

Wilhelm Surtwängler

Beahms
Beuckner

Mit einem Nachwort
über Wilhelm Surtwängler
von Dr. W. Kiezler

Reclam

JOHANNES BRAHMS
ANTON BRUCKNER

Von

Wilhelm Furtwängler

Mit einem Nachwort von
W. Riezler

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

JOHANNES BRAHMS

Vortrag, gehalten anlässlich des Brahms-Festes

in Wien 1931

Wenn sich die Deutsche Brahms-Gesellschaft entschlossen hat, der Einladung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu folgen und das aus Anlaß des hundertsten Geburtstages stattfindende Brahms-Fest dorthin zu verlegen, so liegt der Grund dazu einmal in dem Verhältnis von Brahms zu Wien überhaupt, welches ihm, wie ja auch Beethoven, zur zweiten Heimat wurde, welches ihm die Atmosphäre, die Anregungen gab, die seine nordische, in ihrer Mischung von wortkarger Männlichkeit und übergroßer Sensibilität so gefährdete Natur nötig hatte. Dann ist aber noch ein anderer Grund, der uns Reichsdeutsche Wien als Festort wählen ließ: Scheint mir doch, daß man weder in Wien noch im Reiche — gleichgültig, wie nun gerade die hohe Politik darüber denkt — vergessen sollte, daß wir kulturell einer und derselben Welt angehören, und daß zumal in der Musik die Wiener Klassiker die deutschen Klassiker schlechthin geworden sind. Nirgends ist die Gemeinsamkeit, die Zusammengehörigkeit deutlicher mit Händen zu

Alle Rechte,
insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Reclam-Druck Leipzig. Printed in Germany 1942

greifen als hier; und man kann wohl nicht mit Unrecht sagen, daß Brahms der letzte dieser „Wiener“, dieser deutschen Klassiker, geworden ist.

Brahms' Musik hat sich — von ihrem Erscheinen zu seinen Lebzeiten an — sogleich „durchgesetzt“; das heißt, sie wurde jenseits alles bewußten Begreifens und Besserwissens sofort zu einer wirksamen Macht innerhalb der Musikwelt. Auch wir, die wir hier versammelt sind, stehen im Banne dieser Macht, die, obwohl ganz offenbar und vor aller Augen, doch gerade im Falle Brahms' nicht so leicht erklärbar scheint. Werfen wir etwa einen Blick auf seine musikgeschichtliche Stellung, so können wir denen nicht unrecht geben, die behaupten, daß er eigentlich nichts wirklich Neues gebracht habe. Betrachtet man Musikgeschichte vom Standpunkt der Entwicklung, des Fortschritts, so muß man sich wirklich fragen, ob man ihm überhaupt das Prädikat eines großen Meisters zuerkennen kann. Aber auch die unmittelbare „Wirkung“ seiner Werke war keineswegs besonders groß, zeit seines Lebens stand er im Schatten Wagners. Später kamen andere — Bruckner, Strauß usw. —, die ihn immer gleichsam an zweite Stelle rücken ließen. Und doch — wenn wir uns heute darüber klarwerden wollen, wer die Weltgeltung der deutschen Musik zum letztenmal Tatsache werden ließ, so ist es neben dem einzigartigen und mit nichts zu vergleichenden Wagner eben doch vor allem immer wieder Brahms. Er ist in der englischsprechenden Welt, in Amerika ebenso

wie in der nordischen einer der meistaufgeführten und bestbekanntesten Musiker überhaupt. Er gilt dort als letzter großer Vertreter deutscher Musik des vergangenen Jahrhunderts; und auch in den romanischen Ländern, in Frankreich, Italien, beginnt man, sich seiner Bedeutung und klassischen Prägung bewußt zu werden. Durchaus im Gegensatz zu fast allem, was nach ihm aus Deutschland kam; denn außer dem von vornherein international eingestellten und auch so wirkenden Strauß ist kein deutscher Musiker mehr, nicht Brahms' Zeitgenosse A. Bruckner, nicht Pfitzner, nicht Reger so eigentlich über die deutschen Grenzen hinausgekommen.

Noch etwas anderes fällt auf, wenn wir die Geschichte der Brahms'schen Musik betrachten. Ihre Wirkung und Bedeutung ist noch — oder besser gesagt wieder — im Wachsen. Ich erinnere mich sehr gut, wie „von oben herab“ die Berliner Kritik bei Beginn meiner Tätigkeit vor etwa zwanzig Jahren oftmals Brahms'sche Musik behandelte. Ein nicht unbedeutendes Blatt konnte damals schreiben — es ist mir das als typischer Fall besonders in Erinnerung geblieben —, daß „in einem Werke wie der Tragischen Ouvertüre doch eigentlich nichts tragisch sei, als die völlige Impotenz seines Komponisten“. So etwas wird man heute nicht mehr lesen. Wichtiger ist indessen, daß auch die Stellungnahme der Maßgebenden, der Besten zu Brahms sich in einer Wandlung befindet. Daraufhin besehen hat die Brahms'sche Musik eine eigentümliche Ge-

schichte; bei ihrem Erscheinen wurde sie vom deutschen Bürgertum als seine eigenste Angelegenheit betrachtet. Man sah in seinem Lied die Fortsetzung des Schumannschen, in seiner Instrumentalmusik die Weiterführung und Bewahrung der großen Tradition der Klassiker, vor allem Beethovens. Man fragte damals noch nicht so sehr nach Neuem, die Einstellung auf den Fortschritt als Ziel schlechthin — die übrigen jetzt schon wieder vorbei zu sein scheint — gab es noch nicht. Erst später, als eben diese Einstellung mehr und mehr auch von dem Bewußtsein der Allgemeinheit Besitz ergriff, erst mit dem völligen Siege Wagnerscher Musik zu Ende des vorigen Jahrhunderts, dem Auftreten von Strauß usw., trat Brahms endgültig in den Hintergrund, und man gewöhnte sich in weiten Kreisen, ihn als überlebt und für die Zukunft bedeutungslos, als „Reaktionär“ zum alten Eisen zu werfen. Als die Zeit weiter vorschritt, mußte man freilich mit Erstaunen bemerken, wie zwar das meiste der „zeitgemäßen“, mit so großen Hoffnungen begrüßten und allseits protegierten „Zukunftsmusik“ überraschend schnell veraltete und Staub anzusetzen begann, die stille, längst überwunden geglaubte Brahms'sche Musik indessen ihre Lebenskraft unerschüttert und unbeeinträchtigt bewahrte, ja in neuer Frische zu strahlen begann.

In der letzten Zeit spielte innerhalb der Ästhetik des „Tages“ — um es so auszudrücken — der Begriff der „Sachlichkeit“ eine besondere Rolle.

Er wurde geradezu zum Schlagwort; um möglichst aktuell zu sein, sprach man wohl auch von „neuer Sachlichkeit“. Neu daran war nur, daß das Wort Sachlichkeit plötzlich wieder Inhalt bekam; denn an sich ist Sachlichkeit natürlich nichts Neues und nichts Altes, sondern Vorbedingung aller irgendwie gearteten großen Leistung. Will man dem Wort nachgehen, so kann man höchstens sagen, daß Sachlichkeit eine unmittelbare Beziehung zur „Sache“ meint, was immer verbunden ist mit einer entsprechend größeren Unabhängigkeit von allem „nicht zur Sache gehörigen“, also besonders von Zeit- und Modeströmungen. Gerade in diesem Sinne nun freilich ist die „neue Sachlichkeit“ das genaue Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Sachlichkeit speziell auf dem Gebiete der Musik kann doch wohl nur heißen: klare, präzise Einsicht in das, was die Musik zur Kunst macht. Und das geschieht da, wo die Logik eines seelischen Ablaufes zur Logik eines rein musikalischen Prozesses wird, wo mit anderen Worten Musik und Seele, Seele und Musik so sehr eins werden, daß sie schlechterdings nicht und durch nichts zu trennen sind, von welcher Seite man auch an sie herangehe. In diesem Sinne nun möchte ich Brahms als den sachlichen Musiker par excellence ansprechen. In einer Zeit, wo um ihn herum alles auf „Wirkung“ ausging, wo speziell in der Kunst das Wirkung-Machen — durch Aufbau, durch Instrumentation, durch Anlehnung an die

Wirklichkeit usw. — beispiellosen Aufschwung genommen hatte und jede Möglichkeit zu „Wirkungen“ von allen, Großen und Kleinen, rücksichtslos und schrankenlos ausgenützt wurde, geht Brahms ihnen geflissentlich aus dem Wege. Er verwendet das Orchester mit an den Klassikern geschulter Selbstbescheidung, ohne Ventilinstrumente, ohne die Erzungenschaften Wagners, die die ganze Mitwelt damals so faszinierten. Er bleibt bei seinen knappen, kleinen Formen, ja, je älter er wird, desto einfacher, schlichter, man möchte sagen gelassener und allem Theatralischen abgewandter wird ihr seelischer Inhalt — unbeschadet der in ihnen ruhenden latenten Sprengkraft und Abgrundtiefe. Eine vor ihm nur bei den Größten anzutreffende Strenge der Logik waltet in seinen Werken. Es wird nur das ausgesprochen, was zur Sache gehört, d. h. zu der Welt, die das jeweilige Werk verkörpert. Allem Fremden, allem billigen sogenannten „Reichtum der Erfindung“, der in Wirklichkeit meistens nur Mangel an Konzentrationsvermögen bedeutet, wird streng aus dem Wege gegangen. Dafür wird das, was gesagt wird, klar, deutlich, folgerichtig und vollständig gesagt; was allerdings voraussetzt, daß man etwas zu sagen habe. Welch ein Unterschied gegenüber dem meisten, was um ihn herum — dem meisten, was nach ihm geschrieben wurde!

So sind wir versucht, angesichts Brahms' ganzer Erscheinung, seiner Kunst — und übrigens auch seines Lebens, wenn man es vom richtigen Blick-

punkte aus betrachtet — geradezu von einem „Pathos der Sachlichkeit“ zu sprechen, das ihn beseelt habe. Diese Sachlichkeit allein ermöglichte ihm, in einer Zeit schon beginnenden allgemeinen Niederganges, schon beginnender Auflösung immer er selbst zu bleiben. Dieses „Er-selbst-Bleiben“ wurde ihm von seinen Zeitgenossen nicht leicht gemacht. An sich eine verschlossene, eher schüchterne Natur, wußte er sich oftmals Zumutungen von außen gegenüber nicht anders zu helfen als mit Grobheit. Seine Grobheit wurde sprichwörtlich; sie war ebenso groß wie ihr tieferer Grund, ein grenzenloses Unabhängigkeits- und Freiheitsbedürfnis. Trotzdem stand er den Reizen und Wohltaten echter Geselligkeit und wahren Gemeinschaftslebens mit Freunden weit offen.

Wenn seine nächste Umgebung bei Brahms oftmals von Schrullenhaftigkeit, Eigenbrötelei, schrankenlosem Egoismus sprach, so hängt wohl damit zusammen, daß in seinen späteren Jahren eine tiefe Welt- und Menschenverachtung von ihm Besitz ergriff, soweit es die äußere Welt, soweit es die Menschen des „Betriebes“ betraf — wenn er sich auch, im praktischen Leben stehend, bewußt war, daß er als Künstler nicht ohne sie auskommen konnte. Und da half ihm, wo er nicht schlechthin ablehnend und grob sein mochte, sein sarkastischer Wit, der ihm stets zur Verfügung stand, wenn er ihn nötig hatte. Dabei wurde denjenigen, denen dieser Wit galt, die ganze Tiefe desselben oft erst nachträglich oder überhaupt nicht bewußt. Es gibt darüber eine Menge

Anekdoten gerade aus Wien, und es wäre wohl der Mühe wert, sie einmal zu sammeln von Gesichtspunkten aus, wie sie uns heute, der Nachwelt, zugänglich sind. Dann würde erst recht klarwerden, was Brahms' unmittelbare Umgebung im allgemeinen gar nicht begriff, gar nicht so recht begreifen konnte: wie groß seine geistige Überlegenheit über seine Zeit, über diese seine Umgebung war. Gewiß, die überströmende vulkanische Ausdrucksgewalt der Persönlichkeit Wagners war ihm nicht gegeben; aber die Einsicht, die Klarheit der Erkenntnis, die Verantwortung gegenüber dem Leben waren bei ihm nicht geringer. Mit einem scheinbar absichtslos hingeworfenen Wort konnte er tiefe Zusammenhänge enthüllen. Dafür gibt es gerade für den denkenden Musiker viele Beispiele. So erzählt Richard Strauß, daß Brahms, als er dessen Jugendsymphonie in f-moll kennengelernt, zu ihm gesagt habe: „Das viele Herumkontrapunktieren von Themen und Thementeilchen zum Zwecke des Weiterspinnens des musikalischen Fadens hat gar keinen Sinn; viel fruchtbarer, nötiger und auch viel schwerer ist es, eine einfache achttaktige Periode zu schreiben.“ Ich zitiere nach dem Gedächtnis; Strauß erzählt dies, wenn ich nicht irre, ohne Kommentar, und natürlich konnte Brahms die enorme Entwicklung, die Strauß noch beschieden war, damals nicht voraussehen. Aber abgesehen davon: hat er hier nicht eine der verhängnisvollsten Gefahren, die der ganzen Entwicklung der Musik nach ihm drohten, mit ein

paar dünnen Worten nackt und deutlich bei Namen genannt? — Im übrigen spricht gerade das Kapitel „Brahms und seine Zeitgenossen“ eine besonders charakteristische Sprache. Ich gestehe, ich bewundere hier Brahms' Offenheit und Gewissenhaftigkeit. Sein Verantwortungsgefühl gestattete es ihm nicht, sich angesichts irgendeiner an ihn gerichteten Frage durch Ausflüchte, Ausweichen oder liebenswürdige Phrasen „aus der Affäre“ zu ziehen; so entstehen ihm seine größten und hartnäckigsten Feinde. Hatte er es nötig, einem Nietzsche, einem Hugo Wolf derart offen entgegenzutreten, wie er es getan hat?

