

## **„Ich bin ein glücklich Begabter“**

Zum Briefwechsel Artur Schnabel - Therese Behr-Schnabel<sup>1</sup>

Der Briefwechsel zwischen dem Pianisten Artur Schnabel und der Sängerin Therese Behr-Schnabel ist ein bemerkenswertes Dokument, persönlich wie zeit- und musikgeschichtlich. Es rückt das Zusammenleben eines Künstlerehepaares ins Blickfeld und mit ihm, in ihm erhebliche, zum Teil grundstürzende Ereignisse einer Jahrhunderthälfte, nach der kaum noch etwas so geblieben ist, wie es einmal war.

Artur Schnabel, geboren 1882 in einer Kaufmanns- und Fabrikantenfamilie in einem kleinen Ort im damals österreichischen Teil Schlesiens, kam bereits als Kleinkind nach Wien, erhielt bald ersten Klavierunterricht und wurde ab dem neunten Lebensjahr bis 1897 Schüler des namhaften Pädagogen Theodor Leschetizky (Teodor Leszetycki), bei dem u.a. auch Ignacy Paderewski, Mieczyslaw Horszowski und Paul Wittgenstein studierten. Noch vor Abschluss der Ausbildung begann Schnabel eine erfolgreiche Laufbahn als Solist und Kammermusiker, der freilich sein Lehrer eine Prognose stellte, die sich nicht nur als verblüffend weitsichtig erwies, sondern auch und vor allem eine künstlerische Grundüberzeugung ansprach, der der Schüler in der Tat alsbald und dann sein Leben lang folgen sollte: „Aus dir wird nie ein Pianist. Du bist Musiker.“

Therese Behr, geboren 1876 in Stuttgart, entstammte der Familie eines Architekten, der neben seinem Beruf vielfältige künstlerische Neigungen, insbesondere zur Musik hegte. Nach ebenfalls frühem Musikunterricht wurde sie Schülerin von Julius Stockhausen in Frankfurt/Main und ging dann zu weiterem Studium an die Kölner Musikhochschule. Nach Beginn ihrer Laufbahn als Konzertsängerin vervollkommnete sie ihre Ausbildung in Berlin bei Etelka Gerster, die u.a. auch Lotte Lehmann unterrichtete.

---

<sup>1</sup> Ein halbes Jahrhundert Musik. Der Briefwechsel Artur Schnabel und Therese Behr-Schnabel 1900-1951. Ausgabe in drei Bänden (2067 S.), ausgewählt und herausgegeben von Britta Matteredne und Ann Schnabel Mottier, Saarbrücken (Wolke Verlag) 2016. Da die drei Bände durchpaginiert sind, wird im folgenden bei Zitaten nur die Seitenzahl angegeben.

Die zufälligen Wege von Engagements führten Artur Schnabel und Therese Behr zusammen, im Februar 1900 gaben sie ihr erstes gemeinsames Konzert in Rastenburg, dem heutigen Ketrzyn im Osten Polens. Und sie blieben weiterhin in Verbindung. Das "Sie" und „Verehrtes Fräulein“ wandelte sich schnell über „Lieber Schnabel“ und „Verehrteste Freundin“ zu „Dein Theresel“ und „Dein treuer Artur“. Was freilich auch immer sich zwischen dem Paar entwickelte - es mußte peinlichst verborgen bleiben, worauf Therese - „naturgemäß“ - sorgfältiger zu achten hatte als ihr Geliebter. Neben den familiär-gesellschaftlichen Rücksichten waren es aber auch persönliche Gegebenheiten wie der Altersunterschied und die den Mann um Kopfeslänge überragende Körpergröße (eindrucksvoll festgehalten auf dem Titelfoto von Band III), die Therese gelegentlich, aber eben noch etliche Jahre hin an einer dauernden Verbindung mit Artur zweifeln ließen. Doch im Sommer 1905 fand die Hochzeit statt, und es war der forscher, ungeduldigere Bräutigam, der sie herbeiführte. Sie war zugleich der Beginn eines fast ein halbes Jahrhundert währenden Ehelebens, das auch gelegentliche, menschlich-unvermeidliche Trübungen niemals ernsthaft gefährden konnten. Davon zeugt der Briefwechsel in schöner und anrührender Weise.

