

Gestaltete Form – Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19¹

Christian Utz / Thomas Glaser

QUELLEN UND LITERATUR

Theodor W. **ADORNO** 1925–1959: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. v. Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften 1/2), Frankfurt a. M. (2001). – **ADORNO** 1958: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, in: ders., *Kompositionen für den Film/ Der getreue Korrepetitor*, hg. v. Rolf Tiedemann (Gesammelte Schriften 15), Frankfurt a. M. (1976), 157–402. – Roland **BARTHES** 1975: *Rasch*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. (1990), 299–311. – **BARTHES** 1977: *Der romantische Gesang*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [wie zuvor], 286–292. – **BARTHES** 1979: *Schumann lieben*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [wie zuvor], 293–298. – Juliane **BRAND** / Christopher **HAILEY** / Andreas **MEYER**, Hgg. 2007: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, Bd. 1: 1906–1917, Mainz. – William E. **CAPLIN** 1998: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York u. a. – Nicholas **COOK** 1999: *Analysing Performance and Performing Analysis*, in: *Rethinking Music*, hg. v. Nicholas Cook / Mark Everist, Oxford u. a., 239–261. – **COOK** 2013: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford u. a. – **COOK** 2017: *Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings*, in: *Music Analysis*, Jg. 36/2, 163–215.² – Irène **DELIÈGE** 2001: *Prototype Effects in Music Listening. An Empirical Approach to the Notion of Imprint*, in: *Music Perception*, Jg. 18/3, 371–407. – Thomas **DeLIO** 1994: *Language and Form in An Early Atonal Composition: Schoenberg's Opus 19, No. 2*, in: *Indiana Theory Review*, Jg. 15/2, 17–40. – Mine **DOĞANTAN DACK** 2008: *Recording the Performer's Voice*, in: *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, hg. v. M. Doğantan Dack, London, 293–313. – Jean-Jacques **DÜNKI** 2006: *Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik*, Wien. – David **EPSTEIN** 1995: *Shaping*

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. Laurence Willis (Mitarbeiter des Forschungsprojekts bis 31.12.2018) war wesentlich an der Entstehung und Gestaltung der unten genauer beschriebenen annotierten Partitur von Schönbergs op. 19 beteiligt, wofür wir ihm herzlich danken. Ebenfalls bedanken wir uns bei Bruno Gingras (Universität Innsbruck) und Oscar Bandtlow (Queen Mary University of London) für Hilfestellungen bei der Auswertung und Beschreibung der statistischen Daten.

² <https://doi.org/10.1111/musa.12094>.

Time. Music, the Brain, and Performance, New York. – Raymond **FEARN 2002**: *Sechs kleine Klavierstücke op. 19*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hg. v. Gerold Gruber, Laaber, Bd. 1, 269–281. – Barney G. **GLASER**/Anselm L. **STRAUSS 1967**: *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago. – Glenn **GOULD 1966**: *Die Klaviermusik von Arnold Schönberg*, in: ders., *Von Bach bis Boulez*, hg. v. Tim Page (Schriften zur Musik 1), München (1986), 185–192. – Markus **GRASSL**/Reinhard **KAPP, Hgg. 2002**: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien. – Helmut **HAACK 2002**: *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* [wie zuvor], Wien, 223–255. – Robert **HILL**/Claus-Steffen **MAHNKOPF 2015**: *Quo vadis, »Alte Musik«? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill*, in: *Musik & Ästhetik*, Jg. 19 / H. 73, 5–23. – Hans-Joachim **HINRICHSEN 2011**: *Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: *Gemesene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. v. Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl (Klang und Begriff 4), Mainz u. a., 27–37. – Andreas **JACOB 2005**: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (Folkwang-Studien 1), 2 Bde., Hildesheim. – Reinhard **KAPP 1996**: *Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre*, in: »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993. Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg Gesellschaft, hg. v. Rudolf Stephan/Sigrid Wiesmann (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), Wien, 85–101. – Dimitra **KOKO-TSAKI 2007**: *Understanding the Ensemble Pianist: A Theoretical Framework*, in: *Psychology of Music*, Jg. 35/4, 641–668.³ – Michael **KOPFERMANN 1980**: *Über Schönbergs Klavierstück Op. 19, Nr. 2. Analytischer Versuch zur Harmonie*, in: *Arnold Schönberg*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Musik-Konzepte Sonderband), München, 35–50. – Kai **KÖPP 2016**: *Musikalisches Körperwissen. Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung*, in: *Dissonance*, Nr. 135, 14–18. – Else C. **KRAUS 1974**: *Schönbergs Klavierwerk steht lebendig vor mir*, in: *Melos*, Jg. 41/3, 134–140. – Hartmut **KRONES, Hg. 2013**: *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, Wien u. a. – Lars E. **LAUBHOLD 2014**: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München. – **LAUBHOLD 2018**: *Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret. Zu den Tondokumenten der Sechs kleinen Klavierstücke op. 19*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, Jg. 15, 66–82. – Daniel **LEECH-WILKINSON 2009**: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London.⁴ – **LEECH-WILKINSON 2012**: *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, in: *Music Theory Online*, Bd. 18/1.⁵ – Hugo **LEICHTENTRITT 1928**: *Schönberg and Tonality*, in: *Modern Music*, Jg. 5/4, 3–10. – Ernő **LENDVAI 1953**: *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: *Béla Bartók. Weg und Werk – Schriften und Briefe*, hg. v. Bence Szabolcsi, Kassel/München (1972), 105–149. – David **LEWIN 1982**: *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*, in: *Perspectives of New Music*, Bd. 21/1–2, 312–371.⁶ – Albrecht von **MASSOW 1993**: *Abschied und Neuorientierung – Schönbergs Klavierstück op. 19,6*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 50/2, 187–195. – Eric **McKEE 2005**: *On the Death of Mahler: Schoenberg's Op. 19, No. 6*, in: *Theory and Practice*, Bd. 3, 121–151. – James **METHUEN-CAMPBELL**

³ <https://doi.org/10.1177/0305735607077835> .

⁴ www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html .

⁵ <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.html> .

⁶ <https://doi.org/10.2307/832879> .

2001: *Petri, Egon*, in: *Grove Music Online*.⁷ – Robert D. **MORRIS 1993:** *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 15/2, 205–228. – Hubert **MOSSBURGER 2014:** *Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2*, in: *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden*, hg. v. Felix Diergarten (Grundlagen der Musik 8), Laaber, 185–217. – Simon **OBERT 2008:** *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Stuttgart. – Neal **PERES DA COSTA 2012:** *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York. – Erwin **RATZ 1973:** *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3. Aufl., Wien. – John **RINK 2002:** *Analysis and (or?) Performance?*, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hg. v. J. Rink, New York, 35–58. – **RINK, Hg. 2017–2018:** *Studies in Musical Performance as Creative Practice*, 5 Bde., New York. – Mark **SALLMEN 2016:** *Transposition Networks and Network Chains in Schoenberg's Sechs kleine Klavierstücke, Op. 19*, in: *Intégral*, Bd. 30, 13–30. – Dagmar **SCHMIDT 1993:** *Arnold Schönberg – seine Klavierstücke op. 19 und das Phänomen des Expressionismus*, Balingen-Endingen. – Arnold **SCHÖNBERG 1912:** *Mahler*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. (1976), 7–24. – **SCHÖNBERG 1913:** *Sechs kleine Klavierstücke op. 19* (Universal Edition Nr. 5069), Wien. – **SCHÖNBERG 1923:** *Zur Vortragslehre* (1.1.1923), Arnold Schönberg Center Wien, Archiv Sign. T36.05. – **SCHÖNBERG 1967:** *Fundamentals of Musical Composition*, hg. v. Gerald Strang/Leonard Stein, London. – **SCHÖNBERG 1968:** *Klavier- und Orgelmusik*, Bd. 4/A, hg. v. Eduard Steuermann/Reinhold Brinkmann (Sämtliche Werke 2/4), Mainz. – Peter **SEIDLE 2016:** *Petri, Egon*, in: *MGG Online*.⁸ – Killian **SPRAU 2017:** *Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. v. Martin Skamletz/Michael Lechner/Stephan Zirwes, Bern, 302–311. – Jürg **STENZL 2018:** *Interpretationsgeschichte der »Wiener Schule«? Eine Spurensuche*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*, Jg. 15, 11–30. – Edward **STUEERMANN 1989:** *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*, hg. v. Clara Steuermann/David Porter/Gunther Schuller, Lincoln, 103–106. – Hans Heinz **STUCKENSCHMIDT 1974:** *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich/Freiburg i. Br. – Jeffrey **SWINKIN 2016:** *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*, Rochester NY. – Jutta **THEURICH, Hg. 1977:** *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 19/3, 162–211. – Altug **ÜNLÜ 2016:** *Das Modell der Achsensymmetrie in Schönbergs op. 19, Nr. 4*, in: *Musik & Ästhetik*, Jg. 20/H. 78, 32–43. – Christian **UTZ 2015:** *Nicholas Cook, Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press 2013 [Rezension], in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Jg. 12/2, 275–283.⁹ – **UTZ 2017a:** *Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis, and Fernyehough: a Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis*, in: *Music Analysis*, Bd. 36/2, 216–256.¹⁰ – **UTZ 2017b:** *Komponierte, interpretierte und wahrgenommene Zeit. Zur Integration temporaler Strukturen in eine performative Analyse – eine Diskussion anhand von Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen*, in: *Musik & Ästhetik*, Jg. 21/H. 82, 5–23. – **UTZ 2018:** *Multivalent Form in Gustav Mahler's Lied von der Erde from the Perspective of Its Performance History*, in: *Musicologica Austriaca*.¹¹ – **UTZ 2019a:** *Form und Sinn in Gustav Mahlers Abschied. Konkur-*

⁷ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21466> .

⁸ <https://mgg-online.com/mgg/stable/46714> .

⁹ <https://doi.org/10.31751/826> .

¹⁰ <https://doi.org/10.1111/musa.12076> .

¹¹ <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/37> .

rierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. v. Klaus Aringer/Christian Utz/Thomas Wozonig, Wien, 685–722. – **UTZ 2019b**: *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. By Jeffrey Swinkin (Rezension), in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 41/1, 179–183.¹² – **UTZ i. V.**: *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*, in: *Mehr als Schönbergs Pianist: Eduard Steuermann und die Aufführungspraxis der Wiener Schule*, hg. v. Lars E. Laubhold, München. – Olli VÄISÄLÄ 1999: *Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 21/2, 230–259.¹³

I. Zur wechselseitigen Befruchtung von Aufführung und Analyse

Der amerikanische Musiktheoretiker Jeffrey Swinkin macht in seinem 2016 erschienenen Buch *Performative Analysis* die treffende Beobachtung, dass es weniger darum gehen könne, in einer musikalischen Aufführung analytische Erkenntnisse direkt zu projizieren oder zu kommunizieren. Eine Aufführung mag zwar auf eine Analyse reagieren – oder umgekehrt eine Analyse auf eine Aufführung – letztlich resultieren daraus aber zwei autonome Deutungen eines Kunstwerks, die nicht linear aufeinander reduzierbar sind.¹⁴ Swinkins Perspektive scheint zunächst überzeugend, ist aber letztendlich auch ein wenig resignativ, da sie die Möglichkeit einer konkreten Beziehung zwischen Theorie bzw. Analyse und Interpretationspraxis weitgehend aufgibt. Dies hat nicht zuletzt mit Swinkins einseitiger Methodik zu tun, die immer von der Theorie zur Praxis, von der Analyse zur Aufführung verläuft und nie umgekehrt.¹⁵

Hier setzen die Fragestellungen an, die zum Forschungsprojekt *PETAL (Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening)* geführt haben: Wie kann man musikalische Analyse und praktische Interpretation so ineinander verflechten, dass für beide Seiten Erkenntnisgewinn entsteht? Diese von Nicholas Cook bereits 1999 aufgeworfene Frage¹⁶ scheint trotz der in den vergangenen Jahrzehnten aufgeblühten Zweige der Interpretationsforschung und *musical performance studies* weiterhin schwer zu beantworten. Mit der Intention, von einer ›präskriptiven Analyse‹ abzurücken, die verbindliche Vorgaben für Interpretinnen und Interpreten aus der Struktur der Musik abzuleiten suchte, haben jüngere Forschungen dabei gerade die von Swinkin nun wieder marginalisierte Richtung von der praktischen Interpretation zur Analyse aufgewertet. In unseren Forschungen

¹² <https://doi.org/10.1093/mts/mtz001>.

¹³ <https://doi.org/10.2307/745863>.

¹⁴ Swinkin 2016, S. 25–27.

¹⁵ Vgl. Utz 2019b.

¹⁶ Er bezeichnete »performance« und »analysis« hier als »interlocking modes of musical knowledge« (Cook 1999, S. 248).

greifen wir diese Tendenz auf und versuchen dabei besonders den Gedanken weiterzuentwickeln, dass musikalische Form nicht allein in der Partitur begründet ist, sondern – einer Überlegung des Cembalisten Robert Hill folgend – auch »in Echtzeit« durch Interpretinnen und Interpreten hervorgebracht wird – oder sich überhaupt erst im klanglichen Ereignis konstituiert.¹⁷

Besonders die britischen *musical performance studies* um Nicholas Cook, Mine Doğantan Dack, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink¹⁸ liefern vielfältige Anregungen für einen solchen Zugang, werfen aber auch komplexe methodische Probleme auf. Diese Forschung versucht nicht zuletzt, im Sinne des *performative turn* die traditionelle Textzentrierung musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Ansätze aufzubrechen. Es geht hierbei nicht allein darum, Aufführungen lediglich als Interpretationen eines fixierten Textes miteinander zu vergleichen oder gegeneinander abzuwägen. Vielmehr wird die Eigenständigkeit einer *performance* in Bezug auf die Vorlage hervorgehoben, was bei Cook bis hin zum Gedanken des »work as performance« getrieben wird, also zum Versuch, den Werkbegriff auf die Aufführungssituation (und nicht auf einen Werktext) aufzubauen.¹⁹ Die immer neuen Deutungen eines Textes (der zahllose Lesarten enthalten und gestatten kann) werden in diesem Verständnis als gültige Kunstwerke eigenen Rechts aufgefasst, die gleichberechtigt neben den Werktext treten, ohne ihm lediglich dienstbar zu sein.

Auch wenn wir diesen Schritt nicht in voller Konsequenz mitvollziehen, verfolgen wir doch die Hypothese, dass unterschiedliche Aufführungskonzepte in Bezug auf die Großform eines Werks die Wahrnehmung und auch die (musiktheoretische) Analyse dieser Form wesentlich prägen und zu sehr unterschiedlichen Konsequenzen der Interpretation führen können. Selbstverständlich ist dabei ein komplexes Zusammenwirken zwischen interpretatorischen Entscheidungen und Topoi und Diskursen der Musikrezeption eines bestimmten historischen Zeitraums mit zu berücksichtigen. Unsere Forschung verfolgt mithin das Ziel, nachzuweisen, dass in praktischen, klingenden Interpretationen – im Kontext ihrer Entstehungszeit, aber auch als durch eine heutige Rezeption aktualisierte Quelle verstanden – vollgültige *Analysen* eines Werks gesehen werden können, die mit musiktheoretischen Analysen auf dieselbe Stufe gestellt und zu einer wechselseitigen Befruchtung mit ihnen führen können. Dabei stellen wir die Großform von komplexeren zyklischen Werken in den Mittelpunkt.²⁰ Strategien aus-

¹⁷ Hill / Mahnkopf 2015, S. 19.

¹⁸ Vgl. etwa Cook 2013, Leech-Wilkinson 2009, Doğantan Dack 2008, Rink 2002. Die Forschungen wurden zuletzt in einer umfassenden fünfbändigen Publikation aktualisiert (Rink, Hg. 2017–2018).

¹⁹ Cook 2013, S. 237–248. Vgl. dazu auch Utz 2015, S. 279.

²⁰ Erste Studien, die dieser Methodik folgen, finden sich in Utz 2017a, 2017b, 2018, 2019a.

führender Musikerinnen und Musiker werden systematisch in Bezug auf ihre formgestaltenden Merkmale untersucht und kategorisiert, wobei Mikroform und Makroform als eng miteinander wechselwirkend verstanden werden. Wir hinterfragen damit zugleich die in jüngeren Studien oft vertretene These, dass musikalische Großform weitgehend irrelevant für die Wahrnehmung und Aufführung von Musik sei. So heißt es etwa bei Leech-Wilkinson, »long-term structures are theoretical, useful for composers, an invitation from analysts to imagine music in a particular way, but apparently not perceptible (save in the vaguest outline via memory)«. ²¹ Demgegenüber hatte Doğantan Dack bereits 2008 darauf hingewiesen, dass »the way a performer handles local details is very much related to her conception of large-scale relationships – or her lack thereof«. ²² Man kann also davon ausgehen, dass das Verhältnis zwischen Mikro- und Makroform im Spannungsfeld von Aufführung und Analyse noch viele ungelöste Fragen birgt.

II. Arnold Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 als Fallstudie

Mit Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 aus dem Jahr 1911 haben wir in der ersten Phase unseres Projekts eine Fallstudie behandelt, die in mehrfacher Hinsicht besonders vielversprechend erschien:

- Die Beziehung zwischen Analyse und Aufführung steht im Zentrum der Aufführungsästhetik der Wiener Schule (Schönberg, Rudolf Kolisch, René Leibowitz, Eduard Steuermann, Hans Swarowsky). ²³ Zu fragen ist, wie sich ein solcher analytischer Ansatz der Interpretation konkret materialisiert und wie er sich von anderen Interpretationsansätzen unterscheiden lässt.
- Die Kürze der Klavierstücke op. 19 erlaubte es, eine relativ große Anzahl von Tonaufnahmen (46 Aufnahmen von 41 unterschiedlichen Pianistinnen und Pianisten aus dem Zeitraum 1925 bis 2018) detailliert auszuwerten. Die sowohl statistische als auch qualitative Auswertung der Aufnahmen ermöglichte einen differenzierten Blick auf die Interpretationsgeschichte und eine Einordnung einzelner Deutungen sowohl im Kontext dieser historischen Dimension als auch unter analytisch-systematischen Gesichtspunkten. Im Vordergrund stand dabei die quantitative und qualitative Untersuchung der Tempo-Gestaltung in den 46 Aufnahmen. Gewiss vermag die Untersuchung des Parameters Tempo eine klingende Interpretation nicht in all ihren Facetten aufzuschlüsseln, kann aber dennoch als eine zentrale

²¹ Leech-Wilkinson 2012, [4.10].

²² Doğantan Dack 2008, S. 305.

²³ Dazu grundlegend Grassl/ Kapp, Hgg. 2002; Stenzl 2018.

und prägende Kategorie gelten.²⁴ Daneben haben wir für ausgewählte Aufnahmen auch dynamische Verläufe untersucht und zur Tempo-Gestaltung in Beziehung gesetzt (vgl. unter II.3.) sowie über ein *close listening* auch andere Dimensionen wie Artikulation und Klangfarbe miteinbezogen.

- Zu diesem Klavierzyklus Schönbergs liegen mehrere relevante historische Quellen vor, die das Verhältnis von Analyse und Aufführungspraxis betreffen und so als primärer Kontext in die Diskussion mit eingebracht werden können.
- In einem interaktiven Workshop, der vom 22. bis 24. März 2018 in Graz stattfand, konfrontierte das Projektteam kooperierende Pianisten und Pianistinnen, Musikforschende sowie Hörende mit und ohne Fachwissen mit verschiedenen Deutungsdimensionen der Klavierstücke op. 19. Auf Grundlage der Präsentationen und Diskussionen des Workshops wurden mit den Methoden der *grounded theory*²⁵ Zugangsweisen der Ausführenden und Hörenden an den Zyklus kategorisiert. Die so gewonnenen Prinzipien werden jenen der historischen und empirischen Forschungsergebnisse gegenübergestellt (vgl. unter II.4.).

Als Vorbereitung auf den Workshop entstand im Februar 2018 eine annotierte Partitur von Schönbergs op. 19²⁶, in der vier Ebenen synchronisiert werden (**Abb. 1**)²⁷:

- Tonhöhenstruktur und harmonische Analyse (oberstes Segment), die so gestaltet ist, dass sie von den Pianistinnen und Pianisten auch spielend nachvollzogen werden kann.
- Tempo-Verlaufskurven (zweites Segment von oben) auf Grundlage der zu diesem Zeitpunkt ausgewerteten 31 Gesamteinspielungen aus dem Zeitraum von 1925 bis 2018.²⁸ Hierbei wurden im oberen System die Aufnahmen von einer Pianistin und zwei Pianisten, die mit *PETAL* assoziiert sind, sowie zwei Kurven mit Durch-

²⁴ Vgl. dazu etwa Laubhold 2014 (S. 69): »Analyse der Zeitgestaltung kann und will nicht die musikalische Interpretation vollständig erfassen. Dennoch kann sie Wesentliches zutage fördern selbst dort, wo sie isoliert von anderen Parametern angewendet wird.« David Epstein 1995 betrachtet das musikalische Tempo gar als Bezugssystem aller übrigen Parameter des Tonsatzes (S. 99): »Tempo is a consequence of the sum of all factors within a piece – the overall sense of a work’s themes, rhythms, articulations, ›breathing‹, motion, harmonic progressions, tonal movement, contrapuntal activity.«

²⁵ Vgl. dazu etwa Glaser / Strauss 1967 und Kokotsaki 2007.

²⁶ Der Partitur sind umfangreiche Informationen zum Werk, zur Aufführungspraxis und zur Partitur selbst vorangestellt.

²⁷ **Abbildung 1** zeigt eine exemplarische Seite der annotierten Partitur. Die gesamte Partitur ist zusammen mit allen anderen in diesem Aufsatz herangezogenen Tabellen, Abbildungen und Video-Beispielen über das *Phaidra*-Repository der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz zugänglich: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98017> – die Partitur kann unter <https://phaidra.kug.ac.at/o:98015> heruntergeladen bzw. im Browser betrachtet werden.

²⁸ Die Ergänzung dieses Bestands um 15 weitere Aufnahmen erfolgte während der weiteren Forschungsarbeiten im Frühjahr und Sommer 2018. Für eine zweite Auflage der annotierten Partitur ist geplant, diese in der Auswertung mit zu berücksichtigen.

schnittswerten (Gruppen A und B) der 31 Einspielungen erfasst, im unteren System zwei einzelne Einspielungen, die sich besonders markant von den Tempo-Strategien beider Gruppen abheben. Dafür wurden für alle sechs Stücke eine nach Korrelations- und Faktorenanalyse mit der Software *SPSS* als besonders untypisch auffallende Aufnahme Eduard Steuermanns (1957a) und (bei jedem Stück wechselnd) eine zweite stark davon abweichende Aufnahme gewählt. Die Gruppierung der Einspielungen in zwei unterschiedliche Kategorien im oberen System wurde ebenfalls auf Basis der Korrelations- und Faktorenanalyse vorgenommen. Die Kurven zeigen die relative Tempo-Gestaltung in Bezug auf ein Haupttempo in logarithmischer Skalierung (mittlere Linie = Haupttempo, x_2 = doppeltes Tempo, $x_{0.5}$ = halbes Tempo). Die absoluten Tempo-Werte sind in Schlägen pro Minute (*beats per minute*, bpm) in eckigen Klammern am Beginn angegeben.

- Die Partitur, die neben dem Notentext der gedruckten Ausgabe farblich abgesetzt alternative Lesarten aus verschiedenen Manuskriptversionen enthält.²⁹
- Formanalytische Anmerkungen, die gegebenenfalls auch hermeneutische und intertextuelle Dimensionen andeuten (unterstes Segment).

²⁹ Die annotierte Partitur zu op. 19 basiert auf dem betreffenden – von Eduard Steuermann und Reinhold Brinkmann edierten – Band der Gesamtausgabe (Schönberg 1968). Schwarzgedruckte Notenschrift in der annotierten Partitur entspricht diesem Ausgabentext. Zudem sind drei Schichten von Annotationen wiedergegeben, die der ersten Niederschrift und der Reinschrift entstammen. Abweichungen der ersten Niederschrift von der Fassung der Gesamtausgabe sind in grüner Farbe wiedergegeben (diese Abweichungen betreffen vorwiegend Dynamik und Vorzeichensetzung). In der Reinschrift lassen sich zwei Handschriften unterscheiden: eine mit grauem Bleistift (in der annotierten Partitur rot wiedergegeben) und eine zweite mit blauem Bleistift (in der annotierten Partitur ebenfalls blau wiedergegeben). Alle blauen Eintragungen und ein Teil der grauen stammen von Schönberg. Die Mehrzahl der grauen Annotationen ist jedoch von einem Pianisten eingetragen worden (entweder Louis Closson oder Egon Petri) und umfasst Fingersätze, Akzente und Taktschläge. Reinschrift und erste Niederschrift sind auf der Webseite des Arnold Schönberg Centers zugänglich: http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=191&herkunft=allewerke.

