

Der Komponist Artur Schnabel

Noch immer ist wenig bekannt, dass der als Pianist berühmte Artur Schnabel (1882–1951) ein umfangreiches und gewichtiges kompositorisches Oeuvre hinterlassen hat. Es ist von solcher Originalität, dass es schwierig ist, den Komponisten Schnabel in eine der bekannten Strömungen der Musik des 20. Jahrhunderts einzuordnen. Schnabel selbst hat es auch stets abgelehnt, sich einer «Gruppe» oder «Schule» anzuschließen und nahm in Kauf, nicht aufgeführt zu werden. Erfolg (den er als Pianist zur Genüge hatte) war ihm unwichtig; es kam ihm nur darauf an, seine kompositorische Individualität ohne irgendwelche Rücksichten zu verwirklichen. So konnte sich Schnabel zu einem Komponisten von seltener Radikalität entwickeln: seine Werke sind oft überreich an Gedanken und berühren Extreme von Komplexität und Differenzierung. Aber auch dort, wo Überfülle einen beinahe improvisatorischen Habitus bewirkt, liegt strenge Organisation der Komposition zugrunde. Das Prinzip der entwickelnden Variation verbindet den Komponisten Schnabel mit jener klassischen Tradition, der er sich als Interpret verpflichtet fühlte.

Artur Schnabel, compositeur

On sait peu, aujourd'hui encore, qu'Artur Schnabel (1882–1951), pianiste célèbre, a laissé derrière lui une oeuvre étendue et importante de compositeur. Elle est d'une telle originalité qu'il est difficile de classer Schnabel compositeur dans l'un des grands courants de la musique du 20ème siècle. Schnabel lui-même s'est constamment refusé à se rallier à un «groupe» ou à une «école», et s'est accommodé du fait de n'être pas joué. Le succès (qu'il avait à satiété comme pianiste) lui importait peu; seule comptait la réalisation sans concessions de son individualité compositionnelle. Il devint ainsi un compositeur d'une radicalité rare: ses oeuvres sont souvent remplies d'une profusion d'idées et atteignent à l'extrême de la complexité et de la différenciation. Mais, même là où la profusion engendre une structure proche de l'improvisation, une organisation serrée est à la base de la composition. Le principe de la variation développée relie Schnabel compositeur à la tradition classique dont il fut l'interprète.

Von Albrecht Dümling

«Pianist und Komponist» gab Artur Schnabel im Herbst 1925 als Berufsbezeichnung im Personalblatt der Hochschule für Musik Berlin an, wo er soeben eine planmässige Klavierprofessur übernommen hatte. Während in der musikalischen Öffentlichkeit der Pianist Schnabel weit vor dem Komponisten rangiert, war für diesen selbst die Rangfolge eine andere; das Komponieren bezeichnete er – noch vor dem Unterrichten und weit vor dem Konzertieren – als seine Lieblingsbeschäftigung.¹ Es gab nicht wenige Jahre in seinem Leben, in denen er sich vor allem dieser schöpferischen Tätigkeit widmete. Schon der Mutter war aufgefallen, dass ihr Sohn am Klavier viel lieber improvisierte anstatt systematisch zu üben. Sein Wiener Klavierprofessor Leschetizky münzte auf ihn den Satz: «Artur, Du wirst nie ein Pianist werden. Du bist ein Musiker.» Schon für den jungen Schnabel war technische Brillanz nicht Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zur Darstellung der Werke. Um ihren Sohn wirklich zu einem Musiker zu machen, entschloss sich die Mutter im Jahre 1891, ihn zu dem damals 67jährigen Anton Bruckner in den Unterricht zu geben. Gemeinsam besuchten sie ihn, erhielten aber an seiner Wohnungstür nur den Bescheid: «Ich unterrichte keine Kinder.» Mutter Schnabel wandte sich daraufhin auf Leschetizkys Empfehlung an Johannes Brahms, der

sich hilfsbereiter zeigte. Der kleine Artur Schnabel empfand den Theorieunterricht, den Brahms im Morgenrock zu geben pflegte, jedoch als so trocken und pedantisch, dass er ihn schon nach wenigen Monaten aufgab. Nachhaltiger beeinflusste ihn Eugen Mandyczewski, der Archivar der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, der den Zehnjährigen in Musiktheorie und – wichtiger noch – in die grossen Meisterwerke von Bach, Mozart, Beethoven und Schubert einführte. In diesen Werkbetrachtungen liegt wohl eine der Wurzeln für den Respekt, den Schnabel zeitlebens den klassischen Werken entgegenbrachte; sein Spiel sollte sich später nicht zuletzt durch unbedingte Notentreue von dem der meisten seiner Kollegen unterscheiden. Obwohl der Theorieunterricht bei Mandyczewski nicht über Grundlagen des Kontrapunkts hinausging, regte er doch zu autodidaktischer Weiterarbeit an. Der junge Musiker machte dabei so rasche Fortschritte, dass er 1897 mit seinen Drei Klavierstücken den Leschetizky-Preis gewann. Ein Jahr später wurden diese Stücke im Berliner Simrock-Verlag veröffentlicht, mit poetischen Titeln, die der Verleger vorschlagen hatte: «Douce Tristesse», «Diabolique» und «Valse Mignonne». Schnabel, der durch Mandyczewski im Geist der absoluten Musik erzogen worden war, stimmte den neuen Über-

schriften nur widerstrebend zu. Sogar das Kunstlied betrachtete er als eine Form der absoluten Musik, als ihre letzte und individuellste Form; die Worte dienten, so glaubte er, nur dem Zweck, die Melodie sangbar zu machen.² In jedem Fall sei die Musik dem Text übergeordnet.³ Dies entsprach der Position der «Brahminen», die anders als die «Neudeutschen» den Ausdruck hinter der Form versteckten. Dennoch kann nicht die Rede davon sein, dass Schnabel bei den Liedern, die er ab 1899 für die Sängerin Therese Behr, seine spätere Frau, komponierte, die Texte vernachlässigte; seinen Liedern op. 11 beispielsweise liegen Gedichte der damals modernen Dichter Richard Dehmel, Stefan George und Otto Julius Bierbaum zugrunde.

Spätromantisches

Um die Jahrhundertwende war die Personalunion von Komponist und Interpret keine Seltenheit; vielmehr entsprach sie dem Künstlerideal. Ferruccio Busoni und Max Reger waren zugleich angesehene Pianisten und Komponisten, Bruckner kannte man als Orgelspieler, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Richard Strauss als bedeutende Dirigenten. Andererseits profilierten sich auch so bedeutende Interpreten wie Hans von Bülow, Conrad Ansorge und Anton Rubinstein als durchaus beachtliche Komponisten, die häufig mit eigenen Werken auftraten. Auch Artur Schnabel, der später seine pianistische und kompositorische Laufbahn strikt voneinander trennte, begann zunächst mit Kompositionen für den eigenen Gebrauch: mit Liedern für Therese Behr, die er dann begleiten konnte, sowie mit Klavierwerken. Grosse Hoffnungen setzte er auf ein Klavierkonzert, eine viersätzigige Komposition im Brahms-Stil, die er im Juli 1900 in einem schlesischen Ferienort komponierte und die mit finanzieller Hilfe der befreundeten Familie Rosenheim schon am 17. November 1900 in einem Sonntagnachmittags-Privatkonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters uraufgeführt wurde. Die Komposition erregte freilich nur bei Schnabels engeren Freunden Bewunderung, während sich die Kritik gegenüber diesem Jugendwerk eines Neunzehnjährigen eher zurückhaltend verhielt. Artur Schnabel hat dieses Klavierkonzert danach nie wieder öffentlich vorgetragen. Nur einmal sollte es noch in Berlin erklingen, als Eduard Erdmann es 1920 als Komposition eines angeblichen «Monsieur Lebec» vorstellte (das Pseudonym ist leicht zu durchschauen). Grösseren Erfolg hatte Schnabel mit seinen Liedkompositionen, die im Verlag Dreililien erschienen und auch von anderen Sängern aufgegriffen wurden. Überraschenderweise zog er sie aber kurz nach der Heirat zurück. Unter dem überwältigenden Eindruck der Strauss'schen «Salome», die er zusammen mit seiner Frau nach der Berliner Erstaufführung nicht weniger als siebenmal erlebte, verloren seine eigenen Werke für ihn allen Glanz. Er vollendete

noch seine spätromantischen Klavierstücke «Rhapsodie», «Nachtstück» und «Walzer», komponierte aber danach acht Jahre lang nichts mehr. Die Phase seiner Jugendwerke war abgeschlossen, der Komponist Schnabel befand sich in einem stilistischen Umbruch.

