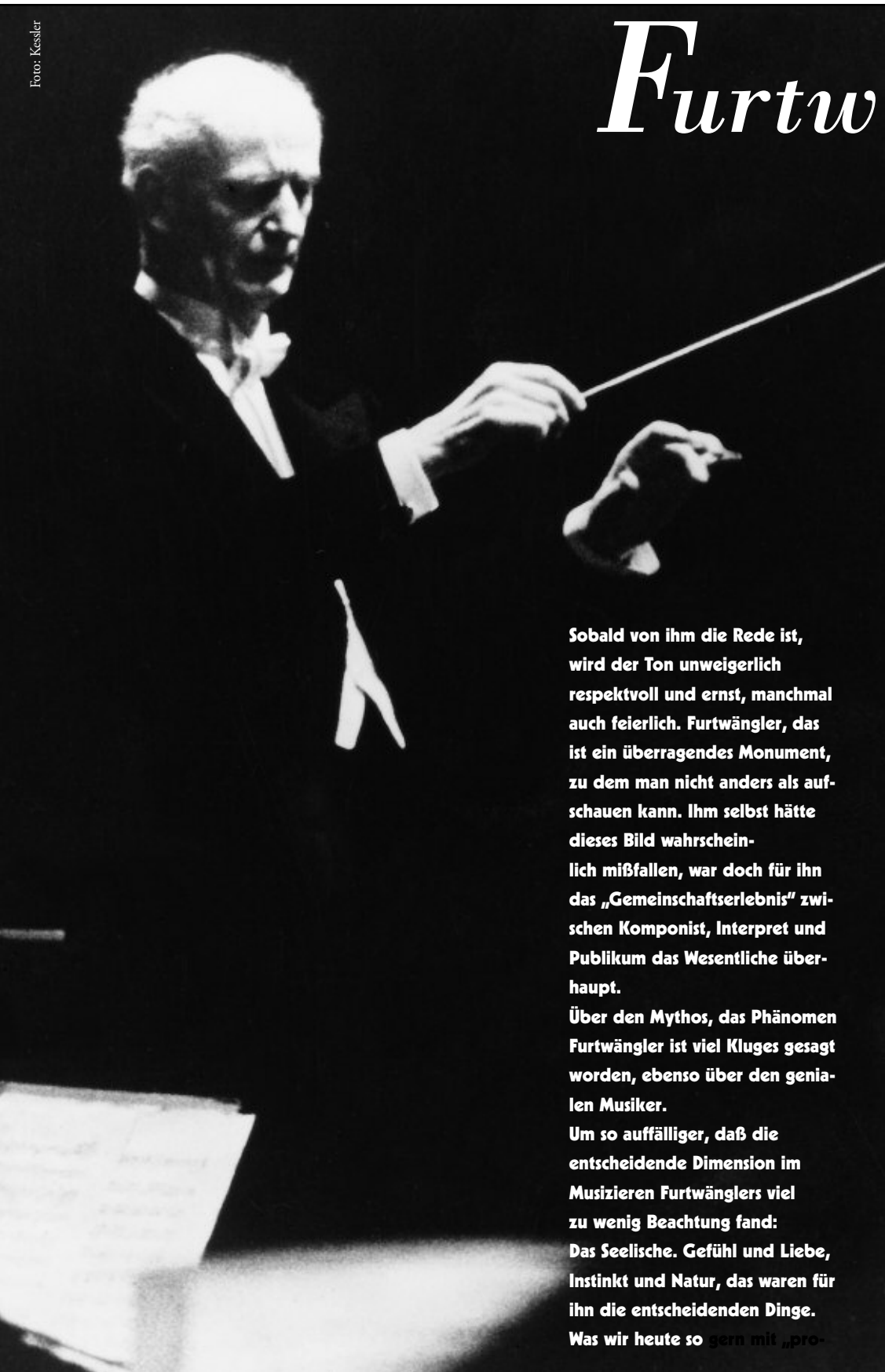


Wilhelm

Furtwängler

Foto: Kessler



Sobald von ihm die Rede ist, wird der Ton unweigerlich respektvoll und ernst, manchmal auch feierlich. Furtwängler, das ist ein überragendes Monument, zu dem man nicht anders als aufschauen kann. Ihm selbst hätte dieses Bild wahrscheinlich mißfallen, war doch für ihn das „Gemeinschaftserlebnis“ zwischen Komponist, Interpret und Publikum das Wesentliche überhaupt.

Über den Mythos, das Phänomen Furtwängler ist viel Kluges gesagt worden, ebenso über den genialen Musiker.

Um so auffälliger, daß die entscheidende Dimension im Musizieren Furtwänglers viel zu wenig Beachtung fand: Das Seelische. Gefühl und Liebe, Instinkt und Natur, das waren für ihn die entscheidenden Dinge. Was wir heute so gern mit „pro-

fessionell“ gleichsetzen, nämlich Intellekt, Technik und Training – das alles spielte für Furtwängler eine untergeordnete Rolle. Deutsche Journalisten, vor allem der post-68er Ära, nahmen das nicht gern zur Kenntnis, auch Künstler taten sich mit dieser Haltung schwer. Zu den wenigen, die keine Hemmungen hatten, in Zusammenhang mit Furtwängler über Begriffe wie „Seele“ und „Liebe“ oder „emotionale Intelligenz“ zu sprechen, gehört Werner Thärichen, der ehemalige Solopauker der Berliner Philharmoniker. Seine Erinnerungen (siehe Literaturangaben S. 29/32), vor allem aber die Offenheit von Elisabeth Furtwängler gaben den Anstoß für die folgenden Gespräche.

„Alles mit großer Liebe“

Elisabeth Furtwängler im Gespräch mit Thomas Voigt



Foto: Brannero

Das Ehepaar Furtwängler 1954 in Salzburg.

Zum Klischee der unterwürfigen Künstler-Witwe à la Cosima Wagner verkörpert Elisabeth Furtwängler das erfrischende, vitale Gegenbild: keine Verklärung des „Meisters“, kein starrsinniges Festhalten am Vergangenen, keine übertriebene Demut. Wohl war und ist Furtwängler der Mittelpunkt ihres Lebens, doch lebt sie mehr in der Gegenwart als viele, die halb so alt sind wie sie. Einen ersten Begriff von ihrer Schlagfertigkeit bekam ich bei der Pressekonferenz zur EMI-Edition der Live-Aufnahmen *Celibidaches*. Als ich sie fragte, was denn ihr erster Eindruck von Celi gewesen sei, antwortete sie blitzschnell: „Meinen Sie als Zuhörerin oder als Frau?“

Unter den 88jährigen dieser Welt ist Elisabeth Furtwängler mit Sicherheit eine der jüngsten, geistig wie körperlich. Sie rast die Treppen rauf und runter, fährt dem Vernehmen nach in abenteuerlicher Geschwindigkeit Auto und läßt sich auch nicht bremsen, wenn ihre Ärzte und Kinder zur Mäßigung mahnen.

„Heilige Elisabeth“ wurde sie von Boleslav Barlog in Anlehnung an Wagners „Tannhäuser“ genannt, und darin steckt sicher auch eine liebevoll ironische Anspielung auf das absolut erdverbundene, bodenständige Wesen dieser Frau. Die positive Energie, die sie ausstrahlt,

ist so stark zu spüren, daß man sich sofort vorstellen kann, wieviel Kraft sie Furtwängler in jenen Jahren gegeben haben muß, als er sie besonders brauchte. „Du schaffst es schon, mit deinem Naturell“, sagte er zu ihr kurz vor seinem Tod.