Sein beachtlicher Umfang verdankt sich in erster Linie einem saisongebundenen, standortlosen Arbeitsablauf, der vorrangig solistisch tätigen Musikern nun einmal auferlegt ist. Für die Schnabels kam hinzu, daß nach anfänglich häufigeren gemeinsamen Auftritten sich die künstlerischen Wege, vor allem dann ab den zwanziger Jahren, immer öfter trennten und schließlich durch Thereses recht frühzeitige Beendigung ihrer aktiven Laufbahn, zugleich aber auch durch den wachsenden öffentlichen Erfolg des Pianisten-Gatten monatelange Tourneeabwesenheiten geradezu die Regel wurden. Die damit verbundenen, nicht zuletzt physischen Belastungen eines unsteten Lebens haben zweifellos Schnabels Gesundheit untergraben und dann auch zu seinem relativ frühen Tod beigetragen. Bereits 1922 schreibt der Vierzigjährige: „Ich bin müde und abgespannt; 22 Konzerte und 26 Proben in zwei Monaten, dazu täglich fast Gesellschaft, das

dürfte für jeden viel sein: und ich werde älter. Und Du weißt, daß ich niemals, in keiner Probe, mit halber Kraft arbeite“ (719).

Die Briefsammlung ist aber auch eine Dokumentation der Emanzipation der Frau, die ihrem Mann allezeit eine als gleichrangig akzeptierte Partnerin war. Deutlich wird dies einerseits in der klaren, unsentimentalen Selbsteinschätzung ihrer spezifischen künstlerischen Fähigkeiten, die sie vorrangig zur Lied- und Konzertsängerin, verbunden mit gesangspädagogischem Wirken bestimmte. Nach dem Abschied vom Konzertsaal wird die Gesangspädagogik zentraler, bis zum Lebensende anhaltender und allezeit erfolgreicher Arbeitsinhalt. Sie ist es auch, die das Ehepaar immer wieder für einige Zeit zu gemeinsamer Arbeit zusammenbrachte: von 1933 bis 1939 unterrichtete Artur Schnabel in den Sommermonaten neben Therese und dem von den Nazis vertriebenen Geiger der Berliner Philharmoniker, Szymon Goldberg, in ihrer Privatschule in Tremezzo am Comer See insgesamt rund 50 Schüler, unter ihnen Clifford Curzon, Leon Fleisher und Dinu Lipatti.

Andererseits bleibt Therese Behr-Schnabels stets temperamentvolles, zuweilen drastisches Urteil über die künstlerische Bedeutung ihres Mannes sachlich und geprägt von kollegialem Metierverständnis, das ihm angesichts lange Zeit anhaltender, zum Teil grober, ja feindlich gestimmter Zeitungskritiken nicht erst in den Emigrationsjahren einen lebenswichtigen Halt gegeben hat. So schreibt sie an Schnabel bereits 1909: „Die(se Kritiker) machen sich ja nur lächerlich mit ihrem saudummen Geschwätz (...) Dein großes Können und Deine unbeschreibliche einzigartige Kunst die sich mit nichts vergleichen läßt und gar keine Kunst, sondern tiefste Natur und wärmstes Empfinden eines großen genialen Menschen ist“ (417). Und wenige Jahre später: „Wenn Du Dich ganz ausgegärt hast, mein guter Mann wirst Du großartiger sein, wie die alle mit einander, ich hab Dirs mit Deinem Klavierspiel vorausgesagt, damals, wie Du achtzehn und manchmal so verzagt warst, und ich sag’ Dirs heute für Dein Komponistentum voraus, und ich irre mich nicht“ (504). Eine weitere Bemerkung Thereses scheint direkt, wie eine Bestätigung, an das kategorische Wort Leschetizkys

über seinen Schüler anzuschließen, der als „Musiker“ zum bloßen „Pianisten“ nicht geeignet sein dürfte: „Ich habe das Glück meine Empfindungen offen ausdrücken zu können, das ist auch meine ganze Begabung und dann Schluß! und Du, wo soll ich da anfangen und wo soll ich da aufhören! als Künstler einzigartig in jeder Hinsicht, in Deiner Empfindung ist nicht nur Wärme, Innigkeit und Herzblut, sondern auch Verstand und Geist und dann der Musiker“ (484).

Artur Schnabel erwiderte die Wertschätzung seiner Frau uneingeschränkt, auch wenn er anfangs von patriarchalischen Ansichten nicht ganz frei war und der Neunzehnjährige ihr, der immerhin Fünfundzwanzigjährigen, den „Glauben“ zumutete, „daß die Frauen in allem, - bis auf eins - höher stehen als die Männer. Dieses eine ist das geistige Schaffen“ (79). Doch dann verschwand dieser Ton und es folgten allseitige, ungekünstelte Liebeserklärungen, deren geradezu literarisches Niveau ein weiteres Talent Schnabels verrieten - die Fähigkeit poetischer Schilderung von Erlebnissen und Empfindungen, die zahlreiche seiner Briefe auszeichnet: „Du weißt es genau und bei Art und Grad unserer Verbundenheit weißt Du auch genau, wie sehr die Wünsche, die ich für Dich hege, gerade den Wünschen vollkommen entsprechen, die ich für *mich* hege. Einander zu sein: der Halt in der Strömung, die Ermunterung in der Ermüdung, die Bremse in der Gefahr, Warnung im Übermut, der immer ergänzende Teil, die immer teilende Fülle, der Ausgleich in Tun und Lassen, und so das eigenste Ich zu finden in dienendem Wollen. Fest und geschmeidig“ (848). Und einige Jahre später, zu Beginn von politischen Erschütterungen, die letztlich die Flucht des Ehepaares aus Europa erzwingen werden: „Liebste, unser 29ster Hochzeitstag. Im Ganzen blieb es eine Hoch-Zeit seit damals, und war immer ein Ganzes. Wir sind wesentlich musikalisch, die Eintönigkeit ist nicht unser Element, wir lieben jede Art von Wetter, wissen, daß Sonne und Frühling immer wiederkehren, und nehmen darum Regen und Winter nicht so tragisch – Ich danke Dir“ (965).