Abb. 1

Schönberg, op. 19³⁰: Nr. 6 (T. 1–5) – annotierte Partitur erstellt von Christian Utz, Thomas Glaser, Laurence Willis (Graz 2018), S. 12.³¹

⊙ Exposition
motto-chord [–op. 16 No. 3]
multiple intertextual relations, see foreword
— Mahler, Symphony No. 9 (1909)
— Schoenberg, Chamber Symphony No. 1 (1906) (l.h.)

⊙ Exposition 2
motto-chord
DC/NC-principle
↳ "horizontalized" as neighbor tone

⊙ Development
transformation of motto-chord into fourth chord
incomplete

⊙ D[♯]5/E5 as resonance tone (heavenly echo) V

Diese Partitur bildete für drei pianistisch Mitwirkende (Till Alexander Körber, Han-Gyeol Lie und Håkon Skogstad³²) die Grundlage zur Einstudierung ihrer Klaviervorträge im Rahmen des Workshops. Dem Workshop vorausgegangen war – noch ohne Kenntnis dieser annotierten Partitur – die Aufnahme von je einer Gesamteinspielung des Zyklus (diese ersten Aufnahmen werden durch die Tempo-Kurven im oberen System erfasst). In Summe lagen am Ende vier Aufnahmen je Pianist/Pianistin vor – eine vor dem Workshop und vor Kenntnis der annotierten Partitur und drei während des Workshops entstandene. Somit

³⁰ Schönberg 1913 (Renewed Copyright 1940 by Arnold Schoenberg).

³¹ Vgl. zu allen Bildarstellungen usw. oben Anm. 27.

³² Han-Gyeol Lie ist Senior Lecturer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Till Alexander Körber ist Komponist und Professor für Klavier und Klavierkammermusik an der Anton-Bruckner-Privatuniversität Linz. Håkon Skogstad verfolgt neben seiner Tätigkeit als Pianist ein künstlerisches Doktoratsprojekt im Rahmen des *Norwegian Artistic Research Fellowship Programme*, das sich den Debussy-Interpretationen des spanischen Pianisten Ricardo Viñes widmet.

konnten Auswirkungen der Forschungsergebnisse und der Diskussionen auf die Interpretationen der drei Ausführenden anhand eines Vergleichs der jeweils vier unterschiedlichen Aufnahmen ausgewertet und mit der Dokumentation der Workshop-Diskussionen in Zusammenhang gebracht werden (vgl. unter II.4.).

Im Folgenden werden Ergebnisse der Aufnahmeanalysen, die Befunde der historischen Quellenstudien und die aus der Dokumentation des Workshops gewonnenen Erkenntnisse eng aufeinander bezogen. Die Frage nach der Bedeutung der unterschiedlichen Interpretationen für die Wahrnehmung der zyklischen Makroform steht dabei im Zentrum. Wir richten den Blick zunächst auf Aufführung und Analyse der Makroform, also auf den Gesamtzyklus der sechs Stücke; dabei werden analytische Überlegungen zu zyklischen Aspekten von Schönbergs op. 19 (1.) mit Modellen der praktischen Interpretation konfrontiert, die durch ihre unterschiedliche Gewichtung einzelner Stücke oder Abschnitte des Zyklus quasi unterschiedliche Formmodelle konstituieren (2.). Daraufhin thematisieren wir das Verhältnis zwischen der Analyse und Gestaltung von Details (Mikroform) und der Makroform anhand von aufführungsbezogenen Detail-Analysen der Stücke Nr. 3 und Nr. 1 (3.), wobei hier analytische Details der annotierten Partitur und Aspekte der Aufführungslehre der Schönberg-Schule zur Sprache kommen. Abschließend wird erläutert, wie sich die Interpretationen der mit *PETAL* assoziierten Pianistinnen und Pianisten im Laufe der Zusammenarbeit verändert oder gewissermaßen konsolidiert haben (4.).

1. Zyklische Potenziale in Schönbergs op. 19

Fünf der sechs Stücke von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 entstanden an einem einzigen Tag (19. Februar 1911). Das 6. Stück wurde hingegen fast vier Monate später, am 17. Juni 1911, niedergeschrieben, vermutlich in Reaktion auf das Begräbnis Gustav Mahlers am 22. Mai 1911, das auch in einem bekannten Gemälde Schönbergs aus demselben Zeitraum dokumentiert ist.³³ Die sechs Stücke wurden nach der ersten Niederschrift nur noch geringfügig für die autografe

³³ *Begräbnis von Gustav Mahler* (nach dem 22. Mai 1911): www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/bildnerischeswerk/naturstuecke/153-164. Der Zusammenhang des 6. Stücks mit Gustav Mahler wird von Steuermann bereits in einem weiter unten zitierten Brief an Michael Gielen vom 24.7.1942 erwähnt (vgl. unten Anm. 57): »At any rate: it is said that the last piece of the series was composed after the funeral of Gustav Mahler; I never had the courage to ask the master whether it is true or not.« Durch Hans Heinz Stuckenschmidts Schönberg-Biografie fand diese Verbindung Eingang in den Diskurs über Schönbergs Werk (Stuckenschmidt 1974, S. 100 und 127–128) und wurde insbesondere in einem bemerkenswerten Aufsatz von Albrecht von Massow 1993 analytisch vertieft. Vgl. auch McKee 2005.

Reinschrift bzw. die 1913 erschienene Druckfassung redigiert. Der kurze Zyklus mit einer Gesamtspieldauer von ca. fünf Minuten zählt zu den wenigen Beiträgen Schönbergs zur Gattung der (in der Regel zyklisch angeordneten) ›kurzen‹ Stücke, die im Zeitraum 1909 bis 1914 als Reaktion auf den sogenannten Mammutismus der Jahrhundertwende (zu dem Schönberg mit den ebenfalls 1911 fertig revidierten *Gurre-Liedern* einen gewichtigen Beitrag geleistet hatte) weit über die Wiener Schule hinaus verbreitet war.³⁴ Neben den *Fünf Orchesterstücken* op. 16 (1909) dokumentieren diese sechs Klavierstücke in besonders konzentrierter Form eine Ästhetik der »Phrasenlosigkeit«, der »Ausscheidung von Sekundärem, Abgeleitetem«, der »Konzentration auf Wesentliches« und der »Ausschaltung von Vermittlungen (wie etwa Wiederholungen)«³⁵, wie sie sich seit ca. 1906 in der Wiener Schule im Anschluss unter anderem an die Sprachkritik von Karl Kraus entwickelt hatte. Daneben sind die Stücke aufgrund ihrer extrem komprimierten Entstehungszeit das wohl deutlichste Dokument des von Schönberg angestrebten Schaffens aus dem Unbewussten – wie in seinem berühmten Brief an Ferruccio Busoni skizziert –, mit dem eine »vollständige Befreiung von allen Formen« einhergehen sollte.³⁶

Welche sinnstiftenden musikalischen Ideen liegen nun den *Sechs kleinen Klavierstücken* zugrunde? Eine vergleichende Betrachtung der Stücke Nr. 1 bis 5 in ihrem Verhältnis zu Nr. 6 kann als Ausgangspunkt der Diskussion dienen (⇒ **Tab. 1**). Denn es stellt sich aufgrund dieser Entstehungsgeschichte zunächst die Frage, ob Schönberg eventuell bereits die fünf ersten Stücke als Einheit betrachtet haben könnte. Hierzu einige analytische Überlegungen:

1. Ein gemeinsamer Rahmen von Nr. 1 und 5 kann in dem diesen beiden Stücken zugrunde liegenden Achtelpuls gesehen werden, während die dazwischen liegenden Stücke einem Viertelpuls folgen.
2. Nr. 1 als Kopfsatz und längstes Stück ist zugleich das einzige mit Taktwechseln. Im Vergleich zu den übrigen Stücken weist es die komplexeste Motiv- und Themenstruktur auf und scheint relativ deutlich die Konturen einer Sonatenform anzudeuten³⁷, hat also innerhalb des Zyklus entsprechendes Gewicht. Die Tem-

³⁴ Vgl. dazu Obert 2008, S. 79–83.

³⁵ Ebd., S. 150.

³⁶ Schönberg an Busoni, undatiert (Poststempel vom 13. oder 18. August 1909), in: Theurich, Hg. 1977, S. 171.

³⁷ Ein analytischer Ansatz zu Schönbergs Werken, dem eine Orientierung an klassischen Formmodellen zugrunde liegt, kann sich sowohl auf Schönbergs Formanalysen eigener Werke als auch auf Überlegungen von Adorno berufen, der in seiner Interpretationsanalyse von Anton Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1913) festhält: »Indem sie [die neue Musik] nämlich die traditionellen Formen vermeidet, bewahrt sie diese auf. Noch die freiesten und unschematischsten Gebilde enthalten die Spur geschichtlicher Tektonik. Analyse kann das aufdecken, und Interpretation muß daran anschließen. Sie muß jene Formru-

po-Vorgabe dieses Stücks ist am offensten gehalten; mit »Leicht, zart« verzichtet Schönberg auf eine eindeutige Tempo-Angabe – im Gegensatz zu allen fünf weiteren Stücken.

3. Der finale Akkord von Nr. 5 prägt einen beschließenden Charakter aus, insbesondere da ihm ein auftaktiger Pänultima-Akkord mit hinleitender Wirkung vorangeht (in unserer annotierten Partitur als »NC« = *neighbour chord* bezeichnet, ein Begriff, der für Akkordverbindungen mit – hier fünffach auftretenden – chromatischen Tonschritten eingeführt wird) und da er durch eine ausgedehnte, durch ihren dynamischen Verlauf exponierte Kadenz (T. 12–15) vorbereitet wird.

4. Durch das Hinzufügen des »sehr langsamen« (und dadurch auch zeitlich stark gedehnten) 6. Stücks wird nun aber ein deutlicher $\text{♩}/6$ -Rahmen gesetzt, und die Stücke 2 bis 5 werden zu Binnenstücken. Diese vier Binnenstücke lassen sich in zwei plus zwei gruppieren:

- Nr. 2 und 3 sowie Nr. 4 und 5 sind gekennzeichnet durch eine Abstufung innerhalb einer Tempo-Kategorie (Nr. 2/3: »Langsam« / »Sehr langsame ›Viertel« Nr. 4/5: »Rasch, aber leicht« / »Etwas rasch«).
- Die Binnenstücke als eine Folge von langsamen und schnellen (gleichsam tänzerischen) ›Sätzen‹ erinnern an die Folge von Adagio und Scherzo im Sonaten- bzw. Symphoniezyklus.

Weitere Zusammenhangsbildungen lassen sich auch anhand der Tonhöhenbeziehungen zwischen einzelnen Stücken erkennen: Die finalen Klänge in Nr. 1, 2 und 5 stehen als Nachbar-Akkorde (»NC«) in halbtöniger Verbindung zu den Anfangsklängen in Nr. 2, 3 und 6. Damit wird eine Art Bruch um das 4. Stück inszeniert, das als einziges nicht auf diese Weise mit den Nachbarstücken verbunden ist.³⁸

dimente herausholen, um dann eindringlich das zu ergreifen, was ich Abweichung nannte, die Augenblicke, in denen den latent tradierten Formen etwas widerfährt; wo sie, sei's sich verwandeln, sei's unkenntlich werden. Jedes Stück trägt solche Formerinnerungen in sich.« (Adorno 1958, S. 279–280.) Allgemeiner hatte Adorno diesbezüglich zunächst formuliert: »Aber jenes Bewußtsein der Formen involviert immer zugleich das der Abweichungen; die Formen leben in dem, worin sie unidentisch sind mit sich, und ihre Substantialität ist vielfach eins mit ihrer eigenen Kraft zur Modifikation« (ebd., S. 184–185). Kritisch entgegnet werden kann, dass mit der beschriebenen Orientierung schon gewisse Vorentscheidungen getroffen werden. Inwieweit eine Aufführung eines solchen Stücks wie op. 19 Nr. 1 also die verdeckten ›Traditionalismen‹ der Form hörbar werden lässt oder im Gegenteil gerade gegen diese anspielt, kann eine Detailanalyse aufzudecken suchen. Simon Obert hat dargelegt, dass um 1910 Gattungskonventionen – »in besonderem Maß *die* instrumentale Form des 19. Jahrhunderts, die Sonate« (Obert 2008, S. 142) – sich zwar in Auflösung befanden, auf Rezeptionsseite solche Konventionen aber weiterhin als Bezugspunkte und zur Verständnisbildung herangezogen wurden.

³⁸ Gewiss könnte das am Ende des 3. Stücks ausklingende *g* als doppelt tiefoktavierter ›Nachbarton‹ zu *f*², dem ersten Ton des 4. Stücks verstanden werden (zumal Schönberg eine solche

Dieser Bruch wird durch den scharf kontrastierenden Charakter zwischen Nr. 3 und 4 verstärkt.

Das 6. Stück kann mithin einerseits als Bestandteil eines formalen Rahmens aufgefasst werden, zumal sich auch darin (freilich extrem komprimierte) Konturen der Sonatenform abzeichnen. Andererseits kann es (schon aufgrund des Schaffensvorgangs) als sozusagen exterritorial verstanden werden. Dafür spricht auch sein enger Bezug auf Gustav Mahlers *Neunte Symphonie* (1909) – ein Bezug, der sich in den ersten fünf Stücken nicht findet. Beziehungen bestehen zum 1. und 4. Satz von Mahlers Symphonie, auch wenn diese stark abstrahiert und auf eine strukturelle Ebene verlagert sind.³⁹ Wesentlich ist zudem, dass Schönberg sich auch mit der Entscheidung, op. 19 mit einem langsamen Stück enden zu lassen, auf Mahlers Symphonie bezieht, die bekanntlich mit einem allmählich verklingenden Adagio schließt.

Mit der in **Tabelle 1** (→) angedachten Formgliederung soll nicht mehr als eine Arbeitshypothese vorgelegt werden, die es ermöglicht, das Potenzial der sechs Stücke für eine Zusammenhangsbildung oder Zusammenhangslosigkeit bei einer pianistischen Aufführung zu erkunden, und somit einen Diskussionsrahmen für die Analyse der Tonaufnahmen schafft.⁴⁰ Auf der Basis dieses Diskussionsrahmens zeichnen sich die folgenden potenziellen Zyklus-Modelle ab:

Verbindung in der autografen Reinschrift durch einen Bindebogen über das Ende des letzten Takts von Nr. 3 hinaus andeutete). Es überwiegt hier dennoch eindeutig der durch den Tempo- und Charakterkontrast bewirkte Bruch, der auch durch den Wechsel der Lage verstärkt wird.

³⁹ Eine Deutung im biografischen Kontext, die Bezug nimmt auf Schönbergs Kenntnis von Mahlers (seinerzeit noch nicht aufgeführter und nicht gedruckter) *Neunter Symphonie* versucht Massow 1993 (S. 190–191): »Möglicherweise wollte Schönberg mit den Tönen des ersten Akkords einen fernen Anklang an den Beginn von Mahlers letztem vollendetem Werk schaffen [...]. Zweifel an dieser bestimmten Deutung des ersten Akkords ergeben sich unter anderem durch die Frage, wie vertraut Schönberg mit der zur Zeit der Niederschrift von op. 19/6 noch nicht uraufgeführten Neunten Symphonie war. Ihre Erwähnung in seiner Prager Gedenkrede am 25. März 1912 noch vor der Uraufführung am 26. Juni läßt vermuten, daß er die Partitur schon länger kannte, womit allerdings nicht geklärt ist, welche kompositorischen Merkmale, Themen und Motive ihm wichtig waren.« Schönberg kam auf Mahlers letzte vollendete Symphonie in seiner Prager Gedenkrede zu sprechen: Schönberg 1912 (1976), S. 23.

⁴⁰ Die hierbei die in der musiktheoretischen Literatur unternommenen Deutungen können hier wenig berücksichtigt werden, dies ist für eine erweiterte Darstellung in einer zukünftigen Publikation vorgesehen. Besondere Aufmerksamkeit haben Nr. 2 (Kopfermann 1980, DeLio 1994, Väisälä 1999, Moßburger 2014), Nr. 4 (Morris 1993, Ünlü 2016) und Nr. 6 (Lewin 1982, McKee 2005) erfahren. Nur wenige Studien haben sich allen sechs Stücken und den Zusammenhängen zwischen ihnen gewidmet (insbesondere Leichtentritt 1928, Schmidt 1993, Fearn 2002, Sallmen 2016).

- ein Rahmenmodell »1/6«, in dem die Rahmenstücke gegenüber den Binnenstücken starkes Gewicht einnehmen;
- ein Rahmenmodell »1/5« mit 6 als »exterritorialem« Anhang oder Epilog;
- ein Modell, in dem der Bruch in der Mitte des Zyklus (zwischen 3. und 4. Stück) akzentuiert wird;
- ein Modell, in dem die Tempo-Abstufungen zwischen den Stücken 2 und 3 sowie 4 und 5 nachvollziehbar gemacht werden und in eine übergeordnete Dramaturgie eingebunden sind.

Bewusst bleiben diese Modelle hier zunächst sehr allgemein und machen keine Aussagen darüber, wie sie praktisch eingelöst werden könnten. Es versteht sich ebenso von selbst, dass sie sich nicht gegenseitig ausschließen und in Kombination auftreten können. Eine Präzisierung können sie erst im Zusammenhang mit einer Deutung der klingenden Interpretationen erfahren (2.).

Zunächst aber muss noch der Frage nachgegangen werden, ob sich aus der Partitur oder aus Aussagen Schönbergs oder seiner Schülerinnen und Schüler bzw. seiner Interpretinnen und Interpreten etwas zur aufführungspraktischen Gestaltung dieses Zyklus sagen lässt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang zunächst Schönbergs mit Ausrufezeichen versehene Anweisung am Beginn der Partitur: »Nach jedem Stück ausgiebige Pause, die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!« Diese Anweisung findet sich weder in der ersten Niederschrift noch in der autografen Reinschrift und dürfte somit eine Reaktion auf die ersten privaten und öffentlichen Aufführungen der Stücke sein⁴¹ – Aufführungen, die Schönberg nicht vollkommen zufriedenstellten. So bemängelte er hinsichtlich einer privaten Aufführung Egon Petris⁴² am 22.1.1912:

»Im Ganzen nahm er alles zu rasch; oder vielmehr zu eilig. Ich sagte zu Webern: zu meiner Musik muß man Zeit haben. Die ist nichts für Leute, die anderes zu tun haben. Aber es ist jedenfalls ein großes Vergnügen, seine Sachen von jemandem zu hören, der sie technisch vollkommen beherrscht.«⁴³

⁴¹ Die Anmerkung findet sich bereits in der Erstausgabe, Schönberg 1913, die im Oktober des Jahres bei der Universal-Edition erschien; sie wurde also nach den ersten Aufführungen des Zyklus am 22.1. bzw. 4.2.1912 ergänzt. Vgl. auch: http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=191&herkunft=allewerke .

⁴² Egon Petri (1881–1962), Busoni-Schüler, galt als einer der prominentesten Interpreten der Werke seines Lehrers zu dessen Lebzeiten (vgl. Methuen-Campbell 2001). Peter Seidle 2016 zufolge »wählte [Petri] meistens zügige Tempi, sein Spiel war kraftvoll, ohne auffällige Bravour hoch virtuos und doch feinsinnig. Seine Interpretationen wurden durch die Struktur der Komposition bestimmt, weniger vom Klang.«

⁴³ Eintrag in Schönbergs Tagebuch, zit. nach Stuckenschmidt 1974, S. 145.

Und auch mit der ersten öffentlichen Aufführung durch Louis Closson⁴⁴ in Berlin am 4.2.1912 scheint Schönberg nicht zufrieden gewesen zu sein. Die *Tempi* seien zu rasch gewesen und Closson habe keine Pausen zwischen den Stücken eingelegt.⁴⁵

Diese Hinweise legen es nahe, dass es Schönberg darum gegangen sein dürfte, die Eigenständigkeit jedes der sechs Stücke in einer Aufführung heraustreten zu lassen. Sie sollten also wohl gerade nicht, wie es der Aufführungspraxis zyklischer Werke zu dieser Zeit entsprach, durch zäsurlose Übergänge und enge Tempo-Bezüge ›in einem Fluss‹ genommen werden (ein eindrückliches Beispiel für einen solchen Zugang bietet etwa Alfred Cortots Aufnahme von Schumanns *Carnaval* aus dem Jahr 1923⁴⁶). Eine Interpretation, wie sie Roland Barthes für Schumanns Klavierzyklen und Schuberts *Winterreise* entwickelt hat, die das Zyklische nicht allein durch Kohärenz, sondern auch durch ein Auseinanderdriften, als Tendenz der Einzelsätze zum Fragment versteht,⁴⁷ lässt sich also auf Schönbergs op. 19 sehr wohl mit einigem Recht anwenden. Dennoch steht außer Frage, dass die sechs Stücke gerade aufgrund ihrer Kürze zu einer übergeordneten formalen Konstellation zusammentreten, die für die Rezeption ein mit nur etwa fünf Minuten Gesamtdauer durchweg gut fassliches Ganzes erscheinen lässt – dessen (sechsgliedrige) ›Anatomie‹ aber durch jede Interpretin und jeden Interpreten immer wieder neu erfunden wird. (Die zweifellos für die Thematik der Zyklizität höchst relevante Frage der Art und Länge von Pausen zwischen den Stücken ist im Rahmen einer vorwiegend auf Tonträger fokussierten Studie leider nicht in praktikabler Form einbeziehbar, denn man kann weder bei Studio- noch bei Live-Aufnahmen davon ausgehen, dass die Pausen zwischen den einzelnen Stücken eines Zyklus auf dem Tonträger intentionale, gestaltende Setzungen der mitwirkenden Personen – Interpret, Produzent oder Tonmeister – sind.⁴⁸)

Damit aber ist die auktoriale Perspektive noch nicht erschöpfend behandelt. Im April 1912 empfahl Schönberg Alban Berg möglicherweise Richard Buhlig⁴⁹

⁴⁴ Closson (geb. 1886, Todesdatum unbekannt), ebenfalls Schüler von Busoni und Widmungsträger von dessen *Introduzione e Capriccio (Paganinesco)*, dem vierten Stück des Klavieralbums *An die Jugend* (1909), lehrte später am Conservatoire royal de Liège.

⁴⁵ Vgl. Stuckenschmidt 1974, S. 147.

⁴⁶ Auf CD veröffentlicht in: *Cortot Plays Schumann. Volume II*, Pearl/GEMM CD 9932 (1992).

⁴⁷ Vgl. Barthes 1975, 1977, 1979 sowie Sprau 2017.

⁴⁸ Auch bei Live-Aufnahmen können Pausen nachträglich gekürzt oder verlängert worden sein. Somit ist klar, dass jede Tonaufnahme als ›Artefakt‹ anzusehen ist, die aber dennoch als eine (durch wen auch immer definierte) *performance* eines Werks aufgefasst werden kann (vgl. Cook 2013, S. 337–373). Die Frage der Pausengestaltung zwischen den Stücken in Schönbergs op. 19 wurde im Rahmen des *PETAL*-Workshops eingehend diskutiert und wird am Ende dieses Textes kurz aufgegriffen.