Auch vor ihrer Zeit mit Furtwängler ist die Geschichte der heiligen Elisabeth alles andere als alltäglich: Ihre Mutter, geborene Kathinka van Endert, spätere Baronin von Oheimb, wurde 1920 als Abgeordnete der Deutschen Volkspartei in den ersten Reichstag gewählt. Vor ihr, der engagierten Frauenrechtlerin mit einem Faible für Millionäre, hat Elisabeth ein Leben lang Respekt gehabt, oft sogar Furcht. Ihren Vater, den Fabrikanten Ernst Albert, hat sie nie kennengelernt; er verunglückte tödlich, als sie sechs Monate alt war. Aufgewachsen ist sie im gutbürgerlichen Hause von Hanna Ackermann, einer Freundin und Parteigenossin ihrer Mutter.

1932 heiratet Elisabeth den Sohn des Hauses, den Juristen Dr. Hans Ackermann. 1940 fällt Ackermann in Orleans, Elisabeth ist Kriegerwitwe mit drei Kindern (das vierte kommt fünf Monate später zur Welt). 1943 heiratet sie Wilhelm Furtwängler; während der letzten Phase des Krieges zieht sie mit ihm, ihren Kindern aus erster Ehe und dem gemeinsamen Sohn Andreas nach Clarens am

Genfer See, wo sie heute noch wohnt und wo auch das folgende Gespräch stattgefunden hat.

Thomas Voigt: Wissen Sie noch, wann Sie Furtwängler das erste Mal gehört haben?

Elisabeth Furtwängler: 1927 an der Städtischen Oper Berlin, „Don Giovanni“ mit Maria Ivogün als Zerlina. War wunderbar.

TV: Und kennengelernt?

EF: Viel später, Anfang 1940. Zu dieser Zeit hatte Furtwängler eine Beziehung mit meiner Schwester Maria. Sie war Ärztin mit einer Praxis in Berlin; wir mochten uns sehr. Eines Abends nahm sie mich mit zu einem Abendessen, bei dem auch Furtwängler dabei war, und am nächsten Tag erzählte sie mir folgenden Dialog zwischen Furtwängler und ihr: „Deine Schwester ist ja viel netter und interessanter als alle deine Freundinnen! Ist sie verheiratet?“ – „Ja!“ – „Und ist sie ihrem Mann treu?“ – „Allerdings!“ – „Auch das noch!!“

Das nächste Mal bin ich ihm anderthalb Jahre später begegnet – als Witwe mit vier Kindern. Und wissen Sie, was mich heute noch rührt? Daß Wilhelm die Kinder so lieb hatte, als wären es seine eigenen.



Der letzte gemeinsame Sommer. Salzburg 1954.

TV: Er hatte ja auch eigene.

EF: Ja, uneheliche. Zu dem Thema hat er mir mal etwas gesagt, was ich nicht vergessen werde: „Ein Kind darf nicht der Grund für eine Ehe sein, aber eine Liebe, die zur Ehe führt, sollte Kinder haben.“

TV: Wieviele uneheliche Kinder sind es?

EF: Fünf! Es wird immer gesagt dreißig, aber das stimmt nicht!

TV: Furtwängler und die Frauen, das ist ein Thema für sich.

EF: Wohl wahr! Wenn man ihn in seiner schüchternen Art erlebte, konnte man sich gar nicht vorstellen, daß er so viel Erfolg hatte. Aber im richtigen Moment muß er wohl zur Sache gekommen sein.

TV: Und Sie waren nicht eifersüchtig?

EF: Ach Gott, worauf denn? Erstens hat er mich geliebt, zweitens hatte er seine Arbeit und drittens: Es mag arrogant klingen, aber die Frauen, die ihm vor und im Dirigenzimmer auflauerten, die waren keine Konkurrenz für mich. Und glauben Sie ja nicht diese Geschichten, es wären Minderjährige dabei gewesen, wie kürzlich in den USA berichtet wurde. Unsinn! Die waren alle über Dreißig!

TV: Sie wurden öfters gefragt, warum Sie nach Furtwänglers Tod – Sie waren damals 44 – nicht noch einmal geheiratet haben.

EF: Und ich habe immer geantwortet: Wer hätte denn danach noch kommen können? Yehudi Menuhin hat mich mal gefragt: „Do you think, he deserves it?“ Ich habe mit voller Überzeugung sagen können: „Ja!“ Worauf mich Yehudi ganz gerührt angeschaut und gesagt hat: „You are right!“

TV: War es wirklich so, daß sich Furtwängler immer eher als Komponist gesehen hat denn als Dirigent?

EF: Ja, allerdings. Ich weiß noch, daß ich ihm mal sagte: „Schade, daß dein Vater nicht mehr erlebt hat, was aus Dir geworden ist.“ Und da meinte er: „Na, was ist schon aus mir geworden? Ein Dirigent!“

TV: Ich bin sicher, daß die Zeit für den Komponisten Furtwängler noch kommen wird. Zumindest auf dem Plattenmarkt tut sich ja etwas.

EF: Zum Beispiel die Aufnahme seiner dritten Sinfonie unter Sawallisch. Daß sich Sawallisch so für das Stück engagiert hat, finde ich wunderbar. Aber eines muß ich sagen: Ich habe für seine Stücke nie Reklame gemacht. Noch kurz vor seinem Tod hat er mir eingeschärft, daß ich nicht mit seinen Stücken hausieren gehen soll. „Entweder kommt es von selber oder gar nicht!“, meinte er. Und daran hab ich mich bis heute gehalten.

TV: Litt Furtwängler an Minderwertigkeitsgefühlen?

EF: Nein, aber er war oft unsicher. Und wenn etwas passierte, was seiner Unsicherheit recht zu geben schien, dann hat er sich das sehr zu Herzen genommen. Zum Beispiel eine negative Kritik: Da konnten die andern jubeln, wie sie wollten – er hat wegen der negativen Äußerung gegrübelt, ob nicht doch irgendetwas schiefgegangen war. Deshalb war er auch, wenn er sich verteidigen mußte, meist sehr ungeschickt. Zum Beispiel bei der sogenannten „Entnazifizierung“. Da hat ihm Sergiu Celibidache doch noch geholfen, die ganzen Fragebögen auszufüllen, und hat auch versucht, ihm beizubringen, wie er sich beim Verhör verhalten sollte. Wilhelm konnte taktisch vorgehen, wenn es um die Belange des Orchesters oder einzelner Musiker ging. Aber

wenn es ihn selbst betraf... Darum ist er auch den Nazis in manche Falle getappt. Zum Beispiel diese Geschichte mit der „Wunder“-Kritik.

TV: „Das Wunder Karajan“ – die beste PR, die Karajan je bekam, und zwar auf Veranlassung von Hermann Göring.

EF: Indirekt ja. Aber eigentlich war es Heinz Tietjen, der Intendant der Preußischen Staatstheater. Dazu muß man wissen: Zwischen Goebbels und Göring bestand ein ständiger Machtkampf. Goebbels hatte die Philharmoniker unter sich, Göring die Staatsoper. Nun war Furtwängler ja nicht nur Chef der Philharmonikerr gewesen, sondern auch musikalischer Leiter der Staatsoper, hatte aber, nach dem „Fall Hindemith“, Ende 1934 alle seine Ämter niedergelegt. Für die Oper holte Göring dann Clemens Krauss, und als Krauss drei Jahre später nach München wechselte, ging die Suche von neuem los. Und da fiel Tietjen ein, daß es in Aachen einen neuen GMD namens von Karajan gab, der offenbar sehr begabt war. Diesem also machte Tietjen ein Angebot für die Staatsoper, und wie Karajan später immer wieder erzählte, soll er

Elisabeth Furtwänglers CDs für die einsame Insel

Beethoven, Sinfonie Nr. 9
Briem, Höngen, Anders, Watzke, Kittel-Chor, Berliner Philharmoniker
1942 (live; Besprechungen S. 29/30)



Beethoven, Fidelio
Flagstad, Schwarzkopf, Patzak, Schöffler, Greindl u. a., Wiener Philharmoniker
Salzburg 1950 (live); EMI (2 CD)