Es gibt eine frühe Briefstelle, die davon zeugt, daß Artur Schnabel von Beginn an gemeinsame künstlerische Überzeugungen wahrnahm, die ihrem Zusammenleben über alle Missstimmungen und Konflikte hinweghelfen sollten: „Du hast

gestern prachtvoll gesungen. Gar nicht zu langsam. Je mehr *ritenuto*, desto mehr Empfindung. Das geht über den Horizont musikalischer Fischmenschen oder der Brillantringtenöre aus Italien.“ (80 f.). Hier wird etwas angesprochen, das zum Kern von Artur Schnabels Musik-, Kunst-, ja Weltauffassung hinführt, die eben in der Differenz zwischen „Pianist“ und „Musiker“ keimhaft angelegt ist. Es ist dies auch das beherrschende, das eigentliche Thema des gesamten Briefwechsels, das ihn so wichtig und wertvoll macht - gerade für eine Zeit, in der das nach dem Ersten Weltkrieg von Hermann Broch für Individuum wie Gesellschaft im Weltmaßstab diagnostizierte „Wertvakuum“ Ausmaße angenommen hatte, von denen der Dichter und alle, die mit ihm eines Sinnes waren, kaum eine Vorstellung gehabt haben dürften. Schnabel erlebte den Aufbruch der Massengesellschaft mit ihren Standardisierungen und Normierungen nahezu sämtlicher Lebensbereiche, konzentriert in den öffentlichen Verbreitungs- und Darbietungsformen der Musik. Er sieht das Individuelle, das Einzigartig-Sein allenthalben vom Massengeschmack infrage gestellt und somit vom Untergang bedroht. Aber dies treibt ihn nicht in die Resignation, sondern löst eher seinen Widerstand aus, und zwar mit einer Radikalität, die Schnabels ganzes Wesen erfassen, quasi „in Stellung bringen“ sollte. Auch und zumal sein Klavierspiel betreffend: „Ich spiele nur, ich kann und will nichts anderes, und was und wie und wo ich spiele, muß ich entscheiden dürfen. Erfolg bei der Kunst, und gleichzeitig und gleichwertig Erfolg auf dem Markt scheinen mir fast unvereinbar. Finde ich hier Anerkennung mit wirtschaftlich angenehmen Folgen, sehr erfreulich: denn ich brauche Geld. Finde ich Anerkennung ohne Folgen oder überhaupt keine: nun dann eben nicht. Es ist nur eine Geldfrage. Der Manager steht vor mir wie der Ochs vorm Berge“ (783 f.). Und noch drastischer: „Man wünscht zu empfangen, was zu gewähren ich weder fähig noch lustig bin. Nur Haut, Schale, Oberfläche. Sie kann sehr reizvoll sein. Nur ich frage nicht danach, und bin davon besessen, den Kern zeigen zu wollen (so weit ich komme, dringe); es gibt kein Mittel, die Empfänger meiner Darbietungen mitzunehmen – ausgenommen Einzelne -, sie blicken gespannt auf meine Haut, sie wollen die Hautpflege beur-

teilen. Ich will sie über meine schließlich gleichgültige Person mit Beethoven in Beziehung setzen, sie sollen ihre Bildung vergessen und sich selber zu fühlen beginnen (...) hoffnungslos, hoffnungslos, sie erwarten die Leistung, die vergleichbare teilbare Function der einen Person, wie wird der Triller ausfallen, hat Maier es gestern schneller gekonnt, oh' das harte forte!“ (791).

Hier erscheint nicht zufällig der Name Beethoven. Dessen Werk, insbesondere die 32 Klaviersonaten, die Klaviertrios, die Violin- und Cellosonaten, wird, sobald sich die in den Zitaten geäußerte Haltung Schnabels gefestigt hat, zu Kern und Impuls seines musikalischen Darstellens. Beethoven wird ihm dafür zum Synonym, neben dem - es müßte eigentlich heißen: unter dem er nur noch wenige andere zu akzeptieren vermag: in der Klavierliteratur sind es Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, einzelne Werke von Weber, Chopin oder Liszt. Diese Begrenzung hat zwangsläufig auch negative Konsequenzen, die erwähnt werden müssen. An dieser Stelle geht es jedoch nur erst um Schnabels interpretationsästhetischen Ansatz.