Die Abneigung gegen äußere Wirkung, der vollkommene Mangel jeglicher Eitelkeit, eben das „Pathos der Sachlichkeit“, von dem ich vorhin sprach, charakterisierte auch seine tägliche Lebensführung. Sein Unabhängigkeitsbedürfnis, der ausgesprochene Wille, sich durch nichts Überflüssiges stören zu lassen, brachte ihn dazu, möglichst unbemerkt, gleichsam anonym zu leben. Das ging so weit, daß er sich einer Art von Mimikry bediente, sich oftmals gefiel in einer halb ironischen, halb skeptischen Selbstverkleinerung. Was natürlich häufig mißverstanden wurde. Es gab Leute, die es ihm tatsächlich glaubten, wenn er erklärte, daß er an seinen Werken zeit seines Lebens niemals wirkliche Freude gehabt hätte — als ob dann solche Werke jemals hätten entstehen können —, oder wenn er seine Stellung in der Musikgeschichte in

skeptisch abwägendem Tone mit der von — Cherubini verglich usw. Auch seine Gewohnheit, nähere Freunde, besonders Frauen — Frau Schumann, Frau v. Herzogenberg — um ihr Urteil, um Ratschläge für etwaige Änderungen in seinen Werken zu bitten, hängt hiermit zusammen. Wenn dann in solchem Falle, in Verkennung der wirklichen Situation, naiverweise solche Ratschläge wirklich gegeben wurden, mußten die Betreffenden mit Staunen merken, daß sie niemals ernst genommen wurden.

Über seine Werke sprach er überhaupt ungern. Er war sich, wie alle großen Sachlichen, völlig klar über den Unterschied der wirklichen Tat, wie sie im Kunstwerk sich manifestiert, und dem Drumherumreden, das inzwischen in unserem superklugen Zeitalter so unerträglich geworden ist, und das zu seinen Lebzeiten gerade anfang, sich breitzumachen. Zumal in seinen letzten Lebensjahren lebte er bewußt immer mehr auf die Zukunft, auf die Ewigkeit hin. Es ist aus der Geschichte seiner Beziehungen zu Bülow bekannt, wie wenig wichtig ihm die Aufführung seiner Werke erschien, wie relativ belanglos ihm sogar erschien, wie sie aufgeführt würden. Ja, es ging so weit, daß er selbst in seinen letzten Lebensjahren, wie mir berichtet wird, seine eigenen neuen Werke, etwa die Klarinetten-Kammermusik mit Klavier, nur noch gleichsam für sich selbst, ohne jedes Bedürfnis nach Klarheit der Darstellung nach außen hin (also objektiv genommen: schlecht), gespielt habe. Die Welt

des Tages wurde ihm gleichgültig, fiel mehr und mehr von ihm ab.

Brahms gehörte zu jenem Riesengeschlecht germanischer Musiker, das mit Bach und Händel begann, sich mit Beethoven usw. fortsetzte, und bei dem eine kolossale Körperkraft sich mit größter Zartheit und Sensibilität paart. Sein Charakter, sein Wuchs sind durchaus nordisch. Mir schien er immer ein Nachfahre jener altdeutschen oder holländischen Künstler, jener van Eyck, Rembrandt usw., in deren Werken Innigkeit, Phantastik, gedrängte, oftmals ungestüme Kraft und wunderbarer Formsinn sich vereinigen. In einzelnen Werken, z. B. den großen Variationenzyklen, tritt seine Verwandtschaft mit altdeutschem Fühlen besonders hervor. Seine Kraft zu formen ist außerordentlich groß, und sein Formsinn spricht sich in allem aus, was uns von ihm überkommen ist — in jeder kleinen brieflichen Äußerung nicht weniger als in seinen Symphonien und Liedern. Es ist indessen eine typisch germanische Art von Form, die Brähms eignet; eine Form, die niemals um ihrer selbst, stets nur um des „Gehaltes“ willen da zu sein scheint, eine Form, bei der sich ein gedrängter, ja geballter Inhalt eigentümlich mit Ebenmaß und anmutiger Klarheit eint. Es ist eine wilde, phantastisch-dämonische Welt, von der seine Werke zeugen — und doch diese schlanke, streng organische Gliederung! Wenn irgend etwas, so ist Brahms'sche Musik geeignet, jenes immer wieder von neuem auftauchende Vorurteil von der typisch

deutschen Formlosigkeit, der Unfähigkeit der Deutschen zur klassischen Gestalt, Lügen zu strafen.

In der Musikgeschichte lesen wir, daß Brahms eine künstlerische Entwicklung nicht erlebt habe, wie etwa Beethoven und Wagner. Das ist natürlich nicht richtig. Seine Entwicklung war ebenso organisch folgerichtig und ausgeprägt wie die irgendeines andern großen Künstlers; nur hatte sie, entsprechend seiner Natur und entsprechend der Aufgabe, vor die ihn das Schicksal stellte, einen andern Verlauf. Er eroberte keine neuen Gebiete wie jene, denn die gab es in seinem Sinne nicht mehr. Seine Entwicklung verlief nicht expansiv, sondern gleichsam intensiv. Seine Werke werden mit höherem Alter immer knapper, dichter, gedrängter, in der Empfindung dabei immer schlichter. Und es zeigt sich gerade an ihm, daß es eine Entwicklung und Entfaltung nicht nur nach der Seite der Vielfältigkeit hin gibt, sondern auch nach der der Einfachheit. Wie schon bei Beethoven, so war auch bei ihm die Tendenz, einen gewaltigen, grenzenlos erlebten Inhalt auf die einfachste und knappste Form zu bringen; nicht umgekehrt (wie es vorwiegend später gemacht wurde), aus einem einfachen Material eine große chaotisch-scheinende Welt aufzubauen. Und hier ist der Punkt, wo Brahms für den Musiker von heute eine ungeahnte Aktualität gewinnt; er war der erste, der sich zwar nicht nach rückwärts wandte, aber sich trotzdem darüber klar war, daß der ewige Fortschritt als Ziel

schlechthin in der Musik — wie in aller Kunst — eine Illusion sei. Eine Erkenntnis, die gerade in letzter Zeit wieder von neuem zum Bewußtsein der Allgemeinheit zu kommen beginnt. Brahms' Situation, seine Erkenntnis nimmt gleichsam Situation und Erkenntnis von heute vorweg. Und wie man es auch mache: er für seinen Teil hat gezeigt, daß es noch andere Aufgaben gibt, als das Material der Kunst ins Ungemessene zu erweitern. Daß auch aus dem scheinbar Bekannten das Neue, das Unbekannte entstehen kann, daß auch das Sichumsehen, das Neubeackern bekannter Erde eine Leistung für die Zukunft und damit die Forderung der Stunde sein kann.

Noch in einem besonderen Sinne aber ist Brahms für uns von Bedeutung, und zwar durch eine Eigenschaft, für die man in den letzten Jahrzehnten* der Musikentwicklung wenig Schätzung hatte, für die uns erst heute wieder der Blick geschärft wird. Es ist das, was ich, in einem Wort zusammengefaßt, seine Volksverbundenheit nennen möchte. Ich meine damit nicht, daß er tatsächlich ein „Kind des Volkes“ war; das ist richtig, ist hier aber nicht von Bedeutung. Ich meine vielmehr seine besondere Fähigkeit, mit und aus der großen überindividuellen Gemeinschaft des Volkes heraus zu leben und zu fühlen. Es ist das etwas, was von Anfang an in ihm lag, im Laufe seines Lebens aber

* Der Vortrag wurde gehalten im Jahre 1931.

immer klarer zutage tritt. Nicht daß er neben seinen Symphonien und Quartetten auch volkstümliche Musik schrieb, ungarische Tänze, Zigeunerlieder usw., oder daß er der tiefste umfassendste Liebhaber und Kenner deutscher Volkslieder wurde (bekanntlich war sein letztes veröffentlichtes Werk eine Sammlung unvergleichlicher Bearbeitungen solcher Volkslieder). Ich meine etwas anderes, etwas ganz Bestimmtes: Brahms vermochte es — und darin war er seinen großen Vorgängern ähnlich —, eine Melodie zu schreiben, die bis in die kleinsten Biegungen hinein sein Eigentum war und doch wie ein Volkslied klang. Oder, umgekehrt gesagt: eine Melodie, die ein wirkliches, echtes Volkslied — und doch von Brahms war. Es war durchaus der umgekehrte Vorgang wie zum Beispiel bei Mahler; Mahler stand dem Volkslied als Fremder, als Wünschender, gleichsam Sehender gegenüber, ihm war es der bergende Hafen, nach dem seine ruhelose Seele verlangte. Er übernahm es, wie es war, er schuf gleichsam „künstliche“ Volkslieder. Brahms war selbst Volk, war selbst Volkslied. Er konnte nicht anders; gleichgültig, ob er Symphonietexten, Quartette oder Lieder schrieb. Er vermochte es daher, in zwei Takten seine ganze Individualität hineinzulegen und doch die Allgemeinverständlichkeit in hohem Sinne sich zu bewahren; eine Musik zu schreiben, die modern, die zeitgemäß, individuell, sensibel war — und bei der doch der Zugang zur großen überindividuellen Gemeinschaft

nicht verschüttet erschien. Es war das eine Gabe, die auch Wagner und Bruckner besaßen, und ich stehe nicht an, hierin recht eigentlich den Triumph der Schöpferkraft, das Signum des Genies zu erblicken. Brahms gelang, was so viele hypergescheite Leute von heute nicht mehr wissen oder immer von neuem leugnen wollen: jene rätselhafte Synthese von subjektiver Eigenart und objektiver Verwirklichung, jene Verbindung von scheinbar individuell-begrenzter Natur und schrankenloser Hingabe an Höheres und uns alle Verbindendes. Von hier aus ist auch seine klassische Form zu verstehen, die nicht übernommen, sondern als natürliche Notwendigkeit seines Wesens erscheint. Diese klassische Form in ihrer Endgültigkeit und Allgemeingültigkeit ist ja nicht, wie die Ästhetik der Vergangenheit meinte, bloß eine „formale“ Angelegenheit, sondern eine solche der Natur. Die Naturverbundenheit in Brahms machte ihn zum Klassiker. Und wenn wir noch hinzufügen, daß diese Naturverbundenheit aufs nächste verwandt ist mit seiner Volksnähe... Doch ist hier nicht der Ort, auf die Genesis klassischer Formgestaltung, das mißverstandenste Kapitel bisheriger Kunstbetrachtung, einzugehen.

Das Volk, das Volkslied, dem Brahms entstammt, ist das deutsche. Was er vermochte, vermochte er kraft seines Deutschtums. Aber nicht — das muß auch gesagt sein —, weil er ein Deutscher sein wollte, sondern weil er ein Deutscher war. Er konnte nicht anders; und wenn auch sein Herz —

übrigens auch das ein Zeichen seines Deutschtums — allen Anregungen der außerdeutschen Welt weit offen stand, so hat er eben diese Welt doch durch sein Deutschtum bezwungen. Seine Kunst in ihrer Herbigkeit und Süße, in ihrer äußeren Verslossenheit und inneren Gelöstheit, in ihrer Phantastik und ihrem Überschwang wie in ihrer Selbstzucht und strengen Größe ist deutsch. Er war der bislang letzte Musiker, der in diesem Sinne die Weltgeltung der deutschen Musik noch einmal mit eindeutiger Klarheit allen vor Augen geführt hat.

Brahms und die Krise unserer Zeit

1934

Gerade bei großen Künstlern sehen wir häufig, daß sich von der Mitte des Lebens ab ihre Stellung zu Umwelt und eigener Kunst langsam zu ändern beginnt. Besteht in ihrer Jugend völlige Übereinstimmung zwischen den Forderungen der Umwelt und denen des eigenen Ich, ist zu dieser Zeit ihre Kunst ebenso sehr „zeitgemäß“ wie Ausdruck ihrer Persönlichkeit, so wird das in späterem Alter anders. Mit dem Sichbehaupten und Sichdurchsetzen, mit der Bezwingung der Welt setzt zugleich die innere Loslösung von ihr ein und damit die Besinnung auf die wahrhaftigsten und tiefsten Bedürfnisse der

eigenen Natur. Und so wird die Bahn frei für das Persönlichste und Allgemeingütigste, was solche Männer zu sagen haben. Es ist dasselbe, ob wir Goethe oder Rembrandt, ob wir Bach oder Beethoven daraufhin ins Auge fassen. Verbunden damit ist eine wachsende Entfremdung der Umwelt gegenüber, ein Einsamwerden, ein Hinauswachsen über die eigene Zeit.

Auch Brahms hat auf seine Weise eine solche Entwicklung durchgemacht. War er in den ersten Jahrzehnten seiner Wirksamkeit, in denen er den Grund zu seinem Ruhm legte, durchaus „Gegenwartsmusiker“, der die Sprache seiner Zeit sprach, so löste er sich später mehr und mehr aus seiner unmittelbaren Gegenwart heraus. Gerade die reifsten Alterswerke, etwa die IV. Symphonie, das Doppelkonzert, wurden bei ihrem Erscheinen, zum Teil sogar gerade von seinen Freunden, abgelehnt. Der Verfasser einer Brahms-Biographie schreibt ganz offen über den „Durchfall“ des Doppelkonzerts in Wien, dem er seinerzeit beiwohnte: „Wo hatten wir nur damals unsere Ohren!!“

Der Gegensatz Brahms' zu seiner Zeit sprach sich vor allem darin aus, daß er, seiner Natur gemäß, nicht, wie Beethoven, im Alter expansiver, sondern im Gegenteil immer schlichter, stiller, knapper, konzentrierter wurde; die Zeit ihrerseits aber, ausgehend von den Riesengebilden des Wagnerschen Musikdramas, drängte zu den Mammutformen und den Erweiterungen der Tonsprache der Strauß,

Mahler, Reger usw. Auch diese Epoche ist inzwischen vergangen; der stille Kampf der Brahms'schen Musik aber mit dem Geiste der Zeit ist auch heute noch nicht beendet. Das hat seinen besonderen Grund.

Brahms hat gelegentlich geäußert, die Musikgeschichte werde ihm einmal einen Platz anweisen ähnlich dem von Cherubini. Dieser Ausspruch, skeptisch, doppelgründig wie die meisten Brahms'schen Aussprüche, ist natürlich mißverstanden worden. Nicht über sich selbst wollte er damit aussagen — das hat der scheue, in sich gekehrte Mann zeit seines Lebens nicht getan —, sondern die „Musikgeschichte“ wollte er damit charakterisieren, das heißt das, was als Musikgeschichte in seiner Zeit und vielfach bis heute gelehrt und getrieben wird: eine Disziplin, für die die Entwicklung des Materials an sich (etwa der Rhythmik, der Harmonik usw.) und zugleich damit die verschiedenen Richtungen, Strebungen, Einflüsse als der eigentliche Inhalt des Musikgeschehens betrachtet werden, die Menschen aber, die sie tragen, mehr in ihrer Eigenschaft als Vertreter solcher Richtungen denn als Persönlichkeiten um ihrer selbst willen bewertet werden.