Brahms, Sinfonie Nr. 3;
Schubert, Unvollendete
Berliner Philharmoniker
1952/54 (live);
DG (CD)

erwidert haben: „Ich komme nur für ‚Tristan‘ und ‚Fidelio!‘“ Tietjen hat dann nachgegeben, obwohl er Bedenken hatte... Und weil er sich nicht ganz sicher war, hat er versucht, die Presse zu beeinflussen. Anton Nowakowski, der Organist der Staatsoper, war Ohrenzeuge, als Tietjen den Kritiker der „BZ am Mittag“, Edwin von der Nüll, kommen ließ und ihm sagte: „Es wird Zeit, daß wir’s dem Furtwängler mal zeigen. Jetzt habe ich hier einen jungen Dirigenten, der ist großartig, na, das werden Sie selber ja hören, und ich bin sicher, daß Sie wunderbar schreiben werden. Aber bitte machen Sie auch eine kleine Bemerkung in die Richtung, daß er besser ist als Furtwängler.“

Und dann stand, unter der Schlagzeile „In der Staatsoper: Das Wunder Karajan“, auch folgender Satz: „Ein Mensch von dreißig Jahren stellt eine Leistung hin, um die ihn unsere großen Fünfzigjährigen beneiden müssen.“ Da ist Furtwängler natürlich explodiert – und hat sich darüber bei Goebbels beschwert. Leider war damals keiner in der Nähe, der ihn gebremst hätte: Behalten Sie Ihren Zorn für sich. So hatten die Nazis natürlich eine hervorragende Angriffsfläche.

TV: Und Rudolf Vedder (Karajans Agent, der erstklassige Beziehungen nach oben hatte und sich allerlei dubiose Machenschaften erlauben konnte) hatte damit erreicht, was ihm als letzte Bestätigung seiner Macht vorschwebte: die Provokation Furtwänglers durch ständiges Vergleichen mit Karajan in der Presse. Allerdings dürfte Furtwängler doch gewußt haben, was er dem jungen Karajan voraus hatte.

EF: Natürlich. Nur war es wieder seine Unsicherheit, ob auch die anderen den Unterschied erkannten; ob sie nicht vielleicht doch fanden, Karajan sei besser. Das war’s, und kein Kollegenneid. Ob es da Sabata war, Jochum, Knappertsbusch, Mitropoulos oder der junge Kubelik – Wilhelm konnte sich immer ehrlich für seine Kollegen begeistern. Zum Beispiel gab es bei den Bayreuther „Meistersingern“ 1943 zwei Besetzungen; die eine dirigierte Abendroth, die andere Furtwängler. Und ich weiß noch, wie Wilhelm von der Abendroth-Vorstellung nach Hause kam und voll Überzeugung sagte: „Na, der macht das ja genauso gut!“

TV: Das Thema „Furtwängler im Dritten Reich“ wurde von Fred Prieberg sehr fair und differenziert behandelt; die Dokumente, die

er in gründlicher Recherche veröffentlicht hat, sprechen eindeutig für Furtwängler. Dennoch gibt es nach wie vor Versuche, ihn zu brandmarken.

EF: Dieses Sprichwort „Lügen haben kurze Beine“, das stimmt nicht! Denn was über „Furtwängler im Dritten Reich“ gelogen wurde, das hält sich hartnäckig. Furtwängler war weder Nazi noch Antisemit. Wie schon sein Vater, dessen bester Freund ein Jude war, interessierte er sich für alles Jüdische und war mit vielen Juden befreundet. Und die deutschen Juden, die ja ein besonderes Musikverständnis hatten, liebten ihn – vielleicht auch wegen seiner Schüchternheit. In Furtwängler-Konzerten konnte man getrost Nazi-Witze machen, da waren fast alle von der Gegenseite. Und sie wurden getröstet! Darum fand ich es besonders häßlich, als Erika Mann nach seinem ersten Nachkriegskonzert überall verbreitete, es seien lauter Nazis drin gewesen. Das war ein einziger Haßgesang, typisch in seiner Art. Denn dieser Haß kam ja von außen, von Leuten, die das „Dritte Reich“ gar nicht erlebt hatten.

TV: Es gibt außerdem ein erhellen-des Zeit-Dokument, die Aufzeichnungen von Bertha Geissmar, die bis zu ihrer Emigration Furtwänglers Sekretärin war.

EF: Sie verehrte und liebte Wilhelm über die Maßen und tat alles für ihn – manchmal des Guten zuviel. Über das Buch war Wilhelm teilweise wütend, weil seiner Meinung nach verschiedene Behauptungen einfach nicht stimmten! Aber ich finde es imponierend, daß sie noch während des Krieges dieses Buch geschrieben hat. Da kann man wirklich nur sagen: Hut ab!

TV: Zurück zu Karajan: Die Geschichte ging ja nach der „Wunder“-Kritik noch weiter bis zu Furtwänglers Tod. Bloß, daß es dann nicht mehr um die Berliner Staatsoper ging, sondern um die Salzburger Festspiele und um Plattenaufnahmen.

EF: Dazu muß man folgendes wissen: Wilhelm war kein Freund von Plattenauf-

nahmen, aber er wollte nur gefragt werden. Und dazu möchte ich Ihnen eine Geschichte erzählen, die drei Teile hat.

Erster Teil: Anfang der 50er Jahre in Salzburg. Wilhelm hat eine neue „Zauberflöte“ dirigiert, drei Sommer hintereinander. Im Frühjahr 1950 macht er mit Walter Legge von der EMI in Wien einige Orchester-



Oben: mit Herbert von Karajan (ca. 1986); unten: mit Serge Celibidachi (Hamburg 1997).



aufnahmen, und als noch etwas Zeit übrig ist, schlägt Legge vor, mit Wilma Lipp die beiden Arien der Königin der Nacht aufzunehmen. Als Furtwängler und Legge Anfang September wieder zusammentreffen, fragt Wilhelm ihn: „Was haben Sie denn für Aufnahmepläne vor mit meinem großen Kollegen?“ Legge zählt einiges auf, aber von der „Zauberflöte“ keine Rede. Ein paar Tage später schreibt uns Wilma Lipp: „Lieber Herr

Doktor, wir nehmen diesen Monat Ihre ‚Zauberflöte‘ auf – mit Karajan! Es tut mir so leid, aber die anderen machen es auch alle.“ Das hat ihn unglaublich getroffen; immerhin hatte er ja in Salzburg die ganze Vorarbeit geleistet.

Zweiter Teil: Zürich 1953. Wir gehen durch die Stadt, und er sagt etwas geniert zu mir: „Jetzt möchte ich mir doch mal diese ‚Zauberflöte‘ anhören“. Also sind wir zu Jecklin, haben uns in einen dieser Glaskästen gesetzt. Es kommt das Terzett der Damen, dann Papagenos Lied, und Wilhelm sagt wieder-

EF: Und da war Wilhelm immerhin so fair zu Legge, daß er ihm nach der Aufnahme sagte: „Eigentlich müßte doch Ihr Name auf dem Cover stehen.“ Es war die erste Studio-Aufnahme, mit der er wirklich zufrieden war. Aber er hat danach nicht mehr mit Legge aufgenommen, eben wegen der „Zauberflöte“. Natürlich, Legge kannte sich sehr gut aus und hörte alles – aber das wollte er auch immer zeigen. Und er konnte auch sehr unsensibel sein. Zum Beispiel ist er nach der Aufführung von Beethovens Neunter in Bayreuth (die ja nach seinem Tod bei EMI herauskam) gleich zu Wilhelm ins Zimmer und hat gesagt: „Also, das habe ich von Ihnen schon besser gehört, Herr Doktor!“ Das hat so gegessen, daß Wilhelm abends nicht schlafen konnte: „Siehst du, irgendwas war heute abend nicht gut! Sonst hätte er doch so was nicht gesagt!“

Daß Legge sich so für Karajan einsetzte, nehme ich ihm nicht übel. Wilhelm war

EF: Sie wissen ja, daß Furtwängler nach seinem „Giovanni“ in Salzburg nicht nur positive Kritiken bekam. Als Mitropoulos nach Wilhelms Tod den „Giovanni“ übernahm, gab es eine Pressekonferenz. Und da sagte ein Kritiker zu Mitropoulos: „Na, Sie werden das Stück doch sicher ganz anders machen!“ – Worauf Mitropoulos erwiderte: „Wenn ich’s nur so gut machen könnte!“

TV: Bei diesem letzten „Don Giovanni“ unter Furtwängler gab es außer Ihnen noch zwei große Elisabeths: Schwarzkopf und Grümmer.

