

Philharmonisches K

Technik

Sendung:



Zone: Tag: Uhr:

Inhalt: Platten

Berliner
Philharmoniker

Wilhelm Furtwängler

The Radio Recordings
1939-1945

 Abgespielt H/k		Band-Nr. 25 6 62	
Geschwindigkeit		Zeit 43'24 ✓	
19 <input type="checkbox"/>	38 <input checked="" type="checkbox"/>	Anz. Bänder	
<input type="checkbox"/> Stereo		Gesamzeit	
<input type="checkbox"/> Mono			
Sende fertig		Red. 	Abl.
ja <input checked="" type="checkbox"/>	Datum	Techn. 14.12.	Sendung
Unterschrift			

(Unterschrift)

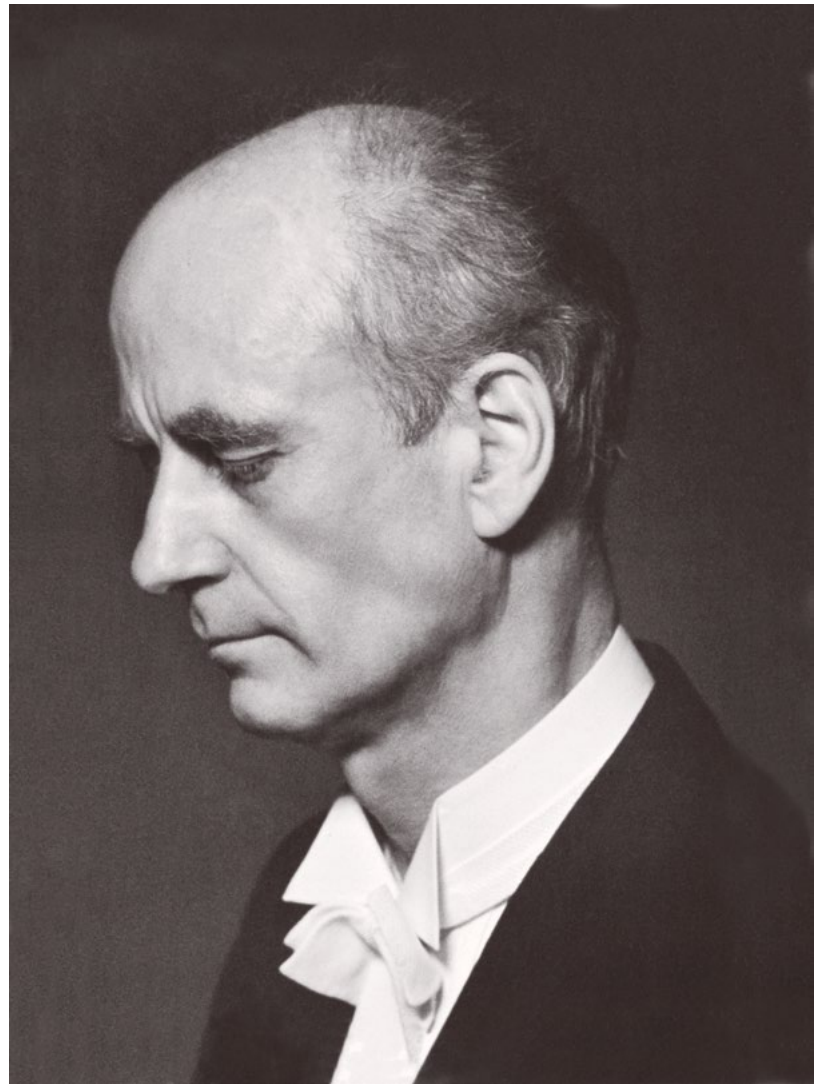


Nr:

9434

347

Wilhelm Furtwängler



Die Aufnahmen · The Recordings	6
ACHTUNG BITTE, AUFNAHME! Furtwängler und der Reichsrundfunk	39
ATTENTION PLEASE, RECORDING! Furtwängler and the Reichsrundfunk	40
ESPRESSIVO IN TEMPORE BELLI Eine Annäherung an den Dirigenten Wilhelm Furtwängler	79
ESPRESSIVO IN TEMPORE BELLI Considering the conductor Wilhelm Furtwängler	80
DIE FRÜHEN TONBANDAUFNAHMEN FURTWÄNGLERS »Eine völlige Umwälzung in der Schallaufzeichnung«	159
FURTWÄNGLERS EARLY TAPED RECORDINGS “A total revolution in sound recording”	160
English translation of the interview with sound engineer Friedrich Schnapp	182

Zwischen 1939 und 1945 wurden zahlreiche Konzerte Wilhelm Furtwänglers und der Berliner Philharmoniker im Radio übertragen und aufgezeichnet. Die vorliegende Edition vereint erstmals sämtliche erhaltenen Radiomitschnitte dieser Zeit, basierend auf den besten verfügbaren Quellen.

Between 1939 and 1945, numerous concerts of Wilhelm Furtwängler and the Berliner Philharmoniker were broadcast on the radio and recorded. For the first time, this edition brings together all surviving radio recordings of this period using the best available sources.



Berliner Philharmoniker,
Wilhelm Furtwängler,
vermutlich 1939
probably 1939

Concert No. 1	Wilhelm Furtwängler	Symphonic Concerto	Edwin Fischer	CD 1	1 – 3
Concert No. 2	George Frideric Handel Ludwig van Beethoven	Concerto grosso, op. 6 no. 5 Symphony No. 5		CD 2	1 – 5
				CD 2	6 – 9
Concert No. 3	Richard Strauss	<i>Verführung · Waldseligkeit</i> <i>Liebeshymnus · Winterliebe</i> <i>Don Juan</i>	Peter Anders	CD 2	10 – 13
				CD 2	14
Concert No. 4	Richard Wagner	<i>Die Meistersinger von Nürnberg:</i> Prelude		CD 3	1
Concert No. 5	Robert Schumann Ludwig van Beethoven	Piano Concerto Symphony No. 7	Walter Giesecking	CD 3	2 – 4
				CD 3	5 – 8
Concert No. 6	Ludwig van Beethoven	Symphony No. 9	Tilla Briem, Elisabeth Höngen, Peter Anders, Rudolf Watzke, Bruno Kittelscher Chor	CD 4	1 – 4
Concert No. 7	Christoph Willibald Gluck Robert Schumann Anton Bruckner	<i>Alceste:</i> Overture Cello Concerto Symphony No. 5	Tibor de Machula	CD 5	1
				CD 5	2 – 4
				CD 6	1 – 4
Concert No. 8	Johannes Brahms Richard Wagner	Piano Concerto No. 2 <i>Tristan und Isolde:</i> Vorspiel & Liebestod	Edwin Fischer	CD 7	1 – 4
				CD 7	5
Concert No. 9	Heinz Schubert Franz Schubert	Hymnic Concerto Symphony No. 8 "Die Große"	Erna Berger, Walther Ludwig, Fritz Heitmann	CD 8	1 – 4
				CD 9	1 – 4
Concert No. 10	Wolfgang Amadeus Mozart	Symphony No. 39		CD 9	5 – 8
Concert No. 11	Jean Sibelius	<i>En saga</i> Violin Concerto	Georg Kulenkampff	CD 10	1
				CD 10	2 – 4
Concert No. 12	Ludwig van Beethoven	Symphony No. 4 (without audience) Symphony No. 4 (with audience)		CD 11	1 – 4
				CD 11	5 – 8

Concert No. 12 (continued)	Ludwig van Beethoven	<i>Coriolan</i> , Overture Symphony No. 5		CD 12 1 CD 12 2 – 5
Concert No. 13	Ernst Pepping Ludwig van Beethoven	Symphony No. 2 Piano Concerto No. 4	Conrad Hansen	CD 13 1 – 4 CD 13 5 – 7
Concert No. 14	Anton Bruckner Robert Schumann Richard Strauss	Symphony No. 6 (incomplete) Cello Concerto (incomplete) <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i>	Pierre Fournier	CD 14 1 – 3 CD 14 4 – 5 CD 14 6
Concert No. 15	Johannes Brahms	Variations on a Theme by Haydn Piano Concerto No. 2 Symphony No. 4	Adrian Aeschbacher	CD 15 1 – 10 CD 15 11 – 14 CD 16 1 – 4
Concert No. 16	Ludwig van Beethoven Richard Strauss	Violin Concerto <i>Symphonia domestica</i>	Erich Röhn	CD 17 1 – 3 CD 18 1 – 4
Concert No. 17	George Frideric Handel Wolfgang Amadeus Mozart	Concerto grosso, op. 6 no. 10 Symphony No. 39		CD 19 1 – 5 CD 19 6 – 9
Concert No. 18	Carl Maria von Weber Maurice Ravel Ludwig van Beethoven	<i>Der Freischütz</i> : Overture <i>Daphnis et Chloé</i> , Suite No. 1 (incomplete) <i>Daphnis et Chloé</i> , Suite No. 2 Symphony No. 6 "Pastorale"		CD 20 1 CD 20 2 – 3 CD 20 4 – 6 CD 20 7 – 11
Concert No. 19	Anton Bruckner	Symphony No. 9		CD 21 1 – 3
Concert No. 20	Franz Schubert	Symphony No. 7 "Unvollendete"		CD 22 1 – 2
Concert No. 21	Johannes Brahms	Symphony No. 1: 4. Adagio – Allegro non troppo, ma con brio		CD 22 3
	Bonus	Interview with Friedrich Schnapp (See page 182 for English transcript)		CD 22 4

Die »Alte Philharmonie« in der Bernburger Straße –
links vermutlich 1935, rechts als digitale Rekonstruktion
The "Old Philharmonie" in the Bernburger Straße –
left: probably 1935, right: a digital reconstruction





CONCERT No. 1

19. Januar 1939
Berlin, Alte Philharmonie

Aufnahme verschollen · Recording missing
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 1 · Symphony No. 1

WILHELM FURTWÄNGLER (1886 – 1954)

Symphonisches Konzert für Klavier 1:04:51
und Orchester h-Moll
Symphonic Concerto for Piano
and Orchestra in B minor

Edwin Fischer, Klavier · piano

Entstehungszeit · Years of composition: 1924 – 1937, revidiert · revised 1954
Uraufführung · First performance: 26. Oktober 1937, München,
Berliner Philharmoniker, Edwin Fischer (Klavier)
Dirigent · Conductor: Wilhelm Furtwängler
Quelle · Source: Schellack · shellac, Reichsrundfunk-Original

CD 1	<div>1</div>	1. Schwer	32:02
	<div>2</div>	2. Adagio solenne	11:12
	<div>3</div>	3. Allegro – Allegretto moderato	21:37

CONCERT No. 2

13. September 1939
Berlin, Haus des Rundfunks

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685 – 1759)

Concerto grosso D-Dur op. 6 Nr. 5 15:07
Concerto grosso in D major, op. 6 No. 5

- CD 2
- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | 1. [Maestoso] – Allegro | 03:55 |
| 2 | 2. Presto | 02:05 |
| 3 | 3. Largo | 03:05 |
| 4 | 4. Menuett | 03:09 |
| 5 | 5. Allegro | 02:53 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1739
Uraufführung · First performance:
vermutlich · presumably Winter 1739/40, London, Lincoln's Inn Fields
Dirigent · Conductor: Georg Friedrich Händel
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance
by the Berliner Philharmoniker: 28. April 1925
Dirigent · Conductor: Wilhelm Furtwängler
Quelle · Source: Schellack · shellac, Reichsrundfunk-Original

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 28:47
Symphony No. 5 in C minor, op. 67

- CD 2
- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 6 | 1. Allegro con brio | 07:44 |
| 7 | 2. Andante con moto | 10:08 |
| 8 | 3. Allegro – | 05:30 |
| 9 | 4. Allegro – Presto | 05:25 |
- 3 Minuten im Finale fehlend
3 minutes missing from the Finale

Entstehungszeit · Years of composition: 1803 – 1808
Uraufführung · First performance: 22. Dezember 1808, Theater an der Wien
Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance
by the Berliner Philharmoniker: 10. Oktober 1884
Dirigent · Conductor: Joseph Joachim
Quelle · Source: Schellack · shellac, Reichsrundfunk-Original

CONCERT No. 3

15., 16., 17., Februar 1942

Berlin, Alte Philharmonie

RICHARD STRAUSS

(1864 – 1949)

Don Juan op. 20

Tondichtung für großes Orchester nach
dem gleichnamigen dramatischen

Gedicht von Nikolaus Lenau

Tone poem for large orchestra after
the dramatic poem of the same name
by Nikolaus Lenau

Entstehungszeit · Year of composition: 1888

Uraufführung · First performance: 11. November 1889, Hoftheater Weimar

Dirigent · Conductor: Richard Strauss

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 31. Januar 1890

Dirigent · Conductor: Hans von Bülow

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks;
Konvolut Russland

CD 2  *Don Juan*

17:21

CONCERT No. 4

26. Februar 1942
Berlin, AEG-Fabrik

Aufnahme verschollen · Recording missing

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 7 »Unvollendete« · Symphony No. 7 "Unfinished"

Aufnahme verschollen · Recording missing

RICHARD STRAUSS

Till Eulenspiegels lustige Streiche · Till Eulenspiegel's Merry Pranks

RICHARD WAGNER

(1813 – 1883)

Die Meistersinger von Nürnberg

Oper in drei Akten · Opera in three acts

CD 3 1 Vorspiel zum ersten Akt (Konzertfassung) 09:15
Prelude to Act I (concert version)
Sehr mäßig bewegt

Entstehungszeit · Years of composition: 1862 – 1867

Uraufführung · First performance: 21. Juni 1868,

Königliches Hof- und National-Theater, München

Dirigent · Conductor: Hans von Bülow

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 17. Oktober 1882

Dirigent · Conductor: Ludwig von Brenner

Quelle · Source: Filmtone Reichsrundfunk · Reichsrundfunk film soundtrack,

Kopie · copy

CONCERT No. 6

22., 23., 24. März 1942
Berlin, Alte Philharmonie

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 1:14:37

mit Schlusschor über Schillers

»Ode An die Freude« für großes Orchester,
vier Solo- und vier Chorstimmen

Symphony No. 9 in D minor, op. 125

with final chorus on Schiller's "Ode of Joy" for
large orchestra, four solo voices and chorus

Tilla Briem, Sopran · soprano

Elisabeth Höngen, Mezzosopran · mezzo-soprano

Peter Anders, Tenor · tenor

Rudolf Watzke, Bass · bass

Bruno Kittelscher Chor

Entstehungszeit · Years of composition: 1822 – 1824

Uraufführung · First performance: 7. Mai 1824, Kärntnertortheater Wien

Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 22. Oktober 1883

Dirigent · Conductor: Franz Wüllner

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks,
[2]: Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

- CD 4
- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro ma non troppo,
un poco maestoso | 17:37 |
| 2 | 2. Molto vivace | 11:36 |
| 3 | 3. Adagio molto e cantabile | 20:38 |
| 4 | 4. Presto | 24:46 |

X. PHILHARMONISCHES KONZERT
VORAUFFÜHRUNG
SONNTAG, DEN 22. MÄRZ 1942 · 11.30 UHR

Dirigent
WILHELM FURTWÄNGLER

Solisten
TILLA BRIEM
ELISABETH HOENGEN
PETER ANDERS
RUDOLF WATZKE

—
DER BRUNO KITTELSCHER CHOR

•
LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 9, d-moll, Werk 125,
mit Schlußchor über Friedrich
Schillers Ode „An die Freude“

Allegro, man non troppo, un poco
maestoso
Molto vivace
Adagio molto e cantabile
Presto

Der Bruno Kittelsche Chor singt die Sinfonie von Ludwig van Beethoven
am 24. März 1942 zum 125. Male

Preis des Programms 50 Pfennig

*Bei Fliegeralarm müssen sich sämtliche Zuhörer in die Wandelgänge
und Garderoben des Erdgeschosses begeben*

Titelblatt des Programmhefts
für das Konzert Nr. 6
Front page of the programme
for Concert No. 6

I. PHILHARMONISCHES KONZERT
HAUPTAUFFÜHRUNG
MONTAG, DEN 26. OKTOBER 1942 · 17.30 UHR

Leitung

WILHELM FURTWÄNGLER

Solist

TIBOR DE MACHULA

von

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Ouvertüre Alceste

ROBERT SCHUMANN

Cellokonzert, a-moll, Werk 129

Nicht zu schnell

Langsam

Sehr lebhaft

TIBOR DE MACHULA

Pause

ANTON BRUCKNER

5. Sinfonie B-dur

Adagio - Allegro

Adagio

Scherzo, molto vivace

Finale (Adagio, sehr mäßig bewegt)

Urfassung

Preis des Programms 50 Pfennig

*Bei Fliegeralarm müssen sich sämtliche Zuhörer in die Wandelgänge
und Garderoben des Erdgeschosses begeben*

CONCERT No. 7

25., 26., 27., 28. Oktober 1942

Berlin, Alte Philharmonie

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714 – 1787)

Alceste

Oper in drei Akten · Opera in three acts

- CD 5 [1] Ouvertüre. Lento 08:19
Konzertfassung von Felix von Weingartner
concert version by Felix von Weingartner

Entstehungszeit · Year of composition: 1767

Uraufführung · First performance: 26. Dezember 1767, Burgtheater Wien

Dirigent · Conductor: vermutlich presumably Christoph Willibald Gluck

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 11. November 1907

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

Quelle · Source: Kopie · copy

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129 22:44
Cello Concerto in A minor, op. 129

Tibor de Machula, Violoncello · cello

- CD 5 [2] 1. Nicht zu schnell – 10:54
[3] 2. Langsam – Etwas lebhafter – Schneller – 04:26
[4] 3. Sehr lebhaft – Schneller 07:24

Entstehungszeit · Year of composition: 1850

Uraufführung · First performance: 23. April 1860, Oldenburg,
Großherzogliche Hofkapelle, Ludwig Ebert (Violoncello)

Dirigent · Conductor: Karl Franzen

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 29. Dezember 1882, Robert Hausmann (Violoncello)

Dirigent · Conductor: Ernst Rudorff

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

ANTON BRUCKNER (1824 – 1896)

Symphonie Nr. 5 B-Dur · Symphony No. 5 1:08:31

- CD 6 [1] 1. Introduction. Adagio – Allegro 19:10
[2] 2. Adagio. Sehr langsam 15:32
[3] 3. Scherzo. Molto vivace (Schnell) – 12:00
Trio. Im gleichen Tempo
[4] 4. Finale. Adagio – Allegro moderato 21:49

Entstehungszeit · Years of composition: 1875/1876

revidiert · revised 1877/1878 / Uraufführung · First performance:

9. April 1894, Graz / Dirigent · Conductor: Franz Schalk

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 24. Oktober 1898

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch / Quelle · Source: Tonband · tape,

Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

CONCERT No. 9

6., 7., 8. Dezember 1942
Berlin, Alte Philharmonie

HEINZ SCHUBERT (1908 – 1945)

Hymnisches Konzert für Orchester und Orgel 38:05
mit Sopran- und Tenorsolo
Hymnic Concerto for orchestra and organ
with solo soprano and tenor

Erna Berger, Sopran · soprano
Walther Ludwig, Tenor · tenor
Fritz Heitmann, Orgel · organ

- CD 8
- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | 1. Introitus | 06:52 |
| 2 | 2. Toccata (mit Inventionen) | 14:52 |
| 3 | 3. Passacaglia (Sanctus) | 08:22 |
| 4 | 4. Finale (Te deum) | 07:59 |

Aufnahme verschollen · Recording missing

WOLFGANG AMADEUS MOZART

»No, che non sei capace«, Arie für Sopran und Orchester

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944 »Die Große« 50:58
Symphony No. 8 in C major, D 944 "The Great"

- CD 9
- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Andante – Allegro ma non troppo | 13:49 |
| 2 | 2. Andante con moto | 16:57 |
| 3 | 3. Scherzo. Allegro vivace – Trio | 08:55 |
| 4 | 4. Finale. Allegro vivace | 11:17 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1939
Uraufführung · First performance: 7. Mai 1941, Rostock, Städtisches Orchester
Dirigent · Conductor: Heinz Schubert
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: In diesem Konzert · At this concert
Dirigent · Conductor: Wilhelm Furtwängler
Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;
Konvolut Russland

Entstehungszeit · Years of composition: 1825 – 1826
Uraufführung · First performance: 21. März 1839, Leipzig,
Gewandhausorchester / Dirigent · Conductor: Felix Mendelssohn Bartholdy
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 5. März 1883 / Dirigent · Conductor: Ernst Rudorff
Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;
Konvolut Russland

CONCERT No. 10

1942 oder · or 1943

Berlin, Haus des Rundfunks

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543 25:49
Symphony No. 39 in E flat major, K. 543

Entstehungszeit · Year of composition: 1788

Uraufführung · First performance: nicht nachgewiesen · unknown

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 15. Dezember 1884

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

- CD 9
- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 5 | 1. Adagio – Allegro | 08:58 |
| 6 | 2. Andante con moto | 08:44 |
| 7 | 3. Menuetto. Allegretto – Trio | 04:12 |
| 8 | 4. Finale. Allegro | 03:55 |

CONCERT No. 11

07., 08., 09., 10. Februar 1943

Berlin, Alte Philharmonie

JEAN SIBELIUS

(1865 – 1957)

En saga op. 9

Tondichtung für großes Orchester

Tone Poem for Orchestra

Entstehungszeit · Years of composition: 1892, revidiert · revised 1902

Uraufführung · First performance: 16. Februar 1893, Helsinki,

Philharmonisches Orchester Helsinki

Dirigent · Conductor: Jean Sibelius

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 15. November 1902

Dirigent · Conductor: Jean Sibelius

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;

Konvolut Russland

CD 10

[1] *En saga*

20:24

Violinkonzert d-Moll op. 47

Violin Concerto in D minor, op. 47

31:25

Georg Kulenkampff, Violine · violin

Entstehungszeit · Years of composition: 1903

revidiert · revised: 1904/1905

Uraufführung · First performance: 8. Februar 1904, Helsinki,

Philharmonisches Orchester Helsinki, Viktor Nováček (Violine)

Dirigent · Conductor: Jean Sibelius

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 4. Januar 1907, Max Lewinger (Violine)

Dirigent · Conductor: August Scharer

Quelle · Source: [1]: Tonband · tape, Kopie · copy;

[2], [3]: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

CD 10

[2] 1. Allegro moderato

15:36

[3] 2. Adagio di molto

08:12

[4] 3. Allegro ma non tanto

07:37

Aufnahme verschollen · Recording missing

JOHANNES BRAHMS

Symphonie Nr. 2 · Symphony No. 2

CONCERT No. 12

28., 29., 30. Juni 1943
Berlin, Alte Philharmonie

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Symphonie Nr. 4 B Dur op. 60 35:54 / 36:04
Symphony No. 4 in B flat major, op. 60

[ohne Publikum · without audience]

- | | | | |
|--------|-----|----------------------------|-------|
| C D 11 | [1] | 1. Adagio – Allegro vivace | 11:09 |
| | [2] | 2. Adagio | 12:03 |
| | [3] | 3. Allegro vivace | 05:45 |
| | [4] | 4. Allegro ma non troppo | 06:57 |

[mit Publikum · with audience]

- | | | | |
|--------|-----|----------------------------|-------|
| C D 11 | [5] | 1. Adagio – Allegro vivace | 11:24 |
| | [6] | 2. Adagio | 12:03 |
| | [7] | 3. Allegro vivace | 05:38 |
| | [8] | 4. Allegro ma non troppo | 06:59 |

Ouvertüre c-Moll zu Collins Trauerspiel *Coriolan* op. 62
Overture in C minor to Collin's tragedy *Coriolan*, op. 62

- | | | | |
|--------|-----|------------------|-------|
| C D 12 | [1] | Allegro con brio | 09:09 |
|--------|-----|------------------|-------|

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 33:13
Symphony No. 5 in C minor, op. 67

- | | | | |
|--------|-----|---------------------|-------|
| C D 12 | [2] | 1. Allegro con brio | 08:09 |
| | [3] | 2. Andante con moto | 11:04 |
| | [4] | 3. Allegro – | 05:55 |
| | [5] | 4. Allegro – Presto | 08:05 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1806 / Uraufführung · First performance: privat: März 1807, Wien, Palais des Fürsten Lobkowitz; öffentlich: 15. November 1807, Wien, Burgtheater / Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven, Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 17. Februar 1883 / Dirigent · Conductor: Martin Blumner / Quelle · Source (ohne Publikum · without audience): [1]: Tonband · tape, Kopie · copy; [2] – [4]: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland / Quelle · Source (mit Publikum · with audience): [1], [3], [4]: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks; Konvolut Russland; [2]: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

Entstehungszeit · Year of composition: 1807
Uraufführung · First performance: März 1807, Wien, Palais des Fürsten Lobkowitz, Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 27. November 1882 / Dirigent · Conductor: Ludwig von Brenner / Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

Entstehungszeit · Years of composition: 1803 – 1808
Uraufführung · First performance: 22. Dezember 1808, Theater an der Wien
Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven / Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 10. Oktober 1884 / Dirigent · Conductor: Joseph Joachim
Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

CONCERT No. 13

31. Oktober, 01., 02., 03. November 1943

Berlin, Alte Philharmonie

ERNST PEPPING

(1901 – 1981)

Symphonie Nr. 2

38:53

Symphony No. 2

CD 13

1. Molto sostenuto

12:58

2. Tranquillo

10:28

3. Allegro spiritoso

07:47

4. Maestoso

07:40

Entstehungszeit · Year of composition: 1942

Uraufführung · First performance: 7. Februar 1943, Essen, Essener

Städtisches Orchester

Dirigent · Conductor: Albert Bittner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: In diesem Konzert · At this concert

Dirigent · Conductor: Wilhelm Furtwängler

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks;

Konvolut Russland

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770 – 1827)

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58

34:14

Piano Concerto No. 4 in G major, op. 58

Conrad Hansen, Klavier · piano

CD 13

5. 1. Allegro moderato

19:04

6. 2. Andante con moto –

06:02

7. 3. Rondo. Vivace – Presto

09:08

Entstehungszeit · Years of composition: 1805 – 1806

Uraufführung · First performance: März 1807, Wien,

Palais des Fürsten Lobkowitz

Dirigent und Pianist · Conductor and Pianist: Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 24. November 1882, Anna Grosser (Klavier)

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 7 · Symphony No. 7

Aufnahme nicht eindeutig zu datieren (siehe Konzert Nr. 5)

Recording date not verified (see Concert No. 5)

CONCERT No. 14

13., 14., 15., 16. November 1943

Berlin, Alte Philharmonie

ANTON BRUCKNER (1824 – 1896)

Symphonie Nr. 6 A-Dur 36:19
Symphony No. 6 in A major

1. Maestoso (verschollen · missing)

- CD 14
- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 2. Adagio. Sehr feierlich | 16:19 |
| 2 | 3. Scherzo. Nicht schnell – Trio.
Langsam – Scherzo da capo | 07:40 |
| 3 | 4. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell –
Bedeutend langsamer – Tempo primo | 12:20 |

Entstehungszeit · Years of composition: 1879 – 1881

Uraufführung · First performance: [2], [3]: 11. Februar 1883, Wien;

Vollständige Symphonie · complete Symphony: 14. März 1901,

Dirigent · Conductor: Karl Pohlig

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: nicht nachgewiesen · unknown

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;

Konvolut Russland

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129 10:26
Cello Concerto in A minor, op. 129

Pierre Fournier, Violoncello · cello

1. Nicht zu schnell – (verschollen · missing)

- CD 14
- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | 2. Langsam – Etwas lebhafter – Schneller –
(Fragment · fragment) | 00:26 |
| 5 | 3. Sehr lebhaft – Schneller | 10:00 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1850

Uraufführung · First performance: 23. April 1860, Oldenburg,

Großherzogliche Hofkapelle, Ludwig Ebert (Violoncello)

Dirigent · Conductor: Karl Franzen

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the

Berliner Philharmoniker: 29. Dezember 1882, Robert Hausmann (Violoncello)

Dirigent · Conductor: Ernst Rudorff

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;

Konvolut Russland

CONCERT No. 14

13., 14., 15., 16. November 1943

Berlin, Alte Philharmonie

RICHARD STRAUSS

(1833 – 1897)

Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28

Till Eulenspiegel's Merry Pranks, op. 28

Nach alter Schelmenweise in Rondeauform
für großes Orchester gesetzt

Entstehungszeit · Years of composition: 1894 / 1895

Uraufführung · First performance: 5. November 1895, Gürzenich,
Köln, Städtisches Orchester

Dirigent · Conductor: Franz Wüllner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 2. November 1896

Dirigent · Conductor: Richard Strauss

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

CD 14

6 *Till Eulenspiegels lustige Streiche*

14:53

CONCERT No. 15

12., 13., 14., 15. Dezember 1943

Berlin, Alte Philharmonie

JOHANNES BRAHMS

(1833 – 1897)

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur op. 56a
Variations on a Theme by Haydn in B flat major, op. 56a 20:05

Entstehungszeit · Year of composition: 1873
Uraufführung · First performance: 2. November 1873, Wien, Großer Saal der Gesellschaft für Musikfreunde
Dirigent · Conductor: Johannes Brahms
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 23. April 1883
Dirigent · Conductor: Karl Klindworth
Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original; Konvolut Russland

- CD 15
- | | | |
|----|--------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Thema Chorale St. Antoni. Andante | 02:12 |
| 2 | 2. Variation I. Poco più animato | 01:22 |
| 3 | 3. Variation II. Più vivace | 01:01 |
| 4 | 4. Variation III. Con moto | 02:04 |
| 5 | 5. Variation IV. Andante con moto | 02:46 |
| 6 | 6. Variation V. Vivace | 00:54 |
| 7 | 7. Variation VI. Vivace | 01:23 |
| 8 | 8. Variation VII. Grazioso | 03:26 |
| 9 | 9. Variation VIII. Presto non troppo | 01:05 |
| 10 | 10. Finale. Andante | 03:52 |

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 45:11
Piano Concerto No. 2 in B flat major, op. 83

Adrian Aeschbacher, Klavier · piano

Entstehungszeit · Years of composition: 1878 – 1881
Uraufführung · First performance: 9. November 1881, Budapest, Johannes Brahms (Klavier)
Dirigent · Conductor: Alexander Erkel
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 3. November 1882, Heinrich Barth (Klavier)
Dirigent · Conductor: Joseph Joachim
Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

- CD 15
- | | | |
|----|---|-------|
| 11 | 1. Allegro non troppo | 15:59 |
| 12 | 2. Allegro appassionato – Largamente – Sempre più agitato | 08:07 |
| 13 | 3. Andante – Più adagio – Tempo primo | 12:37 |
| 14 | 4. Allegretto grazioso – Un poco più presto | 08:28 |

CONCERT No. 15

12., 13., 14., 15. Dezember 1943

Berlin, Alte Philharmonie

JOHANNES BRAHMS

(1833 – 1897)

Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

39:46

Symphony No. 4 in E minor, op. 98

CD 16

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro non troppo | 12:03 |
| 2 | 2. Andante moderato | 12:15 |
| 3 | 3. Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I | 06:14 |
| 4 | 4. Allegro energico e passionato – Più allegro | 09:14 |

Entstehungszeit · Years of composition: 1884 – 1885

Uraufführung · First performance: 25. Oktober 1885, Meiningen, Hofkapelle

Dirigent · Conductor: Johannes Brahms

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance
by the Berliner Philharmoniker: 1. Februar 1886

Dirigent · Conductor: Joseph Joachim

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;
Konvolut Russland

CONCERT No. 16

09., 10., 11., 12. Januar 1944

Berlin, Alte Philharmonie

Wilhelm Furtwänglers letztes Konzert in der Alten
Philharmonie vor der Zerstörung am 30. Januar 1944
Wilhelm Furtwängler's last concert in the old
Philharmonie before its destruction on 30 January 1944

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Violinkonzert D-Dur op. 61 43:53
Violin Concerto in D major, op. 61

Erich Röhn, Violine · violin

- C D 17
- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro ma non troppo | 24:06 |
| 2 | 2. Larghetto | 10:53 |
| 3 | 3. Rondo. Allegro | 08:54 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1806
Uraufführung · First performance: 23. Dezember 1806,
Theater an der Wien, Franz Joseph Clement (Violine)
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 13. Januar 1883, Joseph Joachim (Violine)
Dirigent · Conductor: Ernst Rudorff
Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;
Konvolut Russland

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Symphonia domestica op. 53 42:49

- C D 18
- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Thema. Bewegt – II. Thema. Sehr lebhaft –
III. Thema. Ruhig – | 05:18 |
| 2 | Scherzo. Munter – | 11:45 |
| 3 | Adagio. Langsam – | 12:38 |
| 4 | Finale. Sehr lebhaft | 13:08 |

Entstehungszeit · Years of composition: 1902 / 1903
Uraufführung · First performance: 21. März 1904, New York, Carnegie Hall,
Wetzler Symphony Orchestra
Dirigent · Conductor: Richard Strauss
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 12. Dezember 1904
Dirigent · Conductor: Richard Strauss
Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;
Konvolut Russland



Die Alte Philharmonie wurde am 30. Januar 1944
durch Brandbomben zerstört.
The old Philharmonie was destroyed by incendiary
bombs on 30 January 1944.

Brief Furtwänglers an die Kameradschaft
der Berliner Philharmoniker, zehn Tage nach der
Zerstörung der Alten Philharmonie
Furtwängler's letter to the fellowship
of the Berliner Philharmonike, ten days after
the destruction of the old Philharmonie

Esteemed Gentlemen,

Thank you very much for the kind words you sent me on the occasion of my birthday.
In the meantime, the Philharmonie, our venue since the beginning of our collaboration, has now also been destroyed, subjecting the Berliner Philharmoniker to the most difficult test they have ever had to face. I personally loved the Philharmonie, which not only has been the site of all my adult professional activities but also is linked to many indelible memories. At this moment I find it nearly inconceivable that we shall again have a hall to call our own that is so well suited to our artistic requirements. But all that depends as well on further developments in the current situation.
In any case, it has never been more important than now that we remind ourselves of what we share, of our shared past and our shared duty. If we pull together, we shall also overcome these difficult times.

With this in mind, I extend my best wishes and remain always

Yours faithfully
Wilhelm Furtwängler

Dr. Wilhelm Furtwängler

Potsdam, 9.2.44.

An die Kameradschaft
der Berliner Philharmoniker
z.Hd. des Herrn K.Rammelt.
Berlin W.

Sehr verehrte Herren,


ich danke Ihnen herzlich für die Worte, die Sie anlässlich meines Geburtstages an mich richteten.

Inzwischen ist nun auch die Philharmonie, unser gemeinsames Wirkungsfeld seit Beginn unserer Zusammenarbeit, zerstört worden, und damit das Berliner Philharmonische Orchester der schwersten Belastungsprobe ausgesetzt, die es bisher durchzumachen hatte. Ich selber habe die Philharmonie, in der sich nicht nur die ganze Tätigkeit meines Mannesalters abspielte, sondern an die sich auch viele unvergessliche Erinnerungen knüpfen, sehr geliebt, und es ist mir im Moment fest undenkbar, dass wir je wieder einen Saal unser eigen nennen können, der für unsere künstlerischen Bedürfnisse gleich geeignet ist. Aber all das hängt ja zugleich auch von den grösseren Entwicklungen ab, die sich gegenwärtig vollziehen.

Jedenfalls ist es in keiner Zeit wichtiger gewesen, als jetzt, dass wir uns unserer Gemeinsamkeit, unserer gemeinsamen Vergangenheit und unserer gemeinsamen Aufgabe, erinnern. Wenn wir zusammenhalten, so werden wir auch diese schweren Zeiten zusammen überwinden.

In diesem Sinne begrüsse ich Sie und bleibe immer

Ihr getreuer



CONCERT No. 17

07., 08. Februar 1944

Berlin, Staatsoper Unter den Linden

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685 – 1759)

Concerto grosso d-Moll op. 6 Nr. 10 17:49
Concerto grosso in D minor, op. 6 No. 10

- CD 19
- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | 1. Ouvertüre | 02:27 |
| 2 | 2. Allegro – Lentement | 03:12 |
| 3 | 3. Air (Lento) | 05:11 |
| 4 | 5. Allegro | 04:12 |
| 5 | 6. Allegro moderato | 02:47 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1739 / Uraufführung · First performance: vermutlich · presumably Winter 1739/40, London, Lincoln's Inn Fields / Dirigent · Conductor: Georg Friedrich Händel
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 7. Januar 1884 / Dirigent · Conductor: Franz Wüllner / Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks; Konvolut Russland

Furtwängler strich bei Aufführungen dieses Concerto grosso grundsätzlich den 4. Satz (Allegro) · In the performances of this Concerto grosso, Furtwängler completely omitted the 4th movement (Allegro)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543 28:02
Symphony No. 39 in E flat major, K. 543

- CD 19
- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 6 | 1. Adagio – Allegro | 09:19 |
| 7 | 2. Andante con moto | 09:27 |
| 8 | 3. Menuetto. Allegretto – Trio | 03:46 |
| 9 | 4. Finale. Allegro | 05:30 |

Entstehungszeit · Year of composition: 1788
Uraufführung · First performance: nicht nachgewiesen · unknown
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 15. Dezember 1884
Dirigent · Conductor: Karl Klindworth
Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks; Konvolut Russland

Aufnahme verschollen · Recording missing

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 5 · Symphony No. 5

CONCERT No. 18

20., 21. März 1944

Berlin, Staatsoper Unter den Linden

CARL MARIA VON WEBER

(1786 – 1826)

Der Freischütz op. 77

Oper in drei Akten · Opera in three acts

CD 20 [1] Ouvertüre · Overture

10:58

Entstehungszeit · Years of composition: 1817 – 1820

Uraufführung · First performance: 31. Juli 1820, Halle

Dirigent · Conductor: Carl Maria von Weber

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: 26. April 1883

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

Quelle · Source: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;

Konvolut Russland

MAURICE RAVEL

(1875 – 1937)

Daphnis et Chloé

Symphonie chorégraphique auf

ein Szenario von Michail Fokin

Symphonie chorégraphique on

a scenario by Mikhail Fokin

Orchestersuite Nr. 1

Orchestral suite No. 1

07:09

Entstehungszeit · Years of composition: 1911 (Suite Nr. 1); 1913 (Suite Nr. 2)

Uraufführung · First performance: 2. April 1911, Théâtre du Châtelet Paris

(Suite Nr. 1); 29. März 1914, Concerts Lamoureux, Paris (Suite Nr. 2),

Dirigent · Conductor: Gabriel Pierné (Suite Nr. 1);

Camille Chevillard (Suite Nr. 2)

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the Berliner Philharmoniker: nicht nachgewiesen · unknown (Suite Nr. 1); 21.

April 1932, Tonhalle Düsseldorf (Suite Nr. 2)

Dirigent · Conductor: Wilhelm Furtwängler

Quelle · Source: Suite Nr. 1: Tonband · tape, Reichsrundfunk-Original;

Konvolut Russland; Suite Nr. 2: Tonband · tape, Kopie des Moskauer

Rundfunks; Konvolut Russland

1. Nocturne (verschollen · missing)

CD 20 [2] 2. Interlude

02:59

[3] 3. Danse guerrière

04:10

Orchestersuite Nr. 2

Orchestral suite No. 2

16:30

CD 20 [4] 1. Lever du jour

05:38

[5] 2. Pantomime

06:42

[6] 3. Danse générale

04:10

CONCERT No. 18

20., 21. März 1944

Berlin, Staatsoper Unter den Linden

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 »Pastorale« 43:16
Symphony No. 6 in F major, op. 68 "Pastoral"

- CD 20
- | | | |
|----|---|-------|
| 7 | 1. <i>Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. Allegro ma non troppo</i> | 11:29 |
| 8 | 2. <i>Szene am Bach. Andante molto mosso</i> | 13:21 |
| 9 | 3. <i>Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro</i> | 05:38 |
| 10 | 4. <i>Gewitter, Sturm. Allegro</i> | 03:56 |
| 11 | 5. <i>Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Allegretto</i> | 08:52 |

Entstehungszeit · Years of composition: 1803 – 1808

Uraufführung · First performance: 22. Dezember 1808,
Theater an der Wien

Dirigent · Conductor: Ludwig van Beethoven

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 30. April 1883

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie des Moskauer Rundfunks;
Konvolut Russland

CONCERT No. 19

ANTON BRUCKNER (1824 – 1896)

Symphonie Nr. 9 d-Moll 58:53
Symphony No. 9 in D minor

[ohne Publikum · without audience]

- CD 21
- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. <i>Feierlich, misterioso</i> | 23:41 |
| 2 | 2. <i>Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell</i> | 09:35 |
| 3 | 3. <i>Adagio. Langsam, feierlich</i> | 25:37 |

03. – 07. Oktober 1944

Berlin, Alte Philharmonie, Beethovensaal

Entstehungszeit · Years of composition: 1887 – 1896

Uraufführung · First performance: 11. Februar 1903, Wien,
Konzertvereins-Orchester

Dirigent · Conductor: Ferdinand Löwe

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 26. Oktober 1903

Dirigent · Conductor: Arthur Nikisch

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

CONCERT No. 20

12. Dezember 1944
Berlin, Admiralspalast

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Symphonie Nr. 7 h-Moll D 759 »Unvollendete« 22:56
Symphony No. 7 in B minor, D 759 "Unfinished"

CD 22 1 1. Allegro moderato 11:31
2 2. Andante con moto 11:25

Aufnahme verschollen · Recording missing

JOHANNES BRAHMS

Violinkonzert · Violin Concerto

Aufnahme verschollen · Recording missing

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Leonoren-Ouvertüre Nr. 3

Leonore Overture No. 3

Entstehungszeit · Year of composition: 1822
Uraufführung · First performance: 17. Dezember 1865, Wien,
Musikvereinsaal
Dirigent · Conductor: Johann Herbeck
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance by the
Berliner Philharmoniker: 8. Februar 1884
Dirigent · Conductor: Joseph Joachim
Quelle · Source: [1]: Tonband · tape, Kopie · copy; [2]: Reichsrundfunk-
Original; Konvolut Russland

Technische Anmerkung: Leider weist die Aufnahme des zweiten Satzes
erhebliche Störgeräusche auf, die sich auch nach sorgfältigstem
Remastering nicht entfernen ließen. · Technical note: Unfortunately, the
recording of the second movement has significant background noise that
could not be removed even with the most careful remastering.