Und für diese Musikgeschichte hat nun Brahms gar nicht so unrecht, sich einen cherubiniähnlichen Platz anzuweisen. Eine Funktion im Sinne des „Fortschritts“ erfüllte die Musik seiner späteren Zeit nicht mehr. Der auflösenden Tristan-Harmonik,

den ersten Anfängen späterer Polytonalität usw. stand er, der stets die reinmusikalische Gesamtform im Auge hatte, ablehnend gegenüber. Die Harmonik des Brahms etwa der neunziger Jahre ist von der Schuberts in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kaum verschieden. Trotzdem aber ist der Vergleich mit Cherubini falsch. Und hiermit nun kommen wir auf das, was den Fall von Brahms für uns heute bedeutungsvoll macht, ihm geradezu unmittelbarste Aktualität verleiht.

Brahms ist der erste große Musiker, bei dem sich geschichtliche Bedeutung und Bedeutung als künstlerische Persönlichkeit nicht mehr decken. Daß dem so war, war nicht seine, sondern Schuld seiner Epoche. Selbst die abseitigsten Formgebilde Beethovens waren aus Beethovens Zeit heraus geboren, insofern sie die Sprache und die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Zeit in Anspruch nahmen. Das Wollen Beethovens, so zeitlos und zukunftsfruchtig es auch sein mochte, war irgendwie dem Wollen der Zeit gemäß. Beethoven wurde von seiner Zeit „getragen“. Selbst die kühnsten und konsequentesten Werke Wagners sagten nicht nur von der gewaltigen Menschlichkeit seines Schöpfers aus, sondern erfüllten zugleich Wollen und Möglichkeiten seiner Epoche. Er war, so sehr er sich damals im Gegensatz zu seiner Zeit empfinden mochte, doch deren Ausdruck. Bei Beethoven, bei Wagner — auch bei späteren, wie Strauß, Reger, Debussy, Stravinsky — deckt sich persönliches Wollen und Wollen der Zeit. Bei

Brahms, und zum erstenmal bei ihm, geht dieses Wollen verschiedene Wege. Und dies nicht deshalb, weil Brahms nicht zutiefst ein Mensch seiner Zeit gewesen wäre, sondern weil die materiell-musikalischen Möglichkeiten seiner Zeit andere Wege gingen, der Art seines Wollens nicht genügten. Er ist der erste, der somit als Künstler und Schöpfer größer war als seine musikgeschichtliche Funktion.

Er ist damit der erste, der sich verteidigen mußte, um das zu bleiben, was er war — was seinen Vorgängern bis zu Wagner noch selbstverständlich, von der Gunst der Zeiten getragen, in den Schoß fiel. Damit wurde er der erste, der seiner Zeit zuinnerst entgegentreten mußte, nur um bewußt das tun zu können, was früheren Geschlechtern selbstverständlich war: den Menschen in den Mittelpunkt aller Kunst und Kunstübung zu stellen — den Menschen, der immer neu und doch immer derselbe ist. Denn nicht Entwicklung der Materie — der Harmonik, Rhythmik usw. — ist Sinn der Geschichte, sondern der Ausdruckswille derer, die sich dieser Materie erst bedienen. Nicht der Grad der „Kühnheit“, der Neuheit des Gesagten vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, sondern der Grad der inneren Notwendigkeit, der Menschlichkeit, der Ausdrucksgewalt ist Maßstab für Bedeutung eines Kunstwerks.

So erlebt Brahms als erster die Krise der Zeit, indem er nicht als ihr Objekt in ihr steckenbleibt,

sondern sich ihr entgegenstellt. Hier von Reaktion zu sprechen, ist falsch; er war ein moderner Mensch und blieb es zeitlebens. Auch da, wo er die Einheit des Ganz-Menschlichen nicht preisgab, ja — wie wir heute sehen — gerade da besonders.

So ist seine Kunst schlicht und menschlich geblieben. Er vermochte es, durchaus einfach, durchaus natürlich und doch ganz er selbst zu bleiben. Seine Kunst hat — als die des letzten deutschen Musikers neben Wagner — Weltgeltung erlangt, obwohl oder gerade weil sie völlig deutsch und als solche kompromißlos war. Er ist heute in einer Reihe von Ländern einer der meistgespielten Komponisten geworden. Wie sich selbst, so hat er seine Kunst frei und unberührt zu halten gewußt von der Krise, die das europäische Geistesleben seit etwa fünfzig Jahren heimsucht, und die sich auf musikalischem Gebiete vor allem durch die tiefgehende Entfremdung zwischen Publikum und schöpferischem Musiker ausspricht. Eine Krise, die überwunden werden muß, soll ein lebendiges Musikleben weiterbestehen.

ANTON BRUCKNER

Vortrag, gehalten anlässlich des Festes
der Deutschen Bruckner-Gesellschaft in Wien 1939

Meine Berechtigung, über Bruckner etwas auszusagen, leite ich nicht aus der Tatsache her, daß ich hier im Augenblick als Präsident der Deutschen Bruckner-Gesellschaft vor Ihnen stehe, sondern einmal aus meinem Musikertum überhaupt, und dann, weil das Werk Bruckners mich mein ganzes bewußtes Musikerdasein hindurch begleitet hat. Die IX. Symphonie Bruckners war das erste Werk, das ich in meinem Leben als Zwanzigjähriger — schlecht und recht — dirigiert habe, und oft hatte ich seitdem Gelegenheit, mit dem Taktstock für Bruckner zu zeugen.

Auch wenn ich hier zu Ihnen über ihn spreche, tue ich es als Musiker. Man kann einem Mann wie Bruckner von verschiedenen Seiten nahekommen versuchen, hier ist es allein das Schicksal der Musik Bruckners, die Irrtümer und Mißverständnisse, denen sie immer wieder ausgesetzt ist, die uns zu beschäftigen haben.

Bruckners große Kunst ist bereits ein notwendiges Element für den heutigen deutschen Menschen geworden. Sie ist gegenwärtig, vielleicht gerade, weil sie dem Überzeitlichen zugewandt ist. Sie nötigt uns, die üblichen historischen Methoden, mit denen die unmittelbare Beziehung des Gegenwartsmenschen zur Kunst der Vergangenheit im wahren Sinn „belastet“ ist, daheim zu lassen. Nicht als ob Bruckner nicht aus seiner Zeit hervorgewachsen wäre. Während aber seine Zeitgenossen Wagner und Brahms ihre Epoche in hohem Maße geformt und gebildet haben, vorwärtsdrängend oder retardierend die eigentlichen Baumeister ihres Zeitalters wurden, stand Bruckner abseits. Er arbeitete nicht für das Heute; er dachte in seiner Kunst nur an die Ewigkeit und schuf für die Ewigkeit. So wurde er der mißverstandenste der großen Musiker.

Bei ihm war alles anders als bei anderen Großen: dies geht bis in die äußeren Lebensdaten, bis in den Entwicklungsgang hinein. Er beginnt in reifen Jahren, als andere schon ein ganzes Lebenswerk hinter sich hatten. Schubert und Mozart hatten schon vollendet, als Bruckner noch Kontrapunktaufgaben schrieb. Gewiß, wir kennen auch sonst Meister, die im Alter Großes geleistet haben. Von einem Haydn, einem Verdi möchten wir versucht sein zu sagen, daß sie im Alter gleichsam jung geblieben seien. Daß aber ein Künstler erst in höherem Alter der

eigenen schöpferischen Kraft überhaupt inne wird, das finden wir nur bei Bruckner. Wenn wir freilich die Art seiner Kunst bedenken — wie tief bezeichnend erscheint uns da dies erst im Alter Zu-sich-selber-Gelangen!

Merkwürdig, problematisch auch die menschliche Persönlichkeit des Meisters! Auf der einen Seite tiefe, bis in die Einzelheiten hinein selbstsichere und originelle Werke, auf der anderen ein bäuerlich-beschränkt wirkender, kindlich-unsicherer Mensch, für den es charakteristisch erscheint, daß er an seinen Kaiser nur die Bitte zu richten weiß, ihn vor einem gefürchteten Kritiker zu beschützen. Wie läßt sich das vereinen mit dem Satz von der Einheit von Künstler und Mensch, den wir bei allen Großen bestätigt finden?

Und wie der Mann, so ist auch das Schicksal seiner Musik: anscheinend widerspruchsvoll, von der Norm abweichend. Zunächst bei ihrem Erscheinen umstritten und bekämpft wie keine andere, wurde ihr ein wirklich einheitlicher Erfolg auch später nicht beschieden. Gewiß ist Bruckner heute in Deutschland längst „durchgedrungen“ — ein äußeres Zeichen dafür ist die Aufstellung seiner Büste in der Regensburger Walhalla sogar noch vor der von Schumann und Brahms, die doch, historisch genommen, ungleich mehr auf die deutsche Musik und die Musik der Welt eingewirkt haben. Eine späte Genugtuung für ihn, die auf die Initiative

des Führers zurückgeht, der auf diese Weise den großen Sohn seiner Heimat Erde zu ehren weiß. Und dennoch gibt es auch in Deutschland heute noch viele, die seiner Musik ferne stehen. Seine Deutung in der Öffentlichkeit seiner Zeit fing gleich mit einem Mißverständnis an: in dem großen Kampf zwischen Wagner und Brahms — dem Kampf zwischen dramatisch-bedingter und absoluter Musik — wurde Bruckner für die falsche Seite, nämlich für Wagner, in Anspruch genommen. Gewiß mochte das seine Gründe haben; trotzdem war er in Wirklichkeit sicherlich nicht weniger absoluter Musiker als Brahms. Gerade aber der Kampf gegen Brahms bildete sich später — verstärkt durch das Wirken der beiderseitigen „Freunde“ — geradezu als „sein Kampf“ heraus.

Den Männern, die zu seinen Lebzeiten die undankbare Aufgabe auf sich nahmen, durch immer wieder neue Aufführungen seine Musik der Mitwelt klarzumachen, können wir niemals dankbar genug sein. Wie schwer diese Aufgabe, wie groß der Abgrund war, der damals zwischen Bruckners Musikauffassung und der des übrigen, vorwiegend durch Brahms und Wagner gebildeten Wien klappte, dafür haben wir nachträglich einen, wenn auch indirekten, so doch besonders eindrucksvollen Beweis erhalten. Ich meine die Tatsache der Urfassungen seiner Symphonien, die heute, über 40 Jahre nach dem Tode des Meisters, durch die hingebende Arbeit verschie-

dener, zuletzt vor allem von Robert Haas, bekanntgeworden sind.

Ernste, sachliche Männer, Musiker wie Schalk und Löwe, die den Meister kannten, liebten und verehrten, hielten es seinerzeit offenbar für unmöglich, seine Werke in ihrer Urgestalt dem Publikum vorzuführen, verzweifelten daran, sie unmittelbar verständlich zu machen. Sie versuchten Brücken zu schlagen, zu vermitteln. Und eine solche Brücke, eine solche Vermittlungsaktion stellen diese Bearbeitungen dar. Wie der Meister sich selber dazu stellte, wieweit er bei diesen bearbeiteten Ausgaben beteiligt war, oder sie sich nur gefallen ließ, oder gar gegen sie protestierte, das wird wohl für immer unentschieden bleiben. Welche Bedeutung diese noch im Erscheinen begriffenen Urfassungen für die Zukunft haben werden, ist heute noch nicht abzusehen. Sicherlich erfolgte der eigentliche Kampf und Sieg Brucknerscher Musik in den früher bekanntgewordenen Fassungen. Für unsere Kenntnis Brucknerscher Tonsprache, Brucknerschen Stilwillens und Fühlens sind jedoch die Urfassungen sehr bedeutsam und aufschlußreich; die Unterschiede liegen sowohl in der Instrumentation wie in der Tempoführung; beide Male ist es die größere Einfachheit, Einheitlichkeit, Geradlinigkeit, die die Urfassungen kennzeichnet und dem weiträumigen Musikempfinden des Meisters mehr zu entsprechen scheint. Auch bei den zahlreichen, in den Urfassungen wieder aufgemachten Strichen hat man im allge-

meinen das Empfinden größeren organischen Zusammenhanges, und dies nicht nur innerhalb der Einzelheiten, sozusagen von Takt zu Takt, sondern vor allem auch in bezug auf das jeweilige Ganze. Gerade da, wo die Sprünge am rücksichtslosesten waren — das Finale der V. Symphonie hatte früher 122 Takte weniger als jetzt —, steht die größere Kraft, Klarheit und Wirksamkeit der Urfassung außer Frage. Dieses monumentalste Finale der Weltliteratur ist uns dadurch geradezu neu geschenkt.

Wie merkwürdig aber nun die Tatsache dieser verschiedenen Fassungen! Bei welchem anderen Musiker finden wir ein solches immerwährendes Umarbeiten derselben Werke! Wir wissen von Beethoven, daß er schwer und langsam arbeitete. War aber der Entstehungsprozeß zu Ende, so war das Werk auch fertig. Hat man dagegen bei Bruckner nicht geradezu den Eindruck, als ob ein Werk für ihn auch innerlich nie ganz fertig würde? Als läge es im Wesen dieser grenzenlos-expansiven Musik, in ihrem Streben über sich hinaus, nie ganz fertig, ganz „endgültig“ zu werden?

Wie schon gesagt, verlief die Entwicklung der Bruckner-Bewegung, verglichen mit anderen ähnlichen Strömungen, durchaus eigenartig, vom Normalen abweichend. Gewiß setzte sich Bruckners Musik allmählich durch, bemächtigte sich nach Löwes, Schalks, Nikischs Vorangehen mehr und mehr die Kapellmeister der in diesen Symphonien enthaltenen großen und dankbaren Aufgaben.