⁴⁹ Richard Buhlig (1880–1952) war Schüler T[h]eodor Leschetitzkys in Wien (1897–1900) und führte am 16.2.1912, also nur zwei Wochen nach der öffentlichen Uraufführung von op. 19, in

oder Eduard Steuermann als bevorzugte Interpreten der Stücke.⁵⁰ Etta Werndorff, Uraufführungspianistin der *Klavierstücke* op. 11 (Wien 1910) und von Alban Berg vorgeschlagen⁵¹, lehnte Schönberg für eine Wiener Aufführung von op. 19 im Frühjahr 1912 hingegen ab:

»Ich hätte einen ausgezeichneten Pianisten genannt, der für die Reisespesen (100 Mk) gekommen wäre. Die Werndorff ist mir absolut nicht mehr recht, seit ich weiß, dass man meine Klavierstücke auch wirklich spielen kann. Ich habe gar keine Lust, mir meine neuen Stücke von ihr vertreten zu lassen. Außerdem, will ich in Wien keine Novität haben. Vorläufig wenigstens.«⁵²

Von Eduard Steuermann⁵³ liegen insgesamt sechs Aufnahmen von op. 19 aus dem Zeitraum von 1949 bis 1963 vor – darunter drei Live-Mitschnitte (Darmstädter Ferienkurse 1954 und 1957, Internationale Sommerakademie am Mozarteum 1962) –, die sich allesamt durch ein überdurchschnittlich hohes Tempo bzw. eine kurze Dauer auszeichnen (durchschnittliche Gesamtdauer 4:39 bei einem Mittelwert von 40 Vergleichsaufnahmen zwischen 1925 und 2018 von 5:14, vgl. → **Tab. 2** und **4**). Gleiches gilt für den ebenfalls eng mit der Schönberg-Schule verbundenen Karl Steiner⁵⁴, der die schnellste bzw. kürzeste aller untersuchten Aufnahmen vorlegte (Einspielung 1962, Gesamtdauer 3:58), sowie für Else C. Kraus, die Pianistin,

Berlin (wohl im Beisein Schönbergs) die *Drei Klavierstücke* op. 11 auf, deren amerikanische Erstaufführung er auch bestritt. Später gehörten in Los Angeles Henry Cowell, John Cage und Leon Kirchner zu seinen Schülern.

⁵⁰ Schönberg an Berg, Zehlendorf, 3.4.1912, in: Brand/Hailey/Meyer, Hgg. 2007, S. 204–206. Laut Kommentar in der Briefedition bezieht sich Schönberg hier auf Buhlig und Steuermann, im Brief selbst werden keine Namen genannt.

⁵¹ Berg an Schönberg, Wien, 3.4.1912, ebd., S. 202–204. Dem Editionscommentar zufolge wusste Berg durch Webern von Schönbergs Vorbehalten gegen Werndorff. Zur Uraufführung gebracht hatte Werndorff im April 1911 auch Alban Bergs *Sonate* op. 1, die seitens Publikum und Kritik keinen Beifall fand.

⁵² Schönberg an Berg, Zehlendorf, 3.4.1912, ebd., S. 204–206, hier S. 204. Vgl. auch Stuckenschmidt 1974, S. 159.

⁵³ Eduard Steuermann (1892–1964) wurde in Folge der Uraufführung des *Pierrot lunaire* im Jahr 1912 zum bevorzugten Pianisten der Schönberg-Schule. Steuermann, wie Petri und Closson ebenfalls Schüler von Busoni, erhielt vor dem Ersten Weltkrieg Kompositionsunterricht bei Schönberg und wurde später einer der »Vortragsmeister« im *Verein für musikalische Privataufführungen*. Im amerikanischen Exil entfaltete er nach anfänglichen Schwierigkeiten eine rege Konzert- und Unterrichtstätigkeit und spielte 1944 die Uraufführung von Schönbergs Klavierkonzert mit dem NBC Symphony Orchestra geleitet von Leopold Stokowski. Ab 1951 an der Juilliard School festangestellt, wirkte Steuermann in den Folgejahren als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen und gab Meisterkurse am Mozarteum Salzburg. In den 1950er- und 1960er-Jahren widmete er sich wieder verstärkt dem Komponieren.

⁵⁴ Karl Steiner (1912–2001), Schüler der Schönberg-Schülerin Olga Novakovic, emigrierte nach einer Internierung im KZ Dachau (1938/1939) über Frankreich nach Shanghai und schließ-

die Schönbergs *Klavierstücke* op. 33a und op. 33b uraufführte und op. 19 im Jahr 1960 einspielte (Gesamtdauer 4:07).⁵⁵ Inwieweit es sich hier um ein Spezifikum der Schönberg-Schule handelt (dem scheint ja zunächst Schönbergs Einschätzung, Petri und Closson hätten die Stücke »zu rasch« genommen, eher zu widersprechen) oder vielmehr um eine – in der Forschung auch sonst gut dokumentierte – allgemeine Tendenz früher Aufnahmen (vor 1950 bzw. 1960) zu rascheren Tempi, muss hier zunächst nicht entschieden werden.

In einem Brief vom 24.7.1942 an seinen damals knapp 15-jährigen Neffen Michael Gielen⁵⁶ gab Steuermann detaillierte Hinweise zur Interpretation von op. 19.⁵⁷ Steuermann zielt in seinen Ratschlägen auf einen »großen Bogen«, zumindest innerhalb der Stücke, und formuliert genaue Angaben zur Ausführung von Details. Charakteristisch ist dabei das Oszillieren zwischen dem Anspruch eine »unity of tempo« einerseits (gestützt auch durch die Angabe von Metronomwerten für jedes Stück – wenn deren Verbindlichkeit auch relativiert wird) und eine die Phrasierung nachzeichnende »unity of movement« andererseits zu erreichen. Die Widersprüchlichkeit der Kategorie »Haupttempo« bzw. »Einheit des Tempos«, der sich die Schönberg-Schule durchaus verpflichtet fühlte⁵⁸, wird in Adornos Dialektik sehr scharf deutlich:

»Grundregel fürs *Tempo*: durchwegs vertritt das Tempo die Totale, selbst den Oberbegriff, gegen das Einzelne, das Detail, so wie dieses von Klang und Charakterisierung gegen das Ganze in der Dialektik der Interpretation vertreten wird. Das

lich nach Kanada, wo er von 1964 bis 1985 an der McGill University als Klavierdozent unterrichtete (vgl. Krones, Hg. 2013).

⁵⁵ Else C. Kraus (1890–1979) war 1910/1911 Schülerin von Schönberg. Von 1928 bis 1933 wirkte sie als Lehrkraft an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, wo sie Kontakt zum Schönberg-Kreis hielt. Ab 1930 führte sie als erste Schönbergs Werke für Klavier zyklisch auf und bestritt die Uraufführungen der *Klavierstücke* op. 33a und b (1931/1949). Vgl. auch Kraus 1974. Von Kraus liegt eine weitere Gesamteinspielung der Werke für Klavier solo vor (Esquire TW 14-001 mono, 1952?), die uns jedoch nicht zugänglich war.

⁵⁶ 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 Olga Novakovic. Nach der Emigration nach Argentinien wurde der Klavierunterricht bei der aus Wien stammenden Rita Kurzmann fortgesetzt. Nach Kurzmanns Tod 1942 nahm Gielen dann Theorieunterricht bei deren Mann Erwin Leuchter und analysierte mit diesem selbst einstudierte Klavierwerke. Mit Steuermann tauschte sich Gielen brieflich über musikalische Fragen aus.

⁵⁷ Eine (sprachlich angepasste) Transkription des Briefs findet sich in Steuermann 1989, S. 104–105. Zitiert wird der Brief hier nach dem Briefautograf (Edward and Clara Steuermann Collection: Library of Congress, Music Division). Martin Zenck sei sehr herzlich für die Zurverfügungstellung dieses Dokuments gedankt. Eine vollständige Wiedergabe des Briefs bringt Utz i. V.

⁵⁸ Vgl. Haack 2002.

Tempo ist als Einheit des Satzes so weit durchzuhalten wie es ohne Verletzung des musikalischen Sinnes möglich ist (Schnabels Tempo-Modifikationen in der Beethovenausgabe ein zu *plumpes* Mittel der Artikulation[]). Dazu aber wichtige Einschränkung von Rudi [Kolisch]: das durchzuhaltende Hauptzeitmaß ist eine *Idee*, d. h. es braucht im ganzen Satz nicht eine einzige Zeiteinheit der metronomischen zu entsprechen und diese kann doch, als Resultante, herauskommen. – Meine eigene These geht sehr weit: es werden in thematischer Musik bei sinnvoller Darstellung niemals auch nur 2 Schläge einander chronometrisch gleich sein. Die Identität des Tempos hat ihre Grenze am musikalischen Sinn, d. h. der Bedeutung des Einzelnen. Es ist leicht das Tempo in abstracto durchzuhalten, fast prohibitiv schwer im durchgehaltenen zumal *raschen* Tempo zu differenzieren. Die Forderung der *raschen* Tempi hängt wesentlich mit der Einheit zusammen. Je rascher das Tempo, umso eher lässt ein Satz als Ganzer, als Einheit sich auffassen. Aber eben darin bereits wieder die Gefahr des Mechanischen, zumal diese Forderung vom positivistischen Musizieren falsch übernommen wurde.«⁵⁹

Die Querständigkeit von »unity of tempo« und »unity of movement« könnte vielleicht auch dafür verantwortlich sein, dass die Metronomhinweise, die Steuermann in seinem Brief an Gielen gibt, fast durchweg deutlich über jenen liegen, die in seinen Einspielungen realisiert wurden – und die, wie erwähnt, in der Aufnahme-geschichte ja zu den schnellsten Tempi zählen. Allerdings zeigt der Blick auf **Tabelle 2** (→) auch, dass die Abweichungen von den Tempo-Mittelwerten der 40 anderen untersuchten Aufnahmen keineswegs eklatant sind – mit Ausnahme des 3. Stücks (der Mittelwert aus allen sechs Aufnahmen Steuermanns liegt hier mit 49,5 bpm markant über dem Mittelwert der 40 anderen Aufnahmen von 37,5 bpm) und des 5. Stücks, wo Steuermanns Durchschnittstempo von 111,1 bpm deutlich unter dem Mittelwert der anderen Interpretinnen und Interpreten von 142,4 bpm (sowie unter dem im Brief an Gielen gemachten Tempo-Vorschlag von 144 bpm) liegt.⁶⁰ Es wird damit bereits eine spezifische zyklische Dramaturgie erahnbar, die als Kombination von Rahmenmodell und Accelerando-Modell beschrieben werden kann (vgl. unter II.2.), wobei die rasche Gestaltung von Nr. 3 und die langsame Gestaltung von Nr. 5 Steuermanns Deutung besonders auszeichnen. In der Folge wird von Steuermanns sechs Interpretationen ausschließlich die für Co-

⁵⁹ Adorno 1925–1959 (2001), S. 133.

⁶⁰ Alle Tempi werden in diesem Aufsatz in Schlägen pro Minute / *beats per minute* (bpm) angegeben. Die Tempo-Messungen 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 den 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. Zur Bestimmung des metronomischen Haupttempos vgl. auch unten Anm. 71.

lumbia vorgenommene Studioeinspielung (1957a) berücksichtigt, die die meiste Verbreitung gefunden haben dürfte und auch als CD-Edition 2009 neu aufgelegt wurde. Ein systematischer Vergleich aller sechs Steuermann-Aufnahmen und ihre Kontextualisierung in der Interpretationsgeschichte des Werks ist Thema einer separaten Veröffentlichung.⁶¹

2. Makroformale Modelle in Einspielungen von Schönbergs op. 19

Diese vorangestellten analytischen und historischen Überlegungen sollten nun nicht so missverstanden werden, dass hier nun doch wieder die Richtung von der Analyse zur Aufführung einseitig eingenommen wird. Vielmehr sollte so ein allgemeiner Kontext und Diskursraum skizziert werden, in dem sich alle analysierten Aufnahmen gleichsam zwangsläufig befinden, wobei sie aber, wie die folgenden Ergebnisse zeigen werden, mit großer Flexibilität und mit signifikanten Unterschieden eigenständige und höchst divergierende Deutungsmodelle entwickeln können.

Insgesamt liegen nach unseren aktuellen diskografischen Recherchen 82 Einspielungen der *Klavierstücke* op. 19 durch 72 Ausführende vor, die zwischen 1925 und 2018 entstanden sind (→ **Tab. 3.1**). Mehrfacheinspielungen wurden von Johana Harris (1951, 1954), Else C. Kraus (1952, 1960), Paul Jacobs (1958, 1968, 1975) und Jean Rodolphe Kars (1969, 1974) vorgelegt; von Steuermann existieren, wie dargestellt, sechs Aufnahmen, davon drei zu Lebzeiten veröffentlichte Studioaufnahmen (1949, 1957a, 1963) und drei nicht veröffentlichte Konzertmitschnitte (1954, 1957b, 1962).⁶² Von den 82 identifizierten Aufnahmen wurden 46 für unsere Analysen herangezogen, die Auswahl erfolgte nach den Kriterien der internationalen Relevanz und Prominenz der Interpretinnen und Interpreten sowie der Verfügbarkeit. Miteingerechnet in diese 46 Aufnahmen sind die sechs Steuermann-Aufnahmen und die drei Ersteinspielungen der mit *PETAL* assoziierten Pianisten und Pianistin im Jahr 2018.⁶³ Um die statistischen Werte nicht zu verfälschen, wurde für die quantitative

⁶¹ Utz i. V.; vgl. dazu insbesondere auch Laubhold 2018.

⁶² Grundlage der diskografischen Recherche war insbesondere die Diskografie des Arnold Schönberg Centers (<https://schoenberg.at/diskographie/works/019a.htm>), in der die meisten der bis 2003 veröffentlichten Aufnahmen erfasst sind.

⁶³ Zählt man jeweils alle vier Aufnahmen der *PETAL*-Pianistin und -Pianisten hinzu (insgesamt also zwölf projektbezogene Aufnahmen), so ergibt sich eine Anzahl von 55 im Rahmen unserer Forschungen analysierten Aufnahmen (bzw. eine Gesamtzahl von 91 Aufnahmen). Für eine quantitative Auswertung führen solche mehrfachen ›Verdopplungen‹ der Interpretierenden allerdings tendenziell zu Verfälschungen, selbst wenn man (wie sich im Verlauf der Zusammenarbeit sehr deutlich zeigte) gerade im Rahmen des *PETAL*-Projekts signifikante Veränderung bei ein und dem-/ derselben Interpretierenden von Aufnahme zu Aufnahme erwarten konnte (vgl. unter II.4.). Es wurden für die quantitativen Erhebungen

Datenanalyse von den sechs Steuermann-Aufnahmen nur 1957a (Studioaufnahme Columbia, Kürzel »S57a«) berücksichtigt, sodass den quantitativen (Mittel-)Werten letztlich immer die Auswertung von 41 unterschiedlichen Aufnahmen zugrunde liegt. Die fast hundertjährige Aufnahmegeschichte (1925–2018), die durch die untersuchten Einspielungen konstituiert wird, ist durch unsere Auswahl nicht gänzlich ausgeglichen repräsentiert, wobei die ausgewählten Aufnahmen vor und nach 1980 ähnlich gewichtet sind (24/22, vgl. → **Tab. 3.2**).

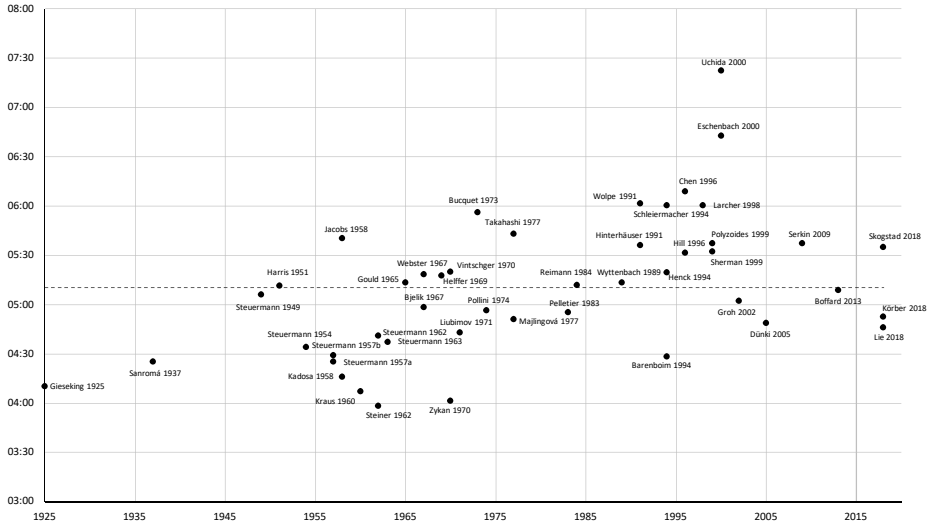
Im Vergleich der Zwischenkriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit mit den 1950er-Jahren ist zunächst die vermehrte Aufnahmetätigkeit zu vermerken (→ ebd.) – ein Phänomen, das sich bis in die 1970er-Jahre fortsetzt und nach einem gewissen Einbruch in den 1980er-Jahren im darauffolgenden Jahrzehnt schließlich seinen Höhepunkt findet. Aus globaler Perspektive betrachtet folgt auf die drei raschen Einspielungen des Zeitraums 1925–1949 eine Entwicklung hin zu immer längeren Dauern-Werten. In den 2000er-Jahren ist die durchschnittliche Gesamtdauer um fast eineinhalb Minuten im Vergleich mit den frühesten Aufnahmen angewachsen, während das zweite Jahrzehnt des neuen Jahrtausends wieder zu kürzeren Gesamtdauern zu neigen scheint.

Die chronologische Darstellung im Punktediagramm (**Abb. 2**) erlaubt es, diese Befunde einer Globalsicht mit den individuellen Interpretationen der untersuchten Pianistinnen und Pianisten in Beziehung zu setzen und zu präzisieren. Dabei zeigt sich, dass die sehr raschen Tempi in den frühesten Tondokumenten (Walter Gieseking 1925, Jesús María Sanromá 1937) bis in die 1970er-Jahre hinein zu beobachten sind, vor allem in den erwähnten Aufnahmen Steuermann (1957a), Kraus (1960) und Steiner (1962), aber auch bei Pál Kadosa (1958) und Otto M. Zykan (1970). Bei Mitsuko Uchida (2000) und Christoph Eschenbach (2000) wiederum fällt die beobachtete Tendenz der langen Gesamtdauern als Merkmal der 2000er-Jahre in besonders extremer Form auf: In beiden Einspielungen liegen die Spieldauern aller sechs Stücke großenteils deutlich über dem Mittelwert der 41 Aufnahmen, wobei bei Eschenbach in Nr. 2, bei Uchida in Nr. 6 Maximaldauern erreicht werden (vgl. → **Tab. 4**). Die große Differenz dieser beiden Aufnahmen zu allen anderen in Bezug auf die Gesamtdauer – mit 7:22 bei Uchida und 6:42 bei Eschenbach liegen die Werte um 1:14 bzw. 0:34 über der drittlängsten Gesamtdauer von 6:08 bei Chen 1996 – verleiht ihnen einen exterritorialen und gewiss bisweilen auch exzentrischen Charakter.

daher nur die drei zu Beginn der Kooperation (vor Abhaltung des Workshops) eingespielten Aufnahmen berücksichtigt.

Abb. 2

Schönberg, op. 19: Gesamtdauer der 46 analysierten Aufnahmen, dargestellt als chronologisches Punktdiagramm – Mittelwert (gestrichelte Linie) = 5:10.⁶⁴



Beginnen wir nun einen genaueren Vergleich der makroformalen Strategien. **Table 4** (→) zeigt zunächst die Spieldauern in den 46 Einspielungen (links) und deren Anteile an der Gesamtdauer (ausgedrückt in Prozent, rechts; im Folgenden als »Prozentanteile« bezeichnet). Die unterlegten Farbstufen zeigen die Position des Werts auf der graduellen Skala aller erhobenen Werte der jeweiligen Spalte an (dunkelrot: höchster Wert; weiß: niedrigster Wert). Wichtig ist zu beachten, dass die Prozentanteile nicht zwangsläufig mit absoluten Dauern korrelieren müssen. Zwar fallen etwa bei Mitsuko Uchida (2000) im 6. Stück längste absolute Dauer (2:22) und maximaler Prozentanteil (32,1 %) zusammen, dennoch gehört bei Uchida auch das 1. Stück trotz des minimalen Prozentanteils von 18,2 % mit 1:21 zu den langsameren Einspielungen (Mittelwert 1:16, Maximum 1:37).⁶⁵ Aus der Tabelle lässt sich unter anderem erkennen, dass sich die Mittelwerte der Prozentan-

⁶⁴ Auch hier wurde der Mittelwert aller 46 Aufnahmen gewählt (5:10); bei einer Reduktion der sechs Steuermann-Aufnahmen auf die Aufnahme 1957a ergibt sich ein Mittelwert der 41 Aufnahmen von 5:13 Min. (vgl. → **Tab. 4**).

⁶⁵ Hier und im Folgenden wird nun für Mittelwert und Standardabweichung nur jener Wert angegeben, der auf Grundlage von 41 Aufnahmen ermittelt wurde, wobei wie erwähnt von den sechs Steuermann-Aufnahmen ausschließlich Steuermann 1957a berücksichtigt ist. Die Tabellen 4 bis 6 zeigen jedoch immer die Werte sowohl für alle 46 als auch für die Untergruppe der 41 Aufnahmen.

teile für Nr. 1 und Nr. 6 auffällig einander annähern (24,6% / 23,2%), zusammen also nahezu die Hälfte der Gesamtdauer ausmachen (47,8%). Die Schwankungen der Prozentanteile innerhalb der 41 Aufnahmen (erkennbar an der relativen Standardabweichung) fallen bei Nr. 1, 2, 3 und 6 (zwischen 11,6 und 14,7%) deutlich geringer aus als bei Nr. 4 (18,8%) und 5 (20,7%). Anders ausgedrückt scheint das Verhältnis der ›Scherzo‹-Stücke Nr. 4 und Nr. 5 zur Dauer der anderen Stücke ein Faktor zu sein, an dem sich besonders deutliche Differenzen zwischen den Aufnahmen ablesen lassen. Die absolute Dauer hingegen schwankt bei den Stücken 2, 5 und 6 besonders auffällig (20,9–25,8%) während Nr. 1 hier wie auch bei den Prozentanteilen die geringste Schwankung aufweist (13,2% bzw. 11,6% bei den Prozentanteilen). Dieses Ergebnis ist zunächst angesichts der Vielgestaltigkeit, der nicht exakt festgelegten Tempo-Angabe und der stark fluktuierenden auskomponierten Rubati in diesem ›Kopfsatz‹ erstaunlich. Es dürfte darauf hindeuten, dass für das eröffnende Stück selten extreme Tempi gewählt werden und der gestisch-thematische Charakter der Formstrukturen hier eher konsensuale Tempo-Dramaturgien motiviert.

In der Zusammenschau dieser Tabelle mit den (⇒) **Tabellen 5** (Haupttempi und deren Mittelwerte, links, sowie relative Standardabweichungen vom jeweiligen Haupttempo, rechts) und **6** (graduell anhand der Stücke 1, 6 und 1+6 gereihte Prozentanteile) versuchen wir nun fünf Basismodelle zyklischer Dramaturgie abzuleiten, die einen ersten konkreten Kontext für die individuellen Ansätze der Interpretinnen und Interpreten bieten sollen. Sie werden als Rahmenmodell, Eröffnungsmodell, Finalmodell, Kontrastmodell und Accelerando-Modell bezeichnet. Rasch wird deutlich werden, dass es sich um Idealtypen handelt, die vielfältige Mischformen und Übergänge zulassen, in Einzelfällen aber doch markant ausgeprägt sind. Insgesamt sind diese Kategorien als Ausgangspunkt, nicht als Ziel der Diskussion zu verstehen. Denn selbstverständlich gibt es neben der Spieldauer einzelner Stücke und ihren Anteilen an der Gesamtdauer noch viele andere Faktoren, die zur Gewichtung eines Stücks oder Abschnitts beitragen können. Denkbar wäre es etwa, gerade einem ungewöhnlich rasch und pointiert genommenen Stück ein für die Wahrnehmung besonders relevantes Gewicht zuzusprechen, könnte solches Zusammenfassen des Verlaufs doch als *imprint* eine wesentliche (Gedächtnis-)Funktion für die makroformale Orientierung der Zuhörenden einnehmen.⁶⁶ Dieser Aspekt wird insbesondere im Rahmen des Kontrastmodells wirksam (vgl. weiter unten).