CONCERT No. 21

22., 23. Januar 1945
Berlin, Admiralspalast

Wilhelm Furtwänglers letztes Konzert mit den Berliner
Philharmonikern vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs
Wilhelm Furtwängler's last concert with the Berliner
Philharmoniker before the end of World War II

Aufnahme verschollen · Recording missing

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ouvertüre zur Oper *Die Zauberflöte* · Overture to the opera *The Magic Flute*

Aufnahme verschollen · Recording missing

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie Nr. 40 · Symphony No. 40

JOHANNES BRAHMS

(1833 – 1897)

Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68

Symphony No. 1 in C minor, op. 68

1. Un poco sostenuto – Allegro (verschollen · missing)

2. Andante sostenuto (verschollen · missing)

3. Un poco Allegretto e grazioso (verschollen · missing)

CD 22 [3] 4. Adagio – Più Andante – 17:04
Allegro non troppo, ma con brio

BONUS [4] Interview mit Tonmeister Friedrich Schnapp 13:27
Interview with sound engineer Friedrich Schnapp
(Das Interview führte Gert Fischer)
(The interview was conducted by Gert Fischer)

Entstehungszeit · Years of composition: ca. 1862 – 1876

Uraufführung · First performance: 4. November 1876, Karlsruhe,
Großherzoglich-Badisches Hoforchester

Dirigent · Conductor: Otto Dessoff

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First performance
by the Berliner Philharmoniker: 27. November 1885

Dirigent · Conductor: Karl Klindworth

Quelle · Source: Tonband · tape, Kopie · copy

Aufgezeichnet in den 1970er-Jahren · recorded in the 1970s
See page 182 for English transcript.



Konzert unter Furtwängler
in der Alten Philharmonie,
wahrscheinlich am
30. September 1935

Concert under Furtwängler
in the old Philharmonie,
probably on 30 September 1935

ACHTUNG BITTE, AUFNAHME!

Furtwängler und der Reichsrundfunk

»Herr Furtwängler scheint es darauf anzulegen, dem Rundfunk Schwierigkeiten zu machen. So hat er kürzlich unter nichtigen Vorwänden Aufnahmen in Wien nicht durchgeführt. Er hat darüber hinaus die in Berlin im Beethovensaal angefangenen Aufnahmen für die 3. Sinfonie von Brahms abgebrochen mit der Begründung [...], dass der Beethovensaal zu klein sei – während er kurz vorher die noch viel anspruchsvollere 9. Bruckner-Sinfonie in demselben Saal dirigiert hatte. [...] Herr Furtwängler behandelt die Mitarbeiter des Rundfunks bis herauf zum Chef vom Dienst en kanaille. Er macht Herrn von Westerman, seinem früheren langjährigen Direktor, unseren jetzigen Leiter der Gruppe schwere Musik, den Vorwurf der Fahnenflucht, nur weil er sich den uferlosen Wünschen Furtwänglers nicht fügt.«

Was Ministerialdirektor Hans Fritzsche hier am 2. November 1944 an seinen Vorgesetzten im goebbelschen Propagandaministerium berichtet, ereignet sich in der Endphase des »totalen Kriegs« und der weitgehenden Stilllegung des Kulturlebens. Die Berliner Philharmoniker gehören unter Furtwängler zu den wenigen Orchestern, die überhaupt noch spielen dürfen und nicht zum Kriegsdienst einberufen sind. Wilhelm Furtwängler soll deshalb verstärkt für den Rundfunk aufnehmen; notgedrungen auch im kleinen Beethovensaal, der seit Anfang des Jahres zerstörten Philharmonie angegliedert ist. Sage und schreibe 19,5 Stunden arbeiten die 86 Musiker vom 3. bis 7. Oktober 1944 mit Furtwängler an der Neunten Symphonie Bruckners (Konzert Nr. 19 in der vorliegenden Edition), unter anderem aus akustischen Gründen stets ohne Publikum. Kosten und Mühen werden trotz der angespannten Lage nicht gescheut.

ATTENTION PLEASE, RECORDING!

Furtwängler and the Reichsrundfunk

"Herr Furtwängler seems determined to make difficulties for the radio broadcasters. Recently, for example, he resorted to the flimsiest of pretexts in order to avoid recording in Vienna. He also broke off a recording of Brahms's Third Symphony begun in the Beethoven Hall in Berlin on the grounds that the Beethoven Hall was too small – although he had recently conducted the much more elaborately scored Bruckner Ninth at the same venue [...] Herr Furtwängler treats the radio staff, including the head of the service, like riff-raff. He accuses his former longtime director and our current section head, Herr von Westerman, of desertion merely because he does not give in to Furtwängler's endless requests."

What radio department head Hans Fritzsche was reporting here to his superiors in Goebbels's Propaganda Ministry on 2 November 1944 took place during the final phase of the "total war" and general suspension of German cultural life. The Berliner Philharmoniker under Furtwängler were among the few orchestras allowed to play at all and not called up for military service. As a result, Furtwängler was expected to make more and more radio recordings, and, of necessity, to conduct them in the small Beethoven Hall because the Philharmonie, to which it belonged, had been destroyed at the beginning of the year. From 3 to 7 October 1944, the orchestra's 86 musicians worked with Furtwängler on Bruckner's Ninth Symphony (Concert No. 19 in the present edition) for an incredible 19 ½ hours and, for reasons including acoustics, without any audience present. Despite the tense situation, no expense or effort was spared.

This also applied to Furtwängler personally. The conductor received a fee of 4000 Reichsmarks (RM) per concert, far higher than that of every other well-known conductor in Germany. He gave three concerts with each programme – as the Philharmoniker still do today – which added up to RM 12,000 per programme. Occasionally there was a public general rehearsal as well, and for the radio broadcast he always received

Rundfunk-
Film-
Schallplatten-) Aufnahme

Verantwortlicher **Reichs Rundfunk-Ges.**

Ort der Aufnahme **Beethovensaal**

Dirigent **Furtwängler**

Solist **---**

Tag und Zeit der Aufnahme **3. - 7. Okt.**

Programm **Bruckner: IX. Sinf.**

vorgesehene Besetzung

tatsächliche Besetzung

Zahl
der Musiker

Zahl
der Stunden

16
14
10
10
8
3
3
3
3
8
3
3
1
1
1

86

19 1/2

3. Okt. 3 Std.
4. Okt. 4 1/2 Std.
5. Okt. 4 1/2 Std.
6. Okt. 3 1/2 Std.
7. Okt. 4 Std.

19 1/2 Std.

13/12. Begeb.

86

Besonders zu berechnen für 4 Tuba a 100.-- = 400.
=====

L. Ma



ARCHIV S.V.
BERLINER PHILHARMONIKER

Protokoll zur Aufnahme von Bruckners Neunter
Symphonie im Oktober 1944
Recording log for Bruckner's Ninth Symphony
in October 1944

an additional RM 1000. Thus, for Concert No. 8 in this edition, he earned an astounding RM 17,000, which, according to the German central bank, corresponds today to a purchasing power of some 63,000 euros.

In spite of all his benefits and privileges, Furtwängler refused to make further recordings, while exerting pressure by asking for a series of his own in order to raise his radio profile, even though the war was increasingly impeding radio reception and people around him were perishing in bomb attacks or falling at the front. The accusation of desertion directed at his artistic director Gerhart von Westerman – a Nazi party member since 1933 – seems incongruous, as Furtwängler's recording activities were hardly vital to the war effort.

On 13 January 1944, Goebbels records in his diary:

"With Furtwängler, I note with great pleasure that the worse our situation becomes, the more closely he aligns himself with our regime, much in contrast to Richard Strauss, who previously couldn't do enough to show his devotion, yet today speaks a language that is almost enough to land him in court."

Was Goebbels so naive that Furtwängler could have manipulated him by deception? Or was he spot-on in declaring on 16 December 1942:

"Furtwängler is a very idiosyncratic and stubborn figure. He is happy to make use of the National Socialist state's resources when they serve his purpose."

Could someone like Furtwängler, who exhibited so little detachment in everyday life, later believe himself to be independent under the Nazis? It is not easy to judge these matters fairly today, but the events related here provide food for thought.

The extravagances and refusals of an artist who, given his intellectual calibre and upstanding character, was remarkably unworldly became too much for the Nazi leadership. Goebbels ordered the recording of all Furtwängler's concerts (something that had actually been done since 1940, but, in light of the conductor's recent refusals, was now demanded explicitly by the highest authority, with the additional aim of preserving them archivally), and, as attested by the radio's log from 13 December 1944, he reiterated the directive at a meeting with the conductor:

Das gilt auch für Furtwängler persönlich. Der Dirigent erhält pro Konzert die damals weit über den Honoraren sämtlicher anderer namhafter Dirigenten des Landes liegende Summe von 4000 Reichsmark und bei den damals wie heute bei den Philharmonikern üblichen drei Konzerten desselben Programms in einem Aufwasch 12.000 Reichsmark. Bisweilen kommt eine öffentliche Generalprobe hinzu sowie die stets mit 1000 Reichsmark vergütete Rundfunksendung. So erhält er zum Beispiel für das Konzert Nr. 8 dieser Edition für damalige Verhältnisse ungeheuerliche 17.000 Reichsmark, was laut Deutscher Bundesbank aktuell einer Kaufkraft von etwa 63.000 Euro entspricht.

Trotz aller Vergünstigungen und Privilegien verweigert Furtwängler nun weitere Aufnahmen. Er möchte Druck ausüben und noch prominenter als bisher im Rundfunk präsentiert werden, nämlich mit einer eigenen Sendereihe. Dies alles zu einer Zeit, als der Rundfunkempfang zunehmend kriegsbedingt eingeschränkt ist und die Menschen um ihn herum im Bombenhagel zugrunde gehen oder an der Front fallen. Der an seinen künstlerischen Geschäftsführer Gerhart von Westerman – NSDAP-Mitglied seit 1933 – gerichtete Vorwurf der Fahnenflucht wirkt deplatziert, da Furtwänglers Aufnahmetätigkeit wohl kaum eine kriegswichtige Funktion erfüllte.

Am 13. Januar 1944 hält Goebbels in seinem Tagebuch fest:

»Ich stelle bei Furtwängler mit großer Freude fest, daß er, je schlechter es uns geht, sich umso enger an unser Regime anschließt, sehr im Gegensatz zu Richard Strauss, der sich früher in Devotionserklärungen nicht genug tun konnte und heute eine Sprache spricht, die geradezu volksgerichtsreif ist.«

War Goebbels so naiv, dass Furtwängler ihn womöglich täuschend manipulieren konnte? Oder liegt er schlicht richtig, wenn er am 16. Dezember 1942 konstatiert:

»Bei Furtwängler handelt es sich um eine sehr eigenwillige und starrköpfige Persönlichkeit. Er nimmt gern die Machtmittel des national-sozialistischen Staates für sich selbst in Anspruch, wenn sie ihm dienen können.«

Jemand wie Furtwängler, der im Arbeitsalltag so wenig über den Dingen steht, glaubt später, unter den Nazis unabhängig gewesen sein? Es ist nicht leicht, heute über diese Dinge fair zu urteilen, doch zu denken geben die hier zitierten Vorgänge ganz gewiss.

"The Minister ordered the recording of all his concerts for archival purposes in accordance with the Führer's wish [...] Herr Furtwängler requests that he be asked before each broadcast, and that nothing be broadcast that he has not listened to himself."

In accordance with the Führer's wishes: Hitler was indeed personally involved in the events. Goebbels notes, for example, on 20 March 1942:

"The Führer tells me that Furtwängler is said to have performed a rather atonal concerto by Höller. I will look into this immediately on my return."

Furtwängler had in fact conducted the world premiere of Karl Höller's Cello Concerto, op. 26, on 19 October of the previous year. Hitler was in attendance, taking part in the musical events and, as a birthday present, receiving one of the very first tape recorders, which he subsequently used enthusiastically: "In this context," wrote Goebbels on 30 May 1942,

"the Führer also mentions that recently he has listened on several occasions to symphonies played by the Philharmonic orchestras of Berlin and Vienna on Magnetophon tape. In his view, the Berliners are a class better than the Viennese, largely because they have young string players while the Vienna orchestra is filled with older members."

The recording of Bruckner's Fifth Symphony (Concert No. 7 in this edition), which Hitler received as a present, was also played on his Magnetophon as early as 20 April 1944 – a prerogative that probably only the dictator enjoyed for private entertainment.

The path between Hitler's "wish" to record all of Furtwängler's concerts and the present edition – including these same recordings, among others – has been long and arduous.

Fritzsche-Sitzung
am 13.12.1944
im Haus des Rundfunks.

122

- 6) Herr Furtwängler war beim Minister und heute früh bei Herrn Fritzsche. Der Minister hat die Aufnahme seiner sämtlichen Konzerte für Archivzwecke lt. Wunsch des Führers mit ihm verabredet. Darüber hinaus ist der Minister grundsätzlich damit einverstanden, daß er eine Reihe innerhalb der Reihe "Unsterbliche Musik deutscher Meister" macht. Dr. von Westernmann wird anschließend mit Herrn Furtwängler zusammen sein, um einen längeren Arbeitsplan zu besprechen. Herr Fritzsche schlug vor, daß er den 1. Sonntag jeden Monats nimmt, und daß er in folgender Form angekündigt wird :

Unsterbliche Musik deutscher Meister

Furtwängler dirigiert, -

es wurde ihm weiter zugesagt, daß wir eine Pressenotiz herausgeben, wenn die Reihe beginnt.

Herr Furtwängler hat den Wunsch, daß er vor jeder Sendung gefragt wird, und daß nichts gesendet wird, was er nicht angehört hat.

Herr Furtwängler beklagt sich, daß eine Reihe von Briefen an Herrn Dr. von Westernmann unbeantwortet geblieben wäre.

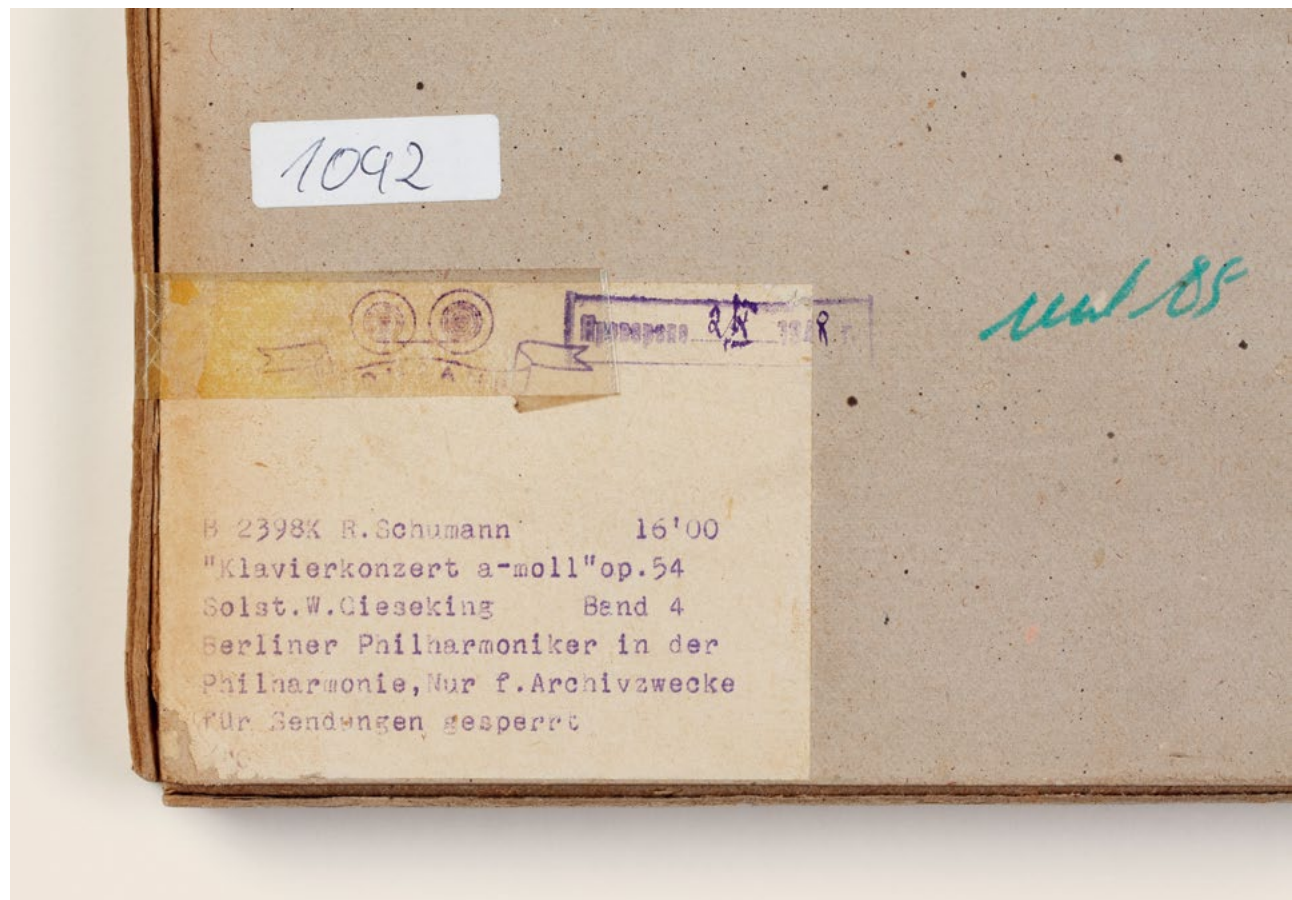
Herr Fritzsche hat wieder seinerseits von Furtwängler keine Antwort bekommen. Herr Fritzsche und Herr Furtwängler werden in Zukunft miteinander telegraphieren.

Herrn Fritzsche würde sehr viel daran liegen, wenn wir bereits im Januar beginnen könnten.

Protokoll einer Sitzung mit Ministerialdirektor
Hans Fritzsche vom 13.12.1944, in der Joseph Goebbels
die Aufnahme aller Konzerte für Archivzwecke anweist.

Furtwängler behält sich das Recht vor,
Aufnahmen für Rundfunksendungen zu sperren.

Minutes of a meeting with ministerial director Hans Fritzsche
on 13.12.1944, in which Joseph Goebbels orders the recording
of all concerts for archival purposes. Furtwängler reserves the
right to block recordings for broadcasts.



Vermerk auf der Tonbandaufnahme
von Schumanns Klavierkonzert
mit Solist Walter Giesecking. Archivbänder
waren nicht für den Sendebetrieb vorgesehen.

Note on the tape recording of Schumann's Piano
Concerto with soloist Walter Giesecking. Archive
recordings were not intended for broadcast.

Die Extravaganzen und Weigerungen eines angesichts seines intellektuellen Kalibers und aufrechten Charakters bemerkenswert weltfremden Künstlers werden den Nazi-Oberen zu viel. Goebbels ordnet den Mitschnitt sämtlicher Konzerte Furtwänglers an (wie eigentlich ohnehin seit 1940 gehandhabt, jedoch nun angesichts der jüngsten Weigerungen des Dirigenten erstmals von höchster Stelle angewiesen und mit dem Zusatz, sie gezielt archivarisch zu sichern) und bekräftigt dies noch einmal bei einem Treffen mit dem Dirigenten, wie ein Rundfunkprotokoll vom 13. Dezember 1944 bezeugt:

»Der Minister hat die Aufnahme seiner sämtlichen Konzerte für Archivzwecke lt. Wunsch des Führers mit ihm verabredet. [...] Herr Furtwängler hat den Wunsch, daß er vor jeder Sendung gefragt wird, und daß nichts gesendet wird, was er nicht angehört hat.«

Laut Wunsch des Führers. Tatsächlich ist Hitler in die Vorgänge aus persönlichem Interesse heraus involviert. Zum Beispiel notiert Goebbels am 20. März 1942:

»Der Führer erzählt mir, daß Furtwängler ein ziemlich atonales Konzert von Höller aufgeführt haben soll. Ich werde das sofort nach meiner Rückkehr einmal nachprüfen.«

Furtwängler hatte die Uraufführung des besagten Cellokonzerts op. 26 von Karl Höller tatsächlich am 19. Oktober des vorangegangenen Jahres geleitet. Hitler ist im Bilde, nimmt am Musikgeschehen Anteil und erhält deshalb als Geburtstagsgeschenk eines der allerersten Tonbandgeräte, welches er in der Folge eifrig nutzt:

»In diesem Zusammenhang erwähnt der Führer auch, daß er in letzter Zeit verschiedentlich auf dem Magnetophon-Band Sinfonien von den Berliner und den Wiener Philharmonikern gehört habe. Demnach sind die Berliner Philharmoniker doch eine Klasse besser als die Wiener Philharmoniker; und zwar sei das in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß sie junge Streicher besitzen, während die Wiener Philharmoniker doch reichlich überaltert seien«,

so Goebbels am 30. Mai 1942.

At the end of the war, the Red Army occupied Broadcasting House (Haus des Rundfunks) on Masurenallee in the West Berlin district of Charlottenburg. Around 1947–48, the Russian officer Konstantin Adzhemov, who later evidently taught at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, selected about 1500 tapes of classical music recordings from the sound archives and sent them to Moscow. In 1956, these recordings began appearing as LP releases on the Soviet state label Melodiya. Klaus Lang, music editor of West Berlin's public radio service Sender Freies Berlin (SFB), was unable to let the matter rest. In 1987, he met with the director of Moscow Radio's music department and addressed the issue of the tapes' whereabouts. Subsequently, the SFB sent 20 blank tapes to Moscow which were returned containing copies of Furtwängler concerts. It turned out, however, that these were copies of already processed copies of the Reichsrundfunk broadcasts, and artificial reverberation had been added to some of the recordings. Nevertheless, it was a major coup, and Deutsche Grammophon released some of these sub-optimal sound recordings on 10 CDs.

Taking advantage of the thaw in political relations after the fall of Communism, SFB asked in 1990 for the return of the original tapes. On 14 December 1990, a telegram with good news arrived:

"Gostelradio of the USSR is returning to SFB, free of charge, as a token of goodwill, 1462 music tapes."

In the course of more than five months, seven sound engineers, working with a Telefunken M20 tape recorder specially made by Friedrich Engel of BASF and adapted to the requirements of the old Reichsrundfunk tapes, salvaged the historical sound recordings on modern analogue tapes and digital DAT cassettes. However, as Klaus Lang reported, it had to be

"noted with regret that some of the Furtwängler recordings that had come to Berlin in 1987 were no longer to be found in the RRG boxes of the second delivery in 1991".

In short, not all the Reichsrundfunk tapes were returned. And that remains the situation in 2018.

All in all, however, it was noted with satisfaction in 1991 that the returned tapes were still playable and sounded much better than the corresponding Melodiya releases. The results were presented by SFB editor Klaus Lang in a twelve-part radio series, but after that there were no further releases. In 2011, Helge Grünewald,

Auch die in dieser Edition in Konzert Nr. 7 befindliche Aufnahme der Fünften Symphonie Bruckners lief als Geschenk zum 20. April 1944 bereits auf Hitlers Magnetofon – ein Privileg, welches zum privaten Vergnügen wohl nur der Diktator besaß.

Von Hitlers »Wunsch« zum Mitschnitt sämtlicher Furtwängler-Konzerte bis zur vorliegenden Edition mit unter anderem ebendiesen Dokumenten ist es ein beschwerlicher Weg.

»RUSSENBÄNDER«

Bei Kriegsende besetzt die Rote Armee das Haus des Rundfunks in der Masurenallee im Westberliner Stadtteil Charlottenburg. Um 1947/1948 sucht der russische Offizier Konstantin Adschemow, später offenbar Professor am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, aus dem Schallarchiv rund 1500 Bänder mit Aufnahmen klassischer Musik heraus und verbringt diese nach Moskau. Ab dem Jahr 1956 erscheinen auf dem sowjetischen Staatslabel Melodiya Langspielplatten mit Aufnahmen aus diesem Konvolut. Dem Musikredakteur Klaus Lang vom Sender Freies Berlin (SFB) lässt die Angelegenheit keine Ruhe. Er erhält 1987 einen Termin beim Musikabteilungsleiter des Moskauer Rundfunks und spricht den Verbleib der Bänder an. In der Folge schickt der SFB 20 Leerbänder nach Moskau und erhält daraufhin Kopien von Furtwängler-Konzerten. Es stellt sich allerdings heraus, dass es sich um Kopien bereits bearbeiteter Kopien der Reichsrundfunkbänder handelt. So sind zum Beispiel einige Aufnahmen stark mit künstlichem Nachhall versetzt worden. Gleichwohl ist der Wirbel groß und die Deutsche Grammophon veröffentlicht einige dieser klanglich suboptimalen Aufnahmen auf zehn CDs.

Das Tauwetter der Wendezeit nutzend, bittet der SFB schließlich 1990 um die Rückführung der Originalbänder. Am 14. Dezember 1990 trifft ein Telegramm mit der frohen Botschaft ein:

»Gostelradio der UdSSR gibt an den SFB kostenlos, als Zeichen des guten Willens, 1462 Musikbänder zurück.«

Über fünf Monate lang arbeiten nun sieben Tontechniker mit einer eigens von Friedrich Engel von der BASF zur Verfügung gestellten Bandmaschine Telefunken M20, die auf die Erfordernisse der alten Reichsrundfunkbänder angepasst ist, und sichern die historischen Tonträger auf modernen analogen Tonbändern sowie auf digitalen DAT-Kassetten. Wie Klaus Lang berichtet, musste allerdings

then dramaturg of the Berliner Philharmoniker, initiated a CD release on the Testament label of Bruckner's Fifth Symphony under Furtwängler, based, for the first time, on the 1991 re-recording of the original tape; but that has been the only commercial release – until now!

The tapes were stored in the archives of what is now Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) for 26 years until the Berliner Philharmoniker undertook the present complete edition of their Reichsrundfunk recordings under Furtwängler using the best available sources. In 2017, sound engineer Nikolaus Löwe replayed the original tapes for the first time since 1991 on a retrofitted Telefunken M19 tape machine and then digitalized them in high resolution at 24bit/96kHz. The results were, for the most part, highly satisfactory. Although a few of the tapes were in somewhat better condition in the re-recording of 1991, the vast majority showed a distinct improvement in the direct digital copy.

FURTWÄNGLER ON THE RADIO

It was relatively late that the Berliner Philharmoniker and Furtwängler began appearing regularly on radio. The earliest evidence is found in a report by the "Berliner Volkszeitung" from 16 August 1928:

"Technically, the broadcast – as far as it could be observed from Berlin – was quite excellent. No interruptions or distortions disturbed the overall image [...] In general, one could now say that the scoring presented hardly any difficulties for the microphone. At the national celebration, with the combined forces of Berlin's Philharmoniker and Sinfonieorchester, Furtwängler offered us Handel and Bruckner, along with a hymn for the occasion written and performed by Waldemar von Baußnern – these were works of the most varied tonal structures, yet they retained their particular qualities even after passing through the microphone."

»mit Bedauern festgestellt werden, daß einige Furtwängler-Mitschnitte [...] zwar 1987 nach Berlin gekommen waren, sich aber in den RRG-Kartons der 2. Lieferung von 1991 nicht mehr auffinden ließen«.

Kurz, es sind nicht alle Reichsrundfunkbänder zurückgekehrt. Und das ist auch der Stand im Jahr 2018.

Alles in allem stellt man 1991 jedoch zufrieden fest, dass die zurückgekehrten Bänder nach wie vor abspielbar sind und deutlich besser klingen als die entsprechenden Veröffentlichungen des Melodiya-Labels. Das Ergebnis kann SFB-Redakteur Klaus Lang in einer zwölfteiligen Radioreihe präsentieren.

Weitere Veröffentlichungen folgen allerdings nicht. Zwar leitet Helge Grünewald, seinerzeit Dramaturg bei den Berliner Philharmonikern, 2011 eine CD-Veröffentlichung der Fünften Symphonie von Bruckner unter der Leitung Furtwänglers auf dem Label Testament in die Wege, die erstmals auf den 1991 gemachten Umschnitt des Originalbandes zurückgreift, doch bleibt es die einzige kommerzielle Veröffentlichung – bis heute!

26 Jahre lagern die Bänder im Archiv des heutigen Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb), bis die Berliner Philharmoniker nun das Projekt der Gesamtausgabe sämtlicher ihrer Reichsrundfunk-Aufnahmen unter Furtwängler von den besten verfügbaren Quellen in Angriff nehmen. Im Jahr 2017 schließlich werden durch den Tonmeister Nikolaus Löwe auf einer umgebauten Telefunken M19 Bandmaschine erstmals nach 1991 erneut die Originalbänder abgespielt und in hoher Auflösung von 24bit/96khz digitalisiert. Das Resultat ist unterm Strich sehr zufriedenstellend. Einige wenige Bänder waren beim Umschnitt 1991 noch in etwas besserem Zustand, bei der überwiegenden Mehrzahl jedoch bescherte die direkte digitale Kopie noch einen merklichen Qualitätssprung.

FURTWÄNGLER IM RUNDfunk

Die Berliner Philharmoniker sind mit Furtwängler erst relativ spät regelmäßig im Rundfunk präsent. Ein Bericht der *Berliner Volkszeitung* vom 16. August 1928 ist das früheste Zeugnis, welches die aktuelle Recherche zutage fördert:

»Technisch gelang die Uebertragung – soweit sich das von Berlin aus beobachten ließ – ganz ausgezeichnet. Durch keine Störungen, keine Verzerrungen wurde das Gesamtbild beeinträchtigt. [...] Ueberhaupt kann

A year later, however, the same paper's reporter pointed out that Furtwängler had reservations about radio:

"The Berliner Philharmonisches Orchester conducted by Wilhelm Furtwängler performed at the Haus unter den Linden. It seems there must always be a very special occasion for Herr Furtwängler to agree to conduct before the microphone. Otherwise, during the Berlin 'season', for instance, this conductor notoriously refuses to be heard on the radio."

For the time being, the refusals continued. The Philharmoniker under Furtwängler were still heard on radio only on exceptional occasions. There were regular live broadcasts from the Philharmonie at least since 1936, but only with guest conductors. On 23 October 1938, Furtwängler finally allowed sound engineer Kurt Rasch of German radio to record a public general rehearsal:

"2 metres behind the podium, about 1 metre above the head height of the conductor, a Neumann condenser microphone with omnidirectional features was suspended from the ceiling. The microphone rehearsal the next day went smoothly, and the public general rehearsal on Sunday 23.10.38 was recorded on wax: stormy applause met Furtwängler as he came onto the platform. Maximum concentration in our control room next to the left gallery, unfortunately without a view. We listened along using the high-low-tone loudspeaker newly developed by RRG in collaboration with AEG."

The next day, Furtwängler had the recording played for him in the Haus des Rundfunks and, following the highly satisfying performance of Brahms's First Symphony, he instructed to everyone's relief:

"Herr Rasch, you will broadcast this evening."

The first live broadcast of a Furtwängler concert from the Philharmonie followed on 24 October 1938. Unfortunately, none of the early test recordings and German radio concert recordings with Furtwängler and the Philharmoniker have survived, the first one – containing the Scherzo from Beethoven's Ninth Symphony – dating from as far back as 16 June 1930.



Die »Russenspäker« im Archiv des rbb
(Rundfunk Berlin-Brandenburg)
The "Russian tapes" in the archives of rbb
(Rundfunk Berlin-Brandenburg)

Furtwängler und die Berliner Philharmoniker
während eines der letzten Konzerte in der
Alten Philharmonie vor deren Zerstörung, Januar 1944
Furtwängler and the Berliner Philharmoniker
during one of the last concerts in the old Philharmonie
before its destruction in January 1944



man in diesen Tagen beobachten, wie doch die Instrumentation dem Mikrophon kaum noch Schwierigkeiten bereitete. Was uns Furtwängler mit dem vereinigten Berliner Philharmonischen und Sinfonieorchester bei der Verfassungsfeier bot: Händel und Bruckner, dazu einen Hymnus, den Waldemar von Baußnern für diesen Tag geschrieben hat und selbst zur Aufführung brachte, das waren Werke verschiedenster klanglicher Struktur und sie bewahrten ihre Eigenart auch jenseits des Mikrophons.«

Ein Jahr darauf lässt der Berichterstatter desselben Blattes jedoch durchblicken, dass Furtwängler Vorbehalte gegenüber dem Rundfunk habe:

»Im Hause unter den Linden konzertierte das Berliner Philharmonische Orchester unter Leitung von Wilhelm Furtwängler. Es bedarf scheinbar immer ganz besonderer Anlässe, um Herrn Furtwängler zu bestimmen, auch einmal vor dem Mikrophon zu dirigieren. In anderen Fällen, wie beispielsweise zur Zeit der Berliner ›Season‹, lehnte es dieser Dirigent bekanntlich ab, sich im Rundfunk hören zu lassen.«

Es bleibt vorerst bei der Ablehnung. Weiterhin sind die Philharmoniker unter Furtwängler nur in Ausnahmefällen im Radio zu hören. Zwar finden zumindest seit 1936 regelmäßige Live-Übertragungen aus der Philharmonie statt, jedoch nur mit Gastdirigenten. Am 23. Oktober 1938 gestattet Furtwängler schließlich den Mitschnitt einer öffentlichen Generalprobe durch den Tonmeister Kurt Rasch vom Deutschlandsender:

»2 Meter hinter dem Podium, etwa 1 Meter über der Kopfhöhe des Dirigenten wurde ein Neumann-Kondensator-Mikrofon mit Kugelcharakteristik von der Decke herabgehängt. Die Mikrofonprobe am nächsten Tag lief glatt, die öffentliche Generalprobe am Sonntag, 23.10.38 wurde auf Wachs mitgeschnitten: Stürmisch empfangen betritt Furtwängler das Podium. Höchste Konzentration in unserem Regieraum neben der linken Empore, leider ohne Sicht. Wir hören über den soeben von der RRG in Zusammenarbeit mit der AEG entwickelten Hoch-Tief-Ton-Lautsprecher mit.«

The oldest radio recording of a Furtwängler concert in the present edition dates from 19 January 1939 and includes a composition by the conductor himself, his hour-long piano concerto. The sole original discs, now stored in the German Radio Archives in Frankfurt, have been newly digitalised specifically for this release and are therefore available for the first time in top quality sound (Concert No. 1 in this edition). That also applies to the radio concert of 13 September 1939, transmitted live on German radio from the large hall in Broadcasting House with no audience present (Concert No. 2). A short illustrated report of the event appeared in a Berlin magazine.

The sound engineer and composer Kurt Rasch states in his unpublished memoirs from 1982 that he worked closely with Furtwängler until his "summary dismissal" from the radio in 1941. (It should be noted that Rasch was a member of the SS, resisted a transfer to the state broadcaster in Kaunas in the Baltic states, and later, in 1942, was dismissed from the Wehrmacht at Furtwängler's instigation and eventually became one of the founders of SFB.) Rasch's statement, however, was refuted by a colleague, the sound engineer and musicologist Friedrich Schnapp, who recollected that Rasch had worked with Furtwängler for barely a year. Schnapp evidently took up the position 1 October 1939 and from then on oversaw all of Furtwängler's radio activities until the end of the war:

"During the rehearsal, Furtwängler was cautiously informed of the presence of a new sound engineer by the name of Dr. Schnapp,"

he recalled in a conversation with Gert Fischer in the 1970s, included as bonus material in the present edition:

"I transmitted his concerts throughout the war [...] The microphones of the time were problematic. You had to pay special attention to the dynamics, because even the slightest overmodulation, as it was called, could cause not only distortion but even a breakdown of the transmission."

Furtwängler, however, desired a wide and natural dynamic range, the finest gradations of which were among his trademarks as a conductor. He also wanted, as far as possible, an unadulterated balance. Like his predecessor Kurt Rasch, Schnapp eschewed the placement of spot microphones in the orchestra and recorded everything with a single mic. Furtwängler was so satisfied with Schnapp's work that he continued to engage him after the war and even took him to the Salzburg Festival (thereby offending the sound engineers of Austrian Radio). At the beginning of the 1950s, Furtwängler recommended him for the position of general manager of the

Tags darauf lässt sich Furtwängler im Haus des Rundfunks den Mitschnitt vorführen und gibt nach der ihn sehr zufriedenstellenden Wiedergabe der Ersten Symphonie von Brahms zur allgemeinen Erleichterung die Anweisung:

»Herr Rasch, Sie übertragen heute Abend.«

Es folgt am 24. Oktober 1938 die erste Live-Übertragung eines Furtwängler-Konzerts aus der Philharmonie. Eine Aufzeichnung hat sich ebenso wenig wie vorausgegangene Testaufnahmen oder Konzertmitschnitte des deutschen Rundfunks mit Furtwängler und den Philharmonikern erhalten, von denen der früheste – mit dem zweiten Satz der Neunten Symphonie von Beethoven – bereits vom 16. Juni 1930 stammte.

Der erste uns vorliegende Rundfunkmitschnitt eines Furtwängler-Konzerts enthält eine Eigenkomposition des Dirigenten, nämlich sein gut einstündiges Klavierkonzert. Die Originalplatten vom 19. Januar 1939 – Unikate – lagern heute im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt und wurden eigens für diese Ausgabe neu digitalisiert und damit erstmals in bester Qualität zugänglich gemacht (Konzert Nr. 1 in dieser Ausgabe). Das gleiche gilt für das Funkkonzert vom 13. September 1939, welches im großen Sendesaal im Haus des Rundfunks ohne Publikum live über den Deutschlandsender geht (Konzert Nr. 2). Hierüber erscheint ein kleiner Bildbericht in einer Berliner Illustrierten.

Der Tonmeister und Komponist Kurt Rasch gibt in seinen unveröffentlichten Erinnerungen von 1982 an, bis zu seiner »fristlosen Entlassung« aus dem Rundfunk im Jahr 1941 mit Furtwängler eng zusammengearbeitet zu haben. (Dazu ist zu wissen, dass Rasch SS-Mitglied war, sich einer Versetzung an den Landessender Kauen im Baltikum widersetzte sowie später, 1942, auf Veranlassung Furtwänglers aus der Wehrmacht entlassen wurde und später zu den Gründern des SFB gehörte.) Der Angabe von Rasch stehen allerdings die Erinnerungen eines Kollegen, des Tonmeisters und Musikwissenschaftlers Friedrich Schnapp entgegen, denen zufolge Rasch in Wirklichkeit kaum ein Jahr lang mit Furtwängler gearbeitet haben dürfte. Schnapp nimmt seine Arbeit offenbar bereits am 1. Oktober 1939 auf und betreut fortan sämtliche Rundfunkarbeiten Furtwänglers bis Kriegsende:

»Bei der Probe wurde Furtwängler schonend beigebracht, dass ein neuer Tonmeister da sei mit Namen Dr. Schnapp«,

erinnert sich dieser in einem Gespräch mit Gert Fischer in den 1970er-Jahren, welches der vorliegenden Edition als Bonusmaterial beigelegt ist:

Bildbericht über »Furtwängler im Sendesaal«
in einer Berliner Illustrierten *Berlin hört und sieht*,
24. September 1939.

Illustrated report on "Furtwängler in the broadcasting
studio" in the Berlin magazine *Berlin hears and sees*,
24 September 1939.

Furtwängler im Sendesaal



Wilhelm Furtwängler vor Beginn des großen Sinfoniekonzertes, das der Deutschlandsender am Mittwoch, dem 13. September, aus dem Sendesaal des Berliner Rundfunkhauses übertrug. Es war Furtwänglers erstes Konzert im Deutschlandsender, nachdem der deutsche Meisterdirigent im Vorjahr zum erstenmal ein Konzert des Deutschen Kurzwellensenders dirigiert hatte



Furtwängler dirigiert. Er hat von sich selbst einmal gesagt, er habe die „Vision des Ganzen“. Dieses tiefe Gefühl für den Gesamtgehalt eines Musikwerkes wird auch in seiner zwingenden Orchesterführung deutlich

Zum Bild rechts: Furtwängler verläßt nach dem Konzert das Haus des Rundfunks. Sie: deutschelernen für „Berlin hört und sieht“ von Bunkhardt



Ein seltener Anblick, Furtwängler einmal nicht im festlichen Frack vor dem Dirigentenpult zu sehen. Doch die Würde einer musikalischen Feier wird dadurch nicht im geringsten beeinträchtigt — das ist die machtvollste Wirkung der großen Künstlerpersönlichkeit. Das Konzert grasse D-hör von Hindel und die Sinfonie von Beethoven wurden Höhepunkte des musikalischen Rundfunkhoffens



Die aufmerksamen Hörer sitzen in der Abhörkabine; sie sind für die vorbildliche Wiedergabe der Sendung verantwortlich



»Den ganzen Krieg hindurch übertrug ich seine Konzerte [...]. Nun war es mit den damaligen Mikrofonen schwierig. Man musste tatsächlich außerordentlich Rücksicht nehmen auf die Dynamik, denn bei auch nur der leisesten Übersteuerung, wie man das nannte, war nicht nur eine Verzerrung festzustellen, sondern der Sender konnte ausfallen.«

Furtwängler jedoch wünscht eine große und naturgetreue Dynamik, deren feinste Abstufungen zu seinen Markenzeichen als Dirigent zählen. Auch die Balance möchte er möglichst unverfälscht wiedergegeben haben. Wie schon sein Vorgänger Kurt Rasch verzichtet auch Schnapp deshalb auf Stützmikrofone im Orchester und nimmt alles mit einem einzigen Mikrofon auf. Furtwängler ist mit Schnapps Arbeit so zufrieden, dass er ihn auch nach dem Krieg immer wieder engagiert und sogar zu den Salzburger Festspielen mitnimmt (und damit die Tonmeister des österreichischen Rundfunks brüskiert). Zu Beginn der 1950er-Jahre schlägt Furtwängler Schnapp zudem als Intendanten der Berliner Philharmoniker vor. Andere vertragliche Bindungen Schnapps verhindern jedoch ein Zustandekommen.

Die Zusammenarbeit zwischen Furtwängler und dem Rundfunk ist damit erstmals auf eine solide Grundlage gestellt. Ab der Spielzeit 1940/1941 werden sämtliche Konzerte aus der von Furtwängler künstlerisch verantworteten Reihe »Zehn Philharmonische Konzerte« im Radio ausgestrahlt. Furtwängler dirigiert die meisten dieser Konzerte selbst. Im Gegensatz zu vorangegangenen Sendungen wird ab sofort nicht mehr live übertragen. Die Aufführungen werden in der Philharmonie aufgenommen und, auf 20 einstündige Sendungen verteilt, jeweils sonntags um 18:10 Uhr im Radio gebracht. Die Aufzeichnung bietet den Vorteil fester Sendezeiten und kleiner Einführungen in das Programm, die der Musik vorangestellt werden.