Einen wesentlichen Anteil zum tieferen Verständnis Bruckners aber gewann das Wort. Ich meine hier nicht das rein-biographische, sondern die Versuche von hervorragenden Musikern und Gelehrten, die Kunst Bruckners zu erklären, theoretisch zu unterbauen. Eine ganze Literatur entstand, um dieser weltabgewandten Musik das Rüstzeug zu schmieden, mit dem sie im Kampf der Meinungen bestehen sollte. In diesem Sinne schuf August Halm den Begriff von zweierlei Kulturen der Musik, unter welchem er die Welt Bruckners (zu der er auch Bach zählt) und die Mozarts und Beethovens, d. h. der eigentlichen Klassiker, voneinander schied. Halms Wirkung war stark, zumal dieser stille, originelle schwäbische Musiker im besonderen Maße die Gabe besaß, Musikalisch-Substantielles in Worten auszudrücken. Würde seinerzeit zuerst die Brucknersche Musik gerade von der sich auf die Klassiker stützenden Partei bekämpft — Druck erzeugt Gegendruck —, so sollten nun umgekehrt die Klassiker, insbesondere Beethoven, im Namen Bruckners entthront werden. Im Anschluß an die Tätigkeit Halms und seiner Nachfolger setzte sich tatsächlich in weiteren Kreisen die Meinung fest, als ob Bruckner als Formschöpfer Beethoven nicht nur erreicht und fortgesetzt, sondern gar übertroffen habe.

Dem muß entgegengehalten werden, daß es nicht angeht, an Beethoven Brucknersche Maßstäbe anzulegen. Mit demselben Recht könnten auch an Bruckner Beethovensche Maße angelegt werden; wenn

schon zwei Kulturen der Musik, so möge man doch vermeiden, gerade das zu vergleichen, was sich dem Vergleich entzieht. Man tut Bruckner durch diese Art Propaganda keinen Dienst. Übrigens hat Halm später, in dem in seinen letzten Lebensjahren veröffentlichten Buch über Beethoven, seine frühere Stellungnahme gegen Beethoven weitgehend revidiert.

Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß die Bruckner-Bewegung auf dem besten Wege ist, das nachzuholen, was Bruckner zu seinen Lebzeiten vermissen mußte, und sich — über das Ziel hinaus — zu einer Art Orthodoxie auszuwachsen. Eine solche aber hat ihre zwei Seiten. Die Wagner-, die Brahms-Orthodoxie, die „Wagnerianer“ und „Brahmsianer“ — obwohl sie seinerzeit nötig gewesen sein mögen — haben doch eigentlich auf die Dauer nur Unheil angerichtet. Schon Goethe ließ sich mißbilligend über die leidige Eigenhaft der Deutschen aus, immer einen gegen den anderen auszuspielen, sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wer größer sei, er oder Schiller, anstatt froh zu sein, zwei „Kerle“ solcher Art zu besitzen.

Sachlich ist der Gegensatz Wagner—Brahms heute längst bereinigt; wir wissen, daß Musikdrama und absolute Musik durchaus nebeneinander bestehen können, ohne sich auszuschließen. Trotzdem wollen Wagnerianer und Brahmsianer nicht aussterben. Immer noch spukt irgendwie die alte Feindschaft in den Köpfen, und es scheint fast, als ob es mit dem Gegensatz Brahms—Bruckner, der

gewissermaßen ein Ableger davon ist, ebenso bleiben sollte. Man verstehe mich recht: gegen begeisterte Gefolgschaft einem einmal erkannten Großen gegenüber habe ich nichts einzuwenden. Sie ist mir allemal lieber als blasierteres, schein-historisches Relativieren der Werte. Kunst ist der Liebe verwandt; bei ihr gilt geradezu: je größer die Liebe, desto tiefer die Erkenntnis. Warum aber in der Kunst die Liebe zum einen die zum anderen ausschließen soll, ist mir nicht verständlich.

Auch sonst besagen Schlagworte gerade Bruckner gegenüber wenig. Ob man ihn aus konfessionellen Gründen auf den Schild erhebt oder in ihm die Verkörperung oberösterreichischer Landschaft sieht — all dies, so richtig es im einzelnen sein mag, wird der umfassenden Wirklichkeit seiner Erscheinung nicht gerecht. Auch wenn man ihn als besonderen Vertreter germanischen Kunstgeistes in Anspruch nimmt, sagt man nicht viel von ihm aus; das paßt auf Brahms ebenso. Zu denken gibt es, wenn er — offenbar infolge der über seine Persönlichkeit bekanntgewordenen, meist reichlich tendenziösen Anekdoten — als der naive, in seinem Kinderglauben ruhende Künstler gepriesen wird, der als solcher zwar sehr rührend, im übrigen aber nicht so ganz ernst zu nehmen sei. Man kennt jene Neid-Einstellung einer bürgerlichen Mittelmäßigkeit gegen die Großen, denen man ihre Größe nicht abstreiten kann, aber gerade darum gerne etwas anhängt. Der „schlechte Charakter“ von Wagner,

die „krankhafte Verbitterung“ von Beethoven, die „Philiströsität“ von Brahms, die „intellektuelle Minderwertigkeit“ von Bruckner — alles das ist auf demselben Baume gewachsen,

Besonders fragwürdig aber scheint es, wenn gerade diejenigen von der Ursprünglichkeit und dem Gottesglauben Bruckners so bewundernd reden, die selber von allem, was Glauben, was Ursprünglichkeit ist, am wenigsten besitzen, jene Skeptiker und Intellektuellen der Großstadt, bei denen Bruckner seit einiger Zeit Mode zu sein scheint. Man schafft keine großen Kunstwerke ohne höchste geistige Verantwortung und Kraft. Einen Künstler, der im Trancezustand Werke hervorbringt, die über seine übrigen intellektuellen Fähigkeiten hinausgehen, hat es nie gegeben. Wenn Bruckner in dieser Welt als Fremdling erscheint, so doch nur darum, weil er sie zu wenig beachtet; weiler in jener um so heimischer ist.

Hier zeigt sich der für die Bruckner-Bewegung charakteristische literarische Einschlag von seiner negativen Seite. Auf solche Weise entsteht nur allzu leicht ein falsches, verlogenes Bruckner-Bild. Die grandiose Wirklichkeit der schlichten, ehrwürdigen Gestalt dieses großen Künstlers läuft Gefahr, „Literatur“ zu werden. Hat Bruckner das nötig?

Gerade als Bewunderer Bruckners muß man den Tatsachen ins Gesicht sehen. Und Tatsache ist, daß der Erfolg der Brucknerschen Musik bisher immer irgendwie begrenzt blieb. Man glaube nur ja nicht, daß es die Kritiken des Herrn Hanslick waren, die

beim ersten Erscheinen dieser Werke allein ihren Mißerfolg verursachten. So etwas können Kritiken gar nicht. Es waren vielmehr — das muß man sich immer vor Augen halten — die Ersten und Besten der Zeit, eine ganze Musikergeneration: nicht nur ein Bülow, ein Brahms (der bekanntlich Wagner gegenüber voll Bewunderung war), sondern auch Weingartner, Wüllner und viele andere, die Bruckners Musik verständnislos gegenüberstanden.

Und auch heute: während Brahms ein musikalisches Weltereignis geworden ist, das dem Wagners kaum nachsteht, blieb die Wirkung Bruckners im wesentlichen auf die unmittelbar-deutsche Kultursphäre beschränkt. Ich selber habe Brucknersche Symphonien in Amerika, in England, in Italien dirigiert. Überall derselbe Mangel an Verständnis. Und es scheint mir, daß nicht damit zu rechnen ist, daß dies in absehbarer Zeit wesentlich anders werden wird. Besonders Hörer romanischer Länder sprechen immer wieder von Formlosigkeit; Musiker stoßen sich an dem übermäßigen Gebrauch des Mittels der Sequenz, an den stereotypen Schlüssen usw.

Es würde den Rahmen dieser Betrachtung sprengen, wenn ich auf das, was mit wirklichem oder scheinbarem Recht gegen Bruckner vorgebracht werden kann, näher einginge. Was aber gesagt werden muß — und nicht nur den Deutschen, sondern musikempfindlichen Menschen überhaupt —, ist, daß es auf alle diese Dinge leztlich gar nicht ankommt. Nicht das Fehlen von Mängeln, die Fehler-

losigkeit macht die Bedeutung eines Kunstwerkes aus — das glauben nur geborene Kritikernaturen und Philister —, sondern die Kraft und Größe der Aussage. Die Abgeschliffenheit, das Fehlen von Angriffsflächen, macht ein Werk vielleicht weitläufiger, erleichtert seine internationale Verbreitung; sein innerer Wert wird dadurch nur wenig berührt.

Ich erinnere mich, daß vor mehr als zwanzig Jahren eine Rundfrage durch die musikalische Welt ging nach dem bedeutendsten Werk der gesamten Musikliteratur aller Nationen. Dieselbe wurde damals von einem sorgfältig ausgesuchten internationalen Gremium beantwortet; man einigte sich — nicht etwa auf die „Matthäuspasion“, die „Neunte Symphonie“, die „Meistersinger“, sondern — auf die Oper „Carmen“. So etwas ist kein Zufall. Wenn es auf Eleganz und Vollendung, wenn es auf Geformtheit in erster Linie ankommt, so verdient „Carmen“ eine Ausnahmestellung. Es gibt aber noch andere Maßstäbe, die zumal uns Deutschen gemäßer sind, mehr entsprechen.

Alle wirklichen oder eingebildeten Mängel des Brucknerschen Werkes zugegeben — was übrigbleibt, ist von einer solchen Kraft und Größe, daß dadurch diese Mängel hundertfach aufgewogen werden, ja der Triumph dieser Musik geradezu um so größer erscheint. Der Weihe, Tiefe und Reinheit dieser Tonsprache kann sich niemand entziehen, der sie jemals wirklich erlebt hat. Selbst die Mängel scheinen, wenn man sich in Bruckners Werk ver-

senkt, irgendwie notwendig, irgendwie dazuzugehören. Bruckner ist einer jener in der gesamten europäischen Geschichte nur ganz selten erschienenen Genien gewesen, deren auferlegtes Schicksal es war, das Übernatürliche wirklich zu machen, das Göttliche in unsere menschliche Welt hineinzureißen, hineinzuzwingen. Sei es im Kampfe der Dämonen, sei es in Klängen seliger Verklärung — auf das Göttliche in ihm und über ihm war zutiefst das ganze Sinnen und Trachten dieses Mannes gerichtet. Er war gar kein Musiker. Dieser Musiker war in Wahrheit ein Nachfahre jener deutschen Mystiker, jener Ekkehardt, Jakob Böhme usw. War es ein Wunder, daß er im diesseitigen Leben stets ein Fremdling blieb, daß er ihm verständnislos, weil im tieferen Sinne interesselos, gegenüberstand? Er kannte anderes und Besseres. Und ist es dann nicht wirklich gleichgültig, ob ein solcher — wie Böhme — Schuster oder ein österreichischer Kantor ist?

Künstler von der Art Bruckners wirken innerhalb ihrer Umgebung wie erratische Blöcke, wie Erinnerungen an eine größere Vorzeit. Sie scheinen mit der Umwelt und ihren historischen Bedingtheiten weniger verknüpft als andere, weniger von ihr abhängig, weniger aus ihr herzuleiten. Schon daraus erklärt sich die Verständnislosigkeit, der sie bei Lebzeiten immer und notwendig begegnen. Gerade deshalb aber wiederum zwingen sie alle und jeden irgendwie zur Stellungnahme. Man kann ihnen nur unmittelbar, als Mensch von heute, Aug in Auge,

gegenübertreten oder gänzlich an ihnen vorübergehen. Sie erwarten und verlangen auch vom Hörer jene völlige Hingabe und Entrückung, die dann freilich wunderbaren Gewinn in sich selbst trägt.

Was es für einen Künstler dieser Art bedeutet, ein solches Schicksal zu tragen, ahnt die Menschheit nicht. Er trägt wahrhaftig seine Dornenkrone. Uns aber ziemt es, in Demut und Dankbarkeit dessen eingedenk zu sein, daß uns und unserer Nation die göttliche Vorsehung solche Mittler, solche Künder unser selbst geschenkt hat.

★

Wenn wir nun noch die Frage aufwerfen, was uns Menschen von heute ein Künstler wie Bruckner auf unserem eigenen Wege helfen kann, was er für unsere eigene Zukunft bedeutet, so ist das zugleich nicht zum wenigsten eine Frage nach uns selbst. —

Biologisch betrachtet stellt Bruckner, wie ich schon andeutete, eine eigenartige Mischung dar: Volkskind, Bauer auf der einen Seite, sensibler, für alle Ekstasen sublimster Art empfänglicher Künstler auf der anderen. Diese Mischung von Kräftigst-Primitivem und hoher Geistigkeit findet sich gerade unter deutschen Musikern nicht selten. Bruckner hat hierin Vorgänger in Schubert, Haydn, Beethoven, Brahms — wenn es auch scheinen mag, als ob bei ihm oftmals das Volkstümliche noch naiv-unmittelbarer, das Geistige noch sublimier und weltenferner sei. Man meint heute oft, daß solche Mischung unmöglich sei, hoch-differenzierter Geist

und volkstümliche Einfachheit sich in sich selbst widersprechen. Dem ist indessen nicht so. Die Erfahrung zeigt, daß gerade das höchst-productive Genie — zumal in der Musik — besonders oft solches Zugleich aufweist. Jedenfalls hängt die eigentümliche Richtung des Genies Bruckners, die unbewußte Tendenz seines Geistes nach einfacher Größe, Monumentalität, nach Allgemeingültigkeit der Aussage damit zusammen. —

Bruckner ist Erbe aller Kunstmittel der Hochromantik; er steht inmitten einer Epoche, in der die Klangwelt bereits allenthalben in Teil-Sensationen, in Einzelreize aufgelöst wird. Er wendet die Mittel dieser seiner Zeit unbedenklich an, wo und wie er sie findet, er weicht ihr in keiner Weise aus — und doch bleibt er, der er ist. Er allein in seiner Umgebung scheint die Kraft zu besitzen, eine von Richard Wagner zu ganz anderen Zwecken erfundene Klangwelt und Harmonik eigenen Zielen dienstbar zu machen, jene Kraft des Siegfried, den Nibelungenring, der jedem anderen Verderben bringt, zu tragen, ohne von seinem Fluch getroffen zu werden. Er wird damit zu dem großen Unzeitgemäßen, der er — auch heute — immer noch ist, und der doch an das rührt, was der Zeit zuinnerst nottut. Und das ist die jenseits aller nur genialen, nur privaten Willkür liegende Allgemeingültigkeit künstlerischen Ausdruck, die verpflichtende Aussage, der Bruckner sich nicht weniger unterzieht als sein großer Schicksalsgenosse Brahms, als seine großen Vor-

gänger. Hier ist der Punkt, wo sein Schicksal an das unsere, wo unser Schicksal an ihn geknüpft erscheint.

