

## Zur Plastizität verklanglichte Form

### Tempo-, Klang- und Formgestaltung in Eduard Steuermanns Einspielungen von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 im Kontext der Interpretationsgeschichte des Werkes<sup>1</sup>

Die schriftlichen und auditiven Quellen, die wir über Eduard Steuermanns Schönberg-Interpretation und seinen »Klavierstil« insgesamt besitzen, stammen großenteils aus der Zeit nach 1940 – drei Jahrzehnte oder mehr nachdem Steuermann (1892–1964) 1912 im Alter von knapp 20 Jahren im Umfeld der Uraufführung des *Pierrot lunaire* zum wichtigsten Pianisten der Schönberg-Schule geworden war. Es kann also nur mit einiger Vorsicht aus diesen späten Dokumenten auf die Klang- und Formerfahrung geschlossen werden, die mit Steuermanns Klavierspiel in den 1910er bis 1930er Jahren verbunden war. Und doch dürften gerade die im Folgenden im Zentrum stehenden Tonaufnahmen von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 (1911) in den Deutungen Steuermanns, darunter drei

- 1 Die in diesem Beitrag dokumentierte Forschung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020) durchgeführt. Die Tempoanalysen der 46 untersuchten Tonaufnahmen von Schönbergs Opus 19 (vgl. Tabelle 5 im Anhang dieses Beitrags) führte hauptsächlich Thomas Glaser durch. Laurence Willis (Mitarbeiter des Forschungsprojekts bis 31. Dezember 2018) war wesentlich an der Entstehung und Gestaltung einer im Rahmen des Projekts erstellten annotierten Partitur von Schönbergs Opus 19 beteiligt. Majid Motavasseli (Mitarbeiter des Forschungsprojekts seit 1. Januar 2019) leistete Hilfestellung bei der genauen Höranalyse von Steuermanns drei Studioeinspielungen von Opus 19. Allen drei sei herzlich gedankt. Ebenfalls gilt mein Dank Bruno Gingras (Universität Innsbruck) und Oscar Bandtlow (Queen Mary University of London) für Beratungen bei der Auswertung und Beschreibung der statistischen Daten. Darüber hinaus danke ich Martin Zenck sehr herzlich für die Zurverfügungstellung mehrerer unveröffentlichter Dokumente aus dem Nachlass Steuermanns in der Library of Congress. Parallel erscheint eine umfassende interpretationshistorische und -analytische Studie zu Opus 19: Christian Utz/Thomas Glaser, »Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19«, in: *Aufführung und Interpretation. Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des KClaviers*, hrsg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann, München 2020 (= *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Bd. 12), S. 155–220, online: <<https://doi.org/10.48795/3pr4-sz09>> (15.11.2021). Teile des zweiten Kapitels des vorliegenden Beitrags wurden in englischer Sprache veröffentlicht in: Christian Utz/Thomas Glaser, »Shaping Form. Performances as Analyses of Cyclic Macroform in Arnold Schoenberg's *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) in the Recordings of Eduard Steuermann and Other Pianists«, in: *Music Theory Online* 26/4 (2020), online: <<https://doi.org/10.30535/mto.26.4.9>> (03.08.2021). Datensätze, die für die Erstellung der Tabellen und Diagramme des vorliegenden Artikels verwendet wurden, können über ein GitHub-Repositorium abgerufen werden, online: <[https://github.com/petal2020/petal\\_schoenberg\\_op\\_19](https://github.com/petal2020/petal_schoenberg_op_19)> (15.11.2021). Vgl. auch den Beitrag von Thomas Glaser in diesem Band, S. 300.

Studioeinspielungen (1949, 1957, 1963) und drei Live-Mitschnitte (1954, 1957, 1962), einen durchaus repräsentativen Eindruck von der Interpretationsästhetik Steuermanns und ihrer Stellung in der Geschichte der Schönberg-Interpretation geben. Nicht nur waren diese kurzen Stücke wohl das erste Soloklavierwerk Schönbergs, das Steuermann öffentlich zur Aufführung brachte (vermutlich erstmals am 3. April 1912, zwei Monate nach der Uraufführung des Werkes durch Louis Closson<sup>2</sup>), sondern er kehrte (wie nicht zuletzt die Tonaufnahmen dokumentieren) in regelmäßigen Abständen zu diesem Zyklus zurück. Zudem liegt in einem Brief Steuermanns an Michael Gielen aus dem Jahr 1942 eine unschätzbar detaillierte Quelle vor, in der der Pianist auf Details der pianistischen Gestaltung des Zyklus eingeht. In vieler Hinsicht kann davon ausgegangen werden, dass Steuermann, wie andere Vertreter der Wiener Schule, seinen Interpretationsstil in der Nachkriegszeit nicht wesentlich veränderte<sup>3</sup> – was zum Konflikt mit verstärkt Texttreue einfordernden jungen Komponist\*innen und Interpret\*innen führte, die etwa bei den Darmstädter Ferienkursen 1954 »gegen das »überspitzte espressivo« in Eduard[] [Steuermanns] Schönbergdarstellung« protestierten.<sup>4</sup>

Die folgende Darstellung erörtert Steuermanns sechs Aufnahmen vor dem Hintergrund einer breiten Korpusstudie, die insgesamt 46 Aufnahmen des Zyklus aus dem Zeitraum von 1925 bis 2018 berücksichtigte und unter quantitativen wie

- 2 Gunther Schuller, »A conversation with Steuermann«, in: *Perspectives of new music* 3 (1964), H. 1, S. 22–35, hier S. 26 f. »[I played Opus 11 in] 1911 or 1912, but I played Opus 19 in public even before. I had barely started to study with Schoenberg when he told me about a concert of his compositions in the Choralionsaal and asked me to play the newly composed Opus 19.« Im Choralion-Saal fand am 9./16. Oktober 1912 die Uraufführung des *Pierrot lunaire* op. 21 unter Beteiligung Steuermanns statt; eine Aufführung von Opus 19 in diesem Saal ist derzeit nicht nachweisbar. Orientiert man sich an den im Arnold Schönberg Center (ASC) archivierten Programmen, ist das früheste belegte Konzert, in dem Steuermann Opus 19 spielte, ein gemischter Abend im Neuen Club Berlin (Architektenhaus, Wilhelm-Str. 92–93) am 3. April 1912 (ASC, Programs 1911–1915, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5527&k=224d207fce>> [03.08.2021]). Eine weitere nachgewiesene Aufführung fand in einem Schönberg gewidmeten Konzert im Großen Saal des Neuen Hauses Regensburg am 4. April 1914 statt, bei dem daneben auch Opus 11 und der *Pierrot lunaire* aufgeführt wurden (ASC, Programs 1911–1915, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5545&k=8a34aabb6d>> [03.08.2021]). Die Regensburger Aufführung scheint unglücklich verlaufen zu sein, denn Steuermann schreibt am 24. Oktober 1917 an Schönberg: »Würden Sie etwas dagegen haben oder es für gut halten, wenn ich Ihre 3 Klavierst. op 11. spielen würde. Ich würde sie so gerne spielen, und glaube auch, daß sie besser gehen würden als in Regensburg.« (ASC, Briefdatenbank ID 17171, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17171&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17171&action=view)> [03.08.2021]) Vgl. auch Schuller, »A conversation with Steuermann« (Anm. 2), S. 27.
- 3 Vgl. u. a. Nicholas Cook, »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, in: *Music Analysis* 36 (2017), H. 2, S. 163–215, hier S. 175–189. Online: <<https://doi.org/10.1111/musa.12094>> [03.08.2021].
- 4 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001, S. 145 f. Vgl. dazu v. a. Martin Zenck, »... die Freiheit vom Banne Schönbergs ...«. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (2011), H. 4, S. 263–293.

qualitativen Aspekten untersuchte.<sup>5</sup> Dabei wird einleitend zunächst Steuermanns Interpretationsansatz allgemein charakterisiert, und die Umstände und Eigenheiten seiner sechs vorliegenden Tonaufnahmen von Schönbergs Opus 19 werden dargelegt (1.). In einem zweiten Schritt werden dann Steuermanns Deutungen der sechs Stücke des Zyklus im Detail analysiert, Veränderungen innerhalb der sechs Aufnahmen werden diskutiert, und Steuermanns Interpretationsansatz wird mit früheren, zeitgleichen und späteren Zugängen kontextualisiert (2. und 3.).<sup>6</sup> Es wird versucht, damit insbesondere Grundlagen für eine Diskussion der Frage zu liefern, wie konkret sich die Beziehung zwischen Analyse und Aufführung als zentraler Imperativ der Aufführungsästhetik der Wiener Schule<sup>7</sup> in Steuermanns Spiel materialisiert und wie scharf er sich von konkurrierenden Interpretationsmodellen abheben lässt.

Der kurze Zyklus der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 mit einer Gesamtspielzeit von ca. fünf Minuten zählt zu den wenigen Beiträgen Schönbergs zur Gattung der meist zyklisch vereinten »kurzen Stücke«, die vor allem im Zeitraum 1909–1914 als Reaktion auf den »Mammutismus« der Jahrhundertwende (zu dem Schönberg mit den ebenfalls 1911 fertig revidierten *Gurre-Liedern* einen zentralen Beitrag geleistet hatte) international verbreitet war.<sup>8</sup> Aufgrund ihrer extrem komprimierten Entstehungszeit – fünf der sechs Stücke entstanden an einem Tag (19. Februar 1911), das sechste knapp vier Monate später (17. Juni 1911) – ist das Opus 19 ein zentrales Dokument des von Schönberg angestrebten Schaffens aus dem Unbewussten, das mit der »Vollständige[n] Befreiung von allen Formen« verbunden sein sollte.<sup>9</sup> Dass die Kürze der Stücke das zeitgenössische Publikum in den frühen Aufführungen nachhaltig verstörte<sup>10</sup>, sollte nicht darüber hinweg-

- 5 Vgl. dazu Utz / Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1).
- 6 Für das erste Stück aus Opus 19 kann dabei insb. an eine Studie Lars E. Laubholds zu Steuermanns Einspielungen des ersten Stückes von Opus 19 angeknüpft werden: Lars E. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 66–82.
- 7 Vgl. dazu grundlegend Markus Grassl / Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3); Jürg Stenzl, »Interpretationsgeschichte der »Wiener Schule«? Eine Spurensuche«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 11–30.
- 8 Vgl. Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2008, S. 79–83.
- 9 Brief von Schönberg an Ferruccio Busoni, undatiert, Poststempel vom 13. oder 18. August 1909, in: Jutta Theurich (Hrsg.), »Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 163–211, hier S. 171.
- 10 So schrieb Hugo Leichtentritt in einer Rezension eines Schönbergs Werken gewidmeten Konzerts vom 4. Februar 1912, in dem die *Klavierstücke* op. 19 durch Louis Closson uraufgeführt wurden: »Unmittelbar darauf [nach frühen Liedern] stürzt sich der vollkräftig ausgewachsene Schönberg auf den wehrlosen und ahnungslosen Hörer. Die Attacke läuft zunächst noch glimpflich ab. Die sechs Klavierstücke (anno 1911 geschrieben) gehen zusammen in weniger als fünf Minuten vorbei,

täuschen, dass nur eineinhalb Jahrzehnte später insbesondere das sechste Stück zu einem Musterbeispiel atonalen Komponierens avanciert war, so in den Lehrbüchern Hugo Leichtentritts und Hermann Erpfs.<sup>11</sup>

Schönberg war mit den beiden ersten Aufführungen von Opus 19 nicht zufrieden. In der ersten privaten Aufführung durch den Busoni-Schüler Egon Petri am 22. Januar 1912 sei alles »zu rasch« gewesen »oder vielmehr zu eilig«<sup>12</sup>, und auch bei der Uraufführung durch den ebenfalls von Busoni ausgebildeten Louis Closson in Berlin am 4. Februar 1912 empfand Schönberg die Tempi als zu rasch; außerdem kritisierte er, Closson habe keine Pausen zwischen den Stücken eingelegt.<sup>13</sup> Auf diese Erfahrung geht zweifellos die auffallende Anweisung am Beginn der im Oktober 1913 bei der Universal-Edition erschienenen Partitur zurück: »Nach jedem Stück ausgiebige Pause, die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!« Es dürfte Schönberg also darum gegangen sein, die Eigenständigkeit jedes der sechs Stücke heraustreten zu lassen. Sie sollten gerade nicht, wie es der Aufführungspraxis zyklischer Werke zu dieser Zeit oft entsprach, durch zäsurlose Übergänge und enge Tempobezüge »in einem Fluss« genommen werden.<sup>14</sup>

man erholt sich rasch von seiner Betäubung. Von Stücken darf eigentlich keine Rede sein, bei diesen winzigen Gebilden, von denen einige kaum ein Dutzend Takte umfassen: Sechs Grimassen, die der Komponist den Hörern schneidet [...].« (Hugo Leichtentritt, »Arnold Schönberg«, in: *Signale für die musikalische Welt* 70 [1912], S. 180, zit. nach Obert, *Musikalische Kürze* [Anm. 8], S. 97.) Auch Egon Wellesz scheint angesichts dieser Stücke ratlos gewesen zu sein, sie seien von allen Werken Schönbergs »least comprehensible« (Egon Wellesz, »Schönberg and Beyond«, in: *Musical Quarterly* 2 [1916], S. 92 f., vgl. Obert, *Musikalische Kürze* [Anm. 8], S. 92 f.).

11 Vgl. Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig <sup>3</sup>1927, S. 436–457; Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, S. 197 f.

12 Eintrag in Schönbergs Tagebuch, zit. nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974, S. 145. Offensichtlich ersetzte Schönberg daraufhin Petri für die öffentliche Uraufführung des Werkes durch Louis Closson. Das Konzert am 4. Februar 1912 im Harmonium-Saal Berlin war ursprünglich für den 28. Januar 1912 angekündigt worden (ASC, Programs 1911–1915, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5512&k=6463630b3b>> (03.08.2021)). Petri war hier als Interpret von Opus 19, als Klavierbegleiter für eine Auswahl früher Lieder aus Opus 2 und Opus 6 sowie für das *Buch der hängenden Gärten* op. 15 vorgesehen. Im auf den 4. Februar 1912 verschobenen Konzert übernahmen dann Closson die Aufführung von Opus 19 und Steuermann die Begleitung der Klavierlieder (ASC, Programs 1911–1915, online: <<http://archive.schoenberg.at/resources/?r=5513&k=bob73ac8a3>> (03.08.2021)). Es dürfte sich hierbei um das erste Konzert handeln, in dem Steuermann Werke Schönbergs zur Aufführung brachte.

13 Vgl. Stuckenschmidt, *Schönberg* (Anm. 12), S. 147.

14 Ein eindruckliches Beispiel für einen solchen Zugang bietet etwa Alfred Cortots Aufnahme von Robert Schumanns *Carnaval* aus dem Jahr 1923 (CD *Cortot Plays Schumann – Volume II*, Pearl – GEMM CD 9932, 1992).

## 1 Steuermanns Tonaufnahmen von Arnold Schönbergs Opus 19

Bevor Steuermann den Zyklus im Jahr 1949 unter schwierigen Umständen das erste Mal aufnahm, dokumentiert ein Brief an seinen damals 15-jährigen Neffen Michael Gielen vom 24. Juli 1942 eingehend und detailliert seine Vorstellungen einer angemessenen Interpretation von Opus 19.<sup>15</sup> Es scheint, dass Gielen sieben Jahre später das gesamte Klavierwerk Schönbergs am 26. September 1949 in Buenos Aires im Konzert spielte, wie Steuermann Schönberg »stolz« berichtete.<sup>16</sup> Da der Brief von 1942 in der 1989 veröffentlichten Ausgabe von Schriften von und über Steuermann in einer redigierten englischen Fassung veröffentlicht wurde, seien hier zunächst die relevanten Passagen des Briefs vollständig nach dem Original zitiert:

»As to the interpretation: You ask whether you should play strictly in measure or with liberty. Difficult to answer over 6000 thousands of miles [and] I don't know what you consider ›strictly in measure‹ and what you mean by ›liberties‹. It would be hardly possible to play the first piece according to any metronom[e]. I think there are very few compositions one can play ›strictly in measure‹ ([s]ome Bach, some Mozart)[.] If *that* is an *ideal of composition technique* (to safeguard the unity and to assure the utmost power of music by uninterrupted fluency), this ideal is reached very seldom, even by Beethoven. In the case of Schoenberg you must try to keep the balance between unity of tempo (which is needed here very much to make it sound like normal music, not as a continuous recitativ[e]) and between the needs of the expression, the necessity of separating clearly the phrases and the characters. To sacrifice any one of these requirements would be equally wrong. My advice is: play always so that the expression and the character is entirely established and in *the way you feel it*. Then try to give the piece that unity of movement which comes out of your feeling. If you are able to control it by metronom[e] (in some parts), the better. The deviations from the general tempo (for instance in the first piece) should be as slight as possible (I don't know how far advanced you are in the control of the tempo, when you *don't* play with metronom[e])[.] [T]he technique of the Halb- und Viertelschlüsse must be mastered very well, otherwise the piece would be disrupted. The skill in *taking up the tempo immediately* must

15 Michael Gielen (1927–2019), in Dresden geboren und von Mai 1938 bis Januar 1940 in Wien lebend, nachdem der Vater aufgrund politischer Verfolgung seine Stellung als Regisseur hatte aufgeben müssen, erhielt dort Klavierunterricht bei der Schönberg- und Steuermann-Schülerin Olga Novakovic. Nach der Emigration nach Buenos Aires führte er seine Studien bei Erwin Leuchter (Klavier und Musiktheorie), Rita Kurzmann-Leuchter und Hubert Brandenburg (Klavier) weiter. Mit Steuermann tauschte sich Gielen brieflich über musikalische Fragen aus. Zum Zeitpunkt des Briefes (24. Juli 1942) studierte Gielen die *Klavierstücke* op. 19 mit Leuchter ein.

16 Brief von Steuermann an Schönberg vom 28. September 1949, ASC, Briefdatenbank ID 17151, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17151&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17151&action=view)> (03.08.2021).

be very good (can be controlled by metronom[e]). Very important [is] the ability of playing chords and entrances on the weak beats (like the left hand in the first bar), absolutely without *weight*. The more you are able to give the impression of the constant tempo, the better. (The melody in bar 13 should be somehow the same voice which started in the beginning.) I would start the first piece about ♩ = 100 (at least *today*, in Santa Monica, in B[uenos] A[ires] it might be different. That is not a joke).

[I]n the second piece the thirds (Terzen, g, h) g, b, must be absolutely detached and preserve the u[n]erbittlich consist[e]ncy of the movement. The right hand starts rather *with expression*. (I don't mind to ›connect‹ the melody tones by a *fresher impuls[e]* in the first tones, but I am often criticized for such things.)] The ending gives way to the ›motionless‹ movement of the thirds again. The third piece does not change the tempo, except that the second part (bar 5) is more ›flexible‹ than the ›organ-like‹ beginning. Observe the dynamic indication strictly, it means: give the *right* hand so *much sonority*, that you don't ›need‹ the left for sonority. The fourth: very rhyt[h]mically but without giving accents on the parts of the bars, nor on the beginnings of the bars. Every phrase as one rhyt[h]mical unit. – The fifth: very ›fliessend‹ in the beginning, also somehow ›rauschend‹. The change in the mood (Reflexion) in bar 7 10 and the following I start somehow hesitatingly. Back to the first tempo in bar 12, but ›put on the brakes‹ immediatel[y], of course. The last piece as ›ethereal‹ and soft as possible. The chords are difficult in touch as the *sound* has to be *lang* and the ›percussion‹ softened as much as possible. The metronom[e] of the *second* piece: the Viertel about 52. The *third*: about the same; the second part a little more moved for the sake of melodical connection. – The *fourth*: about 112; the last four bars (the *martellato*) as fast as *possible in martellato*, but not faster. The *fifth*: I start about Achtel 144, starting ›in ganzen Takten‹, the 4th bar already somehow different (in Achteln). Hardly possible (for me) to play in one tempo. The last: about Viertel 50, but bars 7 an[d] 8 probably a little more moved, the last bar exactly like the first.

Needless to say that that is my purely personal opinion, as I feel it at *this moment*. I know by personal experience how little it would help to ask the composer, if he does not have time to concentrate entirely on this matter. It must have also strong reasons that he did not put on metronom[e] marks in this work.«<sup>17</sup>

17 Brief von Steuermann an Michael Gielen, 24. Juli 1942. Zit. nach dem Briefautograph (Edward and Clara Steuermann Collection, Library of Congress, Music Division, BOX 8, Folder 2-3). Neben den Hinzufügungen in eckigen Klammern sind einige fehlerhafte Kommata ausgelassen worden, ansonsten ist der Brief hier nach dem Original zitiert. Eine (sprachlich angepasste) Wiedergabe des Briefes findet sich in Edward Steuermann, ›Solving the Puzzle: Notes on the Interpretation of Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19‹, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 103–106.

Von größtem Interesse sind in diesem Brief zunächst Steermanns Überlegungen zum Tempo, einem zentralen Parameter in der Aufführungstheorie der Wiener Schule insgesamt.<sup>18</sup> Deutlich wird die Spannung zwischen dem Anspruch, ein Haupttempo im Sinn einer »Tempoeinheit« (unity of tempo) zu wahren, einerseits<sup>19</sup>, und einer weitgehend intuitiven, zunächst nur aus dem »Gefühl« begründeten Phrasengestaltung, der »unity of movement«, andererseits.<sup>20</sup> Letztere darf in den »Halb- und Viertelschlusse[n]« nicht zu übertrieben ausfallen, da das Stück sonst in seine Einzelelemente zerfallen würde. Detail und Ganzes müssen also stets aufeinander bezogen sein, »das Detail [bekommt] nur Sinn im Gesamt-zusammenhang«.<sup>21</sup> Dieser Aspekt wird in Texten von und über Steermann so beharrlich hervorgehoben<sup>22</sup>, dass ihm in der folgenden Analyse ein Schwerpunkt gewidmet werden soll. Deutlich ist im zitierten Brief, dass Steermann eine Arbeit mit Metronom keineswegs grundsätzlich ausschließt, ja sich sogar dazu anregen lässt, für alle sechs Stücke Metronomwerte anzugeben – selbst wenn er diese gleich mehrfach relativiert, insbesondere in Bezug auf das erste Stück.<sup>23</sup> In der Tat ist vor allem das erste Stück von Opus 19 aufgrund seiner besonderen motivisch-gestischen Vielgestaltigkeit, seinem auskomponierten Rubato, sei-

18 Vgl. dazu insb. Helmut Haack, »Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 223–255.

19 Vgl. dazu auch Georg Knepler, »Unterricht bei Steermann«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien – Köln – Weimar 2002 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 3), S. 131–134, Diskussion S. 135–140.

20 Laut Erika Haase, die Unterricht bei Steermann im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse nahm, motivierte Steermann seine Schüler\*innen mit folgender Anweisung: »Spielen Sie zuerst so, wie Sie fühlen, dann korrigieren Sie ihr Gefühl nach dem Text.« Erika Haase, »Heutzutage ist die Pädagogik weit fortgeschritten, man kann alles erklären. Busoni hat das nie getan«. Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steermann (Sommerkurse 1960–63)«, in: *Hommage à Steermann* [Booklet zum 2-CD-Set TACET 186, ©/© 2009 TACET], S. 15 f., hier S. 16.

21 Knepler, »Unterricht bei Steermann« (Anm. 19), S. 132.

22 So berichtete Elliott Carter etwa in seinem Nachruf im *Musical Quarterly* von einer Aufführung der 24 Préludes Chopins durch Steermann in der Juilliard School »a few years ago«: »the way, for instance, the much-discussed Eb came in at the end of the F major Prelude as a structural event prepared throughout the piece, not as the commonplace effect of sonority it is usually thought of [...] was made to seem part of a whole series of similar events in other preludes, as part of the logic of the entire set.« Elliott Carter, »Current Chronicle. New York«, in: *Musical Quarterly* 52 (1966), H. 1, S. 93–101, hier S. 98.

23 Steermanns Schüler Georg Knepler antwortete auf Károly Csipáks Aussage, Clara Steermann habe gesagt, »Steermann sei der Ansicht gewesen, daß eine Metronomangabe hauptsächlich eine Angabe für den Charakter sei und eigentlich nur für den ersten Takt gelte. Dann würde sich das Tempo organisch, nicht in einem willkürlichen Rubato, aber jedenfalls in einer lebendigen Weise entwickeln«, folgendermaßen: »Zur Ergänzung dieses Standpunktes wollte ich feststellen, daß Steermann auch auf Tempoeinheit über bestimmte Strecken geachtet hat – wobei man wieder streiten kann, wie einheitlich denn nun wirklich, aber er hat genau das unterrichtet.« Knepler, »Unterricht bei Steermann« (Anm. 19), Diskussion, S. 139.

nen wechselnden Metren und seiner offenen Ausführungsanweisung – mit *Leicht, zart* (♩) verzichtet Schönberg hier im Gegensatz zu allen folgenden fünf Stücken auf eine konkrete Tempoangabe – gewiss dasjenige unter den sechs Stücken, in dem ein durchgehendes Haupttempo am schwersten zu wahren (oder in der Analyse zu bestimmen) ist. Der Kontrast mit dem gleichmäßig klopfenden Ostinato-Rhythmus des zweiten Stückes bringt diese spezifische Anlage von Nr. 1 besonders zu Bewusstsein. Tatsächlich scheint sich Steuermann bis zuletzt über das Tempo gerade dieses ersten Stückes besonders unsicher gewesen zu sein, schreibt er doch noch am 8. Juli 1962 an Theodor W. Adorno in Bezug auf seine 1957 eingespielte Aufnahme von Opus 19 und der Suite op. 25:

»Ich haette ja gern das erste aus Op. 19 noch einmal eingespielt, weil es nach meinem heutigen Urteil zu langsam ist. Es ist sonderbar, wie sich das Gefuehl für diese Sachen veraendert: Da unlaengst spielte Renée [Leibowitz] die Suite op. 25 durch und das Intermezzo schien mir zu langsam. Ich erinnere mich aber, dass ich die Columbia-Leute bitten musste es mich noch einmal spielen zu lassen, weil [Fritz] Jahoda mich beim Abhoeren darauf aufmerksam machte, dass mein urspruengliches Tempo dem Metronom nicht entspricht. Man soll wahrscheinlich nichts aendern: Schoenberg selbst hat ja waehrend seines Lebens die Tempi seiner Auffuehrungen veraendert. Es haengt auch sehr von dem ›Volume‹ des Grammo-phones ab.«<sup>24</sup>

Die vielen weiteren Details, die Steuermann in seinem Brief an Gielen herausgreift, zeigen ihn zweifellos als den analytischen Interpreten, als der er oft beschrieben worden ist, etwa in Adornos Nachruf, der in Steuermanns Spiel »die bis zur Analyse artikulierte Erkenntnis darzustellender Musik« und die »Durchleuchtung der besonderen Struktur des konkreten Stücks« mit dem Ziel, »dem Verdeckten ans Licht zu helfen«, herausstellt, gerade in »Abgrenzung von Heinrich Schenker[s]« Tendenz zum Allgemeinen, man könnte ergänzen zum »großen Bogen«, der sich mit der Entfaltung der Urlinie über ein ganzes Stück hinweglegt. Aus dieser Sicht also – und dieses Spannungsfeld ist im zitierten Brief stark spürbar – fokussiert Steuermann eher das Detail als das Ganze; bei aller Spontaneität und Drastik im Ausdruck, die ihm Adorno attestiert, scheint aus dieser analytischen Hinwendung zum Einzelnen auch eine Unsicherheit in Bezug auf die gelungene pianistische Gestaltung entstanden zu sein, die Adorno geradewegs als

24 Brief von Steuermann an Adorno, 8. Juli 1962 (Edward and Clara Steuermann Collection, Library of Congress, Music Division, Steuermann-Collection, BOX 3, Folder 2). Der Dirigent und Pianist Fritz Jahoda (1909–2008) war Schüler Steuermanns und emigrierte 1939 in die USA, wo er am College in Spartanburg, am Sarah Lawrence College in Bronxville und am City College of New York (heute: City University of New York) unterrichtete.



Jahr der Aufnahme	Jahr der Erstveröffentlichung	Jahr der Zweitveröffentlichung	Label-/ Archiv-Nr.	Titel des Tonträgers / Konzerts; Neuauflagen; Datum
1949	1951	2004	Dial DLP 14 mono (LP); Archiphon WU-035 (CD)	<i>Arnold Schoenberg, Fantasy for Violin and Piano; Piano Pieces, opus 19, opus 23; Studio-Aufnahme op. 19: 26. oder 27.8.1949, Dial Records; CD 2004 Archiphon, Werner Unger, Digitalisierung der Original-LP</i>
1954	–	–	IMD-M-5697 (Archiv Internationales Musikinstitut Darmstadt)	<i>Das Klavierwerk Arnold Schoenbergs – Konzert, 9. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Live-Mitschnitt: 22.8.1954</i>
1957a	1957	2004; 2009	Columbia ML 5216 mono (LP); Archiphon WU-035 (CD 2004); TACET 186 (CD 2009)	<i>Schoenberg – Complete Piano Music; Studio-Aufnahme: Columbia Studios, 2.1.1957 (an den vier Tagen 1., 2., 4., 7.1. wurden sämtliche Klavierwerke Schönbergs – op. 11, op. 19, op. 23, op. 25, op. 33a, op. 33b – eingespielt); CD 2004 Archiphon s. o.; CD 2009 TACET Hommage à Steuermann. His Historic Recording of Schoenberg's Piano Music / Works and Arrangements by Eduard Steuermann (Digitalisierung der Original-LP)</i>
1957b	2017	–	NEOS 11630 (CD)	<i>Darmstadt Aural Documents, Box 4, Pianists, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Live-Mitschnitt 17.7.1957</i>
1962	–	–	Arnold Schönberg Center, Archiv	<i>Internationale Sommer-Akademie, Mozarteum Salzburg, Live-Mitschnitt: 29.7.1962</i>
1963	2012		audite 21.412 (CD)	<i>Schoenberg – Berg – Webern: The RIAS Second Viennese School Project; Studio-Aufnahme: 18.6.1963, Studio Lankwitz, Berlin; Produzent: Gottschalk; Tonmeister: Steinke (am selben Tag wurden auch op. 11 und op. 23 eingespielt)</i>

Tabelle 1: Tonaufnahmen mit Eduard Steuermanns Interpretationen von Schönbergs Opus 19.