Darüber hinaus können nun die jeweils besten Wiedergaben eines Werks aus den je drei Aufführungen gleichen Programms für die Sendung ausgewählt werden. Wir wissen, dass das zumindest teilweise so gehandhabt wurde (wenngleich nicht sicher ist, wie häufig oder gar ob man immer so vorging). Ein Rundfunkprotokoll vom 15. November 1944 gibt an:

»Das nächste Furtwängler-Konzert ist um den 10. Dezember herum fällig. Es sind drei Aufnahmetage vorgesehen.«

Von Beethovens Vierter Symphonie zum Beispiel sind zwei Versionen überliefert (Konzert Nr. 12). Eine davon stammt angesichts fehlender Publikumsgeräusche offenbar von der Generalprobe.

Berliner Philharmoniker, but this was prevented by Schnapp's other contractual obligations. And so, for the first time, the collaboration between Furtwängler and the broadcasting service was on a solid footing. Starting in the 1940/41 season, every performance was broadcast in the series of "Ten Philharmonic Concerts", for which Furtwängler himself assumed artistic responsibility and conducted most of the concerts. Unlike previous broadcasts, they were no longer live. The performances, recorded in the Philharmonie, were divided into 20 one-hour programmes for broadcast at 6.10 pm on Sundays. Recording made possible a fixed airtime and the presentation of short introductions to the works before the music was played.

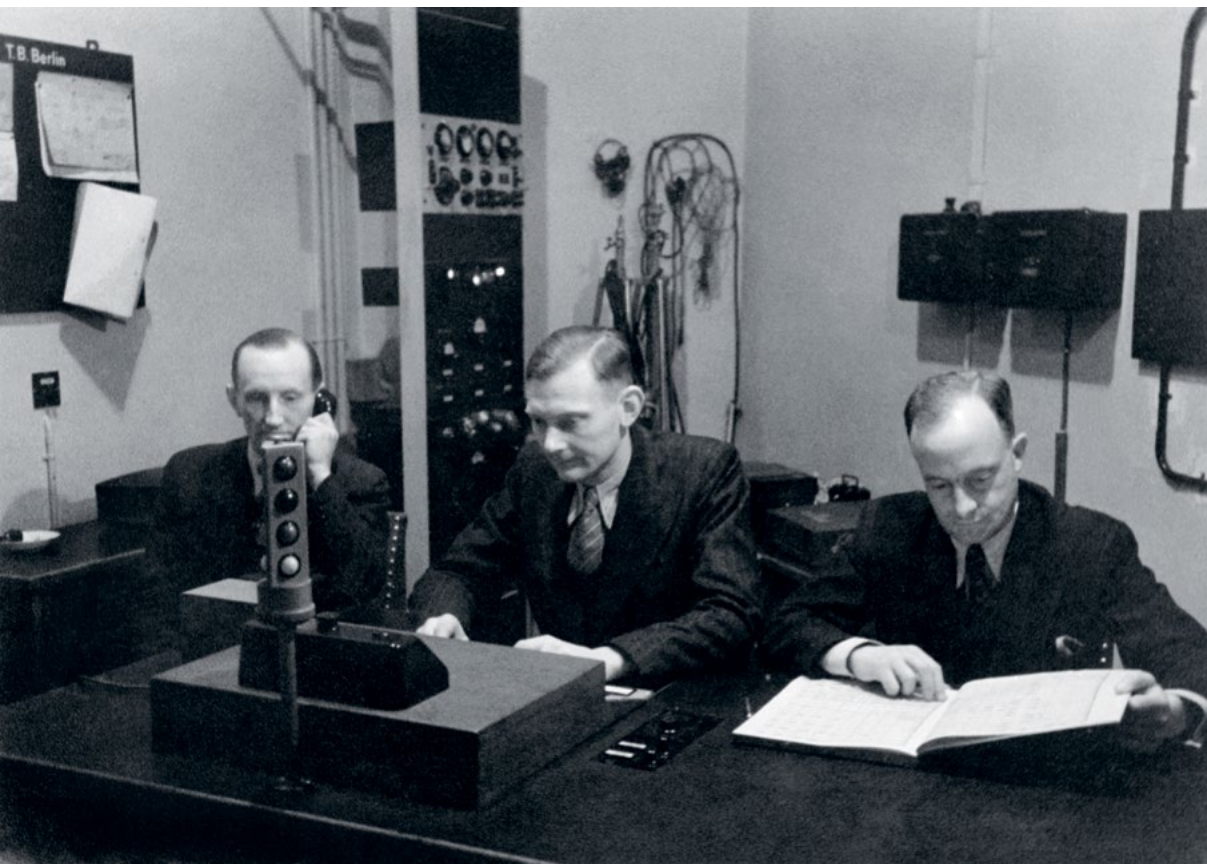
Another advantage was that the best recording could now be selected for broadcast from the three performances of a given work in each programme. We know that procedure was followed in at least some of the cases (though not in how many others or if, in fact, it was always done). The minutes of a meeting on 15 November 1944 reveal:

"The next Furtwängler concert is to take place around 10 December.
Three days of recording are anticipated."

For example, two versions of Beethoven's Fourth Symphony have survived (Concert No. 12). One of them is without audience noise and thus apparently comes from the final rehearsal. The introduction of recording on tape at the beginning of 1942 also allowed correction cuts to be made for the first time, an opportunity that clearly was seized. For example, the recording of Richard Strauss's "Symphonia domestica" (Concert No. 16) contains at least five tape splices.

What was the usual process from recording to broadcast? After the recording, a new tape was edited from the raw tapes but not actually used for the broadcast, presumably to preserve the material, because the system at this early stage was still quite temperamental. Rather, it was a copy of this edited tape (see Friedrich Engel text, p. 178) that was used for the broadcast, and it is these copies that we possess today – unfortunately with all the hazards associated with re-copying at that time. Nevertheless, the sound of many recordings in the current direct transfer is astonishingly good and surely not far from the quality of the original tape.

But what happened to the original tapes? Why are the concert programmes of the present edition incomplete? And why are many concerts missing altogether although they were recorded in their entirety, first on shellac discs, and then on tape from 1942? Unfortunately, we cannot precisely reconstruct what happened to them, but we at least have a reasonably plausible theory: the RRG apparently stored some of its inventory in an old salt dome, which then went up in flames. This may be how the lost original tapes and shellac discs were destroyed.



Drei Tontechniker im Studio der Alten
Philharmonie, rechts Friedrich Schnapp,
während einer Aufnahmesitzung 1942

Three sound engineers in the studio of the
old Philharmonie, with Friedrich Schnapp on
the right, during a recording session in 1942

Das Sendeband des 2. Satzes von Beethovens Vierter Symphonie (Konzert Nr. 12). In der Regel wurden die Originalaufnahmen auf Sendebänder kopiert und mit Vermerk »ko.« gekennzeichnet, welche dann für die Ausstrahlung verwendet wurden.

The transmission tape of the 2nd movement of Beethoven's Fourth Symphony (Concert No. 12). As a rule, the original recordings were copied onto transmission tapes and marked "ko." which was then used for the broadcast.



Beginnend mit der Aufzeichnung auf Tonband ab Anfang 1942 können nun erstmals Korrekturschnitte gemacht werden, was auch durchaus praktiziert wird. So zum Beispiel weist das Band des Mitschnitts der *Symphonia domestica* von Richard Strauss (Konzert Nr. 16) zumindest fünf Klebestellen innerhalb der Musik auf.

Wie ist der übliche Vorgang von der Aufnahme bis zur Sendung? Nach den Aufnahmen wird aus den Rohbändern ein Sendeband geschnitten. Dieses wird selbst nicht für die Ausstrahlung benutzt – vermutlich, um das Material zu schonen, denn das System ist in dieser Frühzeit noch recht anfällig –, sondern in einem Kopierwerk vervielfältigt (siehe Text Friedrich Engel S. 175). Eine solche Kopie wiederum wird als Sendeband verwendet, und solche Kopien sind es auch, die uns heute vorliegen, leider mit allen Anfälligkeiten, die Umkopierungen zu dieser Zeit mit sich brachten. Dennoch klingen viele der Aufnahmen im aktuellen direkten Transfer erstaunlich gut und sind sicher nicht sehr weit von der Qualität des Urbands entfernt.

Was aber passierte mit den Urbändern? Und weshalb sind die Konzertprogramme der vorliegenden Edition unvollständig, warum fehlen zahlreiche Konzerte ganz, wo sie doch vollständig aufgezeichnet wurden, zunächst auf Schellackplatte, dann ab 1942 auf Tonband? Exakt lässt sich das leider nicht rekonstruieren, doch hat sich immerhin ein einigermaßen plausibler Erklärungsansatz überliefert: Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft lagerte zur Sicherung offenbar einige Bestände in einen alten Salzstock aus – der allerdings in Flammen aufging. Es könnte sein, dass die verschollenen Urbänder und Schellackplatten hierbei zerstört wurden.

Einige Bandkopien des Reichsrundfunks finden sich nach dem Krieg bei anderen Sendeanstalten und entkommen so der Reise nach Russland (und konnten so schon vor Jahrzehnten im Westen auf LP veröffentlicht werden):

Mozart: Symphonie Nr. 39 (Konzert Nr. 10)

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 (Konzert Nr. 13)

Strauss: »Till Eulenspiegel« (Konzert Nr. 14)

Bruckner: Symphonie Nr. 9 (Konzert Nr. 19)

Brahms: Symphonie Nr. 1, 4. Satz (Konzert Nr. 21)

Das Deutsche Rundfunkarchiv besitzt von diesen und anderen Titeln leider nur noch Kopien auf sogenannten Sammelbändern (das heißt: Bandkopien, die platzsparend unter Abstrichen in der Qualität mit halber Geschwindigkeit aufgenommen worden waren). Man entsorgte also die Reichsrundfunk-Originale, bevor man hochwertige Kopien angefertigt hatte. Dessen ungeachtet wurde keine Mühe gescheut, angesichts einiger Archiv-Doubletten die jeweils beste vorhandene Quelle zur Grundlage der vorliegenden Edition zu machen. Am schwersten freilich

Some copies of the Reichsrundfunk tapes were found after the war at other broadcasters, having thereby evaded the journey to Russia (and consequently available for release on LP in the West decades ago):

Mozart: Symphony No. 39 (Concert No. 10)
 Beethoven: Piano Concerto No. 4 (Concert No. 13)
 Strauss: "Till Eulenspiegel" (Concert No. 14)
 Bruckner: Symphony No. 9 (Concert No. 19)
 Brahms: Symphony No. 1, 4th movement (Concert No. 21)

Unfortunately, the German Broadcasting Archives only hold copies of these and other titles on so-called collated tapes (i.e., tape copies that have been recorded at half speed to save space, a technique that entails a subsequent loss in quality). The Reichsrundfunk originals must therefore have been disposed of before high-quality copies could be made. Nevertheless, as there are some archive duplicates, no effort has been spared to base this edition on the best existing sources. The most serious lacuna is that of the Beethoven tapes with Symphonies Nos. 5 to 7 and No. 9, which are still in Russia today. These, along with a few other titles in the edition, were returned to Berlin only in sub-optimal copies, some of which had been edited to add artificial reverberation.

FURTWÄNGLER AND MUSIC RECORDING

What would Furtwängler make of the present release? We can surmise from one of his letters, because at least two LPs of Reichsrundfunk recordings were released in the West during his lifetime, but without his consent. On 14 December 1953, Furtwängler complained to his lawyer, Roger Hauert:

"I have never conducted recordings produced for the German state for the purpose of establishing an official record collection. When I asked Urania where they obtained these recordings they were not able to say. Evidently, they have acquired them illegally [...] There is

wiegt der Verlust der Beethoven-Bänder mit den Symphonien Nr. 5 bis Nr. 7 und Nr. 9, die sich bis heute in Russland befinden. Diese sind neben einigen anderen Titeln dieser Edition nur in suboptimalen und teilweise mit künstlichem Nachhall bearbeiteten Kopien zurück nach Berlin gelangt.

FURTWÄNGLER UND DIE MUSIKAUFNAHME

Was würde Furtwängler von der vorliegenden Veröffentlichung halten? Wir können das interessanterweise einem seiner Briefe entnehmen, denn noch zu seinen Lebzeiten erscheinen ohne sein Einverständnis zumindest zwei LPs im Westen mit Aufnahmen aus Beständen des Reichsrundfunks. Am 14. Dezember 1953 beklagt Furtwängler gegenüber seinem Anwalt Roger Hauert:

»Ich habe niemals Platten dirigiert, die für den deutschen Staat zum Zwecke der Errichtung einer offiziellen Schallplattensammlung hergestellt worden sind. Meine Frage an die Urania, woher sie diese Platten haben, wurde damit beantwortet, daß sie das nicht angeben könnten. Es ist ersichtlich, dass sie diese Platten unrechtmäßig erworben haben. [...] Es ist ein Unterschied, ob man eine Platte als solche herausgibt und mit vielen Wiederholungen ein fehlerloses Bild des Werkes hervorbringt, oder ob ein Teil eines Konzertes mit all den Zufälligkeiten, die im Konzert möglich sind, aufgenommen wird. Auf alle Fälle muß im letzteren Fall die Tatsache, dass sie aus einer Konzertaufnahme stammt, angegeben werden.«

Interessant an Furtwänglers Beschwerde ist, dass er lediglich Einwände vorbringt und die Veröffentlichung nicht rigoros ablehnt. Überhaupt stellt sich Furtwänglers Verhältnis zur Musikaufnahme nach Durchsicht seiner erstaunlich umfangreichen Korrespondenz mit Schallplattenfirmen und Rundfunkanstalten deutlich anders dar, als bisher in der Literatur kolportiert. Aus Furtwänglers notorischer Unzufriedenheit wurde geschlossen – und auch von Zeitzeugen einschließlich seiner Frau wurde es so geschildert – dass der Dirigent die Medienarbeit für Rundfunk und Schallplatte mied, wo er nur konnte. Dagegen finden sich in seinem Nachlass

a difference between releasing a record that produces a flawless image of the work after many repetitions and one containing part of a concert, with all the unforeseen occurrences possible in a live performance. In the latter case, it must be indicated that it derives from a concert recording.”

It is interesting to note here that Furtwängler only raises objections and does not rigorously reject the release itself. A review of his astonishingly extensive correspondence with record companies and broadcasters reveals a significantly different relationship with music recording than that asserted in the literature to date. Furtwängler's notorious dissatisfaction has led to the conclusion – corroborated by contemporary witnesses, including his wife – that the conductor avoided media work for radio and records whenever possible, yet there are innumerable complaints in his literary legacy that his concerts were not recorded more often and that more records were not produced with him in the studio.

For example, he complains to his record company EMI six times within just a few months that not all the Beethoven symphonies have been recorded yet. On 8 May 1953, he writes:

“There used to be talk from time to time that I would record the Ninth Symphony, but lately, not only is it no longer mentioned, but Toscanini's Ninth, in glaring disproportion to the record's quality, is being widely praised (even in Germany) with propaganda that exceeds all bounds; and there is otherwise no sign of cohesive stewardship along these lines for me and my work.”

Three times Furtwängler asked EMI to record his concert performance of Wagner's “Ring des Nibelungen” in Rome, which would have been practical as the radio broadcaster would have borne the main expenses. EMI, however, had no interest. A great deal else fell by the wayside, probably the most regrettable case being Beethoven's “Missa Solemnis”, which he also suggested to EMI, and of which there exists no live Furtwängler recording at all.

His correspondence with radio broadcasters follows a similar line. For example, in a letter to Erwin Kroll dated 24 December 1950:

unzählige Beschwerden darüber, dass seine Konzerte nicht häufiger mitgeschnitten und nicht mehr Schallplatten mit ihm im Studio produziert würden.

So beklagt er sich gegenüber seiner Schallplattenfirma EMI allein sechsmal innerhalb weniger Monate, dass noch nicht alle Beethoven-Symphonien aufgenommen seien. Am 8. Mai 1953 schreibt er:

»Während früher noch ab und zu die Rede war, dass ich die IX. Symphonie aufnehmen solle, so ist in letzter Zeit davon nicht nur nicht die Rede, sondern die IX. Symphonie von Toscanini wird in einer zur Qualität dieser aufgenommenen Platte in schreiendem Missverhältnis stehenden alles Mass übersteigenden Propaganda, (selbst in Deutschland) gross angepriesen, und auch sonst ist von einer einheitlichen Führung in diesem Sinne für mich und meine Arbeit nichts zu merken.«

Dreimal fragt Furtwängler bei EMI an, ob sie nicht seine konzertante Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Rom mitschneiden möchten, was praktisch wäre, da die Hauptkosten vom Rundfunk getragen würden. EMI hat allerdings kein Interesse. Vieles bleibt auf der Strecke, am beklagenswertesten wohl im Fall von Beethovens *Missa solemnis*, die er EMI ans Herz legt und von der mit Furtwängler keinerlei Mitschnitt überliefert ist.

Die Korrespondenz gegenüber dem Rundfunk geht in dieselbe Richtung. So in einem Brief an Erwin Kroll vom 24. Dezember 1950:

»Ich finde es sehr bedauerlich, dass es nicht möglich war, die IX. Symphonie diesmal aufzunehmen. Sie hätten auf Jahre hinaus eine Aufnahme des Werkes gehabt, deren Sie sich nicht hätten schämen brauchen.«

Gegenüber seinem inzwischen langjährigen und freundschaftlich verbundenen Tonmeister Friedrich Schnapp beklagt er sich am 17. Juni 1952 bitter über die Vernachlässigung durch den Rundfunk:

»Da ich es, wie heute die Dinge liegen, für unvertretbar halte, wenn die wenigen Konzerte, die ich überhaupt noch dirigiere, von den verschiedenen Rundfunk-Gesellschaften nicht einmal der Übertragung Wert geachtet werden, werde ich die ganze Sache der Stadt Berlin, resp. dem neugewählten Intendanten (wahrscheinlich Westerman) übergeben.

"I find it most regrettable that it was not possible to record the Ninth this time. You would have had a recording of the work that you would not need to be ashamed of over the years."

On 17 June 1952, he complains bitterly to his now longtime sound engineer and friend Friedrich Schnapp about his neglect by radio:

"Since, as things stand, I find it unreasonable that the few concerts that I still conduct are not even regarded by the various radio companies as worthy of broadcasting, I will refer the whole matter to the city of Berlin or the newly elected general manager (probably Westerman). It may be that basic, final and irreversible decisions can then be reached."

There is also evidence that Furtwängler attached great importance to the recording process and was keen to understand things in order to have an influence over them. He recorded for Deutsche Grammophon from 1926 to 1937 but was never satisfied with the results. On 16 June 1937, he explained to the German company his surprising move to the British company EMI as follows:

"As I have already told you, the whole matter of conducting for the gramophone is for me first and foremost a purely artistic question. I have now had the opportunity to hear a trial recording by Electrola (not intended for release) from a concert I conducted with the Berliner Philharmonisches Orchester in London. This recording so far surpasses the other recordings I've heard that at the moment I think it most likely that an association with Electrola will best meet my wishes."

The test recording with Beethoven's Ninth was released by EMI on LP in 1986.

Shortly after the test, Furtwängler made a benchmark recording of Beethoven's Fifth Symphony in Berlin under much more favourable recording conditions than the limited playing time of four minutes per shellac-disc side would suggest:



Furtwängler und die
Berliner Philharmoniker während
einer Probe in der Münchner
Ausstellungshalle, Pfingsten 1935
Furtwängler and the Berliner
Philharmoniker during a rehearsal
in the Munich Exhibition Hall,
Whitsun 1935

"Even the fact that you can conduct the work in complete movements in succession without major interruptions (a 'general pause' of only three seconds is required to change the side) should, in addition to other technical possibilities, allay any remaining concerns about complete technical success that you may perhaps have from your previous recording experience,"

the recording producer of EMI-Electrola, Walter Michael Berten, assured him on 24 September 1937.

When Furtwängler resumed work for the British company after the war, however, his misgivings were again virulent. On 20 May 1947, after studying records by Karajan and Felix von Weingartner, he expressed the wish to listen to these records together with the legendary producer and recording engineer Walter Legge

"to make clear to you what I expect of recordings, but perhaps these expectations cannot be realised".

Of course, Furtwängler was also critical of his own performance in the studio, as he tells Legge on 2 January 1949:

"Above all else, it is important to rectify the first funeral march record in the 'Eroica'. Unfortunately, while listening to this symphony, I realise that I have made mistakes here in terms of recording technology, i.e. as far as the tempi required for the records (unlike in the concert hall)."

And one day later, Furtwängler expands on this to Legge's superior, Fred Gaisberg:

"As I was able to establish with time and calm, the record by no means meets my standards or my aspirations [...] And although the deficiencies are partly on my side, they are also partly technical. For example, major and significant fortes have been smoothed out and reduced by the production manager in such a way that they are completely unimpressive in this form."

Es kann sein, dass es dann zu prinzipiellen und endgültigen, nicht wieder gutzumachenden Entscheidungen kommen kann.«

Es finden sich außerdem Belege dafür, dass Furtwängler dem Aufnahme-prozedere große Bedeutung beimaß und sehr erpicht darauf war, die Dinge zu verstehen und damit beeinflussen zu können. Von 1926 bis 1937 nimmt er für Deutsche Grammophon auf, ist aber mit den Resultaten nie zufrieden. Seinen überraschenden Wechsel zur britischen EMI begründet er den Hannoveranern gegenüber am 16. Juni 1937 so:

»Wie ich Ihnen schon mitteilte, ist das ganze Grammophon-dirigieren für mich in erster Linie eine rein künstlerische Frage. Ich habe nun Gelegenheit gehabt, eine Probeaufnahme von Electrola (nicht zur Veröffentlichung bestimmt) von einem Konzert, das ich selber mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in London dirigiert habe, zu hören. Diese Aufnahme übertrifft die bisher von mir gehörten Aufnahmen so weit, dass ich es im Moment für das wahrscheinlichste halten muss, dass bei einer Verbindung mit Electrola meine Wünsche am ehesten erfüllt werden.«

Besagte Probeaufnahme mit Beethovens Neunter wird von EMI im Jahr 1986 auf LP herausgebracht.

Kurz nach diesem Test spielt Furtwängler in Berlin eine maßstabsetzende Aufnahme mit Beethovens Fünfter Symphonie ein und zwar unter weitaus günstigeren aufnahmepraktischen Umständen, als die beschränkte Spieldauer von vier Minuten pro Schellackplattenseite vermuten lässt:

»Schon die Tatsache, dass Sie das Werk ohne große Unterbrechungen hintereinander in seinen geschlossenen Sätzen dirigieren können (wobei für den Plattenseiten-Wechsel nur eine ›Generalpause‹ von drei Sekunden nötig sein wird), wird neben weiteren technischen Möglichkeiten, die aus Ihren früheren Aufnahme-Erfahrungen vielleicht noch bestehenden Besorgnisse eines vollen technischen Gelingens gänzlich aus dem Wege räumen«,

beschwichtigt der Aufnahmeleiter der EMI-Electrola Walter Michael Berten am 24. September 1937.

Als Furtwängler nach dem Krieg seine Arbeit für die Engländer wieder aufnimmt, sind jedoch wieder Vorbehalte virulent. An den bis heute legendären Produzenten und Aufnahmeleiter Walter Legge richtet

Furtwängler was comparatively satisfied with the technical achievements of Berlin radio after the war as well, as a letter to the music department director of Nordwestdeutscher Rundfunk in Berlin, Erwin Kroll of 24 December 1950, states:

"I would like to deal briefly with the concerns you have expressed about possibilities for recordings and their quality in the Titania Palast. I have heard a recording made during the rehearsals of the choral movement of the Ninth. But with a fundamentally different placement of the microphones, etc. than you evidently used the last time. Anyway, the result, as I determined for myself, is excellent, in some respects even outstanding, and I have practically convinced myself that under the right conditions, a recording in the Titania Palast is in any case better than in the Gemeindehaus."

Increasingly, it appears that, in addition to serious disgruntlement with EMI, especially because of their apparent preference for Herbert von Karajan, he finds the results achieved with Deutsche Grammophon and the British company Decca – for whom Furtwängler now also records – more convincing in technical respects. Furtwängler informs EMI on 26 December 1953:

"I recently recorded the César Franck Symphony with Mr. Olof (Decca) in Vienna as agreed. He does some things – arrangement of the orchestra, hall setup, etc. – differently from us, but, I must confess, he achieves excellent results. I will have the records sent to me immediately and try to compare whether theirs or ours sound better."

The happiest experiences are his handful of recordings for Deutsche Grammophon. Once again, dynamic range is Furtwängler's chief concern, as he informs the company on 15 December 1951:

"Herr Keilholz said that the entire dynamic range would come out uncompressed even on your long-playing record. If that really is the case, it would be of great interest to me from a number of perspectives."

Furtwängler am 20. Mai 1947 nach dem Studium von Schallplatten Karajans und Felix von Weingartners den Wunsch, einmal gemeinsam mit ihm ebendiese Platten anzuhören,

»um Ihnen klar zu machen, was ich mir von Platten erwarte,
aber vielleicht sind diese Erwartungen nicht zu realisieren«.

Natürlich hadert Furtwängler auch mit seiner eigenen Leistung im Studio, wie er Legge am 2. Januar 1949 wissen lässt:

»Vor allem wichtig ist ferner noch das Nachholen der ersten Trauermarsch-Platte in der ›Eroica‹. Bei anhören dieser Symphonie ist mir leider zum Bewusstsein gekommen, dass ich hier plattentechnische, d. h. soweit es die für die Platten nötigen Tempi betrifft (im Unterschied zum Konzertsaal), Fehler gemacht habe.«

Und einen Tag später ergänzt Furtwängler gegenüber Legges Vorgesetztem Fred Gaisberg:

»Denn wie ich jetzt einwandfrei und in aller Ruhe feststellen konnte, ist die Platte keineswegs meinem Niveau und meinen Ansprüchen entsprechend ausgefallen. [...] Und zwar sind die Mängel z.T. auf meiner Seite, z.T. aber auch technischer Art. So sind z.B. grosse und wichtige Forte-Stellen vom Aufnahmeleiter derart abgeglättet und reduziert worden, dass sie in dieser Form völlig eindrucklos werden.«

Mit der technischen Leistung des Berliner Rundfunks ist Furtwängler auch nach dem Krieg vergleichsweise zufrieden, wie ein Schreiben an den Musikabteilungsleiter des Nordwestdeutschen Rundfunks in Berlin Erwin Kroll vom 24. Dezember 1950 bekundet:

»Kurz eingehen möchte ich noch auf die von Ihnen ausgesprochenen Bedenken über Möglichkeiten und Qualität der Aufnahmen im Titania Palast. Ich habe eine Aufnahme gehört, die man während der Proben des Chorsatzes der IX. gemacht hat. Allerdings mit einer grundsätzlich

Furtwängler is pleased with the result, as he states on 19 January 1952:

"Herr Keilholz was here with the records and I could hear for myself how amazingly good and lively the LPs sound."

On 15 March, he even adds:

"It was a great pleasure for me, too, to make these records. The work was carried out in complete harmony and the happiest practical and artistic accord with your staff, especially your excellent technician, Herr Keilholz."

It is apparent from his remarks that Furtwängler's musical quest also extended to recording and that it was his uncompromising nature and frequently expressed dissatisfaction which thwarted a number of opportunities. By no later than the end of the 1930s, however, he was not in any way hostile to music broadcast on radio or recorded on disc. On the contrary: he would have liked to make more studio and radio recordings than was ultimately possible for a variety of reasons.

One thing is certain: only between 1939 to 1945, the years covered by the present edition, was it possible for him to work at the height of his powers, in a hall he considered acoustically ideal, with an orchestra he knew intimately that was still in good form (the postwar Berliner Philharmoniker had to contend with ageing players and a shortage of young talent), in the live-recording environment that stimulated him, with a trusted sound engineer who could fulfil his wishes, and under favourable and satisfying technical conditions. It is therefore quite conceivable that he would consider the present edition in its entirety as the culmination of his creative work.

Eric Schulz

Translation: Innes Wilson

The director and author
Eric Schulz played a significant
role in the conception of the
present edition

anderen Placierung der Mikrophone, usw. als Sie sie das letzte Mal offenbar vorgenommen haben. Jedenfalls ist das Ergebnis, wie ich selbst festgestellt habe, ausgezeichnet, in gewissen Details sogar hervorragend und ich habe mich praktisch davon überzeugt, dass eine Aufnahme im Titania Palast unter den richtigen Voraussetzungen auf alle Fälle besser als im Gemeindehaus ist.«

Zunehmend deutet sich an, dass neben ernsten Verstimmungen mit der EMI, vor allem wegen deren offenkundiger Bevorzugung Herbert von Karajans, ihn in technischer Hinsicht die Resultate der Deutschen Grammophon und der englischen Decca, für die Furtwängler nun gleichfalls aufnimmt, stärker überzeugen. So teilt Furtwängler der EMI am 26. Dezember 1953 mit:

»Ich habe kürzlich vereinbarungsgemäss die César Franck-Symphonie in Wien mit Herrn Olof (Decca) aufgenommen. Er macht einige Sachen – Orchester Aufstellung, Saaleinrichtung usw. – anders als wir, erzielt aber, wie ich gestehen muss, ausgezeichnete Ergebnisse. Ich werde mir die Platten sofort schicken lassen und werde versuchen zu vergleichen, ob diese oder unsere besser klingen.«

Die glücklichsten Erfahrungen macht er mit einer Handvoll Einspielungen für die Deutsche Grammophon. Wieder ist die Dynamik für Furtwängler das große Thema, wie er die Firma am 15. Dezember 1951 wissen lässt:

»Herr Keilholz meinte, dass die ganze Dynamik unabgeschwächt auch bei Ihrer Langspielplatte herauskäme. Wenn das wirklich der Fall ist, so wäre das für mich in verschiedener Beziehung von grossem Interesse.«

Mit dem Resultat ist Furtwängler sehr glücklich, wie er am 19. Januar 1952 bekundet:

»Herr Keilholz war mit den Platten hier und ich habe mich selbst davon überzeugt, wie erstaunlich gut und lebendig gerade auch die Langspielplatten klingen.«

Furtwängler an seinem Auto
mit Musikern im Hof
der Alten Philharmonie,
vermutlich um 1936
Furtwängler and musicians
at his car in the courtyard
of the old Philharmonie,
probably around 1936



Am 15. März ergänzte er sogar:

»Auch mir war es eine große Freude, diese Platten zu machen.
Die Arbeit verlief in vollster Harmonie und schönster sachlicher und
künstlerischer Übereinstimmung mit Ihren Herren, vor allem Ihrem
vorzüglichen Techniker Herrn Keilholz.«

Wie man daran sieht, war Furtwängler auch beim Thema Musikaufnahme ein ständig Suchender und mit den Dingen hadender Künstler, der sich durch ebendieses Hadern und seine häufig geäußerte Unzufriedenheit auch einige Gelegenheiten verbaute. Keinesfalls jedoch stand er spätestens ab Ende der 1930er-Jahre der Übertragung von Musik im Rundfunk und der Aufnahme auf Schallplatten ablehnend gegenüber. Das Gegenteil ist der Fall. Er hätte gerne noch mehr Aufnahmen und Rundfunkmitschnitte gemacht, als es am Ende aus verschiedenen Gründen der Fall war.

Eines ist jedoch sicher: Nur in den Jahren 1939 bis 1945, dem Zeitraum der vorliegenden Edition, war es ihm möglich – im Zenit seiner Entwicklung stehend – in einem ihm akustisch ideal scheinenden Saal, mit einem ihm eng vertrauten und sich in guter Verfassung befindlichen Orchester (die Berliner Philharmoniker hatten in den Nachkriegsjahren mit Überalterung und Nachwuchsmangel zu kämpfen), unter ihn stimulierenden Live-Bedingungen und mit einem ihm vertrauten und seine Wünsche erfüllenden Tonmeister, unter technisch günstigen und zufriedenstellenden Bedingungen arbeiten zu können. Es ist deshalb durchaus denkbar, dass er die vorliegende Edition in ihrer Gesamtheit als die Kulmination seines Schaffens betrachten würde.

Eric Schulz

Der Regisseur und Autor
Eric Schulz war an der
Konzeption der vorliegenden
Edition maßgeblich beteiligt.

Furtwängler und die
Berliner Philharmoniker
bei einem Reisekonzert,
vermutlich im Saalbau
an der Junghofstraße in
Frankfurt, 1936
Furtwängler conducts
the Berliner Philharmoniker
at a tour concert, probably in the
"Saalbau an der Junghofstraße"
in Frankfurt, 1936



ESPRESSIVO IN TEMPORE BELLI

Eine Annäherung an den Dirigenten Wilhelm Furtwängler

HISTORISCHES UND GESCHICHTLICHES

»Wir sehen in die Dunkelheit eines beginnenden Winters hinein; doppelt dunkel, da es ein Kriegswinter ist, dessen Verlauf durch harte Notwendigkeiten, durch Kampf, Verzichte und Tränen bestimmt werden wird. Und inmitten dieses Dunkels erhebt sich, unangetastet durch jegliches Grauen, sanft, bezwingend und trostreich die Stimme der ewigen deutschen Musik! [...] Wir, die dem Ungeheuren unmittelbar gegenübergestellt sind, denen die Nähe des Todes andere, empfindlichere Sinne, ein neues und härteres Bewußtsein verliehen hat: wir erkennen deutlicher als je ein Geschlecht vor uns das Symbolische in dieser Musik. Es ist unsere Welt, die da aufklingt, wenn die Bögen angesetzt werden, die Welt eines Geistes, welcher durch keinen feindlichen Fliegerangriff getroffen, durch keine Bombe vernichtet werden kann. Es mag möglich sein, Denkmale auf diese Weise zu zerstören, Kirchen und Kathedralen ihrer ehrwürdigen Patina zu berauben: Die Musik ist unantastbar. Solange noch ein Orchester das Werk Beethovens wirklich darzustellen vermag, solange noch eine Partitur davon existiert, ja, selbst wenn nichts mehr übrig bliebe als die geistige Vorstellung dieses Werkes in dem Gehirn eines einzigen genialen Menschen: so lange wird auch die Gewalt dieser Sprache die Welt erbeben machen. [...]

Jeder, der in Wahrheit ergriffen wird von dieser Musik, jeder der sein eigenes Leben wie in einer großen Flamme in ihr aufbrennen läßt,

HISTORIC AND HISTORICAL

"We are gazing into the dark of a new winter, doubly dark for it is a winter of war, the course of which will be marked by hard necessities, by struggle, by renunciation and by tears. And in the midst of this darkness there rises, untouched by horrors of any kind, but gentle, enthralling and consoling, the voice of everlasting German music! [...] We who are directly confronted with atrocities, we to whom the closeness of death has lent other, sorer feelings along with a new and tougher consciousness—we recognize more clearly than any previous generation just what this music symbolizes. It is our world that sounds forth when the bows are set in motion, the world of a spirit that no enemy air raid can destroy, nor any bomb. It may be possible to destroy monuments that way, or rob churches and cathedrals of their venerable lustre: but music is inviolable. As long as an orchestra can realize the works of Beethoven, as long as a score for it still exists, yea, even were there nothing left of it but a mental image in the brain of one brilliant genius, the power of this language will still be there to stir the world. [...]"

ist teilhaftig der Welt dieses Geistes. Und das ist es, was diese Philharmonischen Konzerte, die uns zur selbstverständlichen Gewohnheit geworden waren, jetzt, mitten im Krieg, nicht nur zu einem schönen, mehr oder minder fruchtbaren Erlebnis einzelner Musikenthusiasten macht, sondern ihnen darüber hinaus den Charakter einer höheren Notwendigkeit verleiht. Es ist das Vollkommene, das schlechthin Gültige, die lebendige Gestaltwerdung einer Geisteswelt, deren unsichtbares Zeichen Millionen von Menschen in sich tragen, welche uns hier entgegentritt: damit die göttliche Weltordnung, für Stunden wenigstens und in der unzerstörbaren Sphäre der Musik, auf Erden verkörpert werde.

Darum finden wir uns zu den Konzerten der Berliner Philharmoniker zusammen. Darum brauchen wir sie, zu Beginn dieses fünften Kriegsjahres, notwendiger als jemals zuvor.«

Diese Zeilen der einst beliebten Musikschriftstellerin Karla Höcker erschienen unter der Überschrift »Zum Beginn« im Programmheft für das Eröffnungskonzert der Berliner Philharmoniker zur Saison 1943/1944 (Konzert Nr. 13 in dieser Edition). Es war die erste Spielzeit nach den deutschen Niederlagen von Stalingrad und Kursk, die man damals als Wendepunkt des Kriegs betrachtete. Das Heer befand sich auf dem Rückzug von der Ostfront, und die Zivilbevölkerung war schweren Angriffen ausgesetzt. Auf der ersten Seite des Programmhefts ordnete die Polizei an: »Beim Einsetzen des Voralarms oder der Luftwarnung, nicht erst beim Alarm selbst, muss das Konzert laut polizeilicher Anordnung sofort beendet werden. Als Zeichen werden während des Spiels alle Saaltüren geöffnet. Die Zuhörer suchen nicht die Luftschutzräume auf, sondern begeben sich auf den Nachhauseweg.« Während jener Saison, am 30. Januar 1944, gerade einmal drei Monate nach dem Eröffnungskonzert (und zufällig am elften Jahrestag von Hitlers Ernennung zum Reichskanzler), wurde die Philharmonie, seit 1882 Heimat des Orchesters, von britischen Bombern zerstört. Es wäre maßlos untertrieben zu sagen, diese Konzerte – die ersten in der Geschichte der Musik, die auf Tonband aufgenommen wurden – hätten in ungewöhnlicher Atmosphäre stattgefunden.

Darüber, inwieweit die Auftritte des Orchesters tatsächlich die von Karla Höcker in ihrem berührenden Programmhefttext aufgezeigte besondere Bedrängnis widerspiegeln, wird man nur spekulieren und diskutieren können, aber zweierlei steht fest: Erstens sind die darin ausgedrückte Haltung und die dargelegte

Anyone who is truly touched by this music, who allows his own life to glow within it as in a great flame, belongs to the world of this spirit. And that is what makes these Philharmonic concerts, long a matter of course, become in the midst of war not only a beautiful, more or less rewarding experience for individual music lovers, but a higher necessity. It is the complete, totally authentic, living embodiment of a spiritual world that greets us here, the invisible symbol of what millions of people bear within them. And with it the divine universal order, for at least a few hours and in the imperishable sphere of music, can find embodiment on earth.

That is why we gather together for the concerts of the Berliner Philharmoniker. That is why we need them more than ever before, at the beginning of this fifth year of the war."

These words by Karla Höcker, a popular writer on music, appeared under the title "Zum Beginn" (At the Start) in the programme book for the Berliner Philharmoniker's opening concert of the season 1943/44 (Concert No. 13 in the present recorded anthology). It was the first season after the German defeats in Stalingrad and Kursk, now seen as the war's turning point. The army was in retreat on the eastern front and the civilian population was subject to attack. The programme carried on its first page a notice from the police that "at the first sounding of an air warning, without waiting for the actual alarm, the concert must be halted immediately; all doors will be opened and the audience must head for home or for an air raid shelter". During that very season, on 30 January 1944, only three short months after the opening concert (and by coincidence the eleventh anniversary of Hitler's becoming chancellor), the Philharmonie, the orchestra's hall since 1882, would be destroyed by British bombers. To say that the atmosphere in which these, the first tape-recorded concerts in the history of music, took place was an unusual one would be an epic understatement.

The extent to which the orchestra's actual performances reflected the particular stresses to which Karla Höcker's affecting programme essay called attention will always be a matter of conjecture and debate; but two things are certain. First, the attitudes it expresses, and the view of music it embodies, were traditional German attitudes and views, first enunciated by the earliest Romantics at the beginning of the 19th century. They were the views and attitudes on which the style of performance associated with German Romanticism was

Sicht auf die Musik als traditionell deutsch anzusehen; sie wurden erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den Frühromantikern geäußert und entsprechen genau den Haltungen und Sichtweisen, die den mit Deutscher Romantik assoziierten Aufführungsstil hervorbrachten. Was Wilhelm Furtwänglers Auftritte so nachhaltig wertvoll und seine Aufnahmen unsterblich macht – sie sind selbst über 60 Jahre nach seinem Tod 1954 immer noch aktuell und gefragt –, ist die Tatsache, dass sich dieser Stil hier in reinsten Form und auf dem Höhepunkt seiner Vollendung und Faszination manifestiert. Nun, da sich, teils auch als Reaktion auf das grausige Ende eben jenes Kriegs, von dessen Traumata das Berliner Programmheft zeugt, die Aufführungspraxis grundlegend und unwiderruflich gewandelt hat, lässt sich mit Gewissheit sagen, dass Furtwängler hier zu historischen Höhen aufstieg, die niemand sonst jemals erreichen, geschweige denn übertreffen wird. Und zweitens dokumentieren gerade Furtwänglers Live-Auftritte während des Kriegs seinen Aufführungsstil am klarsten und überzeugendsten – nicht einmal er selbst hat diesen Standard in seiner Laufbahn jemals wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. Somit können sie in mancherlei Hinsicht als historische Ereignisse gelten.

NICHT VON DIESER WELT?

Karla Höcker (1901–1992) war ausgebildete Bratscherin und von Beruf Journalistin. Als enge Vertraute und oftmalige öffentliche Gesprächspartnerin Furtwänglers kann sie fraglos als sein Sprachrohr gelten. Dem geschulten Leser sticht sogleich eine Formulierung aus ihrem Text ins Auge, nämlich dass, unabhängig von der Unbill, der das Publikum gerade ausgesetzt sein mag, die Musik selbst »unangetastet durch jegliches Grauen« bleibe. Dieses Unantastbare war den deutschen Künstlern der romantischen Tradition buchstäblich ein Glaubenssatz. »Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker«, schrieb, in Anlehnung an die Worte Jesu, E. T. A. Hoffmann im Jahr 1813,

»denn wo finden wir in der Natur so wie der Maler und der Plastiker den Prototypus unserer Kunst? – Der Ton wohnt überall, die Töne, das heißt die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen«.

founded. What has made Wilhelm Furtwängler's performances so durably valuable, and made his recordings immortal—still current and sought after more than 60 years after his death in 1954—is the recognition that they were the quintessential embodiment of that style at its most accomplished and compelling. Now that performance practices have so fundamentally and irrevocably changed, partly in response to the horrible end of that very war to whose traumas the Berlin programme book bears witness, it is safe to say that Furtwängler set a historic benchmark that will never be duplicated, let alone surpassed. And the other thing that is certain is that Furtwängler's wartime live performances are the ones that show his style of performance at its most intense and persuasive, setting a benchmark within his own career that he himself never duplicated or surpassed. They are thus both historic and “historical”.