EF: Beide hat er sehr geschätzt. Ebenso Martha Mödl und Irmgard Seefried. Das waren die Sängerrinnen, mit denen er besonders gern gearbeitet hat. Für die Grümmer hatte Wilhelm ein echtes Männer-Faible. Übrigens finde ich es sehr schön, was sie in Matzners Buch über Furtwängler sagt. Das ist sehr treffend, genauso war er.

TV: Mir hat sehr gefallen, was Werner Thärichen in den „Furtwängler-Studien“ geschrieben hat.

EF: Davon war auch Carlos Kleiber sehr angetan.

TV: Sie haben Kontakt zu ihm?

EF: Ich kenne ihn nicht, aber wir schreiben uns alle paar Wochen und verstehen uns. Er sollte ja den Furtwängler-Preis bekommen, hat ihn aber nicht angenommen: „Das bin ich nicht wert“, schrieb er. Worauf ich ihm antwortete: „Meiner Meinung nach sind Sie der Einzige, der ihn verdient hat!“ Seitdem schreiben wir uns.

TV: In den „Studien“ beschreibt Thärichen zwei für Furtwängler wesentliche Begriffe: „emotionale Intelligenz“ und „selbstvergesessene Hingabe“.

EF: Und Liebe! Alles, was er musizierte, tat er mit großer Liebe; einer Liebe zum Werk, die sich auch aufs Publikum übertrug. Das war auch eine Art von Verführung.

TV: „Ohne Liebe kann man keine Musik machen“, lautet der Titel der Memoiren von Josef Krips.

EF: Das hätte Wilhelm sofort unterschrieben! □



Foto: Furtwängler Archiv

„Menschlich war Karajan ein armer Teufel“

schon ein großer Mann, als Legge Produzent wurde. Und Legge brauchte einen, den er aufbauen konnte, und das war Karajan. Aber Karajan hat ihn dann sofort verlassen, als er Aufnahmen mit den Berlinern machen konnte. Da brauchte er Legge nicht mehr und ließ ihn fallen.

TV: Welchen Eindruck haben Sie von der Persönlichkeit Karajans?

EF: Ich hatte mehrmals Gelegenheit, mich mit ihm zu unterhalten, und im Grunde hat er mir immer leid getan. Künstlerisch gehörte er sicher zu den Großen, aber menschlich war er ein armer Teufel. Was wohl auch am Elternhaus liegt; wie ich gehört habe, gab es da nicht viel Platz für Gefühle. Und die sogenannten Freunde, die Karajan später um sich herum hatte, waren doch schrecklich – mit Ausnahme seines Sekretärs André von Mattoni, der war ein Gentleman.

TV: Sie erwähnten vorhin Dimitri Mitropoulos: Es wird immer gesagt, daß er von einer Gutartigkeit war, wie man sie bei großen Künstlern nur selten gefunden hat.

holt: „Sehr gut, sehr gut“ – bis zu den ersten Orchestertakten der Bildnis-Arie. „Aufhören, Schluß! Ausgerechnet da, wo’s drauf ankommt, da ist nichts! Gut, daß ich nicht noch den Anfang der Pamina-Arie hören muß!“

Dritter Teil: Baden-Baden 1994, Konzert vor ersten Verleihung des Furtwängler-Preises. Es singen Domingo und Migenes, es dirigiert Eugene Kohn. Und der Herr Kohn begrüßt mich folgendermaßen: Nimmt meine Hand und sagt ohne Übergang: „Was Ihr Mann gemacht hat mit den ersten Takten der Bildnis-Arie, das ist so unglaublich!“ Das war so ein Augenblick, wo ich wirklich Gänsehaut bekam.

TV: Nach der „Zauberflöten“-Geschichte hat Furtwängler mit Legge dann nur noch 1952 den „Tristan“ aufgenommen.

Dem Officer dauert’s zu lange – Ende der Probe, auch für Yehudi Menuhin und Wilhelm Furtwängler (Berlin 1947).

Musizieren mit dem ganzen Körper

Christian Thielemann, GMD der Deutschen Oper Berlin und einer der international erfolgreichsten Dirigenten seiner Generation, spricht über Wilhelm Furtwängler und die Freiheit des Interpreten.



Foto: Kranichphoto

Thomas Voigt: Es gibt die schöne Geschichte von einem Berliner Ehepaar, das ein Furtwängler-Konzert besucht. Kurz bevor der Dirigent den ersten Einsatz gibt, beugt sich die Frau zu ihrem Mann und raunt: „Sachste mir Bescheid, wenn er zu faszinieren anfängt?“ – Das Faszinierende an Furtwängler, ist das etwas, was man erklären kann? Oder ist es nur individuell erfahrbar?

Christian Thielemann: Erklären kann man bei Furtwängler vieles nicht, und das ist auch gut so. Aber man kann es jederzeit erfahren, durch seine Aufnahmen. Ich werde nie vergessen, wie das war, als ich zum ersten Mal seine Platten hörte. Was mich sofort faszinierte, war diese unglaubliche Spontaneität seines Musizierens. Und dann das sogenannte „Subjektive“ seiner Interpretation. Da war ich wirklich platt, daß so etwas überhaupt geht! Unsere Musiker-Generation ist ja mit lauter Hemmungen aufgewachsen: Das steht nicht in den Noten, das ist falsche Tradition, das ist stilistisch nicht korrekt, tu dieses nicht, mach jenes nicht. Und dann hört man einen, der es macht, so überwältigend macht, daß es einen vom Sessel reißt!

Erst nach einer Weile wurde mir klar, wie sehr sich Furtwängler bei aller Spontaneität doch immer einen Rahmen gesetzt hat – so wild und so weit er manche Dinge auch getrieben hat. Wenn man genau hinhört, wird man feststellen: Da gibt es immer eine

Architektur, einen Formwillen, eine Überlegung: Wie nehme ich den Weg zum Höhepunkt, wie baue ich diese Steigerung auf. Und dieses Wechselspiel von Architektur und Spontaneität, von sorgsam überlegtem Aufbau und eruptivem Musizieren, das ist für meine Begriffe das Faszinierende an Furtwängler. Darin kommt auch der Komponist Furtwängler zum Ausdruck; man erlebt ihn immer als komponierenden Dirigenten.

TV: Zu Furtwänglers Zeiten hatten die Dirigenten ein anderes Selbstverständnis. Sie haben sich viel weniger um den sogenannten „Urtext“ geschert, sie haben sich viel mehr Freiheiten genommen. Vermissen Sie das heute?

CT: Sehr! Wenn ich mir alte Aufnahmen anhöre – da klingt Furtwängler nach Furtwängler, Knappertsbusch nach Knappertsbusch, Karajan nach Karajan usw.; alle Großen sind genau voneinander zu unterscheiden. Doch wieviele von den heute berühmten Dirigenten können Sie auf Anhub erkennen? Offenbar haben viele heute Hemmungen, das zu tun, wofür sie vorrangig da sind, nämlich ein Stück zu interpretieren. Es gibt ja die Mendelssohnsche und die Wagnersche Dirigierhaltung. Bei Mendelssohn ist es das sogenannte „Objektive“: Der Dirigent tritt hinter das Werk zurück und läßt das Werk sprechen. Bei Wagner ist es das Subjektive, Persönliche: „Hier sind die Noten, tu was damit! Mach ein Accelero-

rando, wenn du willst, aber mach es überzeugend!“ Was sich übrigens bestätigt hat bei meinen (zugegeben wenigen) Erfahrungen mit lebenden Komponisten, von Henze über Ruzicka und Matthus bis Rihm; wenn man etwas überzeugend macht, dann pocht keiner auf absolute Buchstaben-treue. Statt dessen heißt es: „Gut, machen Sie’s.“

TV: Ist denn eine „objektive Wiedergabe“ überhaupt möglich, kann es in musikalischen Dingen so etwas wie „authentisch“ oder „richtig“ geben?