»erhebliche Gehemmtheit« anspricht: »Sein Interpretationsideal hatte den Horizont der heraufdämmernden Uninterpretierbarkeit der Werke, so wie die Kafka-schen Parabeln inspiriert sind von der Verdunkelung der heiligen Texte.«<sup>25</sup>

Bevor diese Spannung nun interpretationsanalytisch untersucht wird, sollen Chronologie und Umstände der im Folgenden thematisierten Tonaufnahmen Steuermanns skizziert werden, die in Tabelle 1 zusammengefasst sind. Die erste Tonaufnahme eines Werkes von Schönberg, an der Steuermann beteiligt war, war die im Jahr 1940 vorgenommene Einspielung des *Pierrot lunaire* unter der Leitung des Komponisten mit Erika Stiedry-Wagner als Rezitatorin.<sup>26</sup> Das Projekt einer Aufnahme der gesamten Klavierstücke wird in der Korrespondenz erstmals am 31. Oktober 1941 erwähnt, die Initiative dazu ging zu diesem Zeitpunkt offenbar zunächst von Schönberg aus.<sup>27</sup> Konkrete Schritte werden dann aber erst über sieben Jahre später, Anfang des Jahres 1949 von Steuermann gemacht. Da er nicht in einem »commercial studio« aufnehmen will, versucht er zunächst gemeinsam mit der Juilliard School den Plan der Aufnahme des gesamten Klavierwerks von Schönberg zu realisieren. Am 23. März 1949 teilt Steuermann Schönberg Details dieses Vorhabens mit und kündigt an, ihm die Aufnahmen von Opus 33 und Opus 11 zuzuschicken. Im selben Brief entschuldigt er sich dafür, dass »je ein falscher Ton in den Stuecken« vorkäme, und klagt darüber, dass zu wenig Zeit im Studio verfügbar gewesen sei; auch möchte er das Stück op. 11, Nr. 2 noch einmal neu aufnehmen, »weil es, meiner Ansicht nach zu nahe aufgenommen wurde und jede kleinste Schattierung, aus diesem Grunde, zu drastisch herauskommt«.<sup>28</sup> Das Problem einer zu direkten Mikrophonierung wird von Steuermann auch in späteren Briefen immer wieder angesprochen; so schreibt er viereinhalb Monate später: »Ich persoenlich z. B. finde, das[s] die »moderne« Art das Mikrophon ganz nahe zum Instrument zu stellen leicht einen zu »percussiv« Klang erzeugt und ziehe es

25 Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod« [1964], in: ders.: *Musikalische Schriften IV* (= *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Bd. 17), Frankfurt a. M. 1982, S. 311–318, hier S. 313–315.

26 Erika Stiedry-Wagner, Rezitation; Leonard Posella, Flöte/Piccolo-Flöte; Kalman Bloch, Klarinette/Bassklarinette; Rudolf Kolisch, Violine/Viola; Stefan Auber, Violoncello; Edward Steuermann, Klavier; Arnold Schoenberg, musikalische Leitung (Aufnahme: Los Angeles, 24.–26. September 1940), Columbia M 461 (71157-D/160-D) mono (1940?), vier 78-rpm Schellackplatten; vgl. online: <<https://www.schoenberg.at/diskographie/works/021.htm>> (03.08.2021). Vgl. zur Diskussion dieser Aufnahme und der *Test Pressings* Avior Byron, »The Test Pressings of Schoenberg Conducting *Pierrot lunaire*: Sprechstimme Reconsidered«, in: *Music Theory Online* 12 (2006), H. 1, online: <[http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron_frames.html)> (30.07.2019).

27 Brief von Steuermann an Schönberg vom 31. Oktober 1941, ASC, Briefdatenbank ID 17159, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17159&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17159&action=view)> (03.08.2021).

28 Brief von Steuermann an Schönberg vom 23. März 1949, ASC, Briefdatenbank ID 17147, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17147&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17147&action=view)> (03.08.2021). Steuermann berichtet hier, am Tag zuvor, also am 22. März 1949, Opus 11 aufgenommen zu haben.

vor einen ausgeglichenen Klang von einer gewissen Distanz zu erhalten.«<sup>29</sup> Am 20. April 1949 nimmt Schönberg detailliert zu den offenbar inzwischen übersendeten Probeaufnahmen von Opus 11 und Opus 33 Stellung, wobei er insbesondere an einigen Stellen weniger »hastige Tempowechsel« und stärkere Beachtung leiser Dynamikgrade fordert.<sup>30</sup> Auf letzteren Wunsch hin bemerkt Steuermann: »Du schreibst mir, dass Du an einigen Stellen mehr pp wuenscht: man kann aber kaum leiser spielen, als ich es tat, das ist wohl die Tuecke der Elektrizitaet.«<sup>31</sup>

Am 4. August 1949 verständigt Steuermann Schönberg, dass er am 22. August offenbar erneut die Opera 11 und 33 an der Juilliard School und am 26./27. August zusätzlich die Opera 19 und 23 für die DIAL Record Company einspielen solle.<sup>32</sup> Tatsächlich kündigte der Leiter des 1946 gegründeten DIAL Labels Russ Russell genau zu diesem Zeitpunkt einen Programmwechsel vom Bebop zu »contemporary composers« parallel zur Umstellung der Produktion auf die gerade neu eingeführte Langspielplatte an.<sup>33</sup> In der nur bis 1951 fortgeführten DIAL-Reihe »Library of Contemporary Classics« erschienen mehrere Werke Schönbergs, darunter die erste *Kammersymphonie* op. 9 (Dial No. 2), *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 und das Streichtrio op. 45 (Dial No. 3), das Streichquartett Nr. 3 op. 30 (Dial No. 4), *Verklärte Nacht* op. 4 (Sextett-Fassung, Dial No. 12), das Bläserquintett op. 26 (Dial No. 13) und *Pierrot lunaire* (Dial No. 16) sowie 1951 die Klavierstücke op. 19 und 23 zusammen mit der *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47 mit Steuermann als Pianisten (Dial No. 14).<sup>34</sup> Aufgrund der von Schönberg nicht akzeptierten Qualität eines Teils der von DIAL veröffentlichten Aufnah-

29 Brief von Steuermann an Schönberg vom 4. August 1949, ASC, Briefdatenbank ID 17125, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17125&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17125&action=view)> (03.08.2021).

30 Brief von Schönberg an Steuermann vom 20. April 1949, ASC, Briefdatenbank ID 4986, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=4986&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=4986&action=view)> (03.08.2021). In diesem Brief berichtet Schönberg Steuermann auch von Initiativen zur Aufführung des Klavierkonzerts. Steuermann hatte am 6. Februar 1944 mit dem NBC Symphony Orchestra unter Leopold Stokowski Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942) in New York uraufgeführt. Ein Mitschnitt dieser Uraufführung hat sich erhalten (online: <<https://soundcloud.com/daniel-plant-511223801/schoenberg-piano-concerto-op-42-1944-02-06-nbc-stokowski-steuermann-wpbroadcast>> [03.08.2021]). Steuermann spielte das Werk 1954 mit dem Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks unter Hermann Scherchen in Frankfurt ein (Arkadia CDGI 768.1, CD 1993).

31 Brief von Steuermann an Schönberg vom 4. August 1949 (Anm. 29).

32 Ebd.

33 Vgl. »Dial Records Goes Longhair« [6.8.1949], in: *Billboard* vom 13. August 1949, S. 18, sowie <<https://www.discogs.com/label/50041-Dial-Records-3>> (03.08.2021).

34 Adolph Koldofsky (1905–1951), der die *Phantasy* zum 75. Geburtstag Schönbergs am 13. September 1949 uraufgeführt hatte, spielt den Violinpart in dieser Aufnahme. Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Glaser im vorliegenden Band, S. 300 ff.

men und ungeklärter Rechtsfragen kam es im Briefwechsel des Komponisten mit Russell zu scharfen und verbitterten Worten.<sup>35</sup>

Von der Aufnahme im August 1949 berichtet Steuermann Schönberg einige Wochen später und skizziert dabei insbesondere anhand des »riskanten« Opus 23 das Problem, in der Aufnahmesituation »keinen Fehler« machen zu wollen, »was naturlich der ›Inspiration‹ nicht zugute kommt«. <sup>36</sup> Wesentlich ist die Antwort Schönbergs, in der dieser festhält:

»Ich teile deine Sorge, ob man nicht vielleicht einen falschen Ton hört, durchaus nicht. Ich bin überzeugt, dass es nur wenige Male in der Geschichte der musikalischen Reproduction vorgekommen ist, dass nicht einige falsche Töne mitgetan haben. Es gibt keine absolute Reinheit in dieser Welt: reines Wasser enthält Infusionstierchen. Ich bin aber überzeugt, dass du Musik so überzeugend spielen kannst, dass das den Eindruck von Reinheit, von künstlerisch[e]r Reinheit hervorruft, und auf die allein kommt es doch an. Lassen wir diese Quasi-perfection denen, die nichts anderes entnehmen können.«<sup>37</sup>

In der Folge verzögert sich die Finalisierung des Projekts. Am 16. April 1950 berichtet Steuermann, dass er die Auswahl der zu veröffentlichenden Aufnahmen der Opera 19, 23 und 47 getroffen habe, die er »anstaendig [...]«, obwohl naturlich nicht »perfekt« findet. Neben dem Klang allgemein bemängelt der Pianist, dass das Legato nicht herauskomme, »aber das sind Sachen fuer die die glorreiche Plattenindustrie verantwortlich ist: wenn man ohne Pedal spielt kommt die Perkussion zu stark hervor.«<sup>38</sup> Erst am 23. Mai 1951 dann teilt Clara Steuermann Schönberg mit, dass sie die nun erschienene Langspielplatte gehört hätten: »Edward is only moderately satisfied with the finished product.« Außerdem weist sie Schönberg darauf hin, dass die Aufnahme der Klavierstücke op. 11 verloren gegangen sei.<sup>39</sup> Auch in der digital »optimierten« Fassung dieser frühesten Auf-

35 Vgl. dazu auch David E. Smyth, »Schoenberg and Dial Records: The Composer's Correspondence with Ross Russell«, *Journal of the Arnold Schönberg Institute* 12 (1989) H. 1, S. 68–73.

36 Brief Steuermann an Schönberg vom 28. September 1949, ASC, Briefdatenbank ID 17151, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17151&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17151&action=view)> (03.08.2021).

37 Brief Schönberg an Steuermann vom 3. Oktober 1949, ASC, Briefdatenbank ID 5185, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=5185&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=5185&action=view)> (03.08.2021).

38 Brief Steuermann an Schönberg vom 16. April 1950, ASC, Briefdatenbank ID 17155, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17155&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17155&action=view)> (03.08.2021).

39 Brief Clara Steuermann an Schönberg vom 23. Mai 1951, ASC, Briefdatenbank ID 17094, online: <[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=17094&action=view](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17094&action=view)> (03.08.2021). Die *Klavierstücke* op. 11 sollten im selben Zeitraum eigentlich auf einer Langspielplatte beim Hyperion-Label von Harry L. Robin (Louria-Robin Inc.) erscheinen, wobei offenbar eine weitere Einspielung von Opus 11 zu diesem Zweck vorgesehen war. Das Projekt kam nicht zustande, da sich Schönberg nicht mit dem Vorschlag Robins einverstanden erklärte, die Klaviersonate Alban Bergs auf der Rückseite der Platte zu veröffentlichen, sondern auf der Veröffentlichung eigener Werke

nahme Steuermanns von Opus 19 sind in der Tat die von Steuermann bemängelte Direktheit des Klangs und die damit einhergehenden Einbußen in der dynamischen Differenzierung auffallend.

Der Mitschnitt von den Darmstädter Ferienkursen 1954 ist leider von noch weit schlechterer Tonqualität (häufige Übersteuerung, ebenfalls sehr direkte Mikrophonierung, Nebengeräusche), dokumentiert aber einen wichtigen Moment im Konflikt zwischen Vorkriegs- und Nachkriegsavantgarde, wie er eingangs erwähnt wurde. Das Konzert am 22. August 1954 war dem Klavierwerk Schönbergs gewidmet, alle fünf Zyklen (Opera 11, 19, 23, 25, 33) kamen zur Aufführung, daneben wurde die Uraufführung von Steuermanns Klaviertrio gegeben (mit Rudolf Kolisch, Violine und Konrad Lechner, Violoncello).<sup>40</sup> Steuermann gab 1954 erstmals bei den Darmstädter Ferienkursen einen Interpretationskurs für Klavier, in der Folge tat er dies noch in den Jahren 1957, 1958 und 1960<sup>41</sup>, wobei sich vom 17. Juli 1957 ein weiterer Konzertmitschnitt von Opus 19 erhalten hat. Hier spielte Steuermann den Zyklus im Rahmen eines Kammerkonzerts am zweiten Abend der Kurse, bei dem auch die europäische Erstaufführung seines Werkes *Improvisation und Allegro* für Violine und Klavier (1954–55) zur Aufführung kam.<sup>42</sup> Dieser Mitschnitt ist, 2017 auf CD erschienen, bereits von deutlich besserer Qualität, was ggf. auch durch Nachbearbeitung erreicht wurde.

Anhand des Mitschnitts der *Fünf Klavierstücke* op. 23 vom Konzert am 22. August 1954 erörtert Hermann Danuser, Steuermanns Vortragsstil habe sowohl »traditionsverbundene« als auch »moderne« Züge:

»traditionsverbundene insofern, als Steuermanns Anschlagkultur im Dienst einer nie aussetzenden Rubato-Kunst auf kleinstem Raum zur Geltung kommt und so ihre Verwurzelung im Klavierwerk des »fortschrittlichen« späten Brahms erkennen läßt; moderne andererseits insofern, als Steuermann sein Klavierspiel deziert an Schönbergs Postulat einer Differenzierung von Haupt- und Nebenstimmen orientiert, die Hauptstimme aber in sehr akzentreicher, die Irregularitäten der Phrasenbildung hervorhebender Weise ausführt, dabei zwar den Kantabile-

auch auf der Rückseite bestand. Zwischen Robin und Schönberg existiert ebenfalls eine umfangreiche Korrespondenz aus diesem Zeitraum, auch im Briefwechsel mit Steuermann wird dieses Projekt immer wieder diskutiert.

40 Vgl. Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3: *Dokumentation*, Freiburg i. Br. 1997, S. 569.

41 Auch 1961 bot Steuermann nochmals einen Klavierkurs in Darmstadt an, dieser wurde aber offenbar aufgrund mangelnder Anmeldungen nicht durchgeführt. Vgl. Hermann Danuser, »Musikalische Interpretation«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 2: *Geschichte* [2], hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, S. 119–187, hier S. 131.

42 Borio/Danuser, *Im Zenit der Moderne* (Anm. 40), S. 584.

Vortrag nie preisgibt, gleichwohl jedoch ein zügig veranschlagtes Grundtempo auf das Ganze des musikalischen Verlaufs der Stücke zielt.«<sup>43</sup>

Den Wunsch einer gleichsam als »Vermächtnis« dienenden Einspielung von Schönbergs gesamtem Klavierwerk konnte sich Steuermann am Ende doch noch erfüllen: Anfang 1957 spielte er für Columbia Records an vier Tagen sämtliche Klavierwerke im Studio ein; die LP erschien noch im selben Jahr mit einem Einführungstext Steuermanns.<sup>44</sup> Zweifellos ist dies die Aufnahme, die am meisten Verbreitung gefunden hat und somit für eine Rezeption von Steuermanns Schönberg-Interpretation durch andere Pianist\*innen als maßgeblich gelten darf. 1963 schließlich spielte Steuermann in Berlin erneut die Opera 11, 19 und 23 in einem Studio des RIAS Berlin ein im Rahmen einer von 1949 bis 1965 durchgeführten Reihe von Rundfunkaufnahmen, die durch Hans Heinz Stuckenschmidt initiiert und u. a. mit der Unterstützung von Josef Rufer realisiert wurden und 2012 gesammelt in einer CD-Box erschienen.<sup>45</sup> Alle drei Zyklen wurden offenbar an einem einzigen Tag eingespielt, am 18. Juni 1963 (Steuermanns 71. Geburtstag). Zweifellos bietet diese Aufnahme die beste Klangqualität mit der größten dynamischen Differenzierung und der stabilsten Tonhöhenwiedergabe, selbst wenn auch hier ein etwas zu direkter Klang mitunter den von Steuermann als störend beschriebenen »perkussiven« Effekt des Klaviertons übermäßig hervortreten lässt. Schließlich hat sich noch der Mitschnitt eines Konzerts von Steuermann am 29. Juli 1962 bei der Internationalen Sommer-Akademie am Mozarteum Salzburg erhalten, bei dem Schönbergs Opus 19 Teil eines anspruchsvollen Recital-Programms war, das in Beethovens *Diabelli-Variationen* kulminierte.<sup>46</sup> Leider ist die Klangqualität auch dieses Mitschnitts äußerst mangelhaft (starke Übersteuerung, dumpfer Klang).

43 Danuser, »Musikalische Interpretation« (Anm. 41), S. 159f.

44 Edward Steuermann, »Schoenberg Piano Music«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 38–41. Im Abschnitt über Opus 19 hebt Steuermann – im Widerspruch zur frühen Rezeption des Zyklus etwa bei Egon Wellesz, der die Stücke als »Skizzen« abgetan hatte (vgl. Obert, *Musikalische Kürze* [Anm. 8], S. 92f.) – die Eigenständigkeit und »Vollständigkeit« der Stücke hervor: »It is worth noticing that there is nothing sketchy or fragmentary about these pieces. These are musical organisms of a particular size, developing and ending according to their own rules. By the end of the first piece one is hardly conscious of the range of expression the melodic line has covered [...]« (Ebd., S. 39.) Dieser Einführungstext war (in leicht abweichender Fassung und größerem Umfang) bereits 1937 publiziert worden, vgl. Edward Steuermann, »The Piano Music of Schoenberg«, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hrsg. von Clara Steuermann, David Porter und Gunther Schuller, Lincoln – London 1989, S. 42–44, hier S. 42.

45 Opus 33 ist in dieser Serie durch eine Aufnahme von Else C. Kraus vom 20. Mai 1951 vertreten, die Suite op. 25 ist in den veröffentlichten Aufnahmen des RIAS nicht enthalten.

46 Steuermann unterrichtete zwischen 1953 und 1962 regelmäßig an der Salzburger Sommer-Akademie. Ich danke Daniel Revers und dem Archiv der Universität Mozarteum für die Übermittlung von Kopien der entsprechenden Seiten aus dem Prospekt der Sommer-Akademie 1962 und dem Jahresbericht 1962. Die Tonaufnahme ist im Arnold Schönberg Center archiviert.

## 2 Steuermanns Deutungen der *Klavierstücke* op. 19 im Kontext der Geschichte der Schönberg-Interpretation

Die folgende Analyse der sechs Aufnahmen geht zunächst für jedes Stück einzeln von einem Vergleich der sechs dokumentierten Deutungen Steuermanns aus; zudem werden Steuermanns Interpretationen 40 weiteren Aufnahmen des Zyklus aus dem Zeitraum 1925 bis 2018 gegenübergestellt (Tab. 2). Im Zentrum steht dabei einerseits eine qualitative Beschreibung der Aufnahmen (»close listening«), die insbesondere Fragen des Verhältnisses von Detail und Ganzem thematisiert. Andererseits wird die Stellung Steuermanns in der Interpretationsgeschichte von Opus 19 vor dem Hintergrund quantitativer Forschungsergebnisse (»distant listening«) diskutiert.<sup>47</sup> Es wird dabei zunächst jedes Stück einzeln betrachtet (2.1–2.6), abschließend wird Steuermanns zyklisches Gesamtkonzept im historischen Kontext vergleichend erörtert (3.). Strukturanalytische Überlegungen in Bezug auf die sechs Stücke können anhand der im Rahmen unseres Forschungsprojekts erstellten annotierten Partitur nachvollzogen werden, die online verfügbar ist.<sup>48</sup>

Neben den sechs Steuermann-Aufnahmen (1949, 54, 57a, 57b, 62, 63) sind 40 weitere Aufnahmen aus dem Zeitraum 1925–2018 berücksichtigt (vgl. Tab. 5, Anhang), wobei außer Steuermanns keine Mehrfacheinspielungen anderer Künstler\*innen einbezogen wurden. Außer Steuermanns drei Live-Mitschnitten und drei im Rahmen des PETAL-Projekts entstandenen Einspielungen wurden keine unveröffentlichten Aufnahmen einbezogen. Kriterien der Auswahl der Aufnahmen waren die internationale Relevanz und Prominenz der Interpret\*innen sowie die Verfügbarkeit.<sup>49</sup>

47 Die Begriffe »close listening« und »distant listening« wurden von Nicholas Cook in Analogie zu den Methoden des »close reading« und »distant reading« in den Literaturwissenschaften geprägt (Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford – New York 2013, Kap. 5 und 6). Cooks grundlegende Forderung ist es, die Vorteile von Korpusstudien musikalischer Tonaufnahmen (»distant listening«) – so die Vermeidung tautologischer Forschungsergebnisse, in denen nur das herausgehoben wird, was Forscher\*innen in Aufnahmen »hineinhören« – mit dem in der Musikwissenschaft über Analysemethoden von jeher angelegten »close listening« zu verbinden, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven auf Tonaufnahmen (und damit auf die interpretierten Werke) sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren und korrigieren können.

48 Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 / *Six Little Piano Pieces* op. 19 (1911) – *Annotated Score*, hrsg. von Thomas Glaser, Laurence Willis und Christian Utz, 1. Auflage, Februar 2018, online: <<https://phaidra.kug.ac.at/view/o:98015>> (03.08.2021).

49 Grundlage der diskographischen Recherche war insb. die Diskographie des Arnold Schönberg Centers (<<https://www.schoenberg.at/diskographie/works/019a.htm>> [03.08.2021]), in der die meisten der bis 2003 veröffentlichten Aufnahmen erfasst sind. Insgesamt konnten wir 82 Einspielungen der *Klavierstücke* op. 19 durch 72 Pianist\*innen identifizieren, die zwischen 1925 und 2018 entstanden. Mehrfacheinspielungen wurden außer von Steuermann auch von Johana Harris (1951, 1954), Else C. Kraus (1952, 1960), Paul Jacobs (1958, 1968, 1975) und Jean Rodolphe Kars (1969, 1974) vorgelegt. Vgl. Utz/Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1) für eine vollständige Auflistung aller Aufnahmen (S. 215 f.) und eine detailliertere interpretationshistorische Diskussion.

Dauern	op.	op.	op.	op.	op.	op.	op.	Prozent- ant.	total	op.	op.	op.	op.	op.	op.	op.
	19,1	19,2	19,3	19,4	19,5	19,6										
Steuermann 1949	1'13"	0'54"	0'48"	0'20"	0'34"	1'17"	5'06"			23,9	17,6	15,7	6,5	11,1	25,2	
Steuermann 1954	1'00"	0'52"	0'44"	0'18"	0'33"	1'07"	4'34"			21,9	19,0	16,1	6,6	12,0	24,5	
Steuermann 1957a	1'08"	0'48"	0'41"	0'20"	0'31"	0'57"	4'25"			25,7	18,1	15,5	7,5	11,7	21,5	
Steuermann 1957b	1'06"	0'48"	0'43"	0'18"	0'30"	1'04"	4'29"			24,5	17,8	16,0	6,7	11,2	23,8	
Steuermann 1962	1'01"	0'47"	0'46"	0'18"	0'34"	1'15"	4'41"			21,7	16,7	16,4	6,4	12,1	26,7	
Steuermann 1963	1'04"	0'48"	0'42"	0'19"	0'36"	1'08"	4'37"			23,1	17,3	15,2	6,9	13,0	24,5	
Mittelwert	1'05"	0'50"	0'44"	0'19"	0'33"	1'08"	4'39"			23,5	17,8	15,8	6,8	11,9	24,4	
Maximum	1'13"	0'54"	0'48"	0'20"	0'36"	1'17"	5'06"			25,7	19,0	16,4	7,5	13,0	26,7	
Minimum	1'00"	0'47"	0'41"	0'18"	0'30"	0'57"	4'25"			21,7	16,7	15,2	6,4	11,2	21,5	
Standardabw. %	7,4	5,7	5,9	5,2	6,6	10,8	5,2			6,5	4,3	2,8	6,1	5,9	7,0	
Mittelwert (40)	1'17"	0'55"	1'00"	0'21"	0'29"	1'14"	5'14"			24,5	17,3	19,0	6,8	9,1	23,3	
Maximum (40)	1'37"	1'25"	1'25"	0'32"	0'48"	2'22"	7'22"			31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1	
Minimum (40)	0'55"	0'29"	0'42"	0'15"	0'17"	0'47"	3'58"			18,2	10,0	14,6	4,4	5,6	16,3	
Standardabw. % (40)	13,2	21,0	17,5	17,1	22,9	25,7	13,6			11,7	14,9	12,1	19,0	20,6	13,7	
Haupttempo	op. 19,1	op. 19,2	op. 19,3	op. 19,4	op. 19,5	op. 19,6	Stdabw.			op. 19,1	op. 19,2	op. 19,3	op. 19,4	op. 19,5	op. 19,6	
Steuermann Brief 1942	100	52	52	112	144	50										
Steuermann 1949	82,5	44,2	43,7	103,4	108,6	34,8				34,3	11,3	21,5	18,7	22,2	19,0	
Steuermann 1954	97,1	48,4	49,4	110,0	107,6	39,8				30,3	14,4	17,5	21,5	26,0	16,8	



Steuermann 1957a	82,7	49,8	52,6	96,3	109,5	43,7	26,2	13,3	15,5	19,5	22,0	19,2
Steuermann 1957b	94,7	51,4	50,5	109,8	118,8	44,6	36,8	15,2	17,4	22,7	26,6	16,1
Steuermann 1962	97,2	53,2	49,6	114,0	114,7	36,8	32,2	15,0	19,1	21,4	33,9	21,4
Steuermann 1963	91,8	50,1	51,3	102,7	107,3	40,4	32,1	12,3	17,6	20,7	27,9	18,0
Mittelwert	91,0	49,5	49,5	106,0	111,1	40,0	32,0	13,6	18,1	20,8	26,4	18,4
Maximum	97,2	53,2	52,6	114,0	118,8	44,6	36,8	15,2	21,5	22,7	33,9	21,4
Minimum	82,5	44,2	43,7	96,3	107,3	34,8	26,2	12,3	15,5	19,5	22,0	16,1
Standardabw. %	7,5	6,2	6,2	6,1	4,2	9,5	11,2	11,5	11,1	7,1	16,5	10,3
Mittelwert (40)	87,5	47,3	37,5	93,9	142,4	39,0	27,9	12,8	16,7	24,9	19,6	20,1
Maximum (40)	132,0	84,7	51,8	134,0	229,6	62,1	47,2	27,1	36,4	46,7	31,1	34,8
Minimum (40)	57,1	29,8	25,3	62,3	65,0	18,6	17,4	7,3	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. % (40)	16,3	24,8	19,1	18,1	23,6	25,0	24,6	31,6	30,3	33,8	28,1	31,9

Tabelle 2: Schönberg, Opus 19; sechs Aufnahmen Eduard Steuermanns im Vergleich mit Durchschnittswerten aus 40 Aufnahmen anderer Pianist\*innen: Dauern (oben links); Haupttempo (unten links); Prozentanteile der einzelnen Stücke an der jeweiligen Gesamtdauer (oben rechts); prozentuale Standardabweichungen vom Haupttempo (unten rechts); die hier ebenfalls angeführten Werte der im Brief an Michael Gielen vom 24. Juli 1942 angegebenen Tempowerte wurden nicht in die Mittelwerte einberechnet.<sup>50</sup>

50 In dieser Tabelle und in allen folgenden Angaben im Text erfolgen Tempoangaben in *beats per minute* (bpm). Auf die in dieser Tabellen angeführten Prozentanteile an der Gesamtdauer wird in diesem Text kaum eingegangen, sie bilden aber einen wichtigen Diskussionsgegenstand in der Parallelpublikation Urz/Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. i).

## 2.1 Nr. 1, Leicht, zart (♩)

In Nr. 1 sind Funktionen der Sonatenform in Umrissen erkennbar (vgl. annotierte Partitur, S. 1–3): Der ›Exposition‹ mit zwei deutlich kontrastierenden ›Gedanken‹ (T. 0.6–4.3; T. 7.1–8.2) und dazwischenliegender Überleitung (T. 4.5–6.3) folgt zäsurlos die auf ein Tremolo mit motivischen Reminiszenzen reduzierte ›Durchführung‹ (T. 8.2–12)<sup>51</sup> und nach einer zäsurierenden Fermate (T. 12.1) und Generalpause (T. 12.2) die ›Reprise‹ (T. 13–17). Diese wird im ersten Takt (T. 13) zunächst nicht motivisch als solche erkennbar, wohl aber im zweiten Takt (T. 14), der schon durch das erneute Aufgreifen der 6/8-Rhythmik die Gestik der Takte 1 und 2 aufgreift. Die Tonhöhenanalyse unserer annotierten Partitur zeigt zudem, dass in T. 13 dieselbe Terzschichtung wie in T. 1 zugrunde liegt. In seinem Brief an Gielen wies Steuermann indirekt auf die Reprisenfunktion dieses Taktes hin: »The melody in bar 13 should be somehow the same voice which started in the beginning.«<sup>52</sup> Zugleich wird hier freilich der für die ›Überleitung‹ ab T. 4.5 charakteristische *Espressivo*-Charakter aufgegriffen, der sich nicht zuletzt durch einen vollstimmigen ›Quartett-Satz‹ auszeichnet.

Für dieses erste Stück gibt Steuermann im Brief an Gielen den relativ hohen Wert von ♩ = 100 an (vgl. Tab. 2). Diesem Wert nähert er sich in den beiden Live-Aufnahmen 1954 (97,1) und 1962 (97,2) an, auch in der Live-Aufnahme 1957b (94,7) ist eine ›offensive‹ Strategie deutlich.<sup>53</sup> Das von Adorno beschriebene risiko-

51 Eine alternative Deutung, die den Beginn der Durchführung bereits in T. 7 ansetzt, kann einen Großteil der pianistischen Interpretationen für sich beanspruchen, die durchweg die komplex ins hohe Register ausgreifende Figur in T. 6 deutlich verlangsamen, während das Tremolo in T. 8.2 direkt aus der »flüchtigen« Figur vom Beginn dieses Taktes hervorgeht, die wiederum als Resultat der rhythmischen Beschleunigung von T. 7 erscheint. Allerdings ist der für die Sonatenform in Schönbergs eigenem Verständnis doch grundlegende Moment des Themenkontrastes deutlicher in T. 7 als in T. 4.5–6.3 ausgeprägt (in denen alternativ ein ›Seitenthema‹ angenommen werden könnte). Letztere Phrase hat durch ihre chromatisch fallende Linie (vgl. melodisch-harmonische Analyse in der annotierten Partitur, S. 1–2) und ihren polyphonen Satz einen überleitenden Charakter, während die thematisch kontrastierende Gestalt in T. 7 durch die Veränderung der Satztechnik und Motivik (doppelte Punktierung) kompositorisch scharf markiert ist. Letztlich ist diese ›formalistische‹ Diskussion aber unbedeutend, da hier ja eine durch die Interpretation geschaffene Form im Zentrum der Diskussion stehen soll.