Umbruch

Der Geiger Carl Flesch, der ab 1908 Schnabels Kammermusikpartner war, beobachtete während des Weltkrieges «eine seltsame, in ihren eigentlichen Ursachen unergründliche Umwälzung in seinem Innern». «Der Drang nach selbständigem kompositorischem Schaffen, der seit seinen Knabenjahren erloschen schien, erwachte mit ungewöhnlicher Intensität aufs neue.» Nun entwickelte sich Schnabel, wie Flesch schreibt, vom Wiener Salonkomponisten zum Avantgardisten der Schönberg'schen Richtung. Dem Geiger er-

dürfte auch die im Dreililien-Verlag veröffentlichten Schönberg-Lieder gekannt haben. Unmöglich kann ihm der Übergang zur Atonalität, den Schönberg im Jahre 1908 in seinem Liedzyklus «Das Buch der hängenden Gärten» nach Stefan George vollzogen hatte, entgangen sein. Dem Schnabel-Biographen Saerchinger zufolge hat es ab 1913 regelmässig Diskussionen zwischen Schönberg und Schnabel gegeben. Angeregt durch diese Gespräche, aber auch durch die «Pierrot lunaire»-Melodramen und das «Buch der hängenden Gärten» – Werke, die mittlerweile in Berlin aufgeführt worden waren – begann Schnabel mit der Komposition des langen Gedichts «Notturmo» von Richard Dehmel.⁵

Richard Dehmel gehörte um 1910 zu den meistgelesenen und auch meistvertonen deutschen Lyrikern; seine Gedichtbände «Zwei Menschen» und «Weib und Welt» waren in riesigen



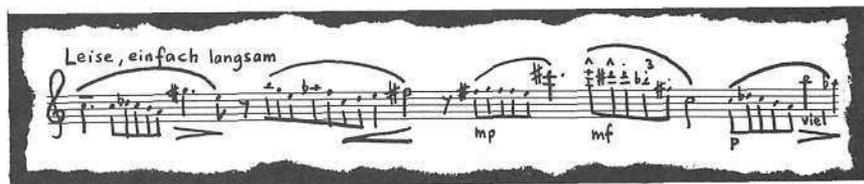
Artur Schnabel (r.) mit seinen Triopartnern Carl Flesch (l.) und Hugo Becker, 1915

schien dieser Wechsel als unorganisch, jedoch bemerkte er an seinem einst so asketischen Musikpartner eine gesteigerte Lebenslust.

Der von Flesch beobachtete Wandel hatte nicht erst 1914, sondern schon vorher begonnen. Wesentlichen Anteil daran hatte Arnold Schönberg, der im Oktober 1911 von Wien nach Berlin übersiedelt war. Artur Schnabel hatte sich für diese Übersiedlung eingesetzt, er hatte zusammen mit Ferruccio Busoni, Oskar Fried, Edward Clark und Alfred Kerr in der Berliner Zeitschrift «Pan» einen Aufruf veröffentlicht, der auf Schönbergs vorgesehene Lehrtätigkeit in Berlin aufmerksam machte. Am 4. Januar 1912 suchte er bei dem Bankier und Mäzen Eduard Arnhold Unterstützung für eine Berliner Aufführung der «Gurrelieder», die damals allerdings noch nicht zustandekam. Schnabel hatte Schönberg schon in seiner Jugendzeit in Wien flüchtig kennengelernt. Er

Auflagen verbreitet. Die Synthese von Naturalismus und Jugendstil und dem Idealismus eines Nietzsche, von Grossstadtbewunderung und Drang in die Natur war charakteristisch für den Aufbruchgeist im Berlin der Jahrhundertwende. Bewusst war Schnabel im Jahre 1898 aus dem ihm dekadent erscheinenden Wien in die moderne, nach der Reichsgründung rasch aufblühende Metropole übersiedelt. Als Hauptvertreter der literarischen Moderne gehörte Dehmel hier, zusammen mit den Gebrüdern Hart und Bruno Wille zum «Friedrichshagener Kreis», benannt nach dem Vorort am Müggelsee, wo auch August Strindberg, Frank Wedekind, der Sozialist Gustav Landauer und andere aufrührerische Geister verkehrten.

«Leben, Kunst und Wissenschaft sind mir gleichermassen reizvoll» hatte Dehmel 1896 in einer autobiographischen Skizze geschrieben. «Wenn ich



Beispiel 1

nicht ein Dichter wäre, würde ich mich als Kulturphilosoph betätigen, das heisst aus Psychologie, Physiologie, Biologie, Soziologie und Technologie eine neue Gesamtwissenschaft über die Menschheit zu entwickeln suchen.»⁶ Schnabel zeigte in seinen Diskussionen ein ebenso weitgespanntes enzyklopädisches Interesse. In seiner Skizze hatte Dehmel hinzugefügt: «Für Musik bin ich äusserst empfänglich». Auch die Komponisten der Jahrhundertwende waren empfänglich für Dehmels Gedichte, die allein bis 1913 550mal vertont wurden: von Zemlinsky und Schönberg⁷, Max Reger und Karol Szymanowsky, Anton Webern und Conrad Ansoerge, Richard Strauss – und Artur Schnabel. Er behielt sein Leben lang eine zugleich streng naturwissenschaftlich-enzyklopädische wie doch auch naturmystische Weltanschauung bei, die der Dehmels verwandt war.⁸

Anders als etwa die hochstilisierten Gedichte Stefan Georges sind die Dehmels von rückhaltloser Offenheit. In ihnen offenbarten sich neue Moralvorstellungen und eine neue Sinnlichkeit. «Ich bin mit allen Sinnen gleichermassen empfänglich», hatte der Dichter 1896 in seiner autobiographischen Skizze geschrieben. «Meine sinnlichen Eindrücke sind stets mit vielen assoziativen Vorstellungen und Ideen verknüpft.» Die Intensität seiner Vorstellungsbilder leitete er u.a. von unwillkürlichen Halluzinationen und epileptischen Anfällen her, die ihn bis zum Alter von 30 Jahren befallen hatten. Aus einem solchen Wachtraum ging das lange Gedicht «Erscheinung» hervor, das er später «Notturmo» nannte. In einem Brief an den Kunstpsychologen Carl du Prel hat Dehmel 1891 den Entstehungsprozess detailliert beschrieben.⁹ Das Gedicht ist die plastische Darstellung eines Traums, der sich auf einen toten Freund bezog.

Musikalische Prosa

Richard Strauss hat dieses Gedicht, das mit freien Rhythmen und wechselnden Reimschemata und Strophenlängen auf der Grenze zur Prosa steht, im Jahre 1899 für tiefe Stimme und Orchester vertont. Artur Schnabel wählte 1914 für sein «Notturmo» lediglich eine Klavierbegleitung, die er allerdings ins Orchester ausweitete. Der wesentliche Unterschied zu Strauss ist die von tonalen Bindungen und Taktstrichen ganz losgelöste musikalische Prosa, die der freien Form des Gedichts folgt. In seinem «Notturmo» verwirklichte Schnabel zum ersten Mal das Ideal eines «natürlichen», ganz der Einheit von Verstand und Gefühl entspringenden assoziativen Komponierens.

Das Klavier beginnt mit einer einstimmigen unbegleiteten Melodie, die mit stufenmässigem Sekundfall, emphatischem Sept-Sprung und fallenden Terzenketten bereits das Grundmaterial der ganzen Komposition enthält (*Beispiel 1*). Diese Melodie wird sodann mit der Vortragsbezeichnung «sehnsüchtig und ganz frei» und begleitet von einer sequenzierten viertönigen Seufzerfigur wiederholt. Im zweiten, langsameren Teil des Klaviervorspiels stehen sich ein Tritonusanstieg c-d-e-fis und der Terzfall h-g («sehr weich und seufzend») gegenüber.

Wie schon die Vortragsbezeichnungen andeuten, basiert diese Musik ganz auf der Expression. Schnabel stützt sich auf den expressiven Gehalt der Intervalle, der durch den Text an Deutlichkeit gewinnt. Beispielsweise wird der Sekundfall bei den Worten «so müd hin» zur Seufzerfigur. Von grösserer expressiver und zusammenhangbildender Funktion ist die Tonfolge des'-c''-as'-f' bei den zentralen Worten «sein flehendes Lied» (*Beispiel 2*). Diese den ersten Tönen des Vorspiels (a'-gis''-e'') ent-



Beispiel 2



Beispiel 3

nommene Intervallfolge kehrt bei «meine Seele», «ein Schatten», «und weinen» (4. Textstrophe), «und weinend» (6. Strophe) sowie bei «das flehende Lied» (8. Strophe) wieder. Offensichtlich wollte Schnabel inhaltliche Entsprechungen durch gemeinsame Motive verdeutlichen.

In der Mitte der Komposition verwandelt sich das Septimen-Motiv beim Wort «Wunde» zu einer Kette von vier fallenden Terzen, die kurz nach dem dynamischen Höhepunkt des Gesangs (dreifaches Forte, «aufschreiend») bei «wehevoll» und «flutete» wiederkehrt. In der 6. Strophe verliert die Vision des toten Freundes an Bedrohlichkeit. Bei den Worten «blutete», «Wunde» und «weinend» reduziert sich der vierfache zum dreifachen Terzfall, zum fallenden Dreiklang. Kurz bevor im Traum der verblichene Freund erneut Abschied

nimmt, gibt es im Klavier ein leidenschaftliches Zwischenspiel mit einer Art Reprise des Vorspiels, nun allerdings in fast schon orchestraler Dichte (Beispiel 3).

