954, und danach kam die Trauernachricht. Man erwarb dann nach und nach die paar großen Studioaufnahmen der DGG und Electrola-Firma, wartete dann 20 Jahre, bis endlich die Menge der Konzert- und Opernmitschnitte zu erscheinen begann, vor allem in Italien und in den USA, und heute können Musikliebhaber Furtwänglers Wirken ziemlich vollständig in oft sehr guten Wiedergaben verfolgen, mehr als irgendjemand zu seinen Lebzeiten von ihm hätte hören können. Dabei ist ein altes Vorurteil längst korrigiert worden: daß nämlich die Faszination Furtwänglers nur live im Konzertsaal habe erlebt werden können. Gewiß, die berühmte Gänsehaut wird einem LP- und CD-Hörer in der Regel nicht über den Rücken laufen. Wohl aber kann er staunen über Furtwänglers Formsinn, über den zwingenden Zusammenhang der Interpretation und die Spannweite des Ausdrucks, von der vollkommenen Klangschönheit und dem Ebenmaß bis zur hochdramatischen Steigerung (dem schon erwähnten „Schlag auf die Nasenwurzel“), Wirkungen, die Furtwängler von einem durchschnittlich guten Orchester mit völlig sachlichen technischen Probenanweisungen erzielte („das dreifache Fortissimo muß kommen, ich hör nichts, auch die Pauke; nehmen Sie sich dazu einen Atem, schadet nichts, wenn da eine Lücke [im Klang] kommt. Eine *kleine* Lücke“ (Stockholm 1948, in einem Probenmitschnitt der 3. Leonorenouverture). Also nicht von Schwärmerei ist bei dieser Erzeugung außerordentlicher Interpretationsergebnisse die Rede, sondern von strenger Analyse und technisch kompetenter Durchsetzung des Ergebnisses in mitreißenden Aufführungen. Und diese Fähigkeit ist den Berichten zufolge schon 1911 in Lübeck auf Furtwänglers erster leitender Stelle aufgefallen. „Die Armbewegungen sind noch grotesk, aber was man zu hören bekommt...“

III.

Soviel sei zu den Hörerlebnissen gesagt. Jetzt möchte ich zu einigen musikalischen Beispielen kommen.

(Ich kann hier nur die Stichworte notieren, die an den genannten musikalischen Beispielen erläutert wurden).

Die Grundlage für alles liegt in der geistigen Präsenz des Kunstwerkes als musikalisch-technisch genau erfaßten Ganzen in der Vorstellung des Ausführenden, das keine Routinedarstellung zuläßt. Bewußtheit und „Natürlichkeit“ der Ausführung.

1. Unstrittig: entspannte Präzision in Tempo und Dynamik. Beispiele: Haydn, 1 langsamer Satz (Nr.88 oder Nr. 94); Mozart. Ouvertüre „Die Zauberflöte“ 1949; Beethovens Achte Sinfonie, Allegretto. 1930 Rossini, Ouvertüre „Die diebische Elster“: Mit dieser Aufnahme zeigte Furtwängler: So gut wie Toscanini können wir es auch.
2. Natürlicher Fluß (Gebundenes Spiel im Tempo ohne Absätze) Schubert Rosamunde, Zwischenaktmusik (Aufnahme Wien 1944, aber auch 1950).
3. Verlebendigung durch Phrasierung und Gliederung: natürliche Übergänge auch, wo die Partitur hierfür nichts sagt: Beethoven Achte, Allegro (Kopfsatz); Pastorale, Szene am Bach; Schubert Große C-Dur-Sinfonie, 1. Satz (Andante-Allegro), 2. Satz (Andante) 1. Teil bis zum fast völligen Stillstand des Tempos und Wiedereintritt des Grundtempos. Brahms Ungarische Tänze Nr. 1 und 3 von 1929 und 1930, Nr. 3 verglichen mit der neuen

Aufnahme von Sir Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern: elegant-artifiziell gegenüber der einfach-bewegten Natürlichkeit Furtwänglers.