52 Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

53 Die Tempomessungen erfolgten mittels Sonic Visualiser und orientieren sich für die Nummern 1, 3, 4, 5 und 6 an dem von Schönberg in der Partitur für das jeweilige Stück vorgegebenen ›Grundschlag‹. Dem Bewegungsimpuls des Ostinatos in Nr. 2 folgend bildete hier das Achtel die Messeinheit, wobei in Text, Diagrammen und Tabellen die Tempoangaben gemäß der Partitur in Vierteln erfolgen. Takte, in denen Schönberg eine Tempoänderung anzeigt – bei Ritardandi und Fermaten etwa –, wurden nicht in die Berechnung des Haupttempos einer Aufnahme einbezogen (beim ersten Stück sind daher die Tempowerte der »Varianz-Takte« 2.2–2.6, 11–12 und 14–17 von der Berechnung des Haupttempos ausgeschlossen). In vielen Interpretationen ist ein durchgehendes Haupttempo aber insgesamt kaum auszumachen, sodass die Werte nur den Charakter einer ersten Annäherung haben. Dies gilt insb. für viele Interpretationen vor 1970 und zudem in besonderem Maße für die Stücke

reiche Spiel ist hierin klar vernehmbar. In beiden früheren Studioaufnahmen hingegen ist das Tempo deutlich zurückgenommen (1949: 82,5, 1957a: 82,7), gewiss wesentlich bedingt durch die z. T. noch ungewohnte Studiosituation, den Zeitdruck und den Wunsch, keine »falsche[n] Töne« zu produzieren. Das am Tempo ablesbare »zupackendere« Konzept der Studioaufnahme 1963 (91,8) ist auch an der insgesamt steileren Tempokurve ablesbar, wo diese Aufnahme immer wieder Maxima erreicht (Abb. 1a, T. 2.2, 3.4, 9, 11.2, 13.2, 13.4, 16.4), was freilich durch entsprechend stärkere Verzögerungen oft ausgeglichen wird (z. B. T. 1.4, 4.3–4.4, 10.1), sodass die Dauern der Aufnahmen 1957a und 1963 trotz der unterschiedlichen Haupttempi fast identisch sind (1'08"/1'04"). Insgesamt ist, worauf bereits Lars Laubhold hingewiesen hat<sup>54</sup>, die Kontinuität in den über 14 Jahre hinweg entstandenen sechs Aufnahmen Steuermanns beeindruckend (ablesbar an den geringen Werten der Standardabweichung sowohl für Dauer als auch für Tempo, die lediglich bei den Dauernwerten für das sechste Stück geringfügig über 10 % hinausgeht, vgl. Tab. 2).

Um das Spezifische von Steuermanns Ansatz sichtbar zu machen, ist es gerade aufgrund dieser starken Kontinuität sinnvoll, eine auf Durchschnittswerte »abstrahierte« Interpretation Steuermanns mit den Mittelwerten aus 40 weiteren Aufnahmen zu vergleichen (Abb. 1b). Die Phrasenstruktur des Stückes ist bereits kompositorisch sehr deutlich durch Generalpausen (T. 2.1, 4.4, 12.3) sowie durch Phrasierungsbögen und /oder ein Nachlassen der Bewegungsdichte (T. 3.3, 5.4) markiert. Zudem sind an drei Stellen Tempomodifikationen vorgeschrieben, mittels derer einige Phrasen im Sinne eines *phrase arching*<sup>55</sup>, also eines Tempodynamik-Bogens, gestaltet werden (T. 2, 11, 13, 14). Die Tempokurve Steuermanns zeigt klar, wenig verwunderlich, einen insgesamt leicht »steileren« Verlauf als jene der Mittelwerte der Vergleichsaufnahmen (Abb. 1b: T. 1.3–1.4, 2.2–2.6, 6.2–6.3, 10.1–10.4, 14.6–15.4), Anzeichen gezielter Phrasengestaltung durch Phrasierungsrubato, durch »Halb- und Viertelschlüsse«, die musikalische Sinneinheiten hörend nachvollziehbar machen sollen. Bisweilen aber wird auch ein im Vergleich zum Mittelwert der anderen Aufnahmen engerer Verlauf der Kurve deutlich (T. 10.4–15.1), verstehbar als Anzeichen für das Bemühen um Wahrung des Haupttempos im Übergang von Durchführung zu Reprise. Das durch Bogensetzung, Generalpause (T. 2.1), Tempo- und Dynamikangaben (T. 2:

Nr. 1 und 6, in denen eine große Vielzahl an Tempomodifikationen vorgeschrieben ist (Nr. 1) bzw. aufgrund der statischen Textur kaum ein »Tempo« im engeren Sinn wahrgenommen werden kann (Nr. 6, vgl. 2.6).

54 Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret« (Anm. 6), S. 76 f.

55 Vgl. Cook, *Beyond the Score* (Anm. 47), S. 212–222, der die für einen »structuralist performance style« so grundlegende Praxis und Theorie des *phrase arching* breit kulturhistorisch kontextualisiert.

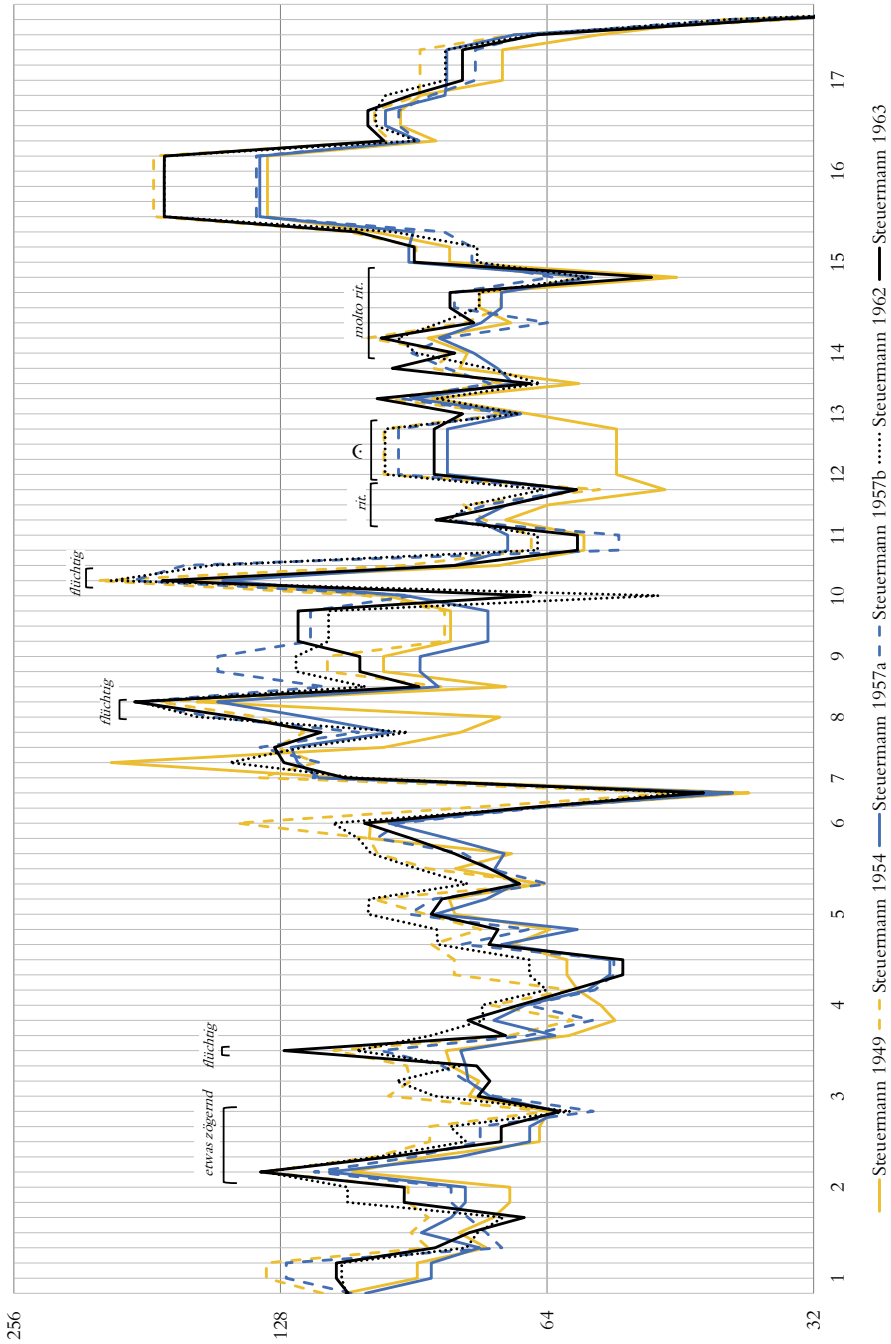


Abbildung 1a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

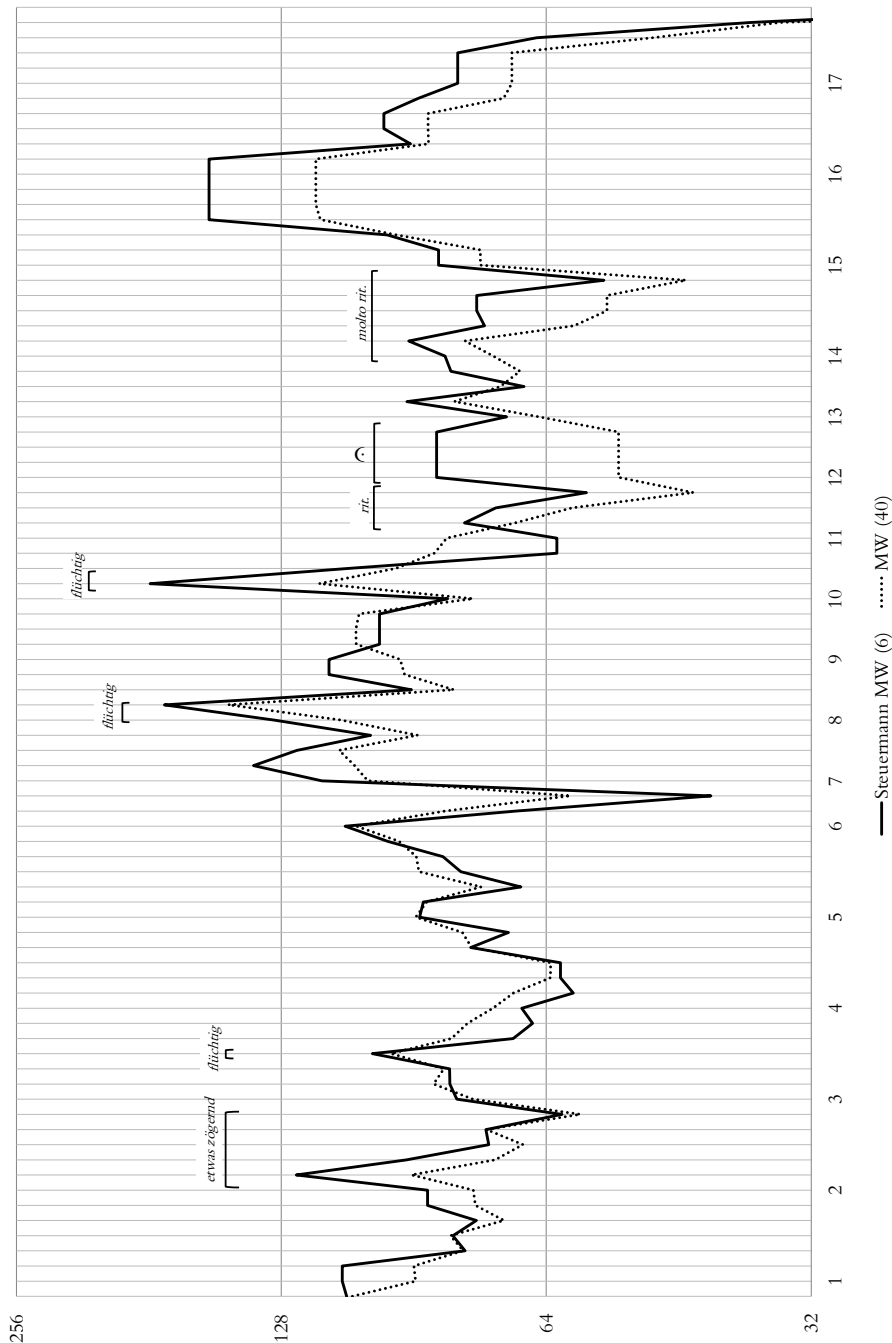


Abbildung 1b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist\*innen (1925–2018).

*etwas zögernd*; Schwellen zu T. 2.4 hin<sup>56</sup>) einkomponierte Phrasierungsrubato der ersten beiden Takte wird von Steuermann nicht nur, wie in den anderen Aufnahmen, durch eine Temporeduktion in den zweiten Takthälften, sondern auch durch eine Beschleunigung in den ersten Takthälften umgesetzt. Zusätzlich wird in allen Aufnahmen der Ton *f* in der Mitte des ersten Taktes stark akzentuiert. Nur in der Aufnahme 1949 wird auch die folgende Phrase zum Ende hin stark verzögert (T. 3.5–4.3).<sup>57</sup> Alle Steuermann-Aufnahmen machen aber die zweite Generalpause in T. 4.4 sehr deutlich. Die folgende (vierte) Phrase wird durch eine wellenartige Beschleunigung bis zum Beginn von T. 6 (besonders auffällig in der Live-Aufnahme 1954) und eine darauf folgende extreme Verzögerung zusammengefasst. Diese Verzögerung auf weniger als das halbe Tempo (Mittelwert: 41,6, Minimalwert: 37,9 in der Aufnahme 1949) in T. 6.2–6.3 hat ihre Begründung einerseits in einer großformalen Zäsur, andererseits im Wunsch, die komplizierte polyphone Artikulation an dieser Stelle (Legato und Staccato gleichzeitig in der rechten Hand) textgetreu umzusetzen (dies gelingt besonders beeindruckend in der Studioaufnahme 1963, aber auch in der Live-Aufnahme 1962).<sup>58</sup>

Entsprechend überdurchschnittlich fällt die abrupte Temposteigerung im siebten Takt aus. Die kontrastierende Wirkung des hier neu eingeführten punktierten Motivs wird durch dieses höhere Tempoplateau verstärkt. Dieses wird weitgehend bis zum Ende von T. 10 beibehalten, wobei die beiden mit *flüchtig* überschriebenen Zweiunddreißigstelfiguren ebenfalls durch deutliche Tempozunahme markiert werden, insbesondere die zweite Figur liegt dabei deutlich über dem Mittelwert der 40 anderen Aufnahmen. Besonders auffällig sind im Vergleich die extremen Schwankungen, die Steuermann in der Aufnahme 1949 zur Binnengliederung vornimmt und die in den folgenden Aufnahmen deutlich reduziert werden. Dabei kommt es in der Aufnahme 1949 zu einer gewiss ungewollten Überbindung des *as*<sup>1</sup>-Auftakts vor dem zweiten Schlag an das folgende punktierte Sechzehntel (T. 7.2). In den meisten weiteren Aufnahmen (mit Ausnahme 1963) ist hingegen auffällig, dass die Vierundsechzigstelnote *d*<sup>1</sup> im Auftakt zu T. 8 *nicht* wie in der Partitur vorgeschrieben überbunden wird. Daraus resultiert ein motorischer Charakter, dem die metrische Ambiguität verloren geht.

56 In der ersten Niederschrift hatte Schönberg eine weitere Tempoangabe notiert, nämlich ein »rit. ...« von T. 1.6 bis 2.1. Diese Angabe entfiel in der Druckfassung, wohl geleitet von der Absicht, die Phrasengestaltung nicht zu sehr zu »zerstückeln«.

57 In der Studioaufnahme 1963 entfällt der Vorschlag *c* in der linken Hand nach dem Schlag T. 3.1. Einerseits mag dies als Anzeichen für die »risikoreichere« Strategie in dieser letzten Studioaufnahme gedeutet werden, es weist aber auch darauf hin, dass die Zeit für Korrekturen auch in dieser Studiosituation stark begrenzt gewesen sein muss. Auch in der Studioaufnahme 1957a ist dieser Vorschlag extrem leise bzw. kaum hörbar.

58 Vgl. Laubhold, »Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret« (Anm. 6), S. 81.

Das *crescendo* in T. 9 wird in keiner der Aufnahmen Steuermanns innerhalb des Tremolos der linken Hand umgesetzt. Vielmehr behält Steuermann das *pianissimo* bei, wohl in der Absicht, die melodische Linie *a* – *g* in der übergreifenden rechten Hand nicht zuzudecken, wobei einzig in der Studioaufnahme 1963 das *g* lauter als das *a* gespielt und somit das *crescendo* zumindest in der melodischen Linie angedeutet wird. In der folgenden »auslaufenden« Bewegung (T. 11–12) weicht Steuermann wieder deutlich vom Mittelwert der anderen Aufnahmen ab, gewiss in der Absicht, der im Brief an Gielen angedeuteten Gefahr einer »disruption« des Stückes durch allzu häufige und zu starke »Tempo-Kadenzen« entgegenzuwirken. Besonders dies weist darauf hin, dass in T. 6 eventuell doch weniger eine großformale Zäsur als vielmehr eine technisch bedingte Detailarbeit der Grund für die Temporeduktion sein dürfte. Entsprechend kann auch die gegenüber den anderen Aufnahmen sehr massive Beschleunigung in T. 15.4 bis 16.2 technisch erklärt werden durch den Wunsch, den hohen Akkord *e*<sup>2</sup> – *gis*<sup>2</sup> – *dis*<sup>3</sup> nicht ganz verklängen zu lassen, sodass die Wendung zum chromatischen Nebenakkord in T. 17.5 hörend nachvollziehbar wird<sup>59</sup> (einzig in den Aufnahmen 1954 und 1963 ist diese aufgrund des hier besonders stark zunehmenden Tempos aber wirklich hörend nachvollziehbar).

Eine Beziehung dieser Detailgestaltung zum Formganzen ergibt sich zunächst aus der bei Steuermann ganz besonders deutlichen Dreiteilung der Tempogestaltung, mit einer auffallend starken Beschleunigung in T. 7–10 (klar erkennbar in Abb. 1a und 1b), und aus dem Bemühen, in T. 13 das Tempo des Beginns im Sinne einer Reprisenfunktion wieder aufzugreifen.<sup>60</sup> Zwar kann weder zu Beginn (hier aufgrund der Kleinteiligkeit der Phrasen und der Vielzahl an Tempomodifikationen wie *etwas zögernd* in T. 2) noch in der »Reprise« (bereits T. 14 bringt ein *molto rit.*, das freilich als Analogie zu T. 2 verstanden werden kann) von einem in sich stabilen Tempo gesprochen werden, dennoch ist die Korrespondenz der von Steuermann gewählten Temporegionen im Gegensatz zum mittleren Abschnitt auffällig. Dies gilt insbesondere auch im Vergleich mit anderen Aufnahmen, wie Abbildung 2 zeigt. Eine Dramaturgie langsam–schnell–langsam findet sich bei vielen, aber keineswegs allen herangezogenen Vergleichsaufnahmen, deutlich ist sie insbesondere bei Maurizio Pollini 1974, Herbert Henck 1994 und Till Alexander Körber 2018. Verglichen damit ergeben sich in »unorthodoxen« Aufnahmen wie Glenn Gould 1965, Aleksei Liubimov 1971 oder Lúcia Majlingová 1977 weit-

59 Vgl. ebd., S. 76f.

60 Steuermanns Anmerkung im Brief an Gielen »The skill in *taking up the tempo immediately* must be very good (can be controlled by metronom[e])« kann wohl v. a. auf diese Tempo-Korrespondenz von erstem und drittem Teil von Nr. 1 bezogen werden. Vgl. Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

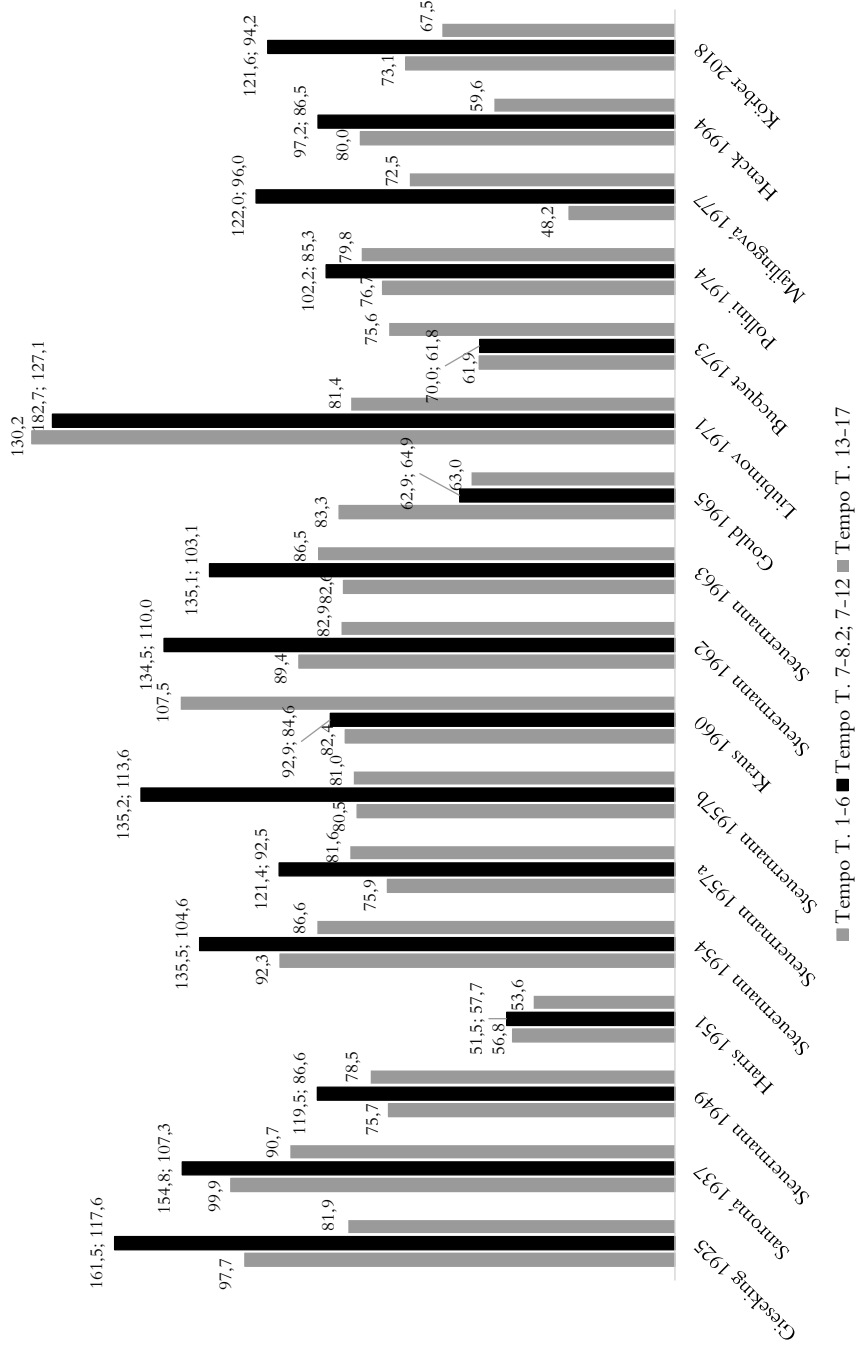


Abbildung 2: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Durchschnittstempo der drei Abschnitte T. 1-6, T. 7-12 [der Wert für T. 7-8.2 ist zusätzlich ausgewiesen], T. 13-17 in den sechs Aufnahmen Steuermanns und zehn Vergleichsaufnahmen (1925-2018).<sup>62</sup>



aus weniger deutlich »architektonische« Konzeptionen, wobei in vielen Fällen, wie exemplarisch bei Gould, gar keine klare Abschnittsbildung nachvollzogen werden kann. Besonders auffällig ist Majlingovás extreme Beschleunigung im Mittelabschnitt auf ziemlich genau das doppelte Tempo, eine Wiederherstellung des Anfangstempos im dritten Teil bleibt aber aus. Eine zu Steuermann vergleichbare deutliche Korrespondenz des Tempos in den Rahmenteilern – die maximale Abweichung in seinen sechs Aufnahmen beträgt 6,5 bpm (Steuermann 1962), was in dem Kontext des stark vagierenden Tempos als zu vernachlässigende Schwankungsbreite angenommen werden kann, die einer Wahrnehmung der Tempoanalogie nicht im Weg steht – wird nur von Pollini 1974 (Differenz 3,2 bpm) und Körber 2018 (Differenz 5,6 bpm) erreicht.<sup>61</sup>

Konzentriert man sich auf die Tempowerte des Kontrastgedankens (T. 7–8.2), ist ein klarer Unterschied zwischen den beiden frühen Studioaufnahmen Steuermanns 1949 und 1957a (119,5 bzw. 121,4 bpm) und den weiteren vier Aufnahmen (eng beieinanderliegende Werte zwischen 134,5 und 135,5 bpm) zu erkennen, was den »riskanteren« Zugriff in diesen Aufnahmen erneut bestätigt. Vielleicht darf als »ideale« Form hier die zweite Live-Aufnahme aus Darmstadt (1957b) gelten, in der die Tempo-Symmetrie eindrucklich durch die Werte 80,5–135,2 [113,6]–81,0 bpm realisiert ist. Gewiss kann man die Frage stellen, ob eine solche Beschleunigung im Sinne der komponierten Form ist, handelt es sich doch in T. 7 und 8 bereits um eine auskomponierte Beschleunigung gegenüber den vorangegangenen thematischen Gedanken (so kann etwa die doppelt punktierte Rhythmik punktiertes Sechzehntel–Vierundsechzigstelpause–Vierundsechzigstel als Diminution der in T. 5 und 6 auftretenden Figur punktiertes Achtel–Sechzehntel verstanden werden). Erkennbar ist dabei Steuermanns Bemühen, ganz im Sinn der geforderten »unity of tempo«, nach solchen Beschleunigungen umgehend wieder in die Region des Haupttempos zurückzukehren (vgl. Abb. 1b, T. 7.2.2, 8.2–10.1) und so mit der Beschleunigung ausschließlich eine formale Markierung der Kontrastmomente zu verbinden (Kontrastthema in T. 7, »flüchtige« Figuren in den Taktteilen 8.1 und 10.1.2). Man könnte hier von »funktionaler« Tempogestaltung sprechen.

61 Auch die Differenz bei Harris 1951 beträgt nur 3,2 bpm. Allerdings ist in dieser von extremen Temposchwankungen gekennzeichneten Aufnahme de facto kein Haupttempo erkennbar. Vgl. Utz / Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1), S. 180f.

62 Hier handelt es sich um tatsächliche Durchschnittswerte (»mean tempo«), allerdings wurde für den dritten Teil der in allen Aufnahmen deutlich beschleunigte Abschnitt T. 15.4–16.2 nicht mit einberechnet (s. o.).

	1	2	3	4	5	6	1-6 (z)
Pollini 1974	0,807	0,815	0,273	0,873	0,869	0,271	0,764
Sherman 1999	0,750	0,758	0,350	0,752	0,788	0,487	0,726
Webster 1967	0,796	0,806	0,264	0,729	0,842	0,639	0,724
Boffard 2013	0,735	0,737	0,665	0,812	0,797	0,369	0,723
Hinterhäuser 1991	0,674	0,754	0,579	0,808	0,841	0,408	0,718
Reimann 1984	0,776	0,871	0,398	0,629	0,810	0,270	0,708
Pelletier 1983	0,776	0,674	0,704	0,776	0,625	0,535	0,705
Wytttenbach 1989	0,673	0,791	0,474	0,810	0,786	0,533	0,704
Helffer 1969	0,646	0,788	0,528	0,766	0,844	0,251	0,695
Chen 1996	0,574	0,697	0,606	0,657	0,878	0,785	0,690
Hill 1996	0,626	0,720	0,709	0,755	0,864	0,490	0,690
Larcher 1998	0,598	0,847	0,747	0,836	0,750	0,271	0,678
Bjelik 1967	0,669	0,782	0,281	0,723	0,907	0,194	0,677
Polyzoides 1999	0,628	0,794	0,741	0,783	0,625	0,609	0,665
Takahashi 1977	0,658	0,771	0,031	0,650	0,817	0,335	0,665
Giesecking 1925	0,579	0,727	0,359	0,825	0,838	0,369	0,664
Dünki 2005	0,698	0,759	0,447	0,684	0,747	0,243	0,661
Zykan 1970	0,628	0,802	0,529	0,836	0,606	0,430	0,655
Lie 2018	0,624	0,676	0,588	0,557	0,831	0,350	0,654
Steiner 1962	0,478	0,829	0,513	0,719	0,800	0,815	0,649
Vintschger 1970	0,674	0,797	0,472	0,696	0,813	-0,201	0,646
Serkin 2009	0,628	0,583	0,446	0,767	0,745	0,374	0,637
Körber 2018	0,668	0,764	0,276	0,760	0,709	0,066	0,637
Eschenbach 2000	0,551	0,807	0,606	0,786	0,783	0,549	0,629
Kadosa 1958	0,600	0,847	0,291	0,762	0,712	0,088	0,629
Sanromá 1937	0,676	0,562	0,701	0,828	0,548	0,206	0,626
Jacobs 1958	0,644	0,785	0,238	0,765	0,692	0,287	0,623
Schleiermacher 1994	0,593	0,773	0,523	0,717	0,801	-0,278	0,623
Uchida 2000	0,600	0,732	0,437	0,543	0,778	0,308	0,618
Bucquet 1973	0,594	0,740	0,145	0,521	0,792	0,231	0,612
Wolpe 1991	0,504	0,725	0,635	0,717	0,809	0,060	0,611
Groh 2002	0,552	0,812	0,461	0,191	0,762	0,541	0,599
Skogstad 2018	0,543	0,655	0,452	0,669	0,734	0,240	0,596
Kraus 1960	0,646	0,794	0,190	0,546	0,631	0,306	0,593
Barenboim 1994	0,569	0,782	0,166	0,759	0,586	0,505	0,575
Majlingová 1977	0,698	0,578	0,614	0,204	0,710	0,437	0,572
Liubimov 1971	0,409	0,666	0,656	0,814	0,799	0,325	0,564
Henck 1994	0,428	0,706	0,521	0,789	0,797	0,191	0,543
Gould 1965	0,488	0,734	0,301	0,591	0,643	0,425	0,514
Harris 1951	0,428	0,706	0,158	0,502	0,542	-0,005	0,400
mean (z)	<b>0,632</b>	<b>0,756</b>	<b>0,472</b>	<b>0,719</b>	<b>0,770</b>	<b>0,354</b>	<b>0,646</b>

Tabelle 3: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Korrelationstabelle der logarithmisch skalierten Rubatowerte (Abweichungen der einzelnen Tempopunkte vom jeweiligen Haupttempo) von 40 Aufnahmen in Bezug auf die Aufnahme Steuermann 1963.<sup>65</sup>

Eine noch präzisere Einordnung von Steuermanns Interpretationsstil im historischen Kontext soll anhand von quantitativen Werten erfolgen, die durch eine Korrelations- und Faktorenanalyse von insgesamt 41 Aufnahmen mithilfe der Software SPSS gewonnen wurden. Dabei wurde nun, um die statistischen Werte nicht zu verfälschen, unter den sechs Steuermann-Aufnahmen nur eine Aufnahme, und zwar die Studioaufnahme 1963 einbezogen<sup>63</sup> sowie die genannten 40 Vergleichsaufnahmen aus dem Zeitraum 1925–2018 (vgl. Tab. 5, Anhang). Die der Korrelations- und Faktorenanalyse zugrunde gelegten Werte sind die logarithmisch skalierten Abweichungen jedes einzelnen ›Tempopunktes‹ vom jeweiligen Haupttempowert. Dies bedeutet, dass die folgenden Zusammenhänge zunächst nur auf Grundlage der *relativen* Tempogestaltung (Rubato, Phrasierung) der 41 Interpretationen getroffen werden. Mittels vergleichender Tempographen (vgl. Abb. 3) werden dann freilich auch wieder die absoluten Tempowerte mitberücksichtigt.