Eine Reminiszenz an die 2. Strophe bringt das Bild des Mondes, bevor dann im Nachspiel im rhythmisch vergrösserten Kanon «fast ohne Ausdruck» der Anfang wiederkehrt. Eine Komposition schliesst sich, in der Schnabel bei enger Anlehnung an Form und Inhalt des Gedichts und in permanenter Entwicklung von motivischen Zellen zu einem Höchstmass an musikalischer Freiheit kam.

Artur Schnabel hatte die Mitte 1914 vollendete Komposition seiner Frau Therese zugeeignet, obwohl diese bis dahin nur tonale Lieder gesungen hatte. Anlässlich eines Wohltätigkeitskonzerts für Kriegsgefangene wagte sie sich 1918 zusammen mit ihrem Mann an die Uraufführung, die allerdings wegen der freien, dissonanten Musiksprache auf Unverständnis stiess. Ein Teil des Publikums floh und die Kritiker liessen sich über den «Fall Schnabel» aus: Wie war es möglich, dass dieser grossartige Interpret klassischer Werke so «hässliche» Musik schrieb? Obwohl die Schnabels das «Notturmo» im Mai 1920 bei den Mahler-Festen in Amsterdam und Wiesbaden mit grösserem Erfolg aufführten, geriet die Komposition danach so sehr in Vergessenheit, dass Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann ihre Aufführung des «Notturmo» bei den Berliner Festwochen 1984 fälschlicherweise als Uraufführung ankündigen konnten. Dank einer vorzüglichen Interpretation errang die Komposition neben Dehmel-Vertonungen von Schönberg, Zemlinsky, Strauss und Webern den stärksten Beifall.

Entwickelnde Variation

Einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zu einer eigenen Musiksprache stellte neben dem «Notturmo» das 1. Streichquartett dar, welches im Sommer 1918 im baltischen Ferienort Dievenow fertiggestellt wurde. Obwohl Schnabel mit diesem Werk wieder zu einem tonalen Rahmen zurückkehrte – als Grundtonart ist d-moll vorgezeichnet –, knüpfte er in Melodik und Rhythmik an den chromatischen Stil und die freie Prosa des «Notturmo» an. Gegenüber der Dehmel-Vertonung wird im Streichquartett das Prinzip der entwickelnden Variation noch konsequenter eingesetzt – wohl auch eine Frucht der Auseinandersetzung mit Schönbergs Werken. So wird das zweitaktige Unisono-Hauptthema bei seiner Wiederholung gleich akkordisch gesetzt und mit «trotzigen» Sforzato-Akzenten versehen (Beispiel 4). Die dritte Zweitaktgruppe (T. 5-6) übernimmt vom Thema lediglich den Rhythmus, der in der vierten Zweitaktgruppe in die beiden Unterstimmen wandert. Beibehalten wird in der Melodik trotz aller Veränderungen der charakteristische Terzfall. Bei seiner fünften Wiederkehr (Takt 8-10) und der nachfolgenden Sequenzierung (T.

I. ALLEGRO ENERGICO E CON BRIO
Artur Schnabel

The image shows a page of a musical score for a string quartet. The title is "I. ALLEGRO ENERGICO E CON BRIO" by Artur Schnabel. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It features three systems of music. The first system starts at measure 5, marked "trotzig" and "ff". The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 15, with tempo markings "d. = 84 (I. etwas zurückhalten sehr kräftig)", "II. rit.", and "III. d. = 63 in tempo". Dynamic markings include "sempre ff" and "ten.". The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Beispiel 4 (mit freundlicher Genehmigung der Universal-Edition)

10-12) wird das zweitaktige Thema zwischen erster Violine und Unterstimmen aufgespalten. In der Violine fällt dabei ein Dreiklangsmotiv auf, das nach einer Dehnung in der sich anschliessenden irregulären Dreitaktgruppe bereits das ausdrucksvolle Nebenthema (T. 34 ff.) vorbereitet.

Dem Kopfsatz liegt die Sonatenhauptsatzform zugrunde. Auf das Seitenthema ohne Tonartenvorzeichnung (T. 53 ff.) folgt eine kurze Durchführung (T. 115-169). Sie ist wohl auch deshalb so knapp geraten, weil ohnehin dem ganzen Satz Durchführungsprinzipien zugrundeliegen. Dagegen überraschen die raschen Tempowechsel in der Reprise (T. 170 ff.) und der sich verlangsamenden Coda. Tempowechsel kennzeichnen auch den zweiten Satz, ein Andantino grazioso. Extrem ist der Tempogegensatz zwischen dem dritten Satz, einem Larghetto, das «so ruhig wie nur denkbar», das zu spielen ist, und dem Prestissimo-Finale. Extreme Tempi charakterisierten nicht nur den Komponisten, sondern auch den Pianisten Schnabel.

Da die Druckausgabe des 1. Streichquartetts erst im Jahre 1927 erschien, konnte der Komponist schon seine Erfahrungen mit der Ullstein-Ausgabe der Beethoven-Klaviersonaten einarbeiten. Sein Kampf gegen Interpretieren-Willkür

hatte hier zu einer peniblen Genauigkeit bei der Bezeichnung des Notentextes geführt. Diese Genauigkeit gegenüber dem Notentext behielt er auch als Komponist bei. Differenziert sind nicht nur die Tempoangaben, die häufig innerhalb nur weniger Takte wechseln, und die ungewöhnlich ausführlichen Vortragsbezeichnungen, sondern auch die dynamischen Bezeichnungen, die vom dreifachen Forte bis zum fünffachen Piano reichen. Vor allem aber aus den Vortragsangaben geht hervor, wie expressiv Schnabel seine Musik verstand. Niemand sonst war auf diesem Gebiet so erfindungsreich wie er. Während etwa das Andantino «im behaglichen Wanderschritt, ganz ohne zu eilen» schliesst, ist das lyrische Thema des folgenden Larghetto «äusserst zart und schwärmerisch, selig geniessend» zu spielen. Zu dem sich anschliessenden langsameren Thema lautet die Vortragsbezeichnung «eindringlicher, etwas klagend, flehend, aber weich».

Schnabel gibt aber nicht nur den Ausdruck an (mit Adjektiven wie «liebenswert, ausgelassen, anmutig, fröhlich singend, wütend und frei, mit aller Beseltheit und Hingabe, wie gehetzt, leichtsinnig, mit Schelmerei, derb, taumelnd, feurig, wie gepeitscht»), sondern bezeichnet auch sehr genau das dynamische Verhältnis der Stimmen.

Während Schönberg in seinen Partituren nur zwischen Haupt- und Nebenstimmen unterscheidet, gibt es bei Schnabel vier verschiedene Kürzel:

- h = hervortretend
- e.h. = etwas hervortretend
- z = zurücktretend
- e.z. = etwas zurücktretend

Wie in seinem Klavierspiel und seinem Unterricht¹⁰ beachtete Schnabel auch in seinen Kompositionen ausserdem sehr strikt die Abweichungen von der regelmässigen Periodik der Zwei-, Vier- oder Achttaktgruppen. Drei-, Fünf- oder Sechstaktgruppen sind also stets als expressives Mittel verwendet und in der Partitur des 1. Streichquartetts durchgängig mit römischen Zahlen bezeichnet.¹¹ Er stützte sich dabei auf Hugo Riemann, der in seinen Phrasierungen der Beethoven-Sonaten von der Norm der achttaktigen Periode ausgegangen war. Bei Schnabel fallen die metrischen Grenzen durchaus nicht immer mit den Grenzen eines Phrasierungsbogens zusammen, jedoch beeinflussten bei ihm die Gewichtsverhältnisse die Darstellung.

Komposition von Extremen

Im folgenden Sommer 1919 komponierte Schnabel ebenfalls in seiner Sommerfrische Dievenow eine riesige, fast einstündige *Sonate für Violine solo*, in der er, wie schon im «Notturmo», auf Taktstriche verzichtete, aber das Prinzip der entwickelnden Variation mit noch grösserer Konsequenz ausbaute. Wieder fällt in der Folge der fünf ineinander übergehenden Sätze der Kontrast von Tempoextremen auf:

- I Langsam, sehr frei und leidenschaftlich
- II In kräftig-fröhlichem Wandschritt durchweg sehr lebendig
- III Zart und anmutig, durchaus ruhig
- IV Äusserst rasch (Prestissimo)
- V Sehr langsame Halbe, mit feierlichem ernstem Ausdruck, doch stets schlicht¹²

Bei ihrer Uraufführung im November 1920 durch Carl Flesch wurde die Violinsonate einhellig abgelehnt. Der Kritiker Rudolf Kastner verwendete in seiner Kritik einige Zeilen aus Walthers Preislied aus «Die Meistersinger»:

Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen.
Diese Wagner-Zeilen formulierte er um zu:

Dem Schnabel, der heut' sang,
dem war der Vogel hold gewachsen.
Flesch hielt den Komponisten zwar nicht für verrückt, jedoch brachte er zunächst nur wenig Verständnis für das enorm komplexe Werk auf: «Im dritten Jahr seiner kompositorischen Häutung widmete er mir eine Sonate für Geige allein, deren Ausführung nahezu eine Stunde dauert. In rührender Unkenntnis des Wesens der Geigentechnik verfasst, schien sie beim ersten Anlauf unlösbare technische Probleme zu stellen. Nach langwierigem Studium gelang es mir, mich in die bizarre Welt Schnabelscher Phantasie einzuleben.»¹³ Rückblickend bezeichnete er das Werk als

ein «interessantes Monstrum ... eine Musterkarte aller der Persönlichkeit ihres Autors anhaftenden Widersprüche.»¹⁴

Dass Schnabels Werke sich nicht gleich beim ersten Anlauf erschliessen, dann aber durchaus Langzeitwirkung ausüben können, erwies sich auch beim 1. Streichquartett, das nach einer umstrittenen Uraufführung auf eine immer positivere Publikumsresonanz stiess. Bei der Berliner Uraufführung im Dezember 1919 durch das Premyslav-Quartett hatte nur Oscar Bie, der Kritiker der «Börsenzeitung», das Werk als revolutionär und neu, als expressionistische Wiedergeburt des Romantizismus, in bezug auf Freiheit von Melodie und Rhythmus bisher unerreicht, gelobt. Beim Deutschen Tonkünstlerfest 1922 in Düsseldorf jedoch erntete das Werk allgemein starken Beifall und wurde von der Universal-Edition Wien sofort zum Druck akzeptiert. Damit hatte Schnabel vor einer Elite von Musikern und Kritikern den Durchbruch als Komponist geschafft. Die folgenden Jahre sollte er sich mit noch grösserer Intensität in die schöpferische Arbeit stürzen.

Überfülle an Gedanken

Im Jahre 1920 löste Schnabel mit der Ankündigung, sich für eine gewisse Zeit vom Konzertieren zurückzuziehen, beim Konzertpublikum Bestürzung aus. Tatsächlich trat er in den Jahren 1920 bis 1923 abgesehen von zwei Amerika-Tourneen nicht mehr öffentlich auf. Dennoch meinte er rückblickend: «Die Jahre von 1919 bis 1924 in Berlin waren musikalisch die anregend-



Eduard Erdmann (l.) und Ernst Krenek, 1956

sten und vielleicht glücklichsten, die ich je erlebte. Ich näherte mich meinem 40. Lebensjahr und es gab eine Veränderung in meinem Leben; hatte ich bis dahin Verbindung mit Menschen, die immer älter waren als ich, so wurde ich von 1919 an sehr stark von jungen Musikern angezogen, die ihrerseits sehr interessiert waren. So gab es lebendige und produktive Kontakte. Die jungen Musiker kamen wenigstens einmal in der Woche. Entweder spielten sie ihre Kompositionen oder hörten zu, wenn ich ihnen etwas vorspielte; dann besprachen und diskutierten wir die Werke bis drei oder vier Uhr morgens und fühlten uns wohl dabei.»¹⁵ Zu diesen jüngeren Komponistenfreunden Schnabels gehörten die Schreker-Schüler Ernst Krenek und Alois Haba sowie der Pianist und Komponist Eduard Erdmann.

Leidenschaftlich, stark und sehr bestimmt; ganz frei gar nicht schnell, immer eher zurückhaltend

Beispiel 5 (mit freundlicher Genehmigung von APNM)

Erdmann hatte im Juni 1920 auf dem Tonkünstlerfest in Weimar mit seiner 1. Symphonie einen Sensationserfolg erlangt.¹⁶ In Schnabel begegnete er einem Menschen, dem Komponieren und Musizieren ebenfalls von gleicher Bedeutung waren. Während Erdmann und Schnabel «in der Form freundschaftlichen Vorspielens und Gedankenaustausches»¹⁷ zusammenarbeiteten, nahm Krenek den Älteren allein als «hauptberuflichen» Komponisten wahr. «Von seinem Klavierspiel, für das er berühmt war, hatte ich keine Vorstellung ...»¹⁸ Als Krenek Schnabel seine neue Klaviersonate mitbrachte und nach den Aufführungschancen fragte, antwortete dieser: «Ach, ich glaube, das ist gar nicht wichtig. Darauf kommt es bei der Musik gar nicht an. Die Hauptsache ist, dass Sie das schreiben und dass es Sie befriedigt!» Krenek war von dieser Antwort zunächst enttäuscht, merkte aber bald, dass dies Schnabels sehr individueller Einstellung entsprach, die sich auch in den intensiven gemeinsamen Gesprächen äusserte. «Hier wurde über Musik und vor allem Komposition ganz sachlich gesprochen, ohne Mystifikation oder dumpfe und vage Instinkthörigkeit, als über eine Sache, die vom Menschen gemacht und kontrolliert wird und deren technische Voraussetzungen definiert werden können und müssen. Dabei wurde sie aber auch nicht zum blossen Handwerk degradiert, als ob sie nur bescheidene Gebrauchsartikel zu erzeugen vermöchte, sondern hohe intellektuelle Ansprüche wurden stets betont.»¹⁹ Schnabel trieb die Sachlichkeit sogar auf die Spitze, indem er zum Erstaunen der anderen die Möglichkeit des Vorhandenseins aussermusikalischer Gesichtspunkte beim Komponieren leugnete.²⁰ Der Kontakt mit den Freunden beflügelte Schnabel zu schöpferischer Arbeit. Für Eduard Erdmann komponierte er 1921 eine Tanzsuite für Klavier und im Juli 1923, nach der Rückkehr von zwei Amerika-Tourneen, eine «Klaviersonate». Diesen irreführenden Titel wählte Schnabel auf Wunsch Erdmanns, obwohl sein ursprünglicher Titel «Klavierstück in fünf Teilen» die zyklisch freie Form zutreffender bezeichnete. Schon bei einem flüchtigen

Blick auf das Notenbild fällt neben dem Fehlen von Taktstrichen die ungewöhnlich vollgriffige und oft dissonante Klanglichkeit auf. Den linearen Kontrapunkt ergänzte Schnabel um die Dimension der Harmonik; er leistete damit einen Beitrag zu der damals viel diskutierten Frage²¹, welchen Stellenwert die Zusammenklänge im freien Melos besitzen.

Die Fülle der Vortragsbezeichnungen übertrifft alles, was bis dahin bei Mahler, Reger, Webern, Berg und bei Schnabel selbst anzutreffen war. Der erste Satz, in dem kräftige Lautstärke vorherrscht, ist «Leidenschaftlich, stark und sehr bestimmt» zu spielen, wobei der Komponist aber die Vorschrift anfügt «ganz frei, gar nicht schnell, immer aber zurückhalten». Der Gegensatz von «sehr bestimmt» und «ganz frei» kennzeichnet den Satz, dessen untransponiert wiederkehrendes «Thema» (Oberstimme a-c-es-as) prägnant, dessen Harmonik und Rhythmik jedoch äusserst vielgestaltig ist. Diese Gegensätzlichkeit lässt sich schon am Satzbeginn ablesen (Beispiel 5). Die Tonfolge a-c-as-es der Oberstimme, die später repräsentativ in gleicher rhythmischer Gestalt «ernst und feierlich» wiederkehrt, wandert sogleich als absteigende Sechzehntelfigur in den oktavierten Bass, wo sie später noch einmal «mit aller Wucht» gespielt wird. Die Stufenbewegung der Akkordbegleitung nimmt schon das den Satz durchziehende triolische Dreitonmotiv b-c-d vorweg.

Während die melodisch-thematischen Zusammenhänge von der Akkordik oft überdeckt werden, liegt die zyklische Verklammerung der Satzschlüsse mit den jeweils folgenden Satzanfängen offener zutage. So schliesst das erste Stück mit der Sekunde b-a, die im dann folgenden Stück als schaukelndes Ostinato in der Oberstimme wiederkehrt. Ebenso deutlich nimmt auch der Terzenschluss des zweiten Stückes den Anfang des dritten Satzes vorweg. Obwohl diese pianistisch höchst anspruchsvolle Komposition den Eindruck improvisatorischer Freiheit hervorruft, gibt es neben den wiederkehrenden Tonfolgen und neben der Verklammerung ihrer Schlüsse und Anfänge

ge weitere konstruktive Elemente. So existiert im zweiten Stück (Vortragsbezeichnung «Durchaus zart und schlicht, ganz ruhig, sanft, lieblich dahinträumend; vollkommen frei»), das in seiner Durchsichtigkeit einen extremen Gegensatz zum ersten Stück darstellt, eine versteckte Achttaktigkeit. Aus Phrasierungsbögen und Zäsuren geht hervor, dass jeweils acht Gruppen von vier bzw. sechs Achteln eine zusammenhängende Phrase bilden. Die erste «Achttaktgruppe» ist symmetrisch angeordnet:

$$6 + (4 + 4) + (6 + 6) + (4 + 4) + 6$$

Dagegen zeigt sich im zweiten «Achtakter» eine Art Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis:

$$(6 + 4) + (6 + 4) + (4 + 4 + 4 + 4)$$

Das dritte Stück («Fröhlich, schelmisch, keck, etwas eigensinnig») basiert auf der in Gegenbewegung verarbeiteten Tonfolge cis'-ais'-g'-fis'. Der ausgedehnte vierte Satz («Ganz langsam. Versonnen, versenkt, erdfern») beginnt im Unisono mit einer Zwölftonfolge, stellt dann aber Skalenausschnitte in den Mittelpunkt. Der hier geforderte Grad an Differenzierung in Tempo und Dynamik dürfte ohne Beispiel sein. Dabei legte der Komponist Wert darauf, dass diese Art eines höchst durchartikulierten Expressionismus nicht mit krankhafter Dekadenz verwechselt werde. Dem letzten Satz gab er die Überschrift «Feurig, verwegen, ohne Aufenthalt, aber auch ohne Hast und Erregung, ganz gesund».