NOT OF THIS WORLD?

Karla Höcker (1901–92) was a violist by training and a journalist by profession. A close confidant and frequent public interlocutor for Furtwängler, she can reliably serve as his spokesperson. The phrase that, to a knowing eye, leaps out from her text is the assertion that, whatever the vicissitudes through which the audience may have been passing, music itself was “untouched by horrors of any kind” (“unangetastet durch jegliches Grauen”). This exemption was—literally—an article of faith for German artists in the Romantic tradition. “Our kingdom is not of this world, say the musicians,” wrote E. T. A. Hoffmann in 1813, echoing the words of Jesus:

“for where do we find in nature, like the painter or the sculptor,
the prototype of our art? Sound dwells everywhere, but the sounds—that
is, the melodies—which speak the higher language of the spirit
kingdom, reside in the human heart alone.”

Three years earlier, in his epoch-making review of Beethoven's Fifth Symphony, Hoffmann had written that it “opens to mankind an unknown kingdom, a world which has nothing in common with the outer sensory world”. Arthur Schopenhauer put it in terms even closer to what we may read in the Berliner Philharmoniker's wartime programme when he wrote that “alongside world history there goes, guiltless and unstained by blood, the history of philosophy, science and the arts”—a sentence that musicians knew particularly well because

Drei Jahre zuvor, in seiner epochalen Besprechung von Beethovens Fünfter Symphonie, hatte Hoffmann geschrieben, das Stück »schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt«. Die Formulierung Arthur Schopenhauers nähert sich sogar noch stärker einer heutigen Interpretation des Philharmoniker-Programmefttextes aus Kriegszeiten an, wenn er schreibt: »Neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaften und der Künste« – ein Satz, der vor allem den Musikern vertraut gewesen sein dürfte, denn Hans Pfitzner, einer der Mentoren Furtwänglers, übernahm ihn aus Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* von 1851 und stellte ihn als Leitgedanken an den Anfang der Partitur seiner Oper *Palestrina* aus dem Jahr 1917, um den Künstlern in einer früheren, angsterfüllten Kriegszeit, als viele Deutsche bereits die Katastrophe kommen sahen, Trost zu spenden.

Und damit begründete auch Furtwängler stets, dass er während der Nazierrschaft in Deutschland geblieben war, um dort zu arbeiten: Seine Anwesenheit und sein Wirken hätten seinen Landsleuten eine Zuflucht und die Zuversicht gegeben, dass das wahre Deutschland, das Deutschland Goethes und Beethovens, das »nicht blutbefleckte« Deutschland, noch lebe und auch weiterhin überleben würde. Oder, wie er es zur Selbstrechtfertigung in seinem privaten Notizbuch von 1945 ausdrückte: »Mein Bleiben ist der beste Beweis dafür, daß es noch ein anderes Deutschland gibt. [...] Ich selber war durch das Schicksal in die Lage versetzt, aufrichtiger sein zu können als sonst ein Mensch in Deutschland.« Seine Landsleute erkannten seine Treue mit Dankbarkeit an – ebenso wie, auf der anderen Seite, Myra Hess von ihrem Publikum für den Mut vergöttert wurde, mit dem sie jede Woche ein Konzert in der National Gallery gab, um den Menschen während des Londoner Blitzkriegs eine Möglichkeit zu geben, zur Ruhe zu kommen. Ganze Scharen verteidigten Furtwängler während seiner Entnazifizierung. Aber worin genau bestand denn nun der Dienst, den er so vielen erwies? War die »Stimme der ewigen deutschen Musik« tatsächlich immer so »sanft« und »trostreich«, wie Höcker in ihrem Text behauptet? Wer Furtwänglers elektrisierende Aufführung von Beethovens Fünfter – Hoffmanns wichtigstem Anschauungsstück – in Konzert Nr. 12 hört, wird Höckers Beschreibung möglicherweise in Zweifel ziehen.

Tatsächlich bestand schon immer eine gewisse Inkongruenz zwischen den romantischen Beschreibungen der erhabenen Autonomie von Beethovens Musik und ihrer realen Klanggestalt. Die neuere Beethovenforschung geht dieser Diskrepanz verstärkt nach. Schon dass die Autonomie der Kunst überhaupt postuliert wird, verriet Unbehagen, schreibt Stephen Rumph, der Hoffmanns Forderung entgegenhält, dass die musikalische Bildsprache der Symphonie »von Kriegen, Nationen und politischen Gruppierungen erzählt«:

In dem Konzert
am 3. Mai 1935 in der
Alten Philharmonie wurde
ein Beethoven-Programm
aufgeführt, in der ersten
Reihe des Publikums sitzend
Hermann Göring, Adolf Hitler
und Joseph Goebbels.

At the concert in the old
Philharmonie on 3 May 1935,
a Beethoven programme
was performed with Hermann
Göring, Adolf Hitler and
Joseph Goebbels sitting in
the front row of the audience.



»Den verlassenen Raum von Hoffmanns Geisterreich stürmt eine Vielzahl positiv besetzter konkreter Assoziationen – Frankreich, Napoléon, Ruhm, Schlachtfelder. Ironischerweise scheitert Hoffmanns Mythos vom Absoluten gerade an dem Werk, das er zum Inbegriff der rein geistigen Musik erhob. Die bloße Materialität der Fünften Symphonie – ihre markanten Rhythmen, ihre triumphalen Märsche, ihre kathartische Aufhellung nach Dur – drohen, Hoffmanns Besprechung als ›Phantasiestück‹ der Kritik zu entlarven.«

Und nirgends gestalten sich die Rhythmen markanter, die Märsche triumphaler, die Aufhellung kathartischer als in Furtwänglers Aufführung während des Kriegs. Wie konnte man hier, Bitteschön, von Zuflucht sprechen?

Vielleicht ist er geringer, als es zunächst scheint, oder zumindest nicht größer als von jeher: der Widerspruch zwischen der Forderung nach absoluter Autonomie der Kunst und der ebenso ehernen romantischen Forderung, dass die Kunst – und insbesondere die Musik – ihre Wirkung aus der geistigen Identifikation bezieht, aus einer Art psychischer Ansteckung, aus emotionalem Eintauchen. Die Wahl der Worte spielt keine Rolle. Wer diese Zeilen liest, wird an sich erfahren haben, dass Musik in allen Menschen etwas Verwandtes zum Klingen bringt, dass sie eine starke Gefühlsreaktion hervorruft, die beim gemeinsamen Musikerlebnis soziale Bindungen herstellt. Viele Musikliebhaber würden sogar sagen, darin bestehe ihr eigentlicher Wert. So auch Furtwängler. In einem seiner letzten Aufsätze, *Chaos und Gestalt* (1954), äußert er sich verwundert darüber, dass Artur Schnabel als Komponist von Zwölftonmusik dem Publikum, das ihn als Pianisten wegen seiner Beethoven-Interpretationen schätzte, so gleichgültig gegenüberstand. Sollte Schnabel tatsächlich nicht erkannt haben, dass »ohne eine tragende Gemeinschaft, die dahintersteht, [...] das musikalische Kunstwerk – im eigentlichen Sinne ein Gemeinschaftswerk – nicht lebensfähig« sei? Für Furtwängler unbegreiflich. Alle Künstler brauchten dieses »sich mit dem Publikum zu einer ›idealen Gemeinschaft verbunden-fühlen‹, sich ihm vertrauensvoll unterstellen«.

Wie lässt sich dies mit dem hehren Ideal der Autonomie vereinbaren? Natürlich muss die Antwort lauten: überhaupt nicht, und man sollte es nicht einmal versuchen. Einen Weg heraus aus diesem Dilemma hat noch kein Philosoph gefunden, aber die romantische Ästhetik forderte trotzdem schon immer den gedanklichen Spagat. Deswegen konnte auch Karla Höcker in ihrem Programmhefttext, gleich nachdem sie die »Unantastbarkeit« der Musik und ihre Ferne von den Unbilden dieser Welt postuliert hatte, behaupten, Musik symbolisiere und

Hans Pfitzner, one of Furtwängler's mentors, had copied it out of Schopenhauer's *Parerga und Paralipomena* of 1851 to stand as an epigraph atop the score of his opera *Palestrina* of 1917, where it might comfort artists during an earlier period of wartime angst, when many Germans foresaw disaster.

That was always Furtwängler's rationale for having stayed and worked in Germany throughout the Nazi years: his presence and his labours furnished his countrymen with a refuge and a reassurance that the true Germany, the Germany of Goethe and Beethoven, the Germany "unstained by blood", still lived and would survive. In his own defensive words, as recorded in his private notebook of 1945: "My remaining there is the best proof of the fact that there is still another Germany [...] I myself was placed by fate in the situation of being able to be more honest than other Germans could be." His countrymen acknowledged his fidelity with gratitude — just as, on the other side, Myra Hess's public idolized her for her courage in providing weekly concerts at the National Gallery to assuage them during the London blitz. They came in numbers to Furtwängler's defence when he underwent denazification. But what, exactly, was the nature of his service to them? Was "the voice of everlasting German music" always as "gentle" and "consoling" as Höcker's text maintained? To hear Furtwängler's electrifying account of Beethoven's Fifth, Hoffmann's main exhibit, in Concert No. 12 might cast some doubt on those adjectives.

Indeed, there has always been some dissonance between the Romantic description of Beethoven's sublimely autonomous music and the actual sounds it makes. Recent Beethoven scholarship has fastened on that disjunction. The very act of asserting the autonomy of art betrays unease, writes Stephen Rumph, who counters Hoffmann's claim by pointing to the symphony's musical imagery, which "tell[s] of wars, nations, and political associations".

"Into the vacated space of Hoffmann's spirit realm rush a host of positive, material associations—France, Napoléon, glory, battlefields. Ironically, Hoffmann's myth of the absolute founders on the very work he proposed as a paragon of purely spiritual music. The sheer materiality of the Fifth Symphony—its insistent rhythms, its triumphal marches, its cathartic release into the major—threaten to expose Hoffmann's review as a critical *Phantasiestück*."

And nowhere are the rhythms more insistent, the marches more triumphal, the release more cathartic than in Furtwängler's wartime performance. What sort of refuge was that?



Die Berliner Philharmoniker im Februar 1942
unter der Leitung Furtwänglers bei einer »Musikalischen
Feierstunde der Werkgefolgschaft«, in einer Werkhalle
der AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), Berlin
(Konzert Nr. 4)

The Berliner Philharmoniker under Furtwängler's direction in
February 1942 at an "Employees' Musical Celebration" in an
AEG (General Electricity Company) factory workshop, Berlin
(Concert No. 4)

There may be less contradiction here than meets the eye: no more, at least, than there had always been between the claim of absolute artistic autonomy and the equally adamant Romantic claim that art—and preeminently music—achieves its effects by means of spiritual identification, psychic contagion, emotional envelopment, call it what you will. As anyone reading this will know from experience, music strikes an evocative chord within people, calling forth a powerful emotional response that in turn fosters a social bond among those who experience it together. Many lovers of music would claim this as its greatest value. Furtwängler was among them. In one of his last essays, “Chaos und Gestalt” (1954), he expressed wonder at Artur Schnabel’s indifference, as a composer of twelve-tone music, to the audience who loved him for his Beethoven interpretations as a pianist. To Furtwängler it was incomprehensible that Schnabel should have failed to realize that “without the presence of a community, a society in the background, a work of music—a communal work in the truest sense—cannot survive”. All artists need “that feeling of being joined together with the public through a bond of spiritual unity, of trusting the public and serving it”.

How can one square that with the lofty autonomy principle? The answer, of course, is that one can’t, and that one must not even try. This is a dilemma that no philosopher has ever managed to solve, but Romantic aesthetics has always demanded belief in both of its horns. Thus, right after insisting on its “inviolability” and its aloofness from the woes of this world, Karla Höcker’s programme note affirmed that music nevertheless symbolizes and quickens the inner lives of the woebegone. She believed it; Furtwängler believed it; we must somehow believe it too, or we would not be interested in these old and technically outdated recordings.

ESPRESSIVO

That “natural” and “human” appeal, to use the adjectives that Furtwängler preferred, is more than anything what distinguished the artful approach to music-making that he brought to its historic peak. He found many ways of describing and justifying it philosophically, but in its most basic and universal terms it came down to what he called, simply, “das espressivo”. It was something he so took for granted that he only referred to it explicitly when, challenged by “objective” modernism, the notion of expressive playing became embattled. This first happened in Germany under the impact of what would later be called “authentic” performance practice, in connection with the Orgel-Erneuerungsbewegung or organ-renewal movement of the 1920s,

erfrische die innere Existenz der Leidenden. Sie glaubte daran; Furtwängler glaubte daran; auch heute glaubt man wohl noch daran, sonst würden diese alten, technisch überholten Aufnahmen ja nicht auf ein solches Interesse stoßen.

ESPRESSIVO

Dieser Reiz des »Natürlichen« und »Menschlichen«, um die von Furtwängler bevorzugten Worte zu benutzen, zeichnet, mehr als alles andere, seinen künstlerischen Ansatz beim Musizieren aus, den er zu einem historischen Gipfelpunkt führte. Er beschrieb und rechtfertigte dies auf vielfältige Weise philosophisch, aber auf den allgemeinsten Nenner gebracht, lässt es sich, wie er es nannte, auf »das *espressivo*« reduzieren. Das war ihm so selbstverständlich, dass er nur dann explizit darauf Bezug nahm, wenn, durch den »objektiven« Modernismus infrage gestellt, der Begriff des expressiven Musizierens attackiert wurde. Dies war in Deutschland erstmals im Zuge der später sogenannten »authentischen« Aufführungspraxis in Verbindung mit der Orgel-Erneuerungsbewegung in den 1920er-Jahren der Fall, als man die Orgeln der Bach-Zeit wieder in Gebrauch nahm und Bachs Notentexte mit einer von Furtwängler als kindisch (oder professoral) beklagten und verspotteten Buchstabengläubigkeit interpretierte. »Daraus, daß bei Bach keine Vortragszeichen stehen, zu schließen, daß man auf individuellen Vortrag zu verzichten habe, ist daher gerade das Verkehrteste, was man tun kann«, schrieb er. »Und zu glauben, daß es bei Bach, weil er es nicht vorgeschrieben habe, kein *espressivo* gibt, ist schon ein Grad von Naivität, wie sie nur ein kunstfremder Intellektueller fertigbringen kann.«

Die bei Bach fehlenden Vortragsanweisungen betreffen Veränderungen von Tempo und Lautstärke. Der Gefühlsausdruck ergibt sich gerade aus solchen Veränderungen, denn sie ahmen das sich je nach Stimmung wandelnde Verhalten des Menschen nach. Hier liegt eine weitere potenzielle innere Widersprüchlichkeit des romantischen Prinzips »absoluter« oder ästhetisch autonomer Musik, das auf dem viel älteren, bis Plato (wenn nicht sogar noch weiter) zurückverfolgbaren Prinzip der Mimesis basiert, demzufolge die Kunst die Natur nachahmt – was die Musik laut E. T. A. Hoffmann eben nicht tut. Gemäß der platonischen Tradition dient nicht nur die wahrnehmbare äußere Natur, sondern auch die Natur *des Menschen* als Vorbild der Kunst, d. h. die allgemeingültigen körperlichen und geistigen Voraussetzungen, die das menschliche Verhalten und insbesondere die Sprache und die Bewegung bestimmen und die die Musik, da sie Stimme und Bewegung

when the organs of Bach's time were brought back into use and his musical texts were interpreted with what Furtwängler deplored and derided as childish (or professorial) literalism. "To conclude, from the fact that there are no expression marks in Bach, that one must sacrifice all individual interpretation is the most wrongheaded thing that one can do," he wrote. "And to believe that, because Bach did not prescribe it, there is no *espressivo* is already of a level of naïveté such that it could only have come from an intellectual to whom art was foreign."

The expression marks lacking in Bach are the ones that prescribe variations in tempo and loudness. Such variations are what produce the effect of emotional expression by mimicking the behaviour of human beings according to their mood. This is another potential contradiction of the Romantic principle of "absolute" or aesthetically autonomous music because it relies on the much older principle of *mimesis*, which goes all the way back to Plato, if not further, according to which art imitates nature—exactly what E. T. A. Hoffmann said music does not do. Art's prototype, according to that Platonic tradition, was not only phenomenal or external nature, but also *human* nature, the universal physical and mental endowments which determine our behaviour and particularly our speech and movements, and which music, because it simulates voice and motion, easily (indeed inevitably) imitates in ways that, Furtwängler believed, composers (not just Bach but all of them) relied upon performers to heighten.

Because the *espressivo* was based on human universals, Furtwängler insisted that it was a musical universal. Another who did so was Arnold Schoenberg, whose increasingly esoteric musical style ultimately sundered the social bond that Furtwängler upheld as the legitimating purpose of art, but who nevertheless continued to regard his music (and Bach's) as expressive of the same universal human nature, and who described the mechanisms of musical body-portraiture with memorable precision and wit. "As an expression of man," he wrote, music

"is at least subject to such changes of speed as are dictated by our blood. Our pulse beats faster or slower, often without our recognizing it—certainly, however, in accommodation to our emotions. Let the most frigid person be asked a price much higher than she expected and feel her pulse thereafter! And what would become of the lie-detecting machine if we were not afflicted by such emotions? Who is able to say convincingly 'I love you', or 'I hate you', without his pulse registering? [...] Why is music written at all? Is it not a romantic

nachahmt, ohne Schwierigkeit (eigentlich sogar zwangsläufig) imitiert, wobei, nach Furtwänglers Überzeugung, die Komponisten (nicht nur Bach, sondern alle) davon ausgingen, dass die Ausführenden dies beim Musizieren zusätzlich unterstützen würden.

Weil das Espressivo auf dem allgemein Menschlichen basiert, hielt Furtwängler an der Vorstellung fest, dass ihm auch etwas allgemein Musikalisches eigne. Dieser Vorstellung hing auch Arnold Schönberg an; sein immer stärker esoterischer Kompositionsstil kappte schließlich die gesellschaftlichen Bindungen, die Furtwängler, da er sie als Legitimation und Zweck der Kunst ansah, aufrechterhielt; gleichwohl betrachtete Schönberg seine Kompositionen (ebenso wie die bachschen) als Ausdruck der gleichen allgemeinmenschlichen Natur und beschrieb die bei der Abbildung physisch-menschlicher Vorgänge wirksamen musikalischen Mechanismen mit bemerkenswerter Präzision und Schärfe. Er schreibt:

»Musik als Ausdruck des Menschen unterliegt zumindest jenen Veränderungen der Geschwindigkeit, die unser Blut vorschreibt. Unser Puls wird schneller oder langsamer, oft, ohne dass wir es bemerken – aber ganz bestimmt in Anpassung an unsere Gefühle. Man verlange von der gefühlskältesten Person einen viel höheren als den erwarteten Preis und fühle anschließend ihren Puls! Und was würde aus den Lügendetektoren werden, wenn uns nicht solche Gefühle heimsuchten? Wer könnte überzeugend ›Ich liebe dich‹ oder ›Ich hasse dich‹ sagen, ohne dass sich dabei sein Puls regen würde? [...] Warum wird überhaupt Musik komponiert? Bringt einen nicht ein romantisches Gefühl dazu, sie sich anzuhören? Warum spielt man Klavier, wenn man auf der Schreibmaschine ganz Ähnliches vollbringen könnte? [...] Die wechselnde Geschwindigkeit der Pulsschläge entspricht genau den wechselnden Tempi.«

Ungeachtet ihrer sonstigen Divergenzen und trotz Schönbergs Ruf als Modernist folgten er und Furtwängler der deutsch-romantischen Tradition, wenn es um den Anspruch an die Aufführung ging (und das kann man in Schönbergs Aufführung des zweiten Satzes aus Mahlers Zweiter Symphonie aus dem Jahr 1934 – seiner einzigen Aufnahme als Dirigent, bei der er Musik eines anderen Komponisten aufführt – auch hören, denn sie klingt genau so, wie man sich das Stück unter Furtwänglers Leitung vorstellt). Diese Tradition umfasste auch andere mimetische Elemente wie das Portamento der Streicher, also das Gleiten von einer Note zur anderen,

Blick ins Publikum
während eines Konzertes
der Berliner Philharmoniker, 1929
View into the audience during
a concert of the Berliner
Philharmoniker, 1929





Furtwängler, vermutlich 1933
auf einer Konzertreise mit dem Orchester
Furtwängler, probably in 1933
on a concert tour with the orchestra

feeling which makes you listen to it? Why do you play the piano when you could show the same skill on a typewriter? [...] Change of speed in pulse-beats corresponds exactly with changes of tempo."

Whatever their other differences, then, and despite Schoenberg's reputation as a modernist, he and Furtwängler partook of the same German Romantic tradition when it came to performance values (and you can hear it in Schoenberg's 1934 rendition of the second movement from Mahler's Second Symphony—his only recording as a conductor of someone else's music—which sounds just as one imagines it would were Furtwängler the conductor). That tradition also included such other mimetic traits as string *portamento*, the slide from pitch to pitch that vocalists must make, and that string players who wanted to sound like singers (that is, human) imitated. The Los Angeles musicians who played for Schoenberg in 1934 probably had to be told to do it by then; but Furtwängler surely never had to ask his Berlin strings to do it, even nearly a decade later, when playing (for one spectacular example) the unison theme in the Allegro appassionato from Brahms's Second Piano Concerto in Concert No. 15. Appassionato *meant* portamento. It was just human nature—until it wasn't.

The exact pedigree or etiology of the anti-*espressivo* movement that challenged and irrevocably modified musical performance in the 20th century is one of the most debated issues in the historiography of 20th-century music. We have seen that "historical" performers of Baroque music, beginning with Bach's organ music, were among its carriers. When thinking of Furtwängler in particular, the main carrier is often assumed to be Arturo Toscanini. Furtwängler's own diagnosis was probably akin to the one Schoenberg made in the same little screed of 1948. "Today's manner of performing classical music of the so-called 'romantic' type, suppressing all emotional qualities and all unnotated change of tempo and expression, derives," he asserted,

"from the style of playing primitive dance music. This style came to Europe by way of America, where no old culture regulated presentation, but where a certain frigidity of feeling reduced all musical expression. Thus almost everywhere in Europe music is played in a stiff, inflexible metre—not in a tempo, i.e. according to a yardstick of freely measured quantities. Astonishingly enough, almost all European conductors and instrumentalists bowed to this dictate without resistance. All were suddenly afraid to be called romantic, ashamed of being called sentimental. No one recognized the origin of this tendency; all tried

wie es im Gesang vorkommt und wie es von Streichern, die gesanglich (also wie singende Menschen) klingen wollten, nachgeahmt wurde. Schönberg musste es den Musikern, mit denen er 1934 in Los Angeles musizierte, vermutlich schon beibringen, aber Furtwängler brauchte seine Berliner Philharmoniker auch knappe zehn Jahre später sicherlich niemals zu entsprechendem Spiel aufzufordern, auch nicht bei der Wiedergabe des Unisono-Themas im Allegro appassionato aus Brahms' Zweitem Klavierkonzert (ein spektakuläres Beispiel, zu hören in Konzert Nr. 15). Appassionato *bedeutete* portamento. Es entsprach einfach dem menschlichen Wesen – aber irgendwann hörte das auf.

Die genaue Herkunft oder Ausbreitung der Anti-espressivo-Bewegung, die an den musikalischen Aufführungsprinzipien des 20. Jahrhunderts kratzte und sie schließlich unwiderruflich veränderte, gehört zu den meistdiskutierten Themen in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Wie bereits gezeigt, gehörten die »historischen« Interpreten von Barockmusik, angefangen bei den Orgelwerken Bachs, zu ihren Überträgern. In Hinsicht speziell auf Furtwängler wird oft Arturo Toscanini als Hauptüberträger genannt. Furtwänglers eigene Diagnose deckte sich vermutlich mit derjenigen, die Schönberg in der gleichen kleinen Schrift von 1948 vorlegte. »Die heutigen Aufführungsgepflogenheiten bei klassischer Musik der sogenannten »romantischen« Art, die jeglichen Gefühlsausdruck und jeden nicht notierten Tempo- und Ausdruckswechsel vermeidet, entspringt«, wie er feststellt,

»dem Stil, in dem primitive Tanzmusik gespielt wird. Dieser Stil kam über Amerika, wo keine alte Kultur die Darbietungen prägte, sondern wo eine gewisse Gefühlskälte jeden musikalischen Ausdruck unterband, nach Europa. Deswegen wird nun fast überall in Europa Musik in einem starren, unflexiblen Metrum gespielt – also nicht in einem Tempo, d.h. gemäß einem System frei messbarer Größen. Es muss schon erstaunen, dass fast alle europäischen Dirigenten und Instrumentalisten sich diesem Diktat widerstandslos unterworfen haben. Alle hatten plötzlich Angst, man könne sie als romantisch bezeichnen, und schämten sich, sentimental genannt zu werden. Niemand erkannte, woher diese Strömung kam; alle versuchten schnell, den Markt zu bedienen – der amerikanisch geworden war. Man kann von einem Tänzer, der sich von seiner Körperlichkeit leiten lässt und von seiner Partnerin narkotisiert wird, nicht erwarten, dass er das Tempo ändert, dass er musikalische Gefühle ausdrückt, dass er ein Ritardando oder eine »Luftpause« macht.«

rapidly to satisfy the market—which had become American. One cannot expect a dancer who is inspired by his body and narcotized by his partner to change tempo, to express musical feelings, to make a *ritardando* or 'Luftpause'."

For Schoenberg, *Amerikanismus* (Americanization) was the culprit, as it was for Heinrich Schenker, who inveighed against it much earlier, and much more vehemently, in his treatise on Beethoven's Ninth Symphony of 1912—a book whose profound influence Furtwängler gratefully acknowledged. (American musicians tended to agree with the diagnosis, though not with the evaluation: Virgil Thomson once tauntingly touted the "nonaccelerating crescendo" along with a non-accentual pulse as particularly American assets: "Neither of these devices is known to Europeans, though practically all Americans take them for granted.") But *Amerikanismus* was more than a characteristic of style. It meant commercialization and mechanization as well as modernization, and it took a lot of credit as well as blame for changes that were taking place in all of the arts in the period following the First World War. (Those who favoured it called it not *Amerikanismus* but *Neue Sachlichkeit* or "New Objectivity," another term that both Schoenberg and Furtwängler detested with a passion.)

The European *espressivo* style is often said to go back to Wagner, who explicitly prescribed it in his brochure "Über das *Dirigieren* (On Conducting) of 1869, which gives detailed instruction on the application of *tempo rubato*, the unnotated modification of speed. Wagner did not claim to have invented the expressive fluctuations he was prescribing. He merely claimed, just as Furtwängler would later do in both word and deed, that it was "of immeasurable importance for the proper rendering of our classical music". The object lessons he gives in the course of his argument include his own "Meistersinger" Prelude and Weber's Overture to "Der Freischütz" (both of them Furtwängler specialties which you can find in the present collection and compare with Wagner's prescriptions), along with several works of Beethoven—which immediately raises the question, how far back in the repertoire one is justified in applying these "universal" principles.

The answer that Wagner and Furtwängler would have given—that the *espressivo* is a constant of human nature and therefore "timeless", applicable to all music without exception and always appropriate—is no longer accepted by most musicians today. Now we are inclined to make a firmer distinction between nature and culture (that is, between instinct and socially learned behaviour). Today's anthropologists regard all culture as historically situated and therefore both arbitrary and malleable, and reject all claims of universal applicability in the name of a multiculturalism that is (for now) all but universally accepted. Few would now

Schönberg sah im »Amerikanismus« die Wurzel allen Übels, ebenso wie Heinrich Schenker, der 1912 in seiner Abhandlung über Beethovens Neunte Symphonie – einem Buch, zu dessen tiefgreifendem Einfluss sich Furtwängler gern bekannte – schon viel früher und vehementer dagegen gewettert hatte. (Amerikanische Musiker stimmten mit dieser Diagnose tendenziell überein, nicht aber mit deren Bewertung. Virgil Thomson etwa pries einmal spöttisch das »Crescendo ohne Accelerando« und einen nicht-akzentuierten Puls als speziell amerikanische Werte an: »Keines dieser Mittel ist in Europa bekannt, aber für praktisch alle Amerikaner sind sie völlig selbstverständlich.«) Freilich bedeutete Amerikanismus mehr als nur ein Stilmerkmal. Er bedeutete Kommerzialisierung und Mechanisierung ebenso wie Modernisierung, und er wurde für die Veränderungen, die sich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in allen Kunstdisziplinen vollzogen, viel gelobt, aber auch kritisiert. (Wer ihm positiv gegenüberstand, sprach nicht von »Amerikanismus«, sondern von »Neuer Sachlichkeit« – ein weiterer Begriff, den sowohl Schönberg als auch Furtwängler mit Inbrunst verabscheuten.)

Es heißt immer wieder, der europäische Espressivo-Stil gehe zurück auf Wagner, der ihn in seiner kleinen Schrift *Über das Dirigieren* von 1869 erläuterte und genaue Anweisungen zur Anwendung des Tempo rubato, also der nicht in den Noten geforderten Modifizierung des Tempos, gab. Wagner nahm nicht für sich in Anspruch, die Ausdruckswechsel, die er vorschrieb, erfunden zu haben. Er behauptete lediglich, wie später in Wort und Tat auch Furtwängler, dass ihm an ihnen (d. h. den »Modifikationen des Tempos«, wie er schreibt) »für den Vortrag unserer klassischen Musik unermesslich viel gelegen ist«. Zu den Musterbeispielen, die er im Laufe seiner Diskussion gibt, gehören sein eigenes *Meistersinger*-Vorspiel und Webers Ouvertüre zu *Der Freischütz* (beide Stücke waren Spezialitäten Furtwänglers; sie sind in dieser Edition enthalten und ermöglichen den Vergleich mit Wagners Vorschriften) sowie mehrere Werke von Beethoven – was sofort die Frage aufwirft, wie weit man im Repertoire zurückgehen und diese »universellen« Prinzipien immer noch berechtigterweise anwenden darf.

Wagners und Furtwänglers mutmaßliche Antwort – nämlich dass das Espressivo eine Konstante des menschlichen Wesens und deswegen »zeitlos« sei, anwendbar auf ausnahmslos jede Musik und immer angemessen – wird von den meisten heutigen Musikern abgelehnt. Man tendiert mittlerweile zu einer deutlichen Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, d.h. zwischen instinktivem und gesellschaftlich erlerntem Verhalten. Heutige Anthropologen sehen Kultur pauschal als Ergebnis ihrer geschichtlichen Situation an und folglich als beliebig und flexibel; jede Behauptung ihrer Allgemeingültigkeit wird mit der Begründung eines Multikulturalismus zurückgewiesen, über den (zumindest im Augenblick) fast völliger Konsens herrscht. Nur wenige würden, wie damals Furtwängler, behaupten, seine Bach-Interpretationen ähnelten, *mutatis mutandis*, den

allege, as Furtwängler did, that his performances of Bach resembled, *mutatis mutandis*, the composer's own renditions on the instruments of his day (although regarding Furtwängler's performances as anachronistic certainly does not preclude loving them).

WHAT WOULD BEETHOVEN DO?

But Bach was peripheral to Furtwängler's repertoire. Beethoven, the foundation stone of what Wagner called "our classical music", was absolutely central to it. So the question becomes crucial for those who accept Furtwängler's authority: Does a Furtwängler performance of Beethoven sound anything like a Beethoven performance of Beethoven? Is there any way of knowing this for music by composers who could not make recordings of their works?

In the absence of direct aural evidence we have to rely on cruder sorts of testimony, mainly descriptions by earwitnesses; and when dealing with hearsay everything depends on the trustworthiness of our informants. We are lucky in the case of Beethoven that he was among the first musicians to conduct orchestras in a manner resembling that of a modern maestro. At least three contemporaries left descriptions of his conducting: his pupil Carl Czerny, the violinist and composer Louis Spohr, and Ignaz von Seyfried, the music director of the Theater an der Wien. They are unanimous about the flexibility of his tempos, and Seyfried actually uses what have become our buzzwords: "He was very particular about *espressivo*, the delicate nuances, the equable distribution of light and shade as well as an effective *tempo rubato*." So that settles that? Not quite: Seyfried does not tell us how or where Beethoven applied his nuances, or how much actual variation they entailed.

We do get some of this detail from Anton Schindler, Beethoven's amanuensis and first biographer, whose "Biographie von Ludwig van Beethoven" (1840) contains a sizable extract from the Larghetto of the Second Symphony, marked by Schindler to reflect what he heard—or so he says—when Beethoven conducted the piece himself. Schindler has been caught in many lies and exaggerations. Can we believe him? The book was issued the next year in an English translation by Ignaz Moscheles, the Austrian piano virtuoso and composer who was then living in London and who knew Beethoven for a while as well as Schindler did, having prepared the piano reduction of "Fidelio" under Beethoven's supervision. Perhaps knowing Schindler's reputation, Moscheles added a footnote to Schindler's discussion:

Aufführungen des Komponisten selbst auf den Instrumenten seiner Zeit (wobei die Ansicht, Furtwänglers Aufführungen seien anachronistisch, keineswegs bedeuten muss, dass man sie nicht auch gut finden kann).

WAS HÄTTE BEETHOVEN GEMACHT?

Bach kam freilich nur am Rande von Furtwänglers Repertoire vor. Beethoven hingegen, laut Wagner eine Grundfeste »unserer klassischen Musik«, stand mitten in dessen Zentrum. Wer Furtwängler als Autorität betrachtet, sieht sich also mit der entscheidenden Frage konfrontiert: Klingt Beethoven bei Furtwängler auch nur annähernd so wie Beethoven bei Beethoven? Lässt sich so etwas in Bezug auf Komponisten, die ihre Werke nicht selbst einspielen konnten, überhaupt herausfinden?

Mangels direkter klingender Zeugnisse ist man auf weniger verlässliche Quellen angewiesen, meistens auf Berichte von Ohrenzeugen, und wenn man etwas nur vom Hörensagen kennt, hängt alles von der Glaubwürdigkeit der Informanten ab. Im Falle Beethovens hat die Nachwelt das Glück, dass er einer der ersten Musiker war, die ein Orchester ganz ähnlich dirigierte wie ein moderner Maestro. Zumindest drei seiner Zeitgenossen berichten davon: sein Schüler Carl Czerny, der Geiger und Komponist Louis Spohr sowie Ignaz von Seyfried, der musikalische Leiter des Theaters an der Wien. Sie alle stimmen bezüglich der Flexibilität seines Tempos überein, und Seyfried benutzt sogar Begriffe, die inzwischen zu Schlagworten geworden sind: »Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nuancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen *Tempo rubato*, hielt er auf große Genauigkeit.« Ist damit alles klar? Nicht ganz: Seyfried sagt nichts darüber, wie oder wo Beethoven diese Nuancen einsetzte und wie weit die Veränderungen tatsächlich gingen.

Darüber wiederum erfährt man manches von Anton Schindler, Beethovens Sekretär und erstem Biografen, dessen *Biographie von Ludwig van Beethoven* (1840) einen längeren Auszug aus dem Larghetto der Zweiten Symphonie enthält; Schindler nahm darin Eintragungen vor, die wiedergeben, was er (wie er behauptet) hörte, als Beethoven selbst das Stück dirigierte. Man hat in Schindlers Schriften mehrere Lügen und Übertreibungen nachgewiesen. Kann man ihm überhaupt glauben? Das Buch wurde im Folgejahr in der englischen Übersetzung des österreichischen Klaviervirtuosen und Komponisten Ignaz Moscheles veröffentlicht,

"I agree with M. Schindler in these remarks. The slight deviations of time recommended must give life and expression, not only to this movement, but also to the imaginative compositions of all the great masters."

Furtwängler did not conduct Beethoven's Second Symphony during the war, so it is not included in the present set of recordings. One of his performances of it, however, with the Vienna Philharmonic on tour in London in 1948, was issued by EMI. It follows Schindler's prescription exactly—not necessarily because Furtwängler had learned it from Schindler's book, but because the principles Schindler applied had, by the time Furtwängler began conducting, become traditional and therefore normal for German performances. Furtwängler was far from alone in applying them, although by 1948 he may have been almost alone, for he was among the last of the breed.

WERKTREUE

Why is that so? If the *espressivo* style that Furtwängler preached and practised had such an authoritative pedigree, why did it die out to the extent that it may strike an unsuspecting listener today either with the force of revelation or merely as a distracting oddity? While a full answer would require a book (and there have been a few stabs at such books), the short answer is, yes, Toscanini. For in Toscanini the more modern and streamlined style of execution with which listeners today are more likely to be familiar had its first proponent who could rival the authority of German maestros in their own repertoire. He did this by successfully challenging their claim to the mantle of what in German is called *Werktreue*.

The term simply means "fidelity to the work". But no, there is nothing simple about that definition, and the proof is the passionate intensity with which it is debated even today between Toscaninians and Furtwängleristen. Partisan rivalry has greatly distorted the relevant notion, as in the following excellent example, sought—and all too easily found—on the internet: a strongly biased review in "Die Zeit", the German national newspaper published in Hamburg, of a set of CDs issued in 1986 to commemorate Furtwängler's birth centenary.

der damals in London lebte und Beethoven eine Zeit lang ebenso gut kannte wie Schindler, hatte er doch unter Beethovens Aufsicht den Klavierauszug des *Fidelio* eingerichtet. Moscheles spielte möglicherweise auf Schindlers Reputation an, als er unter Schindlers Besprechung folgende Fußnote einfügte:

»Ich stimme hinsichtlich dieser Anmerkungen mit Herrn Schindler überein. Die empfohlenen leichten Tempoabweichungen sollen nicht nur diesen Satz mit Leben und Ausdruck erfüllen, sondern auch die phantasievollen Kompositionen aller großen Meister.«

Während des Kriegs dirigierte Furtwängler Beethovens Zweite Symphonie nicht; folglich ist sie in dieser Edition auch nicht enthalten. Gleichwohl liegt eine Aufnahme von ihm vor, die 1948 in London während einer Tournee mit den Wiener Philharmonikern entstand und von EMI veröffentlicht wurde. Sie folgt Schindlers Anmerkungen genau – nicht unbedingt, weil Furtwängler sie Schindlers Buch entnommen hätte, sondern weil die von Schindler angewandten Prinzipien um die Zeit, als Furtwängler mit dem Dirigieren begann, bereits zur Tradition geworden waren und deswegen in deutschen Aufführungen als normal galten. Furtwängler war beileibe nicht der Einzige, der sie anwandte, aber 1948 war er, als einer der Letzten seiner Zunft, damit vermutlich fast allein.

WERKTREUE

Warum musste das so sein? Wenn der Espressivo-Stil, den Furtwängler predigte und praktizierte, aus so maßgeblichen Quellen stammte – weswegen starb er so weitgehend aus, dass er entweder den nichts ahnenden heutigen Hörer mit der ganzen Wucht einer Offenbarung trifft oder lediglich als störendes Kuriosum empfunden wird? Da eine erschöpfende Antwort ein ganzes Buch füllen würde (und es hat tatsächlich einige Versuche gegeben, ein solches Buch zu schreiben), lautet die knappe Antwort: Toscaninis wegen. Denn der modernere, stromlinienförmige und dem heutigen Publikum eher vertraute Aufführungsstil fand in Toscanini einen ersten Verfechter, der erfolgreich an der Alleinherrschaft deutscher Dirigenten in ihrem eigenen Repertoire rütteln konnte, und zwar, indem er ihnen die »Werktreue«, auf die sich ihr Autoritätsanspruch gründete, streitig machte.

The image displays three staves of musical notation, likely for piano and bass clef parts, from Beethoven's Second Symphony. The notation includes various dynamics (cres., f, p, ff) and tempo markings (Poco accelerando, Poco Lento, Tempo Imo., Cres. ed accelerando, Poco Allegretto). The first staff shows a transition from a moderate tempo to a slower one, marked by 'Poco Lento' and 'Tempo Imo.'. The second staff continues this section, maintaining the 'Tempo Imo.' marking. The third staff shows a return to a faster tempo, marked by 'Cres. ed accelerando' and 'Poco Allegretto'.

Ein Ausschnitt aus dem Larghetto
 von Beethovens Zweiter Symphonie –
 mit detaillierten Anmerkungen nach Schindler/
 Moscheles (siehe Text Seite 101/103)

An excerpt from the Larghetto of the
 Second Symphony – with detailed markings by
 Schindler/Moscheles (see pages 100/102)

Der Begriff bedeutet zunächst einmal ganz einfach: Treue dem Werk gegenüber. Aber nein, nichts an dieser Definition ist einfach, und das zeigt sich daran, mit welcher Intensität und Leidenschaft sich noch heute Toscaninianer und Furtwängleristen darüber auseinandersetzen. Blindwütiges Konkurrenzdenken hat den Blick aufs Wesentliche stark getrübt, wie das folgende, im Internet gesuchte (und nur zu leicht gefundene) Beispiel zeigt: die äußerst parteiische Besprechung einer 1986 aus Anlass von Furtwänglers 100. Geburtstag veröffentlichten CD-Sammlung aus dem in Hamburg erscheinenden, deutschlandweit gelesenen Wochenblatt *Die Zeit*.

Sie beginnt mit einem Kommentar zu einer bekannten Fotografie von fünf berühmten Dirigenten bei einem Bankett in Berlin im Sommer 1929: Bruno Walter, damaliger Direktor der Städtischen Oper Berlin (heute: Deutsche Oper), Toscanini, der kurz zuvor zum Co-Dirigenten des New York Philharmonic-Symphony Orchestra ernannt worden war, Erich Kleiber, musikalischer Leiter der Staatsoper Berlin, Otto Klemperer, zu dem Zeitpunkt Chefdirigent der Kroll-Oper, und Furtwängler.

Und hier der Kommentar:

»Waren das noch Zeiten! Dem legendären Photo von 1929 haftet noch immer ein Hauch des Sensationellen an: Fünf Herren im Frack, jeder eine unverwechselbare Musiker-Persönlichkeit: Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Otto Klemperer und Wilhelm Furtwängler. Ein Zufall hatte sie anlässlich einer Festwoche zusammengeführt.