Vor wenigen Jahren erschien eine Sammlung von Aufnahmen Artur Schnabels, die unter dem Motto stand „Maestro espressivo.“ In der Tat dürfte kaum ein anderes Adjektiv sein Klavierspiel besser und erschöpfender charakterisieren als dieses. Ihm unterstellt Schnabel jeden Teilaspekt der Darstellung von Musik, von der spieltechnischen Realisierung des Textes bis zu dessen ideeller Durchdringung und Ausdeutung. Wenn auch Selbstbewusstsein und Selbstgewissheit zu den unabdingbaren Voraussetzungen einer jeden künstlerischen Darbietung gehören, so steigert der Klavierspieler Schnabel sein Selbstwertgefühl in einem Maß, das ihn nur noch wenige andere neben sich gelten läßt. Dessen Besonderheit liegt nun in der Gewißheit, das geistige Wesen des jeweiligen Werkes erfassen zu können, ohne im gleichen Maß davon überzeugt zu sein, Fertigkeiten erwerben zu müssen, die eine adäquate technische Umsetzung ermöglichen. Diese zweiseitige Auffassung kündigte sich schon frühzeitig an, wenn Schnabel in seinen „Erinnerungen“ schreibt: „Auch Brahms habe ich spielen gehört, den Klavierpart seines g-Moll-Quartetts (...) Es war natürlich die großartige Musik,

die mich packte und gefangennahm, aber auch die schöpferische Lebendigkeit und wunderbare Unbekümmertheit, mit der er spielte. Das war für mich die wahre Virtuosität“ („Aus dir wird nie ein Pianist“, Hofheim 1991, S. 34). Ähnliches findet Schnabel auch bei seinem Lehrer Leschetizky: „Jeder Tact ein Bild, das ganze ein Bild, Reichthum, Gestaltung, Farbe, Feuer, Wärme, Schwung. Leben, im Kopf, im Herzen, in den Fingern, in den Fingerspitzen die sensibelste Nervosität, und noch vieles, vieles mehr, all das hat dieser wunderbare alte Mann, all das hat sein Spiel“ (184 f.). Und so formuliert Schnabel denn auch bald sein eigenes Ideal technischer Realisierung: „Ich hätte es nie für möglich gehalten, daß ich eine Passage 200 mal hintereinander spielen kann, ohne dabei an die fernliegendsten Dinge zu denken, daß ich es überhaupt kann. Aber mir scheint: je mehr ich übe, desto untalentirter werde ich. Bis jetzt habe ich die Erfahrung gemacht, daß mir eine Passage, vom Blatt gespielt, besser gelingt, als nach einstündigem Üben“ (194 f.). Das steigert sich bereits beim Dreißigjährigen zu einem entsprechenden Credo: „Ich habe jetzt seit ganz kurzer Zeit so eine Ahnung, daß mein Klavierspiel sich nicht mehr wesentlich verändern wird (...) daß ich nicht mehr darum kämpfe, sondern daß es nun eine Frucht ist: mag sie unansehnlich unschmackhaft vielen sein, es ist eine Frucht. Und ich genieße so viel mehr als früher. Dieser Zustand aber macht es mir, so fühle ich unabweisbar, ganz unmöglich, die Virtuosenlaufbahn im früheren Umfang noch einmal aufzunehmen. Denn ‚genießen macht gemein‘“ (703 f.).

Eine solche hörbar umgesetzte Überzeugung muß die Öffentlichkeit und voran die Kritiker polarisieren - in der Presse Europas, dann auch in den USA ist das Echo nicht zu überhören. Allerdings weckt diese Haltung bei Schnabel selbst einige Zweifel: „Allmählich erkenne ich die nahen Grenzen meiner Technik. Erkenne, wie viel mehr davon die meisten meiner Fachgenossen haben. Die Zeit, die ich zu ihrer Erlangung verwendete, ist ja vergleichsweise auch gering (...) (Ich *weiß* das, kann es kaum ändern, und bin nicht gerade glücklich über diese Klarheit.)“ (772).

Die „Klarheit“ wird um so deutlicher und damit auch bedrängender durch den ab den zwanziger Jahren weltweit sich verbreitenden Markt von Tonaufzeichnungen, welcher immer stärker das Hören und vor allem das Verständnis von Musik bestimmt. Die Festschreibung von „Originalität“ und „Fehlerlosigkeit = Makellosigkeit“ wird zur Norm und damit das genaue Gegenteil von dem, was Artur Schnabels Ideal künstlerischer Darstellung ausmacht: „Achtmal habe ich das Es-dur Konzert gespielt (mit Proben), jedesmal anders, jedesmal jetzt mit Freude“ (1084).