Das bereits anhand von Steuermanns Interpretation erwähnte *Rahmenmodell* scheint in mehreren Aufnahmen sehr deutlich ausgeprägt zu sein. Es liegt dann vor, wenn Nr. 1 und 6 ungefähr dieselben Prozentanteile aufweisen. Je

⁶⁶ Vgl. zur Relevanz von *imprints* für die makroformale Formwahrnehmung Deliége 2001.

stärker sich diese Rahmenanteile von jenen der Mittelsätze abheben, desto deutlicher tritt das Rahmenmodell hervor. Für insgesamt 14 Aufnahmen gilt, dass die Prozentanteile von Nr. 1 und 6 um weniger als 2 % voneinander abweichen,⁶⁷ unter diesen wiederum liegt die Summe der Prozentanteile von beiden Stücken zusammen bei drei Aufnahmen über 50 % (Schleiermacher 1994: 53,1/Bucquet 1973: 50,7/Hill 1996: 50,7; nur knapp darunter liegt Wolpe 1991 mit 49,6).⁶⁸ Gewiss nicht zufällig liegt die absolute Dauer dieser drei Aufnahmen deutlich über dem Mittelwert von 5:13 (Schleiermacher: 6:00/Bucquet: 5:56/Hill: 5:31; Schleiermacher 1994 und Wolpe 1991 erreichen mit 6:00 bzw. 6:01 die fünft- bzw. viertlängste Dauer aller untersuchten Einspielungen). In den Binnenstücken Nr. 2 bis 5 zeigen sich bei diesen drei Aufnahmen durchaus unterschiedliche Strategien: Auffällig ist insbesondere die starke Gewichtung des 3. Stücks bei Marie-Françoise Bucquet (1:13 > 0:59/20,6 > 18,9 %; Tempo 28,9 < 37,9 bpm⁶⁹), wodurch die Rahmenform hier eine dritte (Mittel-)Achse erhält (vgl. Kontrastmodell weiter unten), während Steffen Schleiermacher das 2. Stück (1:04 > 0:54/17,9 > 17,3 %) und das 5. Stück (0:32 > 0:29/8,8 < 9,2 %) relativ stark gewichtet. Schleiermacher treibt also das symmetrische Prinzip des Rahmenmodells gleichsam auf die Spitze (**Abb. 3**): Die äußeren Rahmenstücke 1 und 6 sind deutlich, die inneren Rahmenstücke 2 und 5 leicht gewichtet, die Prozentanteile der im Zentrum stehenden Nr. 3 und 4 liegen hingegen deutlich unter dem Mittelwert (15,2 < 18,9/5,0 < 6,8). Da Schleiermachers Gesamtkonzeption eher breite Tempi impliziert, sind die absoluten Dauern dieser Mittelsätze aber nur geringfügig kürzer als die Mittelwerte (Nr. 3: 0:55 < 0:59/Nr. 4: 0:18 < 0:21). Eine klare Differenz zwischen den Prozentanteilen der Rahmenstücke und jenen der Binnenstücke ist ebenfalls bei Schleiermacher am deutlichsten ausgeprägt (eine Minimaldifferenz von 7,9 % liegt zwischen dem geringeren Rahmenwert von 25,8 des 1. Stücks und dem größten Binnenwert von 17,9 des 2. Stücks), aber auch bei Hill 1996 (Minimaldifferenz 7,7 %), Lie 2018 (7,0),

⁶⁷ Sanromá 1937/Jacobs 1958/Bjelik 1967/Webster 1967/Helffer 1969/Bucquet 1973/Takahashi 1977/Wytenbach 1989/Wolpe 1991/Schleiermacher 1994/Hill 1996/Polyzoides 1999/Groh 2002/Lie 2018. Unter diesen liegen sechs Aufnahmen unter 1% Differenz: Sanromá 1937, Jacobs 1958, Webster 1967, Takahashi 1977, Hill 1996, Polyzoides 1999, wobei bei Polyzoides die Dauern und damit die Prozentanteile von Nr. 1 und Nr. 6 exakt gleich sind.

⁶⁸ Sieben weitere Aufnahmen weisen ebenfalls einen Prozentanteil der Stücke »1+6« von über 50 % auf, wobei die Differenz der Anteile von Nr. 1 und Nr. 6 mit 2,2 bis 13,9 % über den genannten liegt (die Differenzwerte gehen vom Prozentanteil des 6. Stücks aus, bei negativen Werten liegt also der Anteil des 1. Stücks über dem des 6.): Gould 1965 (50,9/-2,4) / Chen 1996 (50,6/5,9) / Hinterhäuser 1991 (50,6/-2,8) / Henck 1994 (51,7/2,2) / Skogstad 2018 (54,3/3,9).

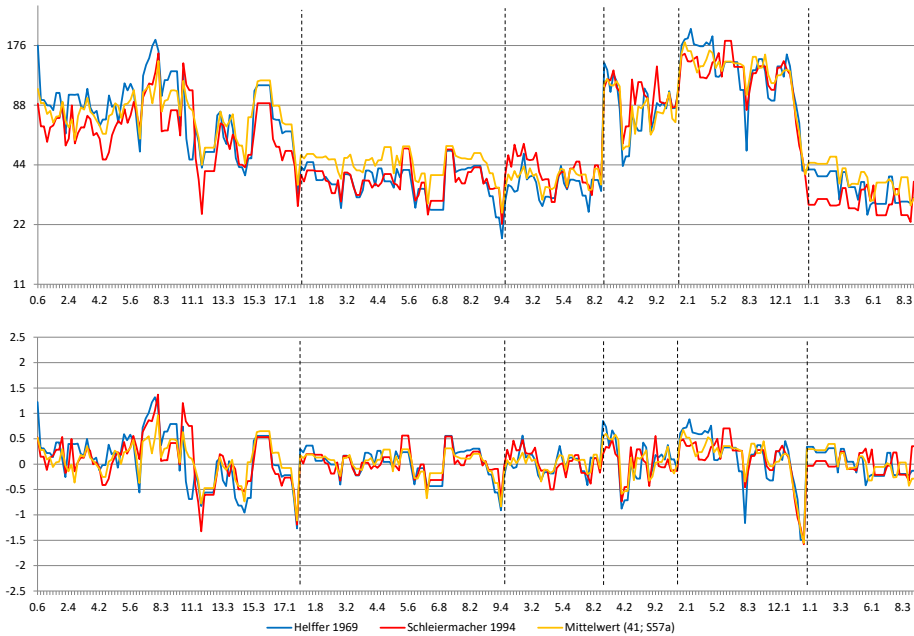
⁶⁹ Hier und im Folgenden wird immer zuerst der konkrete Wert der genannten Aufnahme und nach dem Vergleichszeichen der entsprechende »Mittelwert 41« (S57a), d.h. der Mittelwert der 41 Aufnahmen, angeführt.

Wolpe 1991 (5,3) und Webster 1967 (5,2) sehr deutlich. Besonders auffällig ist dieser Wert bei Skogstad 2018 (8,7 % liegen zwischen den Prozentanteilen der Stücke 1 und 3), der mit 54,3 % ja den Maximalwert aller Prozentanteile 1 + 6 erreicht (vgl. → **Tab. 6**). Durch die etwas größere Differenz der Anteile von Nr. 1 (25,2) und Nr. 6 (29,1) deutet sich bei Skogstad nun allerdings auch das Finalmodell an (siehe unten).

Andere Vertreter des Rahmenmodells tendieren hingegen zu einem Modell, das wir allgemein als **K o n t r a s t m o d e l l** bezeichnen (vgl. weiter unten). Dieses zeichnet sich durch einen oder gegebenenfalls mehrere scharfe Tempo-Kontraste zwischen einzelnen Sätzen aus. Bei Claude Helffer (1969) etwa nähern sich die Proportionen der Stücke 1, 2, 3 und 6 einander so stark an (19,6 bis 22,9 %, insgesamt 84,6), dass die Stücke 4 ($0:20 < 0:21 / 6,4 < 6,8$ %) und 5 ($0:29 = 0:29 / 9,0 < 9,2$ %) in ihrer Kürze sehr markant heraustreten, obwohl sie sehr nahe bei den Mittelwerten liegen (vgl. **Abb. 3**). Dies bedingt insbesondere eine eher langsame Deutung der Stücke 2 ($1:05 > 0:54$) und 3 ($1:02 > 0:59$) und eine im Vergleich raschere Deutung der Stücke 1 ($1:13 < 1:16$) und 6 ($1:09 < 1:14$). Vielleicht kann eine solche Konzeption, in der sich die Dauern der vier Stücke 1, 2, 3 und 6 so deutlich annähern, auch mit Barthes' Konzept eines »Zyklus der Fragmente« in Verbindung gebracht werden, führt sie doch dazu, dass sich – mit Ausnahme der Kontrastfunktion der Stücke 4 und 5 – keine deutliche makroformale Architektur herausbildet. Für Janna Polyzoides gilt ähnliches: In ihrer Einspielung von 1999 stimmen die Prozentanteile von Nr. 1 und 6 (22,5) sowie von Nr. 2 und 3 (20,1 bzw. 20,4) exakt bzw. beinahe überein (insgesamt 85,5), die absoluten Dauern sind meist geringfügig länger als bei Helffer ($1: 1:16 = 1:16 / 2: 1:08 > 0:54 / 3: 1:09 > 0:59 / 4: 0:21 = 0:21 / 5: 0:28 < 0:29 / 6: 1:16 > 1:14$).

Abb. 3

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurven der Aufnahmen Schleiermacher 1994 und Helffer 1969 – oben: absolute Tempo-Werte / unten: Abweichungen vom Haupttempo (logarithmisch, 1 = doppeltes Tempo / -1 = halbes Tempo).



Eröffnungsmodell und Finalmodell können als beginnakkentuierte und schlussakkentuierte Varianten des Rahmenmodells verstanden werden, wobei freilich in stark ausgeprägten Fällen eine ›Rahmung‹ des Zyklus in diesen Modellen gerade nicht mehr erreicht wird. In solchen Fällen wird übermäßiges Gewicht entweder auf Nr. 1 oder Nr. 6 gelegt, das jeweils andere Rahmenstück wird dagegen besonders gering gewichtet. Wie anhand von Skogstad 2018 angedeutet, können sich hingegen Mischformen mit dem Rahmenmodell ergeben, wenn sich die Anteile der Rahmenstücke doch einander annähern.

Das Eröffnungsmodell ist in sechs Einspielungen besonders deutlich ausgeprägt; in ihnen fallen die höchsten Prozentanteile des 1. Stücks (Mittelwert 24,6) und die maximalen Differenzwerte zu den Anteilen des 6. Stücks (Mittelwert 1,4) zusammen: Majlingová 1977 (31,8 – Differenz 12,3⁷⁰), Harris 1951

⁷⁰ Mit diesem Wert ist hier nun also die Differenz der Prozentanteile vom 1. und 6. Stück in der genannten Aufnahme bezeichnet; bei Majlingová 1977 hat also Nr. 1 einen um 12,3 Prozentpunkte höheren Anteil als Nr. 6.

(31,1/14,8), Dünki 2005 (29,2/10,6), Zykan 1970 (28,9/7,9), Kadosa 1958 (28,6/9,3), Kraus 1960 (26,7/7,6). Nun ist keineswegs in allen diesen Aufnahmen das 1. Stück übermäßig langsam genommen. Einzig Johana Harris (Maximaldauer 1:37 > 1:16/57,1 < 87,4 bmp⁷¹) und Lýdia Majlingová (1:33 > 1:16/70,5 < 87,4) geben dem Stück einen stark zögerlichen, gleichsam verträumten Charakter⁷², und im Falle Jean-Jacques Dünkis (1:24 > 1:16/71,8 < 87,4⁷³) ist die Absicht hörbar, durch klare Zäsuren und Ausklingen der »kadenzierenden« Akkorde eine durchhörbare formale Struktur zu schaffen⁷⁴, wobei eine »fließende Bewegung in der Art einer romantischen Barcarole«⁷⁵ vorherrschen soll. Bei Pál Kadosa (1:13 < 1:16/89,1 > 87,4), Otto M. Zykan (1:10 < 1:16/92,7 > 87,4) und Else C. Kraus (1:06 < 1:16/82,7 > 87,4) hingegen ist das Eröffnungsmodell Teil einer insgesamt sehr raschen, bewusst zusammenfassenden Deutung des Zyklus.⁷⁶

⁷¹ In vielen Interpretationen ist, wie es auch in Steuermanns Brief an Gielen angesprochen wird (vgl. Anm. 57), ein durchgehendes Haupttempo kaum auszumachen. Dies gilt insbesondere für viele Interpretationen vor 1970 und zudem in besonderem Maß für die Stücke Nr. 1 und 6, in denen eine Vielzahl an Tempo-Modifikationen vorgeschrieben ist (Nr. 1) bzw. aufgrund der statischen Textur kaum ein Tempo im engeren Sinn wahrgenommen werden kann (Nr. 6).

⁷² Bei Johana Harris kann man sich des Eindrucks einer gewissen pianistischen Unzulänglichkeit nicht erwehren, auf die bereits Lars Laubhold 2018 hingewiesen hat (S. 80): Ihrer Interpretation, so Laubhold, fehle »strukturelle Klarheit [...] gänzlich. Unter ihren Fingern wird das Stück [op. 19 Nr. 1] zu einem ätherisch-esoterischen Klang-Mysterium, das weder Höhepunkte noch Binnenstruktur und schon gar keine agogische Ausdeutung braucht.« Die möglicherweise unter schwierigen Bedingungen entstandene Live(?)-Aufnahme beim Cumberland Forest Festival sollte jedenfalls in einer weiteren Studie mit der späteren Einspielung der Pianistin (Harris 1954) abgeglichen werden, die uns nicht zur Verfügung stand.

⁷³ Dünki bleibt damit deutlich unter seinem Tempo-Vorschlag von »Achtelnote« = 100 (2006, S. 122).

⁷⁴ Dünki empfiehlt z. B., in T. 4.4 einen »tiefen Atemzug« zu nehmen (ebd., S. 123). Hingegen schreibt Steuermann im Brief an Gielen: »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 controlling 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.« (Steuermann an Gielen, 24.7.1942, vgl. Anm. 57.)

⁷⁵ Dünki 2006, S. 122.

⁷⁶ Hingewiesen werden muss hier auf den zunächst widersprüchlich erscheinenden Befund, dass das gewählte Haupttempo bei Kraus (82,7 bpm) zwar um 4,7 bpm unter dem Mittelwert (87,4 bpm) liegt, dennoch aber die erreichte Gesamtdauer (1:06) um zehn Sekunden kürzer als der Mittelwert (1:16) ist. Dieses Resultat kommt dadurch zustande, dass Kraus in jenen Passagen, die bei der Berechnung des Haupttempos ausgeschlossen wurden (T. 2.2–2.6, 11.2–12 und 14–17, vgl. Anm. 60 und unten Anm. 77), zum Teil extrem stark beschleunigt (vgl. vor allem T. 14–17 in **Abb. 4**), sodass eine kürzere Gesamtdauer resultiert, als dies aufgrund der Wahl der Haupttempos zu erwarten wäre.

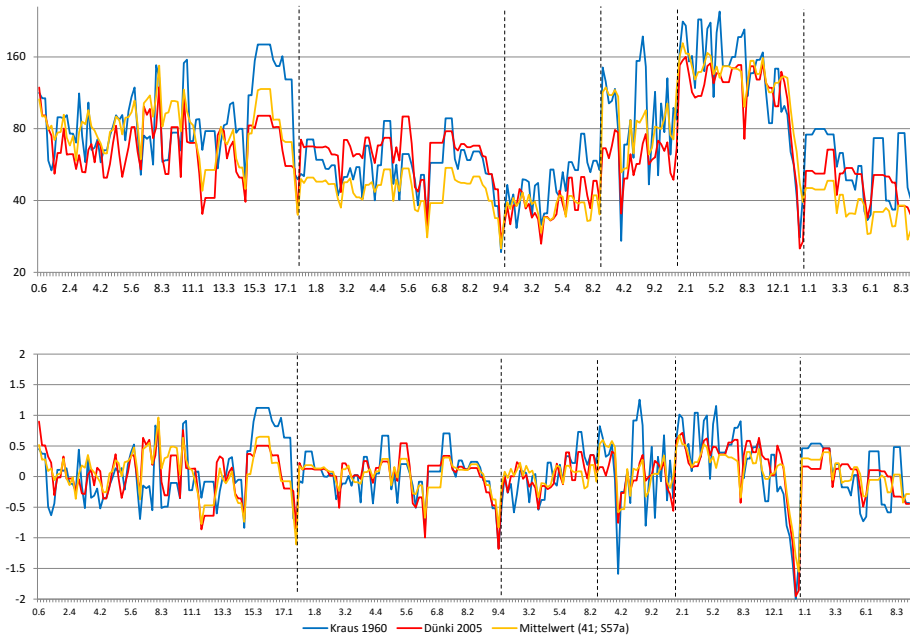
Vergleichen wir nun die Deutungen des gesamten Zyklus von Kraus 1960 und Dünki 2005 anhand zweier Tempographen (unten **Abb. 4**), die zum einen das absolute Tempo (oberes System) und zum anderen die Tempo-Gestaltung in Bezug auf das jeweilige Haupttempo (unteres System) zeigen. Beide Interpretationen legen eine insgesamt sehr rasche bzw. rasche Deutung zugrunde (Gesamtdauer: Kraus 4:07 / Dünki 4:49 – bei Mittelwert 5:13). Während Kraus sich einzig in Nr. 1 um den Mittelwert herum bewegt (1:06 < 1:16 – bei freilich extremen Tempo-Veränderungen, die für ihre Deutung insgesamt charakteristisch sind), bleibt Dünki auch in Nr. 3 bis 5 im Bereich des Mittelwerts, liegt in Nr. 4 und 5 sogar etwas darüber (0:54 < 0:59 / 0:26 > 0:21 / 0:31 > 0:29). Dies deutet auf eine insgesamt stärker konsensuale Interpretation bei Dünki hin, die vor allem durch eines der langsamsten Grundtempi in Nr. 1 (71,8 < 87,4 bpm) und die sehr zügigen Tempi in Nr. 2 (67,1 > 47,3 / 0:40 < 0:54) und 6 (50,2 > 39,1 / 0:54 < 1:14) auffällt, während Kraus in allen Stücken 2 bis 6 über dem mittleren Tempo liegt (etwa Nr. 2: 59,9 > 47,3 / Nr. 6: 61,7 > 39,1) und insgesamt den Eindruck einer großen Instabilität des Tempos vermittelt (relative Standardabweichung vom Haupttempo Nr. 1: 31,1 %), womit sie an Deutungen der 1920er- und 1930er-Jahre, insbesondere an Walter Giesecking 1925 (31,4 %) und Jesús María Sanromá 1937 (37,2 %), anknüpft.⁷⁷ Trotz dieser Differenzen ist das Eröffnungsmodell sowohl bei Kraus als auch bei Dünki sehr deutlich ausgeprägt: Der rasche, flüchtige Charakter, den sie den folgenden fünf Stücken zukommen lassen (bei Kraus noch deutlich ausgeprägter als bei

⁷⁷ Grundsätzlich kann der Wert der relativen Standardabweichung, als Anteil des Grundtempos prozentual angegeben, als Maßstab für die in einer Aufnahme eingesetzten Tempo-Schwankungen genommen werden. Die Einbeziehung der relativen Standardabweichung würde eine ausführlichere Diskussion erfordern, als dies im gegebenen Rahmen möglich ist. Die hier angegebenen Werte beziehen sich ausschließlich auf die Abweichungen in jenen Passagen, die zur Messung des Haupttempos zugrunde gelegt wurden, also auf Takte, in denen Schönberg keine Tempo-Modifikationen vorschreibt (bei Nr. 1 sind daher die Tempo-Werte der ›Varianz-Takte‹ 2.2–2.6, 11–12 und 14–17 von der Berechnung des Haupttempos ausgeschlossen, vgl. Anm. 60 und 76). Dennoch kann es instruktiv sein, auch die relative Standardabweichung aller Tempo-Werte des 1. Stücks vom Haupttempo zu erheben. Die beiden relativen Standardabweichungswerte (mit oder ohne Einbezug der genannten Varianz-Takte) weisen einige nicht unwesentliche Unterschiede auf. So ist etwa in der so herausstechenden Aufnahme Harris 1951 der Wert ohne Einbezug der Varianz-Takte relativ unauffällig bei 30,2 > 27,3, während er mit Einbezug der Varianz-Takte mit 47,0 > 34,0 den zweithöchsten Wert erreicht und somit den Eindruck eines extrem vagierenden Tempos weitaus besser widerspiegelt. Insgesamt ist zu beobachten, dass zwar eine Tendenz früher Aufnahmen zu stärkeren Tempo-Schwankungen zu erkennen ist, diese aber keineswegs auf frühe Aufnahmen begrenzt sind. Die Maximalwerte ohne Einbezug der Varianz-Takte erreichen Majlingová 1977 (46,8), Hinterhäuser 1991 (46,2), Pelletier 1983 (37,4) und Sanromá 1937 (37,2) – mit Einbezug der Varianz-Takte Hinterhäuser 1994 (49,4), Harris 1951 (47,0), Uchida 2000 (45,6) und Pelletier 1983 (45,0). Minimalwerte finden sich ohne Varianz-Takte bei Groh 2002 (17,6) und mit Varianz-Takten bei Pollini 1974 (23,3).

Dünki), markieren die Vielgestaltigkeit und strukturelle Komplexität des 1. Stücks als herausgehobenes Merkmal. Wesentlich dazu bei trägt die rasche Konzeption des 2. Stücks – ein Kontrastmoment, der die gleichsam feierliche Prominenz des 1. Stücks stärkt. In der Tat zeichnet gerade dieser lokale Kontrast zwischen breitem 1. und komprimiertem 2. Stück alle Vertreter des Eröffnungsmodells besonders aus. Die extremste Variante wird von Majlingová 1977 geboten, die im 2. Stück mit 0:29 < 0:54 (Tempo 84,0 > 47,3 bpm) sieben Sekunden unter der zweitkürzesten Aufnahme von Harris 1951 (0:36 < 0:54/71,4 > 47,3) bleibt, woraus eine geradezu bewusst mechanistische Deutung resultiert, die alles ›Wiener Espressivo‹ aus den thematischen Gestalten zugunsten des kalten Ostinato-Rhythmus tilgt und die Vorgabe »gut im Takt« (T. 7) auf das ganze Stück ausdehnt. Auch Kadosa 1958 (0:39 < 0:54/66,9 > 47,3), Kraus (0:43 < 0:54/59,9 > 47,3) und Zykan (0:46 < 0:54/51,2 > 47,3) lassen das 2. Stück zur vagierenden Tempo-Gebung im 1. Stück kontrastieren. Das 3. Stück fassen ebenfalls alle sechs Ausführenden dieser Gruppe stark zusammen (Mittelwert 0:59 – Harris 1951: 0:47/Kadosa 1958: 0:57/Kraus 1960: 0:44/Zykan 1970: 0:42/Majlingová 1977: 0:50/Dünki 2005: 0:54). Deutlich divergieren dann die Dramaturgien in den Stücken 4 und 5: Harris und Majlingová bremsen hier stark ab, wodurch sich die Spieldauern der Stücke 2 bis 6 in ihren Deutungen annähern (Harris 1951: 0:36 ÷ 0:47 ÷ 0:32 ÷ 0:48 ÷ 0:51/Majlingová 1977: 0:29 ÷ 0:50 ÷ 0:26 ÷ 0:36 ÷ 0:57; es handelt sich um die beiden einzigen Aufnahmen, in denen Nr. 5 länger dauert als Nr. 2). Durch diese eigentümliche Art Neutralisierung der Folgestücke, die insbesondere auch auf den Charakter- und Tempo-Kontrast der Stücke 4 und 5 zu den Stücken 3 und 6 weitgehend verzichtet, tritt das Eröffnungsmodell hier ganz besonders markant hervor. Dieselbe Tendenz ist, wenn auch deutlich abgeschwächt, ebenfalls bei Dünki zu konstatieren (die Dauern der Stücke 2 bis 6 sind hier: 0:40 ÷ 0:54 ÷ 0:26 ÷ 0:31 ÷ 0:54). Ganz im Gegensatz dazu prägen Kadosa, Kraus und Zykan den Kontrast der Stücke 4 und 5 stark aus, ganz besonders Zykan, der in beiden Stücken (nahezu) Minimalwerte erreicht (Nr. 4: 0:16 bei Minimalwert 0:15/Nr. 5: 0:17 als Minimalwert). Dadurch wird ersichtlich, dass bei diesen dreien das Eröffnungsmodell auf einem insgesamt hohen Tempo-Plateau gestaltet wird und sich somit weniger emphatisch ausprägt.