CT: Ganz entschieden nein! Niemand hat einen Anspruch auf „Richtigkeit“. Daß man dieses Wort überhaupt bei Diskussionen um Interpretation im Munde führt! Wenn wir heute ganz sicher wüßten: So und nicht anders hat es Beethoven gewollt – dann bräuchten wir keine Interpreten mehr. Und selbst wenn wir es genau wüßten, wäre noch die Frage: Muß es heute genauso klingen wie zu Beethovens Zeiten? Oder geht es uns nicht vielmehr darum zu zeigen, welche explosive Kraft in diesen Stücken steckt, die man seit Generationen so als „klassisches Konzertrepertoire“ konsumiert? Was ist denn das sinfonische Schaffen von Beethoven? Es hat ein ganzes Jahrhundert umgeworfen. So muß man es auch dirigieren, und so hat es Furtwängler dirigiert. Insofern hat Furtwängler für Beethoven weit mehr bewirkt als viele Dirigenten, die versuchen, philologisch so korrekt wie möglich zu sein.

TV: Von manchen Beethoven-Sinfonien gib es ja -zig verschiedene Furtwängler-Versionen – und keine ist wie die nächste; vielmehr hört man eine ungeheure Bandbreite an Nuancen, an Farben, an Temporückungen, an Vorbereitung von Höhepunkten.

CT: Das werden Sie bei allen Interpreten finden, die sich wirklich als Musiker begreifen: Sie machen nie dasselbe zweimal. Und bei Furtwängler kommt noch etwas Entscheidendes hinzu: Er hatte bestimmte Stücke so verinnerlicht, daß sie ihm zur zweiten Natur geworden sind. Deshalb war

ist er zu so unglaublich spannenden Ergebnissen gekommen, daß ich mir heute sage: In der Interpretation von Musik gibt es kein richtig oder falsch, sondern nur überzeugend oder nicht überzeugend.

TV: Aber wenn Ihnen jemand sagen würde: „Warum machen Sie denn an der Stelle ein Ritardando, das steht doch gar nicht drin!“

CT: Dann würde ich antworten: „Weil's mir Spaß macht!“ Das ist auch etwas, was ich in unserer Zeit sehr vermisste: Etwas mit Lust und Liebe zu tun.

Pathos? Pathos ist Leidenschaft. Nur ist das heute den wenigsten klar; für die meisten bedeutet es „aufgeblasen, schwülstig, hohl“. Aber ein richtig erfülltes Pathos, das ist ganz großartig. Und das hat auch mit Hingabe zu tun.

TV: Da kommen wir, gerade in Zusammenhang mit Furtwängler, ganz schnell in die politische Diskussion, die ja immer wieder polemisch hochgekocht wird.

CT: Ich möchte dazu nur so viel sagen: Alle Versuche, Furtwängler als Erfüllungsgelhilfen der Nazis darzustellen, sind ebenso armselig wie sinnlos. Wenn man bedenkt, was der Mann an Widerstand geleistet, was er für die jüdischen Mitglieder seines Orchesters getan hat, dann sind solche üblen Nachreden einfach infam. Und es ist geradezu grotesk, in den Aufnahmen und Mitschnitten dieser Zeit nach nazistischen

TV: Allerdings sind die Grenzen zwischen Subjektivität und Manier fließend. Zum Beispiel habe ich bei Mengelbergs Aufnahmen öfters den Eindruck von Manieriertheit. Bei Furtwängler nie.

„Heute haben wir eine Ideologisierung in der Musik, die gar nicht in unsere freiheitliche Zeit paßt“

CT: Geht mir genauso. Bei Furtwängler habe ich immer den Eindruck von Schlichtheit, von Natürlichkeit. Ein natürlicher Fluß der Musik.

TV: Man sagt ihm oft nach, sein Musizieren sei zu wenig intellektuell, zu wenig analytisch gewesen.

CT: Ich finde es sehr analytisch! Zum Beispiel das „Meistersinger“-Vorspiel. Da fragt man sich doch: Wie schafft er es, dieses Vorspiel so aufzubauen, daß es einen unheimlichen Sog kriegt, daß es zieht, zieht, zieht bis zum Höhepunkt? Und dann stellt man fest, daß es – eben nicht berechnet ist, aber doch sehr gut überlegt. Und dann kommt die Spontaneität noch hinzu.

TV: Ein Begriff wird oft mit ihm in Verbindung gebracht, und zwar durchaus nicht nur in positiver Bedeutung: Pathos.

CT: Das ist auch so ein schwerwiegendes Mißverständnis, daß „Pathos“ mit „pathetisch“ gleichgesetzt wird. Aber was ist denn

Anklängen zu suchen. Als ob es auch in Fragen der musikalischen Interpretation eine „Gleichschaltung“ gegeben hätte, als ob alle plötzlich nur noch schwülstig und pathetisch gespielt hätten!

Aber das Bemerkenswerte ist: Heute, in Zeiten des Friedens und der Demokratie, haben wir in Bezug auf Musikinterpretation eine Ideologisierung, die gar nicht in unsere freiheitliche Zeit paßt. Was Musik und Theater betrifft, so leben wir heute in einer Meinungsdictatur. Dazu trägt auch eine weltweite Gleichmacherei bei, die von vornherein eine gewisse musikalische Flexibilität verhindert. Jedenfalls habe ich als Gastdirigent genügend Orchester erlebt, die einfach nur noch geradeaus spielen können; die schon verwirrt sind, wenn man nicht hart durchschlägt, sondern ihnen Gestaltungsfreiräume und damit auch mehr Eigenverantwortung läßt.

TV: Apropos „hart durchschlagen“: Yehudi Menuhin hat da mal ein sehr anschauliches Bild benutzt: Dieses Einpeitschen des Orchesters sei ungefähr so, als würde ein Gärtner seine Pflanzen anschauen: „Los, blüht schon!“. Vielmehr sei es Aufgabe des Dirigenten, alles so vorzubereiten, daß sich der Klang frei entwickeln könne.



Foto: Furtwängler-Archiv

Furtwängler probt mit den Berliner Philharmonikern im Titaniapalast (Berlin 1947).

er in der Lage, im Ausdruck verschiedene Wege zu gehen, ohne die architektonische Linie kaputt zu machen. Bei ihm habe ich immer den Eindruck: Wenn er zu einer Gabelung kommt, wo er sich für den einen oder anderen Weg entscheiden kann, kommt er zum Schluß doch immer ans Ziel. Jedenfalls habe ich noch keine Aufnahme gehört, wo er sich verrannt hat.

Die Architektur dieser Stücke war ihm so sehr zur zweiten Natur geworden, daß er am Abend völlig loslassen konnte – und dabei

CT: Und genau das hat Furtwängler mit seinem vielzitierten „vagen“ Schlag bewirkt. Natürlich wollte auch er den präzisen Einsatz, aber nicht so wie aus der Pistole geschossen, sondern organisch, natürlich.

TV: Selbst kurze Noten haben bei Furtwängler immer Schwung.

CT: Jaja. Kurz heißt ja nicht non-vibrato. Auch kurze Noten müssen klingen. Das wird immer wieder vergessen. Zum Beispiel der Beginn der „Eroica“: Sicher, der Akkord ist kurz, aber doch bitte mit Schwungkraft. Und nicht so „zack“, wie eine Ohrfeige! Aber das wird einem heute oft als „authentisch“ verkauft. Und die Art von Furtwängler womöglich als „romantisierend“ gebrandmarkt.