Dennoch verweigert sich Schnabel nicht der Schallplattenaufnahme, die ihren Höhepunkt - neben der Kammermusik mit Klavier von Mozart bis Tschaikowsky - bereits in den dreißiger Jahren mit der Einspielung sämtlicher Klaviersonaten Beethovens findet. Freilich vermag sich Schnabel auch hier niemals über seine Bedenken hinwegzusetzen: „(...) habe eben zwei Stunden geübt für diese verwünschte und doch auch nicht unerwünschte Verplattung. Es ist fast eine unlösbare Schwierigkeit, mit der mechanischen Genauigkeit zu spielen, die eine festgelegte, nie mehr verbesserbare Aufführung erfordern würde, ohne kleinlich zu werden, ohne der Gestaltung, dem Inhalt etwas an Aufmerksamkeit und Freiheit zu entziehen. Die Aufgabe ist aber anziehend. Es verbleibt jedoch eine Lüge. Der Mensch kann nicht entseelt, die Maschine nicht beseelt werden. Die Grenzen sind leicht zu verwischen. Der Mensch ist befangen und darum unterlegen. Die Maschine hat keinen Ehrgeiz und kein Bewußtsein. Sie macht das Schlechteste gerade so beteiligt wie das Beste, gibt beidemale alles. Wer wählerisch ist, sollte sich von ihr nicht versachlichen lassen“ (969 f.).

Da ist wieder das Credo Schnabels: die Behauptung des Individuellen, des Offenen, des Veränderlichen, das den Widerstand wachhält gegen Erstarrung, Versachlichung, „Verzifferung“ (Ernst Jünger) als Symptome des „Wertvakuum“. Auch wenn wir heutigen Hörer uns mit den Schallplattenaufnahmen aus den dreißiger und vierziger Jahren begnügen müssen und den Leser der Briefe wie der „Erinnerungen“ Schnabels noch zusätzlich dessen sarkastische Schmähungen der Tonaufzeichnungen irritieren, so bieten sie doch immer wieder Hörer-



lebnisse erlesenster und unvergleichlicher Art: etwa der Beginn der „Waldstein“-Sonate, dessen raunender Ton eine Klangwelt eröffnet, in der das Werk von allem üblichen Virtuosenlärm verschont bleibt; der Variationensatz aus der letzten Klaviersonate op.111, eine an „Transzendenz“ rührende Aufnahme, die Thomas Mann gehört und die ihn vielleicht noch mehr für das Wendell Kretschmar-Kapitel seines „Dr. Faustus“ inspiriert haben könnte als die tiefgründigen musikwissenschaftlichen Hilfeleistungen Theodor W. Adornos.

Nicht minder schwierig, da nicht minder zwiespältig erscheinen die Aussagen des Briefwechsels über Schnabels eigene Kompositionen: anfangs und naheliegend sind es meist klavierbegleitete Lieder (neben einem singulären Klavierkonzert), dann, ab den zehner/zwanziger Jahren, vor allem Klavier- und Kammermusikwerke (u.a. eine Klaviersonate und diverse Stücke, Duos und Trios für Streicher und Klavier, 5 Streichquartette und 3 Sinfonien, letztere zwischen 1938 und 1948 entstanden).

Auch wenn gelegentlich und in den USA sicher häufiger als in Europa Aufführungen stattfinden, so wird man wohl nicht behaupten können, daß die zitierte Voraussage der Ehefrau („wenn Du Dich ganz ausgegärt hast (...) wirst Du großartiger sein, wie die alle mit einander“) eben auch für Schnabels „Komponistentum“ gelten kann. Er teilt den Geburtsjahrgang um 1880 mit Arnold Schönberg, Charles Ives, Igor Strawinsky, Bèla Bartòk, Anton Webern oder Alban Berg, deren Werke der kompositorischen Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts Profil gaben und noch immer Impulse geben, während Schnabels Kompositionen dagegen nur geringe Resonanz fanden und auch künftig wohl kaum intensivere Wirkung erzielen dürften. Das hat mit deren vernehmbar unentschiedenen Stellung zwischen „alt“ und „neu“ zu tun - mit der Frage also, in wieweit die Weiterführung von Traditionen zugleich Überschreitung erfordert, die dann eben auch Widerspruch erzeugende Negation bedeuten, um in den Aufbruchstendenzen des neuen Jahrhunderts eine eigene Stimme, einen eigenen Charakter zu formen. Schnabels Position gleicht hierin in etwa der von Alexander Zemlinsky, Franz Schreker oder Max von Schillings (dem sich Schnabel