Abb. 4

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurven der Aufnahmen Kraus 1960 und Düнки 2005 – oben: absolute Tempo-Werte/ unten: Abweichungen vom Haupttempo (logarithmisch, 1 = doppeltes Tempo / -1 = halbes Tempo).



Das Finalmodell kann angesichts des oben angedeuteten möglichen Bezugs der zyklischen Dramaturgie von Schönbergs op. 19 auf Mahlers *Neunte Symphonie* vielleicht als das konventionellste gelten. Die Ausbreitung des 6. Stücks macht dessen beschließende Funktion deutlich, womit je nach Gestaltung der vorangehenden Stücke ein mehr oder weniger »exterritorialer« Charakter verbunden sein kann. Kompositionstechnisch kontrastiert das letzte Stück zweifellos stark mit dem Prosacharakter aller fünf vorangehenden Stücke, indem es mittels immer wieder neu beleuchteter Akkorde eine Klangfarbenmelodie analog zu Schönbergs *Orchesterstück* op. 16 Nr. 3 (1909) entwickelt. Es endet mit einer Wiederkehr des zu Beginn zwei Mal exponierten zweischichtigen sechsstimmigen Akkords, dem in tiefer Lage im vierfachen Piano die fallende Non *B–As*, folgt, die vermutlich als Verweis auf die letzte melodische Bewegung am Schluss von Mahlers *Neunter* (*b–as* in den Bratschen) aufgefasst werden kann (die Tatsache, dass hier – im pedalisierten Akkord – *b* und *as* zusammenklingen, wiederum verweist mit Bezug auf das Des-Dur von Mahlers Adagio auf ein Zusammenklingen von Quint und Sext und damit indirekt auf den berühmten Schlussklang *c–e–g–a* des *Liedes von der Erde*).

In besonders deutlicher Form ist das Finalmodell dann ausgeprägt, wenn ein hoher Prozentanteil des 6. Stücks mit einem besonders geringen Anteil des 1. Stücks einhergeht. Wie bereits weiter oben angedeutet, ist dies besonders bei Mitsuko Uchida 2000 der Fall (Differenz 13,9⁷⁸ – 1. Stück: 18,2 < 24,6 % / 1:21 > 1:16 / 105,0 > 87,4 bpm⁷⁹, dagegen 6. Stück: 32,1 > 23,2 % / 2:22 > 1:14 / 18,6 < 39,1 bpm); daneben trifft dieser Befund auch auf die Deutung von Alexei Liubimov 1971 zu (Differenz 8,2 – 1. Stück: 19,3 < 24,6 % / 0:55 < 1:16 / 132,0 > 87,4 bpm, dagegen 6. Stück: 27,5 > 23,2 % / 1:18 > 1:14 / 33,6 < 39,1 bpm), wie **Abbildung 5** zeigt. Die anderen Deutungen, die zu diesem Modell tendieren, weisen bereits eine deutlich geringere Differenz des 6. zum 1. Stück auf: Chen 1996 (5,9), Sherman 1999 (3,9), Skogstad 2018 (3,9), Eschenbach 2000 (3,7). Man kann in diesen Fällen, wie oben ausgeführt, eher von einer Mischform aus Rahmenmodell und Finalmodell sprechen.

Bei Uchida kommt die Endakzentuierung durch das extrem langsame Tempo von Nr. 6 zustande, das bei Nr. 6 zu einer Gesamtdauer von 2:22 führt, 38 Sekunden länger als die zweitlangsamste Deutung von Pi-hsien Chen 1996 (1:44) und 1:35 länger als die rascheste Deutung von Kraus 1960 (0:47). Die Musik kommt hier zum Stillstand, der Charakter eines ›Gedenkens‹ – in memoriam Mahler – wird greifbar und verleiht Nr. 6 einen eindeutig exterritorialen Charakter. Uchida erreicht auch in Nr. 3 und Nr. 5 sehr hohe Dauern, die sich nahe der jeweiligen Maximaldauer bewegen, die Prozentanteile dieser beiden Sätze fallen aber kaum auf, da sie durch die extreme Dehnung von Nr. 6 sozusagen neutralisiert werden. Liubimov hingegen geht wie Kraus und Dünki von einer überdurchschnittlich raschen Deutung aus, vor allem in Nr. 1, wo er das schnellste Haupttempo aller Aufnahmen erreicht (132,0 > 87,4⁸⁰), sowie in Nr. 4 (0:17 < 0:21) und 5 (0:22 < 0:29), deren Kontrastcharakter durch eine im Verhältnis langsame Deutung von Nr. 3 (1:00 > 0:59) gewahrt bleibt. Eine Gemeinsamkeit von Liubimov und Uchida ist, dass sich die Prozentanteile von Nr. 1, 2 und 3 einander annähern (Uchida:

⁷⁸ In Uchidas Aufnahme ist der Prozentanteil des 6. Stücks um 13,9 Prozentpunkte höher als jener des 1. Stücks.

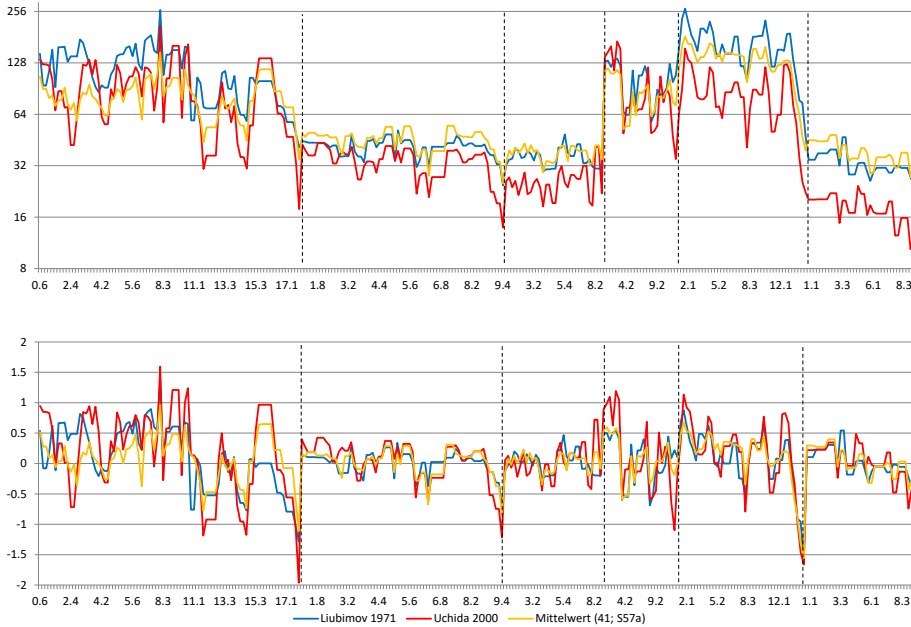
⁷⁹ Auch hier ist auf den auffallenden Befund zu verweisen (vgl. Anm. 76), dass Uchidas Haupttempo im 1. Stück zwar markant rascher ist als der Tempo-Mittelwert (um 17,6 bpm), die erreichte Dauer aber dennoch fünf Sekunden über dem Dauern-Mittelwert liegt. Zum einen ist dies durch die starken Verlangsamungen der Pianistin in den nicht für das Haupttempo berücksichtigten Takten 2.2–2.6 und 11–12 bedingt (vgl. **Abb. 5**), zum anderen schwankt auch in den berücksichtigten Passagen das Tempo mitunter sehr stark (etwa von Takt 3.6 mit 133 bpm zu Takt 4.4 mit 56 bpm, ähnlich an vielen weiteren Stellen), sodass das Haupttempo hier tatsächlich als weitgehend fiktiv zu betrachten ist (vgl. Anm. 71).

⁸⁰ Dies resultiert in der kürzesten Spieldauer für Nr. 1 (0:55), die auch Karl Steiner 1962 erreicht. Steiners etwas langsames Haupttempo (118,9) weist darauf hin, dass er in den Takten mit Tempo-Modifikation weniger stark verzögert als Liubimov.

18,2 ÷ 16,3 ÷ 17,9 / Liubimov: 19,3 ÷ 18,0 ÷ 21,2) und so tendenziell eine Dreiteiligkeit mit Nr. 1–3 / 4–5 / 6 (Liubimov) bzw. Nr. 1–3 / 4 / 5–6 (Uchida) entsteht.

Abb. 5

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurven der Aufnahmen Liubimov 1971 und Uchida 2000 – oben: absolute Tempo-Werte / unten: Abweichungen vom Haupttempo (logarithmisch, 1 = doppeltes Tempo / -1 = halbes Tempo).



Die Folge einer sehr geringen Gewichtung von Nr. 1 ist also, in umgekehrter Analogie zum Eröffnungsmodell, dass sich dieser geringe Anteil jenem der Binnenstücke annähert, unter Umständen sogar von diesen überboten wird. Eine besonders spektakuläre Deutung bietet in dieser Hinsicht Christoph Eschenbach 2000, die einzige Einspielung, bei der das 2. Stück länger dauert als das 1. (Nr. 1: 1:23 > 1:16 / Nr. 2: 1:25 > 0:54). Tatsächlich erweisen sich somit Uchidas und Eschenbachs Deutung gleichsam als Spiegel der bei Harris und Majlingová herausgestellten markanten Ausprägungen des Eröffnungsmodells: Sie verzichten auf einen scharfen Kontrast der Stücke 4 und 5 und nähern die Spieldauern der Stücke 1, 2 und 3 einander an, sodass – trotz eines insgesamt langsamen Gesamttempos – das Zelebrieren des Finalstücks besonders eindringlich wird (Uchida: 1:21 ÷ 1:12 ÷ 1:19 ÷ 0:22 ÷ 0:46 ÷ 2:22 / Eschenbach: 1:23 ÷ 1:25 ÷ 1:15 ÷ 0:24 ÷ 0:37 ÷ 1:38). Ein weiterer Deutungsansatz, der hier erkennbar wird, ist die Herausbildung der Achsen »1–3« (bei Liubimov dauert das 3. Stück mit 1:00 länger als

das 1. mit 0:55), ›3–6‹ (entsprechende Annäherungen bei Vertreterinnen und Vertretern des Eröffnungsmodells) bzw. eines dreigliedrigen Rahmens ›1–3–6‹. In Letzterem wäre wohl eine Variante des Rahmenmodells zu erkennen. Ganz besonders signifikant ist sie bei Paul Jacobs 1958 ausgeprägt, die einzige Aufnahme, in der das 3. Stück länger als das 1. und als das 6. Stück ist (01:15 ∷ 01:07 ∷ 01:25 ∷ 00:15 ∷ 00:26 ∷ 01:12). Das extreme Kontrastmoment, das Jacobs setzt, indem er einerseits die längste Dauer unter allen Aufnahmen für das 3. Stück (1:25 > 0:59) und andererseits die kürzeste für das 4. Stück (0:15 < 0:21) erreicht, bringt die bereits in der strukturellen Analyse (vgl II.1.) angedachte Zäsurfunktion des 4. Stücks besonders nachhaltig zum Ausdruck.

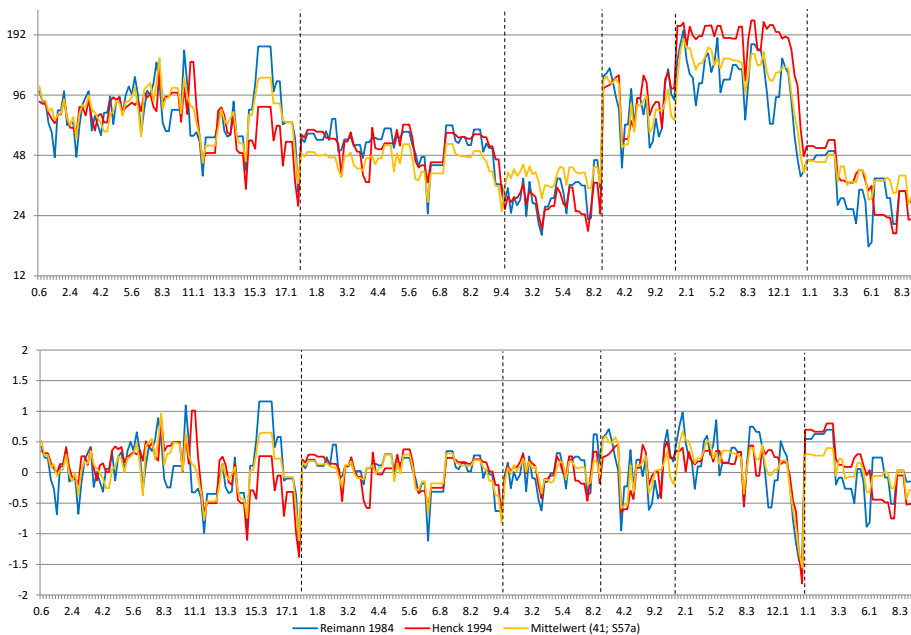
Eine solche Dramaturgie ist mithin besser als *K o n t r a s t m o d e l l* beschrieben. Dieses Modell kann grundsätzlich unterschiedliche Formen annehmen, geht aber meist aus einer Zuspitzung des erweiterten Rahmenmodells ›1–3–6‹ hervor. Diese drei Sätze werden in einigen Aufnahmen tendenziell stark gewichtet, während 2 und/oder 4 und 5 markante Kontraste ausbilden. Zu differenzieren ist dieses Modell folglich von den bereits beschriebenen Kontrastwirkungen, die auch Teil der schon erörterten Modelle sein können: Eine Verknappung des 2. Stücks stützt das Eröffnungsmodell, eine Verknappung der Stücke 4 und 5 das Finalmodell. Zudem wurde eine Verknappung der Binnensätze insgesamt als Charakteristikum des Rahmenmodells angeführt. Bedingung eines eigenständigen Kontrastmodells ist mithin tatsächlich eine ausgeprägte Annäherung der Prozentanteile bzw. Dauern der Stücke 1, 3 und 6, deren architektonische Säulenfunktion durch die dazwischenliegenden ›Intermezzi‹ 2, 4 und 5 kontrastierend gestärkt wird.

Da Jacobs 1958 das 2. Stück eher langsam nimmt (1:07 > 0:54 / 36,9 < 47,3 bpm), ist bei ihm das Kontrastmodell nicht in paradigmatischer Weise ausgeprägt. Markant ist es dagegen vor allem bei Herbert Henck 1994 (24,7 ∷ 13,8 ∷ 23,3 ∷ 5,6 ∷ 5,6 ∷ 26,9 – Gesamtdauer 5:19), deutlich auch bei Aribert Reimann 1984 (23,6 ∷ 13,9 ∷ 21,5 ∷ 6,0 ∷ 9,1 ∷ 25,9 – Gesamtdauer 5:12). **Abbildung 6** zeigt anschaulich, wie sich das Kontrastmodell im Vergleich zu den gemittelten Tempo-Werten ausprägt. Das zweite Stück erreicht bei Henck und Reimann die außer bei Harris 1951, Majlingová 1977 und Dünki 2005 niedrigsten Prozentanteile innerhalb aller Einspielungen (13,8 bzw. 13,9 < 17,3 – Minimalwert Majlingová 1977: 10,0), Henck erreicht bei Nr. 5 den absoluten Minimalwert (5,6 < 9,2), bei Nr. 4 liegt sein Wert nur wenig über dem Minimum (5,6 < 6,8 – Minimalwert Jacobs 1958: 4,4). Zudem erreicht Henck bei Nr. 3 den nach Jacobs zweithöchsten Wert (23,3 > 18,9 – Jacobs 1958: 25,0), der von Reimann liegt nur geringfügig darunter (21,5 > 18,9). Ein Unterschied zwischen beiden Deutungen liegt darin, dass Reimann – wie nahezu alle Aufnahmen – Nr. 5 (0:28 < 0:29) deutlich breiter anlegt als Nr. 4 (0:19 < 0:21); dennoch liegt sein Prozentanteil auch in Nr. 5 noch unter dem Mittelwert (9,1 < 9,2). Bei Henck sind hingegen die Prozentanteile und absoluten Dauern von Nr. 4 und Nr. 5 exakt identisch (5,6 / 0:18), was ein äußerst rasches Tempo in Nr. 5 impliziert (197,2 > 141,6 bpm) und so den Kontrast zwischen Nr. 5 und Nr. 6

stark verschärft.⁸¹ Auch die früheste Aufnahme von Walter Giesecking 1925 nähert sich dem Kontrastmodell an ($23,9 \div 17,0 \div 20,2 \div 6,6 \div 11,4 \div 20,9$ – Gesamtdauer 4:10). Aufgrund der insgesamt raschen Tempo-Konzeption prägen sich die Kontrastwirkungen allerdings nicht so nachhaltig aus wie in den insgesamt über eine Minute längeren Aufnahmen Hencks und Reimanns. Als besonders charakteristische Mischung des Kontrastmodells mit dem Rahmenmodell kann zudem Marie-Françoise Bucquets Interpretation aus dem Jahr 1973 gelten; die extrem langsame Deutung des 1. Stücks ($1:33 > 1:16 / 62,1 < 87,4$ bpm) und die Dehnung des 3. ($1:13 > 0:59 / 28,9 < 37,9$ bpm) lassen die im Mittelbereich liegende Nr. 2 ($0:54 = 0:54 / 46,4 < 47,3$ bpm) als Kontrast erscheinen; ebenso lässt das breit angelegte Schlussstück ($1:28 > 1:14 / 30,0 < 39,1$ bpm) die ebenfalls im Mittelbereich liegenden Stücke 4 und 5 ($0:19 < 0:21$; $0:29 = 0:29 / 113,5 > 94,0$; $169,3 > 141,6$ bpm) kontrastierend wirken. Die Prozentanteile veranschaulichen das Zusammenwirken beider Modelle gut: $26,0 \div 15,3 \div 20,6 \div 5,3 \div 8,2 \div 24,7$.

Abb. 6

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurven der Aufnahmen Reimann 1983 und Henck 1994 – oben: absolute Tempo-Werte / unten: Abweichungen vom Haupttempo (logarithmisch, 1 = doppeltes Tempo / -1 = halbes Tempo).

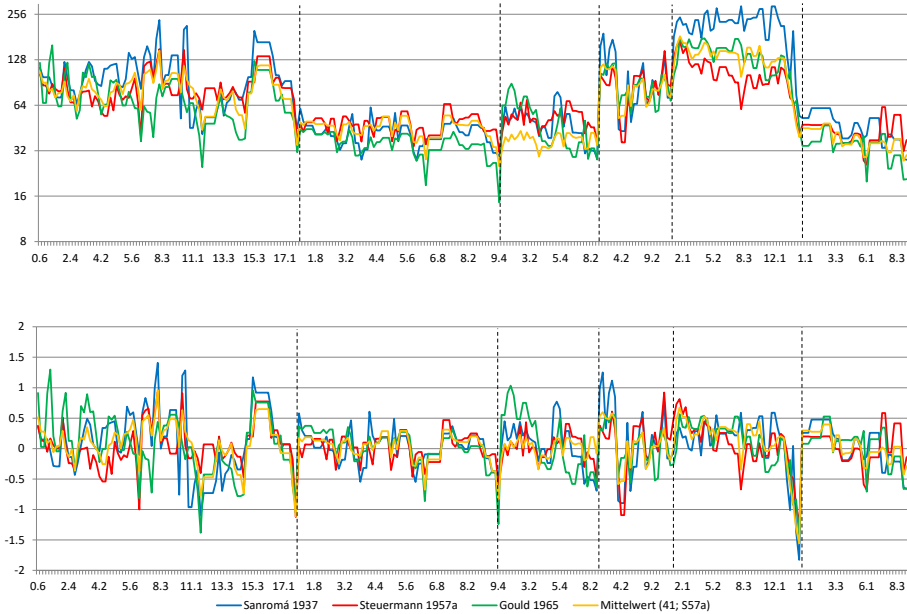


⁸¹ Ein rascheres Tempo in Nr. 5 erreichen nur Zykan 1970 ($205,0 > 141,6 / \text{Dauer } 0:17 < 0:29$) und Sanromá 1937 ($229,6 > 141,6 / \text{Dauer } 0:18 < 0:29$). Bei Zykan ist dieses hohe Tempo Teil einer Art Fragmentarisierung der Stücke 2 bis 6 infolge des Eröffnungsmodells, bei Sanromá eine Zuspitzung in Folge des Accelerando-Modells (vgl. unten).

Als ein besonders den ›großen Bogen‹ hervorbringendes Prinzip schließlich erscheint das *Accelerando*-Modell (**Abb. 7**). In seiner reinsten Form tritt es in Jesús María Sanromás früher Einspielung (1937) auf: In den Stücken 1 bis 5 ist jedes Stück kürzer und von geringerem anteiligen Gewicht als das vorangehende, erst Nr. 6 stellt dann wieder einen Ausgleich her (24,0 † 20,5 † 18,0 † 7,7 † 6,8 † 23,1/1:04 † 0:54 † 0:48 † 0:20 † 0:18 † 1:01; Gesamtdauer 4:25). Damit wird gewissermaßen der Schaffensprozess nachvollzogen, in dem Nr. 1–5 wie in einem Zug komponiert wurden. Diese Konzeption bedingt eine relativ breite Anlage von Nr. 1, was dessen Expositionscharakter hervorhebt, sodann eine eher zügige anti-emphatische Konzeption von Nr. 3 – hierin liegt der wesentliche Unterschied zum Kontrastmodell – und gegebenenfalls (dies nur bei Sanromá 1937 und Boffard 2013) eine Überbietungs-dramaturgie, in der Nr. 5 rascher als Nr. 4 genommen wird. Das Modell kann, wie es bei Sanromá deutlich der Fall ist, als Andeutung an das Rahmenmodell auftreten: Das 6. Stück stellt die Balance zum eher gewichtigen Beginn nach einer dazwischenliegenden akzelerierenden Ereigniskette wieder her. Die anderen diesem Modell nahestehenden Deutungen tendieren aber dazu, das 6. Stück deutlich kürzer zu gestalten als das 1., und setzen so gewissermaßen den Schwung der Beschleunigung ins letzte Stück hinein fort. Dies gilt vor allem für Eduard Steuermann 1957a (25,7 † 18,1 † 15,5 † 7,5 † 11,7 † 21,5 % / 1:08 † 0:48 † 0:41 † 0:20 † 0:31 † 0:57 – gesamt 4:25) und Florent Boffard 2013 (24,6 † 20,0 † 21,4 † 7,7 † 6,6 † 19,7/1:16 † 1:02 † 1:06 † 0:24 † 0:20 † 1:01 – gesamt 5:09), während Glenn Gould 1965 eher im Übergangsbereich zum Rahmenmodell zu verstehen ist (26,6 † 19,9 † 15,3 † 5,9 † 8,0 † 24,3 % / 1:23 † 1:02 † 0:48 † 0:18 † 0:25 † 1:16 – gesamt 5:13). Bei Boffard prägt sich das Modell insgesamt wegen des eher langsam genommenen 3. Stücks weniger prägnant aus (Nr. 2: 1:02 > 0:54/Nr. 3: 1:06 > 0:59). Die beschleunigende Tendenz ist bei Steuermann 1957a und Gould 1965 klar erkennbar, wobei der Graph des relativen Tempos (**Abb. 7**) deutlich die sehr unorthodoxe Tempo-Gestaltung Goulds, vor allem in den Stücken 1 bis 4, sichtbar macht (vgl. II.3.). Besonders Steuermanns Interpretation ist nicht auf dieses Modell reduzierbar, da sie, wie erwähnt, sich durch die Verbreiterung von Nr. 5 und gleichzeitige Tendenz zur Kompression von Nr. 6 durch eine spezifische, sehr individuelle Dramaturgie auszeichnet, die nur ganz geringfügig zum *Accelerando*- oder Rahmenmodell tendiert, diese Modelle aber aufgrund des insgesamt hohen ›Aktionstempos‹ nicht deutlich stabilisiert.

Abb. 7

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurven der Aufnahmen Sanromá 1937, Steuermann 1957a, Gould 1965 – oben: absolute Tempo-Werte/ unten: Abweichungen vom Haupttempo (logarithmisch, 1 = doppeltes Tempo / -1 = halbes Tempo).