TV: Was mir bei all seinen Aufnahmen auffällt, ist der kräftige Unterbau, der sonore Klang der tiefen Streicher.

CT: Wie er die zum Klingen bringen konnte, das ist etwas, wovon jeder Dirigent nur lernen kann. Furtwängler steht auf beiden Füßen, musiziert mit dem ganzen Körper, und auch der Unterleib kommt voll zu seinem Recht – was sicher auch mit seiner Lebenshaltung zu tun hat. Allein die Kontrabässe: Da hat man das Gefühl, es geht von den Füßen durch den Unterleib nach oben. Während heute leider oft der Oberleib dominiert; das ist ein Klang, der vordergründig brillant klingt, aber dem eben eine entscheidende Dimension fehlt.

TV: Wie schafft man diese andere Dimension?

CT: Indem man die Bässe, Celli und Bratschen couragiert, mit derselben Intensität zu spielen wie die Geigen. Was von den Bässen, wenn sie nicht nur schrump-schrump machen, sondern richtig singen wollen, natürlich einen besonderen körperlichen Einsatz erfordert; wenn sie das tun, dann spüren sie hinterher jeden einzelnen Muskel. Der Baß ist nicht so einfach zu bedienen wie die Geige.

TV: Viele Musiker lehnen es ab, Platten von Kollegen zu hören, aus Furcht „beeinflusst“ zu werden.

CT: Das habe ich nie verstanden. Ich höre mir oft Aufnahmen an – nicht zur Vorbereitung eines Stücks, sondern aus reiner Lust und Neugier. Gerade bei Furtwängler bin ich neugierig auf jede CD. Ich finde es ungeheuer spannend, zuzuhören und mir vorzustellen: Wie wird er jetzt diesen Übergang machen? Und dann macht er ihn auch noch auf verschiedene Arten! Allein, daß jemand es schafft, heute noch, durch die Konserve, solche starken Gefühle auszulösen – was für eine unglaubliche Kraft muß dahinter sein! Und wie muß es erst „live“ geklungen haben!



„Eines Tages saß ich an meinen Pauken, verfolgte während der Probe eines Gastdirigenten die vor mir liegende Orchesterpartitur. [...] Plötzlich änderte sich die Klangfarbe. Eine Wärme und Intensität kam auf, als ginge es bereits jetzt um alles. Verwundert schaute ich von meiner Partitur auf, um zu sehen, ob eine neue Taktstockakrobatik dieses Wunder vollbracht hätte. Doch beim Dirigieren hatte sich nichts verändert. Ich schaute zu den Kollegen hinüber. Sie alle blickten zur Tür am Ende des Saales. Dort stand Furtwängler. Seine pure Anwesenheit genügte, um dem Orchester solche Klänge zu entlocken.“

Werner Thürichen, Faszination und Glaubwürdigkeit einer Interpretation; in: Furtwängler-Studien I, hrsg. v. Sebastian Krahnert; Ries & Erler, Berlin 1998, S. 17.

Exegetische Kraft

Ein zentrales Kapitel der Furtwängler-Diskographie sind jene Live-Aufnahmen aus der Alten Philharmonie in Berlin, die in den Kriegsjahren von der „Reichsrundfunkgesellschaft“ (RRG) produziert wurden. Knut Franke hat das aktuelle Material gesichtet.

Die bewegte Geschichte der Originalbänder, die nach dem Krieg von den Sowjets nach Moskau gebracht wurden, ging vor 12 Jahren durch die Medien, als nämlich 20 Furtwängler-Aufnahmen zurück nach Berlin, zum SFB gebracht wurden. 1988 veröffentlichte die Deutsche Grammophon einen Teil des RRG-Materials auf 10 CDs, die mittlerweile leider wieder gestrichen sind. Um so größer wird das Sammler-Interesse an der Furtwängler-Reihe des Labels „Russian Compact Disc / RCD“ sein, die auch russische (Melodiya?) Überspielungen der RRG-Bänder enthält, darunter auch Mitschnitte, die nicht in der DG-Sammlung enthalten waren.

Insofern gibt es hier echte Überraschungen, und dies nicht nur in bezug auf Interpretatorische. Die größte Rarität dieser Serie findet man auf RCD 25016: Die zweite Sinfonie von Ernst Pepping und das „Hymnische Konzert“ für Solisten, Orgel und Orchester von Heinz Schubert (1908-1945). In dem Mitschnitt vom Dezember 1942 klingen Orchester und Orgel recht präsent, während die Stimmen (Erna Berger, Walther Ludwig) nicht genügend Kontur haben. Leider ist das Begleitheft auch in diesem Fall so unspezifisch wie bei den meisten RCD-Aufnahmen, sagt nicht ein Wort über die Werke und Solisten und gibt nur eine pauschale Laudatio auf den Dirigenten (dessen Einsatz für zeitgenössische Musik bis heute zu wenig beachtet worden ist).

Auf RCD 25003 hören wir neben Beethovens „Pastorale“ und Webers „Freischütz“-Ouvertüre drei Sätze der Suite Nr. 2 „Daphnis et Chloé“ von Ravel („Lever de jour“, „Pantomime“, „Danse générale“) – das ist ein ungewöhnlich „duftiger“ Furtwängler-Klang, gewiß nicht der französischen Tradition entsprechend, aber mit allerfeinsten instrumentalen Farb-Partikeln. Das Gesamtprogramm ist ein Konzertmitschnitt vom 19.3.1944.

RCD 25015 enthält die Ouvertüren zu Glucks „Alceste“ (romantisch-„groß“, daher

nichts für heutige Puristen!), und zu d'Alberts „Tiefeland“. Die Hauptattraktion dieser CD aber ist das zweite Klavierkonzert von Brahms mit Edwin Fischer, eine Interpretation, die in der humanen Wärme der Orchesterexegese, aber auch in der pianistischen Diktion der Version mit Fischer/Böhm weit überlegen und daher nachdrücklich zu empfehlen ist (Aufzeichnungen von 1942/44).

Der andere große Pianist, mit dem Furtwängler oft musizierte, war Walter Gieseking. Ein hervorragendes Dokument dieser Partnerschaft ist der Mitschnitt von Schumanns Klavierkonzert op. 54 (Konzert am 1.3.1942), eine erstaunlich lebendige, farbenreiche und verinnerlichte Darstellung. Beigegeben ist eine hervorragende Vierte Beethoven (27.6.1943). So wie die Adagio-Teile hier von selte-

Von unglaublicher Intensität: die „Neunte“ von 1942

ner Eindringlichkeit sind, so ist das Finale exemplarisch an Dramatik (RCD 25010).

Freunde und Kenner der Cello-Literatur und ihrer Interpreten werden wissen, daß der große Tibor de Machula, damals Solo-Cellist der Philharmoniker, nur wenige Aufnahmen hinterließ. Um so mehr werden sie den Mitschnitt von Schumanns Cellokonzert op. 129 zu schätzen wissen – eine unendlich wehmütige Wiedergabe, die man kaum ohne tiefe Rührung hören kann. (25.10.1942). Beigegeben sind Wagners „Tristan und Isolde“-Vorspiel und -„Liebestod“ und Händels Con-



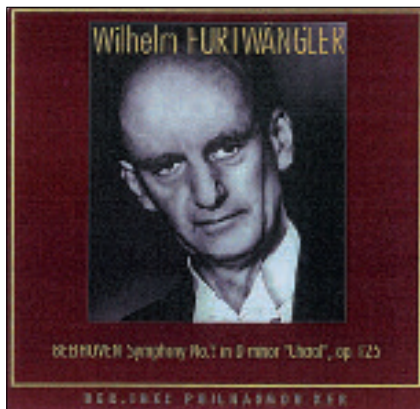
Foto: Furtwängler Archiv

certo grosso d-Moll op. 6 Nr. 10. Bei Wagner (8.11.1942) macht sich das Novemberwetter bemerkbar; doch die vielen Huster reduzieren nicht die enorme, ja, schier magische Intensität von Furtwänglers Deutung. Für seine Händel-Interpretation gilt, trotz diskreter Terrassendynamik, das bei Gluck Gesagte: Nichts für Puristen (RCD 25012).