freilich weit überlegen glaubte: „Ich componiere viel besser als Max Schillings. Ich habe wenigstens etwas Talent und Eigenart“ (133). Hinzu kommt, daß Schnabels Temperament ihn zu wenig bedachten und sogar ignoranten Urteilen über komponierende Zeitgenossen hinreißt, wobei er da meist eines Sinnes mit der Ehefrau ist. 1928 schreibt Schnabel ihr: „abends hörte ich die Gurrelieder unter Schönberg's Leitung. Tragischer Fall eines Halbgenies, wenn man seine ganze bisherige Leistung betrachtet“ (833 f.). Und 1934: „Klavierstücke, Schönberg, furchtbar langweiliges Zeug, verstaubt, vermodert, die Zeiten sind vorbei“ (1034). Aber auch für Strawinsky oder Schostakowitsch hat Schnabel wenig Verständnis: „Strawinskys hochbegabte Schaustellung des Kampfes gegen Ausdruck ist ein bewundernswerter und finsterer Spaß (in seiner Klaviersonate die ich auch gestern hörte). Der Vorsatz ist sehr ärgerlich und unernst, die Vorführung echt, aber vergeudet“ (1322). Schnabels Verdikt über Schostakowitsch bekundet angesichts ihm durchaus gegebener Informationsmöglichkeiten ein kaum nachvollziehbares, an Zynismus grenzendes Unwissen von subjektiv-intellektuellen wie historischen Hintergründen in der Sowjetunion des Kriegsjahres 1942: „Gestern hörte ich Schostakowitschs fünfte; sie dauert nicht so lange wie die Belagerung. Das ist fast der einzige Unterschied. Wo sie nicht öde ist, ist sie ordinär. Handwerk dürftig, Einfälle Ladenhüter“ (1286).

Diese Worte geben Anlass, etwas näher auf Schnabels Urteil über zeitgeschichtliche Ereignisse einzugehen. Zunächst erscheint es sonderbar, wie verhalten das Echo von Krieg und Nachkrieg in den zehner und zwanziger Jahren im oftmals so wortreichen Briefwechsel der Schnabels sich vernehmen läßt. Man lebt trotz einiger Irritierungen durch die Umwelt in letztlich noch einigermaßen gefestigtem gesellschaftlichen Umfeld und ist nach wie vor ausgefüllt mit den Anforderungen des künstlerischen Alltags. Selbst in Berlin, im April des Jahres 1933, kann es noch geschehen, daß Therese an einem Tag (11. April) ihrem Gatten mitteilt, „daß (...) für Wagen die ab 1. März 33 gekauft werden, keine Steuern zu entrichten sind“ und daß damit „nun der Moment gekommen (sei), einen Wagen zu kaufen“ (991). Zwei Tage später (13. April) berichtet sie ihm: „Ges-

tern kam ein Telefonanruf, der wie eine Bombe bei uns einschlug: in einer Stunde sei Haussuchung bei uns, dies als Warnung von einem großen Bewunderer Artur Schnabels (...) Stefan und ich vollkommen ruhig und humorvoll. Bitte, was soll man bei uns suchen, was soll man finden, wir haben nichts was wir verbergen sollten, warum soll ich mich aufregen. Ich wartete also und bis jetzt ist keiner gekommen, ich habe alle Schränke und Schubladen aufgeschlossen zur gefälligen Ansicht“ (992).

Obwohl Artur Schnabel nach wie vor ständig in der Welt umherreist, er und seine Frau zahlreiche persönliche Verbindungen unterhalten und die öffentlichen Ereignisse also über „normales“ Maß hinaus wahrnehmen können, halten sie noch erstaunlich lange und trotz grundsätzlicher, quasi gedanklicher Gegnerschaft zum Naziregime an merkwürdig ambivalenten Ansichten fest. So heißt es noch 1937 in einem Brief Artur Schnabels: „Sachlich hat Deutschland mit dem Anspruch, im eigenen Hause unbeschränkter Herr zu sein, doch ganz recht. Die Aufmachung ist allerdings unwürdig, blöde und überflüssig. Die Schwierigkeiten werden erst auftauchen, wenn Deutschland auf eigenem Boden sein Ziel erreicht hat, vielleicht auch einige Kolonien bekommen haben wird. Dann wird es vermutlich nach fremdem Boden schreien und langen, und das wird wohl Krieg bedeuten. Sein Ausgang, wie immer, kann kaum ins Paradies führen. Schicksal, nicht Schuld“ (1144 f.).

Dieser Ton, der wie der eines Unbeteiligten, ein Geschehen von außen Betrachtenden klingt, ändert sich erst mit dem sogenannten „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich - allerdings zunächst auch nur zögerlich. Schnabel spricht vom „Verlust seines Vaterlands“, den er - „sonderbares Erlebnis eines erwachsenen Mannes“ - „durch die Tageszeitung“ erfahren habe (1214). Auch in den folgenden Wochen und Monaten vermag Schnabel geschliffen-distanziert, pointensicher, aber eben auch wenig weitsichtig zu berichten: „Mich haben die Schläge hart getroffen, auch leiblich: ich weiß nicht, was mit meinen Ausreisepapieren geschehn soll, die zwangsläufige Veränderung dünkt mich unannehm-

bar, einstweilen ziehe ich Erkundigungen ein. Ein anderer Planet, für Ferienaufenthalt, wäre reizvoll“ (1216).