Tauschen wir uns darüber nicht — der Wille zu dem, was ich hier in Ermangelung eines besseren Wortes das „Allgemeingültige“ nenne — dieser Wille ist heute selten geworden. Wenn theoretisch allenthalben die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit, nach „Kunst für das Volk“ usw. laut wird, so ist das nicht dasselbe. Eher ist es im Gegenteil Beweis dafür, wie sehr dem Künstler von heute die tiefere Verbundenheit mit allem, was „Volk“ heißt, abhanden gekommen ist.

Denn man muß sich darüber klar sein, daß „Allgemeingültigkeit“ und „Allgemeinverständlichkeit“ — wie ich es hier nennen will — zweierlei ist, so verschieden wie eine Melodie von Beethoven und ein internationaler Schlager. Allgemeinverständlichkeit, das heißt Verständlichkeit auf der Linie allgemeiner Banalität, verträgt sich sehr wohl mit dem extremsten Individualismus, ja gehört zu ihm wie die beiden Seiten ein und derselben Plakette. Auch der ausschließlich mit dem unverbindlichen eigenen Ich beschäftigte Künstler ist ja irgendwie Gemeinschaftswesen, nur daß diese Gemeinschaft nicht mehr Aufgabe und Ziel, nicht mehr Erhöhung und Erlösung bedeutet, daß er an ihr und mit ihr nicht mehr produktiv wird. So überläßt er sie der Konvention, der Banalität. Nicht die Einigung als solche, sondern die Art, das Zeichen, unter der sie geschieht, ist entscheidend. Der Wille zur Allgemein-

gültigkeit dagegen ist auf wirkliche Einigung der Seelen gerichtet. Dies aber ist das Zeichen des Großen.

Beispiel dafür ist folgendes: Wenn wir die Geschichte befragen, sehen wir, daß diese Allgemeingültigkeit in frühen naiven Kunstepochen unvergleichlich mehr herrschend war als später. Je weiter die Entwicklung vorrückt, je bewußter Kunstmittel und Denken werden, desto seltener finden wir sie. Und nun tritt allmählich der paradoxe Zustand ein, daß nicht etwa wie früher der aus der Masse hervorgegangene, die Masse vertretende Künstler, das dem Tagesgeschmack huldigende „einfache Gemüt“ es ist, dem es gegeben ist, sich einfach und groß, sich allgemeingültig auszusprechen, sondern nur dem großen und ursprünglichen Genie. In Zeiten, die ihre Unschuld verloren haben — und das ist vor allem auch unsre Zeit —, ist es nur noch dem ganz Starken gegeben, durch den Wust von Überliefertem und Nur-Angelerntem hindurchzudringen. Das Komplizierte ist Konvention der Zeit geworden. Nur die Größten bleiben nicht in dieser Konvention stecken, nur sie ringen sich zum Einfachen hindurch. Allerdings einem Einfachen besonderer Art, mit dem sie aber den Menschen ihre Seele zurückgeben.

Und so beginnt der zum erstenmal im 18. Jahrhundert geprägte Begriff des künstlerischen „Genies“ für unser spätes Heute einen besonderen Schicksalsklang zu bekommen. Es ist zur Notwendigkeit für uns geworden; es läßt uns zu uns selber gelangen.

Dies muß um so mehr gesagt werden, als es nicht zu leugnen ist, daß gerade der Begriff „Genie“ uns Menschen von heute stark suspekt geworden ist. Das hat seinen guten Grund. Natürlich wehrt man sich gegen einen Zustand der Abhängigkeit vieler von den Eingebungen weniger; nicht vom Volk oder — enger gesagt — vom „Publikum“ her; dieses ist stets der natürliche Träger aller Genie-Verehrung, allen Genie-Kultes gewesen. Sondern von seiten der am Kunstbetrieb unmittelbar Beteiligten, insbesondere der mittelmäßigen Künstler. Wenn es dennoch den vereinigten Bemühungen von Künstlern, Theoretikern, Historikern usw. nicht gelungen ist, das Genie zu entthronen, so ist das im Grunde nur ein Zeichen — eines der wenigen Zeichen — dafür, daß die Kunst uns noch wirkliches Bedürfnis ist.

Es wäre wohl wert, näher untersucht zu werden, warum und wieso das „Genie“ gerade im Zeitalter des sterbenden Rokoko entstand, entstehen mußte. In engem Zusammenhang damit wuchs jener andere Begriff, den uns die Goethe-Zeit geschenkt hat, und der das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch mehr oder weniger geherrscht hat: der Begriff des „Klassischen“. Auch dieser ist heute gründlich diskreditiert. Ich meine es, wie Goethe es formulierte: im Sinne einer Vollendung, eines schlechthin Vorbildlichen, eines „Ideals“, das eine ausgesprochen wertende Haltung der Welt gegenüber voraussetzt; man erklärt dieses und nur eben dieses als das

Gute, das Richtige, das Beste, und gibt dabei — ohne es zu wollen — zugleich Zeugnis von sich selbst.

Es leuchtet ein, daß nicht nur Begriffe wie das „Genie“ und das „Klassische“, sondern auch das, was ich früher das „Allgemeingültige“ in der Kunst genannt habe, innerlich zusammenhängen, eine gemeinsame Wurzel haben. Alle sind aus den gleichen Gründen unzeitgemäß. Einen entscheidenden Anteil an dieser Wandlung hatte die „historische“ Betrachtungsweise, die mit der Romantik heraufkam. Das Klassische, das, wie ich es hier meine, nichts mit dem geschichtlichen Griechenland zu tun hat und dem etwa Beethoven und Kleist genau so angehören wie Goethe und Schiller, ist das betont Unhistorische, ja das bewußt und eigentlich Anti-Historische.

Nun ist es gar kein Zweifel, daß Fähigkeit und Wille, Erscheinungen der Kunst aus ihren geschichtlichen Bedingtheiten heraus zu deuten und zu verstehen, dasjenige ist, was unsere Zeit am meisten von früheren — selbst noch vom 19. Jahrhundert — unterscheidet. Ja, vielleicht ist es nicht unrichtig, das Vermögen historischen Denkens geradezu als die größte geistesgeschichtliche Leistung der Gegenwart zu bezeichnen. Gerade dieses Denken aber erweist sich zugleich als ein wahrhaftes Danaergeschenk für die Menschen von heute.

Es ist von solchen, denen an der Unmittelbarkeit und Unschuld des Lebens gelegen ist, schon oft darauf hingewiesen worden, daß wir dadurch, daß wir etwas geschichtlich bedingt sehen, unsere eigene,

bisher unbedingte Beziehung zu den Dingen zerstören; daß dadurch, daß wir Zeiterscheinungen in erster Linie in Verhältnis zu ihrer Umgebung sehen, ihr Verhältnis zu uns selbst in zweite Linie rücken muß; daß wir damit uns selber der Möglichkeit der direkten Stellungnahme berauben. Daß wir aus Wertenden, Handelnden, Seienden plötzlich zu Danebenstehenden, zu bloßen Zuschauern werden. Zuschauer des Lebens, die zwar mehr, unendlich mehr überblicken, dafür aber unendlich weniger leben.

Tritt ein neues Kunstwerk auf, so muß es vor allem eingeordnet, registriert werden. Ob groß, ob klein, ob neu, ob alt — man will vor allem wissen, wo es hingehört. Die Frage danach, was ein Werk, ein Mann innerhalb der Geschichte bedeutet, ist wichtiger als die, was er für uns, uns Menschen von heute bedeutet. Sie tritt ersichtlich an die Stelle jener. Scheint diese Art Einstellung in ihren letzten Konsequenzen nicht dazu zu führen, daß wir uns des Zwanges, selber unmittelbar Stellung nehmen zu müssen, werten zu müssen, entheben? Ja, durchdringt diese Art von Fragestellung nicht schon so weit unser ganzes Denken und Fühlen, daß wir — eine geradezu pervers anmutende Folgeerscheinung davon — nicht mehr wagen, wir selbst zu sein, allen Ernstes an uns selber zu zweifeln beginnen?

Dieser Zustand — wahrlich! — ist der einzige, der, historisch gesehen, noch niemals im Laufe der Zeiten dagewesen ist. Es heißt das nichts anderes,

als: es gibt nichts mehr für den heutigen Menschen, das für ihn wirklich entscheidend, verpflichtend wäre, das ihn wirklich ausspräche, an und in dem er sich selbst wiedererkennt. Ihm begegnet nicht mehr die Sprache seines Schicksals in der Kunst.

Damit aber ist die Kunst von innen heraus überflüssig geworden. Sie ist zu Ende. Sie ist endgültig zu einer Angelegenheit der Bildung, des Luxus geworden — einer Bildung, die Luxus ist, weil sie ebensogut unterbleiben könnte. —

Der ganze Prozeß ist schon zu weit vorgeschritten, als daß man sich damit nicht auch theoretisch zu beschäftigen begönne. Noch niemals wurde soviel von Gemeinschaft, von Gemeinschaftskunst geredet wie heute. Nur über die Art, wie eine solche zu verwirklichen sei, ist man sich nicht einig. Gerade auf dieses Wie aber kommt es ganz ausschließlich an.

Hier darauf näher einzugehen, würde zu weit führen. Vorläufig bleibt alles ersichtlich graue Theorie. Die Musiker — ob schöpferisch oder nur reproduktiv tätig — versuchen, wenn auch etwas verschleiert und verschämt, die Wege weiterzugehen, die sie bereits vor dreißig Jahren einschlugen. Sie können sich anscheinend noch nicht entschließen, aus theoretischen Erkenntnissen der Gegenwart praktische Folgerungen zu ziehen. Dies gilt ebenso für das Verhalten der Öffentlichkeit, zumal in den Großstädten, die,

unbeschadet des unaufhörlichen Geredes von Sachlichkeit, Gemeinschaftskunst u. dgl., nach wie vor einem ebenso schrankenlosen Individualismus wie billigen Personenkult huldigt.

Grundsätzlich muß dazu aber nachfolgendes bemerkt werden: Bewußtes Wollen und Anstreben eines überindividuellen Stils bedeutet noch nicht Allgemeingültigkeit des Ausdrucks; denn solche Bemühung vollzieht sich vorwiegend im Geiste, läßt die vitale Sphäre, den eigentlichen Ursprung der Kunst, unberührt. Wahre Allgemeingültigkeit aber hat es mit dem ganzen Menschen zu tun. Notwendige Folge einseitig-geistiger Bemühungen indessen ist, daß die vitale Sphäre nicht genug an dem Mitteilungswillen des Künstlers teilhat, damit als Quell und Ursprung der Kunst ausscheidet, und, wie schon eben bemerkt — da sie nun einmal vorhanden und nicht wegzudisputieren ist —, der Banalität verfallen muß. Damit entsteht jene erst heute ganz Tatsache gewordene unüberbrückbare Scheidung zwischen ernster und Unterhaltungsmusik, die eine Äußerung eines allzu problembeladenen Lebens, die andere eines allzu leicht gewogenen Genusses. —

Wahre Allgemeingültigkeit — es muß nochmals gesagt werden — kann nur da sein, wo Oben und Unten keine unvereinbaren Gegensätze bleiben, wo auch im Volkstümlich-Niedersten sich der Adel der Gottes-Natur auswirkt, wo auch im Höchsten und

Sublimsten der Künstler nie den Mutterboden seiner geliebten Erde unter den Füßen verliert.

Dies aber ist — um auf unseren Ausgangspunkt zurückzukommen — bei Anton Bruckner der Fall. Um dessentwillen lieben wir ihn. Es gibt keinen Ton in seiner Musik, durch die ganze Skala menschlicher Empfindungen hindurch, der nicht in wahrer und unmittelbarer Verbindung mit dem Ewigen steht. Er hat gezeigt, daß man auch als Mensch der Gegenwart die Forderung nach Allgemeingültigkeit im hohen Sinne stellen kann, daß Wille zur Einfachheit, daß Reinheit, Größe, Kraft des Ausdrucks auch dem Menschen von heute eignen können.

Verehrte Anwesende! Wenn dieser Abend mit Musik begann, eröffnet von meinem lieben Freunde Wilhelm Kempff mit Tönen Johann Sebastian Bachs, so gebe ich jetzt das Wort wieder ab und weiter an dessen wahrhaftigen Schüler und Nachfahren, an den, dem diese Betrachtungen vornehmlich galten. Das Adagio aus dem Quintett Bruckners möge Sie hinaufführen in die eigentlich himmlische Heimat des großen Meisters, in die Freudigkeit einer anderen Welt, die uns heute und morgen und in alle Zukunft nicht verlorengelassen kann, und die so schön das Goethe-Wort umschreibt:

Frohe Zeiten zu gewahren
Wird der Erdkreis nimmer müde —
Schon seit vielen tausend Jahren
Spricht der Himmelsbogen „Friede“!

WILHELM FURTWÄNGLER

Von Walter Riezler

Der steile Aufstieg des Dirigenten Wilhelm Furtwängler zu übereuropäischem Ruhme ist noch in aller Gedächtnis. Er begann bald nach dem Weltkrieg, als der bis dahin in der „Provinz“, in Lübeck (1911—15) und Mannheim (1915—20) wirkende, schon dort in seinen außerordentlichen Fähigkeiten erkannte Kapellmeister in der Reichshauptstadt auftauchte und so rasch an die erste Stelle rückte, daß beim Tode von Arthur Nikisch 1922 neben dem damals sechsunddreißigjährigen Furtwängler niemand als Nachfolger dieses gefeiertsten Konzertdirigenten ernsthaft in Frage kam. Von der Doppelstellung als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Berlin und der Gewandhauskonzerte in Leipzig eroberte er sich in wenigen Jahren die musikalische Welt nicht nur Deutschlands, sondern fast ganz Europas, und bald drang sein Ruhm bis über den Ozean*.

* Furtwänglers äußere und innere Entwicklung ist ausführlich dargestellt in dem 1941 erschienenen Buch von Friedrich Herzfeld, *Wilhelm Furtwängler, Weg und Wesen* (Verlag Goldmann, Leipzig).