In der Zusammenschau muss zum einen nochmals der typologische Charakter der Modelle hervorgehoben werden – sie sollten keinesfalls als ästhetisches Kriterium einer Bewertung von Interpretationen missverstanden werden. Die Aufnahmen, die einem der Modelle besonders stark entsprechen, mögen sich durch gewisse Einseitigkeiten, vielleicht Exzentrizitäten auszeichnen, was aber zunächst wenig darüber aussagt, inwieweit sie damit plausible Sinnschichten des Werks aufdecken. Hinweisen möchten wir auch auf den wiederholt angesprochenen Zusammenhang der Modelle mit dem absoluten Tempo. Zum einen können sich die meisten der Modelle in dem raschen Grundtempo früherer Aufnahmen vielleicht weniger markant ausprägen als in den späteren, die größere Tempo- und Dauern-Varianz erlauben. Zum anderen ist klar erkennbar, dass manche Modelle eng mit der absoluten Tempo-Wahl korrelieren. So konnten wir feststellen, dass eine deutliche Ausprägung des Rahmenmodells ein insgesamt eher langsames Tempo voraussetzt, um die Rahmenstücke entsprechend gewichten zu können. Unter den Vertreterinnen und Vertretern des Eröffnungsmodells fand sich hingegen eine auffallende Häufung von insgesamt eher raschen Deutungen (unter anderem Kraus 1960, Zykan 1970), während umgekehrt beim Finalmodell eine Häu-

fung besonders langsamer Ansätze zu beobachten war (Uchida 2000, Eschenbach 2000). Freilich sind dies nur grobe Tendenzen, die alternative absolute Tempo-Konzeptionen nicht ausschließen. Umgekehrt muss festgehalten werden, dass manch auffällige Tempo-Konzeption bislang im Rahmen der Modelle gar nicht zur Sprache kam. So ist etwa die rascheste aller untersuchten Deutungen, diejenige Karl Steiners aus dem Jahr 1962, durch keines der Modelle angemessen repräsentiert. Die Prozentanteile liegen bei Steiner durchweg so nahe am Mittelwert, dass sie, mit Ausnahme einer geringfügigen Verlagerung von den Rahmen- auf die Binnenstücke, keine spezifischen Schwerpunkte verraten ($23,0 < 24,6 / 19,9 > 17,3 / 19,1 > 18,9 / 7,7 > 6,8 / 9,6 > 9,2 / 20,7 < 23,2$). Die Aufnahme erweist sich als Variante einer über Jahrzehnte ausgebildeten ›Standard-Dramaturgie‹ auf äußerst hohem Tempoplateau, wobei die Mittelwerte konsequent deutlich unterboten werden ($0:55 < 01:16 / 0:47 < 0:54 / 0:45 < 0:59 / 0:18 < 0:21 / 0:23 < 0:29 / 0:49 < 1:14$ – gesamt $3:58 < 5:13$).

Die großenteils raschen Tempi in Aufnahmen vor 1970 sprechen zum einen für eine anti-romantisierende Tendenz, wie sie durchaus auch als Facette einer spezifischen Schönberg'schen Aufführungstradition erkannt werden muss, und können zum anderen als Anzeichen dafür gewertet werden, dass das 6. Stück eben nicht als exterritorial, sondern als Schlusstück eines durch das hohe Tempo zusammengefassten sechsteiligen formalen Verlaufs konzipiert wird – eine gewissermaßen klassizistische Tendenz, die man durchaus auch an vielen Details einiger dieser frühen Aufnahmen nachweisen kann (vgl. II.3.). Zugleich verhindert das rasche Grundtempo aber ein ›didaktisches Zeigen‹ struktureller Details wie es für viele spätere Aufnahmen charakteristisch wird. Spätestens hier müssen nun also mikroformale Aspekte der Interpretation genauer in die Diskussion einbezogen werden.

3. Zum Verhältnis von interpretierter Mikro- und Makroform in Schönbergs op. 19

Um die Beziehungen von Detail und Ganzem in den untersuchten Interpretationen zu thematisieren, rekapitulieren wir zunächst in knapper Weise, wie die Schönberg-Schule das Verhältnis von Analyse und Aufführung auffasste. Es greift gewiss zu kurz, wie es bisweilen in den britischen *musical performance studies* getan wurde, die Aufführungslehre der Schönberg-Schule als schlicht textzentriert oder analysegläubig darzustellen und sie auf die »telepathic fantasy« zu reduzieren, das Ideal einer Kommunikation, die direkt zwischen Komponist / Komponistin und den Hörenden verläuft, also den Prozess der Aufführung als weitgehend entbehrlich betrachtet und damit die soziale Dimension des Musikmachens be-

wusst ausklammert.⁸² Adorno führt im Gegensatz dazu aus, dass durchaus eine deutliche Differenz zwischen Analyse und Aufführung bestehe:

»Wahre Reproduktion ist nicht einfach die Realisierung des analytischen Befundes (der übrigens prinzipiell nicht als abgeschlossener vorzustellen ist). Sondern sie enthält das idiomatische Element als aufgehobenes in sich. Und damit schließt sie *notwendig* die Subjektivität des Interpreten ein, die jedem Werk gegenüber das idiomatische Element repräsentiert [...]. Sie ist also weder die irrationale (idiomatische) noch die chemisch-reine, analytische, sondern die Wiederherstellung des mimischen Elements durchs analytische hindurch.«⁸³

Analyse ist also Voraussetzung, aber nicht ein alleiniger Bezugspunkt jeglicher Interpretation. Sie soll im Kontext der Schönberg-Schule einen Rahmen unter anderem für folgende Aufführungsprinzipien schaffen:

- Freiheit und zugleich Korrektheit des Vortrags bei gewahrter ›Autorität‹ des Notentexts,
- prinzipielle Orientierung am ›Gesanglichen‹ (am Cantabile; auch in instrumentaler Musik),
- **D e u t l i c h k e i t** des Vortrags, unter anderem durch ausdifferenzierte Agogik, das Unterbinden eines ›Skandierens‹ von Akzenten und die Emanzipation des Parameters Tempo.⁸⁴

Es geht also, allgemein gesprochen, um eine Verschränkung des Werktextes und dessen Darstellung durch die Ausführenden mit dem Wissen um nicht notierte und nicht notierbare Bestandteile der Aufführung. Die Unzulänglichkeiten der musikalischen Notation, die Vieldeutigkeit der notierten Zeichen hat Schönberg oft thematisiert und sie in einem Paradox zusammengefasst: »Die Bezeichnung des Vortrages wird, je genauer, desto unvollkommener.«⁸⁵

Anhand der Stücke Nr. 3 und Nr. 1 von op. 19 kann im Detail gezeigt werden, wie Schönberg durch seine Notation hochgradige Differenzierungen einführt, die zweifellos als eine Art ›einkomponierte Interpretation‹ aufgefasst werden können, zugleich aber gezielt Freiräume belassen. Auch lassen sich eng mit dieser Notation korrelierende analytische Aspekte aufzeigen, die von den Pianistinnen

⁸² Vgl. dazu vor allem Cook 2013, 9–16, 31. In seiner Studie zur Interpretationsgeschichte von Anton Weberns Variationen op. 27 zeigt Cook hingegen, wie zentrale Prämissen der Aufführungslehre der Wiener Schule in Konflikt mit einem nun explizit textzentrierten Interpretationsideal im Kontext der neuen Musik nach 1945 gerieten. Vgl. Cook 2017.

⁸³ Adorno 1925–1959 (2001), S. 91 (Hervorhebung original).

⁸⁴ Vgl. Kapp 1996, S. 99–101.

⁸⁵ Schönberg 1923.

und Pianisten oft radikal unterschiedlich umgesetzt werden. Dies hat wiederum Auswirkungen auf die zyklische Gesamtkonzeption.

In Nr. 3 (»Sehr langsame ›Viertel«, vgl. unten **Abb. 8** / Video-Beispiele 1–3⁸⁶) schreibt Schönberg für die ersten vier Takte zwei unterschiedliche Dynamiken vor: »pianissimo« in der linken, »forte« in der rechten Hand. Damit wird klar der Schichtungscharakter des Tonsatzes verdeutlicht, der direkt an das berühmte *Klavierstück* op. 11 Nr. 3 (1909) anknüpft. Die Schichtung wird durch eine polymodale Anlage verstärkt: In der rechten Hand findet sich die Tendenz zu einer G-Dur-Moll-Struktur (in der Terminologie Ernő Lendvais eine »Gamma-Struktur«⁸⁷, die in den sechs Stücken insgesamt häufig auftritt) sowie zur Quartenharmonik ($d-g-c'$), während in der linken Hand eine Es-/As-Modalität (in den T. 3–4 mit Tendenz nach f-Moll) etabliert wird. Daneben soll die Pianissimo-Dynamik in der linken Hand sicher auch eine allzu emphatische Interpretation der Bassoktaven verhindern und das dichte, zu Beginn fünfstimmige Geflecht in der rechten Hand transparent werden lassen. Die Unabhängigkeit von linker und rechter Hand wird durch die unterschiedliche Phrasenstruktur verstärkt: Im oberen System sind zwei Zweitakter durch eine Viertelpause deutlich getrennt, der erste in zwei ›Atemzüge‹ unterteilt, im unteren finden sich drei Phrasen zu fünf, sechs und fünf Vierteln, die die Zäsur der rechten Hand überlagern. Während diese ›zusammengesetzte Grundidee‹ eindeutig Präsentationsfunktion besitzt, haben die folgenden Phrasen deutliche Fortsetzungsfunktion (T. 5–7 mit Abspaltung und zunehmender Reduktion bzw. Wegfall der polyphonen Schichtung) und Kadenzfunktion (T. 8–9 mit Auftakt).⁸⁸ Die Kadenz behält dabei die Ambivalenz zwischen den Es- und G-Zentren des Anfangs bei.

⁸⁶ Schönberg, op. 19 Nr. 3 – annotierte Partitur (wie bei **Abb. 1**), S. 6–7, mit den Aufnahmen Steuermann 1957a, Gould 1965, Körber 2018a: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98022> (Steuermann 1957a), <https://phaidra.kug.ac.at/o:98023> (Gould 1965), <https://phaidra.kug.ac.at/o:98024> (Körber 2018a).

⁸⁷ Lendvai 1953, S. 127–137.

⁸⁸ Die hier verwendete Terminologie bezieht sich auf die Theorie formaler Funktionen in Caplin 1998, die insbesondere auf Schönberg 1967 und Ratz 1973 basiert. Die vorgenommene Kategorisierung der T. 1–4 als »zusammengesetzte Grundidee« (*compound basic idea*) widerspricht geringfügig der in der 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 (die Takte 1–4 erscheinen 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 bei T. 3–4 eher um eine Fortspinnung als um eine Variante des ersten Zweitakters).

Abb. 8Schönberg, op. 19: Nr. 3 – Notentext.⁸⁹

III

Sehr langsame

In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus *f*, die linke durchaus *pp* spielen.

Mit Blick auf die in der annotierten Partitur dokumentierten Aufnahmen und zugleich mit Bezug auf die zyklische Gesamtanlage lassen sich zunächst zwei Tempo-Prinzipien unterscheiden (unten **Abb. 9**, oberes System): Die raschen Deutungen von Steuermann 1957a (Grundtempo 52,6 > 37,9 bpm, die rascheste Deutung

⁸⁹ Schönberg 1968, S. 17 (Copyright 1913 by Universal Edition, renewed 1940 by Arnold Schoenberg).

aller untersuchten Aufnahmen, resultierend in der kürzesten Dauer von 0:41 < 0:59) und Han-Gyeol Lie 2018a (51,0 > 37,9 bpm / 0:43 < 0:59) führen dazu, dass hier das Stück tatsächlich als ein Thema verständlich wird, das dem Schönberg'schen Thementypus ›Satz‹ folgt: erweiterte Grundidee (bzw. Grundidee – variierte Grundidee⁹⁰) – Fortsetzung – Kadenz. Einen Gegensatz dazu bietet die Deutung Glenn Goulds 1965, der in einem geradezu gehetzten Tempo beginnt (die ersten drei Takte vagieren stark zwischen 60 und 90 bpm), dann aber im vierten Takt abrupt abbremsst, um den zweiten Teil äußerst kontemplativ und zurückgenommen zu gestalten. Im ersten Teil hat Gould ein Durchschnittstempo von 61,1 bpm, im zweiten geht er zurück auf 37,6 bpm. In beiden Teilen schwankt das Tempo stark (26,7/28,9 % relative Standardabweichung, im Vergleich zu 14,6/18,2 % bei Steuermann und etwa nur 9,3/9,0 % bei Körber 2018a⁹¹). Während Steuermann also die im Brief an Gielen geforderte Tempokohärenz realisiert (›the third piece does not change the tempo, except that the second part (bar 5) is more ›flexible‹ than the ›organ-like‹ beginning«⁹²), zerfällt das Stück bei Gould eindeutig in zwei scharf kontrastierende Abschnitte mit vermittelndem Übergang (T. 4), wobei die extremen Tempo-Veränderungen eine Wahrnehmung des Stücks als ein zusammenhängendes ›Thema‹ beträchtlich erschweren. Bei Steuermann hingegen behält das dritte Stück – nicht zuletzt aufgrund des zügigen Grundtempos – einen Themencharakter, der es stärker auf die kommenden Entwicklungen hin öffnet und damit die zyklische Kohärenz im Sinn einer verbundenen Großform stärkt.

Der Großteil der Deutungen seit den späten 1960er-Jahren heben im 3. Stück den Adagio-Charakter heraus, ein Modell, das, wie beschrieben, in der frühen Aufnahme von Jacobs 1958 (25,3 bpm) angelegt ist und ganz besonders in den stark gedehnten Tempi bei Uchida 2000 (26,0 bpm), Eschenbach 2000 (28,1 bpm), Henck 1994 (28,2 bpm) und Takahashi 1977 (28,3 bpm) zelebriert wird. In Bezug auf den Zyklus werden so im Sinn des Kontrastmodells das Gewicht des 3. Stücks und der Bruch zum 4. Stück gestärkt. Dabei wählen 20 der 22 untersuchten Aufnahmen seit 1980 Tempi unter 40 bpm (90,9 %), während es vor 1980 nur 9 der 19 untersuchten Aufnahmen sind (47,4 %).⁹³ Der Vorteil dieses Tempos ist, dass

⁹⁰ Vgl. Anm. 88.

⁹¹ Hier wurden die Werte der relativen Standardabweichung für die beiden Teile des Stücks getrennt berechnet; über das gesamte Stück verteilt sind die Unterschiede sogar noch deutlicher (vgl. → **Tab. 5**): Steuermann 15,5 %, Gould 36,4 %, Körber 10,8 %.

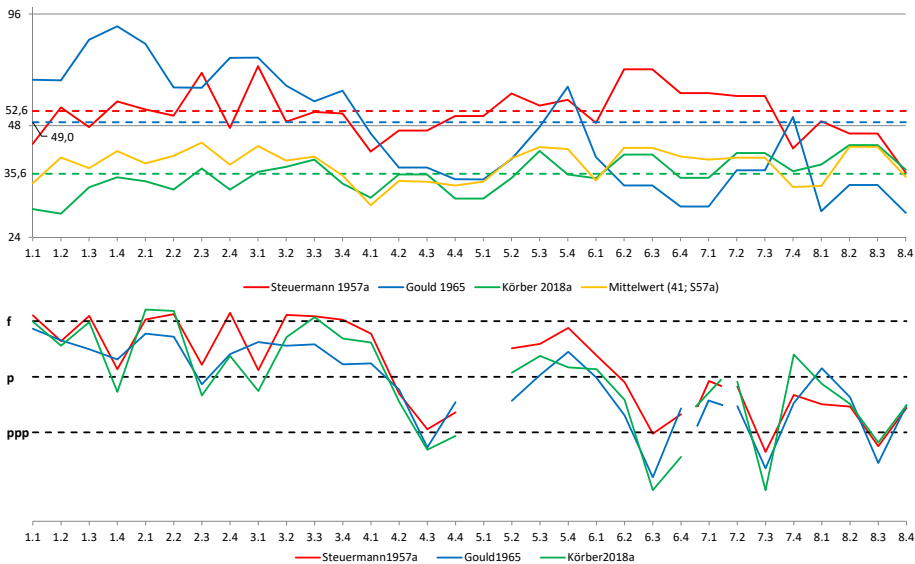
⁹² Steuermann an Gielen, 24.7.1942 (vgl. Anm. 57).

⁹³ Besonders groß ist die Tendenz zu einem schnelleren Tempo bis ins Jahr 1965. Von den neun untersuchten Aufnahmen, die bis 1965 aufgenommen wurden, liegen nur zwei unter 40 bpm (Jacobs 1958 und Kadosa 1958); umgekehrt liegen von den zehn analysierten Aufnahmen zwischen 1967 und 1977 nur drei über 40 bpm (Vintschger 1970, Zykan 1970, Majlingová 1977). Nach 1980 liegen nur Schleiermacher 1994 (mit 41,6 bpm nur geringfügig über dem Grenzwert) und Lie 2018a (51,0 bpm) über 40 bpm.

die polyphone Schichtung der ersten vier Takte weitaus präziser herausgearbeitet werden kann. Die Aufnahmen von Markus Groh 2002 (34,9 bpm) oder Till Körber 2018a (35,6 bpm) machen das besonders einprägsam deutlich. Ein Nachteil dieses getragenen Tempos könnte sein, dass der zweite Teil nicht mehr intuitiv auf den ersten bezogen werden kann, sondern dazu tendiert, sich in einzelne Phrasenfragmente aufzuspalten. In der Tat führt dies dazu, dass selbst in einer so strengen Tempo-Konzeption wie der Körbers leichte agogische Tempo-Zunahmen zur Taktmitte der Takte 5, 6, 7 und 8 hin versuchen, einem Zerfallen der sich auflösenden Phrasen im langsamen Tempo entgegenzuwirken. Dies ist zwar auch, zumindest für T. 6 und 7, im rascheren Tempo Steuermanns (bei Lie wiederum besonders am Übergang von T. 6 zu 7) deutlich, fällt hier aufgrund des rascheren Grundtempos aber weit weniger stark auf.

Abb. 9

Schönberg, op. 19: Nr. 3 – Tempo- und Dynamikkurven der Aufnahmen Steuermann 1957a, Gould 1965, Körber 2018a.



Punktuell soll an dieser Stelle nun auch die Dynamik-Gestaltung in die Diskussion einbezogen werden. Ein Vergleich der Dynamik-Kurven (Abb. 9, unteres System)⁹⁴ zeigt zunächst eine enge Korrelation von drei der besprochenen Auf-

⁹⁴ Die Messung der Dynamik-Kurven wurde über den PlugIn *PowerCurve* in *Sonic Visualiser* vorgenommen und eine Konvertierung der so erhaltenen Daten erfolgte über *Dyn-a-matic*:

nahmen des 3. Stücks: Steuermann 1957a, Gould 1965, Körber 2018a. Allerdings weicht Gould im ersten Teil an zwei Stellen signifikant ab, wobei sich ein Zusammenhang von Tempo- und Dynamik-Gestaltung offenbart: Im ersten Takt hebt er nicht, wie Steuermann und Körber, die Terz c^1-e^1 in der rechten Hand dynamisch hervor, da er aufgrund des raschen Tempos den ganzen ersten Takt wie in einen Atemzug zusammenfasst. Am Beginn von T. 3 wiederum lässt Gould die linke Hand zur Oktav auf den Schlag 3.1 hin stark dynamisch anschwellen und überdeckt damit die Phrasenzäsur der rechten Hand. Bei Körber ist an dieser Stelle sehr deutlich, wie konsequent die beiden Schichten dynamisch auseinandergelassen werden. Bei Gould trägt hingegen die dynamische Kopplung der beiden Ebenen stark zum vereinheitlichenden Zug des ersten Teils von Nr. 3 insgesamt bei, wodurch der Bruch zum zweiten Teil ab T. 5 zusätzlich verstärkt wird. Goulds betont auf Irritation hin angelegte Deutung korrespondiert durchaus mit seiner ironisch-distanzierten Analyse des Zyklus in einem Aufsatz, der ein Jahr nach seiner Einspielung von op. 19 verfasst wurde. Hier bezeichnete er die *Sechs kleinen Klavierstücke* als

»rätselhafte, ja sogar ärgerliche kleine Stücke [...]. Mit einemmal prosperierte die Kunst des Miniaturenmalers; Pianissimos wucherten, und Pausen erhielten Fermaten. Eine neue Zeit der Augenmusik brach an. Es war natürlich eine Hintertür, ein Notausstieg für die blinden Passagiere, die sich nicht recht wohl fühlten an Bord des guten Schiffes ›Nachwagnersche Romantik.«⁹⁵

In der Summe könnte man den Steuermann'schen Ansatz als einen traditionalistischen bezeichnen, da er die in Schönbergs Musik angelegten Formfunktionen des klassischen Stils heraushebt: Das Stück wird als ein einziger Gedanke verständlich. Zudem wird durch das rasche Tempo und die geringen Schwankungen das Gewicht von Nr. 3 im Gesamtzyklus deutlich reduziert und damit tendenziell ein ›zusammenfassendes‹ Modell anvisiert (wie dargestellt mit partieller Tendenz zum Accelerando-Modell), das stärker als etwa das Kontrastmodell auf stringenten zyklischen Zusammenhang zielt. Die langsameren Deutungen hingegen scheinen eine – von Schönberg selbst offenbar durchaus auch intendierte – Tendenz zur ›Vereinzelung‹ von Nr. 3 und seiner musikalischen Gedanken zu stärken. Innerhalb der Gesamtform erhält Nr. 3 so deutlich stärkeres Gewicht und balanciert damit tendenziell die Rahmenfunktion von Nr. 1 und Nr. 6 aus oder kann

www.mazurka.org.uk/software/online/dynamic . Die Einordnung der so erhaltenen Kurven in skalierte Dynamik-Grade wurde anhand von Höranalyse und Partitur für jede Aufnahme individuell vorgenommen.

⁹⁵ Gould 1966, S. 188.

Abb. 10

Schönberg, op. 19: Nr. 1 – Notentext.⁹⁶

I

Leicht, zart (♩) ¹ ² etwas zögernd - - - -

ppp p

³ flüchtig ⁴ ⁵ ³ ³

pp p espress.

⁶ ⁷ ⁸ flüchtig

leicht ppp fpp trem.

⁹ r.H. pp flüchtig ¹⁰ ¹¹ rit.. ¹²

¹³ (mit Ton) mf ¹⁴ molto rit.. ¹⁵ ¹⁶ ¹⁷ molto rit..

p ppp ppp

⁹⁶ Schönberg 1968, S. 15 (Copyright 1913 by Universal Edition, renewed 1940 by Arnold Schoenberg).

als Kontrastmoment zur folgenden Nr. 4 dienen, wie etwa bei Henck 1994 und Reimann 1983.

Schönbergs Notation im 1. Stück ist besonders detailreich und analytisch (**Abb. 10**). Manche Zusatzangaben, die in erster Niederschrift und autografer Reinschrift vorgesehen waren, wurden allerdings nicht in die Druckfassung übernommen, so etwa das »rit.« am Ende des ersten Takts. Dies kann als Anzeichen dafür gedeutet werden, dass Schönberg eine zu starke Zerstückelung dieses vielgestaltigen Stücks vermeiden wollte. Gerade in diesem Notentext können manche Details wohl als ausnotierte Techniken pianistischer Interpretationspraxis gelten, wie sie zur Zeit der Komposition gängig waren (aber üblicherweise gerade nicht notiert wurden). So kann etwa die eröffnende Zweiunddreißigstelfigur als arpeggierter Akkord verstanden werden, der um ein Zweiunddreißigstel vor dem f^1 in T. 1 einsetzende Bassakkord als Dokument asynchronen Spiels (*dislocation*).⁹⁷

Die Phrasen sind deutlich durch Generalpausen (T. 2.1, 4.4, 12.2) sowie durch Phrasierungsbögen und/oder ein Nachlassen der Bewegungsdichte (T. 3.3., 5.4) markiert. Zudem sind an vier Stellen Tempo-Modifikationen vorgeschrieben, mittels derer die Phrasen im Sinne eines *phrase arching*⁹⁸, also eines Tempodynamik-Bogens, gestaltet werden (T. 2, 11, 13, 14). Die Funktionen der Sonatenform sind in Umrissen erkennbar: 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 die auf ein Tremolo mit motivischen Reminiszenzen reduzierte »Durchführung« (T. 8.2–12)⁹⁹ 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 T. 1

⁹⁷ Vgl. dazu insbesondere Peres Da Costa 2012, S. 41–100.

⁹⁸ Vgl. Cook 2013, der die für einen »structuralist performance style« so grundlegende Praxis und Theorie des *phrase arching* breit kulturhistorisch kontextualisiert (S. 212–222).