Auf RCD 25014 begegnen wir der Gesangkunst von Peter Anders in seiner besten Zeit in vier Liedern für Stimme und Orchester von Richard Strauss („Waldseligkeit“, „Liebeshymnus“, „Verführung“, „Winterliebe“). Anders' strahlender Tenor dominiert das Orchester; die Qualität, wie hier die Stimme eingefangen ist, ist in der Tat erstaunlich. Vorangestellt ist Schuberts neunte Sinfonie C-Dur (15./17.2.1942).

Zwei weitere bemerkenswerte Strauss-Aufnahmen stammen aus den Jahren '42 bzw. '44: ein geradezu gerissener „Don Juan“ und eine „Sinfonia domestica“, der Furtwängler etwas Trivialität entzieht und dafür Metaphysik beimischt (RCD 25008).

Exemplarisch ist der Mitschnitt von Beethovens Neunter vom 22. März 1942. Hier ahnt man, was in jener Zeit ein Furtwängler-Konzert bedeuten konnte. Das ist beileibe keine „perfekte“, aber eine ungeheuer lebendige Aufzeichnung, in der vor allem die Bläsermischungen (in einer mischpultlosen



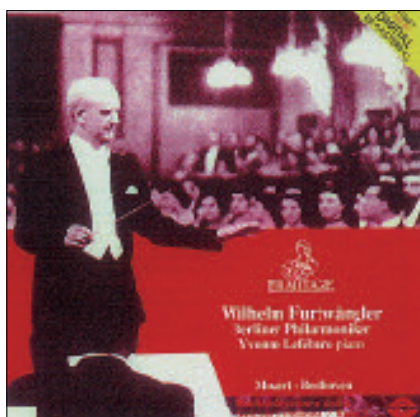
Zeit!) frappierend exponiert und deutlich herauskommen. Die Spannung steigert sich bis zum Schluß enorm; Dirigent, Orchester, Solisten (Tilla Briem, Elisabeth Höngen, Peter Anders und Rudolf Watzke) und der einst berühmte Bruno-Kittel-Chor, sie alle musizieren mit unglaublicher Intensität. Und trotz gelegentlicher Ventilatorgeräusche ist die RRG-Aufzeichnung auch klangtechnisch erstaunlich (RCD 25006).

RCD 25007 bietet die (zu Recht vielgerühmte) Aufzeichnung von Beethovens Violinkonzert mit Erich Röhn (hier fälschlich

Label und Vertriebe

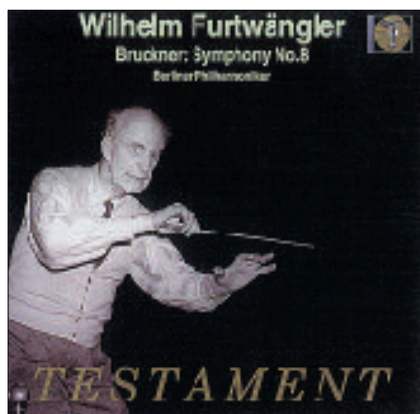
Russian Compact Disc	RCD, Salzburg (Fax 0043 / 662 / 45 77 84)
Ermitage	Gebhardt
Testament	Note 1

„Erich Roch“ genannt), die am 9.1.1944 übertragen wurde; es war das letzte Furtwängler-Konzert vor der Zerstörung der Philharmonie am 30. Januar. Daß die Staatsoper, das vorübergehende Ausweichquartier der Philharmoniker, akustisch nicht so gut war wie die Philharmonie, hört man bei der „Beigabe“ dieser CD: Mozarts Sinfonie Nr. 39, aufgezeichnet am 7.2.1944; das Orchester klingt hier dünner, vor allem in den Violinen, das farbliche Spektrum wirkt begrenzt.



Als Furtwängler am 2. Februar 1945 in Wien nicht vor „seinen“ Berlinern, sondern vor den Wiener Philharmonikern stand, waren die Russen nicht mehr weit von Berlin entfernt. An jenem Tag führte er Glasunows sinfonische Dichtung „Stenka Razin“ op. 13 auf und verließ hier dem Stück jene Intensität, die seine Tschaikowsky-Deutungen so singular gemacht hat. Vermutlich war dies die überwältigendste Darstellung des Stücks überhaupt (RCD 25001). Der übrige Platz dieser CD ist mit Beethovens „Eroica“ vom 16.12.1944 gekoppelt – ebenfalls mit den Wienern, deren Deutung mir, an Furtwänglers Maßstab gemessen, eher etwas gemäßigt erscheint.

Zusammenfassend ist für die Russian-Compact-Disc-Aufnahmen zu sagen: außerordentlich wichtig, ja, unersetzbar; technisch erstaunlich gut (was in erster Linie dem Können der RRG-Tonmeister zu danken ist) – doch absolut unzulängliche Präsentation in den Begleitheften.



Folgende Furtwängler-Veröffentlichungen seien noch erwähnt: Bei Ermitage (ERM 120) liegt ein Konzertmitschnitt aus Lugano vom 15. Mai 1954 mit der wahrscheinlich bedeutendsten „Pastorale“ von Beethoven vor, die der Dirigent hinterließ; die exegetische Kraft ist schier überwältigend (angehängt ist Mozarts d-Moll-Konzert KV 466 mit Yvonne Lefebure).

Nach so starken Live-Eindrücken fällt die eine oder andere Studio-Aufnahme des Dirigenten etwas ab; so z.B. die Berliner Aufnahme von Bruckners Achter, die kürzlich bei Testament herauskam (SBT 1143). Ähnlich der Eindruck bei Furtwänglers Wiener Wagner-Aufnahmen von 1947-50 mit Orchesterstücken aus „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Götterdämmerung“ und dem „Siegfried“-Idyll (SBT 1141); hier erreicht Furtwängler nicht die Intensität, die er im Konzert hatte, etwa beim „Tristan“-Vorspiel 1942.



CD-Tips

von Thomas Voigt

Beethoven, Sinfonie Nr. 3; Probe Leonore III
Wiener Philh., Stockholm Philh.
1947/48 (live); Dante/Musikwelt (CD)

Beethoven, Sinfonie Nr. 9
Schwarzkopf, Höngen, Hopf, Edelmann; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
1951 (live); EMI (CD)

Beethoven, Fidelio
Mödl, Jurinac, Windgassen, Edelmann, Frick u. a., Wiener Philharmoniker
EMI 1953 (2 CD)

Brahms, Sinfonien Nr. 1, 4; Haydn-Variationen, Ungarische Tänze
Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker
EMI 1947-52 (3 CD)

Mozart, Don Giovanni; Siepi, Grümmer, Schwarzkopf, Berger, Dermota, Edelmann u. a., Wiener Philharmoniker
Salzburg 1954 (live); EMI (3 CD)

Mozart, Die Zauberflöte; Lipp, Greindl, Seefried, Dermota, Kunz, Schöffler u. a., Wiener Philharmoniker
Salzburg 1951 (live); EMI (3 CD)

Verdi, Otello; Vinay, Martinis, Schöffler u. a., Wiener Philharmoniker
Salzburg 1951 (live); EMI (2 CD)

Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6
Sibelius, En Saga*
Berliner Philharmoniker
1938; 1943* (live); Grammofono (CD)

Wagner, Tristan und Isolde; Flagstad, Suthaus, Thebom, Fischer-Dieskau, Greindl u. a., Philharmonia Orchestra
EMI 1952 (4 CD)

Wagner, Der Ring des Nibelungen
Mödl, Suthaus, Greindl, Neidlinger, Windgassen, Patzak u. a.
RAI Rom 1953 (live, konzertant); EMI (13 CD)

Furtwängler in Wien; Haydn, Sinfonie Nr. 94; Mozart, Sinfonie Nr. 40; „Zauberflöte“/Arien der Königin der Nacht; Schubert, Unvollendete, „Rosamunde“; Schumann, „Manfred“-Ouvertüre; Liszt, Les Préludes; Ouvertüren „Euryanthe“, „Oberon“, „Freischütz“, „Lustige Weiber“, „Anacréon“; Pizzicato-Polka, Kaiserwalzer u. a.; Wilma Lipp, Wiener Philharmoniker
EMI 1948-54 (3 CD)



Furtwängler bei Tahra

Bei „Tahra“ denken die meisten sofort an das Hollywood-Melodram „Vom Winde verweht“; und das ist René Trémine, dem Gründer des Pariser CD-Labels, ganz recht, hat er doch für alte Filme genauso ein Faible wie für historische Aufnahmen.