Doch ist nicht die Tatsache dieses rasch errungenen Weltruhms das Besondere an Furtwänglers Schicksal. Der Ruhm manches anderen großen Dirigenten, Nikisch etwa oder Toscanini, war nicht geringer. Niemals aber hat ein Dirigent so erregend auf die Öffentlichkeit gewirkt, niemals gab es soviel Debatten, soviel Interesse auch derjenigen, die nicht auf der Seite der bedingungslos Bewundernden stehen. Furtwängler ist in einem höheren Grade als irgendein anderer ein immer wieder besprochenes, ebenso leidenschaftlich bejahtes wie auch — von einer kleinen Minderheit freilich — bekämpftes Phänomen. Woran kann das liegen? Ist es nur die freilich aufs höchste gesteigerte Technik der Orchesterbehandlung, die einen bisher ungekannten Reichtum an Farben des Klangs, an Lebendigkeit und Größe des Ausdrucks mit der magischen Kraft eines Zauberers dem Orchester entlockt — eine Technik, die in ihrer Wirkung noch gesteigert wird durch eine besondere Schönheit der Geste, nicht bezaubernd elegant wie die von Arthur Nikisch, sondern eine fast das Bereich des Tänzerischen berührende, dabei nicht etwa romanisch abgeschliffene, sondern im Gegenteil ausgesprochen gotisch-expressionistische. in seltsamer Weise aus Ekstase und Beherrschtheit gemischte Ausdruckskraft der Zeichengebung, die das Erlebnis des Hörenden in einer ganz besonderen, keineswegs gleichgültigen Weise bereichert und unterstützt? Oder ist es die Wirkung einer „Subjektivität“, unter deren Händen die dem Hörer vertrautesten Werke wie neu und scheinbar nie vorher recht verstanden klingen? Dies letztere haben gerade

Zweifler manchmal behauptet, denen es bedenklich zu sein scheint, daß auf diese Weise der Dirigent als eine Macht für sich neben dem Werk sich geltend macht. Aber auch wer nicht so denkt, sondern von Furtwänglers echter und vollkommener Hingabe an das Werk überzeugt ist, wird den Eindruck haben, daß hier eine Persönlichkeit sehr besonderer Art, eine ganz eigen gewachsene geistige Macht am Werke ist, die sich dem Hörer unmittelbar und ohne daß er sich dessen bewußt ist, zu erkennen gibt.

In der Tat ist die Wirkung Furtwänglers nur von der Seite der Persönlichkeit zu begreifen, und zwar einer Persönlichkeit, die sich im Dirigieren wohl in ihrer Eigenart voll ausgibt, aber ihre Grenzen dabei niemals ahnen läßt. Denn diese Grenzen reichen, in einem bei Musikern sonst kaum bekannten Grade, über den Bereich der Musik weit hinaus. Furtwängler ist einer der wenigen deutschen Musiker höchsten Ranges, die aus geistigen Kreisen stammen und in ihrer Entwicklung von geistigen Kräften außerhalb der Musik wesentlich mitbestimmt wurden. Sein Vater und seine beiden Großväter hatten in der Welt der alten Griechen ihre geistige Heimat: der Vater als der führende Archäologe seiner Zeit, der größte Kenner der griechischen Kunst, die Großväter als Gymnasialdirektoren begeisterte Humanisten und Lehrer der Jugend. Trotzdem war es nicht die Luft des Klassizismus, die der Knabe im Elternhause atmete: sein Vater war im Grunde eine romantische Natur, und seinem Herzen stand die Gotik fast ebenso nahe wie die Welt der Griechen; nur von

der Renaissance hielt er nicht allzuviel. Er spielte Klavier ohne Technik, aber sehr musikalisch und mit einer zu größter Intensität gesteigerten Empfindung. Brahms liebte er besonders, daneben wohl vor allem Schubert. Dieser wirkte auf den unablässig komponierenden Knaben vorerst stärker als irgendein anderer. Auch in der Familie der Mutter war hohe Musikalität zu Hause: seine Großmutter Anna Wendt, die Schwester des berühmten Zoologen Anton Dohrn, war eine nahe Freundin von Brahms, der ihr Urteil hoch schätzte.

Das erste große musikalische Erlebnis des Knaben war die Matthäus-Passion. Zum ersten Male offenbarte sich ihm die Gewalt und Erhabenheit größter Musik. Es ist bedeutsam, daß in des Knaben schöpferischen Versuchen dieser Zeit keine Spuren des großen Erlebnisses zu entdecken sind. Anders ist es mit dem zweiten aufwühlenden Erlebnis großer Kunst: als der Sechzehnjährige 1902 mit seinem Lehrer Ludwig Curtius ein halbes Jahr in Florenz lebte, dort in täglichem nächsten Verkehr mit dem Hause des Bildhauers Adolf Hildebrand, einer Stätte höchster künstlerischer Bildung, trat ihm nicht nur die Welt der südlichen Kunst zum ersten Male in ihrer ganzen Lebenskraft entgegen — er sah Michelangelo, vor allem die Figuren der Mediceerkapelle, und erfuhr dort eine Erschütterung ganz besonderer Art. Offenbarte sich ihm in der Matthäus-Passion der Geist der Musik selber, der sich des genialen Menschen nur wie eines vollkommenen Werkzeugs bedient, so erlebte er vor den Figuren des Michelangelo die schöpferische Gewalt des

Künstlers, der auf sich selbst gestellt eine ganze Welt mächtigster Gestalten wie aus dem Nichts erschafft, auf einem Wege, den ihm kein Vorgänger gewiesen und der nach ihm jeden, der ihm folgen wollte, in die Irre führte. Der einsame schöpferische Mensch, dem es gegeben war, die ungeheueren tragischen Spannungen seines Ich in einem heroischen Kampfe konzentrierteste Gestalt werden zu lassen und damit das Subjektive in ein Objektives, das heißt Allgemeingültiges, zu verwandeln: das erschien dem jungen Furtwängler als ein höchster Gipfel, zu dem der Menscheng Geist niemals vorgedrungen ist. Und so tief traf den Jüngling, der damals noch allein den Weg des schöpferischen Musikers vor sich sah, diese Erkenntnis, daß von dieser Stunde an sein Verhältnis zur Musik ein anderes wurde.

Dies ist ein einmaliges Ereignis in der Geschichte der Musik. Daß ein Musiker von anderen Künsten starke Eindrücke empfängt, ist nichts Seltenes. Allerdings ist es fast nie die bildende Kunst: der Musiker als Mensch des Ohres pflegt den Augenkünsten in der Regel fremd oder nicht eigentlich vertraut gegenüberzustehen. Um so häufiger ist das nahe Verhältnis des Musikers zur Dichtkunst, auch da, wo er nicht etwa Worte eines Dichters vertont. Man weiß, daß Hans Pfitzner als Kenner Shakespeares manchen Mann der Fachwissenschaft beschämt. Gelegentlich hat er Stellen dieses Dichters so genial übersetzt, wie dies vor ihm niemand gelungen ist. Aber auf seine Musik strahlt nichts von diesem Dichter über, und in seinen Schriften betont er immer wieder, daß Dichtung und Musik

zwei Welten sind, deren Gestaltungsgesetze im innersten Wesen verschieden, ja gegensätzlich sind. Furtwängler, der bezeichnenderweise unter den großen Dichtern, die er bewundert, gerade Kleist, die größte dramatische Kraft der Deutschen und eine der tragischsten Naturen, die jemals dichteten, besonders liebt, sieht hinter diesen Gegensätzen ein Gemeinsames und wird gerade von diesem Gemeinsamen auf stärkste berührt. Er ist nicht nur Musiker, sondern Künstler in einem weiteren Sinn. Die Kunst ist ihm eine Einheit doppelter Art: Aussage der tiefsten menschlichen Dinge und Gestaltung in dem durch die Besonderheit jeder Kunst gegebenen Stoff, die im Grunde immer den gleichen, durch die organische Natur vorgebildeten Gesetzen folgt.

Es ist eine Geistigkeit ganz besonderer Art, die uns hier entgegentritt und die auch auf den unbefangenen Hörer, der nichts von der Persönlichkeit Furtwänglers weiß, wirkt. Sogar amerikanische Kritiker entdeckten an seinem Dirigieren einen „philosophischen“ Zug. Aber diese Geistigkeit stammt nicht aus den Bezirken der üblichen Bildung, noch ist sie Ausdruck eines besonders wachen Intellekts. Musiker von hoher Bildung gibt es mehr, als der Laie ahnt. Ungebildete Musiker sind unter den Persönlichkeiten einer irgendwie besonderen Prägung seltene Ausnahmen. Vielleicht ist Bruckner der einzige große Musiker, dem jedes geistige Bedürfnis außerhalb der Musik und Religion fehlte. Und was den „Intellekt“ anlangt, so spielte er sicherlich bei einem Musiker wie Hans von

Bülow eine größere Rolle als bei Furtwängler, und auch von dem Scharfsinn des Denkens, von der Freude an geistigem Streit und leidenschaftlichen Debatten, wie sie aus den Schriften Pfitzners spricht, ist bei Furtwängler kaum etwas zu spüren. Wohl ist er in seiner Auffassung der großen Werke von einer außerordentlichen Bewußtheit, nichts ist bei ihm nur „Gefühl“, wie es wohl bei Dirigenten wie Felix Mottl oder Arthur Nikisch der Fall war, sondern er weiß genau, was er macht, und warum es so sein muß — aber dieses Wissen kommt unmittelbar aus seiner lebendigen künstlerischen Anschauung. Andere Grundsätze, vor allem die aus historischen Überlegungen stammenden Gesichtspunkte, kennt er nicht und erkennt sie auch bei anderen nicht an. Wie er auch die heute wieder wie in allen Zeiten einer Stilwende auftauchenden Tendenzen eines bewußten Rückgriffs auf frühere Epochen oder einer ebenso bewußten Abkehr von der Tradition ablehnt. Alles, was nur aus dem Intellekt stammt oder zu stammen scheint, ist ihm verdächtig, und ganz allgemein hält er vom reinen Denken theoretischer oder systematischer Art, vor allem auch vom Denken über Kunst, herzlich wenig.

In Aufzeichnungen des jungen Furtwängler findet sich der Satz: „Das was die künstlerische Produktion zu dem macht was sie ist und jedes große Kunstwerk zu einer Heldentat, das ist der Kampf.“ Diese Worte, in denen das Erlebnis Michelangelos, des leidenschaftlichsten Kämpfers unter den bildenden Künstlern, nachwirkt, machen deutlich, warum Furtwänglers

ganzes musikalisches Denken und Wirken um die eine Zentralsonne Beethoven kreist. Seine Werke sind die Zeugnisse des Sieges in einem Kampf, dessen Sinn wahrhaftig nicht durch billige Programme „Durch Kampf zum Sieg“ bezeichnet werden kann: es ist das Ringen mit dem Engel um den Segen der Vollendung, von dem diese Werke auch da zeugen, wo sie scheinbar nichts sind wie ruhevolleres Ausatmen eines befriedeten Gefühls. Furtwängler weiß um diesen Kampf, und aus diesem Wissen gelingen ihm die Deutungen, von denen ungeheure Kraftströme auf den Hörer eindringen — mag es nun die Fünfte Sinfonie sein, deren erster Satz in seiner unheimlichen Geballtheit allerdings dasteht wie eine der Figuren Michelangelos, oder ein Adagio wie das der Neunten, hinter dessen übermenschlicher Ruhe aller Streit der Welt und Menschheit verschwunden ist. In der Intensität des Gefühls, in der Gewalt der Spannungen geht Furtwängler oft bis an die Grenze des noch Erträglichen — niemals aber ist es die Wucht des Augenblicks allein, in der sich der Eindruck erschöpft: stets ist das Einzelne noch gebändigt durch das Wissen um das „Ganze“, so daß jeder Satz wirkt wie ein mächtiges Gebilde außerhalb der Zeit, das mit einem Blick überschaubar ist.

Es ist die Idee der Sonate, die hier ihre höchste Verwirklichung erfährt: die Sonate als „dynamische“ Form, in der alles dramatische Entwicklung, Spannung und Gegeneinander von Kräften ist, gebunden durch das geheimnisvolle Gesetz des organischen Wachstums. Die Form der Sonate hat wie jede andere Form ihre Epoche

in der Geschichte. Sie reicht etwa von 1750 bis 1900 — und eben dieser Zeitraum ist es, den, wie Herzfeld mit Recht betont, der „Innenkreis“ von Furtwänglers musikalischer Welt umschreibt. Den großen Meistern der Sonate gilt seine Hingabe in erster Linie. Von Beethovens Vorgängern steht ihm Haydn besonders nahe. Es wird oft bedauert, daß er von diesem nur die freilich bedeutendsten und großartigsten Sinfonien der letzten Periode, niemals aber eines der wenn auch noch nicht so vollendeten, aber an genialen Einzelzügen reichen Frühwerke dirigiert. Für ihn sind diese Frühwerke „Vorstufen“, die höchstens historische Bedeutung haben — und ganz allgemein ist sein Interesse an der Geschichte der Musik nicht sehr groß. Der Sinfoniker Mozart tritt hinter Haydn weit zurück: von der G-moll-Sinfonie abgesehen, deren zarte Leidenschaftlichkeit ihn oft zu Wiedergaben von höchster Vollendung reizt, erklingen Mozartische Sinfonien sehr selten in seinen Konzerten. Wohl liebt und bewundert er Mozart aufs höchste, doch sieht er seine Größe mehr auf dem Gebiet der Oper als in seinen zwar herrlich schönen, aber dem eigentlichen Problem der Sonate ausweichenden Sinfonien. — Von Beethovens Nachfahren aber steht für ihn in erster Linie nicht etwa Schubert oder Schumann, so hinreißend er diese auch dirigiert, wobei sich die romantische Seite seiner Natur einmal ganz frei entfalten kann, sondern Brahms, der einzige der Späteren, in dem etwas von Beethovenschem Geiste lebt, der einzige auch, von dem es neben Werken eines romantischen Überschwangs auch solche einer geball-

ten Tragik gibt. Vor allem die erste Sinfonie, die mit Beethovens Fünfter und Siebenter, mit dem Meistersinger-Vorspiel und dem „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauß zu den Werken gehört, die Furtwängler in seinen Konzerten mehr als hundertmal aufgeführt hat, entfaltet unter seinen Händen in ihren Ecksägen die ganze Gewalt ihrer unerbittlichen Tragik und eine solche Größe des sinfonischen Stils, daß man gerne geneigt ist, Hans von Bülow folgend, in ihr die „Zehnte Sinfonie“ zu sehen. Und hier wie immer, wenn Furtwängler Brahms dirigiert, wird die Kunst seiner Orchesterbehandlung offenbar: niemand wird es heute noch einfallen, den Brahms'schen Orchesterklang stumpf und trocken zu nennen oder gar versuchen, ihm durch Retuschen zu einem höheren Glanz zu verhelfen.