Die Idee der Nichtwiederholung

Über die ästhetischen Anschauungen Schnabels in jenen Jahren ist bislang wenig bekannt; programmatische Äusserungen scheinen nicht vorzuliegen. Sein Unabhängigkeitsdrang war so gross, dass er sich keiner Künstlergruppe anschloss. Auch den Kontakt zu dem von ihm bewunderten Ferruccio Busoni mied er, um nicht dessen dominierendem Einfluss zu erliegen.²² Deshalb bietet es sich an, nach Parallelen zum kompositorischen Schaffen seiner damaligen Freunde zu suchen. Liegt nicht der Vielfalt seiner Vortrags- und Tempobezeichnungen ein ähnliches Bedürfnis nach Differenzierung zugrunde wie der Erweiterung zum Viertel-, Sechstel- und Achtel-Ton-System bei

Alois Haba? Die Verfeinerung, die Haba innerhalb der Dimension der Tonhöhen und Intervalle leistete, erzielte Schnabel auf den Gebieten Tempo und Dynamik.

Neben der ständig wachsenden Differenzierung fällt der Verzicht auf Wiederholung auf. Schnabels Kompositionen gleichen einem Strom, der sich in fortwährender Entwicklung, fortwährender Veränderung befindet. Starre Formgerüste fehlen ebenso wie eine klar benennbare Methode; als Gegner jeglicher Systeme hat sich Schnabel weder auf Schönbergs Methode der Zwölftonkomposition noch auf Busonis «Junge Klassizität» eingelassen. Es ist aber durchaus denkbar, dass er den Ideen von Alois Haba zugestimmt hätte, die dieser in seinem Büchlein «Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung»²³ äusserte: «Die Idee der Nichtwiederholung ist die Grundlage des gesamten Lebens. Nicht zwei Augenblicke, die wir unmittelbar erleben, sind gleich.» Haba begründete seine Forderung nach ständiger Veränderung und Entwicklung aber auch aus der aktuellen Situation: «Die menschliche Seele von heute ist auf den Begriff «vorwärts» konzentriert; neue Erkenntnisse fordert sie, neue Lebensformen will sie schaffen. In der Musik äussert sich diese neue Orientierung durch die Abneigung gegen den Begriff der Reprise.» Es ergebe sich daraus ein neuer Musikstil. «Die Aufgabe der jüngsten Generation und aller weiteren ist entwicklungsgeschichtlich nun die, die Umwertung aller Werte vollkommen durchzuführen und einen ganz neuen Musikstil auf dem Grundsatz (*nicht wiederholen und immer vorwärtsdenken*) zu schaffen.»²⁴ Haba verfasste sein Büchlein, das er möglicherweise sogar mit Schnabel durchdiskutiert hat, im Jahre 1923.

Unmittelbar nach Vollendung seiner extrem komplexen «Klaversonate», die ganz auf die grüblerisch-wache Persönlichkeit Eduard Erdmanns zugeschnitten ist, begann Schnabel sein 3. *Streichquartett*. Es wurde eines seiner wichtigsten und gültigsten Werke. Die Überfülle musikalischer Gedanken, die die «Klaversonate» und auch das 2. Streichquartett (1921) problematisch erscheinen lässt, ist hier durch stärkere Konzentration gebändigt. Wie schon im 2. Streichquartett lassen sich fast alle motivischen Ideen von einem einzigen Grundgedanken in der Introduktion ableiten. Schnabel gab diesem Thema, dessen Rahmentöne A und Es seinen Initialen entsprechen, die Vortragsbezeichnung «kräftig, rüstig, nicht zu laut, etwas eigensinnig» (*Beispiel 6*). Dieses von Bratsche und Cello oktaviert vorgestellte Thema wird in den folgenden Takten sogleich durch Verkürzung und wechselnde Betonung variiert, bis es die erste Violine (T. 5) in einer Verkleinerungsform spielt. In ständiger Verwandlung und mit immer neuen kontrapunktischen Gegenstimmen ist dieses Thema in der ganzen Komposition allgegenwärtig, wenn auch oft nur in

seinen Elementen Tritonus, Quart, punktiertem Rhythmus und stufenmäßigem Sekundgang. Wiederum entsteht aus der entwickelnden Variation linearer Kontrapunkt und musikalische Prosa. So stehen gleich zu Beginn 8/4-, 7/4-, 5/4-, 6/4-, 5/4- und 3/4-Takt nebeneinander. Schnabel schreckt sogar vor Taktarten wie 19/16 nicht zurück. Der Eindruck einer freien Improvisation wird durch den häufigen Wechsel von Tempo und Zählzeit noch unterstützt. An die Musiker stellen diese raschen Tempoveränderungen ebenso hohe Anforderungen wie auch der stete Wechsel von Haupt- und Nebenstimmen.

Wie schon in seiner Violin-Solosonate griff der Komponist auch in seinem 3. Streichquartett wieder auf die grosse einsätzig Form zurück. Schon beim späten Beethoven war die Norm der Viersätzigkeit durchbrochen worden; Liszt hatte dann in seiner h-moll-Sonate modellhaft die verschiedenen Ausdruckscharaktere der vier Sonatensätze zu einem einzigen Stück zusammengezogen, woran wiederum Schönberg in seinem 1. Streichquartett und seiner 1. Kammer-sinfonie sowie Zemlinsky in seinem 2. Streichquartett anknüpften. Zum Zeitpunkt, als Schnabel sein 3. Streichquartett schuf, hatten seine Komponistenkollegen allerdings die Einsätzigkeit weitgehend schon zugunsten kleinerer und übersichtlicherer Formteile aufgegeben.

Das durchkomponierte Werk, dessen einzelne Teile bruchlos ineinander übergehen, wird von energischen Eckteilen umrahmt, die wie Exposition (T. 1-200) und Reprise (T. 677-740) wirken. Die Reprise freilich ist stark verändert und verkürzt und ähnelt damit einer Coda. Die Exposition ist dreiteilig angelegt; in der Mitte (T. 75 ff.) stellt sich dem kräftigen Hauptthema ein mit «gesangvoll» bezeichnetes Seitenthema gegenüber. Nach dem lange ausgehaltenen Basson C und einer Generalpause folgt ein Teil, der dem langsamen Satz entspricht. Hier erklingen ein kantables und ein rhythmisch markantes Thema (*Beispiel 7*), die mit dem Hauptthema des Quartetts entfernt verwandt sind. Ein langer Bass-Halteton D leitet schliesslich zu einem ausgedehnten scherzartigen Teil (T. 340-676) über, der mit schnellen Repetitionen des Tones Es beginnt. Das Thema dieses Scherzoteils ist unmittelbar vom Hauptthema abgeleitet (*Beispiel 8*). In einem trioartigen Mittelteil folgen sodann Tanzparodien, zunächst ein Walzer (Vortragsbezeichnung «Immer singend, empfindsam, leicht anmutig, frei und geschmeidig, zwischen Heiterkeit und Traurigkeit»), dann ein Schlager im 5/8-Takt, dem der Komponist die spöttischen Worte beigab: «Aus der Kunst wird auch nur Dunst» (*Beispiel 9*). Trotz der Verfremdung durch die parallelen Terzen ist auch diese Wendung noch vom Hauptthema hergeleitet, es ist, wie der Text zum Ausdruck bringt, dessen Perversion. Gleichsam als Protest folgt darauf «sehr heftig, aufbrau-

Allegro ordinario ARTUR SCHNABEL
♩ = 116

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

kräftig, rüdig, nicht zu laut, etwas eigensinnig

sehr deutlich, rhythmisch nicht eilen h. marc.

poco f. marc.

passionato

n. z. nicht treiben

ff strahlend

mf marc.