Diese Vorliebe teilt er mit seiner Partnerin Myriam Scherchen, einer Tochter des Dirigenten; und so sind bei Tahra denn auch viele Pult-Größen der Vergangenheit versammelt. Neben Scherchen und Hermann Abendroth (über beide werden wir demnächst berichten) die Gebrüder Jochum, Hans Knappertsbusch, Karel Ancerl, Pierre Monteux, Dimitri Mitropoulos – und natürlich Wilhelm Furtwängler, dem eine eigene Serie namens „FURT“ gewidmet ist (das Kürzel könnte von Dame Edna stammen, ist aber in Frankreich so gebräuchlich wie bei uns „Fi-Di“ oder „Kna“).

Literatur

Elisabeth Furtwängler,
Über Wilhelm
Furtwängler
Atlantis/Schott 1979

Wilhelm Furtwängler,
Aufzeichnungen
1924-1954
Atlantis/Schott 1980/96

Wilhelm Furtwängler,
Gespräche über Musik
(mit Walter Abendroth)
Atlantis/Schott 1948/83

Wilhelm Furtwängler,
Ton und Wort; Aufsätze 1918-54
Atlantis/Schott, 1982/94

Klaus Lang (Hrsg.),
Lieber Herr Celibidache!
(Briefwechsel Furtwängler-Celibidache)
M&T/Schott 1987

Joachim Matzner, Furtwängler
(mit Beiträgen von Sergiu Celibidache,
Alfred Brendel, Herbert von Karajan,
Elisabeth Grümmer, Wolfgang Wagner u.a.)
Atlantis 1986 (nicht mehr im Handel)

Fred K. Prieberg, Kraftprobe
Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich
Atlantis/Schott 1986

Werner Thärichen, Paukenschläge –
Furtwängler oder Karajan?
M&T/Schott 1987

Tara, das Elterngut der Filmheldin Scarlett O'Hara, ist so etwas wie ein Synonym für Sehnsucht nach der guten alten Zeit, der heilen Welt der Kindheit. Nun war die Zeit, aus der etliche von Tahras Furtwängler-Dokumenten stammen, alles andere als gut; es waren die letzten Jahre des „Dritten Reichs“. Und doch – rein musikalisch wirkt das, was Furtwängler in seinen Konzerten mit den Berliner Philharmonikern bot, auf mich wie eine Art Gegenwelt zur grauenvollen Realität der Nazizeit. Wenn ich hier z. B. das „Alle Menschen werden Brüder“ in Beethovens Neunter höre, hat die Botschaft dieser Hymne für mich keinen Hauch von Zynismus; vielmehr wirkt es in der unerhörten Dringlichkeit, die bei allen Beteiligten zum Ausdruck kommt, wie eine einzige vehemente Beschwörung des Guten, Wahren und Schönen. Und ich bin überzeugt, daß etliche, die damals Furtwänglers Konzerte hörten, genau das spürten.

Was Tahras Furtwängler-Serie von anderen (etwa der Reihe „Russian Compact Disc“) wohlthuend unterscheidet, ist zum einen die gute Qualität der Begleittexte, zum anderen eine gewisse Dramaturgie der Kopplungen. Geradezu vorbildlich ist die Sechs-CD-Ausgabe der Mitschnitte des „Reichsrundfunks“ (FURT 1034/39), die den Untertitel „Recordings by Friedrich Schnapp“ trägt. Schnapp (1900-1983) war Musiker, studierte u. a. Klavier bei Busoni und war ab Anfang der 30er Jahre als Spezialist für Rundfunkübertragungen in Frankfurt tätig; von 1939 bis zum Kriegsende war er für die Aufzeichnung der Furtwängler-Konzerte der RRG zuständig und wurde (nach anfänglicher Skepsis des Dirigenten) von Furtwängler hochgeschätzt. Die für damalige Zeiten hervorragende Klangqualität, die man immer wieder diesen Aufnahmen attestiert, ist zweifellos sein Verdienst. In der vorliegenden Edition kommt Schnapp denn auch selbst zu Wort; die erste CD enthält Auszüge aus einem hochinteressanten Interview, das in dem 50 Seiten starken Booklet vollständig abgedruckt ist. An Mitschnitten enthält die Edition neben der oben erwähnten Neunten (Februar 1942) die Fünfte und Sechste (Juni 1943; März 1944) sowie das vierte Klavierkonzert von Beethoven (mit Conrad Hansen, Oktober 1943), die vierte Sinfonie und das zweite Klavierkonzert von Brahms (mit Adrian Aeschbacher, Dezember 1943), den orchestralen „Liebestod“ aus

Wagners „Tristan“ (November 1942), eine ungemein vitale Version des „Meistersinger“-Vorspiels (AEG, Februar 1942), Strauss-Lieder mit Peter Anders (Februar 1942) sowie, aus dem Wiener Musikvereinsaal, die „Eroica“ mit den Wiener Philharmonikern (Dezember 1944).

In allen Fällen handelt es sich um lizenzierte Aufnahmen, die nicht zum Bestand jener RRG-Sammlung gehören, die Ende der 80er Jahre von der DG herausgebracht wurden und die inzwischen wieder gestrichen sind.

Des weiteren bietet Tahra auf zwei CDs einen kommentierten Vergleich dreier Versionen von Beethovens Fünfter an (Studio-Aufnahme HMV 1937, RRG-Mitschnitt Juni 1943 und RIAS-Aufnahme Mai 1954; FURT 1032/33). Der Vergleich (Zusammenschnitte einzelner Themen auf den ersten 30 Tracks) wirkt höchst aufschlußreich, doch auch wenn man die kompletten Versionen hintereinander hört, wird man nachvollziehen können, warum es für Furtwängler eben nicht „immer wieder Dasselbe“ war, wenn er Beethoven dirigierte, sondern jedesmal etwas Neues.

Von den übrigen Titeln der Serie (die mittlerweile an die 40 CDs umfaßt) seien vor allem zwei Konzerte empfohlen: Das erste stammt von den Luzerner Festwochen 1947 und bietet nach einer stürmisch endenden „Leonore III“ Beethovens erstes Klavierkonzert (wiederum mit Aeschbacher) und die Erste von Brahms; beim zweiten handelt es sich um Furtwänglers letztes Konzert in Paris (Opéra, 4. Mai 1954) mit der „Euryanthe“-Ouvertüre, den Haydn-Variationen, Schuberts „Unvollendeter“ und Beethovens Fünfter.

Willkommene Hilfen zur Sichtung des kaum noch überschaubaren Furtwängler-Ceuvres sind zwei umfangreiche Broschüren, die René Trémine erstellt hat; die erste enthält eine vollständige aktuelle Diskographie, die zweite eine Liste von Furtwänglers Aufführungen.

Thomas Voigt

In der Schweiz wird Tahra vom Musikvertrieb, Zürich, vertrieben, in Österreich gibt es Tahra-CDs nur über Caruso in Wien. Da es bei Redaktionsschluß noch nicht feststand, wer in Zukunft den deutschen Vertrieb übernehmen wird, nennen wir hier die Internet-Adresse: <http://www.tahra.com>.