Zum Inbegriff indes wurden nur zwei von ihnen, Toscanini und Furtwängler, Antagonisten von Grund auf: Der Italiener, ein Fanatiker und Technokrat, der das Orchester gleichsam zum computergesteuerten Präzisionsinstrument drillte und unerbittlich auf Werktreue bestand; der Deutsche hingegen, eine durch geistiges Talent und hohe Universalbildung ausgewiesene Autorität, die dem Orchester aus eigenem Antrieb Raum zur maximalen Entfaltung schaffte. Seine Aufgabe sah er lediglich darin, ›Seelenbewegungen und architektonisches Gleichgewicht‹ miteinander in Einklang zu bringen, die Musik sozusagen ›in ihren höheren Zusammenhängen‹ zu definieren und für intuitive Momente und improvisatorische Gestaltung offen zu halten. Die Kunst des Interpretierens gipfelte für

It starts as a commentary to a famous photograph showing five celebrated maestros at a banquet in Berlin in the summer of 1929: Bruno Walter, then the music director of the Berlin Städtische Oper (now the Deutsche Oper); Toscanini, then recently appointed co-director of the New York Philharmonic-Symphony Orchestra; Erich Kleiber, music director of the Berlin Staatsoper; Otto Klemperer, then the chief conductor of the Kroll Opera; and Furtwängler.

And here is the commentary:

"Weren't those the days! The legendary photograph of 1929 still retains a touch of the sensational: five gentlemen in a tailcoat, each one a matchless musical celebrity [...], brought together by coincidence on the occasion of a festival week.

At the core, though, there were only two: Toscanini and Furtwängler, antagonists from the ground up: the Italian, a fanatic and a technocrat, who, as it were, drilled the orchestra into a computer-controlled precision instrument and insisted on *Werktreue*; the German, by contrast, an authority by virtue of his intellectual gifts and superior general education, who has given his orchestra room for maximum development of its own accord. His sole task was to reconcile 'emotional excitement and architectural balance', to define music, so to speak, 'in its higher connections' and to keep it open to intuitive moments and improvisatory shaping. For him the art of interpretation culminated 'in the perfection of improvisation, which returns the work, dissected and dismembered in rehearsal, to the order of its totality'.

The verve of the music-making that came out of this approach might have more than a little to do with the fact that Furtwängler's imaginative powers of expression, in which "subjectivity never manifested itself for its own sake, but was disciplined in the presentation of the matter"

(Adorno), have remained, even after his death in 1954, highly involving, even timeless, while the fame of Toscanini began to fade with his demise (1957)".

ihn ›in der sich vollendenden Improvisation, die das in den Proben in seine Einzelheiten zerlegte und auseinandergenommene Werk wieder in die Ordnung des Ganzen zurückführt‹.

Die daraus gewonnene Lebendigkeit des Musizierens mag nicht wenig damit zu tun haben, daß Furtwänglers ingenioses Ausdrucksvermögen, in dem ›Subjektivität sich niemals um ihrer selbst willen bekundet hat, sondern an der Darstellung der Sache diszipliniert war‹ (Adorno), auch nach seinem Tod im Jahre 1954 hochaktuell, ja zeitlos blieb, während der Ruhm Toscaninis mit seinem Ableben (1957) zu verblassen begann.«

Zahllose Musikliebhaber, besonders in Amerika, würden das Urteil des Autors über Toscanini sofort anfechten, und vielleicht waren die Unterschiede zwischen den beiden Dirigenten doch nicht so extrem wie geschildert, aber die Gegenüberstellung bleibt gleichwohl zitierenswert, und zwar wegen eines ganz grundlegenden, damals wie heute weit verbreiteten Fehlers. Toscaninis Präzision und Furtwänglers Spontaneität im Streit über den Wert der Werktreue (Toscanini pro und Furtwängler kontra) als unvereinbar gegeneinander auszuspielen, führt zu einem fundamentalen Missverständnis. Beide Dirigenten traten leidenschaftlich für Werktreue ein. Allerdings wichen sie grundsätzlich in dem voneinander ab, was jeder von ihnen als »das Werk« verstand, das Objekt also, dem man »die Treue« schuldete. Toscanini, der seine Musiker bekanntermaßen immer wieder dazu anhielt, zu spielen »com'è scritto« (wie es geschrieben steht), setzte das Werk stillschweigend mit der Partitur gleich, also der konkret greifbaren Niederschrift von der Hand des Komponisten. Die Partitur war somit die Basis der Autorität, denn der Komponist tat hier seine Absichten und Vorschriften kund. Dieser Meinung war Furtwängler überhaupt nicht, nicht einmal, wenn es um den tatsächlich vom Komponisten festgeschriebenen Notentext ging. Er schreckte beispielsweise nicht davor zurück, die Orchestrierung in einigen sakrosankten Meisterwerken »nachzubessern«: Wer sich Konzert Nr. 12 anhört, wird vielleicht bemerken, dass Furtwängler im ersten Satz von Beethovens Fünfter Symphonie den signalartigen Ruf, der in der Reprise den Seitensatz einleitet, dem Horn »zurückgibt«, obwohl Beethoven ihn dem Fagott übertragen hatte, da das Naturhorn seiner Zeit die hier geforderten Töne nicht spielen konnte. Auch im zweiten Satz wird der Blechbläsersatz an einigen Stellen modernisiert. Aber – unter uns! – so etwas tat Toscanini manchmal auch.

Furtwängler machte seiner Missbilligung der Auffassung Toscaninis von Werktreue in einem langen Tagebucheintrag von 1930 Luft, als der italienische Maestro als Dirigent des New York Philharmonic-Symphony Orchestra



V.l.n.r.: Bruno Walter, Arturo Toscanini,
Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm
Furtwängler auf einem Empfang in Berlin,
1929 oder 1930

From left to right: Bruno Walter, Arturo Toscanini,
Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm
Furtwängler at a reception in Berlin,
1929 or 1930

nach Berlin kam und einen bemerkenswerten (und für Furtwängler beunruhigenden) Triumph verbuchen konnte. Seine für ihre Unverfälschtheit so hoch gepriesenen Aufführungen waren für Furtwängler lediglich glatte Abbilder, gefällig, lebhaft, frei von allem Tragischen und »Dämonischen«, voll strahlender Kraft, völlig kalt, öde, eigentlich bloß wie eine Schallplatte. Das »com'è scritto« sah er als lediglich notengetreu an: nicht dem Werk treu, sondern nur der Partitur. Dazu, das Werk in den Noten aufzuspüren (wie Furtwängler bereits 1918 geschrieben hatte), »kann den Interpreten nur eins befähigen – und das ist wohl das Wichtigste – das Durchleben des ganzen Werkes in seiner Struktur, als lebendigen Organismus«. Dabei ist das wichtigste Hilfsmittel das Rubato, »jener leise und doch beständige Wechsel des Zeitmaßes, [...] der allein imstande ist, aus dem starren, klassischen, gleichsam nach gedruckter Vorlage gespielten Stück Musik das zu machen, *was es eigentlich ist*, ein Entstehen und Wachsen, einen lebendig organischen Vorgang«.

Was es eigentlich ist: Die in Furtwänglers Text eingefügte kursive Hervorhebung soll verdeutlichen, dass seine Auffassung von Werktreue haargenau so kompromisslos war wie diejenige Toscaninis und ebenso verbindlich für die Ausführenden, wenn auch der Begriff des »Werks« komplizierter geworden ist, zu fassen nur mit Hilfe von Metaphern und im Sinne nicht von Quellen, sondern von Zielen. Furtwänglers ausführlichste Absichtserklärung findet sich in einem Aufsatz mit dem Titel *Interpretation – eine musikalische Schicksalsfrage* aus dem gleichen Jahr wie sein empörter Kommentar zu Toscaninis Buchstabentreue (allerdings erst vier Jahre später, 1934, veröffentlicht). Er beginnt mit einem weiteren im oben zitierten *Zeit*-Artikel kursiv hervorgehobenen Wort, nämlich *das Ganze*. Was immer man darunter verstehen mag – Furtwängler schrieb:

»Soviel ist jedenfalls sicher, daß nur die Existenz eines solchen ›Ganzen‹ – das wir Struktur, Gefälle, Ablauf seelischen Geschehens oder wie immer nennen mögen, ohne dem, was ich eigentlich meine, auch nur annähernd Ausdruck gegeben zu haben – uns vor dem Absinken in Chaos und Konfusion bewahren kann. Wenn ein Musikwerk nicht als Sammelgefäß romantischer ›Stimmungen‹ wie in der naiven Literatur des 19. Jahrhunderts, oder als maschineller Ablauf leerer Formen wie in der nicht weniger primitiven Ästhetik der letzten Jahre, sondern seinem eigentlichen Wesen nach als in der Zeit explizierter Organismus, das heißt als organisch-lebendiger Prozeß begriffen wird, wird sich von selber herausstellen, was ich schon aussprach: daß es tatsächlich für jedes Werk – unbeschadet belangloser Abweichungen an der Oberfläche – nur eine

There are any number of music lovers, especially in America, who stand ready to dispute the writer's verdict on Toscanini, and the difference between the two conductors may not have been quite as antipodal as suggested; but this comparison was nevertheless worth quoting—precisely for the sake of its greatest mistake, one that many have made and continue to make. To cast the difference between Toscanini's precision and Furtwängler's spontaneity as a dispute over the value of *Werktreue* (Toscanini pro and Furtwängler contra) gets things profoundly wrong. Both conductors passionately espoused *Werktreue*. Where they differed profoundly was in their definition of *das Werk*, the object to which *die Treue* was owed. Toscanini, who was famous for exhorting his musicians to play “com'è scritto” (just as written), tacitly equated the work with the score, the material written document produced by the composer. The score was thus assumed to be the source of authority, because it transmitted the composer's intentions and prescriptions. With this Furtwängler utterly disagreed, even at the level of a composer's actual text. (He was not averse, for example, to “retouching” the orchestration in hallowed masterpieces: Listening to Concert No. 12, one may notice that in the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, Furtwängler “restores” to the French horn the call that introduces the second theme in the recapitulation, which Beethoven had given to the bassoon because the natural horn of his day could not produce the required notes; there is also some modernization of the brass writing in the second movement. But—say it softly!—Toscanini sometimes did the same.)

Furtwängler expressed his disapproval of Toscanini's version of *Werktreue* in a long diary entry from 1930, when the Italian conductor came to Berlin at the head of the New York Philharmonic-Symphony Orchestra and scored a stunning and (for Furtwängler) disturbing triumph. His performances, so highly touted for their fidelity, were for Furtwängler merely “sleek portrayals, obliging, lively, springy, without tragedy, without spiritual impetus (*das Dämonische*), full of gleaming strength, completely cold, tedious, just like a record”. As for “com'è scritto,” that was merely being “notengetreu”: faithful not to the work but only to the notes. To find the work within the notes, Furtwängler had written as early as 1918, “only one thing will help the performer—the most important thing of all—namely, for him to feel his way into the structure of the work as an entity, as a living organism”. The chief tool is “rubato”, “that most imperceptible yet constant variation of tempo which turns a piece of music played rigidly according to the notes on the printed page into “what it really is”—an experience of conception and growth, of a living organic process”.

What it really is: the italics, added here to Furtwängler's text, serve as a reminder that his version of *Werktreue* was every bit as intransigent as Toscanini's, and just as binding on the performer, even if the concept of *das Werk* has become more complicated, describable only with the aid of metaphors and in

Konzert Programme

BERLINER
PHILHARMONISCHES
ORCHESTER

in der Spielzeit
1939/40

Titelseite der Spielzeitvorschau
des Philharmonischen Orchesters 1939/40
Front page of the of the
Philharmoniker's 1939/40 season preview

terms not of sources but of goals. Furtwängler's most comprehensive statement of purpose comes from an essay called *Interpretation—eine musikalische Schicksalsfrage* ("Interpretation: A Question of Musical Destiny"), which dates from the same year as his exasperated commentary on Toscanini's literalism (though it was only published four years later, in 1934). He begins with another word to which italics were added in the commentary quoted above from "Die Zeit", namely *das Ganze*: "totality". However we define this word, Furtwängler wrote:

"Whether we call it form, structure, the portrayal of a spiritual experience or any other inadequate term, it is only by recognizing the existence of such a totality that we can prevent ourselves from falling into a state of total chaos and confusion. So long as a work is not regarded as a stockpile of romantic 'moods', as it often was in unsophisticated circles in the 19th century, or as an arid mechanical exercise in abstract forms—an equally primitive view fashionable in recent years—but as an unfolding organism, a process of vital, organic development, then the truth of what I have said will emerge of its own accord, namely, that, discounting minor superficial variations, there is for every single work only one approach, only one manner of performance, that is appropriate, inherently 'correct'. This makes equally superfluous both those ill-motivated appeals to varying species of 'personal taste' and the facile slogan of 'faithful' or 'literal' interpretation, at the other extreme."

THE LIFE FORCE

Rather than the physical artifact of the score, then, the work is identified with its temporal unfolding: not an object but a process that can only be experienced over time and in actual sound. What the ideal interpretation—the "one correct approach"—accomplished was the complete identification of the form of a work as heard with its spiritual experience. The dogmatic tone in which Furtwängler couched these ideas is surely an echo of Heinrich

Auffassung, nur eine Darstellung gibt, nämlich eben die ihm eingeborene, ihm angemessene, die ›richtige‹. Es muß dann ebensowenig nötig sein, sich bei der Darstellung der zweifelhaften Führung eines schwankenden ›individuellen‹ Geschmacks anzuvertrauen, wie die bequeme Eselsbrücke der ›notengetreuen Darstellung‹ zu benutzen.«

DIE LEBENSKRAFT

Das Werk wird also weniger mit dem konkreten Gebilde der Partitur, sondern vielmehr mit seinem Ablauf in der Zeit gleichgesetzt: kein dingliches Objekt, sondern ein Prozess, der nur als Vorgang und realer Klang erlebt werden kann. Was die ideale Interpretation – die eine »richtige« Darstellung – bewirkt, ist die völlige Deckungsgleichheit der wahrgenommenen Form eines Werks mit dem geistigen Erlebnis. Der dogmatische Tonfall, den Furtwängler diesen Gedanken verleiht, ist sicherlich ein Nachklang von Heinrich Schenkers Buch über Beethovens Neunte, dessen Untertitel es zu einer *Darstellung des musikalischen Inhaltes* macht. Genau das nannte Furtwängler »das Ganze«. Und um das Wesen dieses Ganzen zu verdeutlichen, griff Furtwängler, wie Schenker, auf die (seit Goethe gebräuchliche) bewährte Metapher des Organischen zurück, die den Gesamtzusammenhang mit der Lebenskraft gleichsetzt, denn das Leben ist, wie die Musik, ein an den zeitlichen Ablauf gebundener Prozess. Als Furtwängler 1940 in einem Interview gefragt wurde: »Wie empfinden Sie große Musik?«, antwortete er: »Als einen verstärkten Ausdruck des Lebensgefühls.« Eine der Metapher des Organischen folgende Aufführung wird vor allem um Kontinuität bemüht sein, um die Wechselbeziehung aller Teile untereinander und um das Entbreiten des Ganzen. Wagner in seiner pseudo-gräzisierungstendenziösen Art sprach von »Melos«: Ein durchgehender melodischer Faden zieht sich vereinheitlichend durch die gesamte Komposition, sofern der Dirigent nur weiß, wie er ihn finden kann.

Das wusste Furtwängler mit Bestimmtheit. Seine unvergleichlich dynamischen Bruckner-Aufführungen dürften der schlagende Beweis sein. Brahms (und zahllosen anderen) erschienen Bruckners Symphonien wie endlos lange, alles erstickende, zermalmende »Würgeschlangen«. Ein englischer Kritiker drückte das Unbehagen vieler aus, als er schrieb: »Sie sind von kaltem Blut und ungeheuer lang, und sie drehen sich ständig und unaufhörlich im Kreis.« Furtwängler, mit seinem Gespür für »Melos«, verleiht diesen widerspenstigen Untieren Wärme und

Schenker's book on Beethoven's Ninth, whose subtitle proclaimed it the *Darstellung des musikalischen Inhaltes* or "portrayal of its musical content". That is what Furtwängler called *das Ganze*. And to convey the nature of that whole, Furtwängler resorted, as did Schenker, to the trusty organic metaphor, as old as Goethe, which identified coherence with the life force—for life, like music, is a process of temporal unfolding. Asked by an interviewer in 1940, "How do you experience great music?" Furtwängler answered, "As an intensified expression of how it feels to be alive (*des Lebensgefühls*)."

A performance conceptualized in terms of the organic metaphor will be concerned above all with continuity, with the interdependent relationship of all parts to one another and to the unfolding whole. Wagner, in his pseudo-Greeky way, called this the "*melos*"—the migrating melodic thread that ran through and unified the whole composition, if the conductor knew how to find it.

Furtwängler certainly knew how. His uniquely dynamic performances of Bruckner may be the best proof. To Brahms (and countless others) Bruckner's symphonies seemed like endless, stifling, crushing "boa constrictors". As one British critic put it, echoing the complaints of many, "They are cold-blooded and exceedingly long, and they go round and round in circles." Furtwängler's instinct for the *melos* endows these intractable beasts with warmth and straightens them out, so that they exercise an irresistible undertow. The Bruckner Fifth in Concert No. 7 is actually longer than most performances of its time, because Furtwängler used the then new "original" score prepared by Robert Haas (now in disrepute because of its stated aim of de-Judaizing a text that Bruckner's Jewish disciples had disfigured with audience-friendly cuts). But the movement that Haas had "lengthened" the most, the finale, has a thrust that gives buoyancy to its monumental coda, in which fugue is piled atop chorale.

Not that it becomes light: Furtwängler appreciated Bruckner's weightiness, and in his own compositions he emulated it. The one that is included here in Concert No. 1 (recorded in January 1939), the hour-long "Symphonisches Konzert" for piano and orchestra (with Edwin Fischer, its first protagonist, as soloist), has a first movement that is actually marked "Schwer": heavy. But as it progresses (through perhaps unconscious allusions to Schoenberg's "Verklärte Nacht" and concertos by Tchaikovsky and Rachmaninoff), the concerto gathers momentum toward lift-off. So do Furtwängler's Bruckner performances—more reliably than his own music, because the newly composed Concerto did not as yet have an established performance tradition only 14 months after its première, and does seem to meander a bit. (The composer pruned it heavily—just as Bruckner's symphonies were pruned for their early editions, ironically enough—when at last he published it in 1954.)

Yet however severely Furtwängler's compositions have been judged—and few have seen fit to corroborate his self-characterization as "a conducting composer rather than a composing conductor"—hearing them

entzerrt sie, sodass sie einen veritablen, unwiderstehlichen Sog erzeugen. Bruckners Fünfte in Konzert Nr. 7 ist sogar noch länger als in den meisten Aufführungen der damaligen Zeit, weil Furtwängler die damals gerade von Robert Haas eingerichtete »Original«-Partitur benutzte. (Sie steht heute in Verruf wegen ihres erklärten Ziels, einen Notentext zu »ent-judaisieren«, den Bruckners jüdische Anhänger mit publikumsfreundlichen Kürzungen ruiniert hatten.) Aber gerade der Satz, den Haas am stärksten erweiterte, das Finale, erhält einen solchen Impetus, dass die monumentale Coda, in der Fuge und im Choral übereinander geschichtet werden, geradezu beschwingt wirkt.

Nicht, dass die Musik dadurch leicht würde. Furtwängler gefiel an Bruckner das Schwere, und in seinen eigenen Kompositionen strebte er ebenfalls danach. Als einziges seiner Werke ist in dieser Edition das einstündige *Symphonische Konzert* für Klavier und Orchester zu hören (Konzert Nr. 1, aufgenommen im Januar 1939 mit Edwin Fischer, der auch die Uraufführung gespielt hatte, am Klavier). Der erste Satz ist sogar »Schwer« überschrieben. Aber in seinem Verlauf (durch vielleicht unbewusste Anklänge an Schönbergs *Verklärte Nacht* und die Klavierkonzerte von Tschaikowsky und Rachmaninow) erhält das Stück einen solchen Schwung, dass es fast abhebt. Genauso macht Furtwängler es in seinen Bruckner-Aufführungen – aber mit viel sichererer Hand als in seinen eigenen Werken, denn das neu komponierte Konzert hatte, gerade einmal 14 Monate nach der Uraufführung, noch keine festigende Aufführungstradition hinter sich und erschien noch ein wenig ziellos. (Der Komponist stutzte es stark – ebenso wie, ironischerweise, Bruckners Symphonien für die frühen Ausgaben gekürzt wurden –, als es 1954 schließlich veröffentlicht wurde.)

Man mag mit Furtwänglers eigenen Werken hart ins Gericht gegangen sein – und nur wenige sind geeignet, seine Selbsteinschätzung zu stützen (»daß ich mich zeitlebens als einen dirigierenden Komponisten, niemals aber als komponierenden Kapellmeister betrachtet habe«) –, aber wenn man sie hört, verstärkt sich der Eindruck, den man von seinem Dirigieren hat. »Sie halfen ihm, die Werke, die er dirigierte, vom Standpunkt des Komponisten aus zu betrachten«, meinte Alfred Brendel weise – womit er, in anderen Worten, ausdrückte, dass Furtwängler darin, auf der Suche nach dem »Lebensgefühl«, eigentlich das »Ganze« vermitteln wollte. Diese Suche führt zwangsläufig fort von der bloßen Partitur und hin zu, wie Furtwängler es in einem anderen Aufsatz (*Vom Handwerkszeug eines Dirigenten*, 1937) formulierte, all dem, »was zwischen den einzelnen Schlägen liegt (und es ist das unter Umständen sehr viel: man denke nur etwa an die Fülle von Ausdruckszeichen, crescendo, decrescendo usw., die in der Musik mancher Komponisten so wichtig sind).« Weil aber viele dieser Nuancen nicht notiert sind, entziehen sie sich dem Zugriff all derer, die nur »com'è scritto« spielen (und die »jede Abweichung von dem vom Autor Niedergelegten am liebsten mit dem Tode bestrafen möchte[n]«).

reinforces the impression his conducting conveys. "They helped him to look at the works he conducted from a composer's point of view," in the wise words of Alfred Brendel—which is another way of saying that he strove in them to convey *das Ganze* in pursuit of *das Lebensgefühl*. This pursuit leads inevitably away from the bare score and toward what, in another essay, "Vom Handwerkszeug eines Dirigenten" (The Tools of the Conductor's Trade, 1937), Furtwängler called "everything that lies between the individual beats—which can amount to a very great deal, witness the numerous crescendos, diminuendos, and other dynamics central to the music of many composers". Because they are unnotated, these nuances lie beyond the reach of those who play only "com'è scritto" (and who "would dearly love to pronounce sentence of death on anyone who departs one iota from the composer's written text"). But they are nevertheless anything but arbitrary, even on those occasions when Furtwängler's renditions actually, perhaps paradoxically, contradict the score.

The best-known instance of such contradiction is Furtwängler's notorious failure to observe the explicit "a tempo" markings that follow some of the notated ritardandos in the first movement of Beethoven's Ninth Symphony (Concert No. 6), so intent is the conductor on punctuating the score (and raising suspense) at key sectional divisions. Furtwängler ignores "a tempo" markings in Bruckner as well, which once again shows that the psychological momentum his pursuit of the long line creates is not to be confused with actual shortening or speeding up. The miracles of legato that one can observe in the Adagio of Bruckner's Sixth Symphony (Concert No. 14) are achieved, in part, by playing through notated rests, something the conductor would have had to expressly demand of the players. Erich Röhn, his concertmaster, was surely following Furtwängler's instructions, or at least acting with his approval, when playing through the rests in the slow movement of Beethoven's Violin Concerto (Concert No. 16). The demands of the long line always took precedence over the notation, even in Beethoven.

And even in Furtwängler. Although unsympathetic to most of Schoenberg's music, Furtwängler adopted from Schoenberg the method of indicating the "main voice" (*Hauptstimme*) in his own symphonic scores. He was in effect asking others to conduct him the way he conducted others, and he surely wished his own music (if only others would perform it!) to be treated with suppleness and attention to the *melos* and *das Ganze*: in other words, not "com'è scritto". To a conductor in the *espressivo* tradition, the *poco accelerando*, the *poco lento*, and all the other markings that Schindler added to the score of Beethoven's Second Symphony to demonstrate its realization in performance were just as much a part of *das Werk* as Beethoven conceived it as the notes themselves; and a performance aspiring to *Werktreue* must include them rather than confine itself to what is written in Beethoven's own score. Leave them out and you miss the work for the notes.

Trotzdem sind sie alles andere als beliebig, sogar an Stellen, an denen Furtwänglers Interpretation unleugbar (und vielleicht paradoxerweise) der Partitur widerspricht.

Das bekannteste Beispiel für solche Widersprüchlichkeiten ist Furtwänglers offenkundiges Übergehen der expliziten »a tempo«-Anweisungen, die einigen der notierten Ritardandi im ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie (Konzert Nr. 6) folgen; anscheinend ist der Dirigent geradezu versessen darauf, die wichtigsten Gliederungspunkte der Partitur hervorzuheben (und dadurch die Spannung zu steigern). Furtwängler ignoriert »a tempo«-Vorschriften auch bei Bruckner; dies zeigt ebenfalls, dass die psychologische Dynamik, die sein Streben nach dem großen Bogen erzeugt, nicht zu verwechseln ist mit tatsächlicher Verkürzung oder Beschleunigung. Die wundersame Wirkung des Legatos, die man im Adagio von Bruckners Sechster Symphonie erleben kann (Konzert Nr. 14), ergibt sich zum Teil daraus, dass notierte Pausen durchgespielt werden, und dazu musste ein Dirigent seine Instrumentalisten ausdrücklich auffordern. Erich Röhn, sein Konzertmeister, befolgte mit Sicherheit eine furtwänglersche Anweisung (oder handelte zumindest mit seiner Billigung), als er die Pausen im langsamen Satz von Beethovens Violinkonzert (Konzert Nr. 16) durchspielte. Das Streben nach dem großen Bogen wog immer schwerer als die Notation, sogar bei Beethoven.

Und sogar bei seinen eigenen Kompositionen. Furtwängler konnte dem Großteil von Schönbergs Musik nichts abgewinnen, übernahm in den Partituren seiner eigenen symphonischen Werke aber dessen Technik, die »Hauptstimme« anzuzeigen. De facto bat er andere, seine Werke so zu dirigieren, wie er die Werke anderer dirigierte, und sicherlich wünschte er, dass man seiner Musik (wenn andere sie denn überhaupt aufführten!) die gleiche Flexibilität und Rücksicht auf das »Melos« und das »Ganze« entgegenbrachte, in anderen Worten: kein »com'è scritto«. Für einen Dirigenten in der Espressivo-Tradition galten das Poco accelerando, das Poco lento und all die anderen Anweisungen, die Schindler in die Partitur von Beethovens Zweiter Symphonie eingefügt hatte, um zu zeigen, wie das Stück aufgeführt worden war, ebenso als zum Werk gehörig wie Beethovens blanker Notentext. Eine nach Werktreue strebende Aufführung hatte sie zu berücksichtigen und sich nicht auf das in der Partitur Niedergeschriebene zu beschränken. Wenn man sie fortlässt, erkennt man das Werk vor lauter Noten nicht.



Während eines Konzerts
unter Furtwängler in der Alten
Philharmonie, etwa 1938
During a concert under Furtwängler
in the old Philharmonie, around 1938



Such, at any rate, are the ontological or existential arguments behind the *espressivo* style that grew up alongside the repertoire in which Furtwängler so excelled. By the 1940s, when the performances reissued here took place, they had been losing ground for at least two decades. The pressure came not only from performers like Toscanini, who summed up his narrower and (for Furtwängler) intolerably simplified notion of musical content when he told the BBC Orchestra, while rehearsing Beethoven's "Eroica" Symphony in 1937, that "to some it's Napoleon, to some it's philosophical struggle, to me it's *allegro con brio*". As far as Furtwängler was concerned, this was only a confession of impotence, an incapacity "to transmute purely musical forms into a spiritual and psychological insight". But by the time Toscanini made his "confession," Stravinsky had already told the world, in his autobiography, that "music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all", and would go on to enunciate an even more extreme version of literalism in his Harvard lectures of 1939-40, rejecting the notion of musical interpretation altogether in favour of execution, which he defined as "the strict putting into effect of an explicit will that contains nothing beyond what it specifically commands". Furtwängler, no executioner in this sense, was fighting a losing battle. Harold Schonberg was right to say (in 1970) that "almost everybody today would take the Toscanini point of view". Far from "timeless", then, Furtwängler's is by now as much a "historical" style as Beethoven's or Schindler's. He still has many devoted admirers, but virtually no imitators in our time, not even such professed votaries as Daniel Barenboim or Zubin Mehta, who have declared fealty to Furtwängler in pointed preference to Toscanini, but whose actual performances resemble Toscanini's far more than they do Furtwängler's.

They have little choice. Some aspects of Furtwängler's performing style are now regarded as bad form, following which would damage anyone's career. It goes beyond matters of fashion or taste like *portamento*. When he denigrated Toscanini's performances in 1930 as sounding "just like a record," Furtwängler was actually making a momentous prophecy. Recordings have come to set the standards for performances to an extent unimaginable in the 1930s, because the advent of tape recorders, which came just in time to record for later broadcast the wartime concerts reissued here, eventually made possible the minute editing of studio recordings to a peak of perfection that no live performance could hope to equal, except by keeping an even tighter lid on the things that mattered to Furtwängler than Toscanini ever dreamt of doing. Most of the performances in the present set would be regarded as far too sloppy for commercial release today. The fact that so many live-concert recordings are issued now for the sake of economy is a testimony to the cautiousness that perfectionist standards, in an era of miserly budgets, have imposed on today's classical musicians. No one could possibly afford to perform today with Furtwängler's spontaneity. The price—both in literal pecuniary terms and in terms of "ensemble"—is simply too high.

Dies jedenfalls sind die ontologischen oder auch existenziellen Argumente hinter dem Espressivo-Stil, der sich parallel zu dem Repertoire herausbildete, in dem Furtwängler es zu solcher Meisterschaft brachte. In den 1940er-Jahren, als die hier wiederveröffentlichten Aufnahmen entstanden, hatten diese Maßgaben schon mindestens zwei Jahrzehnte lang an Verbindlichkeit eingebüßt. Der Druck ging nicht nur von Interpreten wie Toscanini aus, der sein engeres (und in Furtwänglers Augen unerträglich vereinfachtes) Verständnis von musikalischem Inhalt auf den Punkt brachte, als er 1937 bei Proben zu Beethovens *Eroica* zum BBC Orchestra sagte: »Für die einen ist es Napoleon, für die anderen eine philosophische Auseinandersetzung, für mich ist es *allegro con brio*.« Aus Furtwänglers Sicht handelte es sich hier nur um ein Eingeständnis des Unvermögens, die Unfähigkeit »zu einer seelisch-psychologischen Durchdringung als rein-musikalische«. Freilich hatte, als Toscanini sein »Eingeständnis« abgab, Strawinsky der Welt in seiner Autobiografie schon längst mitgeteilt, Musik sei, »ihrem Wesen nach, nicht im entferntesten in der Lage, überhaupt irgendetwas »auszudrücken«, und später, in seinen Harvard-Vorlesungen von 1939/1940, ging er in seiner Buchstabengläubigkeit sogar noch weiter, indem er den Begriff einer musikalischen Interpretation gänzlich ablehnte und statt dessen die »Ausführung« propagierte, seiner Definition nach »die strikte Umsetzung eines eindeutigen Willens, der nichts weiter enthält als das ausdrücklich Vorgeschriebene«. Furtwängler, der kein Ausführender in diesem Sinne war, kämpfte auf verlorenem Posten. Harold Schonberg hatte recht, als er 1970 schrieb, »heutzutage würde sich fast jeder Toscanini anschließen«. Furtwänglers Stil, schon damals in keiner Weise »zeitlos«, ist mittlerweile ebenso »historisch« wie Beethovens oder Schindlers. Er hat noch immer viele begeisterte Verehrer, aber buchstäblich keine Nachfolger in der heutigen Zeit, nicht einmal unter seinen bekennenden Anhängern wie Daniel Barenboim oder Zubin Mehta, die Furtwängler, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Toscanini, die Treue geschworen haben, deren Aufführungen aber denen von Toscanini effektiv ähnlicher sind als denen Furtwänglers.

Sie haben auch kaum die Wahl. Manche Aspekte von Furtwänglers Aufführungsstil sind heute verpönt; sie sich anzueignen wäre karrieregefährdend. Dabei geht es hier gar nicht allein um Mode oder Geschmack wie beim Portamento. Als Furtwängler 1930 Toscaninis Aufführungen mit der Bemerkung abtat, sie klängen »eigentlich bloß wie eine Schallplatte«, war das eine Prophezeiung von großer Tragweite. Live-Aufführungen werden heute in einem solchen Umfang an Studioaufnahmen gemessen, wie es in den 1930er-Jahren überhaupt noch nicht abzusehen war, denn die Erfindung des Tonbands, gerade zur rechten Zeit, um die hier wiederveröffentlichten Kriegskonzerte zum Zwecke späterer Rundfunkübertragung mitzuschneiden, ermöglichte schließlich eine minutiöse Nacharbeitung der Aufnahmen bis hin zu einer Perfektion, die Live-Aufführungen

In his 1937 essay on conducting, Furtwängler asserted that his interpretive caprices, and the “ill-defined gestures” of which he was often accused, were no detriment to ensemble. Citing a review in which the critic expressed amazement that “the orchestra achieved such a perfect ensemble” and assumed that it was because of “endless rehearsals”, the conductor boasted that over-rehearsing

“is precisely not the solution to the mystery. I have no more than the customary number of rehearsals and hardly concern myself at all with the technical questions of ensemble playing. On the contrary, ensemble precision is the natural consequence of my ‘ill-defined’ conducting. Indeed, the best proof that it is not ‘ill-defined’ at all is the fact that the orchestra functions with such precision.”

But anyone listening to these recordings will hear that this is simply not true. It is not that Furtwängler was dissembling; it is, rather, that standards of precision, partly after Toscanini but mainly after the advent of tape recording, have risen beyond Furtwängler's ability to imagine them. Precision and spontaneity, then as now, were inversely proportional, and one's choice between them depended on one's values and one's tastes. Take, for instance, the performance of Schumann's Piano Concerto in Concert No. 5, with Walter Gieseking as soloist. During the first two movements, admirers of *espressivo* rendition will revel in the swimming tempos and apt nuances; but during the third movement, at the famous passages in hemiola rhythm (when the beats are grouped by twos against the three-beat metre), the performers pay the price in what German musicians call a *Schmiss* and Americans call a “trainwreck” — a near breakdown in performance. The breakneck finale of Schubert's “Great” Symphony in C major (Concert No. 9) teeters on the brink of *Schmiss* throughout. These are the most obvious instances, but virtually all Furtwängler performances have their shaky moments, when the conductor has taken his players by surprise. Furtwängler meant what he said when he spoke of “improvisatory shaping”. He willingly paid the price that no one would dare pay today.

This is not at all to say that he was rhythmically imprecise or tolerant of inaccuracy. The proof of that comes in the first movement of Beethoven's Seventh Symphony, which follows the Schumann Concerto in Concert No. 5. The pervasive rhythmic figure, dotted quaver–semiquaver–quaver (dotted eighth–sixteenth–eighth), is notoriously difficult to maintain.

niemals erreichen können – es sei denn, man wollte all das, was Furtwängler wichtig war, noch stärker deckeln, als es sich selbst Toscanini jemals hätte träumen lassen. Der größte Teil der hier zu hörenden Aufführungen würde heutzutage aufgrund einer gewissen Schludrigkeit gar nicht in den Plattenhandel gelangen. Dass aus wirtschaftlichen Gründen trotzdem so viele Mitschnitte von Live-Konzerten veröffentlicht werden, zeugt von der Vorsicht, zu der die perfektionistischen Ansprüche in einer Zeit knapper Budgets die klassischen Musiker der heutigen Zeit zwingen. Heute könnte es sich einfach niemand leisten, so spontan zu musizieren wie Furtwängler. Das ginge zu sehr auf Kosten sowohl (im konkreten Sinn) der Rentabilität als auch des Zusammenspiels.

In seinem Aufsatz über das Dirigieren von 1937 stellt Furtwängler klar, dass die interpretatorischen Launen und »undeutlichen Bewegungen«, derer man ihn oft bezichtigte, keineswegs das Ensemblespiel beeinträchtigten. Der Dirigent zitiert eine Konzertkritik (deren Autor sein Erstaunen darüber äußerte, dass »im Orchester ein so vollendetes Ensemble zustandekommt«, und mutmaßte, dies müsse wohl an »unendliche[n] Proben« liegen) und verkündet stolz:

»Gerade das ist nicht die Lösung des Rätsels. Die Proben, die ich mache, gehen nicht über das übliche hinaus und beschäftigen sich mit technischen, das ist mit Präzisionsfragen, so gut wie gar nicht. Gerade die Präzision ist vielmehr die natürliche Folge meines ›undeutlichen‹ Dirigierens. Daß dieses undeutliche Dirigieren nicht undeutlich ist, zeigt sich ja schließlich gerade daran, daß der Apparat mit vollendeter Präzision funktioniert.«

Beim Hören dieser Aufnahmen wird man allerdings feststellen, dass das schlicht nicht wahr ist. Furtwängler spielt hier gar nicht einmal den Unschuldigen; vielmehr ist der Grad an Perfektion, teils im Nachfeld Toscaninis, vor allem aber nach der Erfindung der Tonbandaufnahme, in einem Maße gestiegen, das weit über Furtwänglers Vorstellungsvermögen hinausging. Präzision und Spontaneität verhielten sich, damals wie heute, umgekehrt proportional zueinander, und wofür man sich entschied, hing von den eigenen Werten und vom eigenen Geschmack ab. Ein Beispiel wäre die Aufführung von Schumanns Klavierkonzert in Konzert Nr. 5 mit Walter Gieseking als Solist. In den ersten beiden Sätzen werden die Anhänger des Espressivo-Stils ihre Freude an den fluktuierenden Tempi und den gekonnten Nuancierungen haben, aber an den berühmten Hemiolenstellen des dritten Satzes (die Taktschläge werden, gegen das Dreiermetrum, zu Zweiern zusammengefasst) zahlen die Ausführenden den Preis, dass es, wie man so schön sagt, einen Schmiss gibt, dass die Aufführung also

In most performances, even studio-recorded ones, the conductor allows the rhythm to lapse into dotted quaver–semiquaver–crotchet (dotted eighth–sixteenth–quarter), evidently more natural for biped musicians to execute. Not Furtwängler's musicians. Their steadiness (at some sacrifice, it must be owned, of *espressivo*) is exemplary. The sacrifice was in a good cause, and the reward is an irresistible momentum. There are times when Furtwängler's rhythmic precision might even seem pedantic, as in the first movement of Schubert's C major Symphony (Concert No. 9), where he insists on differentiating the dotted rhythms in the strings from the simultaneous triplets in winds to the point of "overdotting". Most scholars now agree (and some even thought then) that the dotted rhythms really represented "trochaic triplets" (something as yet unavailable in notation) and that the woodwind rhythms should prevail. Whether or not one agrees with Furtwängler's interpretation of the notation, the scrupulous performance proves that departures from notated exactitude, where they do occur, were never the result of mere *Schlamperei*. The trade-off between precision and expression was a matter of considered judgment.

Nor was precision simply a function of rhythmic steadiness. Strangely enough, but not inexplicably, the popular Strauss tone poems "Don Juan" (Concert No. 3) and "Till Eulenspiegel" (Concert No. 14), with their constant and often radical shifts in tempo, are tours de force of ensemble precision. These shifts, however, unlike those in Beethoven or Schumann, are all prescribed by the composer and for that reason executed similarly every time. Each performance, then, while seemingly impetuous in the extreme, actually reinforced the drill. In the seldom-performed *Symphonia domestica*, programmed in Concert No. 16 as an 80th birthday present to the composer, the rendition is both far more careful and far less precise. But if Furtwängler's performances of "Don Juan" were all alike, they were nevertheless characteristically extreme. There is a general pause near the end which is marked both with a fermata and with the word *longa*. Furtwängler lets it last a good 14 seconds; not even Strauss himself came close to that when conducting the piece, and when listening to the recording, with the performers invisible, one can wonder whether the playback equipment has malfunctioned. That extremity is symptomatic, and it holds a key, perhaps, to the secret of Furtwängler's enduring fame—or, at the very least, to the durability of his recorded legacy, which commands so much impassioned allegiance more than six decades after he laid down his baton for good.

fast auseinanderfällt. Das halsbrecherische Finale von Schuberts »Großer« C-Dur-Symphonie (Konzert Nr. 9) schrammt durchgehend hart am Schmiss vorbei. Dies sind nur die auffälligsten Stellen, aber in fast allen Aufführungen Furtwänglers wackelt es hier und da, wenn nämlich der Dirigent seine Musiker überrascht. Furtwängler meinte seine Bemerkung von der »improvisatorischen Gestaltung« durchaus ernst und nahm dafür Risiken in Kauf, vor denen heute jeder zurückschrecken würde.

Damit soll keineswegs gesagt sein, dass er rhythmisch unpräzise gewesen wäre oder Nachlässigkeiten geduldet hätte. Dies belegt der erste Satz von Beethovens Siebter Symphonie, die in Konzert Nr. 5 auf das Schumann-Konzert folgt. Der allgegenwärtige Rhythmus aus punktierter Achtel-Sechzehntel-Achtel ist gefürchtet, weil schwer durchzuhalten.

In den meisten Aufführungen und sogar Studioaufnahmen passiert es den Dirigenten, dass der Rhythmus auf punktierte Achtel-Sechzehntel-Viertel umschlägt, was den Musikern, die ja von Natur aus nur zwei Beine haben, anscheinend eher liegt. Nicht so denen in Furtwänglers Orchester. Ihr Durchhaltevermögen (wenngleich dafür das Espressivo geopfert werden muss) ist vorbildlich. Der Zweck heiligt hier die Mittel, und das Ergebnis ist ein mitreißender rhythmischer Drive. Mitunter erscheint Furtwänglers rhythmische Präzision noch pedantischer, etwa im ersten Satz von Schuberts C-Dur-Symphonie (Konzert Nr. 9), wo er auf der Unterscheidung zwischen punktierten Rhythmen der Streicher und gleichzeitigen Triolen der Holzbläser bis hin zur Überpunktierung besteht. Die meisten heutigen Musikforscher (und einige der damaligen) stimmen darin überein, dass die punktierten Rhythmen eigentlich »trochäische Triolen« sein sollen (was sich noch immer nicht mit der konventionellen Notation darstellen lässt) und dass der Rhythmus der Holzbläser ausschlaggebend sei. Ob man mit Furtwänglers Interpretation der Notation einverstanden ist oder nicht: Diese Gewissenhaftigkeit der Ausführung zeigt, dass Abweichungen von der genauen Notation, wenn sie denn vorkommen, niemals das Resultat bloßer Schlamperei waren. Das Lavieren zwischen Präzision und Ausdruck war eine Frage des Abwägens.