Tabelle 3 zeigt zunächst die Korrelationskoeffizienten der 40 Vergleichsaufnahmen zur Aufnahme Steuermann 1963. Je höher der Koeffizient, desto stärker die Übereinstimmung mit der jeweiligen Aufnahme zur Konzeption Steuermanns. Bei Werten über 0,8 kann von einer deutlichen Übereinstimmung ausgegangen werden.<sup>64</sup> Die Mittelwerte in der untersten Zeile der Tabelle zeigen, dass in den Stücken Nr. 3 und Nr. 6 insgesamt deutlich geringere Korrelationen der Vergleichsaufnahmen mit der Deutung Steuermanns zu verzeichnen sind, hier also ein individueller Ansatz Steuermanns besonders deutlich hervortritt.

Insgesamt muss eingeräumt werden, dass diese Koeffizienten nur eine sehr grobe Richtlinie in Bezug auf die Ähnlichkeit oder Unterschiedlichkeit der Aufnahmen bieten. Präzisere Anhaltspunkte liefert die *Pattern Matrix* der Faktoren-

63 Die Wahl der Aufnahme 1963 rechtfertigt sich einerseits durch die Tatsache, dass man in dieser letzten Aufnahme eine Art »Vermächtnis« Steuermanns erblicken mag und es in vieler Hinsicht die Aufnahme ist, aus der die größte Souveränität spricht; andererseits sind die Abweichungen von den Steuermann'schen Mittelwerten hier besonders gering (in Bezug auf die Spieldauer liegen sie zwischen 0 und drei Sekunden). Besonders gering fallen 1963 auch die Abweichungen von den durchschnittlichen Haupttempi aus (vgl. Tab. 2).

64 Zu beachten ist hier der ausschließliche Bezug der Werte auf Steuermanns Aufnahme. Wenn zwei verschiedene Vergleichsaufnahmen ähnliche Korrelationskoeffizienten in Bezug auf Steuermann aufweisen, bedeutet dies insb. bei niedrigen Werten nicht, dass diese Aufnahmen auch untereinander stark korrelieren (bei Henck etwa 1994 und Harris 1951 beide den Korrelationskoeffizienten 0,428; diese beiden Aufnahmen könnten allerdings kaum unterschiedlicher sein; ihre Korrelation untereinander beträgt daher auch nur 0,249). Anders ausgedrückt, kann es unterschiedliche Gründe geben, warum einzelne Aufnahmen mehr oder weniger mit Steuermanns Deutung korrelieren (bei Henck kann hier von einer insgesamt sehr stabilen Tempokonzeption ausgegangen werden, bei Harris im Gegensatz dazu von einer äußerst instabilen).

65 Die Mittelwerte wurden mithilfe der sog. Fisher-z-Transformation ermittelt, vgl. Rainer Leonhart, »Fishers Z-Transformation«, online: <<https://portal.hogrefe.com/dorsch/fishers-z-transformation>> (03.08.2021).

analyse, die in Tabelle 4 für jedes der sechs Stücke getrennt dokumentiert ist.<sup>66</sup> Hierbei werden durch den Vergleich der Werte einzelne Faktoren ermittelt, die für einen Teil der Aufnahmen charakteristisch sind. Die *Pattern Matrix* zeigt dann, wie stark die einzelnen Aufnahmen diesen Faktoren entsprechen. In allen sechs Stücken gibt es einen »Hauptfaktor«, der für die meisten Interpretationen stark prägend ist (es kann vielleicht die Hypothese gewagt werden, dass dieser »Hauptfaktor« weitgehend durch den Notentext bestimmt ist – eine starke externe Vorgabe, die alle Deutungen in gewisser Weise prägt), daneben ein bis drei weitere Faktoren, denen meist nur ein kleinerer Teil der Aufnahmen zugeordnet werden kann. Besonders deutlich ist die Zuordnung zum Hauptfaktor beim zweiten Stück, was wenig verwundert, da hier das ostinate »strenge« Tempo eine das gesamte Stück stark prägende Vorgabe ist, die nur geringfügige Abweichungen zulässt.

Tabelle 4 diene nun als Vorlage, um für jedes der sechs Stücke vergleichende Tempographen zu erstellen. Hier sind neben Steuermanns Studioaufnahme 1963 und den Mittelwerten der 40 Vergleichsaufnahmen vier Aufnahmen dokumentiert, die jeweils einem der Faktoren besonders deutlich entsprechen oder aber keine genaue Zuordnung erlauben. Die hierfür verwendeten Farben sind schwarz = Steuermann 1963, schwarz gestrichelt = Mittelwerte der 40 Aufnahmen, orange = Faktor 1, orange gestrichelt = Faktor 2, rot = Faktor 3, grau oder grau gestrichelt = Faktor 4 oder unklare Zuordnung. Abbildung 3 zeigt nun die sechs Kurven für das erste Stück. Steuermanns Deutung schwankt hier zwischen den Faktoren 1 und 2 (vgl. Tab. 4). Die am stärksten dem Hauptfaktor entsprechende Deutung von Henck 1994 bewegt sich überwiegend – wenig überraschend – stark synchron zu den Mittelwerten in einem insgesamt »engen« Rahmen, doch gibt es einige signifikante Abweichungen: die geringere Abphasierung vor dem Überleitungsthema in T. 4.5, die Verknappung *nach* der »flüchtigen« Figur am Ende von T. 10 vor dem Ritardando in T. 11 und vor allem die starke Temporeduktion im abschließenden Formteil und ein entsprechendes »Verrutschen« des Haupttempos (vgl. Abb. 2). Reziprok dazu zeigt sich die Deutung Majlingová 1977, wobei die extremen Ausschläge der Tempokurve im ersten Teil einen »sich verlierenden« Charakter implizieren, der denkbar weit von Steuermanns phrasenorientierter Deutung entfernt ist. Die laut Tabelle 3 ja besonders starke Korrelation der Aufnahme Pollinis mit jener Steuermanns ist gut nachvollziehbar, insgesamt freilich mit einer deutlich »engeren« Orientierung am Haupttempo in T. 2 und bei den

66 Vgl. Jürgen Janssen/Wilfried Laatz, *Statistische Datenanalyse mit SPSS für Windows*, Berlin 1994, S. 531–558. Erstmals hat Bruno Repp in einem berühmten Aufsatz die Faktorenanalyse als Methode zum Vergleich von Tempokurven von Musikaufnahmen angewandt, vgl. Bruno Repp, »Diversity and Commonality in Music Performance. An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's »Träumerei«, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 92 (1992), H. 5, S. 227–260.



»flüchtigen« Figuren als bei Steuermann. Von besonderem Interesse ist die Aufnahme Kraus 1960 – handelt es sich doch bei Else C. Kraus um eine von Schönberg durchaus geschätzte Interpretin, die neben der Uraufführung der *Klavierstücke* op. 33a und 33b auch zwei Gesamteinspielungen von Schönbergs Klavierwerk vorlegte.<sup>67</sup> Ihre Kurve zeigt mehrere signifikante Abweichungen zu Steuermann. Die wichtigste ist gewiss ein im Bereich des Kontrastthemas eher zurückgenommenes Tempo, dafür aber eine starke Verknappung in der Schlussphase des Stückes. Die starken Schwankungen zu Beginn sind weniger konzis als jene Steuermanns an der Phrasenstruktur ausgerichtet, so sind weder die starke Verlangsamung zu Takteil 1.4 noch die abrupten Beschleunigungen auf den Takteilen 3.1 oder 6.1 als Phrasierungsrubato im strukturellen Sinn zu werten. Wenn auch nicht in dem extremen Ausmaß wie Majlingová kann Kraus' Deutung als Dokument »irrationaler«, spontaner Rubatogestaltung gelten, die sich deutlich weniger textorientiert darstellt als jene Steuermanns.

## 2.2 Nr. 2, Langsam (♩)

Um den Rahmen dieser Darstellung nicht übermäßig zu strapazieren, sollen die Stücke 2–6 nun in etwas knapperer Weise dargestellt werden, wobei für jedes der Stücke an der Veranschaulichung durch drei Diagramme mit unterschiedlichen Tempographen festgehalten wird.

Das zweite Stück ist, wie angedeutet, durch sein rhythmisches Ostinato als besonders deutlicher Gegensatz zur vagierenden Tempokonzeption von Nr. 1 verständlich, aber auch durch seine satztechnische Schlichtheit und seine weit offeneren Anspielungen an Dreiklangsharmonik, die hier gezielt ins Atonale »dekonstruiert« wird (vgl. annotierte Partitur, S. 4–5). Entsprechend sind diesem Stück besonders zahlreiche Analysen gewidmet worden.<sup>68</sup> Für den pianistischen Zugang ist es zweifellos zentral, den Gegensatz zwischen der *äußerst kurz* (T. 1) und *gut im Takt* (T. 7) zu spielenden Ostinato-Terz und den expressiven thematischen Gestalten in T. 3 mit Auftakt und T. 6 herauszuarbeiten. Von besonderem Interesse ist dabei, dass diese beiden Ebenen nicht ohne Einfluss aufeinander blei-

67 Vgl. Else C. Kraus, »Schönbergs Klavierwerk steht lebendig vor mir«, in: *Melos* 41 (1974), H. 3, S. 134–140.

68 Vgl. u. a. Michael Kopfermann, »Über Schönbergs Klavierstück Op. 19, Nr. 2. Analytischer Versuch zur Harmonie«, in: *Arnold Schönberg*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980 (= *Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 35–50; Thomas DeLio, »Language and Form in An Early Atonal Composition: Schoenberg's Opus 19, No. 2«, in: *Indiana Theory Review* 15 (1994), H. 2, S. 17–40; Hubert Moßburger, »Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2«, in: *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden*, hrsg. von Felix Diergarten, Laaber 2014 (= *Grundlagen der Musik*, Bd. 8), S. 185–217.

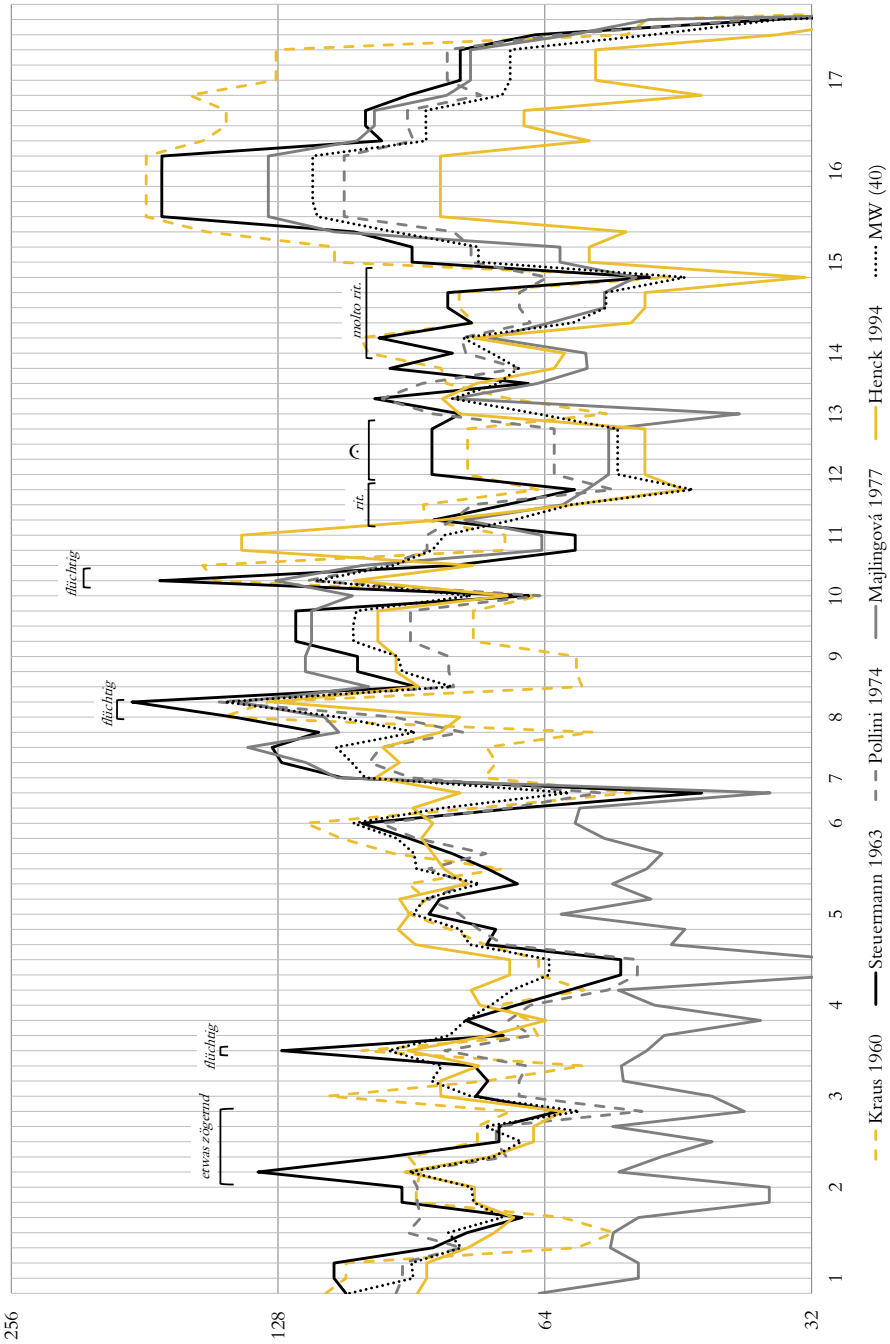


Abbildung 3: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

ben, vielmehr die Artikulation und rhythmische Regelmäßigkeit des Ostinatos durch die expressiven Figuren affiziert wird, sodass etwa in den Takten 4 und 5 die vorhaltsartige Emphase der Gestalt von T. 3 in das Ostinato eindringt (in Form des *Tenuto*-Achtels  $c^2 - es^2$ ). Klänge oder Verbindungen mit Dur- und Mollterz (sogenannte »Gamma-Harmonik«<sup>69</sup>) – etwa  $h - d - dis - fis$  in T. 3 mit Auftakt oder Taktteil 6.3 sowie  $g - b - h - d$  im Schlussklang – und verwandte ambivalente Bildungen lassen ständig neue mehrdeutige Färbungen der Ostinato-Terz  $g - h$  entstehen. Formal ist das Stück durch das Frage-Antwort-Prinzip der beiden auch von der Bewegungsrichtung her gegensätzlichen Gestalten (T. 3/6) bestimmt, T. 1–2 kann als Einleitung, T. 7–9 als Epilog zu diesem thematischen Dialog verstanden werden, T. 4–5 schließlich als zweifaches Echo der ersten Gestalt. Die Takte 5 bis 9 sind zudem durch einen variierten Lamento-Topos verbunden (teils chromatisch fallende Bewegung von  $g - h$  zu  $c - e$ ).

Die sechs Aufnahmen Steuermanns sind auch hier vom Tempo her relativ konstant und nur geringfügig rascher als der gemittelte Vergleichswert (Mittelwert Steuermann 49,5 bpm, Mittelwert der 40 Vergleichsaufnahmen 47,2 bpm, Tab. 2). Eine Tendenz zur Beschleunigung zeigt sich in den späteren Aufnahmen 1957b (51,4), 1962 (53,2) und 1963 (50,1), auch hier also ist eine »vorsichtigere« Deutung in den beiden früheren Studioaufnahmen (1949: 44,2; 1957a: 49,8), aber auch in der früheren Live-Aufnahme (1954: 48,4) erkennbar. Die in der Studioaufnahme 1963 verdeutlichte Staccato-Artikulation mag mit der zu diesem Zeitpunkt gewachsenen Studioerfahrung zusammenhängen; in Live-Aufnahmen fällt das Staccato hingegen weniger deutlich aus, vielleicht auch um die Tragfähigkeit des Ostinatos im Konzertsaal zu wahren.

Die thematisch orientierte Phrasierungsgestaltung ist in allen sechs Aufnahmen offensichtlich (Abb. 4a): beide thematische Gestalten werden durch deutliche Ritardandi eingeführt, die gleichsam als »Vorhang« der folgenden musikalischen Gedanken dienen, wobei vor T. 3 dem Auftakt der Gestalt diese Funktion zukommt (beide Achtel werden stark verbreitert). In der zweiten Gestalt wird zusätzlich das Hinzielen auf den Akkord in Taktteil 6.3 nachdrücklich durch eine Verzögerung inszeniert (eine sehr deutliche Umsetzung von Schönbergs Anweisung *etwas gedehnt*), in den Aufnahmen 1949 und 1963 fast bis hin zur Hälfte des Grundtempos (1949: 25,5/44,2, 1963: 27,2/50,1). Die »Wiederherstellung« des Grundtempos in T. 7–9, das *gut im Takt*, wird nicht durchweg konsequent realisiert. In der Aufnahme 1949 kommt es zu einer auffälligen Verzögerung in den

69 Vgl. Ernő Lendvai, »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks« [1953], in: Béla Bartók, *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, S. 105–149, hier S. 127–137.



Taktteilen 7.3–7.4, erklärbar eventuell durch den Wunsch, die absteigende Lamentofigur in der Bassstimme nachvollziehbar zu machen; in den anderen Aufnahmen setzt das Tempo zu Beginn von T. 7 deutlich zu rasch an bzw. wird die Viertelpause in Taktteil 7.2 stark verkürzt (vergleichbare Verkürzungen der Pausen und überbundenen Klänge finden sich in den Live-Aufnahmen 1962 und 1957b in T. 4 und 5). Eine besonders auffällige Abweichung vom Notentext ist auch die von Steuermann im Brief an Gielen selbst erwähnte Akzentuierung der hohen Terz  $h^2 - d^3$  im Auftakt zu T. 3 (»I don't mind to ›connect‹ the melody tones by a *fresher impuls*[e] in the first tones, but I am often criticized for such things«). In der Tat werden in allen sechs Aufnahmen zwar beide Auftaktachtel mit großem Nachdruck gespielt, allerdings ist die Akzentuierung der hohen Terz weit auffälliger und zweifellos als bewusstes Überraschungsmoment von Steuermann eingesetzt, das durch das *mf* in Schönbergs Notation immerhin nicht ganz ausgeschlossen wird, auch wenn Steuermann so eher ein Decrescendo als ein Crescendo zwischen den beiden Achteln realisiert. In der Tat hatte Schönberg hier mit der Nuancierung der Dynamik ganz besonders gerungen; in der Reinschrift dieses Stückes war eine ausführliche Anmerkung zur Umsetzung von Dynamik- und Akzentangaben vorgesehen, die nicht in die Druckfassung übernommen wurde:

»> oder sf bedeutet stets nur eine kleine, der Umgebung angemessene Betonung. Diese Betonung darf stärker sein, als die dem betreffenden [!] Taktteil zukommende, muss sich aber wohl unterscheiden von den durch: mfp, fp, mfpp, fpp oder gar ffpp bezeichneten Stellen, bei welchen wirklich einzelne Töne durch ihre Stärke aus der Umgebung herausfallen, um, eventuell durch sofortige Abdämpfung, gleich nachher wieder dem Vorhergehenden sich anzupassen.«<sup>70</sup>

Diese Anmerkung bezieht sich zweifellos besonders auf den eingeworfenen arpeggierten Klang in hoher Lage am Beginn von T. 5 (höchster Ton  $fes^3$ ), der mit der hohen Terz ( $h^2 - d^3$ ) im Auftakt zu T. 3 und dem Schlussklang (höchster Ton  $d^3$ ) eine Art makroformaler Wechselnote über das ganze Stück hinweg bildet. Den Notenwert dieses Akkords änderte Schönberg in der Reinschrift vom Achtel zum Sechzehntel; dafür fehlt in der Reinschrift der bereits in der ersten Niederschrift vorgesehene Akzent in der rechten Hand (der Akzent in der ›Vorhaltsfigur‹ der linken Hand ist beibehalten). Möglicherweise war Schönberg besorgt darum, dass dieser Akkord zu scharf akzentuiert werden könnte; dennoch übernahm er den Akzent auch in der rechten Hand schließlich in die Druckfassung. Indirekt könnte

70 Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 11, Reinschrift, online: <[http://archive.schoenberg.at/compositions/quellen\\_einzelansicht.php?id\\_quelle=1594&werke\\_id=191&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft=allewerke](http://archive.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.php?id_quelle=1594&werke_id=191&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke)> (03.08.2021), vgl. auch Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, *Faksimile*, hrsg. von Christian Meyer, Wien 2012.

sich die Anmerkung aber auch auf den Auftakt zu T. 3 beziehen, nämlich auf das Verhältnis von *mf* (mit *crescendo*) und *p* im folgenden Takt. In den Aufnahmen 1957a, 1957b und 1963 ist Steuermanns Bemühen, dieses *p* umgehend zu etablieren, besonders gelungen; auch den Akkord in T. 5.1 nimmt er stets sehr zurückhaltend, die notwendige Kürze (Sechzehntel) sowie das Staccato der auf T. 5.2 folgenden Terz *fis – ais* werden allerdings nicht immer konsequent realisiert, der Akkord klingt (außer in der Aufnahme 1949) immer lange im Pedal nach, in der Aufnahme 1957a ist auch die folgende Terz noch ins Pedal genommen, woraus sich sekundäre Sinneinheiten ergeben, die die Kontinuität von *ges – b* (T. 5.1) und *fis – ais* (T. 5.2) herausstellen. Hier kann man also Steuermanns Entscheidung »gegen« den Text durchaus als ein bewusstes Lesen »zwischen den Zeilen« verstehen, das verborgene Sinnschichten der Musik ins Bewusstsein heben will.<sup>71</sup>

Wie schon oben anhand der Faktorenanalyse angedeutet, sind die Abweichungen zwischen den Interpretationen in diesem Stück tendenziell am geringsten, bedingt durch die klare Temporahmung, die durch das Ostinato bewirkt wird. Dennoch zeigt Abbildung 4b einige interessante Unterschiede in den Nuancen. So liegt bei der ersten thematischen Gestalt der Tiefpunkt der Tempokurve bei den 40 Vergleichsaufnahmen auf dem zweiten Achtel und nicht, wie bei Steuermann, auf dem ersten Achtel von Taktteil 2.4; auch die »expressive« Verzögerung dieser thematischen Gestalt zur Taktmitte von T. 3 hin wird vom Großteil der Vergleichsaufnahmen weit stärker inszeniert als bei Steuermann, der die Regelmäßigkeit des parallel weiterlaufenden Ostinatos in den Vordergrund rückt. Auffallend im Vergleich sind auch Steuermanns Verbreiterung von T. 5.1–5.2 (im Dienste des »Lesens zwischen den Zeilen« wie oben ausgeführt) und sein zumindest angedeutetes Bemühen, auch den Beginn der »Antwortgestalt« in T. 6 dem Haupttempo anzunähern, während sich die Vergleichsaufnahmen hier insgesamt auf ein niedrigeres Tempoplateau begeben. Die Wiederherstellung des Grundtempos erfolgt in den Vergleichsaufnahmen deutlicher als bei Steuermann (im Wesentlichen wird die Viertelpause T. 7.2 weniger stark verkürzt), analog dann verläuft das Schlussritardando, das insgesamt tendenziell bereits nach T. 8.3, also zwei Viertel vor der Anweisung *poco rit.* in der Partitur einsetzt.

71 »Die Wurzel der Vieldeutigkeit liegt wohl in der Notenschrift selbst, die, weit davon entfernt, Musik vollkommen wiederzugeben, den Komponisten zwingt, seine »wirkliche« musikalische Vision durch übernommene Kulturübereinkommen auszudrücken. Und so ist das »Zwischen den Zeilen lesen« eben, was das Musikstück erst zu einem Kunstwerk macht, mag dabei noch so stark betont werden, daß »zwischen den Zeilen lesen« die Zeilen richtig lesen heißt.« Eduard Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1928) H. 8–9, S. 85–87, hier S. 85 f.

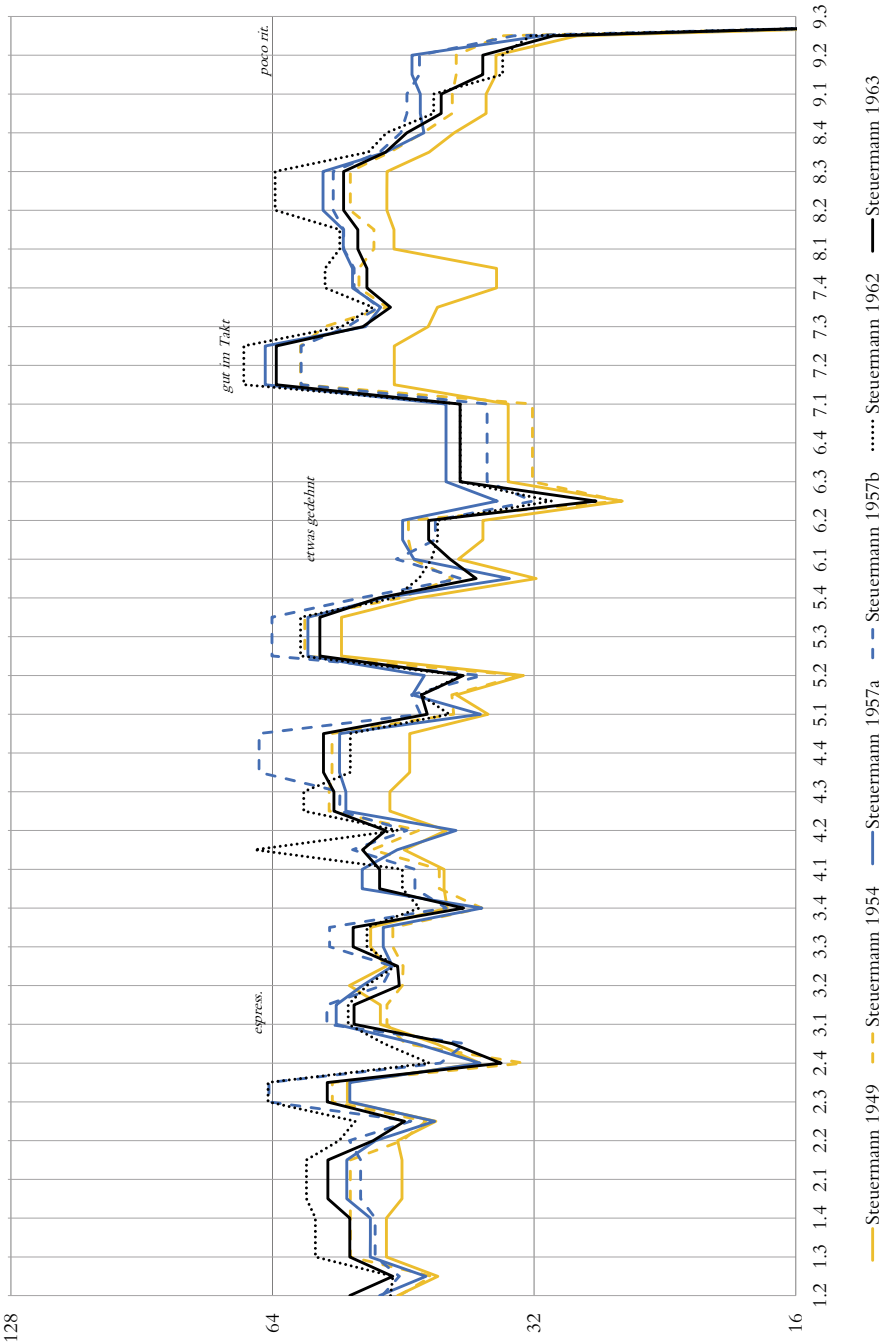


Abbildung 4a. Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 2, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

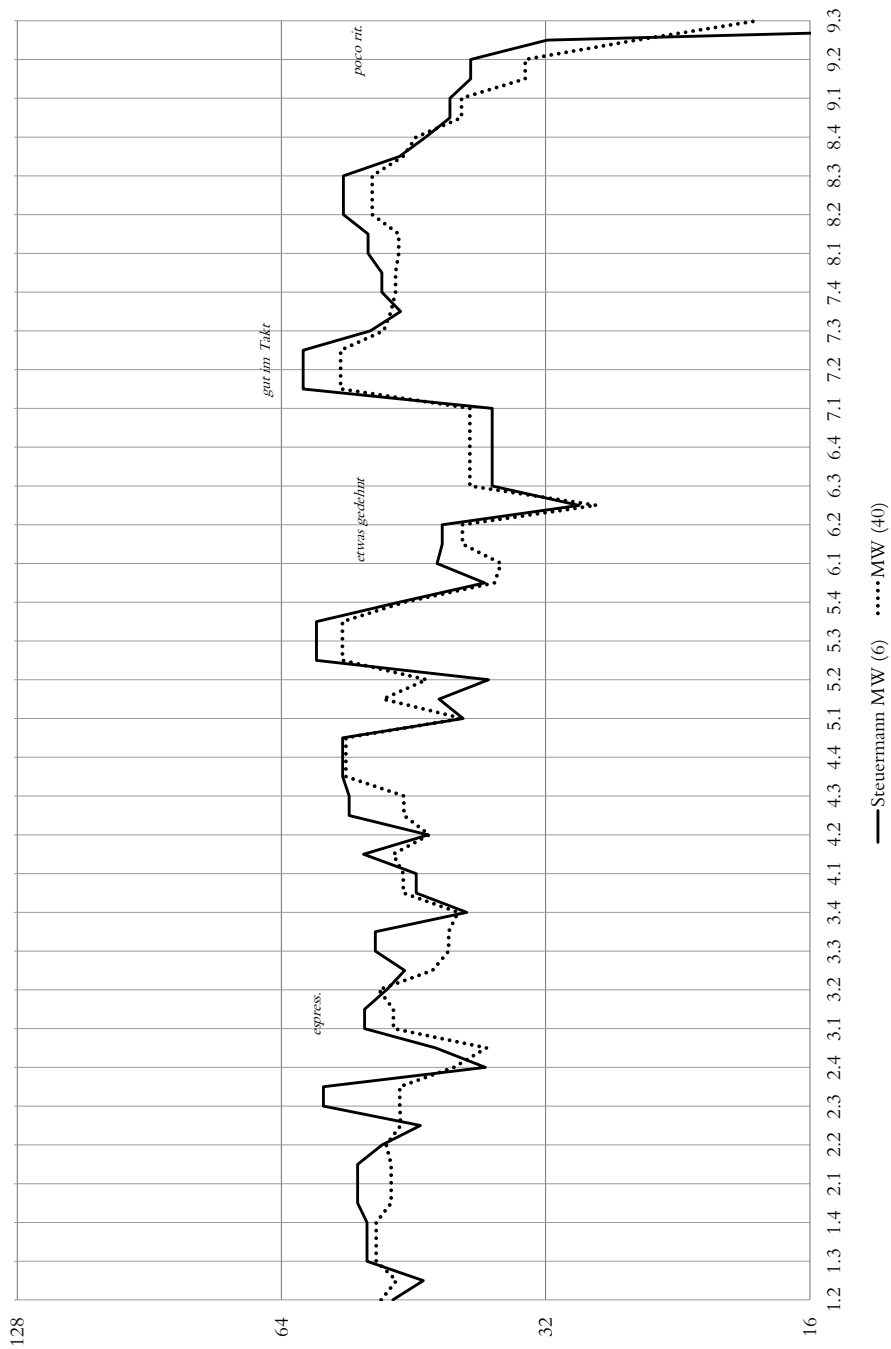


Abbildung 4b: Chopin, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 2, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist\*innen (1925–2018).