ff

Beispiel 6

Beispiel 7

(235)

pp possibile

pp marcato, molto distinto

pppp possibile

pppp molto distinto

piu p

pp

♩ = 116

sempre leggero, non agitare, ma vivo

pp

pp

ppp

ppp

ppp

Beispiel 8

♩ = 138

sempre

(430)

mit „Gemüt“, etwas schmalzig, doch sari, (modrato e gliss)

pizz. vivace

pp

pp

pp

ppp

ppp

ppp

Beispiel 9
(Copyright Boosey & Hawkes Publishers Ltd. London)

send» das unverfälschte Hauptthema. Wenn man dieses Hauptthema als ein Selbstporträt des Komponisten begreift – dafür spricht neben der Verwendung der Initialen auch die Vortragsbezeichnung –, so wäre diese Abfolge von Schlagerparodie und Hauptthema als Schnabels Einspruch gegen modische Anpassung zu deuten (er selbst hatte allerdings seine Freunde Erdmann und Krenek 1922 nach der Rückkehr von seinen Amerika-Tourneen mit der Musik Gershwins und dem Jazz bekanntgemacht²⁵ und damit die Grundlagen für das unerwartete Interesse beider an Unterhaltungsmusik gelegt²⁶). Nach einem Rückgriff auf das Walzerthema kehrt schliesslich (T. 511 ff.) der Scherzohauptteil, nun allerdings mit verändertem Thema, wieder. Allmählich wird das Hauptthema vorbereitet, das in der Reprise zunächst fast unverändert einsetzt, am Schluss der Komposition aber «wehmütig, einfach, geheimnisvoll» verklingt.²⁷

Spuren des Neoklassizismus

Das im Jahre 1924 entstandene 4. Streichquartett zeigt im Vergleich zum dritten wenig Neuerungen. Jedoch wendet Schnabel im Finale in seiner bisherigen musikalischen Prosa seltene Imitationstechniken an, auf die er dann auch in seinem Streichtrio (1925) zurückgreift. Bemerkenswert an diesem Werk ist die noch einmal gesteigerte Konzentration und Durchsichtigkeit. Trotz betonter Unabhängigkeit blieb auch bei Schnabel der Neoklassizismus nicht ganz ohne Spuren. Hatte sich Schnabel bis dahin vom Prinzip ständiger Veränderung leiten lassen, das an den Hörer oft erhebliche Anforderungen stellt, so erleichterte er nun durch Wiederholungen und durch kurze Formen die Auffassbarkeit. Theoretisch freilich lehnte er Wiederholungen weiterhin ab; da er auch jede Konzertaufführung für einmalig hielt, galten ihm Schallplattenaufnahmen zunächst für undenkbar.²⁸

An Stelle der grossen Expression der früheren Werke dominiert im Streichtrio ein spielerischer Charakter; Schnabels Tendenz zum musikalischen Witz, die ihn grundsätzlich von der Wiener Schule unterscheidet, zeigt sich hier auf einer neuen Stufe. Mit den diatonischen Feldern und tonalen Anspielungen, die schon in der «Klaviersonate» und dem 3. Streichquartett in die sonst hochchromatische Musik eingesprengt waren, treibt der Komponist nun bewusst ein Verwirrspiel. Sämtliche Hauptthemen der drei Sätze sind von Dreiklängen abgeleitet. Das Thema des Kopfsatzes umkreist den a-moll-Dreiklang (Beispiel 10). Im zweiten Satz, einem Larghetto, basiert das als doppelter Kontrapunkt angelegte Thema auf den benachbarten Dreiklängen d-fis-a und c-e-g. Nach einer interessanten Reprise, bei der die Stimmen von Violine und Viola vertauscht werden, endet der Satz dennoch eindeutig in c-moll. Das Thema des sehr raschen Schlusssatzes basiert auf einer Reihung von Terzen, wodurch jedes

Beispiel 10



Beispiel 11 (© Boosey & Hawkes)

Gefühl für eine fixierte Tonalität ausgelöscht wird (Beispiel 11). Am Satzschluss purzeln mehrere tonale Schlusswendungen durcheinander und beenden so augenzwinkernd das gelungene Verwirrspiel.

Schaffenspause

Nach Vollendung dieses Streichtrios, das erst 1936 beim IGNM-Fest in Wien uraufgeführt wurde, trat eine Schaffenspause von fünf Jahren ein. Sie war vor allem durch Schnabels Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule, durch die Arbeit an der Notenausgabe der Beethoven-Klaviersonaten sowie durch Konzertauftritte begründet. Ausserdem hatte sich der so anregende Berliner Komponisten-Freundeskreis mittlerweile aufgelöst, nachdem Erdmann eine Klavierprofessur in Köln übernommen hatte. Der Skandal, den Erdmann 1925 beim IGNM-Fest in Venedig mit der Uraufführung der Klaviersonate auslöste²⁹, dürfte bei der Schaffenspause nur eine Nebenrolle gespielt haben, war jedoch nicht ganz ohne Bedeutung, obwohl sich Schnabel kaum für Aufführungen seiner Werke einsetzte und selbst bei Uraufführungen nur selten anwesend war. In einem Brief an Eduard Erdmann vom 22. April 1926 bekannte er: «Diese Zeit ist wohl besonders scheusslich; für den Künstler war keine je befriedigend. Bistlang. Freun wir uns des Zwanges zum Kampf, mit dem Gnade uns belastete. Der Wahl, zum Tanz um das goldene Kalb zu geigen, oder zu schweigen (zu verdummen oder zu verstummen, wie ich ein anderes Mal sagte) entziehen wir uns. Das Leben mit der Kunst ist doch das einzig festliche Leben. Und wir müssen sie als Schutzschild vorantragen, bis die Anderen, aus ihrem Schwindel erwacht, auch zu ihr wollen, zu sich wollen.»³⁰

Es ist bemerkenswert, dass Schnabel hier, ohne zwischen Klassik und Avantgarde zu unterscheiden, ganz allgemein von der «Kunst» spricht, die man vor dem kommerziellen Zugriff schützen müsse. Tatsächlich war er auch in seinen Beethoven-Interpretationen ähnlich rigoros und differenziert wie in seinen Kompositionen. Programmatisch spielte er den Zyklus der sämtlichen Sonaten im Beethoven-Jahr 1927 nicht etwa in der Philharmonie, sondern in der schlichten, aus sozialistischen Traditionen hervorgegangenen Volksbühne. Nicht ohne Stolz verwies er auf seine Programme, in denen er auf äusserliche Virtuosität verzichtete; wäh-

rend die Programme anderer Pianisten nur in ihrer ersten Hälfte langweilig seien, könne er es sich erlauben, auch in der zweiten Hälfte die Beschränkung auf klassische «Langeweile» durchzuhalten.

Trotz der Schaffenspause gab Schnabel sein Interesse für zeitgenössische Musik keineswegs auf; so verlangte er beispielsweise von seinen Klavierschülern eigene kompositorische Arbeiten. Die Trennung zwischen Interpret und Komponist, die er aus der wachsenden Nachfrage nach Konzerten im kommerzialisierten Musikleben erklärte, hielt er für fatal, da sie die Spontaneität des musikalischen Ausdrucks beeinträchtige.³¹ Jeder Musikstudent, ob begabt oder unbegabt, sollte daher zu kompositorischer Arbeit verpflichtet werden.³² Auch seinen Sohn Karl-Ulrich liess er neben der Pianistenausbildung die Kompositionsklasse von Paul Juon besuchen.³³ Neue Musik war auch Gegenstand von Schnabels Unterricht an der Hochschule. Bei einem Vortragsabend der Schnabel-Klasse am 29. Juni 1928 spielte Ludwig Heimlich die Berliner Erstaufführung der Bartók-Sonate; am 9. Juli 1929 brachte der Schnabel-Schüler Viktor Babin Krenek's op. 59 zur Erstaufführung. Wie aus den Programmen anderer Vortragsabende hervorgeht, fehlten auch Werke von Debussy, Ravel, Reger und Strawinsky nicht in Schnabels Unterrichtsrepertoire. Auch in öffentlichen Konzerten trat er noch etwa bis 1930 für zeitgenössische Musik ein, so etwa bei der Erstaufführung von Hindemiths Trio für Bratsche, Heckelphon und Klavier op. 47 beim Berliner IGNM-Fest 1929. Danach allerdings beschränkte er sich als Pianist weitgehend auf die grossen klassischen Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Brahms.

Sprechende Musik

Im Trio mit Carl Flesch und Gregor Piatigorsky widmete sich Schnabel auch der neuen Musik. Krenek, mit dem er zeitlebens befreundet blieb, erhielt den Auftrag zu einem neuen Klaviertrio. Angeregt durch das Zusammenspiel mit Piatigorsky beendete Schnabel 1931, nachdem er seine Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule aufgegeben hatte, seine 6jährige Kompositionspause mit einer *Sonate für Violoncello solo*. Piatigorsky begeisterte sich für das Werk, als sein Schöpfer es ihm erläuterte, kam jedoch in Schwierigkeiten, als er die Komposition allein erarbeiten sollte. «Diese bizarre Musik faszinierte mich nur mit Schnabels «obligater» Redebegleitung. Er sprach grossartig über seine musikalischen Einfälle, doch ohne seine ausserordentliche Redegewandtheit, seine Gebärden und seine Darstellungen auf dem Klavier war das Werk viel weniger überzeugend.»³⁴ Auch Beethovenschen Klaviersonaten unterlegte Schnabel nicht selten einen Text, um so seinen Klavierschülern eine bestimmte Art «sprechender» Artikulation nahezubringen; die Sprache war ihm ein wichtiges Hilfsmittel zur

musikalischen Einstudierung und Darstellung. Im Vergleich zu früheren Werken enthält die viersätziges Cellosolodate tatsächlich nur relativ wenige Vortragsanweisungen. In ihrer vergleichsweise knappen Form knüpft diese Komposition an das Streichtrio an. Die beiden ersten Sätze halten jeweils ein Grundtempo fast unverändert durch, während in den Sätzen 3 und 4 wieder die für Schnabel so charakteristischen häufigen Tempowechsel auftreten. Wie im Streichtrio werden in den einzelnen Sätzen Tonarten locker als Folie angedeutet (im 1. Satz a-moll, im 2. Satz fis-moll, im 3. Satz c-moll). Während die Reprise im sonatensatzartigen Kopfsatz verändert ist, weicht der Komponist im rondoartigen Allegretto, das wie ein Perpetuum mobile abspult, und im Larghetto mit seinen einprägsamen Tonwiederholungen von seinem früheren Wiederholungsverbot ab; einzelne Takte kehren unverändert wieder. Der Finalsatz besitzt in seinem witzigen Nebeneinander von energischer Chromatik und schlicht liedhafter Diatonik, die wie die Maestoso-Akkorde aus Barockmusik entnommen sein könnte, den Charakter einer Montage.