4. Einheitliche, in sich gegliederte Großform: problematische, aber gar nicht willkürliche Temporaffungen bei Bruckner (Fünfte und Achte Sinfonie). Beethoven Neunte Sinfonie, 1. und 3. Satz. Kalkulierte Beschleunigung und Verbreiterung im Finale der Haydnvariationen von Brahms.
5. Piano und Fortissimo: César Franck, Sinfonie d-moll, langsamer Satz. Brahms 4. Sinfonie, Passacaglia.

IV.

Lassen Sie mich abschließend einige Worte sagen zur moralisch-politischen Bewertung Furtwänglers und seiner ganzen Generation, soweit diese vor dem Jahr 1945 nicht den vollständigen äußeren und öffentlichen Bruch mit dem staatlichen Machtgebilde Deutschland vollzogen hat und deshalb erst der Umerziehung, Entnazifizierung und politischen Kontrolle durch die Sieger unterlag, worauf dann nach 30 Jahren eine vollständig negative Beurteilung durch die Generationen eingetreten ist, die keine eigenen Jugenderinnerungen an das Dritte Reich mehr haben.

Furtwängler wurde von der amerikanischen Besatzungsmacht als Exempel ausgewählt für die Selbstausslieferung des geistigen Deutschlands an die NS-Diktatur; ihm wurde moralisch-politisches Versagen zur Last gelegt. Die Fakten sind bekannt; das verfilmte Schauspiel „Taking sides“ faßt die Fronten zusammen: auf der einen Seite steht die weltfremde Kunst, die sich für die Naziherrschaft instrumentalisieren läßt, auf der anderen Seite stehen die nur mit Baggern wegzuschaukelnden Leichenberge, die die englischen Truppen im April/Mai 1945 in Belsen vorfanden. Haben die Deutschen das nicht gesehen? Das kann nicht geglaubt werden.

Die Frage, was die Deutschen von Greueln und Gewalt wußten und ohne offenen Widerspruch duldeten, ja woran sie sich mit bereicherten, ist in den letzten 20 Jahren lebhaft und mit sich steigernden Vorwürfen erörtert worden. Ein Bundespräsident, Richard von Weizsäcker, hat 1985 gesagt: „Wer es wissen wollte, konnte es wissen.“ Entsprechend wird immer wieder die Frage gestellt – und zu Furtwänglers Ungunsten beantwortet –, die schon seit 1934/1935 im Ausland gestellt worden ist (auch von Arturo Toscanini, der Mussolinis Italien selbst erst nach einigen Jahren verlassen hatte): Wie konnte der weltweit Berühmteste unter den deutschen Dirigenten (ebenso wie der weltberühmte Richard Strauss) glauben, seine Kunst in diesem Deutschland – und dazu 1940 bis 1944 auch in den besetzten Hauptstädten Kopenhagen und Prag – unbeschädigt weiter ausüben zu können? Wie konnte er 1938 zum Nürnberger Reichsparteitag, 1942 zu „Führers Geburtstag“ auf einer Festveranstaltung der Staatspartei mit Goebbels auftreten? Zu diesen einzelnen ihm vorgeworfenen Auftritten läßt sich allerdings sagen, daß sie sich aus konkreten und verständlichen Gründen schwer vermeiden ließen; aber die generelle Frage, warum Furtwängler – ohne dies gewiß zu wollen – es dem Großdeutschen Reich nicht verweigerte, sich seine künstlerische Reputation zunutze zu machen, läßt sich damit nicht beantworten. Zu dieser Frage kann man nur dreierlei sagen. Erstens, daß Furtwängler eben überzeugt war, wahre und große

Kunst lasse sich durch ein gleichzeitiges politisches Geschehen nicht beschädigen, ähnlich wie auch die Kirchen – namentlich die vom Luthertum geprägten – glaubten, man könne im Dritten Reich glaubwürdig Christ sein, ohne das Risiko offenen politischen Widerstandes – mit allen Konsequenzen – einzugehen.