Ebenso wenig war Präzision bloß eine Frage rhythmischer Akkuratess. Seltsamer-, aber erklärlicher Weise stellen Richard Strauss' bekannte Tondichtungen *Don Juan* (Konzert Nr. 3) und *Till Eulenspiegel* (Konzert Nr. 14) mit ihren ständigen, oft extremen Tempowechseln das präzise Zusammenspiel gewaltig auf die Probe. Allerdings sind diese Wechsel, anders als bei Beethoven oder Schumann, sämtlich vom Komponisten vorgeschrieben und werden deswegen jedes Mal auf die gleiche Weise umgesetzt. Somit verstärkt jede noch so impulsiv erscheinende Aufführung den Übungseffekt. Die Darbietung der selten aufgeführten *Symphonia domestica* (sie stand auf dem Programm von Konzert Nr. 16 als Geschenk für Strauss zu seinem 80. Geburtstag)

Vivace ♩. = 104

63

sempre piano

sempre piano

cresc.

cresc.

Ausschnitt aus dem ersten Satz von Beethovens
Siebter Symphonie: der Rhythmus aus punktierter
Achtel - Sechzehntel - Achtel wurde von
Furtwängler und dem Orchester mit größter
Präzision umgesetzt.

Excerpt from the first movement of Beethoven's
Seventh Symphony: Furtwängler got the orchestra
to execute the dotted quaver-semiquaver-quaver
(dotted eighth-sixteenth-eighth) rhythm with the
utmost precision.

wirkt einerseits vorsichtiger, andererseits deutlich unpräziser. Auch wenn Furtwänglers Aufführungen von *Don Juan* sich sämtlich ähneln, sind sie doch durch seine typischen Extreme gekennzeichnet. Gegen Ende gibt es eine mit Fermate und dem Wort »longa« versehene Generalpause. Bei Furtwängler dauert sie gut 14 Sekunden – so lange dauerte sie nicht einmal annähernd, wenn Strauss selbst dirigierte. Wenn man eine Einspielung des Stücks hört und das Orchester nicht zu sehen ist, könnte man auf die Idee kommen, die Aufnahmetechnik sei ausgefallen. Solche Extreme sind symptomatisch und können vielleicht helfen, das Geheimnis von Furtwänglers anhaltendem Ruhm zu lüften – oder zumindest hinter das Geheimnis von der Langlebigkeit seiner Aufnahmen zu kommen, denen man auch über 60 Jahre, nachdem er endgültig den Taktstock aus der Hand gelegt hat, noch so viel Leidenschaft und Loyalität entgegenbringt.

JENSEITS DER ONTOLOGIE

Wer dieser Loyalität auf den Grund gehen möchte, muss freilich die Ontologie von Furtwänglers Espressivo-Stil und die allgemeine musikalische Ontologie, auf die sich sein Stil gründete, hinter sich lassen. Man darf sein Repertoire und seinen Aufführungsstil nicht allein als das betrachten, was sie *sind*, sondern muss auch das berücksichtigen, was sie *bewirken*. Ontologische Belange sind theoretisch und abstrakt und scheinen sich manchmal der Erfahrungswelt des Hörers zu entziehen – Beispiel: die bereits vielzitierte Werktreue. Unabhängig davon, ob man sie als Treue gegenüber dem Werk, der Partitur oder dem Komponisten ansieht, ist sie doch in einem abstrakteren moralischen Sinne verdienstvoll; aber darauf kommt es kaum jemandem – nicht einmal den Philosophen – beim tatsächlichen Hören an. Wenn man Toscanini und Furtwängler aus den Dirigenten ihrer Zeit herausgriff, zu Antipoden erklärte und ihre jeweiligen Vorzüge so vehement diskutierte, dann sicherlich des Effekts ihrer Aufführungen und nicht nur ihrer messbaren Parameter wegen. Um ihre Bedeutung in der musikalischen Welt zu verstehen, muss man herausfinden, was sie ihrem Publikum bedeuteten – auf den Punkt gebracht: Weswegen wurde Furtwänglers Stil überhaupt als Espressivo bezeichnet? Das geht über Fragen der sogenannten Ikonizität, in diesem Falle also der Entsprechung zwischen musikalischen Gesten und emotional wirkendem Verhalten, von denen dieser Text bisher handelte, weit hinaus.

Der Reiz von Toscaninis Stil lässt sich leichter erklären. Er platzte förmlich herein in die Welt. Seine Strenge war revolutionär und faszinierend, seine Transparenz eine Offenbarung, und sein unaufhaltsamer Vorwärtsdrang

Yet if we want to get to the bottom of that allegiance, we have to go beyond the ontology of Furtwängler's *espressivo* style, and the more general musical ontology on which his style relied. We have to consider his repertoire and his way of performing it not only in terms of what they are, but also in terms of what they do. Ontological concerns are abstract and theoretical, and can seem remote from listeners' experience. *Werktreue*, about which we have been spilling a lot of ink, is a case in point. Whether we define it as fidelity to the work, to the score, or to the composer, it is clearly meritorious in some abstract moral sense; but it is not what most listeners care about—not even philosophers—while actually listening. The reason why Toscanini and Furtwängler were singled out among the conductors of their time, why they were held up as the alpha and omega, and why people argued their respective merits so passionately, surely had to do with the effects of their performances, not merely their measurable characteristics. To understand their places in the musical world we need to understand their places in the hearts of listeners. To put it in starkest terms, we need to understand why Furtwängler's style was called *espressivo* in the first place. It goes far beyond the matters of so-called iconicity—the resemblance of musical motions to behaviours indicative of emotion—that have concerned us so far.

The appeal of Toscanini's style is easier to account for. It burst suddenly on the scene. Its strictness was revolutionary and arresting, its transparency was revelatory, and its inexorable drive produced an effect comparable to what evolutionary biologists call entrainment, the synchronization of organisms to a perceived external rhythm. It elicits a visceral response, often described as being swept away. Furtwängler's performances produce another sort of response, also visceral but more complex. In place of the entraining rhythm that has become almost universal in post-Toscaninian performances, he offered the constant fluctuation, both in rhythm and in loudness, that means *espressivo* to musicians. When marked explicitly, the word directs the player to do exactly as Furtwängler did without being told: to start varying the pulse and the volume. So the quality of expressiveness does not depend on having anything particular to express. It is not wholly or merely mimetic. By the same token, the marking *senza espressione* is meant to elicit a sort of cool, refined uniformity of beat and dynamics—stasis as opposed to ebb and flow. With Furtwängler nothing is ever stable; all is ebb and flow. The music is at all times getting faster, getting slower, getting louder, getting softer. In short, it is always headed somewhere, as opposed to being somewhere. Furtwängler spoke of “forces running their course”, and warned that any music (such as atonal music) or performance (such as Toscanini's) that does not embody these dynamic forces is “biologically inferior” owing to “a lack of the vital values”.



An der Konzertkasse der Alten Philharmonie
At the box office of the old Philharmonie

To see these dynamic forces most characteristically in play, the place to look is at what musicians actually call “dynamics”, that is the play of volumes. While Furtwängler’s tempo-fiddling was his very signature, always noticed and remarked, his realization of dynamics, both as notated and as interpolated, was just as noteworthy, and much more distinctively his. No other conductor ever made as much of dynamic markings. Any Furtwängler performance could serve as illustration; but most spectacular of all, perhaps, was the opening of one of his speciality pieces, the Overture to Weber’s “Der Freischütz” (Concert No. 18). Furtwängler renders Weber’s Adagio over the course of the introductory section at any number of speeds; but at the very outset, a unison semibreve (whole note) in the strings filling the entire first bar, there is no sense of tempo at all. It might as well have been marked with a fermata, and it carries what may well be the most frighteningly sustained and dramatic crescendo ever recorded. The one in the third act of Berg’s “Wozzeck” pales beside it—and Weber’s, unlike Berg’s, is not helped along with a gradual accumulation of instruments to a percussion-heavy tutti. It is realized by a single cohort of instruments in a single timbre, probably sawing away with their bowing sublimely uncoordinated. That acute directionality of execution was Furtwängler’s alone, and of course it always implied a goal. A goal achieved is a climax, which brings exhilaration. But a goal deferred is even more powerful: it creates desire—and desire thwarted, as any Gestalt psychologist can tell you, elicits an emotional and even physical response.

Musicians have never needed psychologists to tell them that. Any deceptive cadence, in which an unexpected harmony replaces the one that will produce the awaited closure, figuratively (and, as often as not, actually) raises the blood pressure and the heart rate. Wagner was of course the great master of the deceptive cadence, and the performance practice he described and promoted in his treatise on conducting, on which Furtwängler’s practice so obviously depended, was very much of a piece with the technique of harmonic navigation that produced the overwhelming culminations one experiences at the turning points in his music dramas. The performance style he preached and practised was actually modelled to abet those effects, and was as much a maximalization of the style Schindler recalled and recorded from Beethoven’s conducting as Wagner’s harmonic and formal procedures were maximalizations of Beethoven’s composing methods. A long drawn-out *ritardando* can build expectations of closure as powerfully as a long drawn-out dominant pedal; an *accelerando* produces expectations of transcendence as dependably as a *crescendo*. Combining modifications of tempo and dynamics and coordinating them with harmonic changes creates a synergy. That is why there was such a strong tendency in Germanic conducting both to treat tempo and dynamics as complementary and to pace their modifications according to the harmonic changes, and why it thus became almost *de rigueur* to match waxing or waning in the one domain with analogous increments and dwindlings in the other.

zeitigte eine Wirkung, die mit der von Evolutionsbiologen sogenannten Anpassung vergleichbar ist: mit der Synchronisation von Organismen, die sich als äußerer Rhythmus wahrnehmen lässt. Sie löst eine instinktgesteuerte Reaktion aus, die oft als ein Mitgerissenwerden beschrieben wird. Furtwänglers Aufführungen lösen eine anders geartete Reaktion aus, ebenfalls instinktgesteuert, aber komplexer. Anstelle eines konstanten Metrums, wie man es in Aufführungen seit Toscanini schon fast als allgemein üblich bezeichnen kann, ergab sich bei ihm ein unausgesetztes Fluktuieren sowohl des Metrums als auch der Lautstärke, das Musiker als *Espressivo begreifen*. Wenn das Wort ausdrücklich in den Noten steht, bringt es die Musiker dazu, es Furtwängler unaufgefordert gleichzutun, d. h., den Grundschat und die Dynamik zu verändern. Die Qualität des Expressiven hängt also nicht davon ab, ob etwas Konkretes ausgedrückt werden soll, es ist nicht gänzlich oder ausschließlich mimetisch. Aus dem gleichen Grund soll die Anweisung »senza espressione« eine kühle, kultivierte Gleichförmigkeit von Grundschat und Lautstärke zeitigen – Statik im Gegensatz zur Dynamik von Ebbe und Flut. Bei Furtwängler bleibt niemals etwas stabil, alles ist immerfort im Fluss. Die Musik wird unentwegt schneller, langsamer, lauter, leiser, kurz gesagt: Sie ist ständig auf dem Weg und verharret nicht an einem bestimmten Ort. Furtwängler sprach vom »Ablauf von Kräften« und warnte davor, dass, wenn Musik (etwa atonale Stücke) oder Aufführungen (etwa die von Toscanini) diese dynamischen Kräfte nicht enthielten, sie das »biologisch [...] zu bezahlen« hätten »mit einem Mangel an vitalen Werten«.

Will man die klarsten Ausprägungen dieser dynamischen Kräfte erleben, muss man die von den Musikern tatsächlich »Dynamik« genannte Gestaltung der Lautstärke betrachten. Spielereien mit dem Tempo waren geradezu Furtwänglers Markenzeichen (man bemerkte und kommentierte sie ständig), und sein ebenso bemerkenswerter Umgang mit der Dynamik, vom Komponisten aufgeschrieben oder von ihm selbst eingefügt, war noch viel typischer für ihn. Kein anderer Dirigent nahm sich bei der Umsetzung dynamischer Anweisungen solche Freiheiten heraus. Dies ließe sich anhand jeder seiner Aufführungen belegen; spektakulärstes Beispiel ist vielleicht der Anfang eines seiner Paradestücke, der Ouvertüre zu Webers *Der Freischütz* (Konzert Nr. 18). Furtwängler gestaltet Webers Adagio im Laufe der Einleitung in allen möglichen Tempi, aber zu Beginn, wo eine ganze Note der Streicher im unisono den ersten Takt ausfüllt, ist noch gar kein Tempo auszumachen. Weber hätte über diese Note ebenso gut eine Fermate setzen können. Auf ihr jedenfalls vollzieht sich das vielleicht bedrohlichste, dramatischste Crescendo der gesamten Aufnahmegeschichte. Das Crescendo im dritten Akt von Bergs *Wozzeck* wirkt daneben blass – und dabei gibt es bei Weber, anders als bei Berg, nicht noch zusätzliche Unterstützung durch ein allmähliches Anwachsen der Orchesterbesetzung bis hin zu einem schlagzeuglastigen Tutti. Bei Weber bleibt es auf eine einzige Instrumentengruppe mit einheitlicher Klangfarbe beschränkt, und alle schabten vermutlich mit selig unkoordiniertem Bogenstrich drauflos. Eine so pointierte, gerichtete Ausführung

No conductor ever engineered more potent synergies than Furtwängler—just listen to the way he handles the first-movement retransition in Beethoven's Fourth Symphony (Concert No. 12). Loudness and tempo vary absolutely in tandem, as (one imagines) they did when Beethoven conducted the piece—and Furtwängler's fidelity to that performance practice was precisely what looked to modernists like infidelity to the score and inspired the backlash we have already noted, whereby Virgil Thomson felt it necessary to tout the New World's "nonaccelerating crescendo". As for Stravinsky, he made it the centrepiece of his moralizing offensive, in his Harvard lectures, on behalf of literalism:

"The sin against the spirit of the work always begins with a sin against its letter and leads to the endless follies which an ever-flourishing literature in the worst taste does its best to sanction. Thus it follows that a crescendo, as we all know, is always accompanied by a speeding up of movement, while a slowing down never fails to accompany a diminuendo. The superfluous is refined upon; a piano, piano pianissimo is delicately sought after; great pride is taken in perfecting useless nuances, a concern that usually goes hand in hand with inaccurate rhythm."

Ever since, the *espressivo* has been on the defensive. But those whose notion of "work" is not limited to the score have never regarded nuances as superfluous. They are the indispensable source of music's power, precisely because they go beyond *mimesis*. Working directly on the sensorium, the "seat of sensation", and out from there to conscious awareness, they are not merely an imitation of emotion, but a stimulus that elicits actual, original emotion in listeners—and not just at climaxes, but constantly, throughout. They are what keep listeners keyed up and involved in the musical process despite the absence of what philosophers call propositional content.

Recall the passage from Beethoven's Second Symphony that, as annotated by Schindler and later performed by Furtwängler, has already served us as an example. The initial *poco accelerando*, added in performance to supplement the notated crescendo, ends on the dominant—that is, just short of closure. It already produces an affect (filmmakers call it "suspense"), and the ensuing *poco lento*, which continues to defer resolution through an inconclusive harmony, is an intensifying tease, from which the *Tempo I*, through which resolution is finally achieved, releases the listener with a little jolt of euphoria. Then the process is replayed and extended. *Poco lento* slows to *lento* this time so as to increase the tension to accord with a harmonic vagary that ranges more widely this time, with a final (unnotated) *crescendo ed accelerando* to presage a closure that is pre-

gab es nur bei Furtwängler, und natürlich ist damit immer ein Ziel verbunden. Erreicht man das Ziel, ist das ein Höhepunkt und sorgt für ein Glücksgefühl. Aber ein verfehltes Ziel wirkt sogar noch stärker: Es ruft ein Verlangen hervor, und unerfülltes Verlangen, das weiß jeder Gestaltpsychologe, löst emotionale und sogar physische Reaktionen aus.

Musiker brauchten noch nie Psychologen, um ihnen das zu erklären. Jede Trugschlusskadenz, in der ein unerwarteter Akkord an die Stelle des erwarteten schlusskräftigen Akkords tritt, kann (im übertragenen und, vielleicht sogar noch öfter, konkreten Sinn) Blutdruck und Herzfrequenz nach oben treiben. Nahegelegenderweise war Wagner der Meister des Trugschlusses, und die von ihm in seinem Aufsatz über das Dirigieren beschriebene und propagierte Aufführungspraxis, von der Furtwänglers Stil offenkundig stark beeinflusst war, lässt deutliche Parallelen zu der Technik erkennen, die Wendepunkte seiner Musikdramen durch starke Kulminationen des harmonischen Verlaufs hervorzuheben. Der von ihm gepredigte und praktizierte Aufführungsstil war geradezu auf solche Effekte ausgerichtet und ergab sich in genau dem Maße aus der maximalen Steigerung des von Schindler nach der Erinnerung dokumentierten beethovenschen Dirigierens, in dem Wagners harmonische und formale Prozesse die Kompositionstechnik Beethovens auf ein Maximum steigerten. Ein breit angelegtes Ritardando kann eine ebenso starke Schlusserwartung wecken wie ein lang gehaltener Dominant-Orgelpunkt; ein Accelerando deutet ebenso zuverlässig auf etwas Transzendentes hin wie ein Crescendo. Aus der gleichzeitigen Modifikation von Tempo und Dynamik in Verbindung mit Harmoniewechseln erwächst Synergie. Deswegen herrschte bei deutschen Dirigenten die deutliche Tendenz, Tempo und Dynamik als einander ergänzend zu behandeln und ihre Veränderungen an die harmonischen Verläufe anzupassen; genau darum wurde es auch quasi verbindlich, ein Zu- oder Abnehmen im einen Bereich mit entsprechender Steigerung oder ähnlichem Nachlassen im anderen Bereich zu koppeln.

Kein Dirigent erzielte jemals stärkere Synergien als Furtwängler – man höre sich nur einmal an, wie er die Rückleitung zur Reprise im ersten Satz von Beethovens Vierter Symphonie (Konzert Nr. 12) gestaltet. Lautstärke und Tempo wechseln stets synchron, ganz so, wie es (so mag man es sich ausmalen) unter Beethovens Leitung gewesen sein muss – und gerade, dass Furtwängler dieser Praxis so getreulich anhing, erschien den Modernisten als Korruption der Partitur und führte zu der bereits konstatierten Gegenreaktion. Virgil Thomson etwa sah sich, wie bereits gesagt, bemüßt, für das in der Neuen Welt übliche »Crescendo ohne Accelerando« zu werben. Was Strawinsky anging – er machte daraus in seinen Harvard-Vorlesungen das Herzstück seiner moralisierenden Offensive im Dienst des Buchstabenglaubens:

empted by an even more peremptory deceptive cadence into which the listener is thus hurled like a brick. The example breaks off with a resumption of the dominant harmony that still has not achieved full closure. The nuances have added to the score exactly what an actor adds to a dramatic text: the rhetorical force that guides (or, if you prefer, manipulates) the listeners' response.

These are small doses of what Wagner would issue, at the end of "Tristan und Isolde", in a dose so large that Nietzsche warned it might, if ingested wantonly, be fatal. Furtwängler's performances of Beethoven were of course those of a musician who knew the Wagnerian experience at full strength, and who assumed a comparable tolerance on the part of his hearers. They probably exceed what Schindler or Moscheles heard Beethoven do; but then we need more coffee now to get a jolt to equal what intoxicated our ancestors. Stronger or weaker, the performance nuances are a constant stimulant, keeping the listener attuned to what transpires in "the notes". Their outreach to the listener is at the opposite extreme from the snobbishly aloof stance that Stravinsky so self-consciously prescribed to elevate his favoured "executant" over the despised "interpreter". He invoked "the great principle of submission", which "requires, along with technical mastery, a sense of tradition and, commanding the whole, an aristocratic culture that is not merely a question of acquired learning".

Thus openly advocated is high art as social divider, the very thing about which Tolstoy warned in "What Is Art?". Furtwängler, by contrast, sought exactly the quality that Tolstoy called "infectiousness", the aspect of art that extends itself, uniting its apprehenders in a single experience (*Erlebnis*) and creating community (*Gemeinschaft*). The German words are more specific than the English ones. An *Erlebnis* is an experience of a particular, spiritually significant kind. Furtwängler spelled it right out in an essay on Beethoven, where he specified that it was "an immediate, biologically conditioned experience" that he hoped to convey, rather than one mediated by the intellect. As for *Gemeinschaft*, of which Wagner spoke so eloquently and portentously, it was the kind of community that exists by virtue of an emotional bond: for Furtwängler, as for Wagner, a *sine qua non*. His music-making, like Wagner's, sought to engage what Wagner called the *Gefühlsverständnis*, the pre-rational "feeling's understanding", as a means of forging that social bond. The 1943 recording of Beethoven's Fourth is an especially telling instance, because it exists in two versions, one recorded in concert before an audience, and one recorded in an empty hall. They are presented one after the other in this collection, and listeners with scores in hand will be able to see that the Furtwänglerian *Gemeinschaft* united all present, affecting the performers as well as their listeners. Beethoven's crescendi are accompanied as ever by Furtwängler's sweeping accelerandi (and, as ever, there are plenty of crescendi that were Furtwängler's alone), but the presence of the audience inspired a far greater range of engrossing tempo and dynamic variation. Having listeners to inspire inspired the conductor.

»Wer sich gegen den Geist eines Werks versündigt, versündigt sich zuvor immer erst gegen dessen Text, und dies führt zu den endlosen Torheiten, die eine fortwährend florierende Literatur von größter Geschmacklosigkeit sich zu rechtfertigen bemüht. Bekanntlich muss demnach ein Crescendo stets von einer Beschleunigung des Tempos begleitet werden, während ein Abbremsen unweigerlich ein Diminuendo mit sich bringt. Das Überflüssige wird kultiviert; es herrscht ein ach so zartes Verlangen nach einem piano, piano pianissimo, und man hält sich viel auf die Vervollkommenung sinnloser Nuancen zu Gute – ein Bestreben, das üblicherweise mit rhythmischen Ungenauigkeiten Hand in Hand geht.«

Seitdem befindet sich das Espressivo permanent in der Defensive. Wer aber den Begriff des »Werks« nicht allein auf die Partitur beschränkt, wird Nuancen nie für überflüssig halten. Nuancen sind der essenzielle Ursprung der musikalischen Kraft, gerade weil sie mehr leisten als bloße Mimesis. Sie wirken direkt auf den Sinnesapparat, den »Sitz der Empfindung«, und von dort aus auf die bewusste Wahrnehmung ein. Sie sind nicht nur Nachahmung von Emotionen, sondern Reize, die beim Hören echte, tief empfundene Emotionen auslösen – und das nicht nur an Höhepunkten, sondern ständig. Gerade sie halten beim Hörer die Spannung und das Interesse am musikalischen Prozess wach, auch wenn der von den Philosophen definierte Aussagegehalt fehlt.

Man rufe sich die Stelle aus Beethovens Zweiter Symphonie in Erinnerung, die, von Schindler mit Anmerkungen versehen und später von Furtwängler aufgeführt, oben als Beispiel gedient hat. Das Poco accelerando am Anfang, das in der Aufführung das notierte Crescendo ergänzt, endet auf der Dominante – das heißt, kurz vor einem Schluss. Es ruft schon jetzt einen Affekt hervor (Filmemacher sprechen von »suspense«), und das anschließende Poco lento, das die Auflösung durch eine den Schluss vermeidende Harmoniefolge hinauszögert, verstärkt den erwartungsvollen Kitzel; von hier aus belohnt das Tempo I, das die ersehnte Auflösung bringt, den Hörer mit einem kleinen euphorischen Impetus. Dieser Vorgang wird sogleich wiederholt und erweitert. Aus Poco lento wird diesmal, mit dem Ergebnis einer Spannungssteigerung, ein Lento, was wiederum zur an dieser Stelle weiter ausgreifenden Harmonik passt. Der durch ein letztes (nicht notiertes) Crescendo ed accelerando vorbereitete Schluss wird von einer noch entschiedeneren Trugschluss-Kadenz vorweggenommen, die den Hörer mit voller Wucht trifft. Das Beispiel bricht mit einer Wiederkehr der dominantbezogenen Harmonik ab, die *immer noch* keinen Ganzschluss herbeiführen konnte. Die Nuancen als Zutat zur Partitur entsprechen genau

We are back to our starting point in Karla Höcker's poignant programme note to launch the fateful 1943–44 season of the Berliner Philharmoniker, its last in the hall it called home. Having considered Furtwängler's way of performing in its particulars, we may perhaps have a greater inkling why, in the darkest days of World War II, his performances provided such precious solace to frightened souls. But recognizing their great social value inevitably takes our discussion beyond musical particulars and into all the cursed questions that have bedevilled our relationship to Furtwängler's art since his time—the questions that force themselves upon us when, to pick the extreme case, we see the famous newsreel footage of the extraordinary performance he gave of Beethoven's Ninth on 19 April 1942 (one month after the extraordinary performance of the same symphony that constituted Concert No. 6 in the present collection), in a hall festooned with swastika bunting, before a *Gemeinschaft*, adoringly documented by the zoom camera, that comprised Reichsminister Goebbels and many soldiers and SS-men in uniform, some bandaged—a community that those in attendance would have called a *Volksgemeinschaft*, because it had long since been racially purged. What could it mean to sing “Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt!” at such a time, in such a place?

Admittedly, the visible presence of Nazis might tempt us to put that particular performance in a special category distinct from all the others, which are thus implicitly exempted, as Höcker would have wished, from political critique. But in fact all social bonds exclude as well as include; and the equivocal relationship between idealistic German universalism and insular German nationalism both preceded the Nazis and outlasted them. That disquieting connection cannot be evaded when confronting Furtwängler and his legacy. Of all the great conductors, he had the most limited recorded repertoire.

By the time of these wartime concerts, insularity was of course enforced by political and legal mandate, as was stylistic conservatism. Where before the war Furtwängler had conducted premières by Hindemith and Schoenberg, during it he introduced only the tamest, most *gemäßigte* of modernists (as Adorno would later say). For the Nazis, as for the Soviets, modernistic styles in their individualism were incompatible with *Gemeinschaft* and therefore subversive. Which left Furtwängler with Ernst Pepping (1901–81; Concert No. 13), better remembered today as a composer of functional music for the Lutheran church than for his ingratiating but innocuous symphonies, or Heinz Schubert (1908–45), a considerably more interesting composer who did not survive the war and is remembered today only for the ecstatically melismatic “Hymnisches Konzert” on texts from the Latin liturgy, which Furtwängler introduced on Concert No. 9, the recording of which is

dem, was ein Schauspieler zum Text seiner Rolle hinzufügt: der rhetorischen Kraft, die die Gefühlsreaktion des Hörers steuert (oder, wenn man so will, manipuliert).

Hier geschieht in kleiner Dosierung genau das Gleiche wie bei Wagner am Ende von *Tristan und Isolde*, wo allerdings die Dosis so enorm ist, dass Nietzsche warnte, sie könne bei fahrlässiger Einnahme tödlich wirken. Furtwängler als Beethoven-Interpret war natürlich ein Musiker, dem diese Wirkung Wagners gänzlich geläufig war und der bei seinen Hörern eine ähnliche Toleranz voraussetzte. Wahrscheinlich ging er über das hinaus, was Schindler oder Moscheles von Beethoven gehört hatten, aber wir heutigen Menschen brauchen auch mehr Kaffee als unsere Vorfahren, um den gleichen Kick zu erzielen. Ob die Nuancen nun stärker oder schwächer ausgeprägt sind – bei einer Aufführung dienen sie als konstante Stimulans, die die Aufmerksamkeit des Hörers für das, was *die Noten* mitteilen, aufrechterhält. Ihre Auswirkung auf den Hörer ist also das genaue Gegenteil der snobistisch distanzierten Attitüde, die Strawinsky in arrogantem Ton beschrieb, um den von ihm so gepriesenen »Ausführenden« über den verachteten »Interpreten« zu erheben. Er beschwor »das große Prinzip der Demut«, das »neben technischer Meisterschaft auch einen Sinn für Tradition und, als herrschende Instanz über allem, eine aristokratische Kultiviertheit braucht, die nicht nur eine Frage erlernten Wissens ist«.

Ganz unverhohlen also plädiert Strawinsky für eine Hochkunst, die die Gesellschaft spaltet – genau das, wovor Tolstoi in *Was ist Kunst?* gewarnt hatte. Furtwängler hingegen suchte gerade nach dem von Tolstoi erwähnten »Ansteckungspotenzial«, dem Aspekt der Kunst, der Menschen ergreift, der alle Kunstsinnigen in einem einzelnen »Erlebnis« zusammenbringt und so eine »Gemeinschaft« erzeugt. Ein »Erlebnis« ist ein Ereignis besonderer, geistig bedeutender Art. Furtwängler benutzt den Begriff in einem Aufsatz über Beethoven; dort führt er aus, was er transportieren wolle, »entspricht einem biologischen Grundbedürfnis« im Gegensatz zu etwas durch den Intellekt Vermitteltem. »Gemeinschaft« (Wagner sprach darüber sehr eloquent und bedeutungsschwer) ist als eine Art von Zusammengehörigkeit zu verstehen, die sich aus emotionaler Bindung ergibt – für Furtwängler, wie bereits für Wagner, eine *Conditio sine qua non*. In seinem Musizieren versuchte er, wie Wagner, das von diesem sogenannte, vor-bewusste »Gefühlsverständnis« zu aktivieren, mit dessen Hilfe sich eine solche gesellschaftliche Bindung herstellen lässt. Beethovens Vierte, aufgenommen 1943, ist in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich, denn das Stück existiert in zwei Einspielungen: Die eine wurde als Konzert vor Publikum mitgeschnitten, die andere in einem menschenleeren Saal. Beide sind in dieser Edition direkt nacheinander zu hören; wer beim Hören die Partitur zur Hand nimmt, wird erkennen, dass Furtwänglers »Gemeinschaft« alle Anwesenden, Ausführende wie Publikum, zu einem Ganzen vereint. Beethovens Crescendi werden, wie immer bei Furtwängler, von mitreißenden *Accelerandi*

an especially valuable document because it preserves the sound of the Philharmonie organ, soon to be destroyed by British bombs.

Of the living composers whose works were performed but not recorded during the war, the best known—aside from the elderly Strauss and Pfitzner, and the even more elderly Emil von Reznicek (whose single now-remembered work, the overture to the opera “Donna Diana”, was composed in 1894)—was probably the French-born Philipp Jarnach (1892-1982), best known as Ferruccio Busoni’s assistant, who completed his master’s opera “Doktor Faust” and carried on with Busoni’s project of “Junge Klassizität” (Young Classicality). He was represented in the wartime programmes by a curious work called Musik mit Mozart, a set of variations on themes from two different Mozart chamber works. And by conducting the *première* of his First Symphony, Furtwängler gave the first big boost to the career of Gerhard Frommel (1906-84), who is now undergoing a well-deserved revival, having (unlike the others) weathered the taint of Nazi acceptance and the postwar modernist wave that had previously discredited his achievement. The remaining contemporaries, mostly forgotten now, were Theodor Berger (1905–92), Kurt Hessenberg (1908–94), Paul Höffer (1895–1949), Karl Höller (1907–87), Gottfried Müller (1914–93), Max Trapp (1887–1971), Gerhart von Westerman (1894–1963), and Hermann Zilcher (1881–1948).

As for non-German composers or soloists in the wartime programmes, they had to come from allied countries (Sibelius, Géza Anda, Enrico Mainardi) or occupied ones (Chopin, Dvořák, Franck, Ravel, Pierre Fournier), and account for only a dozen or so pieces in all. (Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky figured on the wartime programmes only in 1939–41, that is, while the Soviet Union and Nazi Germany were allies, and were then banished along with all Russians.) But Furtwängler’s complete discography, from the beginning of electrical recording in 1926 until his death in 1954, yields up only a few more non-German names: Bartók, Berlioz, José María Castro, Cherubini, Debussy, Honegger, Liszt, Rossini, Smetana and Stravinsky, each of them represented by one piece only.

The lopsidedness certainly bespeaks strong preference to say the least, on the part of both the conductor and his audience, and there are plenty of statements from Furtwängler that support an ideological construal of it. In a speech he gave to commemorate the 50th anniversary of his orchestra in 1932, the year before the Nazis came to power, Furtwängler let universalism and chauvinism bump right into one another when he proclaimed of music that it was “the most original and most innate product of the Germans, the one that, more than any other art, is called upon ever to renew consciousness of their sentiment of solidarity and community”. Remarkably enough, this declaration was revived in 1955, the year after Furtwängler’s death, in connection with a commemorative stamp issued by the postal authorities of occupied West Berlin.

begleitet (und wie immer – und nur – bei Furtwängler gibt es viele Crescendi), aber die Anwesenheit des Publikums führte zu einer weitaus größeren Bandbreite packender Tempi und dynamischer Abstufungen. Ein Publikum inspirieren zu müssen, inspirierte wiederum den Dirigenten.

QUÄLENDE FRAGEN

Wieder sind wir am Ausgangspunkt angekommen: bei Karla Höckers wehmütigem Programmtext zur Eröffnung der schicksalsschweren Saison der Berliner Philharmoniker 1943/1944, der letzten in ihrem angestammten Konzertsaal. Die Betrachtung von Furtwänglers Aufführungsstil mit seinen individuellen Facetten lässt nun vielleicht erahnen, weshalb seine Konzerte in den finstersten Zeiten des Zweiten Weltkriegs den angefochtenen Seelen so wertvollen Trost spenden konnten. Indem man ihren großen gesellschaftlichen Wert anerkennt, erweitert man allerdings den Diskurs zwangsläufig über musikalische Einzelheiten hinaus, hin zu all den quälenden Fragen, die das Verhältnis zu Furtwänglers Kunst schon seit seinen Lebzeiten belasten. Fragen, die sich aufdrängen, wenn man, als extremes Beispiel, den berühmten Wochenschau-Ausschnitt der Aufführung von Beethovens Neunter am 19. April 1942 anschaut (entstanden einen Monat nach der außergewöhnlichen Aufführung derselben Symphonie, die als Konzert Nr. 6 Teil dieser Edition ist). Man sieht einen mit Hakenkreuzfähnchen geschmückten Saal und eine (von der Kamera mit Zoom bewundernd festgehaltene) »Gemeinschaft«, zu der Reichsminister Goebbels, viele Soldaten und SS-Leute in Uniform gehören, einige davon bandagiert – eine Gemeinschaft, die die Anwesenden eine »Volksgemeinschaft« genannt hätten, weil sie schon längst rassistisch gesäubert war. Was bedeutete es wohl, in einer solchen Zeit, an einem solchen Ort, »Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt!« zu singen?

Zugegebenermaßen birgt der Anblick all der Nazis die Versuchung, gerade diese Aufführung gedanklich in eine völlig andere Kategorie einzusortieren und von allen anderen getrennt zu betrachten, die somit implizit (wie Höcker es sich gewünscht haben mag) über jede politische Kritik erhaben wären. In Wahrheit aber können alle gesellschaftlichen Bindungen eine inkludierende und eine exkludierende Wirkung haben, und das fragwürdige Verhältnis zwischen der idealistischen deutschen Universalität und dem engstirnigen Nationalismus der Deutschen bestand schon vor dem Nationalsozialismus und überlebte diesen sogar. Diese beunruhigende Verbindung lässt sich nicht ausblenden, wenn es um Furtwängler und sein Vermächtnis geht, schließlich hatte

Programm des 4. Philharmonischen Konzerts, in dem Heinz Schuberts »Hymnisches Konzert« aufgeführt wurde. Diese Aufnahme (Konzert Nr. 9) hat besonderen dokumentarischen Wert, da sie den Klang der Orgel in der Alten Philharmonie überliefert, die wenig später zerstört wurde.

Programme of the fourth Philharmonic concert, which included a performance of Heinz Schubert's "Hymnic Concerto". This recording (Concert No. 9) is a particularly valuable document as it features the sound of the organ in the old Philharmonie which was destroyed shortly afterwards.

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

WIEDERHOLUNG

DIENSTAG, DEN 8. DEZEMBER 1942 · 17.30 UHR

Leitung

WILHELM FURTWÄNGLER

Solisten

ERNA BERGER, *Sopran*

WALTHER LUDWIG, *Tenor*

FRITZ HEITMANN, *Orgel*

HEINZ SCHUBERT

Hymnisches Konzert für Orchester und Orgel
mit Sopran- und Tenorsolo

Introitus

Toccata (mit Inventionen)

Passacaglia („Sanctus“)

Finale („Te deum“)

ERSTAUFFÜHRUNG

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Arie für Sopran, K. V. 419

No, no, che non sei capace

ERNA BERGER

Pause

FRANZ SCHUBERT

Sinfonie Nr. 7, C-dur

Andante – Allegro ma non troppo

Andante con moto

Scherzo – Allegro vivace

Finale – Allegro vivace

Preis des Programms 50 Pfennig

Bei Fliegeralarm müssen sich sämtliche Zuhörer in die Wandelgänge
und Garderoben des Erdgeschosses begeben

das von ihm auf Schallplatten dokumentierte Repertoire von allen großen Dirigenten die geringste Bandbreite. Als diese Kriegskonzerte stattfanden, waren die Engstirnigkeit ebenso wie stilistischer Konservatismus durch politische und juristische Verfügungen zementiert. Hatte Furtwängler vor dem Krieg Uraufführungen von Werken Hindemiths und Schönbergs dirigiert, so beschränkte er sich während des Kriegs auf die harmlosesten, »gemäßigtesten« Modernisten (wie Adorno es später ausdrückte). Für die Nazis wie auch für die Sowjets standen modernistische Züge, da Ausdruck von Individualität, konträr zur »Gemeinschaft« und galten deswegen als subversiv. So blieben für Furtwängler beispielsweise Ernst Pepping (1901–1981; Konzert Nr. 13), den man heute eher wegen seiner Gebrauchsmusik für den lutherischen Gottesdienst als für seine hübschen, aber unverfänglichen Symphonien kennt, und Heinz Schubert (1908–1945), ein deutlich interessanterer Komponist, der den Krieg nicht überlebte und heute einzig für sein ekstatisch-melismatisches *Hymnisches Konzert* über Texte aus der lateinischen Liturgie bekannt ist; Furtwängler führte das Stück im Konzert Nr. 9 auf, eine Aufnahme von besonderem dokumentarischen Wert, denn sie überliefert den Klang der Orgel in der alten Philharmonie, die wenig später von britischen Bomben zerstört wurde.

Von den damals lebenden Komponisten, deren Werke während des Kriegs aufgeführt, aber nicht aufgenommen wurden, ist (neben den alten Herren Strauss und Pfitzner sowie dem noch älteren Emil von Reznicek, dessen einziges heute noch bekanntes Werk die 1894 entstandene Ouvertüre zur Oper *Donna Diana* ist) der in Frankreich geborene Philipp Jarnach (1892–1982) vielleicht der bekannteste. Er ist vielen ein Begriff, weil er als Assistent Ferruccio Busonis dessen Oper *Doktor Faust* vollendete und Busonis Projekt der »Jungen Klassizität« fortführte. In den Kriegskonzerten war er mit einem seltsamen Stück namens *Musik mit Mozart* vertreten, einem Variationszyklus über Themen aus zwei verschiedenen Kammermusikwerken Mozarts. Ferner gab Furtwängler der Karriere von Gerhard Frommel (1906–1984) einen ersten großen Schub, indem er dessen Erste Symphonie zur Uraufführung brachte. Frommel wird heute verdientermaßen wiederentdeckt, denn anders als die anderen hat er den Makel der nationalsozialistischen Akzeptanz und die nach dem Krieg aufbrandende Welle des Modernismus, die ihn und seine Arbeit bislang in Verruf gebracht hatten, unbeschadet überstanden. Zu den heute zumeist vergessenen Zeitgenossen zählen Theodor Berger (1905–1992), Kurt Hessenberg (1908–1994), Paul Höffer (1895–1949), Karl Höller (1907–1987), Gottfried Müller (1914–1993), Max Trapp (1887–1971), Gerhart von Westerman (1894–1963) und Hermann Zilcher (1881–1948).

Nicht-deutsche Komponisten oder Solisten bei den Kriegskonzerten mussten aus verbündeten Staaten (Jean Sibelius, Géza Anda, Enrico Mainardi) oder besetzten Ländern stammen (Frédéric Chopin, Antonín Dvořák, César Franck, Maurice Ravel, Pierre Fournier) und kamen insgesamt nur etwa ein Dutzend Mal in

In a notebook entry dating from 1929, Furtwängler claimed, even more chauvinistically, that “symphonic music in the narrower sense is quite simply a purely German creation”, and that “a true symphony has never been written by non-Germans”. Almost needless to say, he prefaced these nationalistic assertions with the disclaimer that “this statement is purely historical and objective and has nothing to do with nationalism of any kind”. But if it is disappointing to read these words from Furtwängler’s hand, one can take some cold comfort in the fact that many German Jews — it suffices to mention Arnold Schoenberg or Heinrich Schenker — would have agreed with them. Furtwängler was fully cognizant of this irony, and he allowed it to temper his chauvinism. His definition of *Deutschtum* (Germanness) was elastic enough to encompass his Jewish countrymen. In an address commemorating Mendelssohn’s centenary in 1947, which was coincidentally the year of his denazification, Furtwängler ended with the explicit declaration that “Mendelssohn, Joachim, Schenker, Mahler — they are both Jews and Germans”, and then added heartbreakingly:

“They testify that we Germans have every reason to see ourselves as a great and noble people. How tragic that this has to be emphasized today.”

It cost little enough to say this after the war. Indeed, it could be argued, saying this after the war was part of paying one’s dues. But the wartime recordings give tantalizing food for thought when, in Concert No. 16 from January 1944 (the last to be given at the Philharmonie before its destruction), Erich Röhn reaches the spot in the first movement of Beethoven’s Violin Concerto where the cadenza has to be interpolated, and one hears (to at least this listener’s astonishment) the familiar strains of the most illustrious cadenza of them all: the one published in 1928 by Fritz Kreisler (1875-1962), who was not only a member (on both counts) of Mendelssohn, Joachim, Schenker and Mahler’s ethnic cohort, but who had been since 1943 not only an exile from Europe but an actual citizen of the United States, an enemy country. Was including it as great a potential risk as now it seems? And if so, was it an incredible inadvertence or some sort of (equally incredible) covert commentary?