Eklatante Unterschiede bieten manche Aufnahmen in Bezug auf das gewählte absolute Tempo (Abb. 5); das Maximum wird von Majlingová 1977 erreicht, die mit 84,0 bpm ihre äußerst langsam begonnene Interpretation von Nr. 1 kontrastiert; im Gegensatz dazu reduziert Christoph Eschenbach 2000 mit 29,7 bpm das Tempo (fast ein Drittel des Maximaltempos) auf eine äußerst statische Situation, die hier Teil einer insgesamt sehr breit angelegten Deutung aller sechs Stücke ist. Die Faktorenanalyse (vgl. Tab. 4) bestätigt im Wesentlichen die hier weitgehend »typische« Tempokonzeption Steuermanns. (Beleg dafür sind auch die hier zahlreichen Korrelationswerte über 0,8, vgl. Tab. 3, sowie die enge Korrelation zwischen den Kurven Steuermann 1963 und Webster 1967 in Abb. 5; in der Faktorenanalyse erscheint die Interpretation Websters als die am stärksten mit dem Hauptfaktor korrelierende, vgl. Tab. 4). Die in Abbildung 5 kombinierten Kurven zeigen einige instruktive Detailabweichungen jener Aufnahmen, die in der Faktoranalyse dem prägenden »Hauptfaktor« deutlich weniger entsprechen. Besonders divergierend scheint die Situation in der Gestaltung des »Frage-Gedankens« in T. 3 zu sein. So verzichtet Peter Serkin 2009 auf das sonst in unterschiedlichen Graden typische Ritardando im Übergang von T. 2.4 zu T. 3.1, er nimmt die Zwei-Achtel-Figur des Ostinatos dafür aber stets etwas gedrängt (vgl. Spitzen in T. 1.2, 2.2, 3.2, 4.1, 5.4), was aufgrund des stark zurückgenommenen Haupttempos (36,1 bpm) und des extrem leisen *pp* hier allerdings kaum auffällt; deutlicher ist der damit verbundene drängende Charakter bei Peter Hill 1996, der dieselben Spitzen zeigt. An Serkins Einspielung ist weiterhin die große Ruhe auffällig, mit der er den Zielakkord in T. 6.3 kontempliert, sowie die in dem langsamen Tempo geradezu »buchstabierend« ausfallende Deutung der Taktteile 5.1–5.2. Hier ist im Vergleich hervorzuheben, dass Steuermann als einziger Taktteil 5.2 breiter nimmt als 5.1, möglicherweise aus den oben angeführten Überlegungen zu einer Tonhöhenkontinuität heraus.

Als entscheidender Faktor erweist sich gerade bei diesem rhythmisch regelmäßigen Stück das absolute Tempo. Es schwankt neben Nr. 6 unter den sechs Stücken am stärksten (Standardabweichung der 40 Vergleichsaufnahmen 24,8 %, bei Nr. 6 25,0 %, vgl. Tab. 2), was verdeutlicht, dass sehr unterschiedliche Facetten dieses enigmatischen Werkes zu Gehör gebracht werden: Während die raschen Deutungen die Korrespondenz der thematischen Gestalten im Sinne des Frage-Antwort-Prinzips plausibel werden lassen, zelebrieren die langsamen Deutungen die Details der ambivalenten harmonisch-melodischen Bildungen und ihre Unvorhersehbarkeit. Steuermanns Deutung nimmt hier eine mittlere Position ein, die beide Aspekte hervorzubringen vermag. Dass dabei unterschiedliche Schattierungen möglich sind, zeigt etwa seine Darstellung des Zielakkords in T. 6.3, dessen

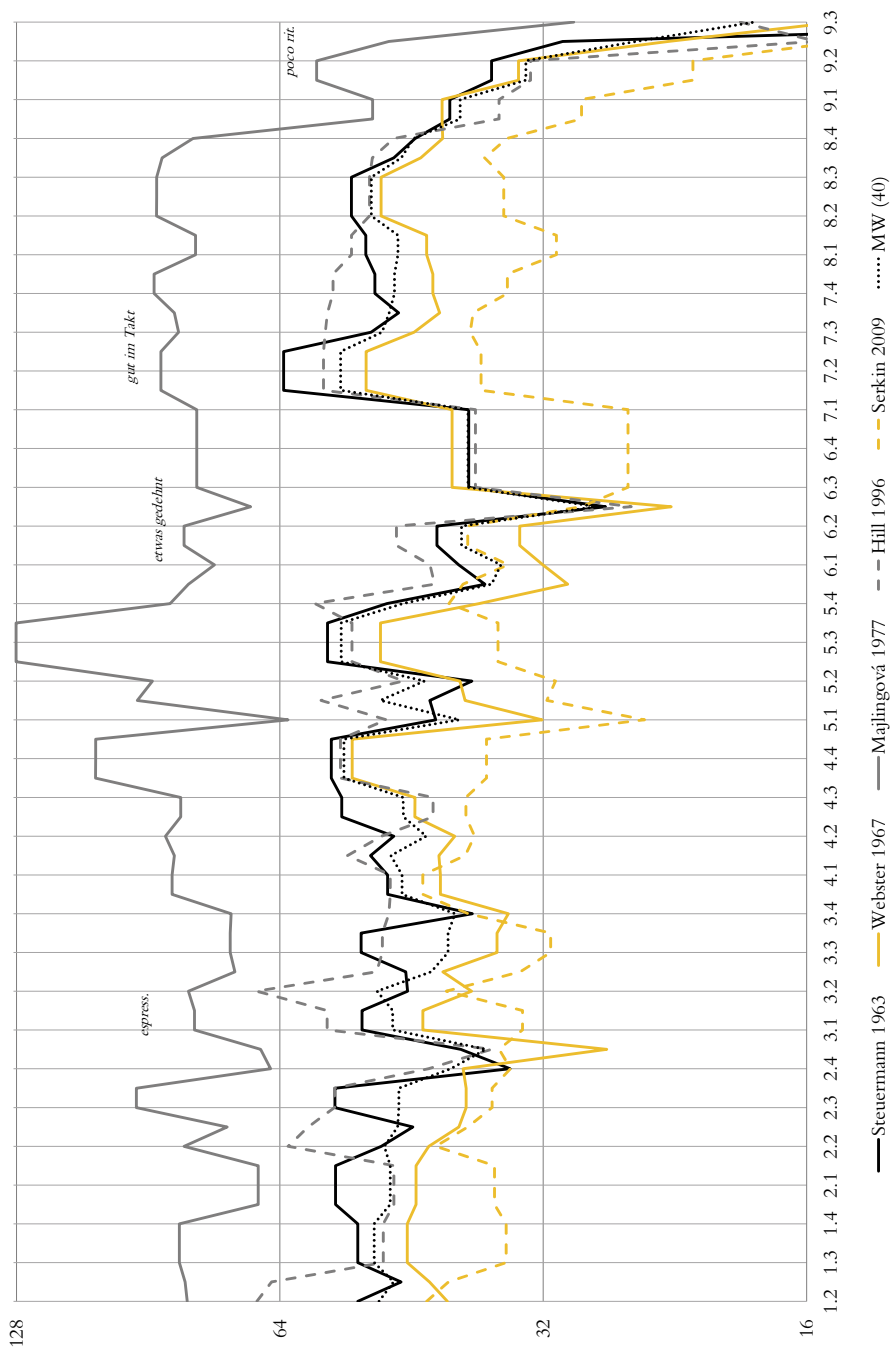


Abbildung 5: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 2*, Tempokurven der Aufnahmen Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

dissonante Wirkung vor allem in den Aufnahmen 1954 und 1963 durch eine starke Präsenz der unteren Akkordtöne herausgearbeitet wird, während in den anderen Aufnahmen die melodische Anbindung der Oberstimme  $d^1$  an die vorangehende Melodielinie im Vordergrund steht und somit der Akkord mehr als Einfärbung des melodischen Elements erscheint.

### 2.3 Nr. 3, Sehr langsame ♩

Das dritte Stück hängt mit dem zweiten zunächst durch die abgestufte Tempovorschrift zusammen (*Langsam – Sehr langsame* ♩), besonders wenn man das kontrastierende Tempo der folgenden Nr. 4 berücksichtigt. Andererseits kontrastiert es mit Nr. 2 durch den vollgriffigen, unschwer mit Brahms assoziierbaren Klaviersatz. Aus formaler Sicht sind zwei Aspekte hervorzuheben (vgl. annotierte Partitur, S. 6–7): einerseits die Möglichkeit, das Stück im Sinne der Schönberg'schen Formenlehre als einen einzigen Thementypus der Kategorie »Satz« zu verstehen: Präsentationsphrase mit zusammengesetzter Grundidee (T. 1–4)<sup>72</sup>, Fortsetzungsphrase mit Abspaltung und Fragmentierung des Grundidee-Materials (T. 5–7) und Kadenz (T. 8–9), in der Elemente der tonalen Struktur der Grundidee gewahrt bleiben (insbesondere die Ambivalenz zwischen den möglichen tonalen Zentren Es-Dur, g-Moll und d-Moll). Andererseits ist eine Zweiteiligkeit deutlich (die der ersten Deutung nicht grundsätzlich widerspricht): Die Generalpause am Beginn von T. 5 unterbricht nachhaltig die dichte Textur der ersten vier Takte und wird gefolgt von einer zunehmend sich ausdünnenden Satzweise mit Tendenz zur Vereinzelung der Melodiestimme (T. 6.2–6.4, 7.2–8.3) und rhythmischer Beruhigung. Damit wird auch die polyphone und polytonale Schichtung der ersten vier Takte, die durch die Kombination der beiden Dynamikgrade *f* (rechte Hand) und *pp* (linke Hand) verdeutlicht wird, aufgegeben.

72 Die verwendete Terminologie bezieht sich auf die Theorie formaler Funktionen in William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998, die auf Schönbergs und Erwin Ratz' Schriften zur Formenlehre zurückgeht. Die hier vorgenommene Kategorisierung von T. 1–4 als »zusammengesetzte Grundidee« (*compound basic idea*) widerspricht geringfügig der in unserer annotierten Partitur vorgenommenen Trennung in »basic idea« (T. 1–2) und »basic idea varied« (T. 3–4). Grundsätzlich sind wohl beide Deutungen vertretbar, wobei durch die »zusammengesetzte Grundidee« vielleicht besser der Gedanke eines polyphonen Ineinandergreifens mehrerer Motiv- und Phrasenebenen gefasst wird (T. 1–4 erscheint in dieser Sichtweise als ein einziger »Gedanke«), während durch die Trennung in zwei Zweitakter stärker die Phrasenstruktur des oberen Systems ins Zentrum gerückt wird (und selbst dann könnte kritisch eingewandt werden, es handle sich in T. 3–4 eher um eine Fortspinnung als um eine Variante des ersten Zweitakters). Vgl. dazu Utz / Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1), S. 192.

Steuermanns Aufnahmen stechen hier durch ihr weit überdurchschnittlich hohes absolutes Tempo bzw. ihre kurze Dauer heraus. Dabei liegt die Dauer der Studioaufnahme 1957a sogar unter dem Minimalwert der 40 Vergleichsaufnahmen (0'41"/0'42"), die anderen Aufnahmen kommen diesem Wert nahe oder sind mit ihm identisch (0'42"–0'48"). Wie wir in der Parallelstudie gezeigt haben<sup>73</sup>, ist diese kurze Dauer von Nr. 3 für frühe Aufnahmen insgesamt sehr charakteristisch (von den 13 untersuchten Vergleichsaufnahmen vor 1971 liegen acht unter 0'51", nach 1971 finden sich hingegen mit nur zwei Ausnahmen keine Deutungen mehr unter 0'51"). Das Haupttempo bzw. die Gesamtdauer sagen speziell in diesem Stück freilich nur wenig über die formale Konzeption der Interpret\*innen aus, wie unten gezeigt werden wird.

Die Kurven von Steuermanns Einspielungen (Abb. 6a) belegen erneut den »behutsameren« Zugang in der Studioaufnahme 1949 (Haupttempo 43,7 bpm), wobei das Maximaltempo hier in der zweiten Studioaufnahme 1957a erreicht wird (52,6 bpm). Es zeigt sich dabei ein deutlicher Zusammenhang zwischen den Tempi der Stücke 2 und 3; die in einer Aufnahme gewählten Haupttempi der beiden Stücke weichen nie mehr als 3,6 bpm voneinander ab, eine im Rahmen der Messtoleranz zu vernachlässigende Größe. In den Mittelwerten zeigt sich das Konzept eines gleichbleibenden Pulses besonders deutlich (in beiden Fällen ist dieser 49,5 bpm). Dieses Prinzip wird auch im Brief an Gielen artikuliert: »The metronom[e] of the *second* piece: the Viertel about 52. The *third*: about the same; the second part a little more moved for the sake of melodical connection.«<sup>74</sup> Unter den Vergleichsaufnahmen ist immerhin bei einem Viertel, d. h. bei zehn Aufnahmen ein vergleichbares Konzept auszumachen.<sup>75</sup> Die Tendenz, den zweiten Teil des Stückes (ab T. 5) etwas »bewegter« zu nehmen, lässt sich anhand der berechneten Durchschnittstempi für Steuermanns Aufnahmen zwar nicht erhärten<sup>76</sup>, die gemittelte Tempokurve (Abb. 6b) zeigt aber für T. 5.2–7.3 doch ein erhöhtes Tempoplateau. Diese Konzeption wird nur von etwa der Hälfte aller Vergleichs-

73 Vgl. ebd., S. 194 f.

74 Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

75 Die Aufnahmen mit den geringsten Abweichungen der Haupttempi beider Stücke sind Zykan 1970 (0,6), Sherman 1999 (0,8), Eschenbach 2000 (-1,6), Polyzoides 1999 (-2,3), Steiner 1962 (-2,4), Boffard 2013 (-2,6), Serkin 2009 (3,0), Lie 2018 (-3,0), Schleiermacher 1994 (3,1), Webster 1967 (-3,5). Minuswerte zeigen an, dass Nr. 3 rascher als Nr. 2 genommen wird. Die Werte der Steuermann-Aufnahmen sind (vgl. Tab. 2): 0,4 (1949), -1,2 (1954), -3,0 (1957a), 0,8 (1957b), 3,6 (1962), -1,3 (1963).

76 Einzig bei der Aufnahme 1962 (Live-Aufnahme Salzburg) liegt dieser Durchschnittswert von T. 5–8 mit einer Zunahme von 5,3 bpm etwas deutlicher über dem Durchschnittswert von T. 1–4. In den anderen fünf Aufnahmen liegt die Differenz zwischen beiden Werten durchweg unter 2,7 bpm, also in einem insignifikanten Bereich. Verengt man den Messbereich des zweiten Durchschnittstempes aber auf T. 5.2–7.3, ergibt sich eine deutliche Tempozunahme in allen sechs Steuermann-Aufnahmen, die zwischen 4,1 (1949) und 11,3 bpm (1962) liegt.



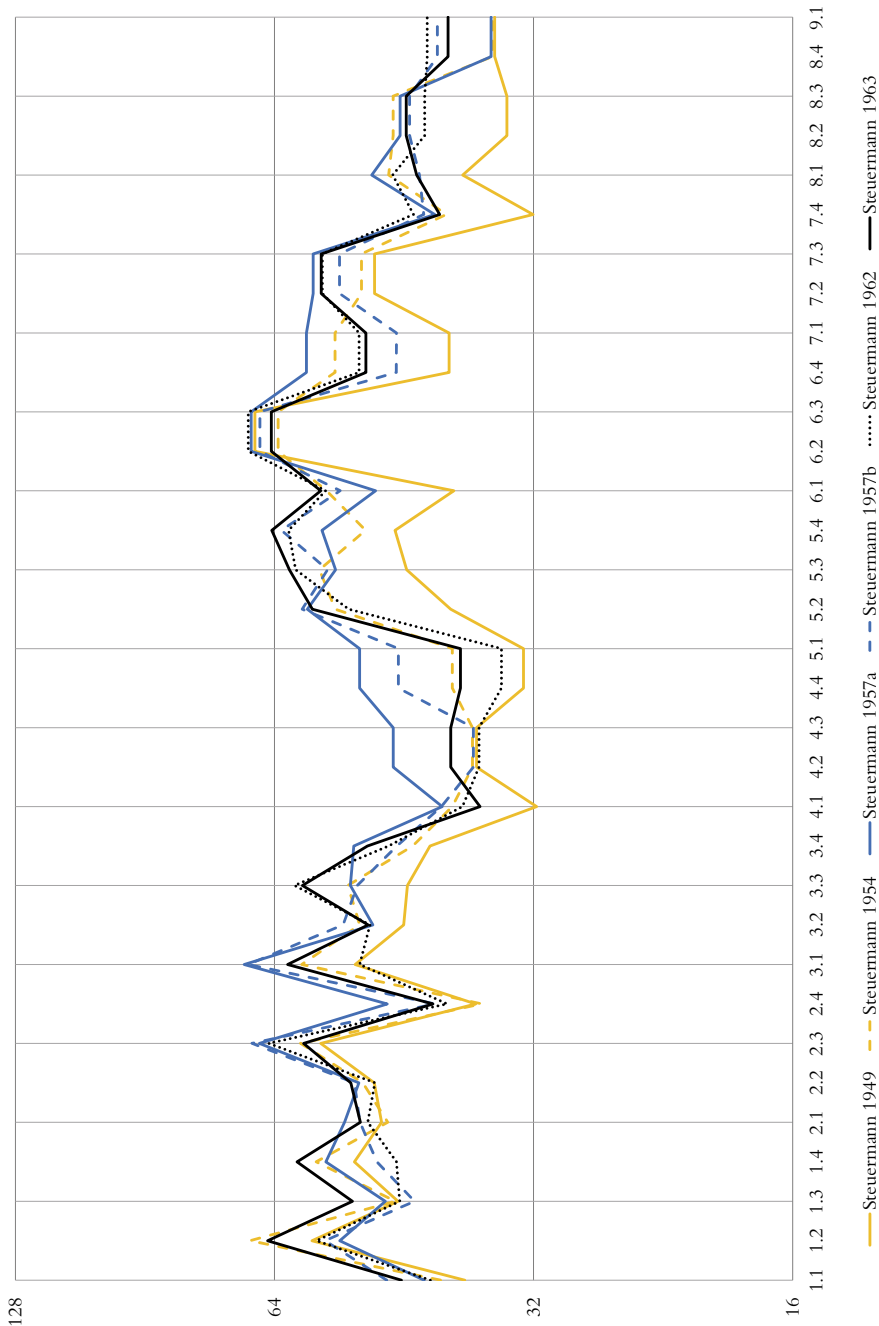


Abbildung 6a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 3, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

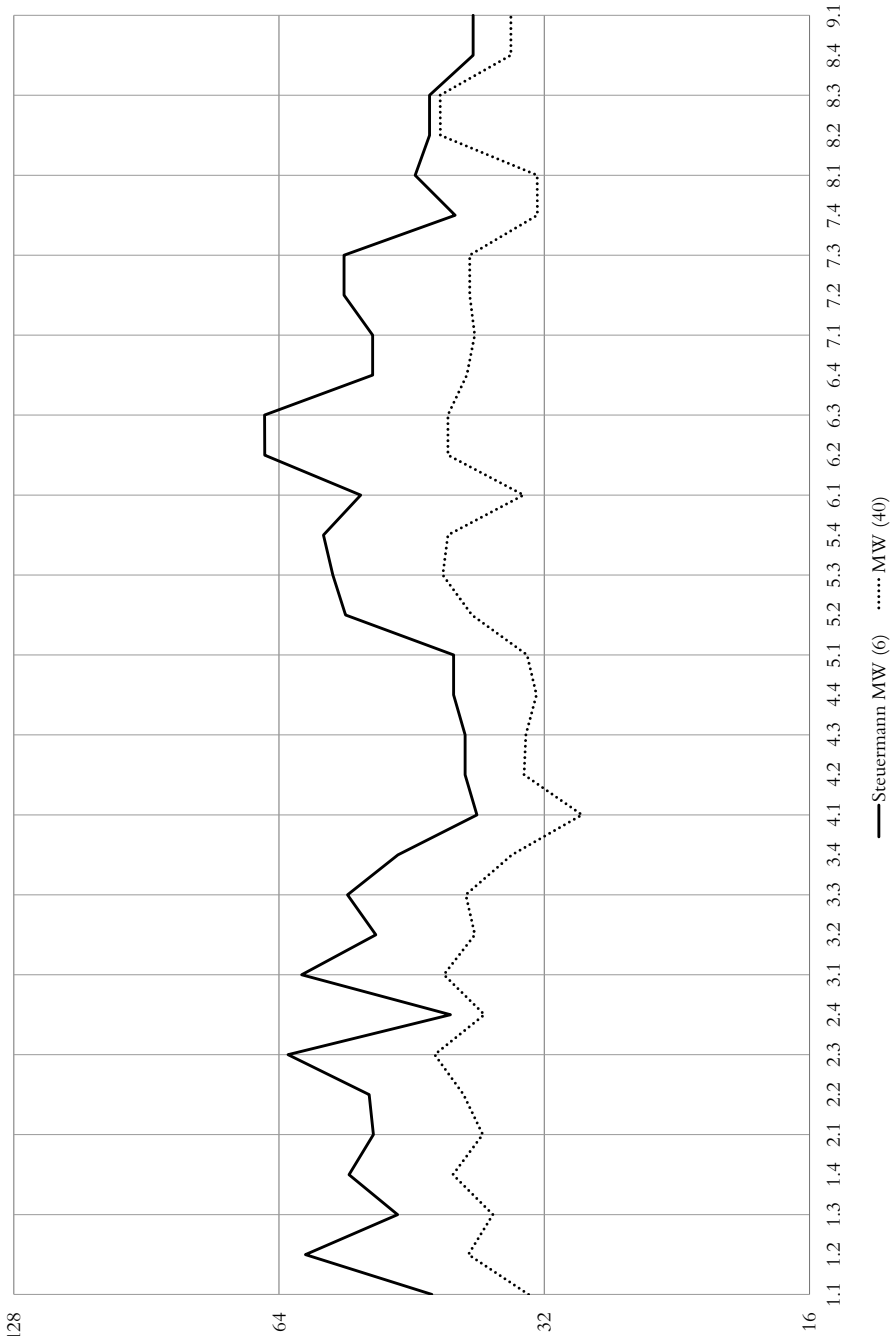


Abbildung 6b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 3, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist\*innen (1925–2018).

aufnahmen (19 von 40) geteilt; bei diesen liegt in T. 5.2–7.3 das Durchschnittstempo mehr als 3,0 bpm über dem Durchschnittstempo von T. 1–4 (Maxima bei Kraus 1960 mit 14,5 bpm Differenz und Russell Sherman 1999 mit 13,9 bpm). Die gegenläufige Konzeption einer auffälligen Verlangsamung des zweiten Teils ist weit seltener; sie tritt extrem ausgeprägt bei Gould 1965 (–22,6 bpm) auf, weniger eklatant bei Serkin 2009 (–7,7 bpm) und Vintschger 1970 (–6,2 bpm).

Die sechs Steuermann-Aufnahmen zeigen die gewohnte Konstanz in der Ausgestaltung der Phrasen, wobei die auffallendste Charakteristik die deutliche Tempozäsur am Ende von T. 2 ist, die weit markanter ausfällt als in den Vergleichsaufnahmen (vgl. Abb. 6b). Somit betont Steuermann klar die Zweiteiligkeit dieser »zusammengesetzten Grundidee«, was ihm auch die Möglichkeit gibt, die Dynamik entsprechend zu differenzieren: Die dynamische Spitze innerhalb des *pp* der linken Hand auf T. 3.1 muss, um die polyphone Schichtung zu verdeutlichen, nachvollziehbar auf einer leiseren Ebene liegen als die sie umgebenden Akkordschläge der rechten Hand in den Takteilen 2.4 und 3.2. Dies ist umso deutlicher, als Steuermann insgesamt die Akkordimpulse der rechten Hand ganz besonders akzentuiert – analog zum markant hervorgehobenen »Themeneinsatz« in Nr. 2 (Auftakt zu T. 3). Denn der erste volltaktige Akkord wird in allen sechs Einspielungen entgegen Schönbergs Anweisung (*crescendo* von T. 1.1 zu 1.2) sehr wuchtig markiert und dann zum zweiten Schlag des Taktes zurückgenommen. Die wichtigste in der raschen Einspielung 1957a zu beobachtende Modifikation ist der weitgehende Verzicht auf eine Zäsur in T. 4 (die vorhaltsartige Auflösung *c* – *B* in der linken Hand wird dagegen sonst breit ausgespielt, insbesondere 1949; Abb. 6b zeigt dies ebenfalls als ein, wenn auch weniger markantes, Charakteristikum der Vergleichsaufnahmen). Dadurch werden beide Teile des Stückes in einem »Bogen« genommen, und die Interpretation als ein zusammenhängendes »Thema« wird – insbesondere auch angesichts des zügigen Tempos – hörend plausibel. Verknapungen im zweiten Teil entstehen bei Steuermann insbesondere durch eine Verkürzung der beiden liegenden Töne *es*<sup>1</sup> in T. 6.2 (halbe Note) und 7.2 (punktierte Viertel). Diese Eigenheiten sind in der Vergleichskurve (Abb. 6b) nicht zu erkennen und können somit als weitere Belege für Steuermanns nachhaltiges Bemühen gelten, den Verlauf des Stückes in *einer* Bewegung zusammenzufassen. Insgesamt aber ist eine hohe Korrelation zwischen Steuermanns Kurve und den Mittelwerten der Vergleichsaufnahmen deutlich.

Die Faktorenanalyse zeigt diesen »Modellcharakter« von Steuermanns Interpretation ebenfalls, die hier einen hohen Wert für den »Hauptfaktor« erreicht (vgl. Tab. 4). Die Faktoren sind aber deutlich divergierender als in Nr. 2, was sich auch in den insgesamt deutlich niedrigeren Korrelationskoeffizienten zeigt (Mittelwert 0,472 im Vergleich zu 0,756 bei Nr. 2, vgl. Tab. 3). Das vergleichende

Tempodiagramm (Abb. 7) zeigt eine gewisse Korrelation von Steuermanns Kurve mit der von Liubimov 1971 (die beiden Aufnahmen entsprechen sich durch einen hohen Wert für den Hauptfaktor und darüber hinaus in einem ähnlichen Wert für Faktor 4) – mit Ausnahme der bei Liubimov nicht zu findenden Verkürzungen der liegenden *es*-Töne in T. 6 und 7. Der von Pollini 1974 eingebrachte Faktor 3 dürfte zum einen in einer tendenziell gegenläufigen Phrasierung der Grundidee im Vergleich zum Hauptfaktor liegen, dies ist an einer gewissen Tendenz zur negativen Korrelation mit Liubimov 1971<sup>77</sup> und Steuermann 1963 erkennbar, auch im weiteren Verlauf. Andererseits gibt es eine Reihe von Aspekten, die durch die Faktorenanalyse nicht erfasst werden und Pollini mit Steuermann verbinden: die dynamisch äußerst stark markierten Phrasenanfänge in T. 1.1 und 3.2 in der rechten Hand und den dagegen stark zurückgenommenen Phrasenhöhepunkt in der linken Hand in T. 3.1, die nur sehr geringfügige Zäsur in T. 4, der Pollini dann allerdings eine besonders ins Ohr gehende dynamische Zurücknahme des zweiten Teils folgen lässt, sodass hier, auch aufgrund des getragenen Tempos (37,3 bpm), eher eine formale Zweiteiligkeit als ein übergeordneter Zusammenhang entsteht. Die exzentrische Interpretation Goulds, die wir an anderer Stelle genauer behandeln<sup>78</sup>, kann in jeder Hinsicht als ›Antithese‹ zu Steuermann betrachtet werden. Zum einen wird der Gedanke in T. 1–4 kaum untergliedert, sondern durch eine Art kontinuierliches Ritardando mit äußerst raschem Beginn (der Spitzenwert bei T. 1.4 ist 88,9 bpm, der Tiefpunkt bei T. 4.4: 34,4 bpm) in einen sehr zurückgenommenen und dadurch nachhaltig kontrastierenden zweiten Teil geführt (auch hier mit extremen Schwankungen zwischen 61,2 und 28,1 bpm). Dass der Faktor 2 vor allem durch solche Tempokontraste zwischen beiden Teilen bedingt ist, zeigt sich daran, dass vergleichbare Konzeptionen wie Serkin 2009 oder Vintschger 1970 ebenfalls hohe Werte für diesen Faktor erreichen, die gegenläufigen Konzeptionen (langsamer erster Teil, rascher zweiter Teil) hingegen hohe Negativwerte erhalten (Daniel Barenboim 1994, Kraus 1960, Sherman 1999, Jürg Wytenbach 1989). Eschenbachs Faktor 4 schließlich dürfte in erster Linie mit dem getragenen absoluten Tempo (28,1 bpm) zusammenhängen, das in T. 4 zum völligen Stillstand geführt wird (T. 4.1: 18,3 bpm) und daneben zu einem ›Buchstabieren‹ der Töne neigt, das, vor allem im zweiten Teil, einen sehr flachen Kurvenverlauf entstehen lässt. Gut zur Geltung kommen dabei allerdings minutiöse Differenzierungen in der Artikulation, etwa im Auftakt zu T. 8, wo die Folge

77 Die in den anderen Stücken durch viele Kuriosa auffallende Interpretation Liubimovs bewegt sich zwar hier in weitgehend ›konventionellen‹ Bahnen; es unterläuft dem Pianisten aber ein Fehler, der letzte Ton in T. 6 lautet in seiner Aufnahme *des* statt *d'*. Ob dies eventuell auf eine fehlerhafte Lesart in einer (russischen?) Ausgabe zurückgeht, kann hier nicht geprüft werden.