Zweitens muß man sagen, daß es zumindest anfangs nicht so klar und selbstverständlich war, daß man im Lande nicht bleiben könne, und einmal im Lande geblieben, wurde es später nicht leichter es zu verlassen. Aber eine Zumutung, ein anderer habe sein Land aus Protest zu verlassen, ist eigentlich überhaupt nur als ein Akt der Selbstüberhebung zu beurteilen.

Und schließlich wird man auch sagen dürfen, daß es Künstlern nicht untersagt werden kann, auch in politisch unakzeptablen Umständen künstlerisch zu wirken, trotz des schlechten Lichtes, das dies mindestens nach außen hin auf sie werfen könnte. Man muß dann die Frage stellen, ob und wie sich diese verkehrte Situation irgendwie auch in ihrer künstlerischen Arbeit gespiegelt hat, ebenso wie man diese Frage z. B. auch an die Christen im Lande und ihre führenden Gestalten stellen kann und wohl auch muß. Zu einer moralischen Verurteilung wird dies aber nur ausreichen, wenn man bestimmte Tatsachen wirklich unrechten Handelns und Denkens feststellen kann. Wo dies nicht der Fall ist, wird von außen eher ein Mitgefühl mit den in so unmögliche Verhältnisse Gestellten am Platz sein, die ihr Versagen oder Nichtversagen mit ihrem Gewissen ausmachen mußten.

Der neueste Biograph Furtwänglers, Herbert Haffner, hat sein Urteil dahingehend zusammengefaßt: Furtwängler sei bei seinem Tode ein geistig und politisch an seiner eigenen Unzeitgemäßheit Gescheiterter gewesen.

Dem steht freilich gegenüber, daß zwar kein anderer so dirigiert hat wie Furtwängler – zu seinen Lebzeiten ebenso wie bis heute – , aber an den Interpretationen Furtwänglers, wie sie durch die Aufnahmetechnik in übergroßer Zahl erhalten sind, ein weltweites Interesse der Musiker und der jungen Musikliebhaber besteht. Sie scheinen gar nicht veraltet zu sein, sondern oftmals einzigartig und fesselnd. Furtwänglers Aufführungen werden also als Anregung oder auch als ein Maßstab möglicher dem Werk adäquater Gestaltung gebraucht, obwohl niemand diese Werke in allen Einzelheiten noch genau so wird spielen können, wie Furtwängler es getan hat. Seine Aufführungen halten das Interesse an den aufgeführten Werken lebendig in einer Zeit, deren musikalischer Ausdrucksstil eigentlich ein gänzlich anderer geworden ist. Das „große Meisterwerk“ ist den Nachgeborenen suspekt geworden – jedenfalls dem Geschmack der großen Menge der Nachwachsenden. Ich erinnere daran, daß Elvis Presleys Karriere in den letzten Lebensjahren Furtwänglers begonnen hat. Jedenfalls ist von einem andersartigen musikalischen Erleben aus in wachsendem Maße der weitergehende klassische und „bürgerliche“ Musikbetrieb des „großen Konzerts“ in einem Maße relativiert worden, das es so doch vorher noch nicht gegeben hat. Freilich gab es schon seit dem ersten Weltkrieg – und vielleicht schon vorher – eine Musikkultur in zwei Stockwerken. Wie dem auch sei, Rock und Pop als eine „Demokratisierung“ des alten authentischen Jazz haben seit der Mitte der fünfziger Jahre die „bürgerlich-aristokratische“ Musikkultur einzuengen und zu verdrängen angefangen. Wie es weitergehen wird oder soll mit den zwei oder drei verschiedenen (sämtlich zunächst „westlichen“) Musikkulturen, die nebeneinander existieren, darüber sollen hier keine Mutmaßungen angestellt werden. Jedenfalls ist es nicht möglich, „Klassik“ einfach für tot zu erklären. Und aus der Müllhalde aufgezeichneter Musik ragt doch einiges als wohl

nicht totzukriegen und also „lebendig“ immer noch hervor. Dazu gehören die musikalischen Leistungen Wilhelm Furtwänglers.