⁹⁹ 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 (vgl. unten), während das Tremolo in T. 8.2 direkt aus der flüchtigen Figur vom Beginn dieses Takts 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 Themenkontrasts – siehe etwa seinen (nicht datierten) »Entwurf einer Vortragsfolge ...«, T50.19 (in: Jacob 2005, Bd. 2, S. 675) – deutlicher in T. 7 als in T. 4.5 ausgeprägt. Letztere Phrase hat durch ihre chromatisch fallende Linie (vgl. die melodisch-harmonische Analyse in der annotierten Partitur, S. 1–2) und ihren polyphonen Satz doch einen stark überleitenden Charakter, während die thematisch kontrastierende Gestalt in T. 7 durch die Veränderung der Satztechnik kompositorisch scharf markiert ist. Letztlich ist diese »formalistische« Diskussion aber unbedeutend, da hier ja eine durch die Interpretation geschaffene Form im Zentrum der Überlegungen stehen soll.

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 Takts hin: »The melody in bar 13 should be somehow the same voice which started in the beginning.«¹⁰⁰ 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. Der öffnende Charakter der ›Halbkadenz‹ am epilogartigen Schluss (T. 15–17) verbindet das 1. Stück besonders sinnfälligerweise mit dem folgenden: Der liegende Akkord $e^2-gis^2-dis^3$ ist deutbar als Nebenakkord (»NC«) zu den Tönen von d-Moll/D-Dur, die in der linken Hand gebracht werden (T. 15–17), der Pänultima-Akkord gleichsam als Nebenakkord des Nebenakkords. Um die Quart f^1-b^1 bereichert, führt der Schlussakkord wiederum als Nebenakkord chromatisch hin auf die zentralen Gerüsttöne von G-Dur/h-Moll am Beginn des 2. Stücks ($f \rightarrow fis, b \rightarrow h, e \rightarrow d, gis \rightarrow g, dis \rightarrow d$).¹⁰¹

Wesentlich scheinen für eine pianistische Deutung hier zumindest zwei Aspekte (**Abb. 11** / Video-Beispiele 4–6¹⁰²): Zum einen die Wahl des absoluten Tempos, zum anderen die Strategie der Phrasengestaltung mittels agogischen Tempo- und Dynamik-Modifikationen. Erneut fällt Gould durch eine extreme Tempo-Wahl auf, hier wählt er ein sehr langsames Grundtempo (77,2 < 87,4 bpm) – nur wenig über den Minimalwerten (Majlingová 1977: 70,5 / Vintschger 1970: 70,7 / Dünki 2005: 71,8), von den ›exterritorialen‹ Tempi bei Bucquet 1973 (62,1) und Harris 1951 (57,1) abgesehen. Als solcher wird dieser langsame Modus aber zunächst kaum kenntlich, da er am Beginn durch extreme Beschleunigungen zur Taktmitte hin (T. 1–4) destabilisiert ist, während später starke Verzögerungen formale Brüche erzeugen, etwa vor und während dem ›Seitentema‹ in T. 7 – das Tempo wird erst mit dem Tremolo in T. 8.3 wieder aufgenommen, was vielleicht dafür spricht, dass Gould hier eine bedeutsame Zäsur erkennt. Die Dramaturgie beruhigt sich im großen Bogen, den Gould über das Tremolo der Durchführung legt und den er in Reprise und Coda hinein verlängert (ausgenommen die charakteristische Beschleunigung in T. 15.4–16.2, wo er wie nahezu alle anderen Interpretinnen und Interpreten das Tempo beschleunigt, wohl um ein allzu rasches Ausklingen des *ppp*-Klangs in der rechten Hand zu verhindern). Erkennbar ist auch, dass Gould den ›Barkarolen-Rhythmus‹ in T. 16 von der Tempo-Konzeption her auf den

¹⁰⁰ Steuermann an Gielen 24.7.1942 (vgl. Anm. 57).

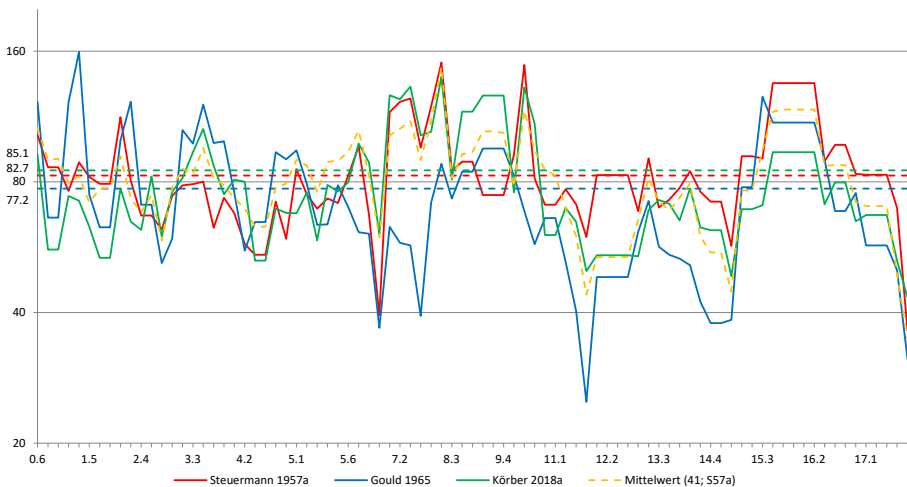
¹⁰¹ Vgl. annotierte Partitur (wie bei **Abb. 1**), S. 3–4.

¹⁰² Schönberg, op. 19 Nr. 1 – ebd., S. 1–3, mit den Aufnahmen Steuermann 1957a, Gould 1965, Körber 2018a:
<https://phaidra.kug.ac.at/o:98025> (Steuermann 1957a),
<https://phaidra.kug.ac.at/o:98029> (Gould 1965),
<https://phaidra.kug.ac.at/o:98026> (Körber 2018a).

Anfang bezieht. Eine weitere Besonderheit von Goulds Interpretation ist, dass er die mit »flüchtig« überschriebenen Passagen (T. 3.4, 8.1–8.2, 10.2–10.3), insbesondere die zweite und dritte nicht – wie die meisten anderen Pianistinnen und Pianisten – durch ein erhöhtes Tempo realisiert, sondern sie im Gegenteil gleichsam zu buchstabieren scheint. Damit entfällt weitgehend die Signalfunktion dieser beiden Figuren, welche die »aktive« Phase der Durchführung einrahmen. Insgesamt ist hier noch stärker als in Nr. 3 deutlich, wie sehr Goulds vagierende Tempo-Konzeption eher auf eine Fragmentierung und Isolierung der Gesten als auf übergreifende Zusammenhänge zielt.

Abb. 11

Schönberg, op. 19: Nr. 1 – Tempo-Kurven der Aufnahmen Steuermann 1957a, Gould 1965, Körber 2018a.



Wie wenig das Haupttempo gerade im 1. Stück letztlich greifbar ist, wurde bereits angemerkt. Die geringe Relevanz dieses Parameters zeigt sich nicht zuletzt darin, dass mit einem ähnlichen Haupttempo vollkommen unterschiedliche Konzeptionen realisiert werden können. So liegt Steuermanns Deutung ein nur wenig rascheres Grundtempo als Goulds zugrunde, es nähert sich dem Mittelwert ($82,7 < 87,4$ bpm). Doch Steuermanns Tempo-Konzeption ist weit ausgeglichener. Er hebt ebenfalls den Einsatz des kontrastierenden Gedankens in T. 7 hervor, allerdings anders als Gould durch starke Verzögerung in T. 6¹⁰³ und abrupte Beschleuni-

¹⁰³ Lars Laubhold weist darauf hin, dass im Gegensatz zu allen anderen von ihm herangezogenen Vergleichsaufnahmen einzig Steuermann in T. 6 das Staccato in der Mittelstimme

gung in T. 7. Es ergibt sich dadurch in Steuermanns Konzeption weit deutlicher als bei Gould eine übergeordnete Dreiteiligkeit (T. 1–6 / 7–12 / 13–17), auch bedingt dadurch, dass das mikrostrukturelle *phrase arching* innerhalb der Takte 1–6 und auch später, etwa in T. 14, nur äußerst dezent gehandhabt wird – in Übereinstimmung mit den Anweisungen im Gielen-Brief also eher die »unity of tempo« herausgestellt wird. Lars Laubhold legt anhand der in vieler Hinsicht ähnlich angelegten Aufnahme Steuermanns aus dem Jahr 1963 dar, der Pianist gebe der ersten Espressivo-Phrase des Stücks (T. 4.5–6.3) »durch seine Binnenphrasierung [...] den metrischen Gestus konventioneller, tonal und periodisch organisierter Musik«¹⁰⁴ und betont ebenfalls die durch »konventionelles Phrasierungsrubato« entstehende Dreiteiligkeit in Steuermanns Auffassung. In einer genaueren Vergleichsstudie wird gezeigt, dass Steuermanns Interpretation für viele Interpreten, etwa Mauricio Pollini oder Herbert Henck, aber auch den am *PETAL*-Workshop beteiligten Till Alexander Körber Vorbildwirkung im weitesten Sinn gehabt haben dürfte¹⁰⁵; ihre Tempo-Kurven von Nr. 1 weisen starke Übereinstimmungen auf, bei Henck freilich mit geringeren Tempo-Schwankungen, wie sie für an neuer Musik nach 1945 geschulte Ansätze charakteristisch sind (relative Standardabweichungen – Steuermann 1957a: 26,2 / Pollini 1974: 20,3 / Henck 1994: 18,4 / Körber 2018a: 30,0). Die hohe Standardabweichung bei Körber weist auf das bei ihm abrupt angehobene, fast verdoppelte Tempo im Seitenthema hin – es steht im äußersten Gegensatz zu Gould, der hier bis zum halben Tempo verlangsamt. Eine Tempo-Mittelung der drei Formteile (T. 1–6 / 7–12 / 13–17) ergibt eine deutliche Dramaturgie ›langsam–schnell–langsam‹ bei den genannten, von Steuermann ausgehenden Pianisten mit leicht unterschiedlichen Ausprägungen (Steuermann 1957a: 75,6 ÷ 92,5 ÷ 81,6 / Pollini 1974: 77,6 ÷ 85,3 ÷ 79,8 / Henck 1994: 81,5 ÷ 86,5 ÷ 59,6 / Körber 2018: 73,8 ÷ 94,2 ÷ 67,5). Verglichen damit ergeben sich in eher unorthodoxen Aufnahmen wie Gould 1965, Liubimov 1971 oder Majlingová 1977 weitaus weniger stringente

(*e²–dis²–g²*) realisiere (Laubhold 2018, S. 81 in Bezug auf Steuermann 1963). In der Tat dürfte die beeindruckend präzise Artikulation Steuermanns an dieser Stelle der Hauptgrund für die deutliche Tempo-Abnahme sein (und diese dann insofern weniger von der konzeptionellen Absicht abhängen, eine großformale Zäsur zu markieren – vgl. Utz i. V.). In einigen Aufnahmen wie Henck 1994, Körber 2018a und Skogstad 2018a finden sich Ansätze, die quasi polyphone Gleichzeitigkeit von Staccato und Legato an dieser Stelle umzusetzen; tatsächlich wird aber in den meisten Aufnahmen, allein schon aufgrund des Pedalgebrauchs, eine solche Differenzierung nicht hörbar.

¹⁰⁴ Laubhold 2018, S. 80. Steuermann riet in seinem Brief an Gielen: »you must try to keep the balance between unity of tempo, (which is here needed very much to make it sound like normal music, not as a continuous recitative) and between the needs of the expression, the necessity of separating clearly the phrases and the characters« (Steuermann an Gielen, 24.7.1942, vgl. Anm. 57).

¹⁰⁵ Vgl. dazu Utz i. V.

Modelle, wobei in vielen Fällen, wie bei Gould exemplarisch gezeigt, keine klare Abschnittsbildung nachvollzogen werden kann. Auffällig ist jedoch Majlingovás extreme Beschleunigung im Mittelabschnitt auf ziemlich genau das doppelte Tempo (Tempofolge 48,4 ÷ 96,0 ÷ 72,5).

Steermanns Deutung und die mit ihr verwandten Ansätze lassen sich somit wiederum im weitesten Sinn als traditionalistisch verstehen, als ein Hindeuten auf klassische formale Funktionen und großformale Gliederung. In Bezug auf den Gesamtzyklus erhält das 1. Stück so eine gewisse Abgeschlossenheit, die es von den folgenden Stücken abtrennt; zusammen mit einem eher langsamen Tempo scheint damit zunächst das Eröffnungsmodell angepeilt zu werden. Sichtbar wird so zum einen, dass die Heraushebung des 1. Stücks auch durch eine differenziertere Binnenstrukturierung und nicht nur durch die Wahl des absoluten Tempos erreicht werden kann. Zum anderen wird im weiteren Verlauf auch deutlich, etwa an der unterschiedlichen Auffassung des 3. Stücks bei Steermann und Körber, dass damit noch keineswegs eine gleichsam unverrückbare Entscheidung über die Dramaturgie des gesamten Zyklus getroffen ist.

4. Zur Konzeption der Makroform von Schönbergs op. 19 aus interpretatorisch-performativer Sicht

Abschließend sollen hier nun noch die von den drei mit *PETAL* assoziierten Pianisten/Pianistin während des Workshops eingebrachten Perspektiven auf die Interpretation von Schönbergs op. 19 thematisiert werden.¹⁰⁶ Insgesamt zeigte sich dabei selbst – oder gerade – im Umgang mit einem so stark analytisch vorgeprägten Material wie der annotierten Partitur der von John Rink prominent für die Interpretationsperspektive herausgehobene Stellenwert einer »informed intuition«¹⁰⁷, eines differenzierten, durch eigene professionelle Erfahrung geprägten und gefilterten Umgangs mit möglichen Deutungen, der sich aus einer intuitiv-analytischen Auseinandersetzung mit einem Notentext und gegebenenfalls auch mit Tonaufnahmen anderer Interpretinnen und Interpreten¹⁰⁸ ableiten lässt. Sehr rasch wurde im Rahmen des Workshops klar, dass alle drei Ausführenden keine

¹⁰⁶ Alle folgenden direkten und indirekten Zitate sind der Audio-Dokumentation des *PETAL*-Workshops vom 22.–24.3.2018 an der Kunstuniversität Graz entnommen und werden hier nicht einzeln nachgewiesen. Auch diese Audio-Dokumentationen sind über das *Phaidra*-Repositorium zugänglich: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98021> (vgl. Anm. 27).

¹⁰⁷ Rink 2002, S. 36.

¹⁰⁸ Im Rahmen der Vorbereitungen für den Workshop wurde allen drei assoziierten Klavier Spielenden der Zugang zu allen im Rahmen unseres Projekts gesammelten Aufnahmen und Tempo-Messungen von op. 19 ermöglicht.

lineare Übertragung von (struktur-)analytischen Erkenntnissen oder von Strategien anderer Pianistinnen und Pianisten in die eigene Interpretation anstrebten. Vielmehr wurde von allen dreien deutlich das Bedürfnis artikuliert, angesichts der großen Menge an Detail-Informationen einen intuitiven Zugang zum Werk zu wahren.

Tabelle 7 (⇒) zeigt eine Gesamtübersicht über die insgesamt je vier Aufnahmen des Zyklus durch die drei Interpretierenden. Hier kann zunächst festgehalten werden, dass – zumindest aus Sicht der hier dokumentierten Parameter – Till Alexander Körber am stärksten bei seiner ursprünglichen Deutung blieb. Die Abweichungen zwischen den vier Aufnahmen betragen bei ihm jeweils nur wenige Sekunden bzw. bpm. Auffallend ist einzig die zunehmende Dehnung des 2. Stücks in den Workshop-Aufnahmen, eventuell erklärbar aus dem Wunsch heraus, gerade in diesem viel analysierten Stück die zugrunde liegenden Tonbeziehungen in der Workshop-Situation durch ein etwas breiteres Tempo besonders transparent zu machen.

Bei Håkon Skogstad sind in Bezug auf Dauer und Prozentanteile im Grunde nur im 6. Stück signifikante Veränderungen festzustellen: Die in der ersten Aufnahme noch klar erkennbare Tendenz zum Finalmodell wird während des Workshops zugunsten des Rahmenmodells zunehmend aufgegeben, akzentuiert durch eine ebenfalls leicht zunehmende Verkürzung des 5. Stücks als Kontrastmoment, während das 2. Stück eher verlängert wird und in allen drei Workshop-Aufnahmen sogar die Dauer des 3. Stücks übertrifft. Auffällig ist daneben die deutlich höhere relative Standardabweichung von den Haupttempi in allen Stücken der Workshop-Aufnahmen.¹⁰⁹ Skogstad begründete dies klar durch den Einfluss der älteren Tonaufnahmen, insbesondere von Sanromá 1937, einer Aufnahme, die er im Rahmen seines künstlerischen Doktoratsprojekts als ›re-enactment‹ minutiös rekonstruierte und neu einspielte.¹¹⁰

¹⁰⁹ Diese führt etwa dazu, dass das 1. Stück im Workshop-Konzert (Skogstad 2018d) einen sehr hohen Tempo-Wert von 97,8 bpm erreicht, dennoch aber mit 1:20 nur ganz geringfügig unter der Dauer der ersten Aufnahme von 1:24 (Tempo 85,7 bpm) liegt. Die Zunahme von Rubati in den Workshop-Aufnahmen ist besonders gut auch am 3. Stück zu sehen, wo die relative Standardabweichung von 9,5 % vor dem Workshop (Minimalwert innerhalb aller 55 Aufnahmen) auf Werte zwischen 19,4 und 23,8 % während des Workshops anstieg.

¹¹⁰ Ein Video dieses ›re-enactment‹, in dem die originale Aufnahme Sanromás und Skogstads Rekonstruktion ineinander überblendet werden, wurde im Rahmen des *PETAL*-Workshops präsentiert und findet sich online unter <https://youtube.com/watch?v=WA6Ul2Uo0TA>. Zum Konzept des ›embodiment‹ und ›re-enactment‹ vgl. Köpp 2016. Skogstad führte zum Konzept seiner Interpretation von op. 19 aus: »I have my own ›historical performance‹ agenda in all of this – neither trying to play it as historically ›correct‹ as possible, nor being as contemporary as possible. Rather challenging myself [...] by committing to ›becoming‹ Sanromá (giving authority to the recording more so than the score). What came out of the

Bei Han-Gyeol Lie verstärkte sich in den Workshop-Aufnahmen insbesondere die Tendenz zu einer kurzen Gesamtdauer; in der zweiten Workshop-Aufnahme (Lie 2018c) reicht Lie mit 4:03 an die kürzesten untersuchten Aufnahmen Steiner 1962 (3:58) und Zykan 1970 (4:01) heran, und zwar insbesondere durch eine starke Verknappung des 3. Stücks, wobei sie hier alle anderen gemessenen Aufnahmen unterbietet bzw. ein neues Maximal-Tempo erreicht ($0:34 < 0:59 / 14,1 < 18,9$ mit dem Tempo $65,0 > 37,9$ bpm). Aber auch alle anderen fünf Stücke zeigen eine deutliche Tendenz zur Verknappung. Beim Workshop-Konzert wird in den Rahmenstücken diese Tendenz wieder zurückgenommen, sodass sich, weiterhin auf hohem Tempo-Niveau (Gesamtdauer 4:35), ein recht deutliches Rahmenmodell ergibt.

Die **Abbildungen 12 bis 14** zeigen nun Tempo-Kurven über den gesamten Zyklus der drei Ausführenden in der Prä-Workshop-Aufnahme (2018a) und der Aufnahme des Workshop-Konzerts (2018d), verglichen mit den Mittelwerten der 41 Pianistinnen und Pianisten. In den Video-Beispielen 7–9 kann die Prä-Workshop-Aufnahme zusammen mit der annotierten Partitur nachvollzogen werden. Diese Graphen sollen nun abschließend mit Aussagen der drei Pianistinnen und Pianisten zusammengelesen werden.

Im Rahmen des Workshops verbalisierte Håkon Skogstad durch folgende Hinweise die Kernpunkte seiner (Workshop-)Interpretation:

- Der Charakterunterschied zwischen Nr. 5 und Nr. 6 soll herausgehoben werden (Nr. 5 wird relativ rasch, Nr. 6 dagegen relativ langsam genommen); hier wird explizit an Sanromás Accelerando-Modell angeknüpft.
- Pausen zwischen den Stücken werden als Verbindungen, nicht als Trennungen aufgefasst.
- Die unterschiedliche Charakteristik aller sechs Stücke soll herausgearbeitet werden (Skogstad verwendet die Vorstellung von »sechs Bildern«); ein zyklischer Zusammenhang soll nicht forciert werden, sondern gleichsam von selbst entstehen.
- Der »rhetorische« Interpretationsansatz älterer Tonaufnahmen führt eher zur Hinwendung zu musikalischen Details; dieses Prinzip wird aufgegriffen; daneben kann auch die Herausarbeitung von Charakterunterschieden als »rhetorisch« im weitesten Sinn begriffen werden.
- Ergänzt wurden diese Leitideen durch Beobachtungen des »informierten Hörers« Kilian Sprau zur »räumlichen« Qualität von Skogstads Deutung, die insbesondere durch differenzierten Pedalgebrauch bewirkt sei.¹¹¹

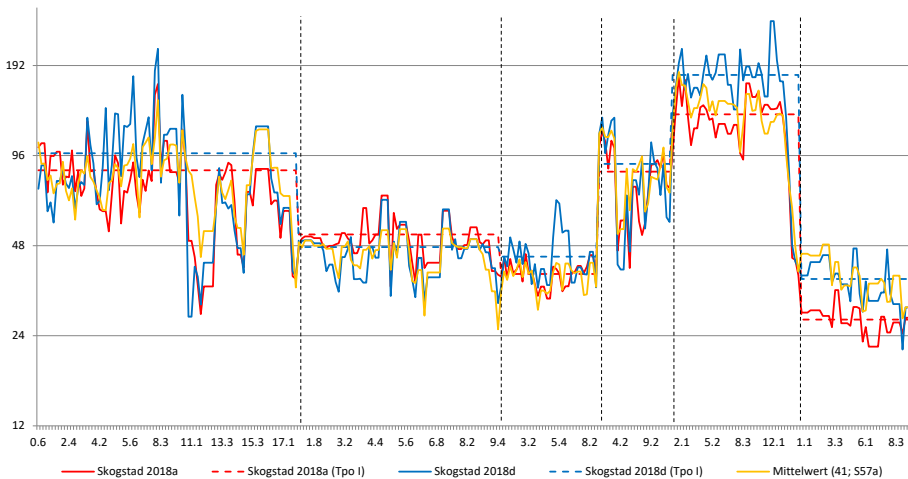
concert at the workshop was (in my view) an interesting symbiosis between me and Sanromá, where I allowed my own artistic choices to have dialogue/conflict with the recreated recordings.« (E-Mail an die Autoren, 23.7.2019.)

¹¹¹ Sprau bezog sich hier auf Skogstads Deutung 2018b.

Die absoluten Tempo-Kurven in **Abbildung 12** zeigen anschaulich die deutliche Tendenz zur Beschleunigung im Workshop-Konzert, von der nur das 2. Stück ausgenommen ist. Im 1. Stück ist die durch die frühen Einspielungen motivierte Rubato-Gestaltung besonders auffällig; der Bogen der Durchführung reicht hier vom Spitzentempo in T. 8.2 (219,5 bpm) zum Quasi-Stillstand in T. 11.1 (27,8 bpm), wobei das Tempo auf ein Achtel des Spitzenwerts reduziert wird (die Schwankungen sind in der Kurve sehr plastisch erkennbar). Während bis T. 8 die Workshop-Aufnahme 2018d durchweg über dem Mittelwert liegt, befindet sich die Prä-Workshop-Aufnahme nahezu immer darunter. Die großen Schwankungen tragen dazu bei, dass diese Differenz in der Spieldauer kaum manifest wird. Auffällig ist weiterhin die starke ›rhetorische‹ Beschleunigung zu Beginn des zweiten Teils von Nr. 3 in der Workshop-Aufnahme (T. 5.2–6.3). Insgesamt ist der drängende Charakter der Workshop-Interpretation aus den Kurven deutlich ablesbar, der sich auch (wohl zum Teil im Gegensatz zu Skogstads Intention, den Kontrast zwischen Nr. 5 und 6 zu stärken) in eine raschere Gestaltung von Nr. 6 hinein fortsetzt, wo sich die Strategie am deutlichsten von der Prä-Workshop-Aufnahme unterscheidet. Deutlich wird an dieser Stelle, wie sehr Interpretationen während des Spiels Eigendynamiken entfalten, die auch gegebenenfalls vorhandene konzeptuelle Voraussetzungen modifizieren oder annullieren können.