78 Vgl. Utz/Glaser, »Gestaltete Form« (Anm. 1), S. 194–196.

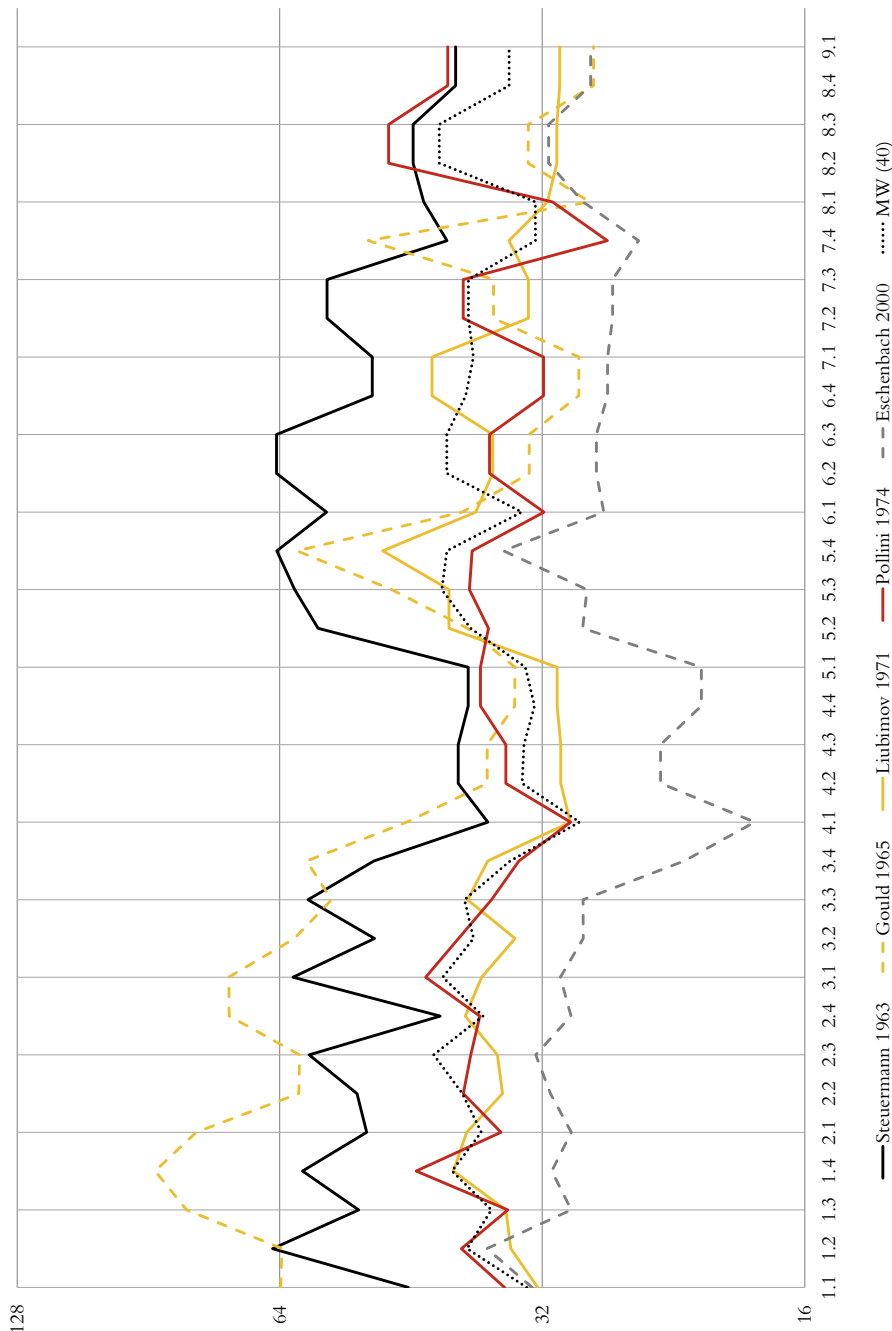


Abbildung 7: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 3, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

*tenuto* – *ordinario* – *staccato* unter einem Legatobogen von Eschenbach besonders überzeugend gestaltet wird; auch Pollini realisiert dieses Detail sehr schlüssig, minimiert jedoch die abphrasierende Zäsur, ggf. orientiert an Steuermann, der hier in allen Aufnahmen konsequent diese Phrasierung übergeht und T. 7 und 8 so unter einen Bogen nimmt (hierin gefolgt von Gould 1965) – auch dies ein Beleg für seine ›zusammenfassende‹ Tendenz in diesem Stück.

Die von Steuermann konsequent realisierte Korrespondenz zwischen den Stücken 2 und 3 hat, angesichts des für beide Stücke insgesamt hohen Tempos, dem vergleichsweise eher ›moderate‹ Tempi in den Nummern 4 und vor allem 5 folgen, Konsequenzen für die großformale Konzeption. Indem die musikalischen ›Gedanken‹ in beiden Stücken als Thementypen erscheinen (Frage–Antwort; ›Satz‹), werden sie verstärkt als Elemente eines übergeordneten Zusammenhangs verständlich, wozu auch die klare Dreiteiligkeit des vielgestaltigen ersten Stückes beiträgt. An anderer Stelle haben wir ausführlich gezeigt, dass dies freilich nicht die einzige Möglichkeit ist, zyklische Zusammenhänge zu bilden.<sup>79</sup> Neben solche thematische Korrespondenzen, die durch tendenziell raschere Tempi gestützt werden, tritt bei Steuermann etwa auch das formbildende Element des Kontrasts auf, insbesondere in seiner Deutung von Nr. 4.

#### 2.4 Nr. 4, Rasch, aber leicht (♩)

Dieses kürzeste der sechs Stücke bildet in mehrfacher Hinsicht einen zentralen Markierungspunkt der zyklischen Form (vgl. annotierte Partitur S. 8–9): Es kontrastiert in Tempo und Charakter besonders stark mit dem vorangehenden Stück Nr. 3, es ist nicht, wie alle anderen Stücke, mit dem vorangehenden oder dem folgenden Stück durch Nebennoten-Beziehungen von Schlussklang und Anfangsklang/-harmonik verbunden, und es stellt auch durch seine Einstimmigkeit und hohe Lage am Beginn einen Kontrast zum Vorangehenden dar. Der Scherzando-Charakter prägt sich durch die doppelt punktierte Rhythmik in T. 1 (zurückverweisend auf das ›Seitenthema‹ von Nr. 1), die Staccato-Artikulation in T. 3–4, gesteigert zum *martellato* in T. 10, sowie die unerwarteten Vorschläge, Wendungen und Stockungen aus (in T. 4–5 und T. 8–9 scheint die Entwicklung ins Leere zu laufen, beide Male durch ein *poco rit.* eingeleitet<sup>80</sup>, und muss danach

79 Vgl. ebd., S. 173–190.

80 Das *poco rit.* in T. 4 findet sich weder in erster Niederschrift noch in der Reinschrift, jenes in T. 7 dafür in beiden Quellen, in der Reinschrift allerdings erst auf dem zweiten Viertel dieses Taktes (über der Triole). Erstausgabe (1913) und Gesamtausgabe (1968) platzieren das *poco rit.* am Beginn von T. 7. Unklar ist freilich, ob es sich um eine lokale, vorübergehende Tempomodifikation handelt oder ob sich das *poco rit.* bis zu T. 9 erstrecken soll.

neu ansetzen). Auf eine Beziehung der Tonhöhenstruktur von T. 10–13 zu T. 1–5 ist oft hingewiesen worden<sup>81</sup>, auch hier wird also wie in Nr. 1 eine Reprisenstruktur im Tonhöhenbereich durch eine differierende Oberflächenstruktur verdeckt. Die Dreiteiligkeit der Form wird auch durch den deutlich kontrastierenden »zarteren« (Trio-)Gedanken in T. 6–9 (mit Auftakt) gestärkt, der zugleich mit den Rahmenteilten verbunden ist, etwa über den Vorschlag auf T. 6.1, der mit dem »Cembalo-Akzent« vor T. 2.2 korrespondiert, oder den im selben Zusammenhang stehenden Akkordakzent nach T. 8.2. Als letzte Konsequenz dieser vorschlagsartigen Akzente tritt die markante Schlusskadenz auf, die das einzulösen scheint, was in T. 5 und 9 offengeblieben war. Die trotz der »Leittönigkeit« (*b[ais]* – *h*, T. 12–13) »offen« wirkende tonale Gestaltung dieses Schlusses sorgt dann doch noch für eine enge Anbindung an die folgende Nr. 5: Das dort am Beginn stehende F-Dur in der rechten Hand entspricht jenem am Beginn von Nr. 4 (T. 1–2, vgl. T. 10–11), sodass der Tritonus *h* – *f*, ganz im Sinne eines Grundprinzips der frühen atonalen Harmonik, als Dominanterersatz – oder zumindest als eine besonders enge Art der Tonbeziehung – erscheint (er bildet auch das obere Segment des Pänultima-Klangs in T. 12.2).

Steuermanns Deutungen heben vor allem die erste Zäsur mit der Fermate in T. 5.1 stark hervor, wie der Vergleich zeigt, um vieles deutlicher als die Vergleichsaufnahmen (Abb. 8b); sehr viel weniger ausgeprägt ist das *poco rit.* in T. 7, das einzig in der Aufnahme 1949 angedeutet ist (Abb. 8a); Abbildung 8b zeigt, dass auch in den Vergleichsaufnahmen im Gegenteil sogar eine Temposteigerung innerhalb von T. 7 zu verzeichnen ist, der weitere Verlauf, inklusive einer Verkürzung der Viertel-Generalpause auf Takteil 9.2, aber analog zu Steuermann verläuft. Auffallend ist bei Steuermann zudem die Tendenz, in T. 6 das Haupttempo wiederherzustellen, während der Mittelwert der Vergleichsaufnahmen hier auf einem niedrigeren Tempoplateau verbleibt. Die Steigerung des Tempos in der Kadenz, die die auskomponierte Beschleunigung in T. 10 intensiviert, und besonders die Verkürzung (nahezu Tilgung) der Achtel-Generalpause auf Takteil 11.2 ist ebenfalls bei Steuermann ausgeprägter als bei den Vergleichsaufnahmen, sodass der »Kehraus«-Charakter dieses Schlusses gestärkt wird. Steuermanns gemitteltes Tempo liegt dabei deutlich über dem Mittelwert der Vergleichsaufnahmen (106,0/93,9), wobei sich die Studioaufnahme 1957a durch ein kontrollierteres Tempo (96,3) von den anderen Aufnahmen etwas abhebt. Insgesamt entsteht bei Steuermann eine finalorientierte Deutung durch die klare Absetzung der ers-

81 Vgl. u. a. Robert D. Morris, »New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour«, in: *Music Theory Spectrum* 15 (1993), H. 2, S. 205–228.

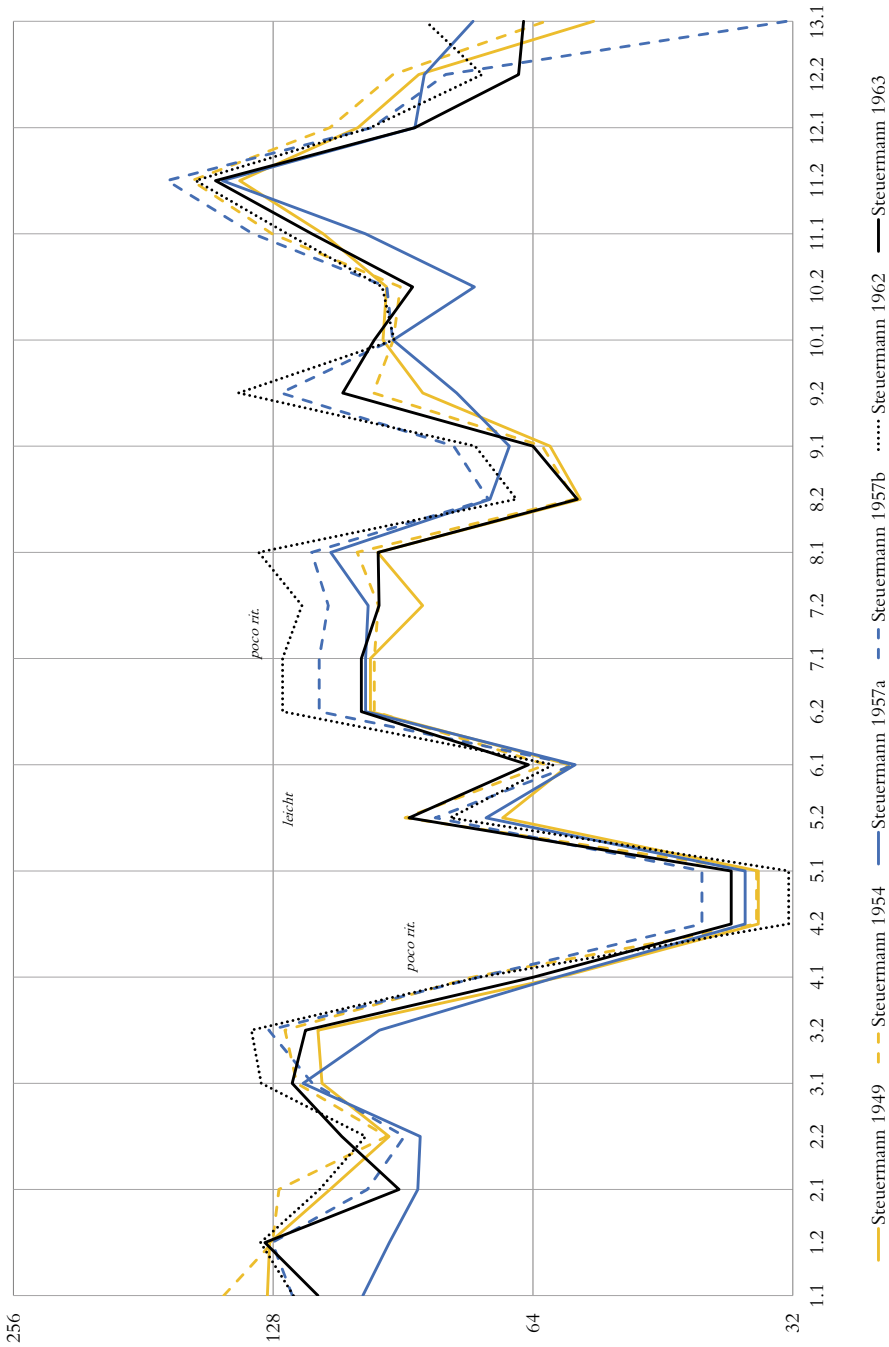


Abbildung 8a: Schöenberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 4*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.



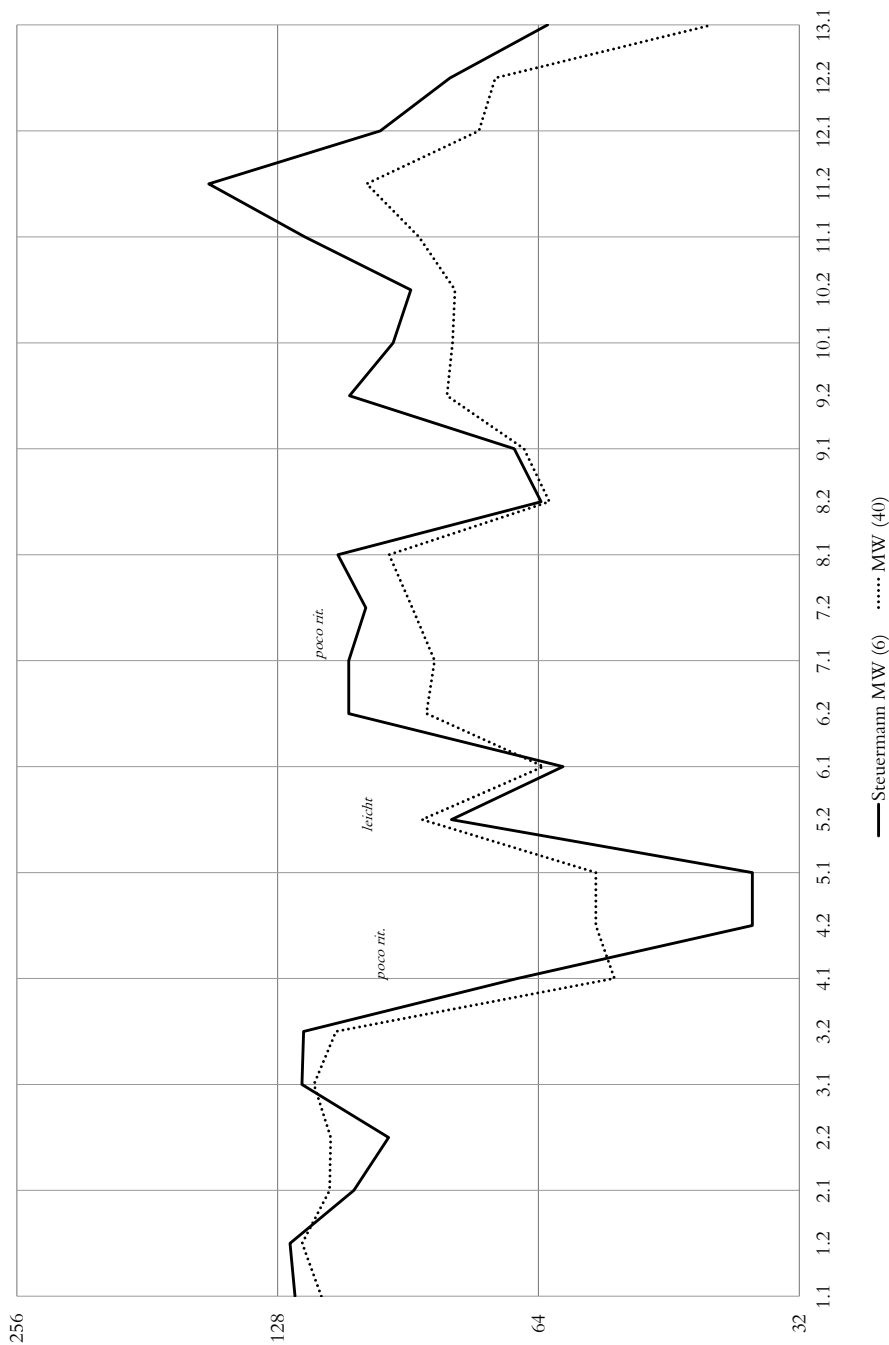


Abbildung 8b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 4, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist\*innen (1925–2018).

ten Phrase (T. 1–4) und die zusammenfassende Tendenz während des weiteren Verlaufs mit Tempoverdichtung zum Schluss hin.

Die Faktorenanalyse zeigt auch hier eine relative starke Ausprägung des Hauptfaktors bei Steuermann 1963; seine Kurve korreliert somit nicht nur mit den Mittelwerten, sondern auch eng mit Eschenbach 2000, bei dem sich die stärkste Ausprägung des Hauptfaktors findet; Eschenbach agiert auf einem niedrigeren Temponiveau (81,8 im Vergleich zu Steuermanns 102,7 bpm), neigt aber auch zu einer starken Zäsur in T. 4–5 und zu einer stärker linearen, schlussorientierten Gestaltung danach. Der Faktor 2, geringfügig bei Markus Groh 2002 ausgeprägt, zeichnet sich durch eine etwas reduzierte Temposchwankung aus (Standardabweichung Groh 17,1 % im Vergleich zu Steuermann 1963 20,7 % und Kraus 1960 35,1 %), einzig in Taktteil 4.1 muss auch Groh eine Verzögerung des – praktisch exakt mit Steuermanns übereinstimmenden – raschen Grundtempos (102,6 bpm) in Kauf nehmen, da sonst die komplexe imitatorische Figur kaum überzeugend unterzubringen wäre.<sup>82</sup> Die sonst deutlich geringeren Temporücknahmen in T. 4–5 und 8–9 führen zu einer gegenüber Steuermann drei Sekunden kürzeren Gesamtdauer bei gleichem Haupttempo (0'16"/0'19"). Auffallend ist bei Groh im Vergleich zu Steuermann die Zeit, die er den Generalpausen auf den Taktteilen 9.2 und 11.2 lässt, was die Pointierung der schließenden Kadenz verstärkt. Der bei Majlingová 1977 ausgeprägte Faktor 3 manifestiert sich vermutlich – analog zu dem bei Nr. 3 diskutierten – in einer durch die Tempogestaltung erzeugten Zweiteiligkeit des Stückes. Während sie mit einem Tempo nahe dem Mittelwert einsetzt (ca. 100 bpm), bremst sie noch vor T. 4 die Bewegung stark ab und siedelt die folgende Entwicklung auf dem nahezu halben Tempo (ca. 55 bpm) an, das sie auch in der Schlusskadenz nur ganz geringfügig steigert. Somit liegt hier das genaue Gegenmodell zu Steuermanns finalistischer Ausrichtung vor. Durch besonders krasse und irrationale Temposchwankungen zeichnet sich erneut Else C. Kraus 1960 aus, was einen vierten Faktor ergibt. Bei einem Tempomittelwert von 111,9 bpm senkt sie die Bewegung in Taktteil 4.1 bis auf 27,1 bpm ab, steigert in der Folge bis T. 7 auf bis zu 194,8 bpm, um dann erneut auf 46,8 bpm abzufallen (T. 8.2). Die Kadenz führt sie mit sehr langsamen, erst ganz allmählich accelerierenden Zweiunddreißigsteln ein; das abschließende Achtel hat mindestens den Wert einer punktierten Viertel. Auch wenn man argumentieren kann, dass durch solche Tempogestaltung, die für frühe Aufnahmen nicht untypisch ist, der Scherzando-Charakter des Stückes gut zur Geltung gelangt, ist es doch schwer, ein Prinzip in Kraus' Interpretation zu erkennen.

82 In der Tat mag diese Verzögerung zusätzlich auch durch einen nicht korrigierten Fehler begründet sein, das vierte Sechzehntel (c) von T. 4.1 wird ausgelassen.

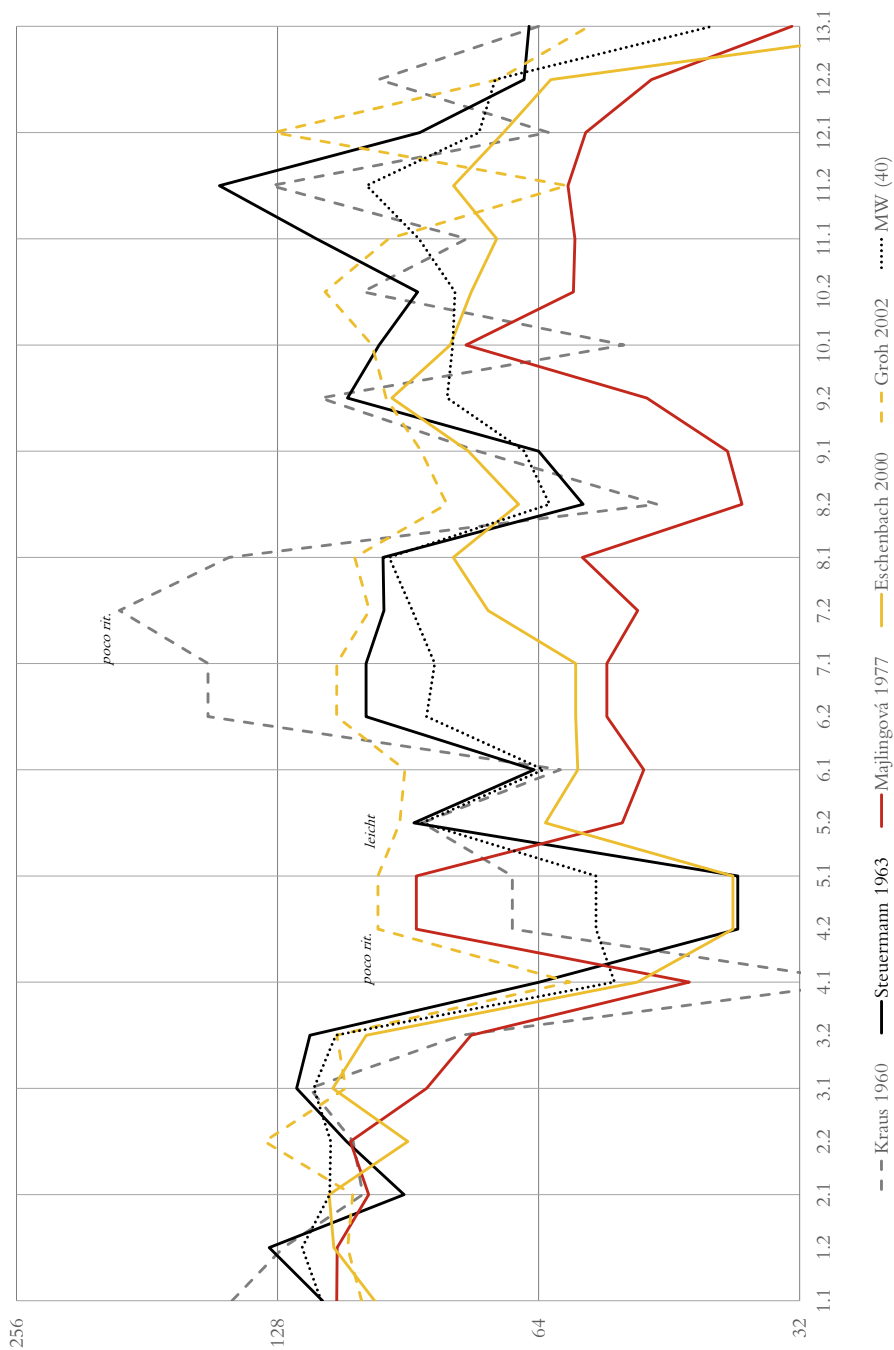


Abbildung 9: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 4, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

## 2.5 Nr. 5, Etwas rasch (♩)

Das Stück Nr. 5 verhält sich zu Nr. 4 ähnlich wie Nr. 3 zu Nr. 2 – als eine Tempoabstufung, die einen verwandten und doch eigenständigen Charakter ausbildet (vgl. annotierte Partitur S. 10–11). Grundlegender Topos ist hier der Walzer, wobei über vielfältige metrische ›Störungen‹ und Ambiguitäten Beziehungen zum Scherzando-Charakter von Nr. 4, aber auch zu Nr. 1, hergestellt werden, etwa durch die Andeutung des Siciliano-Rhythmus in T. 7–8 (sowie insgesamt durch die Beziehung zwischen 3/8 und 6/8-Takt bzw. die Achtel als Grundpuls). Solche Beziehungen sowie die markante über vier Takte ausgeweitete Schlusskadenz, die einen breiten Tonraum fazitartig umfasst, mögen darauf hindeuten, dass dieses Stück ursprünglich als Schlusstück gedacht gewesen sein könnte, wurde Nr. 6 doch, wie erwähnt, erst ca. vier Monate nach den ersten fünf Stücken komponiert, die alle an einem Tag entstanden. Formal ist das Stück komplexer und weniger ›architektonisch‹ (wie Nr. 4), sondern vielmehr prozessual konzipiert: Einem Themenkopf (T. 1–3) folgt keine rechte Fortsetzung oder Antwort, vielmehr stockt die Bewegung durch die liegenden Töne in T. 4–6, und der ›Versuch‹ einer Kadenz mittels des Siciliano-Rhythmus in T. 7–8 scheitert in einem plötzlichen Abbruch (T. 8.2), der auch durch einen fünfstimmigen Quintenakkord eine Art harmonischer Sackgasse anzeigt ( $Fis - c - g - d^1 - a^1$ ). Erst mit T. 9 und vor allem T. 10 kommt dann wieder eine melodische Bewegung zustande, die an den Beginn erinnert (gleichsam ›angetrieben‹ von den *Staccato*-Sechzehnteln der linken Hand), auch diese aber wird durch eine Generalpause (T. 12.1) erneut unterbrochen. Die mit einem plötzlichen *forte* und Lagenwechsel einsetzende ›fallende‹ Kadenz verdichtet das Prinzip der geschichteten Terzen aus Nr. 2 zu einem wahren Klangturm, der in zwei chromatisch verkettete Schlussakkorde führt (mit einer gewissen Polytonalität von ›Tonika‹ und ›Dominante‹ im Schlussakkord E-Dur<sub>7</sub>/H<sup>9</sup>). Auch hier können der ›herumirrende‹ Charakter, die mehrfachen Unterbrechungen und die Abruptheit der Wendungen als Manifestationen eines Scherzando- oder vielleicht besser Capriccio-Charakters gelten.

Wie schon in den anderen Stücken schafft Steuermann auch hier eine klare Orientierung in dieser komplexen Form, indem er an einer Stelle eine besonders deutliche ›Tempo-Kadenz‹ realisiert, nämlich in T. 8.2, also im Moment der ›abgebrochenen‹ Siciliano-Kadenz (Abb. 10a). Hier ist – analog zu T. 4 in Nr. 4 und T. 6 in Nr. 1 – die Verzögerung gewiss auch durch den Wunsch erklärbar, die komplexe polyphone Rhythmik des ersten Taktteils (überbundene Sechzehntel mit drei folgenden Sechzehnteln auf beide Hände verteilt) inklusive der darauf folgenden Atemzäsur präzise umzusetzen. In der Folge werden, wie in Nr. 4, die weiteren Zäsuren (Generalpausen in T. 10.1 und 12.1)

im Gegensatz dazu aber stark verkürzt, der Verlauf also stark in ›einem Bogen‹ zusammengefasst.

Wenn Steuermann bei Nr. 3 zu den Interpreten mit dem raschesten Tempo zählt, so liegen die berechneten Werte seines Haupttempos in Nr. 5 im unteren Bereich; von den 40 Vergleichsaufnahmen liegen nur fünf unter Steuermanns Mittelwert von 111,1 bpm<sup>83</sup> (die Tempi der sechs Aufnahmen Steuermanns liegen dabei sehr eng beieinander, wie Abb. 10a zeigt, nämlich zwischen 107,3 und 118,8 bpm). Zweifellos entsteht so eine spezifische Dramaturgie, die Nr. 5 relativ viel Raum zugesteht und damit ein erstes Moment des Schließens suggeriert. Andererseits ergibt sich ein Widerspruch zu Steuermanns Angabe im Brief an Gielen von 144 bpm, was ziemlich genau dem Mittelwert aus den 40 Vergleichsaufnahmen entspricht (142,4 bpm). Erklärbar wird dies, wenn wir die Tempokurven von Steuermanns Deutungen (Abb. 10a und b) genauer betrachten: Tatsächlich ergeben sich, wenn man nur das Tempo der ersten beiden Takte heranzieht, Werte, die der Angabe im Brief nahe kommen bzw. diese sogar mehrfach übertreffen: 144,6 (1949), 138,7 (1954), 146,3 (1957a), 165,2 (1957b), 179,1 (1962), 154,0 (1963).<sup>84</sup> Den Anfang gestaltet Steuermann also, wie Abbildung 10b eindrücklich zeigt, in starker Analogie zu den Vergleichsaufnahmen, wobei der weniger ›einschwingende‹ Beginn auffällt (d. h. das Tempo ist sofort etabliert). Dann aber, mit der starken Verzögerung in T. 3 und 4, etabliert Steuermann ein neues, zögerliches Tempo, das man als ingeniose Umsetzung des thematischen ›Stockens‹ an dieser Stelle verstehen kann, schließlich verliert mit der metrischen Irritation, die der Siciliano-Rhythmus verursacht, das Tempo jeglichen Schwung, die Bewegung kommt bei einem Mittelwert von 42,7 bpm (T. 8.2) gänzlich zum Erliegen. Die folgende Passage dann (T. 9–11) greift nun auf T. 5–6 (und nicht auf T. 1–2) zurück, bevor die Kadenz erneut eine sukzessive Tempoabnahme, dem *poco a poco rit.* (T. 12.2) entsprechend, inszeniert.

Diese ›Rallentando-Dramaturgie‹ kann man in Abbildung 10a in unterschiedlichen Graden und Ausprägungen beobachten; so ist die Live-Aufnahme 1962 besonders eklatant im Aufsuchen der Extremwerte (T. 2.1: 222,2; T. 4.1: 85,3;

83 Harris 1951 (65,0), Majlingová 1977 (87,1), Uchida 2000 (87,1), Lie 2018 (93,3), Eschenbach 2000 (97,1). Nahe bei Steuermanns Mittelwert und unter Steuermanns raschster Deutung von Nr. 5 (1957b: 118,8) liegen daneben Hill 1996 (112,5) und Pollini 1974 (118,0).