Wenn man im Gestalten aus dem „Ganzen“ eine Besonderheit Furtwänglers erblickt, darf man etwas anderes nicht vergessen, was ihn noch mehr von anderen großen Dirigenten unterscheidet. So oft er auch ein Werk dirigiert, es wirkt jedesmal neu, und wer sehr genau zu hören vermag, wird feststellen können, daß keine Aufführung der anderen genau gleicht. Dies ist nun aber nicht etwa die Folge einer bewußten Absicht, dem oft gespielten Werk immer wieder neue Seiten abzugewinnen und sich so die Frische zu bewahren, sondern ergibt sich ganz von selbst und sicherlich unbewußt, ja vielleicht sogar im Widerspruch zu Furtwänglers eigener, in unablässigem Studium der Werke gewonnener Überzeugung, die innere Wesenheit eines Werkes ein für allemal und unveränderlich erkannt zu

haben. Sein Ideal ist, ein Werk nicht nur „wiedergzugeben“, das heißt aus den toten Zeichen der Partitur in Klang zu verwandeln, sondern jedesmal neu entstehen zu lassen, wie ein Naturgebilde, das in diesem Augenblick durch einen geheimnisvollen Schöpfungsakt in die Welt der Wirklichkeit tritt. Es ist eine Art von Improvisation, die aber nicht etwa dem zufälligen Gelingen das überläßt, was eigentlich Sache der gründlichsten Vorbereitung sein müßte. (Wie man sagt, soll Nikisch der größte Meister dieser Art von Improvisation gewesen sein.) Ganz im Gegenteil, sie setzt die sorgfältigste Vorbereitung voraus: die größte Vertiefung in das Werk beim Dirigenten und die vollkommenste, nur in unermüdlicher Probearbeit zu erreichende Vertrautheit des Orchesters mit den Absichten des Dirigenten. Das letzte Gelingen ist von der Gnade des Augenblicks abhängig, die auch bei der größten Konzentration, wie sie Furtwängler eigen ist, nicht immer in gleicher Weise wirksam sein kann. Aber auch bei vollstem Gelingen wird das Ergebnis nicht immer das gleiche sein: die Gestimmtheit des Augenblicks wirkt mit. So empfindet der Hörer, daß er einem einmaligen Ereignis beiwohnt — das Werk erscheint ihm in der Tat „wie neu“.

Freilich gibt es Hörer, die diese Art für unvereinbar halten mit der unbedingt zu fordernden „Objektivität“ dem Werk gegenüber, hinter dem die Persönlichkeit des Dirigenten unter allen Umständen zurückzutreten habe. Doch was heißt „Objektivität“ in diesem Falle? Die Aufgabe des Aufführenden, sei er Sänger, Spieler

eines Instruments oder Dirigent, ist es, das Notenbild in Klang zu übersetzen, das heißt die toten Zeichen in ein Lebendiges zu verwandeln. Es ist schlechterdings unvorstellbar, daß hierbei nicht seine Persönlichkeit, das heißt sein Temperament und die seelische Gestimmtheit des Augenblicks auf die Art, wie der in den Zeichen verborgene Ausdruck der Musik Klang wird, entscheidend einwirken soll, auch da, wo keine bewußte Absicht einer subjektiven „Auffassung“ besteht. Und selbstverständlich wird sich eine Persönlichkeit von der Stärke und Eigenart Furtwänglers deutlicher zu erkennen geben als irgendeine andere. In der Tat ist ja auch seine Art für jeden feinfühligen Hörer, der ihn etwa im Rundfunk hört, unverkennbar, ganz gleichgültig, was er dirigiert. Kaum ist es möglich, mit Worten diese Besonderheit zu bezeichnen. Es ist eine ganz bestimmte Art von Leidenschaftlichkeit, die ebenso der größten Zartheit wie der zermalmendsten Wucht fähig ist, eine nur ihm eigene vitale Kraft der Steigerungen und Spannungen und eine ebenso ungewöhnliche Kunst der erfüllten Ruhe — eine Intensität höchster Art, nicht nur des Gefühls, sondern vor allem der Vertiefung in die Wesenheit des Werks.

Einen Künstler dieses Ranges muß man ernst nehmen auch da, wo er sich von dem Gebot der „Werk-treue“ freizumachen scheint, wo er also einer klaren Vorschrift des Komponisten zuwiderhandelt. In manchen dieser — übrigens seltenen — Fälle werden ihm nur wenige ganz folgen können. In anderen Fällen überzeugt er durchaus — nicht weil er gegen den Kom-

ponisten recht hat, sondern weil das, was er macht, ganz offenbar die eigentliche Absicht des Komponisten wiedergibt, die nur durch irgendwelche Umstände im Notenbild nicht klar zum Ausdruck gekommen ist. Was aber die oft besprochenen Freiheiten im Zeitmaß anlangt, so müßte man zuverlässig wissen, wie die großen Meister in dieser Frage dachten. Von Brahms ist bekannt, daß er Änderungen im Zeitmaß nicht zuließ, und auch von Chopin wird Ähnliches behauptet. Andererseits ist von Beethoven überliefert, daß er seine eigenen Werke im Zeitmaß sehr frei gespielt habe. Worin diese Freiheiten bestanden, wissen wir nicht — sicherlich sie nicht der zügellosen Willkür, mit der die meisten Pianisten heute Beethoven und andere Klassiker zu spielen pflegen. Wer bei Furtwängler auf das Zeitmaß genau achtet, wird feststellen können, daß die Abweichungen meistens viel geringer sind, als man meint. Vor allem bei Steigerungen ist es nur die unerhörte Intensität, durch die bei dem Hörer der Eindruck der Beschleunigung erweckt wird. Vor allem im ersten Satz von Beethovens Eroica, einem der berühmtesten Stücke Furtwänglerscher Deutung, hält er das Zeitmaß strenger fest als die meisten Dirigenten, aber die unerhört leidenschaftliche Belebtheit, die Wucht der Steigerungen, die Intensität der Ruhe an den wenigen Stellen, da die Erregung schweigt, lassen den Eindruck eines sehr freien Zeitmaßes aufkommen.

So persönlich und von allem Hergebrachten abweichend Furtwänglers Deutungen auch sein mögen: im letzten entscheidend ist doch sein untrügliches Stil-

gefühl. Jeden der großen Meister der Sinfonie von Haydn bis Brahms, also des „Innenkreises“ seiner musikalischen Welt, erfaßt er in seiner Besonderheit. Durch einen gleichsam magischen Akt versetzt er sich selbst und die Hörschaft mit den ersten Akkorden eines Werks in die Welt des Komponisten. Irgendwelche bewußte Überlegung wirkt dabei nicht mit. Nichts liegt ihm ferner als das von historischen Gesichtspunkten aus orientierte Nachdenken über Fragen des Vortragsstils. Der seit einigen Jahren entbrannte Streit, wie man die Musik des Barock, Bachs vor allem, aufführen solle, berührt ihn nicht: er führt Bach so auf, wie er ihn empfindet, und es ist ihm gleichgültig, wenn er sich damit in Gegensatz zu fast allen Musikern der Zeit stellt. Man hat oft von der „Romantisierung“ der Bachschen Musik durch Furtwängler gesprochen, und nicht ganz mit Unrecht — man fühlt, daß Bach nicht mehr zum „Innenkreis“ von Furtwänglers musikalischer Welt gehört —, aber trotzdem ist seine Darstellung der Matthäus-Passion eines der größten Erlebnisse, die man heute haben kann: wer außer ihm vermag das menschlich-religiöse Drama der Passion mit dieser erschütternden Gewalt vor dem Hörer sich entfalten zu lassen, unter wessen Händen glüht die fromme Inbrunst dieser Musik gleich überwältigend auf!

Wer Furtwängler zum ersten Male als Bach-Dirigenten erlebt, könnte ihn für einen reinen Romantiker halten. Daß er das nicht ist, daß vielmehr der romantische Überschwang des Gefühls bei ihm stets durch den klassischen Willen zur Gestalt gezügelt ist, zeigen nicht

nur seine Darstellungen der großen klassischen Werke: noch deutlicher fast wird es, wenn er rein romantische Musik wie Schumanns Sinfonien dirigiert. Wie er hier die unleugbaren Schwächen der Gestaltung überbrückt und das oft lose Gefüge der Säge festigt, ohne daß darunter der wunderbar zarte Schmelz dieser lyrischen Ergüsse Schaden leidet und ohne daß mit dieser Festigung des Gefüges ein fremder Stil in die Schumannsche Welt einbricht — das kann nur einem Musiker gelingen, in dem der Reichtum romantischer Gefühle und die Strenge klassischer Zucht sich die Waage halten. Zugleich ist aber auch damit bewiesen, daß Schumanns Sinfonien nach der Absicht ihres Schöpfers echte Sinfonien im Sinne derer seiner Vorgänger sein sollten, so sehr auch die lyrische Natur Schumanns dem tiefsten Sinn der klassischen Sinfonie entgegen war.

Wie steht es nun aber mit Anton Bruckner, jenem Sinfoniker, zu dem Furtwängler von Anfang an ein besonders nahes Verhältnis hatte? Als er mit zwanzig Jahren zum ersten Male öffentlich dirigierte, hatte er die Kühnheit, in den Mittelpunkt seines Programms Bruckners Neunte Sinfonie zu stellen. Erst viel später wurde er mit Brahms vertraut, und seitdem gehört er zu den wenigen Dirigenten, denen diese beiden Antipoden gleich nahe stehen. Dies ist um so bemerkenswerter, als er nicht etwa wie Hans Richter (der in Wien in gleicher Weise Brahms' Vierte und Bruckners Achte zum Triumphe führte) oder Arthur Nikisch, der ebenfalls den einen so gern und gut dirigierte wie den andern, in beiden sinfonische Musik und nichts ande-

res sieht. Für Furtwängler ist Bruckner nicht etwa ein Sinfoniker wie Beethoven und Brahms auch, und die These der Bruckner-Orthodoxie, wonach Bruckner das Wesen der Sinfonie erst zur vollen Entfaltung gebracht habe, lehnt er ab. Ja er wagt das kühne Wort: Bruckner sei im Grunde „gar kein Musiker“, sondern ein „Nachfahr der deutschen Mystiker“. Damit wird Bruckner eine Sonderstellung außerhalb des Reiches der eigentlichen Sinfonie angewiesen. „Mystik“ und „Sinfonie“ sind, nimmt man die beiden Worte wirklich ernst, unvereinbare Gegensätze: Sinfonie als Gestaltidee, Mystik als das Reich jenseits der Gestalt. Wohl kann die Sinfonie für Augenblicke dem mystischen Bereich sich nähern, wie das Finale von Beethovens Neunter, aber man kann nicht von diesem Bereich aus eine Sinfonie aufbauen — sowenig wie ein gotischer Dom jemals Wirklichkeit geworden wäre, wenn nicht in jeder seiner Einzelformen scholastisch-konstruktiver Geist herrschte. Die „Schwächen“ der Gestaltung bei Bruckner, die ein großer Teil der Hörer noch heute genau wie zur Zeit des ersten Erklingsens seiner Sinfonien empfindet, und von denen auch Furtwängler spricht, sind nicht eine Folge mangelnden „Könnens“, auch nicht durch Änderungen und Kürzungen wirklich zu beseitigen, sondern in Bruckners Art des musikalischen Denkens begründet. Furtwängler weiß darum, ebenso aber auch um Bruckners Größe, die für ihn auf der „Kraft und Größe der Aussage“ beruht. Diese „Aussage“ nun stammt bei Bruckner größtenteils aus dem religiösen Bereich, dem auch Furtwängler, wenn auch auf völlig andere Weise

als der bäuerlich gläubige Katholik Bruckner, eng verhaftet ist, wie er schon in seiner Jugend zeigte, als er ein „Te Deum“ komponierte, ein Werk, das trotz aller Unreife, aller technischen und formalen Mängel an Größe der Konzeption und des religiösen Ausdrucks dem Te Deum von Bruckner durchaus ebenbürtig ist. Aus dem religiösen Bereich stammt die wahrhaft übermenschliche Feierlichkeit und Ruhe, mit der er die langsamen Sätze Bruckners zu gestalten vermag — wobei freilich auch die Besonnenheit nicht vergessen werden darf, mit der er die riesenhaften Steigerungen, etwa im Adagio der Siebenten, aufbaut, wo es ihm gelingt, die letzten Kraftreserven für den Eintritt des C-dur aufzusparen und so diese Stelle nach allen vorhergegangenen Steigerungen noch als Höhepunkt erscheinen zu lassen, wo er dann aber auch den erhabenen Ausklang, die Trauermusik auf Wagners Tod, vielleicht das Schönste, was Bruckner geschrieben, mit einer Ruhe des Atems zu gestalten weiß, die doch wohl ihm allein zu Gebote steht. In den Ecksätzen aber, in deren Gestaltung Bruckner vom klassischen Formtypus am entschiedensten abweicht, wird Furtwänglers sinfonischer Instinkt wirksam, der ihm verbietet, jeden dieser erhabenen Gedanken sich einfach ausbreiten zu lassen, wie es die anderen Brucknerdirigenten machen, die damit Bruckners Art doch wohl am besten treffen: er baut — wahrscheinlich unbewußt — sinfonische Spannungen ein und sucht so das Ganze eines jeden Satzes im Sinne einer klassischen Gestalt abzurunden. Es ist nicht wie bei Schumann die Erfüllung dessen, was der Kom-

ponist meinte, es ist eher die Übersetzung in einen anderen Stil, aber der Eindruck ist äußerst stark und überzeugend.