Whatever the answer to that question and a host of others, Furtwängler’s association with the Nazi musical establishment effectively scotched his American career: first in 1936, when a boycott led by Ira Hirschmann, a broadcast-music pioneer, prevented his accepting an invitation to succeed Toscanini at the head of the New York Philharmonic-Symphony Orchestra, and culminating after the war, when a threatened boycott by a number of prominent musicians, including Isaac Stern, Nathan Milstein, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz and even Gregor Piatigorsky (once Furtwängler’s own first cellist in the Philharmoniker), blocked a similar invitation from the Chicago Symphony Orchestra, which instead hired Rafael Kubelík to succeed

den Programmen vor. Nicolaj Rimsky-Korsakow und Peter Tschaikowsky wurden während des Kriegs nur zwischen 1939 und 1941 gespielt, also während die Sowjetunion und Nazideutschland Verbündete waren, und dann, wie auch sonst alles Russische, ausgeschlossen. Aber Furtwänglers gesamte Diskografie (von den Anfängen der elektrischen Tonaufnahmen 1926 bis zu seinem Tod im Jahr 1954) enthält nur noch wenige weitere nicht-deutsche Namen: Béla Bartók, Hector Berlioz, José Maria Castro, Luigi Cherubini, Claude Debussy, Arthur Honegger, Franz Liszt, Gioacchino Rossini, Bedřich Smetana und Igor Strawinsky, und jeder von ihnen ist mit nur einem einzigen Stück vertreten.

Dieses Ungleichgewicht zeugt sicherlich von einer – vorsichtig ausgedrückt – ausgeprägten Vorliebe sowohl des Dirigenten als auch seines Publikums; viele Äußerungen Furtwänglers legen ideologische Gründe hierfür nahe. In einer Rede, die er 1932, ein Jahr vor der nationalsozialistischen Machtergreifung, zum 50-jährigen Jubiläum seines Orchesters hielt, ließ Furtwängler Universalität und Chauvinismus direkt aufeinanderprallen, als er verkündete, die Musik sei, als »das originalste und eigentümlichste Produkt der Deutschen, mehr als jede andere Kunst berufen [...], diesen das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit, ihrer Gemeinschaft immer wieder von neuem zum Bewusstsein zu bringen«. Erstaunlicherweise wurde dieses Postulat 1955, ein Jahr nach Furtwänglers Tod, im Zusammenhang mit einer Gedenkbriefmarke wieder aufgegriffen, die von der Postbehörde im besetzten Westberlin herausgegeben wurde.

In einem Notizbucheintrag von 1929 behauptete Furtwängler – noch chauvinistischer – »Deutschland [...] ist der eigentliche Schöpfer der reinen Instrumentalmusik großen Stils« und »eine wirkliche Sinfonie ist von Nicht-Deutschen überhaupt nie geschrieben worden«. Kaum überraschend, dass er diesen nationalistischen Behauptungen folgende Haftungsausschlussformel vorausschickte: »Diese Feststellung ist rein historisch-objektiv und hat mit Nationalismus irgendwelcher Art nichts zu tun.« Aber mag es auch enttäuschend sein, solche Äußerungen von Furtwänglers eigener Hand zu lesen, kann man sich als schwachen Trost vor Augen führen, dass viele deutsche Juden – an dieser Stelle soll die Erwähnung Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers genügen – durchaus der gleichen Meinung waren. Furtwängler war sich dieser Ironie gänzlich bewusst, und sie milderte seinen Chauvinismus. Seine Definition von »Deutschtum« war dehnbar genug, um auch jüdische Landsleute mit einzuschließen. In einer Rede zum Gedenken an Mendelssohns 100. Todestag im Jahre 1947 (zufällig im gleichen Jahr wie seine Entnazifizierung) schloss Furtwängler mit dem ausdrücklichen Hinweis: »Mendelssohn, Joachim, Schenker, Mahler – jüdisch-deutscher Nationalismus« und schickte dann – geradezu herzerweichend – nach:

"Music, that most original and unique product of the Germans, is invoked over and over again more than any other art to awaken the feeling of their belonging together, their sense of community."

*Die Musik,
das originalste und eigentümlichste Produkt der Deutschen,
ist mehr als jede andere Kunst berufen,
diesen das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit,
ihrer Gemeinschaft
immer wieder von neuem zum Bewußtsein
zu bringen.*

W. Furtwängler

SONDERBRIEFMARKE
DER LANDESPOSTDIREKTION BERLIN
ANLÄSSLICH DER EROFFNUNG
DER BERLINER FESTWOCHE 1955
ERSTAUSGABE
AM 17. SEPTEMBER 1955



Sonderbriefmarke, erschienen anlässlich
Furtwänglers erstem Todestag im Jahr 1955
Special stamp issued in 1955 to commemorate
the first anniversary of Furtwängler's death.

»Nach Meinung dieser Juden haben wir Deutsche allen Grund, uns als große, edelste Nation zu fühlen. Es ist traurig, daß dies heute betont werden muß.«

Es fiel sicherlich nicht schwer, so etwas nach dem Krieg zu sagen. Man könnte sogar behaupten, Furtwängler wollte damit eine Art Wiedergutmachung betreiben. Aber die Aufnahmen aus den Kriegsjahren geben verlockende Denkanstöße, wenn etwa im Konzert Nr. 16 vom Januar 1944 (dem letzten Auftritt in der Philharmonie vor ihrer Zerstörung) Erich Röhn im ersten Satz von Beethovens Violinkonzert an der Stelle ankommt, an der die Kadenzen folgen soll, und man (zumindest für den Autor dieser Zeilen erstaunlich) die vertrauten Klänge der berühmtesten aller Kadenzen vernimmt: derjenigen, die 1928 von Fritz Kreisler (1875–1962) veröffentlicht wurde – der nicht nur der gleichen Volks- und Glaubensgemeinschaft angehörte wie Mendelssohn, Joachim, Schenker und Mahler, sondern der auch seit 1943, über das bloße Faktum seines außereuropäischen Exils hinaus, ausgerechnet ein Bürger der Vereinigten Staaten, also einer feindlichen Nation, war. Bedeutete das Festhalten an dieser Kadenz tatsächlich ein so großes Risiko, wie es heute scheint? Und wenn ja, war es eine unglaubliche Unvorsichtigkeit oder (ebenso unglaublich) eine Art versteckte Botschaft?

Wie die Antwort auf diese und die vielen anderen Fragen auch ausfallen mag: Furtwänglers Verbindung mit dem nationalsozialistischen Musikbetrieb verhinderte seine Karriere in Amerika. Erst führte ein von Ira Hirschmann, einem Pionier der musikalischen Rundfunkübertragung, initiiertes Boykott 1936 dazu, dass Furtwängler einem Ruf für die Nachfolge Toscaninis als Leiter des New York Philharmonic-Symphony Orchestra nicht folgen konnte; später vereitelte eine Boykottandrohung vieler prominenter Musiker, darunter Isaac Stern, Nathan Milstein, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz und sogar Gregor Piatigorsky (der einst Furtwänglers Erster Solocellist bei den Berliner Philharmonikern gewesen war) mit Pauken und Trompeten eine ähnliche Einladung des Chicago Symphony Orchestra; stattdessen trat Rafael Kubelík die Nachfolge Artur Rodzińskis als musikalischer Leiter an. Wie immer war die Gemengelage unklar. Kubelík war musikalischer Leiter der Tschechischen Philharmonie gewesen, als die Nazis das Land als »Protektorat Böhmen und Mähren« an das sogenannte »Großdeutsche Reich« angeschlossen hatten, und beide Male hatte Furtwängler einen starken Fürsprecher in Yehudi Menuhin gehabt, einem jüdischen Musiker von ähnlicher Reputation wie Furtwänglers Gegner.

Menuhins Unterstützung fand einen Widerhall bei Schönberg, der ja tatsächlich aus Hitler-Deutschland geflohen war und in Furtwängler eine Ausprägung deutschen Pflichtgefühls erkannte, die einmal seine eigene gewesen war und der er bis an sein Lebensende anhing. Die Grenze zum Nazitum war, da beides im romantischen Erbe wurzelte, fließend. Oberflächliche Parallelen lassen sich mühelos ziehen: Goebbels

Artur Rodziński as music director. The situation was fraught, as ever, with ambiguities. Kubelík had served as music director of the Czech Philharmonic at a time when his country, as the "Protektorat Böhmen und Mähren", had been incorporated by the Nazis into the "Großdeutsches Reich"; and Furtwängler had an ardent defender, both times, in Yehudi Menuhin, a Jewish musician of equal reputation to the conductor's opponents.

Menuhin's support was echoed by Schoenberg, an actual refugee from Hitler's Germany, who recognized in Furtwängler a brand of German commitment in which he himself had once participated, and to which he remained sympathetic to the end of his life. It abutted Nazism, owing to a common Romantic patrimony. Facile parallels are easily drawn: Goebbels had written that he loved Hitler because he was "both great and simple", and Furtwängler's last major essay was actually called "Alles Große ist einfach" (All Greatness is Simple), invoking the same Romantic cliché. But Goebbels's brand of Romantic nationalism was nevertheless distinct from Furtwängler's, which (as Schoenberg recognized) could not be disentangled from the conductor's musical virtues. "I agree with you about Furtwängler," Schoenberg wrote to Kurt List (1913–70), another Hitler refugee who had studied with Alban Berg in Vienna, and who, in America, had earned a considerable reputation as a music critic and producer of classical recordings:

"I am sure he was never a nazi. He was one of those old-fashioned Deutschnationale from the time of Turnvater Jahn, when you were national because of those Western states who went with Napoleon. This is more an affair of Studentennationalismus, and it differs very much from that of Bismarck's time and later on, when Germany was not a defender, but a conqueror. Also I am sure that he was no anti-Semite – or at least no more than any non-Jew. And he is certainly a better musician than all these Toscaninis, Ormandys, Kussevitzkis, and the whole rest. And he is a real talent, and he loves music."

While exaggerated, Schoenberg's view seems just. The anachronistic reference to Jahn (1778–1852), an early proponent of German unification in the time of Napoleon, is an indirect vindication of the benign German nationalism of the *Vormärz*, which sought only a civic rather than a racial outcome; and Schoenberg's implicit tolerance of "ordinary" gentile anti-Semitism puts into perspective the conventional derision of Jews as a type that one finds not only in Furtwängler's private writings, but even in his public statements in defence of Hindemith and of exceptional Jewish musicians.

schrrieb einmal, er liebe Hitler, weil er »groß und einfach zugleich« sei, und Furtwänglers letzter großer Aufsatz trug, hierin das gleiche romantische Klischee beschwörend, den Titel *Alles Große ist einfach*. Aber Goebbels' Ausprägung des romantischen Nationalismus unterschied sich doch von derjenigen Furtwänglers, die sich (wie Schönberg erkannte) nicht von dessen musikalischen Vorzügen trennen ließ. »Ich stimme mit Ihnen bezüglich Furtwängler überein«, schrieb Schönberg an Kurt List (1913–1970), der in Wien bei Alban Berg studiert hatte, ebenfalls vor Hitler geflüchtet war und sich in Amerika beträchtlichen Ruhm als Musikkritiker und Produzent von Aufnahmen klassischer Musik erworben hatte:

»Ich bin sicher, dass er niemals ein Nazi gewesen ist. Er war einer jener altmodischen Deutschnationalen aus der Zeit von Turnvater Jahn, als man nationale Gesinnung annahm, weil sich die westlichen Staaten Napoleon anschlossen. Das ähnelt mehr dem Studentennationalismus und unterscheidet sich deutlich vom Nationalismus Bismarcks und der folgenden Zeit, als Deutschland sich nicht verteidigen musste, sondern Eroberungen machte. Ich bin auch sicher, dass er kein Anti-Semit war – oder jedenfalls nicht mehr als jeder andere Nicht-Jude. Und er ist mit Sicherheit ein besserer Musiker als sämtliche Toscaninis, Ormandys, Kussevitzkis und wie sie alle heißen. Und er ist eine echte Begabung, und er liebt die Musik.«

Schönberg übertrieb, hatte aber im Kern recht. Der anachronistische Verweis auf Jahn (1778–1852), einen frühen Befürworter der deutschen Einigung zur Zeit Napoleons, ist eine indirekte Rechtfertigung des gutartigen deutschen Nationalismus während des Vormärz, der nur nach einer bürgerlichen Lösung, nicht nach einer rassischen, suchte, und dass Schönberg implizit den »gewöhnlichen« sanften Antisemitismus toleriert, relativiert die übliche Verhöhnung der Juden und lässt die gleiche Haltung erkennen, der man nicht nur in Furtwänglers privaten Schriften begegnet, sondern sogar in seinen öffentlichen Äußerungen zur Verteidigung Hindemiths und einiger jüdischer Ausnahmemusiker.

Schönberg hatte schon seine Gründe, gegenüber Furtwängler, der 1928 die Uraufführung seiner Variationen für Orchester op. 31 (des ersten großformatigen, in Zwölftontechnik komponierten Orchesterwerks) dirigiert hatte, Milde walten zu lassen. Wenn aber Schönbergs musikalische Wertschätzung von Furtwänglers Verdiensten sogar stärker war als sein Hass auf das System, dem der Dirigent diente, mag es etwas vermessen erscheinen,

Schoenberg had his personal reasons for leniency toward Furtwängler, who in 1928 had conducted the world première of his *Variations for Orchestra*, op. 31, the first large-scale orchestral work composed using the twelve-tone method. But if Schoenberg's musical appreciation of Furtwängler's achievements could outweigh his hatred of the regime the conductor served, it might seem a bit presumptuous to insist, from our own safe temporal remove, on a more rigorous standard. Also worth pondering is the fact that the first publication of the present wartime concert recordings took place in Soviet Russia, the enemy that had suffered more than any other at the hands of the Nazi regime. Exploitation of war booty may not count, exactly, as forgiveness; but it does testify to a surpassingly high evaluation of Furtwängler's legacy and its cultural prestige. Can one imagine classical music as war booty today?

AS IF THERE WERE NO TOMORROW

Where all views seem to converge is on recognizing the special qualities of the wartime performances. Once again we are back to our starting point: Karla Höcker's impassioned affirmation of their social value at a time of distress, which—as we who listen in tranquillity can readily confirm—lent them an urgency that redoubled everything that made Furtwängler Furtwängler. The conductor himself was aware that his wartime work was his apogee. He himself called attention to the relative coolness of his postwar approach to his accustomed repertoire. “I no longer need to make the many changes in tempo that I used to like so much,” he noted nonchalantly in the late 40s. He reported the change as if it were entirely endogenous—and as if it only corroborated the thesis of “All Greatness is Simple” his last essay on music. But in the context of his whole career it would seem, rather, to show conclusively that, whatever their commitments to the autonomy of art and the absoluteness of music, artists ineluctably respond to their environments in ways that go beyond their conscious awareness or volition.

The ultimate proof is the very last performance Furtwängler gave in Berlin before the collapse of the Third Reich: that of Brahms's *First Symphony*, or rather of its finale, the tail end and sole survivor from Concert No. 21, which took place on Tuesday, 23 January 1945, in the Admiralspalast, the Philharmoniker's temporary home after the bombing raid that had levelled the Philharmonie. By this time disaster loomed with certainty. On that very day, the American Army took St. Vith, the last German stronghold in the Ardennes, thus ending

heute, aus der Sicherheit des zeitlichen Abstands heraus, einen konsequenteren Standpunkt zu fordern. Ferner ist bedenkenswert, dass die vorliegenden Kriegskonzerte erstmals in Sowjetrußland veröffentlicht wurden, also in einem feindlichen Land, das mehr als andere unter dem Naziregime zu leiden gehabt hatte. Profit aus Beutekunst zu schlagen, kann nicht eigentlich als Vergebung gelten, zeugt aber von einer überdurchschnittlich hohen Wertschätzung von Furtwänglers Vermächtnis und seines kulturellen Ansehens. Kann man sich klassische Musik heute als Beutekunst vorstellen?

ALS GÄBE ES KEIN MORGEN

Allgemeiner Konsens scheint in Bezug auf die spezielle Relevanz der Kriegskonzerte zu herrschen. Und wieder kehren diese Betrachtungen zu ihrem Ausgangspunkt zurück: zu Karla Höckers leidenschaftlicher Beteuerung ihres gesellschaftlichen Werts in Zeiten der Not, der ihnen – heute, da es möglich ist, sie in Ruhe zu hören, kann man es ohne Weiteres bestätigen – eine Eindringlichkeit verlieh, die all das, was Furtwängler ausmachte, quasi doppelt so groß erscheinen lässt. Furtwängler wusste genau, dass seine Arbeit während des Kriegs den Zenit seiner Laufbahn darstellte und wies selbst auf die relative Unterkühltheit seines Umgangs mit vertrautem Repertoire nach dem Krieg hin. Ende der 1940er-Jahre formulierte er ganz beiläufig, er mache sich nichts mehr aus den vielen Tempowechseln, die ihm früher so gut gefallen hatten. Er sprach über diese Veränderung, als käme sie ganz natürlich aus seinem Innersten und würde lediglich die These »Alles Große ist einfach« aus seinem letzten Aufsatz über Musik untermauern. Aber aufs große Ganze seiner Karriere gesehen erscheint sie als überzeugender Beleg dafür, dass Künstler, wie tief sie sich auch der Autonomie der Kunst und der Absolutheit der Musik verschreiben mögen, doch zwangsläufig auf ihre Umgebung reagieren und diese Reaktion weder bewusst noch willentlich steuern können.

Als ultimativer Beweis mag das allerletzte Konzert dienen, das Furtwängler vor dem Zusammenbruch des Dritten Reichs in Berlin gab: Die Aufführung von Brahms' Erster Symphonie – oder besser: ihres Finales, Schlusstück und einziges Überbleibsel von Konzert Nr. 21, das Dienstag, dem 23. Januar 1945, im Admiralspalast stattfand, in der provisorischen Heimat der Berliner Philharmoniker nach dem Bombenangriff, der die Philharmonie dem Erdboden gleichgemacht hatte. Zu diesem Zeitpunkt war das am Horizont heraufziehende Unheil bereits unabwendbar. An jenem Tag nahm die US-Armee St. Vith, das letzte Bollwerk der Deutschen in den Ardennen,

the Battle of the Bulge and with it, all effective German resistance. In the east, the Red Army crossed the Oder. The basement of Furtwängler's own home, at the Führer's express command, was slated for conversion into a bomb shelter. (Furtwängler declined the dubious honour.) And as if that were not enough, according to his widow's recollection, the conductor was warned (by Albert Speer) that he had been declared *persona non grata* by Himmler and the SS, and was liable to arrest. After one last concert in Vienna, he would flee to Switzerland and await catastrophe, certain that he would be tainted by the defeat and by accusations of collaboration. He would not conduct again in Berlin until May 1947.

Karla Höcker was in the audience that Tuesday and has left an account of the concert as the second entry in her celebrated diary (unpublished until 1984) of the cataclysmic year 1945. "At noon," she wrote,

"we take the S-Bahn to the Admiralspalast, an operetta theatre of faded red-velvet elegance. Now the Furtwängler concerts are given there – because it is the only sizable hall that is still standing. On account of the current alarms in the evenings it starts early, around three o'clock. Packed house! In the second movement of the Mozart Symphony [No. 40 in G minor] there is a scary moment: the lights go out. Only a few emergency bulbs cast their bluish glow over Furtwängler, who continues to direct those musicians who are still playing. Then the sound drains away, leaving only the first violins who know how it goes on for a while [...] Furtwängler turns around, glances over the audience and the mute orchestra. Slowly he drops the baton. He leaves. The musicians follow.

But the audience stays put except for a few who go out into the courtyard for a smoke. And the orchestra members with their grey faces, between the grey hangings above the stage, huddle around Furtwängler like frightened animals. From this one can tell exactly what he is thinking, the same as everyone else. It's over.

After about an hour, though, the lights come back on. The bell rings. The audience return to their seats, the orchestra enters the stage.

ein und beendete so nicht nur die Ardennenoffensive, sondern überrollte auch jedwede noch bestehende deutsche Gegenwehr. Im Osten überquerte die Rote Armee die Oder. Das Untergeschoss von Furtwänglers Haus war, auf Hitlers ausdrückliche Anweisung hin, zur Umwandlung in einen Luftschutzbunker vorgesehen. (Furtwängler lehnte die zweifelhafte Ehre dankend ab.) Und zu allem Überflus wurde Furtwängler, wie sich seine Witwe erinnerte, von Albert Speer gewarnt, Himmler und die SS hätten ihn zur Persona non grata erklärt, und man wolle ihn nun verhaften. Nach einem letzten Konzert in Wien konnte er in die Schweiz flüchten; dort erwartete er, mit der sicheren Aussicht, dass ihm der Ruch des Unterlegenen und der Vorwurf der Kollaboration anhaften würden, seine persönliche Katastrophe. Bis Mai 1947 dirigierte er nicht wieder in Berlin.

Karla Höcker saß an jenem Dienstag im Publikum. Sie hinterließ in ihrem berühmt gewordenen, erst 1984 veröffentlichten Tagebuch aus dem unheilvollen Jahr 1945 als zweiten Eintrag folgenden Bericht von diesem Konzert:

»Mittags mit der S-Bahn zum Admiralspalast, einem Operettentheater von flacher rotsamterer Eleganz. Jetzt sind hier Furtwänglerkonzerte – weil es der einzige größere Saal ist, der noch steht. Wegen der Alarme Beginn um drei Uhr. Knüppelvoll! Im zweiten Satz der Mozartsinfonie [Nr. 40 in g-Moll] eine Schrecksekunde: Das Licht geht aus. Nur ein paar Notlämpchen werfen ihren bläulichen Schein über Furtwängler, der weiter-dirigiert, über die Musiker, die noch spielen. Dann versickert der Klang, nur die 1. Geigen wissen weiter... aus. Furtwängler wendet sich um, sein Blick geht über die Zuhörer, über das verstummte Orchester. Langsam läßt er den Taktstock sinken. Geht. Die Musiker folgen.

Aber von den Hörern geht keiner, höchstens in den Hof, um zu rauchen. Und die Orchestermmitglieder mit ihren grauen Gesichtern, zwischen den grauen Versatzstücken oben auf der Bühne, drängen sich wie verängstigte Tiere um Furtwängler. Dabei sieht man ihm genau an, was er denkt – daß er dasselbe denkt wie alle. Es ist aus.

Nach ungefähr einer Stunde geht die Beleuchtung wieder an. Es klingelt. Die Zuhörer suchen ihre Plätze auf, das Orchester betritt das Podium. Das Oboen-A. Es wird eingestimmt. Viele Hörer denken sicher, wie ich,

Die philharmonischen Kontrabassisten
Linus Wilhelm und Arno Burkhardt
The Philharmoniker's double-bass players
Linus Wilhelm and Arno Burkhardt



an die abgebrochene Mozartmelodie, die noch, wie eine unbeantwortete Frage, im Raum zu schweben scheint. Es ist üblich, nach Unterbrechungen eines Konzertes den zuletzt begonnenen Satz zu wiederholen. Aber dieses Mal wundert sich niemand, dass Furtwängler den Einsatz für die Brahms-symphonie gibt. Es ist, als ob die Mozartsche Schönheit, selig in sich selbst, in dieser Stadt nichts mehr zu suchen hat.«

Die Aufführung, die Furtwängler und sein Orchester in dieser kaum vorstellbaren Situation mit ihrer Mischung aus Verzweiflung und Trotz gaben, ist beileibe nicht schön, erlangte aber dank dem wunderbarerweise erhalten gebliebenen Mitschnitt des letzten Satzes historischen Status als Höhepunkt ihrer gemeinsamen Leistungen. John Ardoin, der gewissermaßen jede einzelne unter Furtwänglers Leitung aufgenommene Note kannte, schrieb vor einem Vierteljahrhundert, diese Einspielung »sticht nicht nur als die anspruchsvollste, ungewöhnlichste Aufführung eines Stücks Symphonik von Brahms heraus, sondern auch als eine der aufregendsten Orchester-aufnahmen überhaupt« – und nichts habe sie seitdem übertreffen können. Die Interpretation indessen war nicht einfach nur aufreibend. Sie war wild. Alle Beteiligten musizierten buchstäblich so, als gäbe es kein Morgen. Die Musik steigert sich zu unerträglicher Spannung, schwört jeder »Brahmsischen« Zurückhaltung oder Entspannung ab und schlägt in ihrer entfesselten Subjektivität verblüffend extravagante Tempi an beiden Enden der Skala an. Heutige Musiker, die das Korpus von Furtwänglers Aufnahmen nicht oder kaum kennen, tendieren dazu, ihn als »langsamen« Dirigenten zu betrachten. Mögen sie sich dies anhören und bereuen!

Ja, diese Darbietung überschreitet alles, was Furtwängler in weniger aufwühlenden Zeiten an Grenzen ohne Mühe einhielt. Im Licht dieser Abschiedsvorstellung in Kriegszeiten betrachtet man Furtwänglers scharfe Kritik an »verzerrenden« Aufführungen mit einer gewissen Skepsis. In einem seiner bekanntesten Aufsätze, *Der Fall Wagner, frei nach Nietzsche*, geschrieben Ende 1941, also kaum vier Jahre (und doch scheinbar eine Ewigkeit) früher, hatte Furtwängler solche Unarten als negative Auswirkungen einer unreflektierten »Tradition« angeprangert und gewarnt:

»Ausdruck, Nuancen, die anfangs mit der notwendigen Zartheit und sensiblen Zurückhaltung, die jeder echte Ausdruck in sich trägt, überliefert wurden, werden im Laufe der Zeit immer mehr vergröbert. Ein leichtes Zögern des Tempos etwa wird zu einem großen Ritardando, ein minutiöses Verweilen auf einzelnen Tönen zu Fermaten.

The oboe A. They tune up. Many listeners must be thinking, as I am, of the broken Mozart melody, which still seems to float in the room like an unanswered question. It is customary to repeat the last item after interruptions in a concert. But this time, no one is surprised that Furtwängler gives the downbeat for the Brahms symphony. It is as if Mozartean beauty, blissfulness itself, no longer has a place in this city."

The performance Furtwängler and his orchestra gave in this unimaginable moment of mixed despair and defiance is certainly not beautiful, but, thanks to the recording of the finale that has miraculously survived, it has gone down in history as marking the very summit of their achievement together. John Ardoin, who surveyed the conductor's every captured note, wrote a quarter of a century ago that "it stands out not only as the most exacting, extraordinary performance of a piece of symphonic music by Brahms, but one of the most thrilling orchestral recordings in existence", and nothing since has ever surpassed it. But it went beyond thrilling. It was wild. All concerned were performing, quite literally, as if there were no tomorrow. The music builds unbearable tension, abjures all "Brahmsian" restraint or relaxation, and in its raging subjectivity hits dumbfounding extravagances of tempo at both ends of the scale. Musicians who have heard little or nothing of Furtwängler's recorded legacy now tend to think of him as a "slow" conductor. Let them hear this and repent.

Indeed, it exceeds bounds of propriety that Furtwängler volubly upheld in less stressful times. In the light of this wartime valedictory, one reads Furtwängler's earlier strictures against "distorted" performances with a rueful sense of irony. In one of his most famous essays, "Der Fall Wagner, frei nach Nietzsche" written late in 1941, less than four years (but a seeming eternity) earlier, Furtwängler had blamed such things on the ill effects of thoughtless "tradition", warning that

"Nuances of emotion which were initially conveyed mutedly, gently, with sensitive restraint, become increasingly coarse and unrefined as time goes on. A slight easing of the tempo, for instance, becomes a massive ritardando, and gently dwelling on individual notes is turned into a succession of fermatas. It is a law of traditions that the longer they last, the more exaggerated their expression becomes."

Es ist das Gesetz der Tradition, daß in ihrem Verlaufe alles
Ausdrucksmäßige der Übertreibung anheimfällt.«

Die frappierenden Übertreibungen im Brahms-Finale freilich entsprangen nicht der Tradition, sondern dem Augenblick. Nach dem Krieg erlangte Furtwängler seine Fassung und seine nüchterne Haltung wieder, was man all seinen Gesamteinspielungen von Brahms' Erster (die er zwischen 1947 und 1954 neun Mal aufnahm) auch anhört. Keine davon vermittelt solche Extreme von Beklemmung und Freude wie der letzte Kriegauftritt in der dem Untergang geweihten Hauptstadt oder solche Extreme des tolstoischen »Ansteckungspotenzials«, dem sich sogar heutige Hörer nicht entziehen können, und das zum Teil von den Anklängen an Kirchenlieder und Choräle in Brahms' Finale herrühren mag – zum kollektiven Mitwirken gedachte Gattungen, die auf besonders konkrete, eindringliche Weise den Hauptzweck der Musik vor Augen führen, wie Furtwängler ihn sah. »Jede richtige Aufführung«, schrieb er über Beethovens Fünfte, ein weiteres Werk, das, während es sich seinem Höhepunkt nähert, von den Klängen der umgebenden Welt widerhallt, »schafft [...] ideell gesprochen so etwas wie eine Gemeinde«. Dies gilt umso mehr für »Beethovens Zehnte«, wie sie hier gespielt wird, nämlich *in extremis*. Hier bestätigt sich der gesellschaftliche Wert von Musik als Erlebnis; gleichzeitig wird ein für alle Mal die andere bei Romantikern beliebte Vorstellung Lügen gestraft, die eine Loslösung der Kunst von der realen Welt und ihren mitunter blutigen Wechselfällen festschreibt. Der blutigste Krieg überhaupt führte den herausragenden klassischen Musiker desjenigen Landes mit der bedeutendsten klassischen Musiktradition zum Gipfel seiner Laufbahn. Furtwängler erreichte hier einen Standard, den weder er noch irgendein anderer symphonischer Dirigent jemals wieder erreichen sollte.

Darf man dem Himmel dafür danken, ohne dass es so aussieht, als wäre man auch dankbar für den Krieg? Man kann nur Schuld und Dankbarkeit dafür empfinden, dass man dieses unheilvolle Ereignis in der Geschichte Deutschlands und der deutschen Musik belauschen durfte. Jeder wird spüren, dass er Teil der idealen Gemeinschaft wird, die diese Aufführung erzeugte. In einem Akt der Sühne werden alle heutigen Hörer in Einklang (im ganz wörtlichen, etymologischen Sinne) mit allen damaligen Hörern gebracht. Dies soll die Antwort auf die quälenden Fragen sein, die sich am dringlichsten bei der Neunten Symphonie zu Hitlers Geburtstag erhoben, sich indirekt aber bei allen erhaltenen musikalischen Kleinodien stellen, die in jener dunkelsten aller Zeiten mittels Tonband für die Nachwelt festgehalten wurden. – Mögen sie uns Heutigen Zeichen der Versöhnung sein.

Richard Taruskin

Übersetzung: Stefan Lerche

But the stunning hyperboles of the Brahms finale were born not of tradition but of the moment. After the war, Furtwängler regained his composure and his sobriety, as one can hear in all his complete Brahms Firsts, of which he recorded nine between 1947 and 1954. None conveys the extremes of anguish and elation he achieved in his last wartime appearance in the doomed capital, or the extreme of Tolstoyan infectiousness that envelops a listener even today, owing in part to the echoes in Brahms's finale of hymns and chorales, collective and participatory genres that embody with particular concreteness and urgency what Furtwängler regarded as the chief purpose of music. "With each performance," he wrote of Beethoven's Fifth, another work that, as it approaches its climax, resounds with echoes of the surrounding world, "there comes into existence a kind of ideal Gemeinschaft." That holds even truer of "Beethoven's Tenth" as played here, *in extremis*. As it affirms the social value of music as an experience, it belies once and for all that other notion beloved of Romantics, which asserts art's detachment from the social world and its sometimes bloody vicissitudes. The bloodiest of all wars brought the foremost classical musician in the country with the most distinguished tradition of classical music to the pinnacle of his career, setting a standard neither he nor any other symphonic conductor was ever moved to duplicate.

Can we thank God for that without seeming to thank Him for the war? One has to feel somewhat guiltily grateful at being allowed to eavesdrop on this cataclysmic moment in the history of Germany and its music. We are all brought palpably within the ideal Gemeinschaft this performance has called into existence. In the most literal, etymological sense, it seems an act of atonement, putting all who hear it now at one with all who heard it then. Let that be the answer to the cruel questions raised most pointedly by the Hitler's birthday Ninth, but implicitly by all the living musical treasures the Magnetophon bequeathed us from the darkest of times. Let them speak to us now of reconciliation.

Richard Taruskin



Der Große Saal der Alten Philharmonie in der Bernburger Straße wurde bei einem Bombenangriff am 30. Januar 1944 zerstört. Bis April 1945 konnte der provisorisch hergerichtete Beethovensaal noch genutzt werden, bevor auch dieser zerstört wurde.

The main auditorium of the old Philharmonie on Bernburger Strasse was destroyed in a bombing raid on 30 January 1944. Until April 1945, the Beethoven Hall provided a provisional substitute before it, too, was destroyed.



Tonband von Konzert Nr. 7
Tape from Concert No. 7

DIE FRÜHEN TONBANDAUFNAHMEN FURTWÄNGLERS

»Eine völlige Umwälzung in der Schallaufzeichnung«

Philharmonie Berlin, 16. Dezember 1940. Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) überträgt ein Konzert unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers; es schließt mit der Ersten Symphonie von Johannes Brahms. Die Ausstrahlung verantwortet der bald lebenslang mit Furtwängler befreundete Tonmeister Friedrich Schnapp. Mit Wissen des Dirigenten wird im Funkhaus an der Masurenallee das Konzert zudem mit einem völlig neuen Verfahren aufgezeichnet. Es ist kaum zu viel gesagt, dass sich damit eine neue Epoche der Musikaufnahme ankündigt – und so darf man es sicherlich eine besonders glückliche Fügung nennen, dass gerade Furtwängler und die Berliner Philharmoniker als erste die Qualität des eben ausgereiften Magnetofons und die damit gebotenen neuen Arbeitsbedingungen kennenlernen – und, umgekehrt, das Magnetofon seine Vorzüge anhand bestmöglicher Darbietungen als »Testmaterial« beweisen kann.

In den Musik-Tonstudios dominiert allerdings noch bis in die 1950er-Jahre fast ausnahmslos die Schallplatte – mit gravierenden Einschränkungen. Viereinhalb Minuten Spielzeit pro Plattenseite heißen für Dirigenten wie Musiker, etwa alle 270 Sekunden eine Zäsur zu finden, abzusetzen, zu warten, bis die Platten-Schneidmaschinen wieder aufnahmebereit sind, und dann auf Kommando unverzüglich und exakt in Tempo und Tonhöhe wieder einzusetzen. Kein Wunder also, dass Furtwängler bis Ende der 1930er-Jahre kaum größere Werke im Schallplattenstudio dirigiert hatte.

Die AEG in Berlin und die I.G. Farben in Ludwigshafen entwickelten seit 1932 dieses neue, »Magnetophon« genannte Tonaufzeichnungssystem, das 1939 mit einer kommerziellen Variante (*Magnetophon K 4*) und einer den Baugrundsätzen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft entsprechenden Version (*Magnetophon R 22*) annähernd Praxisreife erreicht hatte. Träger der Aufzeichnung war das 6,5 mm breite *Magnetophonband Typ C*. Allerdings haperte es vorerst noch an der Qualität der Aufnahmen: Vor allem ein aufdringliches Hintergrundgeräusch schloss das Magnetofon zunächst von der anspruchsvollen Hörspiel- und Musikproduktion des Rundfunks aus –

FURTWÄNGLER'S EARLY TAPED RECORDINGS

"A total revolution in sound recording"

Berlin, Philharmonie, 16 December 1940. The Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Reich Broadcasting Corporation) is transmitting a concert under the direction of Wilhelm Furtwängler which ends with the First Symphony of Johannes Brahms. The recording engineer responsible for the broadcast is Friedrich Schnapp, soon to become a life-long friend of the conductor. Moreover, and with Furtwängler's knowledge, the concert is being recorded at the Haus des Rundfunks on Masurenalle by means of an entirely new process. It is no overstatement to say that this event heralds a new era in the recording of music – and to call it a stroke of especially good fortune that it is Furtwängler and the Berliner Philharmoniker who are the first artists to benefit from the Magnetophon reel-to-reel tape recorder, which had just recently been developed to a high enough standard to be used by the recording industry, and the new working conditions it offered – or, conversely, that the Magnetophon is able to demonstrate its advantages with the best possible performers as "test material".

Well into the 1950s, however, the 78-rpm gramophone record continued to prevail in music-recording studios – albeit with serious limitations. For conductors and musicians, four and a half minutes of playing time per record side meant having to find a breaking point roughly every 270 seconds, to wait until the disc-cutting machines were ready again for recording, and then, on command, to resume without delay and exactly in tempo and on pitch. No wonder Furtwängler rarely conducted longer works in the studio before the end of the 1930s.

In 1932, the electrical company AEG in Berlin and the chemical company I.G. Farben in Ludwigshafen had begun developing their new "Magnetophon" recording system, and by 1939 a commercial version (Magnetophon K4) and another complying with the basic guidelines of the Reich Broadcasting Corporation (Magnetophon R22) were nearly ready for practical application. The recorded sound carrier was 6.5 mm-wide Magnetophon Type C tape. But there were still problems with the quality of these recordings. In particular, an intrusive background noise initially precluded the Magnetophon's use in the broadcasting company's more

und daran rieb sich der Ehrgeiz der RRG-Techniker, nicht zuletzt der des Ingenieurs und Akustikers Dr. Walter Weber. Im April 1940 zog dieser aus der scharfsichtig analysierten Fehlfunktion eines Versuchsaufbaus den richtigen Schluss: die »Hauptarbeit«, das Tonband zu magnetisieren, sollte nicht dem eigentlichen Tonsignal, sondern bereits zuvor einem hochfrequenten Wechselstrom aufgebürdet werden. Dank geschickter Bündelung technischer Maßnahmen sank das Bandrauschen auf ein Drittel, der Dynamikbereich weitete sich auf das Dreifache; zudem – gewissermaßen als Bonus – vergrößerte sich auch der Tonumfang um eine volle Oktave. Mit einer Dynamik von 60 dB und dem Übertragungsbereich von 30 Hz bis 10 kHz war die RRG mit dem überarbeiteten Magnetofon auf ihrer Suche nach einem optimalen Tonaufzeichnungsverfahren den entscheidenden Schritt weitergekommen.

Walter Weber und sein kollegialer Vorgesetzter Hans Joachim von Braunmühl, der wissenschaftlich-technische Leiter der RRG-Labore, überließen ihre Entdeckung (als DRP 743 411 patentiert) der AEG und sorgten dafür, dass auch ihre weiteren Patentanmeldungen in Fachkreisen bekannt wurden. Und so kursierten seit der Jahreswende 1940/1941 Aufsehen erregende Andeutungen in Schallplattenfirmen und Filmstudios: Dank der sogenannten Hochfrequenzvormagnetisierung habe sich das bisher eher enttäuschende Magnetofon zum besten derzeitigen Tonspeicherverfahren gemausert!

In einer gemeinsamen Veranstaltung der AEG und des Filmkonzerns UFA sollte das neuartige System der Öffentlichkeit präsentiert werden, und das meinte vor allem: Entscheidungsträgern aus Behörden, Politik und Wirtschaft. Der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft war dabei wenig mehr als eine Nebenrolle zugedacht.

Am 10. Juni 1941 war es schließlich so weit. Im renommierten UFA-Palast am Zoo und »vor kleinem Kreis«, wie es hieß, namentlich gut 2000 »Vertretern von Partei, Wehrmacht, Tonfilmindustrie, Rundfunk« und mehr als 80 Journalisten, fanden damit im größten Kino des Landes die Vorträge und Vorführungen statt. Die Tonbeispiele für die offizielle Premiere des »neuen Magnetton-Verfahrens [...] für besonders störgeräuscharme und hochqualitative Tonaufnahme und Wiedergabe« kamen überwiegend aus den Studios der Gesellschaft Telefunken-Platte: Franz Liszts *Les Préludes*, zwei von der »deutschen Nachtigall« Erna Sack mit Klavierbegleitung gesungene Opernarien sowie der Variationensatz aus Franz Schuberts *Forellenquintett* mit dem angesehenen Fehse-Quartett und (dem später als Dirigent bekannt gewordenen) Ferdinand Leitner am Flügel.

Den überzeugendsten Beweis für die Fähigkeiten des HF-Magnetofons lieferte allerdings die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, gewissermaßen in eigener Sache, mit ihrer Magnetbandaufnahme des knapp 17-minütigen Finalsatzes

ambitious radio plays and music productions, frustrating the ambitions of the Reich Broadcasting Corporation technicians – not least the engineer and acoustician Dr. Walter Weber. In April 1940 he drew the correct conclusion from his keen-eyed analysis of a malfunctioning test setup: the “main work” of magnetizing the tape should not be entrusted to the sound signal itself but should rather be performed beforehand by a high-frequency alternating current. By means of an ingenious aggregation of technical means, tape noise could be reduced by a third, the dynamic range increased threefold and furthermore – as a bonus – the pitch range extended by a full octave. Now with a dynamic range of 60 dB and a frequency range from 30 Hz to 10 kHz, the Reich Broadcasting Corporation's reworked Magnetophon had taken the company a critical step farther on its quest for an optimal recording process.

Walter Weber and his collegial superior Hans Joachim von Braunmühl, the Reich Broadcasting Corporation labs' scientific-technical director, passed on their discovery (patented as DRP 743 411) to AEG and made sure that their subsequent patent applications would also find recognition in professional circles. And so, at the end of 1940, sensational rumours began to circulate among record companies and film studios: the use of *Hochfrequenzvormagnetisierung* (alternating-current biasing) had turned the previously rather disappointing Magnetophon into the best sound-recording process of the day.

A joint presentation by AEG and the film company UFA was organized to introduce the new system to the public, i.e. to decision makers from the government, political and commercial sectors. The Reich Broadcasting Corporation was intended to play little more than a supporting role.

The big moment finally arrived on 10 June 1941 at Berlin's UFA-Palast am Zoo. Before a reportedly “small group”, but in fact some 2000 “representatives of the Party, the Wehrmacht, the sound-film industry, broadcasting” and more than 80 journalists, the lectures and demonstrations took place in Germany's largest cinema. The music examples for this official premiere of the “new magnetic recording process [...] for especially noise-free, high-quality sound recording and playback” derived mainly from the studios of the Telefunken-Platte company: Liszt's “Les Préludes”, two opera arias with piano accompaniment sung by the “German nightingale” Erna Sack as well as the variation movement from Schubert's “Trout” Quintet with the well-known Fehse Quartet and Ferdinand Leitner, who was later known as a conductor, at the piano.