84 In der Tat grenzt der Brief das rasche Tempo zunächst auf die ersten sechs bzw. neun Takte ein (die getippte Taktzahl 7 ist durchgestrichen und handschriftlich durch 10 ersetzt), dann auf die ersten drei Takte: ›The fifth: very ›fließend‹ in the beginning, also somehow ›rauschend‹. The change in the mood (Reflexion) in bar 10 and the following I start somehow hesitatingly. Back to the first tempo in bar 12, but ›put on the brakes‹ immediat[e], of course. [...] The fifth: I start about Achtel 144, starting ›in ganzen Takten‹, the 4th bar already somehow different (in Achteln). Hardly possible (for me) to play in one tempo.‹ Vgl. Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

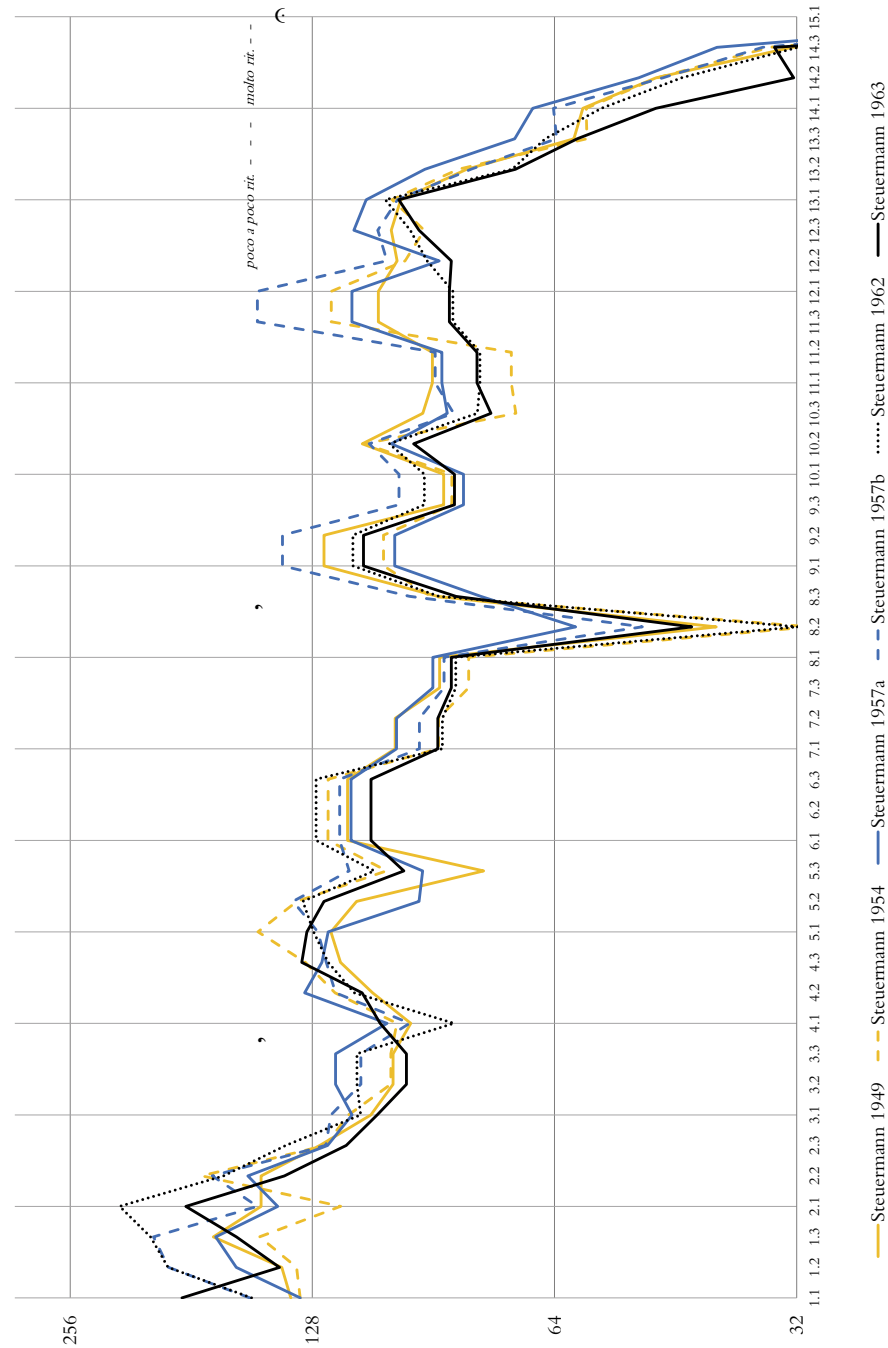


Abbildung 10a. Schönberg, *Sachs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 5*, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.



T. 8.2: 31,9). Die geringsten Schwankungen (Standardabweichung 22,0%) weist die Studioeinspielung 1957a aus, erkennbar hier vor allem an der verhältnismäßig geringen Verzögerung in Taktteil 8.2. Ein sprechendes Detail, das die makroformale Schlusswirkung dieses Stückes verstärkt, ist die einzig in der Studioaufnahme 1963 gewählte Variante, die Schlussakkorde durch eine besonders breite Umsetzung des *molto rit.* in T. 14 vom Vorangehenden deutlich abzuheben (erkennbar am »Knick« in der abfallenden Kurve am Ende).

Diese Dramaturgie zeigt, wie zu erwarten, eine große Differenz zu jener aus den Vergleichsaufnahmen gemittelten (Abb. 10b). Zwar ist auch hier die Zäsur in T. 8 die deutlichste, sie wird aber weit weniger extrem gestaltet (T. 8.2: 99,6 bpm bei einem Haupttempo von 142,4) und insbesondere wird danach unmittelbar wieder das Haupttempo aus T. 1 etabliert. Bereits vor der Kadenz zeigt sich bei T. 10–11 in den Mittelwerten dann eine eng mit Steuermanns Werten korrelierende sukzessive Tempoabnahme.

Die Faktorenanalyse ergibt hier wieder ein differenzierteres Bild, auch wenn sie die Eigenart von Steuermanns Ansatz kaum adäquat wiedergibt, da er hier einen hohen Wert für den Hauptfaktor erhält. Immerhin zeigt die Differenz zur Interpretation von Sanromá 1937, der raschesten aller Interpretationen (Haupttempo 229,6 bpm), die hier den höchsten Wert für den Faktor 2 aufweist, dass eine leichte Temporeduktion in T. 3–7 eine allgemeine Tendenz darstellt – während Sanromá nach einem ohnehin bereits sehr raschen Beginn sein Tempo während dieser Takte sogar noch steigert (Abb. 11). Antithetisch verhält er sich auch in T. 8.2, wo er die vorgeschriebene Atemzäsur vollkommen ignoriert und stattdessen die Taktteile 2 und 3 gleichsam in ein Ereignis zusammenfasst. Ebenso sind innerhalb der halsbrecherischen Kadenz (mit Temposteigerung von Taktteil 13.3 auf 14.1) kaum nachvollziehbare Strukturen zu erkennen. Der negative Korrelationswert Steuermanns für Faktor 2 zeigt die Gegensätzlichkeit seines Ansatzes.

Thomas Larcher 1998 hingegen, der den höchsten Wert für den Hauptfaktor erreicht, zeigt eine deutliche Korrelation mit Steuermanns Kurve, wobei er die Stabilität des anfangs etablierten Tempos (120,2 bpm) weit stärker wahrt. Gould 1965 und Kraus 1960 hingegen dienen auch hier als Beispiele für keinem der drei Faktoren klar zuordenbaren Interpretationen, auch wenn sie beide hohe Werte für den Faktor 3 erreichen. Beide halten ein sehr hohes Temponiveau im ersten Abschnitt, wobei die periodischen Beschleunigungen der Auftakte (Kraus 1960: T. 1.3, 3.2, 4.3, 5.3, Gould 1965: T. 1.3., 2.3, 4.2/4.3) auffallen (bei Kraus weitaus extremer als bei Gould). Beide übergehen praktisch bruchlos die Zäsur in T. 8 bzw. deuten sie allenfalls ganz unmerklich an durch ein leichtes Tenuto auf Taktteil 8.3. Eine Analogie zu Steuermanns Deutung realisieren beide, indem sie im zweiten Teil das Tempo deutlich abbremsen, Gould hierbei in klarer Analogie zu



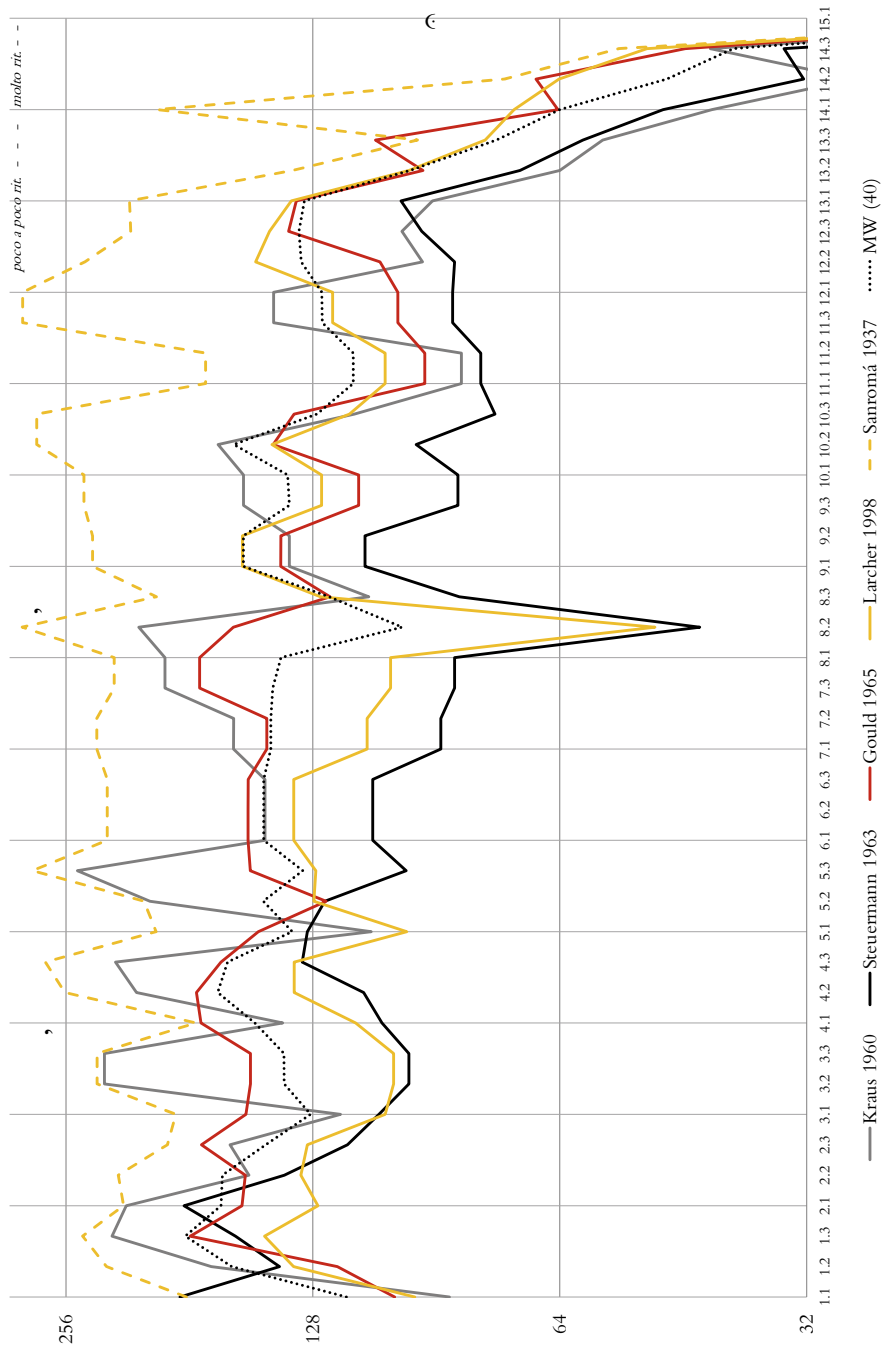


Abbildung 11: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 5, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

seiner Deutung des dritten Stückes. In beiden Fällen erhält dieses fünfte Stück durch die äußerst freie Tempogestaltung weniger einen kapriziösen als vielmehr einen improvisatorischen, extemporierenden Charakter, bei Gould mit einer Tendenz zur ›Verinnerlichung‹, die sich etwa darin ausdrückt, dass er statt dem *forte* am Beginn der Schlusskadenz ein sehr zurückhaltendes Piano wählt.

Vielleicht am eindrucklichsten zeigt die Diskussion dieses Stückes Steuermanns Mittelstellung zwischen einer Generation von Interpret\*innen, hier repräsentiert durch Sanromá und Kraus, für die eine freie Tempogestaltung Grundlage eines erfüllten Spiels war, und jenen, hier durch Larcher vertretenen, jüngeren Generationen, denen Orientierung am Text und Stabilisierung eines übergeordneten Tempos selbstverständlich sind. Bei Steuermann ist eine Orientierung am ›Text‹ ebenso deutlich wie sein Lesen »zwischen den Zeilen« und die Intention, die Tempogestaltung als formbildende Kraft einzusetzen. Dass damit eine ganz eigenständige und besonders gut nachvollziehbare Plastizität des klanglichen Verlaufs erreicht wird, kann kaum bestritten werden und realisiert so eindrucklich das Schönberg'sche Ideal der ›Fasslichkeit‹ musikalischer Form.

## 2.6 Nr. 6, Sehr langsam (♩)

Das sechste und letzte Stück der *Sechs kleinen Klavierstücke* kann, wie bereits angedeutet, aufgrund des Entstehungsprozesses als ›exterritorial‹ aufgefasst werden (vgl. annotierte Partitur, S. 12–13). Auch die intertextuellen Verweise auf Kopfsatz und Finale von Mahlers 9. Symphonie (1909) heben dieses sechste Stück von den vorangehenden Stücken ab, verbunden damit ist eine autobiographische Dimension in Bezug auf die Bedeutung Mahlers für Schönberg, die Erwähnung der *Neunten* in der »Prager Rede« von 1912 etc.<sup>85</sup> Neben anderen deutlicheren Anspielungen, die vorangehen, dürfte auch die fallende Non *B – As*<sub>1</sub> im vierfachen *piano* am Ende des letzten Taktes auf die letzte melodische Bewegung am Schluss von Mahlers *Neunter* (*b – as* in den Bratschen im vorletzten und letzten Takt der Symphonie in einem Des-Dur-Kontext) zurückgehen, wobei mit dem pedalisierten Verschwinden von Akkordquint und -sext zugleich der berühmte Schlussklang (*c – e – g – a*) des *Lied von der Erde* (1908) aufgerufen wird. Insgesamt scheint die Zentralklang-basierte Anlage des Stückes, die oft mit der ›Klangfarbenmelodie‹ von Schönbergs *Orchesterstück* op. 16, Nr. 3 (1909) in Beziehung

85 Vgl. dazu insb. Albrecht von Massow, »Abschied und Neuorientierung. Schönbergs Klavierstück op. 19, 6«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (1993), H. 2, S. 187–195.

gesetzt worden ist<sup>86</sup>, die noch weitgehend motivisch-thematische Konzeption der vorangehenden Stücke hinter sich zu lassen. Der (imaginäre) schließende Quint-Sext-Klang tritt dabei bereits zu Beginn auf (*fis* – *a* – *h* als Terz, Quint und Sext eines imaginären D-Dur-Klangs, hier auf den Beginn des ersten Satzes von Mahlers *Neunter* anspielend<sup>87</sup>) und wird »beantwortet« von einem Quartenaakkord, der, ebenfalls gleichsam autobiographisch, auf die Harmonik in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) zurückverweist (er wird erweitert zu einer – leicht chromatisch alterierten – siebenstimmigen Quintenschichtung in T. 5 und 6, die an T. 8 von Nr. 5 anknüpft).<sup>88</sup> Bei aller Abstraktion des klanglichen »Stoffes« kann man auch hier eine Art Reprisesform ausmachen, wobei Reprise und Epilog in T. 9 ineinanderfallen. Voran geht eine durchführungsartige »Komplikation« des Materials in T. 5–8 mit vielerlei inter- und intratextuellen Anspielungen und einer Unterbrechung der liegenden Akkorde durch Generalpausen (T. 7.1, 8.3–8.4) und dazwischen artikulierte rezitativische, »sprechende« Melodik (T. 7–8).

Von einem Haupttempo kann man hier, wie in Nr. 1, kaum sprechen, eher von unterschiedlichen zeitlichen Dichtegraden der Ereignisfolge, die freilich doch so etwas entstehen lassen können wie einen imaginären Puls, als dessen Annäherungen die erhobenen Tempo-Durchschnittswerte gelten mögen (die den in nahezu allen Aufnahmen stark verlangsamten T. 9 ausklammern müssen). Steuermanns absolute Tempowerte bewegen sich dabei sehr nahe dem Mittelwert der Vergleichsaufnahmen (Steuermann: 40,0/Vergleichsaufnahmen: 39,0, vgl. Tab. 2), wobei die Schwankungen sowohl innerhalb von Steuermanns sechs Deutungen (34,8–44,6 bpm, Standardabweichung 9,5 %) als auch innerhalb der Vergleichsaufnahmen (18,6–62,1 bpm, Standardabweichung 25,0 %) Maximalwerte erreichen. Dementsprechend fällt der durchschnittliche Korrelationswert für dieses Stück auf den niedrigsten Wert (0,354, vgl. Tab. 3). Die großen Divergenzen sind auch aus Abbildung 13 deutlich abzulesen.

Die absoluten Dauern von Steuermanns Aufnahmen divergieren stärker, als es die nahe beieinander liegenden Haupttempi erwarten lassen, zwischen 0'57" in der Aufnahme 1957a und 1'17" in der Aufnahme 1949. Dies hängt nicht nur mit dem Haupttempo zusammen (1957a: 43,7 bpm, das zweiträscheste Tempo nach 1957b 44,6 bpm; an den Kurven in Abbildung 12a ist gut zu erkennen, dass diese

86 Vgl. dazu etwa Raymond Fearn, »Sechs kleine Klavierstücke op. 19«, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold Gruber, Bd. 1, Laaber 2002, S. 269–281, hier S. 279.

87 Vgl. Massow, »Abschied und Neuorientierung« (Anm. 85), S. 190.

88 Zugleich kann dabei auf das Kapitel über Quartenaakkorde in Schönbergs *Harmonielehre* verwiesen werden, die parallel zur Komposition von Opus 19 abgeschlossen wurde; vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [1911], Wien 1922, S. 476–492. Vgl. Eric McKee, »On the Death of Mahler: Schoenberg's Op. 19, No. 6«, in: *Theory and Practice* 3 (2005), S. 121–151, hier S. 131–133.

beiden im selben Jahr entstandenen Aufnahmen über weite Strecken nur sehr geringe Differenzen aufweisen), sondern mit spezifischen Eigenheiten in der New Yorker Studioaufnahme (vgl. Abb. 12a). So wird zu Beginn ein schnelles Aktionstempo von T. 1–3.2 konsequent beibehalten (47,6 bpm) und die zweite Fermate im Schlusstakt (T. 9.2–9.3) wird deutlich verkürzt (in der Kurve gut am ›Knick‹ nach oben ablesbar – dies entspricht, wie Abb. 12b zeigt, einer in der Mehrzahl der Vergleichsaufnahmen gewählten Strategie der Schlussbildung); zudem wird das Ausklingen des letzten Taktteils 9.4, das in den anderen fünf Aufnahmen zwischen neun und elf Sekunden dauert, hier auf weniger als fünf Sekunden verknappt. Auch für dieses Stück wählte Steuermann 1949 das langsamste Tempo (34,8 bpm), in Abbildung 12a ist die Kurve 1949 deutlich als unterste ›Ebene‹ erkennbar. Als besonderes Charakteristikum von Steuermanns Interpretation, das sich in allen sechs Aufnahmen in unterschiedlichem Ausmaß abbildet, sind drei Faktoren hervorzuheben: (1) die deutliche Temporeduktion bei der Realisierung der hohen Nebennotenfigur *dis*<sup>3</sup> – *e*<sup>4</sup> – *dis*<sup>4</sup> im *pppp* (T. 3.3–4.2), (2) die nochmalige starke Verlangsamung in T. 6 bei der ›Auflösung‹ der vorhaltsartigen melodischen Geste *gis* – *fis* und (3) die Beschleunigung des motivischen Elements in der ›Durchführung‹ in T. 7<sup>89</sup> (auch dies vermutlich eine Anspielung auf das Ende von Mahlers *Neunter*, vgl. annotierte Partitur, S. 13). Letztlich kann man auch hier die in den anderen Stücken beobachtete Tendenz Steuermanns erkennen, durch eine große ›Tempo-Kadenz‹ eine Zweiteiligkeit der Form zu erzeugen (hier T. 1–6/T. 7–9) und dabei besonders den zweiten Teil in eine übergeordnete Entwicklung zusammenzufassen; dem entspricht auch die deutliche Verkürzung der Generalpause in T. 8.2–8.3. Der Vergleich mit den Mittelwerten der Vergleichsaufnahmen (Abb. 12b) zeigt deutlich, wie ausgeprägt diese spezifische Dramaturgie Steuermanns sichtbar wird. Die im Brief an Gielen geforderte Wiederherstellung des Tempos in T. 9<sup>90</sup> (analog zur Wiederaufnahme des Anfangstempos in T. 13 der Nr. 1, vgl. 2.1) gelingt allerdings nicht. Allenfalls in der Aufnahme 1957a ist ein Ansatz dazu erkennbar (vgl. aufsteigende Kurve von T. 9.1–9.2; mit 37,6 bpm wird der Wert des Anfangs von 47,6 bpm allerdings dennoch nicht erreicht).

Die Faktorenanalyse ergibt hier, entsprechend den starken Divergenzen, ein wenig einheitliches Bild. In das vergleichende Tempodiagramm (Abb. 13) wurden hier neben den vier auf Grundlage der Faktorenanalyse ausgewählten noch zwei

89 Auch diese Eigenheit ist im Brief an Gielen bereits skizziert: ›The last: about Viertel 50, but bars 7 an[d] 8 probably a little more moved, the last bar exactly like the first.‹ Vgl. Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

90 ›the last bar exactly like the first‹ (ebd.).

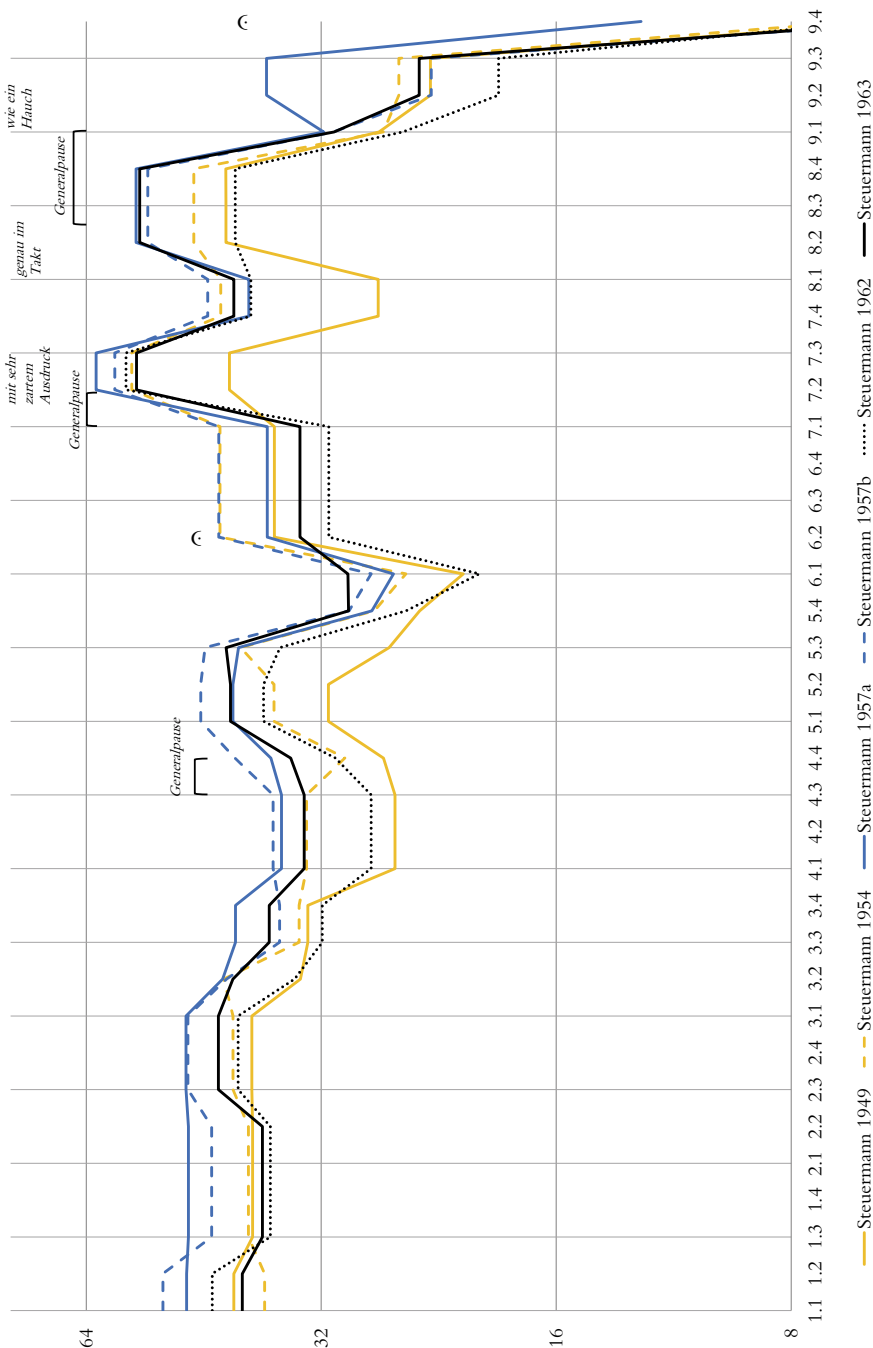


Abbildung 12a: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven der sechs Interpretationen Steuermanns.

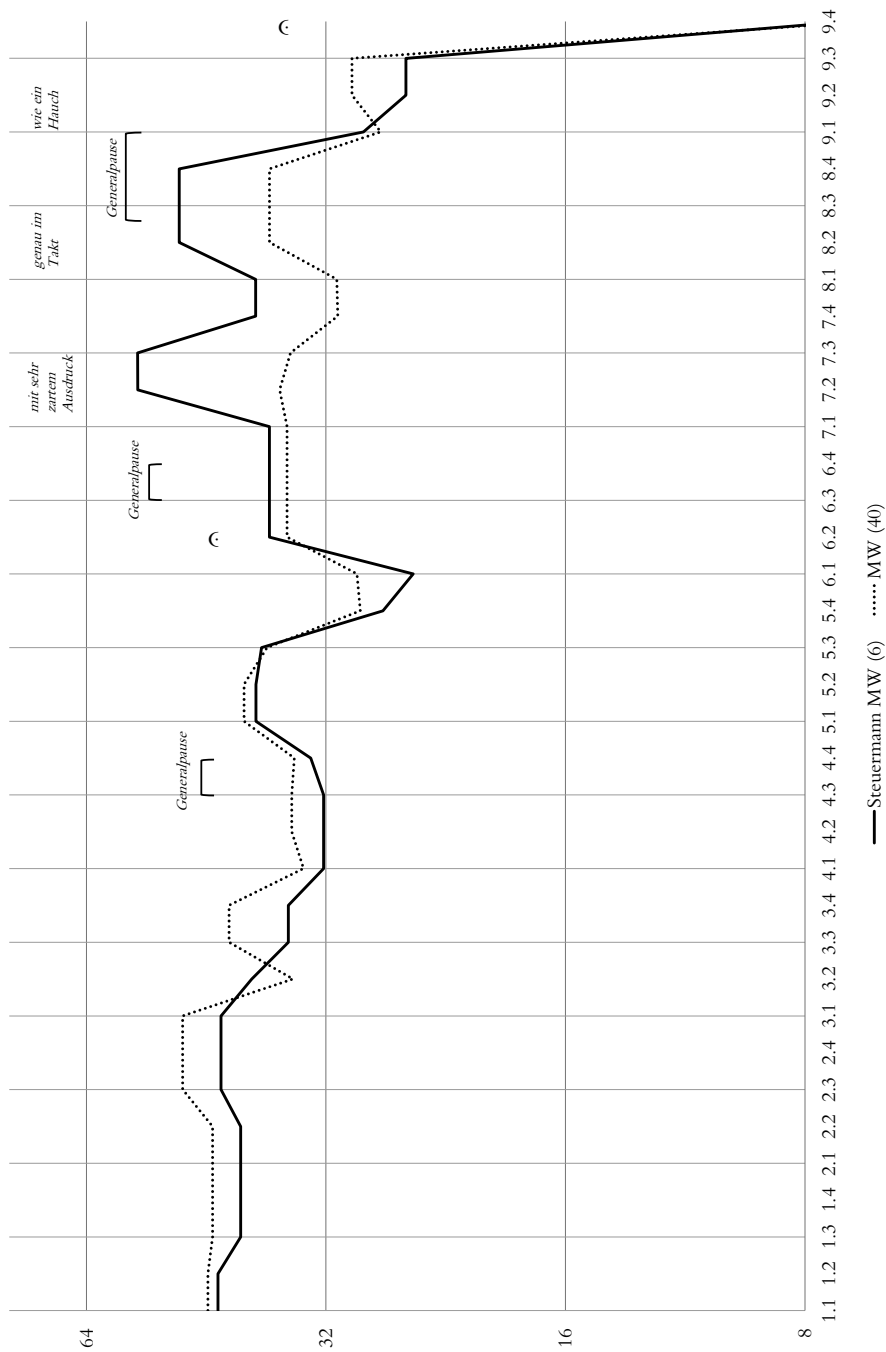


Abbildung 12b: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven mit Mittelwerten der sechs Interpretationen Steuermanns und Mittelwerten von 40 Interpretationen anderer Pianist\*innen (1925–2018).