Auch das erste Werk, das er im Exil komponierte, die 1935 im Schweizer Ort Saas-Fee entstandene *Sonate für Violine und Klavier*, lehnt sich an die alten Traditionen an. Auslöser war hier das gemeinsame Musizieren mit dem Geiger Bronislaw Huberman, der 1933 wie Schnabel als entschiedener Hitler-Gegner Deutschland verlassen hatte und sich auch durch Angebote Furtwänglers nicht zur Rückkehr bewegen liess. In den kürzeren Motiven und dem Rückgriff auf Periodik zeigt die Sonate das neue Ideal der Einfachheit – freilich einer Schnabelschen Einfachheit. Der erste Satz, der mit einer thematischen Viertongruppe beginnt, besitzt die klassische Sonatenhauptsatzform. Während das rhythmisch interessante Allegretto die hohe Diskantlage umkreist, ist der Adagio-Satz eine choralhafte Meditativität in meist tiefer Lage. Im raschen rondoartigen Finale verwandelt sich das bis dahin gleichberechtigte Nebeneinander der beiden Instrumente zu einem virtuosens Wechselspiel. Seitdem die Sonate 1944 in New York von Alexander Schneider (Violine) und Bruno Eisner (Klavier) uraufgeführt wurde, gehört sie zu Schnabels meistgespielten Werken.

Wie schon in seiner Berliner Zeit zog sich Schnabel auch in seinen Exiljahren zum Komponieren gerne in die Berge zurück. Ebenfalls in Saas-Fee schuf er im Sommer 1937 seine viersätziges *1. Symphonie*, die aus einem Molto moderato-Kopfsatz, einem lebhaften Vivace, einem feierlichen Largo und einem vitalen Allegro molto e con brio besteht.³⁵ Nachdem er im Sommer 1940 in einer Berghütte in den Rocky Mountains sein 5. Streichquartett vollendet hatte, begann er im Sommer 1941, nun in den Bergen von New Mexiko, seine 2. Symphonie. In ihrer Anlage ist sie, so der Schnabel-Biograph Saerchinger,

durchsichtiger als die erste; die Themen sind plastischer herausgearbeitet.³⁶ Wie wesentlich für Schnabel das Komponieren grossen sinfonischer Werke war, geht daraus hervor, dass er 1943 auf Bibeltex te zwei Sätze für Chor und Orchester, 1946 eine Rhapsodie für Orchester und 1948 eine dritte Symphonie schuf. Das Komponieren entwickelte sich in diesen Jahren zu seiner Hauptbeschäftigung.

Rezeption von Schnabels Kompositionen

In der Nachkriegszeit mehrten sich in den USA Aufführungen von Schnabel-Werken. Dimitri Mitropoulos setzte sich im Dezember 1946 in Minneapolis für die 1. Symphonie ein, 1947 erlebte New York die Uraufführung des 1945 entstandenen Klaviertrios und 1948 war in Cleveland unter der Leitung von George Szell die Uraufführung der Rhapsodie zu erleben. Aber erst Mitro-



Artur Schnabel im Jahre 1948

poulos verhalf der Rhapsodie bei ihrer Wiederholung in New York zu einem solchen Erfolg, dass sich auch Paul Kletzki und das Philharmonia Orchestra London an das schwierige Werk wagten. Während die ersten beiden Symphonien noch erhebliche Anforderungen an Musiker und Hörer stellten³⁷, kamen gerade seine letzten Werke, darunter die 3. Symphonie und ein unvollendetes Duodecimet, in ihrer weiter fortgeschrittenen Vereinfachung dem Hörer entgegen. In den Werken spiegelt sich eine Veränderung wider, die in Schnabel selbst vorgegangen war. Aus dem einst provozierenden Kämpfer war ein Pazifist³⁸ geworden, der sich sogar mit Wilhelm Furtwängler wieder aussöhnte.³⁹ Waren früher Beethoven und Schönberg Schnabels musikalische Vorbilder gewesen, so erhielt ihn in den letzten Lebensjahren die Musik Mozarts eine immer grössere Bedeutung.

Zu den ersten Künstlern, die im Nachkriegs-Deutschland auf den Komponisten Schnabel hinwiesen, gehörte Wilhelm Furtwängler. In den zwanziger Jahren hatten beide als komponierende Interpreten in engem Gedankenaus-

tausch gestanden.⁴⁰ In seinem Vortrag «Chaos und Gestalt» ging Furtwängler 1954 vom Widerspruch aus, den er, wie viele seiner Zeitgenossen⁴¹, zwischen dem Interpreten und dem Komponisten Schnabel sah. «Als Interpret, als Pianist musiziert er wie andere auch – das heisst, er stellt sich in Reih und Glied mitten hinein in den Strom des lebendigen Austausches zwischen Hörer und Künstler. Er musiziert – wenn auch mit der Musik anderer – für eine Gemeinschaft, unterstellt sich dieser Gemeinschaft. Als Komponist indessen sitzt er im elfenbeinernen Turm, gibt er seinem Hange – dem Hange so vieler moderner Menschen – nach Übung und Betätigung der überwachten Nerven, des geschulten Verstandes nach.»⁴² Auf diesen Gegensatz angesprochen habe Schnabel ihm erklärt: «Ich komponiere wie Mozart. Natürlich mit weniger Talent. Ich meine aber, dass sich der kompositorische Schaffensprozess als solcher bei mir in ähnlicher Weise vollzieht, wie er sich bei Mozart vollzogen haben mag, nämlich: Flüssig, selbstverständlich, leicht, ohne jegliche Belastung mit Reflexion.»⁴³ Für Furtwängler war der Komponist Schnabel ein typischer Avantgarde-Komponist, der den Kontakt zum Publikum verloren und sich in seinen Werken anstelle den gestaltbildenden den chaotischen Kräften hingegeben hatte. Obwohl Furtwänglers Vortrag von falschen Voraussetzungen ausging – auch als Interpret nämlich machte der Individualist Schnabel keine Zugeständnisse an sein Publikum und stellte sich schon gar nicht «in Reih und Glied»⁴⁴ –, richtete er doch die öffentliche Aufmerksamkeit auf die völlig unbekannt oder vergessene kompositorische Arbeit Schnabels.

Da Schnabel selbst sich wenig um Aufführungen seiner Werke gekümmert hatte, blieb die Initiative den Interpreten überlassen. In Europa setzte sich unter anderem René Leibowitz für Schnabels Kompositionen ein. Nach der Pariser Uraufführung dirigierte er das von ihm instrumentierte «Duodecimet» auch bei der deutschen Erstaufführung am 13. Dezember 1956 in einem «Musik der Zeit»-Konzert des WDR. Der Kritiker Heinrich von Lüttwitz ging direkt auf Furtwänglers Argumentation ein, meinte jedoch, diesem kommunikativen Werk zufolge sei Schnabel keineswegs «ein Avantgardist wider besseres konservatives Wünschen und Wollen».⁴⁵ Hier offenbare sich vielmehr ein strenges Zwölftonwerk im gemässigten Divertimentocharakter. «Mässig bewegte Marschmetren lassen mitunter etwas vom Sarkasmus des jüngeren Hindemith anklängen, wobei doch das Ganze eine energiegelbe, selbständige Reserviertheit und selbstverständliche Gelassenheit kundtut.» Im Vergleich zu den übrigen an diesem Abend aufgeführten Werken von André Casanova, Roman Haubenstock-Ramati, Francis Burt, Igor Strawinsky und Bernd Alois Zimmermann sei das «Duodecimet» die dankbarste Kompo-

sition gewesen – zum ersten Mal erschien Schnabel damit nicht als radikaler, sondern als gemässigter Komponist. Dennoch blieben danach weitere Auführungen aus, obwohl René Leibowitz bereits am 15. Januar 1955 in einem Brief an Wolfgang Steinecke angeboten hatte, «eines der grösseren Werke von Artur Schnabel (den ich für einen ganz bedeutenden Komponisten halte)»⁴⁶ auf den Darmstädter Ferienkursen zu dirigieren.