Die Ausmaße der längst begonnenen Katastrophe scheinen Schnabel erst durch das Schicksal seiner Mutter bewußt geworden zu sein. Nach der Eingliederung Österreichs, die jeden weiteren Aufenthalt von Artur und Therese Schnabel ausschließt, müssen sie eine Lösung für die Achtzigjährige finden. Laut Anmerkung (1713) seien verschiedene Versuche der Familie gescheitert, sie in die USA zu holen. Der Sohn stimmt dann einer Entscheidung zu, die noch einmal ein geradezu niederschmetterndes Maß an Ahnungslosigkeit gegenüber der aktuellen Lage verrät: „In Wien ist sie gut untergebracht, spielt eine gewisse Rolle, hat ihren täglichen kleinen Schwatz mit alten Freunden, ihre Kaffeegesellschaften, wo könnte man ihr das bieten“ (1233).

Ernestine Schnabel, die Mutter, stirbt 1942 im Alter von 84 Jahren im KZ Theresienstadt. Sie war eines der Millionen Opfer der Naziherrschaft, die mit ihrem Antisemitismus jeden Menschen verfolgte und zu vernichten suchte, der „jüdischer Herkunft“ war. Zu ihnen gehörte auch Artur Schnabel.

Sein frühzeitig begonnener und bald auch international erfolgreicher Aufstieg als Solist und Kammermusiker machte ihn, wie so viele Musiker seit dem 19. Jahrhundert, zu einem Weltbürger. Der ständige Wechsel der Gastspielländer, für Schnabel aber auch der besondere Umstand, daß sein Repertoire in singulärer Weise von klassisch-romantischer Instrumentalmusik deutscher Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt wird, ließ jede Form eigener nationaler Bindung in den Hintergrund seines Lebens treten - die Wendung „Verlust seines Vaterlands“ im oben angeführten Brief an Therese vom März 1938 wirkt wie ein Zitat, betont noch dadurch, daß er die Nachricht in den USA aus einer Zeitung erhielt. Die nachfolgenden Kriegs- und Nachkriegsereignisse bestärken Schnabel nur in seiner pessimistischen Sicht der Weltlage. Eine Briefpassage von 1920: „Die den Krieg verursachten, wie auch seinen Ausgang, sind durchaus obenauf, mit einem kleinen Zuwachs aus Schichten, die früher noch keinen Zugang zu gesellschaftlichen Höhen fanden. Das Geld ist aber der beste Wegbe-

reiter, und so ist die Sterbelebewelt etwas bunter gemischt“ (600) erscheint 1943 in einem Brief aus den USA in variiertes, freilich verschärfter Form: „Ich habe das Gefühl nirgendwo zu sein. Es gibt nur ein künstliches, unwahres Heute. Aufputz der Verkommenheit. Vorhangwelt. (Screen.) Geltung ohne Leistung. Jeder Minderwertige schreitet gehoben, er sieht sich selber im Schaufenster. Jeder Höherwertige schreitet gesenkt, er ist ganz allein. Ich hoffe, daß es nicht mehr lange dauern kann“ (1303).

Dennoch erwecken der Zusammenbruch Nazi-Deutschlands und die Aussicht auf einen grundlegenden Neuanfang auch bei Schnabel einige Zuversicht, allerdings bis an sein Lebensende vermischt mit Skepsis: „Je mehr Zerstörung, desto mehr Arbeit nachher. Je mehr Mangel, desto groß der Bedarf an Hilfe, die, aus Selbsterhaltungsgründen, von den Siegern nicht versagt werden kann. Die Aufgabe für das kommende Geschlecht ist unermeßlich“ (1348).

Artur Schnabel hat bei alledem stets „die Welt“ im Blick, die Not ist eine die Menschheit betreffende und nur in dieser Dimension - wenn überhaupt - zu lindern. Von Lösung oder Aufhebung ist nirgendwo zu lesen. Auch nicht von Perspektiven, die von einer Religion geboten würden. Schnabel ist a-religiös, somit auch a-jüdisch, und die in den Briefen erwähnten Berührungen mit dem Judentum sind entweder neutral oder - dies mehrheitlich - mit negativen Erlebnissen verbunden: mit russischen Grenzbehörden, die einem „Juden“ die Einreise verweigerten und diese offenbar erst erlaubten, nachdem Schnabel sein „Christentum“ belegen konnte - das ihm ebenso gleichgültig war (86). Dann, und dies ist das eigentliche, das „Urerlebnis“, mit Gesetzen bis hin zur „Endlösung der Judenfrage“, die ihn ein Judentum aufzwingen wollten, das er niemals in seinem bewußt gelebten Leben - nachdem er das Haus der jüdischen Eltern („gemäßigt-orthodox“ heißt es in den „Erinnerungen“, 17) verlassen hatte - angenommen hat. Und zwar weder im Sinn einer Religionszugehörigkeit noch in dem von „nationalen“, „völkischen“ oder „rassischen“ Merkmalen, ein Gedanke, den Schnabel nur als absurd und empörend empfunden haben dürfte. Irgendeine Bemerkung dazu gibt es in den Briefen nicht - wie etwa diejenige Gustav Mah-