Auch Furtwänglers Verhältnis zur Oper ist sehr besonderer Art. In den Jahren seines Wirkens in Mannheim (1915—1920) hatte er mehr Opern als Konzerte zu dirigieren, und wenn er auch später in erster Linie Konzertdirigent wurde, ließ ihn doch der Zauber der Oper niemals mehr ganz los. Freilich hat er später keine Oper mehr dirigiert, von der er nicht künstlerisch überzeugt war, ja seine Auswahl war hier stets noch strenger als im Konzert: Beethovens Fidelio, Mozarts Opern, Webers Freischütz und der ganze Wagner, dann gelegentlich Straußens Elektra, von der er in Berlin eine außerordentliche Aufführung geleitet hat, das „Herz“ von Pfitzner, dessen „Palestrina“ er bereits in Mannheim in einer erstaunlichen Aufführung herausgebracht hatte. Zweimal leitete er die Festspiele in Bayreuth, doch war seine Wirksamkeit dort leider nicht von Dauer. Es ist nicht der Zauber des Theaters, der ihn immer wieder zur Oper verführt. Man kann sich nicht denken, daß er einmal wie Pfitzner die gesamte Leitung einer Oper einschließlich der Spielleitung übernimmt. Auch die Oper ist für ihn in erster Linie Musik, wenn er auch um das Besondere der Opernmusik sehr wohl weiß und sich gerade dadurch reizen läßt. Aber auch hier bleibt er der Meister des sinfonischen Stils, und das Orchester ist ihm wichtiger als das, was sich auf der Bühne begibt. Nicht daß er die Sänger vernachlässigte: er studiert mit ihnen mit größter Hingabe —

aber nur in unwahrscheinlichen Glücksfällen wird er mit Sängern zu tun haben, die in gleicher Weise auf das, was er will, eingehen, wie es bei jedem Musiker des Orchesters selbstverständlich ist. Und auch das dramatische Geschehen ist ihm nicht etwa gleichgültig; nur spielt sich das Drama für ihn rein in der Musik ab — ist ja für ihn der sinfonische Stil auch in der absoluten Musik dramatischer Natur. So ist das Besondere, ja oft Einzigartige eines Opernabends unter Furtwängler fast stets nur vom Orchester aus ganz zu erleben, und seine Auffassung wird um so stärker wirksam werden, je größer das spezifische Gewicht einer Opernmusik ist. „Fidelio“ kommt überhaupt nur von dieser Auffassung aus zu ganz echter und tiefer Wirkung, bei Mozart kann trotz aller dramatischen Lebendigkeit des Gesangs das, was sich im Orchester begibt, in seinem absolut musikalischen Gehalt gar nicht ernst genug genommen werden. Bei Weber und dem frühen Wagner mag dieser Versuch einer sinfonischen Vertiefung nicht ohne Gefahr sein, da Stärke und Reiz dieser Musik auf einer ganz anderen Ebene liegen — um so eindrucksvoller aber ist es, wenn Furtwängler beim späten Wagner, vor allem in „Tristan und Isolde“ und den „Meistersingern“, alles, was an absolut musikalischem Gehalt, an sinfonischer Entwicklung und an Vollkommenheit und Reichtum im kleinen in dieser Musik verborgen ist, an die Oberfläche bringt. Der Einwand, daß die Musik Wagners in ihrer ungeheuren „Direktheit“ und Eindeutigkeit eine subjektive Auffassung irgendeiner Art nicht nötig habe, und daß man

ja von Richter, Mottl, Muck und den anderen Dirigenten des Wagner-Kreises wisse, wie Wagner selbst seine Werke dirigiert haben wollte, ist nicht zu widerlegen, es sei denn durch den Hinweis auf den tiefen Eindruck, den jeder Kenner der Werke Wagners von den Deutungen Furtwänglers empfängt. Er ist der Wagner-Dirigent vor allem für diejenigen, die Wagner nicht als „Gesamtkunstwerk“, sondern rein als Musik genießen wollen. Ihnen offenbart sich in dieser Deutung eine Fülle von Schönheit, die sonst oft von der Wucht der dramatischen Wirklichkeit erdrückt oder doch in den Hintergrund gedrängt wird.

Es mag sein, daß Furtwänglers Art, die Musik Wagners zu deuten, ein Einzelfall bleibt, kaum geeignet, „Schule zu machen“ — wie überhaupt die Frage, inwieweit Furtwängler als Vorbild wirken kann, nicht ganz leicht zu beantworten ist. Daß es sehr schwer, wenn nicht unmöglich ist, ihm irgendein Werk „nachzudirigieren“, haben schon viele Dirigenten erfahren. Das Wesentlichste an seiner Art ist unnachahmlich: es beruht auf dem fast stets vollkommen erreichten Gleichgewicht zwischen der Intensität des Gefühls im einzelnen und der Kraft des Zusammenfassens, also zwischen Spontaneität und Objektivität, zwischen Ekstase und Bewußtheit. Dies, und nicht die oft beredete „Subjektivität“ ist sein eigentliches Geheimnis. Dieses aber ist nicht lehrbar. Auch seine Technik des Dirigenten ist an die Besonderheit seines ungewöhnlich durchgebildeten Körpers und an die unglaubliche Kraft der Suggestion, über die er verfügt, gebunden und da-

her unnachahmlich. Seine Art des Einstudierens freilich ist ein Vorbild höchsten Ranges, wie jeder weiß, dem einmal das Glück zuteil wurde, einer Probe Furtwänglers beiwohnen zu dürfen. Es fällt kein Wort, das nicht direkte Spielanweisung für das Orchester wäre, und doch ahnt man, auf Grund welcher geistigen Vorbereitung jedes dieser Worte gesagt ist, welche künstlerischen Erkenntnisse dieser praktischen Arbeit vorhergegangen sind. Und hierin allerdings hat Furtwängler als Vorbild und Lehrer eine Aufgabe zu lösen, die ihm niemand abnehmen kann. Er kennt die großen Werke nicht nur Ton für Ton, sondern er weiß um ihre künstlerische, geistige Wesenheit, und indem er dieses Wissen übermittelt, kann er im höchsten Grade fördernd auf eine ganze Generation von Dirigenten einwirken, wie er ja zweifellos durch seine Deutungen auch den ernsten Teil seiner Hörerschaft bereits zu einer wesentlichen Vertiefung des künstlerischen Verständnisses großer Musik erzogen hat. Daß auch bei vortrefflichen Musikern das im tieferen Sinne künstlerische Verständnis der Musik oft hinter dem technisch-musikantischen zurücktritt, erfährt man immer wieder bei der Unterhaltung mit ihnen. Und das Erstaunlichste ist die völlige Unfähigkeit vieler Musiker, jenseits des Maßstabs der handwerklichen „Qualität“ einer Musik etwas von der Rangordnung der Werte zu begreifen. Dies gilt nicht nur für die Gegenwart: wie hat Chopin, wie Tschaikowski die Werte gesetzt! Robert Schumann in seiner begeisterten Aufgeschlossenheit allem Genialen gegenüber und klaren Einordnung des Geringeren

steht fast allein da. Auch Furtwängler weiß um die Einzigkeit des großen Genius, und niemals wird er einen der „*Dii minorum gentium*“, der „Götter geringerer Art“, in eine Reihe mit den Größten stellen. Auch darin kann er Lehrer und Vorbild sein — doppelt wichtig in einer Zeit, die nur zu sehr geneigt ist, in verschwenderischer Freigebigkeit allen möglichen Erscheinungen des Tages das Attribut „genial“ zu verleihen.

Wenn Furtwängler in seinen Konzerten bestimmte Werke, vor allem Sinfonien von Beethoven und Brahms, immer wieder aufführt, nicht zur Zufriedenheit aller Hörer, die gerne auch einmal etwas anderes hören möchten, so liegt dem der Glaube an die überragende Größe dieser Werke und die Meinung zugrunde, daß er wie kein anderer berufen sei, gerade diese höchsten Verwirklichungen des Musikgeistes immer wieder so vollkommen wie nur möglich zu deuten. Es ist so etwas wie eine priesterliche Sendung, der ihm auferlegte Dienst am Göttlichen. Freilich: was seine Programme sonst noch bringen, das sind nicht immer Werke, die jenen höchsten Verwirklichungen nahestehen, also etwa Werke zweiten Ranges der Größten. Oft sind es Stücke, die irgendeine öffentliche Macht, von der auch ein Herrscher in seinem Reich wie Furtwängler nicht ganz unabhängig ist, von ihm verlangt, die er aber selbst, wie jeder weiß, niemals ganz ernst nehmen kann. Und da ist das Merkwürdige, fast Unbegreifliche: diese Werke dirigiert er mit der gleichen Hingabe und Leidenschaft wie diejenigen, die er am höchsten stellt, und bringt sie daher oft zu ungeahnter Wirkung, obwohl er wahr-

scheinlich in jedem Augenblick als urteilender Musiker sich ihres geringen Werts genau bewußt ist. Es ist nicht nur der „Virtuose“ in Furtwängler, dem es in diesen Fällen Freude macht, sein Können zu zeigen: es ist der innere Zwang zur vollen Hingabe seiner selbst an jede Aufgabe, die er übernimmt, der Trieb zur höchsten Leistung in jedem Falle, zum Einsatz aller seiner Kräfte — Ausdruck einer Besessenheit, die so tief in seiner Natur verwurzelt ist, daß sie auch nach den etwa fünfzehnhundert Konzerten, die er bisher dirigiert hat, nicht geringer geworden ist. Immer noch setzt er sein ganzes Selbst bei jeder ihm gestellten Aufgabe ein — wahrlich ein Vorbild höchsten Ranges und ernsteste Mahnung an alle, denen das kostbare Gut der großen Musik zu Hut und Pflege anvertraut ist!

★

Furtwänglers Jugend war bis zu seinem zwanzigsten Jahre allein der Vorbereitung auf den Beruf des freischaffenden Musikers geweiht. Ein sehr früh sich offenbarendes außerordentliches Talent zur Komposition ließ diesen Weg als vom Geschick vorgeschrieben erscheinen. Niemand dachte an die Laufbahn des Dirigenten oder Instrumentalisten. Als dann das Talent des Dirigenten allmählich immer deutlicher sichtbar wurde, trat das eigene Schaffen hinter den bald unheimlich anwachsenden Ansprüchen, die der Beruf des Dirigenten an Zeit und Kraft stellte, zurück. Zwar ruhte es niemals ganz, aber keines der in diesen Jahren in Angriff genommenen großen Werke — mit kleinen Formen hat sich

Furtwängler nur in seiner ersten Jugend abgegeben — kam zur Vollendung. Einige Aufführungen von Jugendwerken wurden bald vergessen. Immer aber blieb in Furtwängler die Überzeugung lebendig, daß im Komponieren, nicht im Dirigieren seine eigentliche Aufgabe liege. Doch erst sechsundzwanzig Jahre nach der letzten — dritten — Aufführung seines „Te Deum“ trat er wieder mit einem Werke eigener Komposition, einer Violinsonate, an die Öffentlichkeit. Ein „Sinfonisches Konzert“ für Klavier und Orchester und eine zweite Violinsonate folgten in den nächsten Jahren. Der Eindruck auf das begreiflicherweise höchst gespannte Publikum war zwiespältig, zum Teil erschreckend. Musik von einer solchen Unerbittlichkeit, solchen Ansprüchen an die Hörer hatte man seit langem nicht mehr vernommen. Welche Abgründe von Tragik öffneten sich hier, welches Pathos des Schmerzes und der Leidenschaft, welche Wucht der Steigerungen und Zusammenbrüche drang hier auf die Hörer ein! An der „Gewalt der Aussage“ vor dieser Musik zu zweifeln ist unmöglich — wie auch derjenige, der sie wirklich in sich aufgenommen hat, unbedingt die Größe der formalen Konzeption, die ersten Ranges ist, erkennen muß. Die Frage ist nur: ist die Hörerschaft heute und in absehbarer Zeit geneigt und imstande, das, was hier ausgesagt wird, in sich aufzunehmen und darauf so zu antworten, wie sie es vor der großen Musik früherer Zeiten zu tun bereit ist? Es ist kein Zweifel: diese Musik ist im höchsten Grade „gegen die Zeit“. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, daß bei aller Unüber-

sichtlichkeit und Uneinheitlichkeit des heutigen musikalischen Schaffens doch im großen gesehen die Tendenz nach einer bestimmten Richtung geht: Verzicht auf alles, was Pathos, Überschwang des Gefühls und subjektives Bekenntnis heißt, zugunsten einer klaren Objektivität, einer manchmal harten, duftlosen Kühle, die da und dort jegliches Gefühl verleugnet und alles Gewicht auf eine saubere, in sich lebendige Form legt — die Form aber knapp und streng, oft den tektonisch starren Formen der Barockmusik nachgebildet, die freilich harmonisch und linear mit völlig neuem Inhalt gefüllt werden. Es ist die radikalste Abkehr von der Welt der Sonate, die sich denken läßt. Der Idee der Sonate aber und nichts anderem ist der tiefste Glaube Furtwänglers zugewandt. Wenn nicht alles trügt, werden Furtwänglers Werke in der Musikgeschichte einmal gelten als die für eine lange Zeit letzte Verwirklichung dieser Gestaltidee: wie Johannes Brahms die schwärmende Seele der Romantik, die immer noch die Seele des Zeitalters war, sozusagen in klassische Zucht nimmt, indem er die durch den Einbruch der Romantik erschütterte Struktur der Sonate gestaltmäßig festigt, unternimmt Furtwängler das gleiche noch einmal, nun aber in einer Zeit, die sich von der seelischen Welt der Romantik entfernt hat und ihre Versuche, die inzwischen noch mehr erschütterte Struktur zu retten, von ganz anderen Seiten aus unternimmt. Nur einer an Besessenheit grenzenden Leidenschaft kann ein Unternehmen dieser Art gelingen, und selten wird ein Werk, das dieser Leidenschaft, diesem unerschütterlichen Willen, sich gegen

die Zeit zu behaupten, entspringt, frei sein von Spuren einer gewissen Gewaltsamkeit. Jedes der drei bisher bekannten Werke Furtwänglers geht bis an die Grenze des Möglichen: in der Wucht der Ballungen und Spannungen, in der darin begründeten, durchaus organischen Ausdehnung der Ecksätze, die alle bisherigen echten Sonatensätze übertrifft, und in der tragischen Unerbittlichkeit des persönlichen Bekenntnisses. So scheidet eine tiefe Kluft seine Werke von allem, was man „Klassizismus“ oder „Nachklang romantischer Musik“ nennen könnte. Wohl sind sie im innersten Wesen an die große Tradition der Sonate gebunden, aber auch da, wo man vielleicht äußere Anklänge an ältere Meister, Brahms und Pfitzner vor allem, feststellen kann, beseelt von dem kühnen Willen, Neues zu sagen und damit jene Tradition lebendig fortzusetzen.

Während der Ruhm des Dirigenten Furtwängler seit langem unbestritten ist, steht der Komponist noch im Streit der Meinungen. Und doch sind beide eine untrennbare Einheit. Der gleiche Geist der Unbedingtheit und Unerbittlichkeit im Ringen um die Vollendung beseelt den Dirigenten wie den Komponisten. In beiden ist die gleiche Vereinigung von romantischem Überschwang und klassischer Zucht. Nur wer beide kennt, weiß ganz um das Wesen dieser Persönlichkeit, die vom Geist der ewigen Kunst in so einziger Art geprägt ist.