Zu den wenigen Musikkennern, die Schnabels kompositorisches Schaffen über einen längeren Zeitraum hinweg verfolgten, gehören Roger Sessions und vor allem Ernst Krenek. Den geringen Erfolg von Schnabel als Komponist führte dieser darauf zurück, dass er – anders als andere komponierende Interpreten – seine Werke nie selbst aufgeführt hat und ihm – anders als Schönberg – ausserdem der Wille fehlte, das Musikleben zu beeinflussen.⁴⁷ Anders als Schönberg war der erfolgreiche Pianist Schnabel nie gezwungen, vom Komponieren zu leben. Er konnte deshalb «ohne jegliche Belastung mit Reflexion» schaffen, er konnte auf vermittelnde Theorien verzichten, er brauchte weder auf Musiker noch Hörer Rücksicht zu nehmen. Er war damit der vielleicht einzige Komponist, der sein Komponieren in völliger Unabhängigkeit als «Kunst für die Kunst» betrieb. Die Überfülle seiner Einfälle brauchte er nicht einzuengen. Wegen dieser Fülle sind seine Werke für Hörer und Musiker nicht leicht zugänglich; gerade wegen dieser Fülle verdienen sie aber auch ein sorgfältig studierendes Interesse. Wer sich die Mühe macht, in die oft verwirrend vielfältigen Partituren einzudringen, wird in ihnen einen grossen Reichtum, ein dichtes Netzwerk höchst persönlicher Ideen entdecken.

Albrecht Dümling

Werkverzeichnis

- Drei Klavierstücke (1896) Simrock
- Konzert für Klavier und Orchester (1901)
- Zehn Lieder op. 11 (1899–1902) Dreililien-Verlag Berlin
- Sieben Lieder op. 14 (1902–1903) Dreililien-Verlag
- «Aussöhnung» für Stimme und Klavier (1902)
- Drei Klavierstücke (1906) Dreililien-Verlag
- «Notturmo» (Dehmel) für Stimme und Klavier (1914) APNM
- Quintett für Klavier und Streicher (1916)
- Streichquartett Nr. 1 (1918) Universal Edition Wien
- Sonate für Violine solo (1919) APNM
- Tanzsuite für Klavier (1921)
- Streichquartett Nr. 2 (1921)
- Sonate für Klavier (1922) APNM
- Streichquartett Nr. 3 (1923–1924) Boosey & Hawkes (B&H)
- Streichquartett Nr. 4 (1924) APNM
- Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 30 (1925) B&H
- Sonate für Violoncello solo (1931) APNM
- Sonate für Klavier und Violine (1935) B&H
- Piano Piece in Seven Movements (1936)
- Symphonie I (1937–1938) Edition Adler, New York
- Streichquartett Nr. 5 APNM
- Symphonie II (1941–1942) APNM
- Zwei Sätze für Chor mit Orchester (1943) 1. Dance and Secret 2. Joy and Peace APNM
- Klaviertrio (1945) APNM
- Rhapsodie für Orchester (1946) APNM
- Sieben Stücke für Klavier (1947) APNM
- Symphonie III (1948) APNM
- Duodecimet (op. posth.) instrumentiert von R. Leibowitz für fl, ob, cl, bel, fg, horn, tp, perc, vln, vla, vcl, kb APNM
- APNM = Association for the Promotion of New Music (APNM, 2002 Central Avenue, Ship Bottom, New Jersey 08008)

- ¹ Artur Schnabel, *My Life and Music*. London 1961, S. 174
- ² Cesar Saerchinger, *Artur Schnabel. A Biography*. Westport 1973, S. 66
- ³ A. Schnabel, *Music and the Line of most Resistance*. New York 1969, S. 8 ff.
- ⁴ Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*. Freiburg i.Br. 1960, S. 153
- ⁵ Schon über eine seiner frühesten Kompositionen hatte Schnabel ein Dehmel-Motto gesetzt. Vgl. A. Schnabel, *My Life and Music*, S. 38
- ⁶ Richard Dehmel, *Selbstbiographische Skizze*. In: Dehmel, *Eine Wahl aus seinem Werk*, Berlin o.J., S. 348
- ⁷ Vgl. A. Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*. München 1981, S. 140–159
- ⁸ Vgl. Saerchinger, S. 313 f.
- ⁹ Dehmel, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin 1923, S. 52 ff.
- ¹⁰ Vgl. Konrad Wolff, *Interpretation auf dem Klavier. Was wir von Artur Schnabel lernen*. Einführung von Alfred Brendel. München-Zürich 1979
- ¹¹ Vgl. bei Takt 14–16
- ¹² Vgl. die Schallplattenaufnahme mit Paul Zukofsky auf cp 2/14
- ¹³ Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*. Freiburg i.Br. 1960, S. 154
- ¹⁴ Flesch, S. 174
- ¹⁵ Schnabel, *My Life* ..., S. 78
- ¹⁶ Heinz Tiessen, *Eduard Erdmann in seiner Zeit*. In: Christof Bitter und Manfred Schlösser (Hg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Darmstadt 1968, S. 38
- ¹⁷ Tiessen, S. 41
- ¹⁸ Ernst Krenek in Josef Müller-Marein und Hannes Reinhardt, *Das musikalische Selbstportrait*, Hamburg 1963, S. 178
- ¹⁹ Ernst Krenek, *Erinnerungen an einen Freund*. In: Bitter, Schlösser, S. 71
- ²⁰ Briefwechsel Krenek-Erdmann in Bitter, Schlösser, S. 270
- ²¹ Vgl. Briefwechsel Krenek-Erdmann
- ²² Schnabel, *My Life and Music*, S. 64
- ²³ Alois Haba, *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmässigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*. Wien-New York 1925, S. 44
- ²⁴ Haba, a.a.O., S. 44
- ²⁵ Krenek, *Erinnerungen an einen Freund*, S. 77
- ²⁶ Im Februar 1923 komponierte Erdmann einen «Fox-trot in C-Dur für Klavier», den er Ernst und Anni Krenek widmete; 1925 schrieb er eine Operette «Die entsprungene Insel» und war später auch an Kreneks «Jonny spielt auf» lebhaft interessiert. Vgl. Briefwechsel Erdmann-Krenek
- ²⁷ In einer Aufnahme mit dem LaSalle-Quartett wird Schnabels 3. Streichquartett demnächst bei der Deutschen Grammophon erscheinen
- ²⁸ Schnabel, *My Life* ..., S. 96 f.
- ²⁹ Vgl. Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich 1982, S. 124
- ³⁰ Bitter und Schlösser (Hg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, S. 256
- ³¹ Schnabel, *Music* ..., S. 33
- ³² A.a.O., S. 17
- ³³ Laut dem 49. Jahresbericht der Hochschule für Musik Berlin wurden am 28. Januar 1928 die «Hafis»-Lieder nach Daumer für Altstimme, Klarinette, Violine und Violoncello von Karl-Ulrich Schnabel in einem Hochschulabend uraufgeführt
- ³⁴ Gregor Piatigorsky, *Mein Cello und ich und unsere Begegnungen*. München 1975, S. 173
- ³⁵ Vgl. Manuel Gervink, *Die Symphonie in Deutschland und Oesterreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Regensburg 1984
- ³⁶ Saerchinger, S. 270 f.
- ³⁷ Vgl. Roger Sessions, *Schnabels Symphonies*. In: Saerchinger, S. 320 f.
- ³⁸ Saerchinger, S. 280 ff.
- ³⁹ Saerchinger, S. 287. Eine andere Darstellung bei Maria Stader, *Nehmt meinen Dank. Die Mozartsängerin erzählt ihr Leben*. München 1979, S. 292
- ⁴⁰ Schnabel, *My Life* ..., S. 65
- ⁴¹ Vgl. das Interview mit Stuckenschmidt in A. Dümling, *Artur Schnabel: Pianist, Komponist und Pädagoge. Rundfunksendung des Senders Freies Berlin*, November 1985
- ⁴² Furtwängler, *Chaos und Gestalt*, S. 134 f.
- ⁴³ Furtwängler, S. 132. Ähnlich auch bei Schnabel, *My Life* ..., S. 162 f.
- ⁴⁴ Paul Bekker sah 1932 als Gemeinsamkeit zwischen dem Interpreten und dem Komponisten Schnabel die «Neigung zur Spitzfindigkeit, die sich ebenso als sarkastischer Witz wie als Schermtut äussern kann». P. Bekker, *An Artur Schnabel*. In: *Briefe an zeitgenössische Musiker*. Berlin 1932, S. 140
- ⁴⁵ Heinrich von Lüttwitz, *Artur Schnabel als Komponist. Westdeutsche Rundschau, Wuppertal*, 12. Dezember 1956. Gekürzt auch in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. Dezember 1956
- ⁴⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke im Internationalen Musikinstitut Darmstadt. Zitiert mit frdl. Genehmigung von Fr. Hommel
- ⁴⁷ Ernst Krenek, *On Artur Schnabels Compositions*. In: Saerchinger, S. 317–319