The most compelling proof of the HF-Magnetophon's capabilities, however, was provided by the Reich Broadcasting Corporation – not without an element of self-promotion – and its magnetic tape recording of the just

under 17-minute finale of Brahms's First Symphony from the concert of 16 December 1940 mentioned above. For the first time, it was possible to record "without dynamic adjustment", in other words, without compressing the dynamic range. The movement unfolded at the UFA-Palast demonstration without a break – an absolute novelty for gramophone consumers used to hearing it divided over shellac discs whose brief playing time dictated four or five interruptions for side and record changes (and usually a change of playback needle as well).

The demonstration clearly showed that the Magnetophon could circumvent record technology's most annoying weak spots: it offered a markedly wider dynamic range, a substantial reduction of noise and a playing time of some 20 minutes per tape; it was free from clicking and crackling; the recording could be listened to instantly and, subsequently, as often as desired without loss of sound quality; and – not least importantly – it was now possible to make corrections by cutting and splicing, which completely altered the conditions of recording production.

The UFA-Palast presentation was a brilliant success, hailed as "the most significant of its kind in the last 6 or 10 years" and "the highest quality electrical recording process", which "will result in the complete revolution of sound recording". There are roughly four dozen verifiable reports of the event, ranging from the notorious "Völkischer Beobachter" (the official Nazi daily paper) to the Berlin and local press. Contrary to allegations in the US after 1945, Magnetophon technology was by no means a state secret.

A year later it had become "a matter for the boss". On 1 July 1942, Joseph Goebbels declares: "The sound- and Magnetophon-recording process holds the greatest possible promise for the future. We are now capable of recording entire symphonies on narrow tapes. If this process continues to develop, after the war it will wreak havoc on the whole record industry. I therefore do not want to entrust such a far-reaching invention to private industry." His pronouncement is the usual hodgepodge of reality and megalomania: magnetic tape and records – first the shellac then the long-playing disc – would, of course, coexist for several more decades. And yet, without the Magnetophon there would have been no LP!

der Ersten Symphonie von Johannes Brahms aus dem erwähnten Furtwängler-Konzert vom 16. Dezember 1940 – und zwar anders als bis dahin notwendig, »ohne dynamische Regelung«, also ohne Einengung des Dynamikspektrums. Der Satz lief während der Vorführung im UFA-Palast ohne Unterbrechung durch – ein absolutes Novum für die mit der damaligen Schallplattenpraxis vertrauten Musik-hörer. Denn wäre der Satz auf Schellackplatten aufgeteilt worden, hätte deren knappe Spielzeit vier bis fünf Unterbrechungen für Seiten- und Plattenwechsel erzwungen (dazu meist noch den Tausch der Abspielnadel).

Diese Demonstration bewies in aller Deutlichkeit, dass das Magnetophon von den ärgerlichsten Schwachstellen der Schallplattentechnik frei war: Es bot merklich höhere Dynamik, eine Laufzeit von gut 20 Minuten pro Band, es kannte keine Knackser und erheblich weniger Rauschen, die Aufzeichnung konnte schon Zehntelsekunden nach der Aufnahme und dann beliebig oft ohne Klangeinbuße abgehört werden, und – nicht zuletzt – eröffneten Korrekturen mittels Bandschnitt und -montage völlig neue Produktionsbedingungen.

Die Veranstaltung im UFA-Palast wurde als glänzender Erfolg dargestellt und galt als »wichtigste derartige Vorführung der letzten 6 oder 10 Jahre« und als »ein Spitzenverfahren der elektrischen Tonaufzeichnung«, das »eine völlige Umwälzung in der Schallaufzeichnung [...] zur Folge haben wird«. Rund vier Dutzend Berichte sind nachweisbar, vom notorischen *Völkischen Beobachter* über die Hauptstadtspresse bis zu Provinzzeitungen – anders, als nach 1945 in den USA verbreitet, war die Magnetophon-Technik also keineswegs ein Staatsgeheimnis.

Ein Jahr später ist sie zur Chefsache avanciert, wie ein Tagebucheintrag von Joseph Goebbels vom 1. Juli 1942 belegt: »Das Schall- und Magnetophon-Aufnahmeverfahren verspricht die allergrößte Zukunft. Wir sind jetzt schon in der Lage, ganze Sinfonien auf schmalen Tonbändern aufzunehmen. Wenn dieses Verfahren weiterentwickelt wird, dann wird es nach dem Kriege die ganze Schallplattenindustrie über den Haufen werfen. Ich möchte deshalb die Ausnutzung einer so weitgehenden Erfindung nicht der Privatindustrie überlassen.« Das bekannte Konglomerat aus Realität und Größenwahn: die Koexistenz von Magnetband und, zunächst Schellack-, dann Langspielplatte dauerte bekanntlich noch Jahrzehnte – aber ohne Magnetophon auch keine Langspielplatte!

FURTWÄNGLERS ERSTE MAGNETBAND-AUFZEICHNUNG – AUFTAKT EINER NEUEN EPOCHE

Hans Schießer, damals Laborleiter bei der AEG, erinnert sich: »Furtwängler war von der Aufnahmequalität begeistert, er ließ sich die Aufnahmen immer und immer wieder vorführen. Er hatte noch nie erlebt, dass man während oder kurz nach der Aufnahme, und das mit einer solchen Qualität, abhören kann.«

Schießer spricht damit eine leidige Schwäche der damaligen Schallplatten-Aufnahmetechnik an: Die zentimeterdicken Wachsplatten durften zum Abhören allenfalls zwei Mal abgespielt werden, sonst waren sie für die »Schwarzplatten«-Produktion nicht mehr zu gebrauchen.

Furtwängler erkannte bei seiner ersten Begegnung mit dem Magnetofon intuitiv dessen Vorteile. Mit seinem Einverständnis, die Brahms-Aufnahme im UFA-Palast vorzuführen, hat er dem neuen Verfahren gewissermaßen die Praxisreife bestätigt, was bei der künstlerischen Potenz und dem Renommee der Interpreten umso schwerer wog. Leider ist die Brahms-Aufnahme selbst verschollen. Dass Furtwänglers nächste Magnetband-Konzertaufzeichnungen erst von 1942 an stattfanden, lag an den Folgen eines Skiunfalls im Frühjahr 1941, die ihn monatelang an Auftritten hinderten. Die RRG ihrerseits musste bezeichnenderweise bis ins Spätjahr 1941 auf die ersten vier serienmäßigen HF-Magnetofon-Geräte warten, weil die Produktionslinie der AEG weitgehend von Wehrmächtsaufträgen für sogenannte »Tonschreiber« blockiert war.

Aus den Jahren 1942 bis 1945 liegen heute noch rund 40 Werke mit Furtwängler und den Berliner Philharmonikern als Bandaufnahmen der RRG vor. Fest steht indes, dass zahlreiche Originalbänder sowie deren Sicherungskopien verloren gingen. Furtwänglers Berliner Konzertprogramme wurden seit 1940 vollständig im Radio gesendet. Viele dieser Ausstrahlungen erfolgten zeitversetzt, sodass Aufzeichnungen vorgelegen haben müssen. Ein Brief des »Leiters Rundfunk«, des Ministerialdirektors Hans Fritzsche, an Furtwängler vom 7. November 1944 belegt dies: »Der Rundfunk brachte seit 1940 eine Sendereihe ›Philharmonische Konzerte‹. Es wurden Aufnahmen von 10 philharmonischen Konzerten gemacht, die 20 Sonntag-Sendungen ergaben. Sechs dieser zehn Konzerte – gleich zwölf Sendungen – standen unter Ihrer Stabführung.« Demnach wurden von 1940 an sämtliche der jährlich sechs Philharmonischen Konzerte Furtwänglers mitgeschnitten, zunächst mit den Plattenschneidemaschinen der RRG. Von den 1942 begonnenen Bandaufnahmen der Berliner Furtwängler-Konzerte wiederum fehlen damit heute etwa ein Drittel der Programme.

FURTWÄNGLER'S FIRST MAGNETIC TAPE RECORDING –
PRELUDE TO A NEW ERA

Hans Schießer, then director the AEG laboratories, recalls: "Furtwängler was delighted by the quality of the recording. He had it played over and over. Never before had he been able to listen to a recording while or shortly after it was made – and of such quality into the bargain."

Schießer alludes to a vexing limitation in recording technology at that time: the centimetre-thick wax masters could only be listened to twice for playback purposes before they were no longer usable for producing "black discs".

Furtwängler intuitively grasped the Magnetophon's advantages on his first encounter. By agreeing to the presentation of the Brahms recording at the UFA-Palast, he effectively affirmed that the process was ready for practical use, a judgement which, given the interpreters' artistic clout and renown, carried special weight. Unfortunately, the Brahms recording itself is lost. Furtwängler's magnetic tape concert recordings did not resume until 1942 on account of a serious skiing accident in March 1941 that prevented him conducting for months. The Reich Broadcasting Corporation, for its part, had to wait until late 1941 for the first four serially produced high-frequency Magnetophon machines because AEG's production line for the so-called "Tonschreiber" was blocked by orders from the Wehrmacht.

Performances of roughly 40 works with Furtwängler and the Berliner Philharmoniker from the years 1942 to 1945 are preserved on the Reich Broadcasting Corporation tape recordings; numerous original tapes and backup copies are known to be lost. All of Furtwängler's Berlin concert programmes were transmitted complete on radio beginning in 1940. Many of these were delayed broadcasts, so the concerts must have been recorded. A letter of 7 November 1944 from Hans Fritzsche, head of the Propaganda Ministry's radio department, to Furtwängler attests: "Since 1940 the radio has broadcast a series 'Philharmonic Concerts'. Recordings were made of 10 Philharmonic concerts which yielded 20 Sunday broadcasts. Six of these ten concerts – the content of twelve broadcasts – took place under your baton." According to this communication, all of Furtwängler's six annual Philharmonic concerts were recorded starting in 1940, initially using the Reich Broadcasting Corporation's disc-cutting machines. Of the tape recordings of his Berlin concerts that began in 1942, roughly a third of the programmes are missing.

Zu den regulären Konzerten kam hin und wieder ein Rundfunkkonzert, welches gewöhnlich im Funkhaus in der Masurenallee aufgezeichnet wurde, so zum Beispiel am 13. September 1939 mit der in dieser Edition veröffentlichten Beethoven-Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67. Wiederum in dem zur alten Philharmonie gehörenden Beethovensaal, der im Gegensatz zum großen Saal beim alliierten Bombengriff vom 30. Januar 1944 nicht vollständig zerstört und notdürftig repariert worden war, erfolgte mit ungewöhnlichem Aufwand die Rundfunkproduktion von Bruckners Neunter Symphonie, für die sich die 86 eingeteilten Musiker unter Furtwängler und die RGG-Mitarbeiter in der Zeit vom 3. bis 7. Oktober 1944 sage und schreibe neunzehneinhalb Stunden Zeit ließen – bei einer Spielzeit von knapp einer Stunde.

Zu den größten Verlusten an Musik aus diesen Jahren gehören die etwa 250 Stereoaufnahmen, die die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft von 1942 an zunächst für interne Zwecke im Funkhaus anfertigte. Mit Stereoaufzeichnung auf Platte war zwar schon seit den 1930er-Jahren experimentiert worden, die Übertragung auf die Magnetbandtechnik ist jedoch eine Pionierleistung der RRG-Techniker (namentlich Walter Weber, Helmut Krüger, Ludwig Heck) und der AEG. Die wenigen erhaltenen Aufnahmen sind technisch auf erstaunlichem Niveau und musikalisch beeindruckend. Leider haben sich fast sämtliche dieser Bänder infolge ihrer Verbringung in die Sowjetunion nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in den Weiten Russlands verloren.

Es ist nicht überliefert, ob auch Einspielungen der Berliner Philharmoniker unter Furtwänglers Leitung in Stereo mitgeschnitten wurden. Zumindest was den Dirigenten anbelangt, ist gesichert bezeugt, dass die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft während der letzten Bayreuther Festspiele 1944 mit einem stereotüchtigen Übertragungswagen eine der von ihm dirigierte Aufführungen der *Meistersinger von Nürnberg* in voller Länge stereofon aufzeichnete. Doch auch diese Bänder sind leider verschollen.

HITLER HÖRT MIT

Erstaunlicherweise konnte ein (nicht genau umrissener) kleiner Kreis schon während der Kriegsjahre Musik vom eigenen Tonbandgerät hören. Die AEG hatte das Magnetophon zum Nur-Wiedergabegerät *Magnetofon K 5* vereinfacht, das Prominenten zur Verfügung gestellt wurde – und wie sich versteht: allen voran Adolf Hitler.

Prominentester Zeuge dafür ist Joseph Goebbels, der kurz nach Hitlers Geburtstag 1942 in sein Tagebuch schreibt, der Führer habe eine Magnetofon-Anlage als Geschenk erhalten und benutze sie auch ausgiebig (man stelle sich vor: Bruckner in der Wolfsschanze ...). Zwei Jahre später wählt Goebbels erneut eine Magnetbandaufnahme als Geburtstagsgeschenk, nämlich die Vierte Symphonie Anton Bruckners mit den Berliner Philharmonikern unter Furtwänglers Leitung (gemeint ist aber vermutlich die Fünfte, die auch in der vorliegenden Edition erscheint).

WIE MIT DIESEM KULTURELLEN ERBE UMGEHEN?

Zu den frühen Tonbandaufnahmen, die heute noch faszinieren, zählen insbesondere diejenigen Furtwänglers. Auf die jahrzehntelange Odyssee dieser Musikschätze und deren teilweise Rückkehr aus der Sowjetunion ins Funkhaus in der Berliner Masurenallee 1991 folgte eine 27-jährige Funkstille im Archiv. Es war daher höchste Zeit, die Bänder für diese Edition erstmals direkt hochauflösend zu digitalisieren, für die Nachwelt nach dem derzeitigen Stand der Technik bestmöglich zu sichern und der musikinteressierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Das gravierendste Hindernis dabei: Wie die damaligen Lautsprecher geklungen haben, welche Eigenschaften damals die wichtigsten Komponenten eines Magnetbandgeräts, die Magnetköpfe (elektrisch-magnetische Wandler für Aufnahme und Wiedergabe) aufwiesen, ist nicht mehr zu rekonstruieren – selbst wenn damalige Geräte im Originalzustand erhalten wären, würden Bauteilealterung und abgenutzte Köpfe ein genaues Resultat verhindern. Die Magnetbandtechnik war damals – fast unvermeidbar – noch keineswegs ausgereift, physikalische Vorgänge waren teils noch unverstanden (was ironischerweise bis heute für die Hochfrequenz-vormagnetisierung gilt), und Normen, also verbindliche technische Standards, die zuverlässige Reproduzierbarkeit sichern, existierten allenfalls in Ansätzen. Zudem sind die technischen Akten der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft seit Kriegsende verschollen.

Und noch mehr Unsicherheitsfaktoren: Zu Kriegsbeginn hatte die Wehrmacht die Quoten für die Lieferung von *Magnetophonband Typ C* an sie sprunghaft erhöht (der militärische Nutzen ihrer »Tonschreiber«-Baureihe ist weitgehend ungeklärt), sodass die I.G. Farben unter hohem Zeitdruck auf neu entwickelte

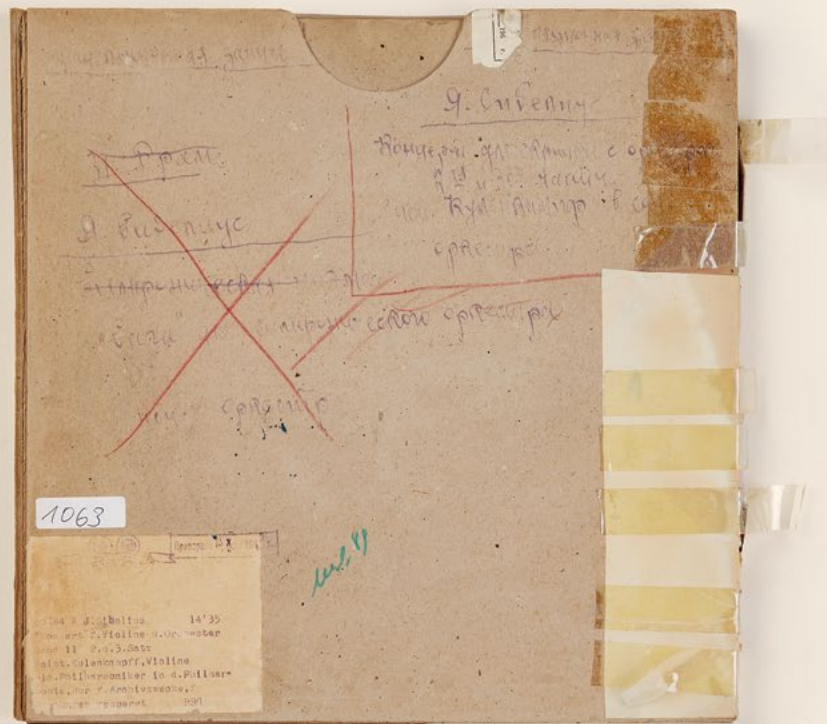
In addition to the regular concerts, there were occasional radio concerts, usually recorded in the Haus des Rundfunks on Masurenallee, for example, the one on 13 September 1939 with the performance of Beethoven's Symphony No. 5 in C minor, op. 67, found in this edition. The unusually large-scale radio production of Bruckner's Ninth Symphony took place at the Beethoven Hall, which belonged to the old Philharmonie but, unlike the larger main hall, was not completely destroyed by allied bombing on 30 January 1944 and could be given a makeshift repair. Eighty-six musicians under Furtwängler's direction and staff members from the Reich Broadcasting Corporation were granted an astounding 19½ hours from 3–7 October 1944 to set down a work lasting about one hour.

Among the greatest musical losses from these years are the roughly 250 stereo recordings that the Reich Broadcasting Corporation made for internal purposes at the Haus des Rundfunks beginning in 1942. Although the first experimentation with stereo on disc dates back as far the 1930s, its adaptation to magnetic tape technology was a pioneering achievement of the Reich Broadcasting Corporation's technicians (namely Walter Weber, Helmut Krüger and Ludwig Heck) and AEG. The few extant recordings are of astonishingly high quality and musically remarkable. Unfortunately, almost all those tapes went missing as a consequence of their removal to the Soviet hinterland after the end of World War II.

We don't know whether any live recordings by the Berliner Philharmoniker under Furtwängler were also made in stereo, but it is securely attested that, during the 1944 Bayreuth Festival, the Reich Broadcasting Corporation captured – in stereo and in full – one of his performances of "Die Meistersinger von Nürnberg", using a broadcasting van equipped for stereo. Unfortunately those tapes are also lost.

HITLER LISTENS IN

Surprisingly, a small (not clearly identifiable) circle was already able to listen to music on their own tape players during the war years. AEG had simplified the equipment to produce a playback-only Magnetophon K5, which was made available to prominent figures – first and foremost among them, of course, Adolf Hitler.





Magnetophonband Typ L
Magnetophon Type L tape

Fertigungsmethoden umsteigen musste. Wie zu erwarten, kam es in Ludwigshafen daraufhin zu teils erheblichen Qualitätsschwankungen, wodurch die RRG lange Zeit enorme Probleme hatte, genügend Magnetofonband zu bekommen, das ihren Ansprüchen – und den Einstellungen ihrer Aufnahmegeräte – entsprach. Vom Herbst 1943 an lieferte Ludwigshafen nach einer katastrophalen Explosion in der Nähe der Produktionsstätte das *Magnetophonband Typ L*, einen vereinfachten Ersatz, der den Vorgänger nur mit Einschränkungen ersetzte.

Von den Furtwängler-Aufnahmen ist als Original auf C-Band bedauerlicherweise lediglich Anton Bruckners Fünfte Symphonie (1942) erhalten. Die übrigen Bänder sind allesamt als *Typ L* gekennzeichnet und zudem wohl meist nur Kopien der Masterbänder, die teilweise deshalb angefertigt wurden, um die Originale zu schonen, aber auch aus betriebspraktischen Gründen. Als nämlich 1942 wenigstens sechs Reichssender (zusätzlich zu Berlin) Magnetofone bekommen hatten, sah die RRG einen erheblichen Bedarf an Kopien von Magnetbandaufnahmen.

Die AEG hatte, nicht zuletzt für diesen prominenten Kunden, im Mai 1942 eine Tochtergesellschaft namens Tonband GmbH gegründet. Gemäß einem Auftrag begann diese 1943 damit, von wöchentlich 50 bis 70 »Urbändern« (Originalaufnahmen) jeweils zehn Kopien herzustellen. Urband und vier Kopien gingen zurück in die Masurenallee, je eine Kopie war an die Reichssender Königsberg, Leipzig, Breslau, Hamburg, München und Wien zu liefern, und zwar in dieser Reihenfolge.

Neben den unumgänglichen Kopierverlusten scheint die Tonband GmbH mit der Qualitätssicherung aber zeitweise überfordert gewesen zu sein (oder machte ihr die schwankende Bandqualität zu schaffen?), und so erklärt sich die teilweise dürftige Qualität der vorliegenden Aufnahmen.

Was also ist zu beachten, wenn »historische« Magnetbänder abzuspielen sind? AEG und I.G. Farben hatten die Breite des Magnetofonbands empirisch auf 6,5 mm festgelegt, die Bandgeschwindigkeit – teils aus fertigungstechnischen Gründen – auf 77 cm/s und die Bandlänge auf 1000 m, woraus sich als Laufzeit etwa 20 Minuten ergibt. Nach 1950, als die USA für Jahre die Magnetton-Entwicklung bestimmten, wurde die Bandbreite auf 6,3 mm (minimal weniger als ¼ Zoll) reduziert und die Bandgeschwindigkeit mit 30 Zoll pro Sekunde, also 76,2 cm/s, festgeschrieben.

Erste Folgerung: Unumgänglich ist, sämtliche Bandführungselemente im Magnetbandgerät auf 6,5 mm zu erweitern, eine wegen der hier gefragten Präzision relativ anspruchsvolle Maßnahme. Zudem muss die geringere Belastbarkeit (Dehnung, Reißfestigkeit) alter Bänder berücksichtigt werden.

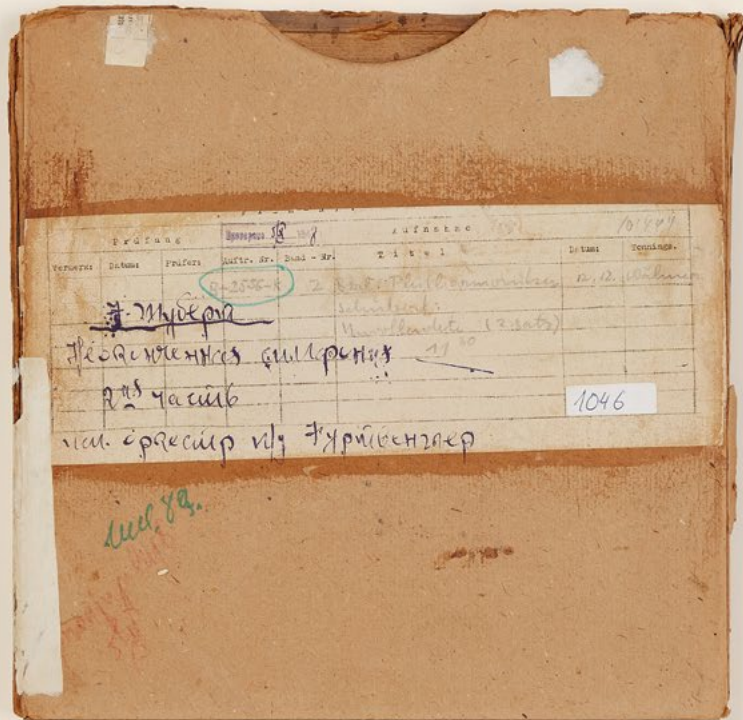
The leading witness for this is Joseph Goebbels who writes in his diary shortly after Hitler's birthday in 1942 that the Führer has received a Magnetophon system as a present and is making full use of it (... imagine Bruckner in the "Wolf's Lair" ...). Two years later, Goebbels refers again to the choice of a magnetic tape recording as a birthday present, Bruckner's Fourth Symphony (conducted by Furtwängler), although he presumably meant the Fifth, which also appears in the present edition.

DEALING WITH THIS CULTURAL LEGACY

Among the early tape recordings, Furtwängler's are especially fascinating today. After a decades-long odyssey, the partial return of these musical treasures from the Soviet Union to Broadcasting House on Berlin's Masurenallee in 1991 was followed by 27 years of silence as they languished in the archives. The time was clearly ripe to digitalize the tapes for this edition in high definition to ensure the best possible technical quality for posterity and to make them accessible to the music-loving public.

The most serious obstacle in this undertaking: it is no longer possible to reconstruct how the loudspeakers of the time sounded or what properties were exhibited by the magnetic-tape machine's most important components, namely the magnetic heads (the electro-magnetic converters for recording and playback). Even when equipment from the time has been preserved in original condition, ageing of the parts and wear to the heads rules out precise findings. Magnetic tape technology was – almost inevitably – not yet fully developed, not all physical processes were understood (which, ironically, still holds true for alternating-current biasing), and norms – recognized technical standards – to ensure reliable reproducibility were, at best, still limited. Another problem: the Reich Broadcasting Corporation's technical files have been missing since the end of the war.

And there were still further elements of uncertainty: at the beginning of the war, the "Wehrmacht" had escalated the quotas for its deliveries of "Magnetophon Type C tape" (the military function of its Tonschreiber models is largely unexplained), so that I.G. Farben was forced to switch over to newly developed production methods under great time pressure. As could be expected, this resulted at times in substantial variability in quality at Ludwigshafen, creating enormous, prolonged problems for the Reich Broadcasting Corporation in securing sufficient Magnetophon tape to meet their demands – and for the settings of their recording machines.



Tonband von Konzert Nr. 20
Tape from Concert No. 20

From autumn 1943, following a disastrous explosion near the production site, Ludwigshafen delivered a stripped-down version, "Magnetophon Type L tape", that managed with only limited success to replace its predecessor.

Of Furtwängler's recordings, unfortunately only the Bruckner Fifth (1942) survives on an original Type C tape. The other tapes are all labelled Type L and, moreover, are mostly only copies from the master tapes, which were made partly in order to preserve the originals, but also for practical reasons.

In 1942, when at least six broadcasters in other cities of the Reich (following Berlin) came into possession of their own Magnetophones, the Reich Broadcasting Corporation perceived a substantial demand for copies of magnetic-tape recordings. AEG had founded a subsidiary named Tonband GmbH in May of that year, not least to fulfil the needs of this prominent customer. In 1943, complying with an order, it began producing ten copies each of 50 to 70 *Urbänder* (original recordings) per week. Each *Urbänder* and four copies went back to Masurenallee, while the remaining six copies were sent to the broadcasters in Königsberg (now Kaliningrad, Russia), Leipzig, Breslau (now Wrocław, Poland), Hamburg, Munich and Vienna, in that order.

Quite apart from the unavoidable loss of quality inherent in making copies, Tonband GmbH technicians seem to have been overtaxed by the process of quality control (or was it actually the variability of the originals they received that bogged them down?). This explains the occasional poor quality of the present recordings.

What, then, must be kept in mind in playing "historic" magnetic tapes? AEG and I.G. Farben had empirically assigned to Magnetophon tape a width of 6.5 mm; a speed – partly for manufacturing reasons – of 77 cm/s; and a length of 1000 m (2,700 ft), yielding a playing time of roughly 20 minutes. In the years after 1950, when the US began determining the development of magnetic tape, the width was reduced to 6.3 mm (slightly under ¼ inch) and the tape speed fixed at 76.2 cm/s.

First conclusion: All the tape-threading elements in the magnetic tape machine must be widened to 6.5 mm, a relatively challenging procedure dictated here by the need for precision. It is also essential to take into consideration the diminished resilience (elongation, tensile strength) of old tapes.

Second point (more complicated): By nature, a magnetic tape recording – to put it simply – does not reproduce all pitches with equal strength. Its frequency response is not linear but rather substantially curved, partly on account of physical (the law of induction) and partly on account of mechanical factors (gap width of the

Zweiter, schwierigerer Punkt: »Von Hause aus« gibt eine Magnetbandaufzeichnung, vereinfacht gesagt, keineswegs alle Tonhöhen gleichmäßig stark wieder. Vielmehr ist ihr Frequenzgang alles andere als geradlinig, sondern stark verkrümmt, was teils physikalische Gründe (Induktionsgesetz), teils eher mechanische Ursachen (Spaltbreite) hat. Ohne weiter ins Detail gehen zu können – das Thema »Entzerrung« nimmt in der Fachliteratur breiten Raum ein –, versteht sich, dass ein solcher Verlauf ausgeglichen (linearisiert) werden muss und, dass das »Wie und Wieviel« zwangsläufig erheblichen Einfluss auf den Wiedergabeklang einer Tonbandaufnahme hat. Damit jede Aufnahme auf jedem Gerät gleiche Ergebnisse bringt (beziehungsweise bringen soll), wurden von etwa 1950 an Normen ausgearbeitet, also verbindliche Vorgaben. Im Gegensatz dazu ging die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft weitgehend empirisch vor, sodass – abgesehen von wenigen Anhaltspunkten – keine eindeutige Anweisung abzuleiten ist. Die Auslegung der beteiligten Verstärker ist an sich unproblematisch, kritisch wird erst die Bestimmung der Korrekturbeträge. Wie gesagt: Hier beginnt die Verantwortung der Tonmeister und Techniker. Gefragt sind gleichermaßen ihr technisches Wissen und Können wie ihre musikalisch-künstlerische Urteilsfähigkeit.

Vom Hauptteil des RRG-Bestands – trotz des großen Umfangs nur ein Teil der damaligen Produktion – waren 1987 schon einige Aufnahmen als Kopie mit der Bandgeschwindigkeit 38 cm/s aus Moskau nach Berlin zurückgekommen. Manche Titel auf diesen Umschnitten schienen in der Zwischenzeit nachträglich verhallt worden zu sein, andere klingen relativ scharf, als sei bei der Korrekturwertbestimmung für die Kopien zu viel des Guten getan worden – glücklicherweise fanden sich in der »großen« Lieferung von 1991 dann meist die Originalbänder bzw. deren RRG-Kopien mit der Bandgeschwindigkeit 77 cm/s.

Das Magnetbandgerät, das zur aktuellen Überspielung für die vorliegende Edition diene, ist nach den beschriebenen Gesichtspunkten umgebaut worden, sodass sich nach dem letzten Stand der Analogtechnik die besten Resultate einstellen sollten. Die Digitalisierung erfolgte mit professionellen Wandlern, deren Präzision weit über die der Konsumformate hinausgeht, und so ist auch hier eine großzügige Qualitätsreserve vorhanden. Welche Möglichkeiten künftige Erkenntnisse aus dem Bereich der »künstlichen Intelligenz« eröffnen, ist freilich noch offen.

Friedrich K. Engel

playback head). Without going into further detail – the subject of “equalization” occupies a large place in the specialist literature – it should be understood that such a process requires some adjustment (linearization) and that “how and how much” this is done has a significant influence on the sound a tape recording will reproduce. In order that every recording on every machine will yield (or should yield) identical results, norms – binding specifications – were worked out from around 1950. In contrast, the Reich Broadcasting Corporation proceeded largely empirically, so that – apart from a few reference points – no unambiguous set of instructions can be deduced. The layout of the amplifiers used is, in itself, not problematic; what is critical is the determination of correction values. As already stated, it is at this point that the responsibility of the recording engineers and technicians begins.

Some of the recordings were returned from Moscow to Berlin in 1987 as copies with a tape speed of 38 cm/s, before the bulk of the Reich Broadcasting Corporation holdings – which, despite the large quantity, represented only a portion of what was originally produced. Some of the re-recorded titles seem to have suffered from added artificial reverberation, others sound relatively strident, as though the determined correction value had been too much of a good thing. Fortunately, the “big” shipment of 1991 contained most of the original tapes or their the Reich Broadcasting Corporation copies at 77 cm/s.

The magnetic tape playback equipment used in the transfers for the present edition has been retrofitted to correspond to the technological standards available at that time in accord with the concerns described above in order to obtain the best results possible from state-of-the-art technology. The digitalization employed professional converters, whose precision far surpasses that of consumer formats – here, too, a striving for quality in reserve. It remains to be seen what possibilities are opened up by future findings in the area of “artificial intelligence”.

Friedrich K. Engel
Translation: Richard Evidon



Eine speziell für historische Tonbänder angepasste Tonbandmaschine im Studio des rbb, die zur Digitalisierung der vorliegenden Aufnahmen verwendet wurde.
A tape recorder specially adapted for historical tapes in the studio of rbb which was used to digitalise the present recordings.

ENGLISCHE ÜBERSETZUNG
DES INTERVIEWS MIT TONMEISTER
FRIEDRICH SCHNAPP (CD 22)

ENGLISH TRANSLATION OF THE
INTERVIEW WITH SOUND ENGINEER
FRIEDRICH SCHNAPP (CD 22)

My personal acquaintance with Furtwängler began in September 1939. I remember the date so exactly because it was when the war started. I didn't know Furtwängler personally before. I had of course attended many of his Berlin concerts, but I was not one of his unconditional, fanatical admirers. There was much he did that I didn't like. In particular, I really didn't like how he performed Mozart and Bach. So I wasn't in awe of him when we met.

And this was how it happened: I had come to Berlin from Frankfurt shortly before, and became chief sound engineer both at Reichssender Berlin, the local radio station, and Deutschlandsender, the national broadcaster, and, as such, I was now responsible for the broadcasting of Furtwängler's concerts. Well, Furtwängler was an extraordinarily difficult man. My first concert with him was to be broadcast on the radio and included, among other things, Beethoven's "Eroica". During rehearsals, Furtwängler was gently informed that there was a new sound engineer, called Dr. Schnapp. And that upset him straight away, because he didn't like to deal artistically with people he didn't know – something which is quite understandable. Anyway, he asked about the previous sound engineer who he absolutely wanted for this recording. But he was not available and the whole thing looked as if it was going to fall through. The radio station was in

turmoil. The Philharmonisches Orchester was already sitting in the main broadcasting studio. Furtwängler was talking away on the stairs with all sorts of high-ranking gentlemen from the radio station and I heard my name mentioned repeatedly. Downstairs, I wandered back and forth, bored, I suppose, because it didn't matter to me whether it was me who was the sound engineer or someone else.

After everything seemed to be falling apart, I was told I should go upstairs to Furtwängler and have a few words with him. I don't know who fetched me, I believe it was Herr von Westermann. I said to him, "You know, the only thing that interests me now is whether I'm free today or if I'm on duty. I'm not interested in anything else." So I went to see Furtwängler and he came straight up to me and said, "I don't know you. I don't know who you are. And now you are to be the sound engineer and make the recording. And on top of all that: it never comes out on the radio the same way I conduct it." Then I said coldly, "Yes, that would be a pity, too." Then he just looked at me, and suddenly he laughed.

Afterwards, his secretary, Frau von Rechenberg, told me: "You dealt with him really well!" I said: "What do you mean? I only told him the truth, and you can't compare an original performance with a radio broadcast", especially not at that time when there was still no stereo broadcasting.

So, all at once, Furtwängler wanted to do a first take. We started, and I, as sound engineer, was at what is called the mixing desk to record it. Furtwängler asked a couple of questions that I of course answered via microphone. Then we began.

Anyway, that was the first. The radio bosses were also delighted that the ice had been broken and said, "Of course, you'll have to broadcast the next concert in the Philharmonie, too." So we had two rehearsals in the Philharmonie. The broadcasting equipment had to be set up. And there was a control room from where there was no view of the orchestra or the conductor. You could only communicate via loudspeakers and microphones.

Furtwängler suddenly called out, "Can you hear the clarinet? Hey, Herr Sound Engineer, can you hear the clarinet?" So I went out of the booth to the balcony and shouted down, saying, "Excuse me, sir, do you mean the oboe?" Everyone grinned and laughed. I said, "It was good," and went back again. Again, after a while: "Can you hear the harp?" I replied, "No, I can't hear anything from the harp". "There isn't one anyway!" responded some of

the musicians. They were all trick questions. There were a few more – and heaven help me if I had answered wrong. Of course, it would have been easy to reassure him, saying “Yes, yes, it’s all good,” and so on, but you couldn’t do that, for goodness’ sake. That would have been the end. Conversation with Furtwängler didn’t extend beyond that. He also didn’t speak to me personally.

And so this first concert was broadcast. The second Philharmoniker concert was perhaps three weeks later. I was there again, and the orchestra librarian came to me and said, “The maestro wants to talk to you, the maestro wants to talk to you.” It was always a matter of life and death. So I went down to the artists’ room. Furtwängler approached me very warmly, stretched out both hands and said, “Dr. Schnapp, I want to thank you. I have to confess that for the first concert, I asked my most critical friends to give me their opinion and to critique the broadcast as honestly as possible. And they all agreed that they had never heard such a good broadcast. Thanks again!”

From then on, I was popular with Furtwängler. I have to say our relationship became ever closer and by the end, you could even have called it friendly. Throughout the war, I broadcast his concerts and every time he asked for my critique. He took criticism well. You only had to do it tactfully. He saw through flattery. He hated it. Once, when a group of flatterers crowded into the artists’ room, I entered, as he asked me to do during every interval, and he said, “here comes my one and only critic”. That was flattery.

And now he poured his heart out about other broadcasts that displeased him, such as in Vienna. He said, “How is that possible?” Tape recording had been invented by that time. “I listened to this recording afterwards on tape. And I know exactly how I dampened the woodwinds there. Suddenly they become very loud. And on the other hand, diminuendi and crescendi can’t be heard at all. How is that possible?” I told him the sound engineer in question, who worked with multiple microphones, had placed a microphone among the woodwinds and had thought to himself: Oh, the woodwinds, they seem quiet to me. I’ll turn the microphone up a bit higher, and so on. And so the diminuendi that seem too great to him are lessened, and crescendi are reduced. That’s how it happened.

He then demanded that I travel to Vienna to broadcast his concerts there. And even later, after the war, I was to do the broadcasts in Salzburg. Those were thankless tasks for me because, of course, the local radio sound

engineers weren’t exactly pleased to see me when I turned up. It was after all a vote of no confidence in them. But Furtwängler was so assertive that he got what he wanted. I just had to grin and bear it.

I remember he called for me at the first rehearsal after the fire in the Philharmonie which was held at the Unter den Linden opera house. I should come down to him. And then we were alone during the break. I stood at the front of the stage, and he was still at the conductor’s desk. The orchestra had left. And he said, “So what do you say now?” I thought he was talking about the fire at the Philharmonie, the destruction of Berlin and so on, and I answered, “Yeah, you know, it’s the beginning of the end”. He turned pale and said, “I meant the acoustics in the opera house”. And then I understood: I had given myself away and he knew it too. He continued, “Be careful for God’s sake! Among my closest acquaintances a lady said that Hitler was responsible for the catastrophe of Stalingrad. She was arrested and executed. Just be careful!”

I knew now where I stood with him and that made our friendship – if I can call it that – even closer. It was clear from this that he never agreed with the cultural policy of the Nazis. I know from personal conversations with him that that was so. He also never greeted others with “Heil Hitler” and that took a lot of courage. Then, he was simply appointed to the state council. He couldn’t do anything about that. And when people strutted like peacocks into the artists’ room and greeted him, standing to attention, with the German salute, he just murmured something like “hello”. The words “Heil Hitler” never passed his lips. He was human – what can I say? As a person, he was beyond reproach, but he had little understanding of politics, and that’s something you can’t blame an artist for, God knows.

Translation: Innes Wilson

Recorded at the "Alte Philharmonie", Berlin (Großer Saal),
except Concerts Nos. 2, 10 (Haus des Rundfunks) · 4 (AEG factory)
17, 18 (Staatsoper Unter den Linden) · 19 (Alte Philharmonie, Beethovensaal)
20, 21 (Admiralspalast)

Original recordings made between 1939 and 1945 by the
Reichs-Rundfunk-Gesellschaft

Digitally transferred from analogue sources from the archives of
Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) and Stiftung Deutsches
Rundfunkarchiv (DRA)



Digital transfer rbb: Nikolaus Löwe
Digital transfer DRA: Claudia Schiedewitz

Audio Supervision: Christoph Franke
Remastering: Christoph Franke, msm Studios, b-sharp,
Leonie Wagner, Thomas Bößl, Alexander Feucht

The analogue-digital conversion was performed using a NEXUS XMIC+
with patented TrueMatch technology, which was provided courtesy of
Stage Tec Berlin.

This edition contains Hybrid SACDs (Super Audio Compact Discs). They are
compatible with standard CD players. On SACD players, the recordings can be
enjoyed in Direct Stream Digital quality.



Executive producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann
Idea and concept: Eric Schulz
Project manager: Felix Feustel
Assistant project managers: Timo Hagemeister, Rahel Seidenberg
Art direction: Studio Marek Polewski
Cover design: Patrick Thomas
Layout: Erkin Karamemet
Photo editing: Meike Jäger
Editorial: Gerhard Forck, Richard Evidon, Katrin Haase, Anita-Elisa Lingott,
Innes Wilson, Markus Zint
Printed and manufactured by Eberl Print
Print production consulting: Holger Schmirgalski

Images: Archiv Berliner Philharmoniker (17, 18, 31, 32, 41, 53, 58, 69, 78, 89, 95,
108, 111, 118, 129, 140, 144, 152, 157), Sebastian Reimold (46, 62, 158, 163, 166,
170, 173, 174, 177), Heinrich Hoffmann (5, 86), Rudolf Kessler (8, 38, 54),
Sebastian Carewe (104, 126), Hilde Zenker (2), Michael Tillmann (9),
Bundesarchiv (45), Curt Ullmann (61), Hanns Hubmann (76), Erich Salomon
(94), Trude Fleischmann (119), Daniel Reiter (181)

Interview recording with Friedrich Schnapp by courtesy of Gert Fischer

Special thanks to: Verena Alves, Christian Collet, Christian Detig, Hinnerk
Gehrckens, Carolin Gernandt, Helge Grünewald, René Harder, Wiltrud Hembus,
Oliver Hilmes, Helmut Jahne, Walter Küssner, Jutta March, Tobias Möller, Björn
Pippert, Christiane Poos-Breir, Thomas Radtke, Katja Vobiller

With the kind support of the Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft e.V.

BPHR 180181 / EAN 426030618181-0 / 18:3.5

© 2018 Berlin Phil Media GmbH, in cooperation with rbb media GmbH
Artwork © 2018 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved

www.berliner-philharmoniker.de
www.berliner-philharmoniker-recordings.com