lers in einem Brief an seine Frau Alma über schmutzig, aber ihrer Religion entsprechend gekleideter Juden in Warschau: „Mit denen soll also ich verwandt sein?! Wie trottelhaft mir die Racenlehren erscheinen“ (Alma Mahler: Erinnerungen an Gustav Mahler, Frankfurt/M. 1971, 260). Dem hätte Schnabel wohl uneingeschränkt zugestimmt.

Dies gibt Anlass, noch einiges zur Herausgabe des vorliegenden Briefwechsels anzumerken. Das Verdienst, ihn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben, muß nicht weiter hervorgehoben werden - er trägt in der Tat dazu bei, „ein halbes Jahrhundert Musik“ transparent zu machen in vielen Details, von denen hier nur wenige genannt werden konnten. Allerdings ist nicht recht zu erkennen, an wen sich die Publikation wendet bzw. ob die Herausgeber überhaupt hierauf eine Überlegung richteten. Gemeint ist damit die Tatsache, daß selbst in dieser Auswahl (!) von 1254 (!) Dokumenten (von rund 1600 bislang bekannten) die wichtigen nicht anders als in der Minderzahl und zudem auch nur schwer aufzufinden sein können. Redundanz ist da nicht zu vermeiden - und so verliert eine Vielzahl von Briefen insbesondere über die Konzertreisen, die für sich genommen durchaus Mitteilenswertes enthalten, in der Masse aber sich endlos wiederholen, an Interesse. Hier wäre dringend weitere Auswahl vonnöten gewesen.

Die Briefbände I und II werden von einer Einleitung eröffnet, in der die Herausgeber in instruktiver Weise die individuelle und die gemeinsame Entwicklung ihrer Protagonisten schildern, ergänzt durch Anmerkungen zur Überlieferung der Briefe und Hinweise zu den Editionsprinzipien. Band III ist ausschließlich dem „Anhang“ vorbehalten und umfasst immerhin über 500 Seiten: ein ausführlicher Anmerkungsapparat, Dokumentenfaksimiles und Fotos, synoptische Zeittafel, Briefverzeichnis, Kurzbiographien, Ensembleverzeichnis, Bibliographie, Werk-, Repertoire- und Namenregister. Das unverkennbare und verdienstvolle Bemühen der Herausgeber um weitestgehende Zusatzinformationen wirft allerdings auch kritische Fragen auf. So

dürften die rund 500 Kurzbiographien bestenfalls geteiltes Interesse finden. Sie enthalten größtenteils wörtliche Übernahmen aus der Wikipedia-Enzyklopädie

bzw. aus LexM, die teilweise willkürliche Faktenansammlungen in nicht selten laienhaften Formulierungen bieten. Da hilft der eigene Blick in ein Lexikon (einschließlich Wikipedia, selbstverständlich) wohl jedem Leser weiter. Das mehrbändige Briefkonvolut verlangt ja auch sonst von ihm einiges an Aufnahmebereitschaft.

Das Personenregister berührt noch einmal die Frage des Religiösen. Die Herausgeber halten es offensichtlich für unerlässlich, Personen, für die sie eine „jüdische Herkunft“ ausmachen, entsprechend zu kennzeichnen. Demnach ist Gustav Mahler ein „österr.-jüd. Komponist“ (2026), David Oistrach ein „russ.-jüd. Geiger“ (2031), Ernest Samuel Markower ein „engl.-jüd.? Begründer der Museums-Konzerte in London“ (2026) usw.usf., Benno Moisseiwitsch aber nur „ein russ.Pianist“ (2029) und Heinrich Grünfeld nur ein „österr.-dt. Cellist“. Theodor W. Adorno ist übrigens gar nichts, während Georg Friedrich Hegel wenigstens ein „dt. Philosoph“ ist. Will sagen, auch dieses Personenverzeichnis zeichnet sich neben fragwürdigen Angaben zur Religionszugehörigkeit (es wird hier vermieden, den Zusatz „jüd.“ in einem anderen Sinn zu interpretieren) durch mangelhafte Systematik und wiederum auch durch laienhaft-beliebige allgemeine Personenkennzeichnungen aus. Zu wünschen bleibt also auch hier, daß in absehbarer Zeit eine fachlich revidierte „Auswahl aus der Auswahl“ vorliegt.