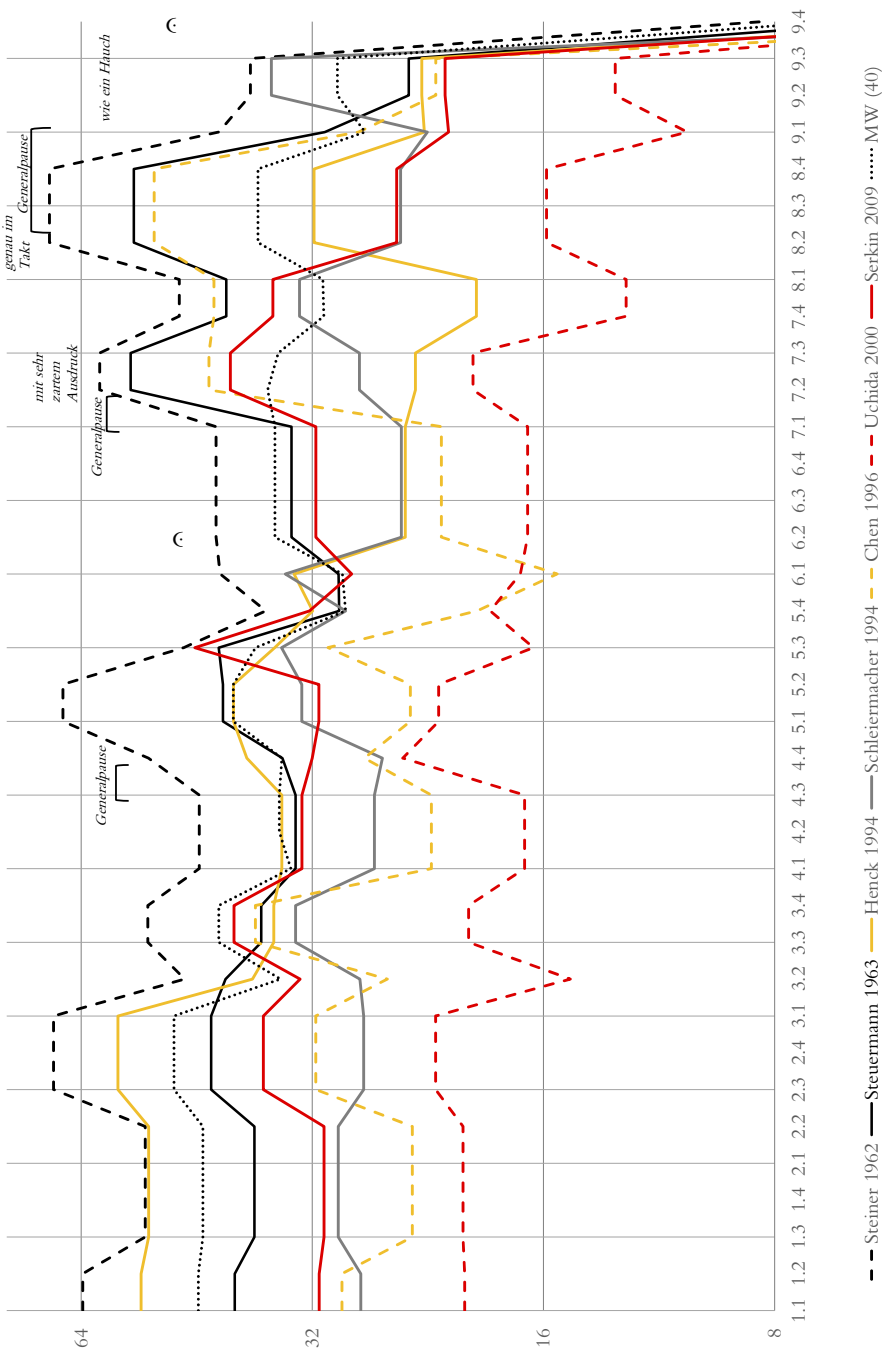


Abbildung 13: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 6, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von sechs Aufnahmen auf Basis der Faktorenanalyse.

weitere Vergleichsaufnahmen aufgenommen, die das extreme Spektrum der gewählten absoluten Tempi veranschaulichen sollen (Mitsuko Uchida 2000 mit dem Minimaltempo von 18,6 bpm und Karl Steiner 1962 mit 54,8 bpm, dessen Aufnahme zu den drei raschesten zählt<sup>91</sup>; die entsprechenden Dauern liegen besonders eklatant auseinander, da sie auch T. 9 mit einschließen, der bei der Berechnung des Haupttempos ausgeschlossen wurde: Uchida 2000: 2'22", Steiner 1962: 0'49"; allein der letzte Takt dauert bei Uchida 33 Sekunden, bei Steiner hingegen lediglich zwölf Sekunden).

Der auch hier den ›Hauptfaktor‹ repräsentierende Herbert Henck (1994) zeigt die Tendenz, die auch aus der gemittelten Kurve im Ansatz ablesbar ist, das Tempo des Stückes in der Art eines übergeordneten ›permanenten Rallentandos‹ zu verstehen. Dazu trägt bei, dass er in sehr hohem Aktionstempo beginnt (53,5 bpm), dann bei der hohen Wechselnotenfigur bereits sehr stark verlangsamt (35,9 bpm) und in T. 6 dann nochmals bis auf 24,2 bpm zurückgeht. Im Gegensatz zu Steuermann wird T. 7 dann nicht beschleunigt, sondern im Gegenteil noch weiter verlangsamt (bis auf 19,6 bpm). Auch die Verkürzung der Generalpause in T. 8 ist, wenngleich vorhanden, weniger stark ausgeprägt. Die mit Steuermann den hohen Wert für den Faktor 2 teilenden Pi-hsien Chen 1996 und Steiner 1962 realisieren nun genau diese Beschleunigung in der ›Durchführung‹ vergleichbar mit Steuermann, Chen in einem zugespitzten Ausmaß (sie springt von 21,7 bpm in T. 6 auf das doppelte Tempo von 43,6 bpm in T. 7), auch ihre starke Dehnung der ›Vorhaltsfigur‹ zuvor in T. 6 ist aus dem Diagramm besonders gut ablesbar (Spitze nach unten in Taktteil 6.1). Die Faktoren 3 und 4 bei Serkin 2009 und Steffen Schleiermacher 1994 lassen sich gegenüber dem Hauptfaktor des Rallentandos zum einen durch eine stärkere ›Tempodisziplin‹ begründen (Standardabweichungen: Serkin 14,2 %, Schleiermacher 11,8 % gegenüber 31,9 % bei Henck 1994 – ein innerhalb dieser sonst so ›texttreuen‹ Interpretation besonders auffällender Wert – und 33,2 % bei Chen 1996). Auch nehmen beide das ausdrucksvolle Motiv in T. 7 etwas schneller, dehnen aber stattdessen die Generalpause in T. 8, statt sie zu verkürzen, was die Wirkung des ›Schlussvorhangs‹ von T. 9 verstärkt. Unterschiede zwischen beiden Deutungen liegen in einer Reihe von Nuancen: Serkin verlängert den Vorhalt in T. 6.1 geringfügig, während Schleiermacher ihn verkürzt,

91 Die Entscheidung, hier die Kurve Karl Steiners und nicht die noch geringfügig rascheren/kürzeren Deutungen Harris 1951 (62,1 bpm; 0'51") oder Kraus 1960 (61,7 bpm; 0'47") anzuführen, lässt sich damit begründen, dass Steiner mit einer Dauer des Gesamtzyklus von nur 3'58" die insgesamt kürzeste Deutung aller gemessenen Aufnahmen vorlegte und somit das hohe Aktionstempo in Nr. 6 bei ihm im Kontext einer insgesamt sehr auf Verknappung und Pointierung angelegten Tempokonzeption erscheint, während bei Harris und Kraus der bereits diskutierte spontaneistische und ›irrationale‹ Zugang im Vordergrund steht. Zudem wird so ein weiterer Vertreter der Wiener Schule zumindest ansatzweise in die Diskussion einbezogen.



Serkin verzichtet auf eine Verknappung der zweiten Fermate in T. 9.2–9.3, während sich diese »anti-emphatische« Verkürzung bei Schleiermacher in besonders auffallender Weise findet. Uchidas äußerst kontemplative und zurückgenommene Interpretation hebt die Klanglichkeit des gesamten Stückes auf eine andere Ebene, gleichsam »entrückt« vom vorherigen Geschehen, den exterritorialen Charakter und den Topos des Erinnerns evozierend.

Steuermanns Deutung des sechsten Stückes erscheint in diesem Kontext als durchaus spezifischer Zugang, der viele von anderen Interpret\*innen umgesetzte Gestaltungsweisen modellhaft ausprägt und doch als ganzer kaum Parallelen in der Aufführungsgeschichte findet. Auch Steiners und Chens Interpretationen, die in der Faktorenanalyse ähnliche Werte wie Steuermann ausweisen und deren relative Tempogestaltung eindeutig mit jener Steuermanns korreliert, erzeugen eine vollkommen andere Wirkung als die Interpretation Steuermanns. Vor allem ist dies durch die divergierende Wahl der absoluten Tempi begründbar. Steiners außerordentlich unruhige Deutung führt zu einer – notwendigerweise – flüchtigen und stellenweise fast »nachlässig« wirkenden Ereignisfolge, besonders in den motivischen Elementen der Takte 7 und 8. Im Gegenteil dazu schafft Chen zu Beginn eine große Ruhe, die dem Charakter angemessen scheint; ihre extreme Dehnung von T. 6 und die starke Verkürzung von T. 7 und 8 führen dann aber zum Eindruck eines irritierenden Kontrasts, der an Inkohärenz grenzt. Steuermann hält im Gegensatz dazu die Balance zwischen einer »zusammenfassenden« Tempokonzeption, die das Stück als einen Gesamtzusammenhang darstellt, andererseits aber durch die nuancierte Tempogestaltung von T. 6 und T. 7–8 eine klare formale Markierung setzt, die sich auch rhetorisch aus dem »sprechenden« Gestus von T. 7–8 begründen lässt, ohne dass diese als »Fremdkörper« wirken würden. Als nicht gänzlich gelungen muss wohl Steuermanns Klanggebung der Akkorde gelten, denn der allzu direkte Klang, den wir bereits anhand der Akkorde des dritten Stückes diskutiert haben, kann zumindest in der Aufnahme von 1963 wohl nicht mehr allein einer zu direkten Mikrophonierung angelastet werden. Insbesondere die Akkorde auf den Takteilen 2.3 und 5.3 erhalten einen dem Charakter kaum angemessenen Akzent.<sup>92</sup> Es wäre also verfehlt Steuermanns Interpretation als unerreichtes Ideal darzustellen; vielmehr zeigt sie einen unüber-

92 In der Aufnahme 1949 sind diese Akzente in der Tat störend und haben hier ihre Ursache zweifellos weitgehend in der von Steuermann ja mehrfach beanstandeten Mikrophonierung. In der Studioaufnahme 1957a sind die Akkorde hingegen mit deutlich sanfterem Anschlag eingeführt, auch wenn einzelne leichte Akzente schwer zu vermeiden sind. Im Brief an Gielen weist Steuermann ja auf diese technische Herausforderung hin (»The last piece as »etheric« and soft as possible. The chords are difficult in touch as the *sound* has to be *lang* and the »percussion« softened as much as possible.«). Vgl. Brief von Steuermann an Gielen vom 24. Juli 1942 (Anm. 17).

blickbaren Reichtum an Facetten und Potenzialen, die in der folgenden Interpretationsgeschichte immer anders und neu aktualisiert werden.

### 3 Zusammenfassung und Ausblick: ein strukturalistischer Interpretationsstil?

Wie lässt sich nun die Individualität von Steuermanns Interpretationen von Opus 19 im historischen Kontext fassen? Gibt es einen ›Steuermann-Faktor‹, der sich markant von globalen Tendenzen in einem Großteil der anderen verfügbaren Aufnahmen unterscheiden lässt, so wie es etwa für das Spiel Vladimir Horowitz' herausgearbeitet wurde?<sup>93</sup> Gibt es Anzeichen dafür, dass die von Steuermann vertretene Interpretationsästhetik ›Schule machte‹ und von einer Mehrzahl oder einer bestimmten Gruppe nachfolgender Pianist\*innen aufgegriffen und weiterentwickelt wurde? Und schließlich, wo steht Steuermann im Spannungsfeld zwischen ›rhetorical‹ und ›structuralist performance‹ (Cook) bzw. zwischen ›Espresivo‹ und ›neusachlicher Interpretation‹ (Stenzl)?<sup>94</sup> Aus den hier vorgelegten vergleichenden Studien sollen dazu abschließend schlagwortartig die wichtigsten Charakteristika von Steuermanns Deutungen noch einmal zusammengefasst und anhand eines letzten Diagramms veranschaulicht werden, das den Verlauf der Tempogestaltung der Aufnahme Steuermann 1963 mit vier wichtigen Vergleichsaufnahmen (Kraus 1960, Gould 1965, Pollini 1974 und Henck 1994) über alle sechs Stücke hinweg zeigt (Abb. 14).<sup>95</sup>

93 Vgl. Repp, »Diversity and Commonality in Music Performance« (Anm. 66) sowie ferner Gerhard Widmer, »In Search of the Horowitz Factor: Interim Report on a Musical Discovery Project«, in: *Discovery Science. 5th International Conference, DS 2002 Lübeck, Germany, November 24–26, 2002 Proceedings*, hrsg. von Steffen Lange, Ken Satoh und Carl H. Smith, Berlin 2002, S. 13–32, und Gerhard Widmer/Simon Dixon/Werner Goebel/Elias Pampalk/Asmik Tobudic, »In Search of the Horowitz Factor«, in: *AI Magazine* 24 (2003), H. 3, S. 111–130.

94 Vgl. Cook, *Beyond the Score* (Anm. 47), S. 5, S. 41–55 und passim; Jürg Stenzl, »Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation« [1994], in: ders., *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012 (= *Salzburger Stier*, Bd. 7), S. 15–31, hier S. 20–23.

95 Die hier zugeordneten Farben können sich nun nicht auf eine Faktorenanalyse des gesamten Zyklus berufen; zwar wurde eine solche durchgeführt, sie brachte aber keine verwertbaren Ergebnisse, da sich die unterschiedlichen Deutungen über die Dauer des gesamten Zyklus nicht in eindeutigen Faktoren materialisieren und somit nahezu ausschließlich die unterschiedliche Korrelation mit einem einzigen ›Hauptfaktor‹ als Ergebnis verbleibt (einzig die bereits mehrfach als ›Sonderfälle‹ beschriebenen Aufnahmen Harris 1951, Kraus 1960 und Majlingová 1977 prägen höhere Werte für einen zweiten Faktor aus; es ist aber unsicher, ob damit wirklich substantielle Gemeinsamkeiten zwischen diesen Aufnahmen erfasst werden). Dennoch ist die Zuordnung der Farben Orange (Faktor 1, Henck 1994), Orange gestrichelt (Faktor 2, Pollini 1974), Rot (Faktor 3, Gould 1965) und Grau gestrichelt (Faktor 4, Kraus 1960) auf Grundlage einer – stets zu differenzierenden – allgemeinen Tendenz dieser vier Interpretationen zu verstehen, wie sie in der vorangehenden Darstellung deutlich geworden ist.

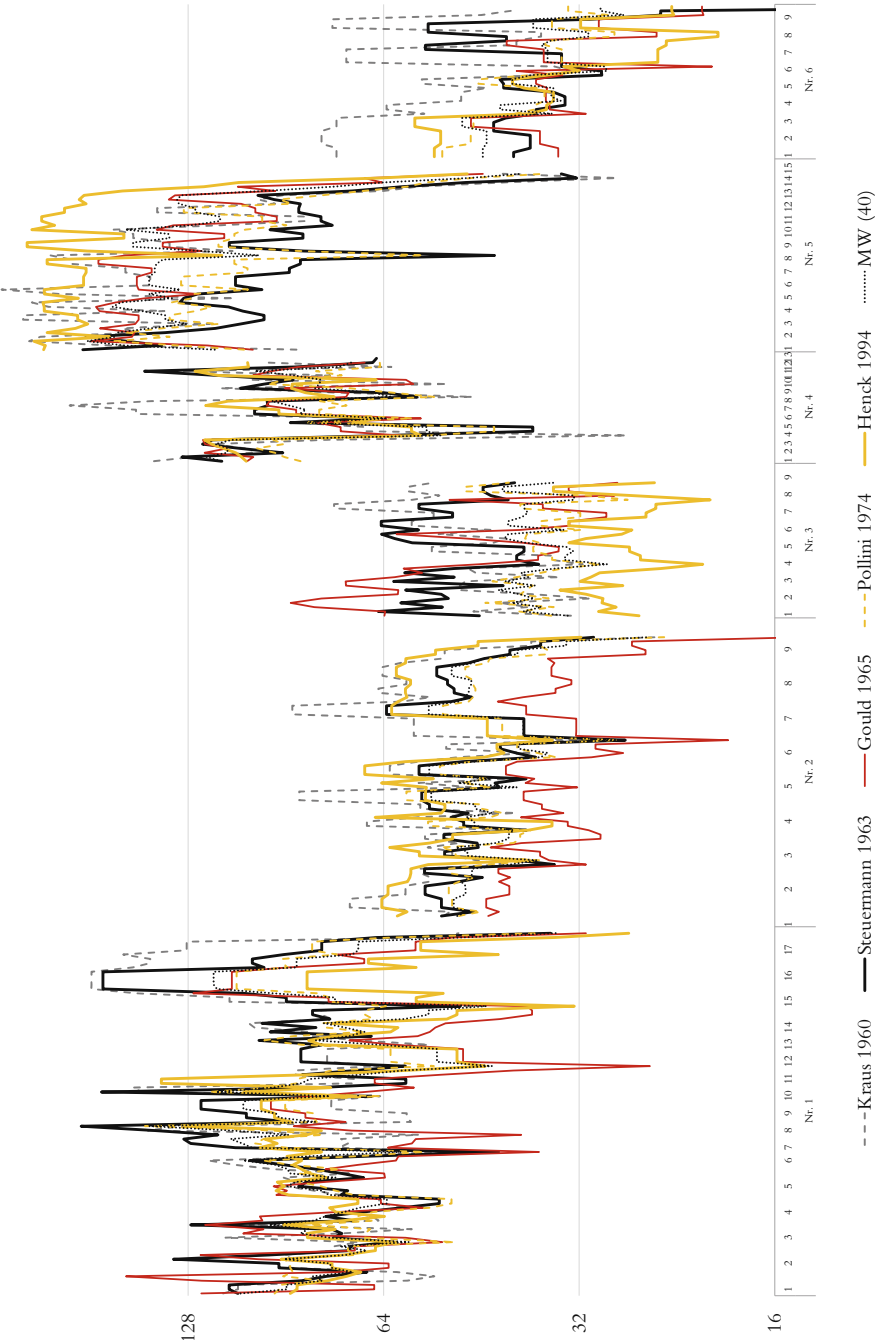


Abbildung 14: Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, Nr. 1–6, Tempokurven der Aufnahme Steuermann 1963, der Mittelwerte von 40 Vergleichsaufnahmen sowie von vier Vergleichsaufnahmen. Alle fünf Aufnahmen sind vollständig als Videobeispiele mit Tempokurven verfügbar unter: <https://mtosmt.org/issues/mtosmt.20.26.4/mto.20.26.4.utz.html>, Abschnitt 5.

Ein entscheidender Aspekt von Steuermanns Ansatz ist gewiss die von Danuser so treffend beobachtete Eigenheit, »durch ein zügig veranschlagtes Grundtempo auf das Ganze des musikalischen Verlaufs der Stücke« zu zielen.<sup>96</sup> Freilich ist einerseits – dies zeigen nicht zuletzt die Aufnahmen der Pianist\*innen Kraus und Steiner, die der Schönberg-Schule nahestanden – ein zügiges Tempo ein allgemeines Charakteristikum früher Aufnahmen vor 1970 – und andererseits wurde von Schönberg ja gewiss nicht zufällig die zu rasche und damit strukturelle Details vernachlässigende Deutung der Uraufführungsinterpreten von Opus 19 bemängelt. Gerade diese Herausarbeitung von Details, wie sie von Adorno und anderen als entscheidendes Charakteristikum des Steuermann'schen Spiels herausgestellt wurde, führt in Verbindung mit dem zügigen Tempo zu jener engen Beziehung zwischen Teil und Ganzem, auf die der Pianist zweifellos hienzielte. Dabei ist die emphatische Hervorhebung von kleineren Sinneinheiten durch (Phrasierungs-) Rubato einerseits, die Orientierung am Haupttempo andererseits das Spannungsfeld, in dem sich ein Zusammenspiel von »rhetorischer« und »strukuralistischer« Interpretation vollzieht, ein Spannungsfeld, das Rudolf Kolisch mit dem Schlagwort des »Wiener Espressivo« für die Schönberg-Schule reklamierte.<sup>97</sup>

Allerdings ist eine solche Orientierung am Haupttempo, im Sinne eines Wiederaufgreifens eines zu Beginn etablierten Temponiveaus, durchaus nicht in allen der sechs Stücke von Opus 19 in Steuermanns Deutungen anzutreffen. So konnten wir, in Übereinstimmung mit Steuermanns Äußerungen im Brief an Gielen, etwa in Nr. 5 die Tendenz zu einem übergeordneten »Rallentando«-Konzept beobachten, und auch in Nr. 6 wurde das eigentlich intendierte Wiederaufgreifen des Anfangstempos im Schlusstakt zugunsten eines allmählichen Verklingens nicht umgesetzt. Gerade anhand des fünften Stückes kann wohl gezeigt werden, wie sehr Steuermanns Interpretation auch intuitiven Impulsen folgte und dabei, ganz im Sinne der Interpretationsästhetik der Schönberg-Schule, »dem Verdeckten ans Licht« verhalf, hier in der Umsetzung der kompositorischen Idee, einen mehrfach »unterbrochenen«, sich verlierenden Versuch, ein Thema zu konstituieren, mittels einer immer mehr zögernden und zerfallenden Tempokonzeption darzustellen.

Im Spannungsfeld mit den Vergleichsaufnahmen hat sich aber doch vor allem eine Eigenart Steuermanns als besonders prominent erwiesen: seine gezielte makroformale Gliederung aller sechs Stücke durch *eine* markante Tempozäsur im Gesamtverlauf. Diese lässt sich in allen Fällen klar benennen: T. 6 in Nr. 1,

96 Danuser, »Musikalische Interpretation« (Anm. 41), S. 159 f.

97 Laut Kolisch besteht das Wiener Espressivo »vor allem in dem Element der Konstruktion«. Rudolf Kolisch/Berthold Türcke, »Gespräch«, in: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 29/30), S. 9–112, hier S. 35.

T. 6[.3] in Nr. 2, T. 4 in Nr. 3, T. 4 in Nr. 4, T. 8[.2] in Nr. 5 und T. 6[.1] in Nr. 6. Vor allem in Nr. 1, 3 und 5 sind diesen makroformalen Einschnitten weitere deutliche formbildende Gestaltungselemente an die Seite gestellt: In Nr. 1 ist dies die über die Tempointensivierung herausgestellte Kontrastwirkung des ›Seitengedankens‹ (T. 7), in Nr. 3 die Reduktion der großformalen Zäsur (T. 4) zugunsten eines das gesamte Stück umfassenden thematischen ›Gedankens‹ und in Nr. 5 die gerade nochmals erwähnte ›Rallentando‹-Dramaturgie. Die Fasslichkeit, die sich durch das Zusammenwirken dieser Gestaltungsmittel herausbildet (und in diesem Fall natürlich insgesamt durch die Knappheit der Stücke gestützt wird), war für Schönberg eine Grundforderung an Komposition wie Aufführungspraxis: »jeder Gedanke [muss] so dargestellt werden, dass das Auffassungsvermögen des Zuhörers zu folgen imstand[e] ist.«<sup>98</sup> Der Verein für musikalische Privataufführungen, in dem Steuermann als ›Vortragsmeister‹ eine führende Rolle einnahm, stellte dementsprechend höchste Ansprüche an »Klarheit, Klang und Plastik der Darstellung«.<sup>99</sup> Eine Charakterisierung von Steuermanns Zugang zu Opus 19 als zur Plastizität verklanglichte Form ist zweifellos treffend.

Abbildung 14 zeigt im globalen Verlauf solche wesentlichen Faktoren noch einmal in der (gewiss nicht ganz leicht lesbaren) Überblicksdarstellung. Zum einen ist hier deutlich ersichtlich, dass Steuermanns Kurvenverlauf einige markante Eigenheiten ausweist (die Spitze in T. 7 von Nr. 1, das konstant zügige Tempo in Nr. 3, die eigentümliche Verlangsamung in Nr. 5 und die Spitzen in T. 7 und 8 in Nr. 6 fallen dabei am meisten ins Auge), zum anderen aber auch, dass im Vergleich mit den abrupten und oft schwer begründbaren Tempoextremen bei Kraus 1960 und Gould 1965 Steuermanns Verläufe stets einen Ausgleich herstellen. Zugleich ist sichtbar, dass der Parameter Tempo bei Steuermann gezielt als Mittel der Verdeutlichung und formalen Gliederung verwendet wird, ein Faktor, der bei Henck 1994, aber auch bei Pollini 1974 weitaus weniger ins Gewicht fällt und insgesamt, wie die gestrichelte Kurve der Mittelwerte hier nochmals zeigt, im Verlauf der Interpretationsgeschichte an Bedeutung verloren hat.

Die Differenzierung, mit der Steuermann sich Schönbergs Klavierwerk (und nicht nur diesem) annäherte, kann gewiss noch heute als Vorbild und Modell gelingender Interpretation gelten, gerade weil sie sich so nachhaltig von einer missverstandenen Vorstellung rationalisierter ›Texttreue‹ abhebt. Dass sie auch

98 Arnold Schönberg, »Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung« [1934/36], ASC, T65.03, S. 55; vgl. Eike Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule im Verein für musikalische Privataufführungen«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018), S. 31–51, hier S. 40.

99 Sammelprogramm (November 1921), ASC, T84.01, zit. nach Feß, »Aufführungspraxis der Wiener Schule« (Anm. 98), S. 32.

radikale, verstörende Facetten von Schönbergs kurzen Stücken zeigt, macht sie umso wertvoller, bewahrt dies Steuermanns Deutungen doch davor, Schönbergs Musik mit dem Charakter des ›Klassischen‹ zu versehen, eine Gefahr, die gewiss mit Steuermanns Intention »to make it sound like normal music« und der zwischenzeitlich unübersehbaren Kanonisierung von Schönbergs Werk in Musikgeschichte und Musikleben einhergeht. Auffallende Abweichungen von erwartbaren Verläufen auch in sehr texttreuen Aufnahmen wie jener Herbert Hencks zeigen, dass auch solche Prinzipien des Inkommensurablen in mancher Hinsicht von jüngeren Interpret\*innen aufgegriffen werden. Und so sollten jene unter einigen Aspekten heute ›verstörenden‹ Deutungen, wie sie etwa von Sanromá, Harris, Kraus, Gould, Majlingová, Liubimov oder Uchida vorgelegt wurden, auch keinesfalls nur als defiziente, der ›authentischen‹ Deutung Steuermanns unterlegene Dokumente der Interpretationsgeschichte verstanden werden, sondern vielmehr als eigenständige und wertvolle Zugänge, die dazu beitragen, die in Schönbergs musikalischen Gedanken inhärenten unabgegoltenen Potenziale in der Geschichte zu entfalten.

## Anhang

Pianist*in	Aufnahme-jahr	Erstveröf-fentlichung	Label
Giesecking, Walter	1925		Welte 3832 (Klavierrolle); digitaler Transfer: <a href="https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/690310?programid=4778">https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/690310?programid=4778</a> (15.11.2021)
Sanromá, Jesús María	1937	vor 1940	RCA Victor Red Seal M 646 (mx. nos.: 15862-A/B) mono (78-rpm); Pearl GEM 0076 mono ADD (CD 2000)
Steuermann, Edward	1949	1951	Dial DLP 14 mono (LP); Archiphon WU-035 (CD 2004)
Harris, Johana	1951?	1951?	Cumberland Forest Festival XTV 14148/49 mono (LP)
Steuermann, Eduard	1954		Live-Mitschnitt, Internationales Musikinstitut Darmstadt, 22.8.1954, Archivnummer IMD-M-5697
Steuermann, Edward	1957a	1957	Columbia ML 5216 mono (LP); TACET 186 (CD 2009)
Steuermann, Eduard	1957b	2017	Live-Mitschnitt, Internationales Musikinstitut Darmstadt, 17.7.1957, <i>Darmstadt Aural Documents</i> , Box 4, <i>Pianists</i> , NEOS 11630 (CD)
Jacobs, Paul	1958?	1958	Ducretet Thomson 320 C 125 (LP)
Kadosa, Pál	1958	1978	Hungaroton LPX 12009/010 mono + stereo (LP); Hungaroton LPX 12010 2A-03 (LP)
Kraus, Else C.	1960	1960?	Bärenreiter Musicaphon BM 30 L1503 (LP)
Steiner, Karl	1962	1995	Centaur CRC 2241/42 stereo ADD (CD 1995); Wien: Österreichischer Musikrat, Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg (CD 2003)
Steuermann, Eduard	1962		Live-Mitschnitt, Mozarteum Salzburg, Internationale Sommer-Akademie, 29.7.1962, Arnold Schönberg Center

Pianist*in	Aufnahme- jahr	Erstveröf- fentlichung	Label
Steuermann, Eduard	1963	2012	<i>Schoenberg – Berg – Webern: The RIAS Second Viennese School Project</i> , audite 21.412 (CD)
Gould, Glenn	1965?	1966	Columbia M2L 336 (ML 6216/17) mono (LP); CBS MPK 45558 (CD 1989)
Bjelik, Martin	1967?	1967?	Österreichische Phonotheek Öph 10003 stereo (LP)
Webster, Beveridge	1967?	1967	Dover HCR 5285 mono (LP); Dover HCR-ST 7285 A-3 (LP)
Helffer, Claude	1969	1970	Harmonia Mundi HM 20 752 stereo (LP); Harmonia Mundi France HMA 190752 stereo ADD (CD 1992)
Vintschger, Jürg von	1970?	1970	Turnabout TVS 34378 stereo (LP)
Zykan, Otto M.	1970?	1970	Amadeo (I Classici) SXAM 4176 stereo (LP)
Liubimov, Aleksei	1971?	1971	Melodiia 33S10-06869/70 stereo (LP)
Bucquet, Marie-Françoise	1973?	1973	Philips 6500 510 stereo (LP)
Pollini, Maurizio	1974	1975	Deutsche Grammophon 2530 531 stereo (LP); Deutsche Grammophon 423 249-2 GC stereo ADD (CD 1988)
Majlingová, Lýdia	1977	1978	Opus 9111 0657 stereo (LP); Opus OE 2264 B-01 (LP)
Takahashi, Yuji	1977	1979	Denon OX 7159/160 stereo (LP); Denon 60CO 1060/61 stereo DDD (CD 1986)
Pelletier, Louis-Philippe	1983?	1983	Société Nouvelle d'Enregistrement SNE-509 stereo (LP)
Reimann, Aribert	1984	1985	EMI His Master's Voice (067) (EL) 27 0076 1 digital stereo (LP)
Wytenbach, Jürg	1989	1991	Accord 200972 stereo DDD (CD)
Hinterhäuser, Markus	1991	1992?	London Hall docu 5 stereo DDD (CD)
Wolpe, Katharina	1991?	1991	Symposium 1107 stereo DDD (CD)
Barenboim, Daniel	1994	1995	Teldec 4509-98256-2 stereo DDD (CD)



Pianist*in	Aufnahme-jahr	Erstveröf-fentlichung	Label
Henck, Herbert	1994	1995	Wergo WER 6268-2 stereo DDD (CD)
Schleiermacher, Steffen	1994	1995	Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MD G 613 0579-2 stereo DDD (CD)
Chen, Pi-Hsien	1996	1999	hat[now]Art 125 DDD (CD)
Hill, Peter	1996	1999	Naxos 8.553870 stereo DDD (CD)
Larcher, Thomas	1998	1999	CM New Series 465 136-2 (ECM 1667) stereo DDD (CD)
Polyzoides, Janna	1999	1999	Austro Mechana EM 1707 stereo ??D (CD)
Sherman, Russell	1999	2002	GM Recordings GM2071CD stereo ?DD (CD)
Eschenbach, Christoph	2000?	2000	Koch International – 3-7496-2 HI (CD)
Uchida, Mitsuko	2000	2001	Philips 289 468 033-2 PH stereo DDD (CD)
Groh, Markus	2002?	2002	Schmidt Artists MG1232 stereo DDD (CD)
Dünki, Jean-Jacques	2005	2006	CD-Beilage zu Jean-Jacques Dünki: <i>Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik</i> , Wien 2006
Serkin, Peter	2009?	2009	Arcana (4) – A 315 (CD)
Boffard, Florent	2013?	2013	Mirare – MIR 191 (CD)
Skogstad, Håkon	2018		private Aufnahme für PETAL
Körber, Till Alexander	2018		private Aufnahme für PETAL
Lie, Han-Gyeol	2018		private Aufnahme für PETAL

Tabelle 5: Verzeichnis der 46 analysierten Tonaufnahmen von Schönbergs Opus 19.