Abb. 12

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurve der Aufnahmen Skogstad 2018a (Prä-Workshop) und Skogstad 2018d (Workshop-Konzert) mit Mittelwerten aus 41 Aufnahmen.¹¹²



¹¹² Video-Beispiel 7: Schönberg, op. 19 – annotierte Partitur, mit der Aufnahme Skogstad 2018a: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98016>.

Till Alexander Körber führte im Rahmen des Workshops aus, dass der Faktor des Raums seine Tempo-Wahl und Gestaltung des Zyklus stark beeinflussen könnte (langsamere Tempi etwa sind eher in einem größeren Raum mit viel Nachhall realisierbar). Zudem betonte er mehrfach, seine Interpretation nicht zu planen (insbesondere nicht ihren zyklischen Zusammenhang), hob aber auch hervor, durch die freiere Herangehensweise der Kollegin Lie und des Kollegen Skogstad ermutigt worden zu sein, in seiner Interpretation weniger strukturelle Details »zeigen« zu wollen, sondern das Vertrauen zu haben, dass sich diese Details wie von selbst mitteilen (siehe weiter unten die Stellungnahme von Lie).

Ohne Zweifel hört man Körbers Interpretationen an, dass sie an der in der Auführungspraxis neuer Musik gängigen Präzision und Detail-Arbeit geschult sind, die Körber als Komponist und auf zeitgenössische Musik spezialisierter Pianist stark in seine Deutung mit einbringt, hierin vergleichbar etwa dem Ansatz Herbert Hencks (1994). Die Tendenz zur Texttreue, die dabei eine gewichtige Rolle spielt, zeigt sich nicht zuletzt an den weitgehend geringen Werten der relativen Standardabweichung vom jeweiligen Haupttempo (vgl. → **Tab. 7**, unten rechts – freilich gilt dies nicht für die bereits unter II.3. diskutierten relativ großen Abweichungen in Nr. 1). Ein Resultat davon mögen auch die bereits erwähnten geringen Schwankungen in seinen vier Aufnahmen sein. Nichtsdestotrotz hat Körber vielleicht am stärksten den Aspekt der intuitiven Herangehensweise in den Vordergrund gestellt. Er habe sogar »gegen den Eindruck von Einheit in diesen sechs Stücken« gearbeitet, da sich durch das vielfache Hören [und Spielen] des Zyklus die Reihenfolge der sechs Stücke [zu] stark in seinem Denken festgesetzt hätten. Auch er zielt auf den individuellen Charakter jedes einzelnen Stücks; insbesondere versteht er die ersten drei Stücke als »langsam«, sie hätten daher eine Tendenz zur Individualisierung und weniger zu einem großen Bogen, der auf Nr. 6 hinführt. Kilian Sprau beschrieb Körbers Deutung als kontinuierliches Auf und Ab von Energieflüssen im Sinne einer Wellenform, wobei Nr. 4 hiervon ausgenommen sei und wie eine »Ebene« den Wellen gegenüberstehe.¹¹³

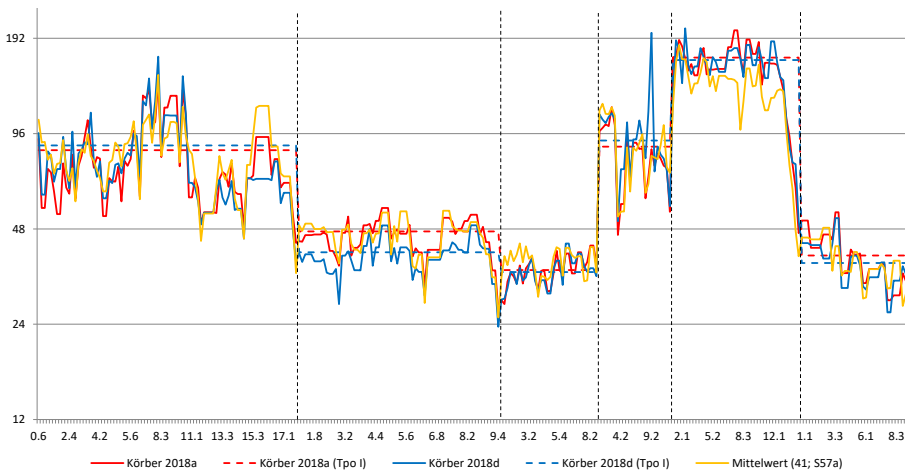
Tatsächlich ist die bereits in Körbers Prä-Workshop-Aufnahme angelegte Tendenz zu einem Kontrastmodell, das die Stücke 4 und 5 markant von 3 und 6 abhebt, während des Workshops in zunehmend expliziter Form zu beobachten (**Abb. 13**). Dies führte in der gleichsam überstürzten Deutung von Nr. 4 während des Workshop-Konzerts sogar dazu, dass die Viertelpause in T. 9.2 de facto zugunsten des vorwärtsdrängenden Impetus getilgt wurde (vgl. den abrupten Kurvenauschlag an dieser Stelle in **Abb. 13**). Ebenso ist dieser Impetus in Nr. 5 deutlich, wo Körber in T. 8.2–8.3 (am Ende des zweiten ›Themenversuchs‹) ohne Zäsur fortfährt (ganz im Gegensatz zu nahezu allen anderen Interpretationen,

¹¹³ Sprau bezog sich hier auf Körbers Deutung 2018b.

wie der hier steil abfallende Mittelwert anzeigt).¹¹⁴ Deutlich zugespitzt gegenüber der ersten Aufnahme ist auch die Vorstellung von drei quasi langsamen Sätzen zu Beginn, was sich insbesondere in einer breiteren Konzeption von Nr. 3 niederschlägt. Somit kann trotz der großen Konstanz von Körbers Interpretation (die auch in der großen Übereinstimmung mit den Mittelwerten deutlich wird) eine klare Entwicklung erkannt werden, die ihren Sinn wohl auch in einer widerständigen Tendenz des Einzelnen gegen das Ganze hat, wie sie der Pianist im Workshop deutlich artikulierte.

Abb. 13

Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19: Tempo-Kurve der Aufnahmen Körber 2018a (Prä-Workshop) und Körber 2018d (Workshop-Konzert) mit Mittelwerten aus 41 Aufnahmen.¹¹⁵



Han-Gyeol Lies Aufnahmen während des *PETAL*-Workshop-Konzerts zeigen möglicherweise die stärkste Resonanz auf die zur Verfügung gestellten Materialien (annotierte Partitur, Tonaufnahmen), wobei auch hier, wie bei Skogstad, die Begegnung mit den frühen Tonaufnahmen besonders prägend war. Die annotier-

¹¹⁴ Der spezifisch Körber'sche Zugang zu Nr. 5 zeigt sich vielleicht am besten an den äußerst geringen Standardabweichungen vom Haupttempo (vgl. **Tab. 7**); die von Schönberg durch Zäsurzeichen (»Luftpausen«) vorgegebene Gliederung wird im Rahmen des strikten Tempos zugunsten eines fließend-fortlaufenden Charakters kaum nachvollzogen. In 2018c unterbietet Körber gar mit 8,8 % seinen Minimalwert von 10,2 % aus 2018a. Nur Groh 2002, Henck 1994, Steiner 1962 und Pollini 1974 – vorwiegend an zeitgenössischer Musik geschulte Pianisten – erreichen in Nr. 5 ähnlich geringe Werte.

¹¹⁵ Video-Beispiel 8: Schönberg, op. 19 – annotierte Partitur, mit der Aufnahmen Körber 2018a: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98027>.

te Partitur belegte für Lie vor allem die Mehrdeutigkeit des musikalischen Details (»das Notierte ist sehr fragil, es gibt immer eine Variation zu der notierten Idee, die dahintersteht«). Gerade die daraus resultierende Brüchigkeit, der fragmentarische Charakter der Stücke erfordere aber einen eher kompakten Zugriff in der Aufführung. Im pointierten Gegensatz zu den beiden Kollegen sieht Lie die *Klavierstücke* op. 19 nicht als »Charakterstücke«; sie versuche daher, Binnenkontraste zwischen den Stücken zu vermeiden und einen ähnlichen Zugang zu jedem der Stücke zu finden. Dabei entwickelte sie einen durchaus auch analytischen Ansatz, der davon ausgeht, dass in jedem Stück ein bestimmtes Element oder Merkmal auf das kommende Stück vorausweist und somit einen »kritischen Punkt« in der Deutung der Stücke darstelle: In Nr. 1 wird in T. 13 (»mit Ton«) auf die auftaktigen Melodiefiguren in Nr. 2 hingewiesen; die zweite dieser Figuren in Nr. 2 (T. 6, »etwas gedehnt«) wiederum nimmt den getragenen Charakter von Nr. 3 vorweg. Dort ist in T. 5 die Anfangsfigur aus Nr. 4 angedeutet. T. 7 in Nr. 4 (*h-c-d*) bildet dann einen Ruhepol in Nr. 5 (T. 7–8, *h-c-h-es-d*); genau diese in einen Akkord eingewobene chromatische Motivik wiederum stellt das vorletzte Ereignis von Nr. 6 dar (T. 8).

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund hat Lie unter den drei Workshop-Mitwirkenden wohl am stärksten den zyklischen Zusammenhang forciert, etwa indem sie sich weitgehend über Schönbergs Gebot der Pausen zwischen den Stücken hinweggesetzt und zudem die langsamen Stücke 2, 3 und 6 recht oder sehr zügig genommen hat. Berücksichtigt man zudem ihre sehr freie Detail-Gestaltung von Nr. 1, könnte man Lies zyklisches Konzept vielleicht so deuten, dass nach dem vielgliedrigen, heterogenen, »suchenden« Charakter des Kopfstücks vermehrt formale Stringenz eingebracht wird.

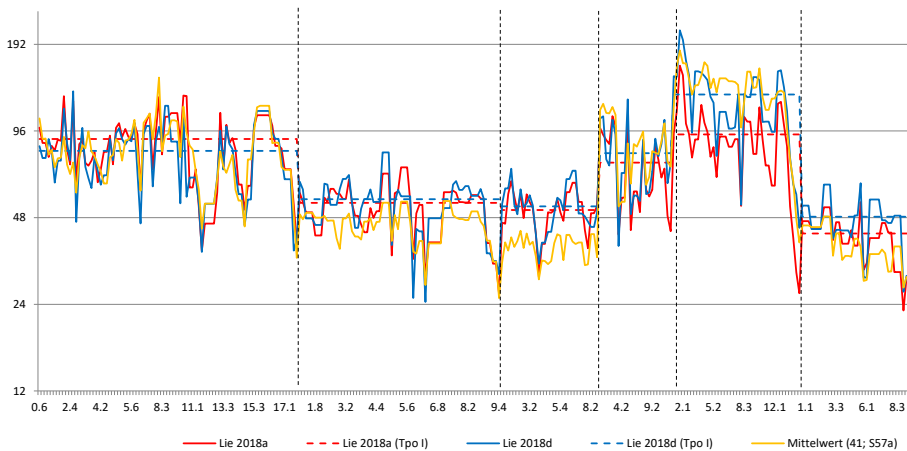
Der Vergleich ihrer Gesamtdeutungen in der Tempokurve macht sichtbar, dass die Interpretation im Rahmen des Workshops 2018d insgesamt markantere Tempo-Schwankungen aufweist als die Prä-Workshop-Aufnahme 2018a (**Abb. 14**). Die Tendenz zum zusammenfassenden Charakter der Stücke 4–6 tritt durch ein deutlich erhöhtes Grundtempo klarer hervor, während umgekehrt der »schweifende« Charakter von Nr. 1 durch ein langsames Tempo verstärkt ist. Auch wenn das Haupttempo von 2018d (81,9 < 87,4) keineswegs übermäßig langsam erscheint, neigt Lies Deutung im ersten Stück hörbar zur Fragmentarisierung. Ein Einfluss historischer Aufnahmen ist hierbei auch am betont asynchronen Spiel deutlich (die Asynchronizität von linker und rechter Hand macht aus dem Auftakt zu Beginn eine Art Quintole, eine Spielweise, die sich etwa bei Walter Gieseking 1925 findet¹¹⁶). Es ist hörbar, dass eine solche Interpretation nicht auf formale Stringenz

¹¹⁶ Hierbei zieht Lie den Ton *h'* in der rechten Hand vor, während Gieseking diesen Ton auf die erste Zweiunddreißigstelnote in der linken Hand (*a*) folgen lässt.

hin angelegt ist, sondern auf ein eher schweifendes Verweilen im Augenblick, wobei die in dieser Hinsicht extremsten Deutungen von Harris, Bucquet und Majlingová zum Zeitpunkt des Workshops noch gar nicht in unseren Erhebungen (und damit auch nicht in der annotierten Partitur) berücksichtigt waren (und gegebenenfalls diese Tendenz Lies noch verstärkt hätten). In gewisser Hinsicht wird dieser spontaneistische Charakter auch in den folgenden Stücken beibehalten, in denen sich durchweg nahezu irrationale Tempospitzen finden, die keine klare analytische Begründung haben; dazu zählen insbesondere die Verkürzung von längeren Noten- oder Pausenwerten (Nr. 2: Viertelpausen T. 4.4 und 5.3/Nr. 3: halbe Note T. 6.2/Nr. 4: Auftakt T. 5.2/Nr. 5: T. 1) oder weit überproportionale Verlangsamungen (so am Ende des ersten Teils von Nr. 3 oder an der bereits bei Körber diskutierten Stelle T. 8.2–8.3 in Nr. 5).

Abb. 14

Schönberg, op. 19: Tempo-Kurve der Aufnahmen Lie 2018a (Prä-Workshop) und Lie 2018d (Workshop-Konzert) mit Mittelwerten aus 41 Aufnahmen.¹¹⁷



Lie hat in der Diskussion ihre Konzeption als durchaus bewusste Reaktion auf die annotierte Partitur und die Auseinandersetzung mit den historischen Aufnahmen beschrieben, wobei eine kaum verdeckte Tendenz zur Kritik am analytisch-didaktischen Impuls vieler neuerer Aufnahmen durchscheint:

»Es gibt bessere und schlechtere Aufnahmen. Interpretationen wie die Pollinis oder Einspielungen der 1990er-Jahre scheinen mir nicht mehr zeitgemäß und tendenziell

¹¹⁷ Video-Beispiel 9: Schönberg, op. 19 – annotierte Partitur, mit der Aufnahme Lie 2018a: <https://phaidra.kug.ac.at/o:98028> .

weniger nahe am Werk. Es wird herangezoomt, die Details der einzelnen Stücke werden fokussiert. Dieses Hineinhören hat die Tendenz, Atonalität zu einem Kuriosum zu machen. Vielleicht hat man Schönberg in den 1990er-Jahren noch mehr als neue Musik verstanden. Das Heranzoomen in diesen neueren Aufnahmen macht die Stücke episch und symphonisch. Die älteren Aufnahmen hingegen zeigen plastisch die Kürze der Stücke. Heute ist Schönberg ein Klassiker, an seiner Musik muss nichts mehr gezeigt werden. Ein Schumann-artiges Nachhören bei der Interpretation der Schönberg-Stücke empfinde ich heute als anti-historisch.«

Wohl auch motiviert durch die Workshop-Situation hat Lie ihren Ansatz insbesondere zur dritten Aufnahme 2018c hin radikalisiert. Aber auch im Workshop-Konzert sind noch deutliche Spuren dieses Prozesses zu erkennen. Kilian Sprau sah hierin einen »teleologischen Charakter« manifest, der auf Nr. 6 hinziele¹¹⁸; dem stimmte die Pianistin im Sinn ihres sozusagen demokratischen Konzepts, das auf alle Stücke dasselbe Konzept anwenden möchte, nicht ungeteilt zu. In der Tat ist in Lies Deutung von Nr. 6 (hierin vergleichbar Skogstads Deutung, aber auf einem insgesamt höheren Tempo-Plateau), eine Unruhe zu bemerken, die sich aus dem »Schwung« eines freien Spiels im zügigen Tempo herleitet und damit auch die Kontemplation dieses emphatischen und doch offenen Schlusses aufbricht.

¹¹⁸ Auch hier bezog Sprau sich auf die Interpretation Lie 2018b.

III. Zusammenfassung und Ausblick

An den zuletzt detailliert besprochenen Workshop-Aufnahmen und ihrer Wandelbarkeit ist vielleicht besonders plastisch erkennbar geworden, welch großen ›Spiel-Raum‹ eine pianistische Deutung von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* ausfüllen kann. In der Workshop-Situation wurde dieser Spiel-Raum durch die bewusst offene und multidimensional gehaltene Strukturanalyse und durch den Bezug auf die gesamte Aufnahmegeschichte gezielt und provokativ maximiert – wohl im Gegensatz zur gängigen Situation im Klavierunterricht, in der meist konkrete spielpraktische und ästhetische Zielsetzungen verfolgt werden. Die außerordentlich kreative und kommunikative Form, in der die drei pianistisch Beteiligten im Workshop auf diese Vorgabe reagierten, zeigt, dass dieser Ansatz ein Desideratum in der täglichen pianistischen Praxis füllt. Es zeichnet sich dabei auch eine neue Form ›historisch informierter Aufführungspraxis‹ für die Musik des (frühen) 20. Jahrhunderts ab, und zwar durch eine produktiv-kritische Hinwendung heutiger Interpretinnen und Interpreten zur Interpretationsgeschichte, die auch eine musikologische Annäherung an dieses komplexe Gebiet nur bereichern kann. Denn zweifellos ist die Adaptibilität einer konkreten historischen Interpretation ein Indikator für ihre historische Relevanz und Gewichtung im historiografischen Diskurs, zumal von mehreren Seiten eine lineare ›Erzählung‹ musikalischer Interpretationsgeschichte verworfen wurde.¹¹⁹

Deutlich wurde auch, dass für die Vorannahme des *PETAL*-Projekts, Interpretationen eines Werks führten zu deutlich unterscheidbaren Konzepten von Makroform, die Schönberg'schen kleinen Klavierstücke aufgrund ihrer Offenheit und Mehrdeutigkeit ein besonders gut geeigneter Gegenstand waren. Es geht dabei keinesfalls darum, immer eine Intentionalität der Interpretinnen und Interpreten hinsichtlich der Gesamtform zu unterstellen. Beim *PETAL*-Workshop wurde vielmehr deutlich, dass die zyklische Anlage für die Ausführenden weitgehend Resultat einer Konzeption der einzelnen Stücke oder allenfalls lokaler Beziehungen ist und weniger das einer bewussten Gesamt-Strategie. Dennoch steht außer Zweifel, dass der Gesamteindruck der einzelnen Einspielungen im Spannungsfeld mit den historischen Aufnahmen und den analytischen Potenzialitäten so grundlegend unterschiedliche Deutungen vor allem auch der zyklischen Makroform offenbart, dass gerade auf dieser Ebene der eigenschöpferische Charakter der praktischen Interpretation markant hervortritt.

Dass über die Art und Weise des zyklischen Zusammenhangs (oder Nicht-Zusammenhangs) von Schönbergs op. 19 im Rahmen des Workshops keine Einigkeit hergestellt werden konnte, verweist auf ein besonders breites Poten-

¹¹⁹ Vgl. Hinrichsen 2011, S. 36f.; Cook 2013, S. 129–133, 219–223.

zial makroformaler Deutungsmodelle in diesem Werk, wie sie in unserer Studie versuchsweise eingegrenzt wurden. Kaum zweifelhaft dürfte sein, dass die dabei unterschiedenen fünf Modelle auch auf andere Kontexte gut übertragbar sind, beziehen sie sich doch auf archaische Prototypen zyklischer Gestaltung: rahmen, eröffnen, schließen, kontrastieren, beschleunigen. In Hinblick auf zukünftige Forschungsunternehmungen wäre zu überlegen, in welchem Maß der im Rahmen dieser Studie etablierte methodische Ansatz zu modifizieren wäre, um eine Adaption auf andere musikalische Gattungen und Besetzungen zu gewährleisten, etwa dann, wenn bei dem Untersuchungsgegenstand ›Liederzyklus‹, der gleichfalls einen Schwerpunkt innerhalb des *PETAL*-Projekts bildet, mit der Stimme eine weitere Ebene der musikalisch-semantischen Darstellung und Interpretation hinzutritt.

Deutlich sichtbar wird anhand der hier vorgelegten Studien auch, dass eine auktoriale Schule der musikalischen Aufführung, wie sie die Schönberg-Schule zweifellos in vieler Hinsicht zu formieren suchte, immer nur einzelne Facetten einer angemessenen Interpretation zu formulieren vermag. Die von Steuermann formulierte und in seinem Klavierspiel äußerst differenziert eingelöste Absicht, Schönbergs revolutionäre kompositorische Setzungen als »normal music« zu vermitteln¹²⁰, ist sozialgeschichtlich leicht aus dem Kampf um institutionelle und musikhistorische Anerkennung der Wiener Schule erklärbar, sie impliziert aber auch die Tendenz zu einer Klassizität der musikalischen Interpretation, die ihrem Gegenstand vielleicht nicht in jeder Hinsicht (oder nicht innerhalb jeder historischen Epoche) adäquat ist. Han-Gyeol Lie hat auf diesen Punkt besonders hingewiesen, indem sie Schönberg als Klassiker bezeichnete, an dem heute nichts mehr »gezeigt« werden müsse. Vor diesem Hintergrund treten die unorthodoxen Aufnahmen insbesondere aus den Jahrzehnten vor 1970, aber auch aus späterer Zeit ins Zentrum des Interesses. Dass viele dieser besonders aus dem Rahmen fallenden und damit am wenigsten Tendenzen der Standardisierung nachgebenden Deutungen von *P i a n i s t i n n e n* vorgelegt wurden (Harris 1951, Kraus 1960, Bucquet 1973, Majlingová 1977, Wolpe 1991, Uchida 2000), wäre zweifellos ein Punkt, der vor dem Hintergrund der autoritär-patriarchalischen Hierarchie der Schönberg-Schule gesonderte Aufmerksamkeit verdienen würde. Damit sind nur wenige der Fäden genannt, die sich von den hier zusammengetragenen Untersuchungen weiterspinnen ließen.

¹²⁰ Steuermann an Gielen, 24.7.1942 (vgl. Anm. 57).

ANHANG

Tab. 1

Schönberg, op. 19: musikalische Strukturen und Beziehungen.

	Tempo / Charakter	Dynamik	Metrum	Form	Phrasenstruktur (Angaben in Taktten)	Länge	Tonhöhenkoppelung
1	Leicht, zart (♩)	ppp-p	6/8; 3/8; 2/4; 6/8	Kopfsatz Sonatenform (?)	0.6–4.4 „1. Thema“: Grundgedanke–Variante–Fortsetzung 4.5–6.3 Überleitung/Abspaltung 7.1–8.2 „2. Thema“: Grundgedanke–Variante (Grundgedanke/Abspaltung/Kadenz) 8.2–12.4 Durchführung/Schlussgruppe/Auftaktakkord 13.1–14.6: Expressivo-Phrase (Reprise, fragmentarisch) 15.1–17.6: Schluss-Klang/Echo/offener Schluss	17 Takte 86 Schläge	Nachbar-Akkord → 2
2	Langsam (♩)	pp	c (4/4)	langsamer Satz 1 Thema/Gegenthema/ Epilog	1.1–4.8 rhythmisches Ostinato/Cantabile-„Thema“/ variiertes Ostinato 5.1–7.1 Unterbrechung+Echo/„Gegenthema“/Akkord 1 7.2–9.8 Epilog (verschobenes Ostinato)/offener Schluss/Akkord 2	9 Takte 36 Schläge	Nachbar-Akkord → 3
3	Sehr langsame (♩)	f / pp -ppp	c (4/4)	langsamer Satz 2 „Satz“	1.1–5.1 zusammengesetzter Grundgedanke/ Generalpause 5.2–9.4 Abspaltung 1+2/Kadenz', offener Schluss	9 Takte 36 Schläge	--
4	Rasch, aber leicht (♩)	p-pp f-fff	2/4	Scherzo 1 A-B-A' [variiert]	1.1mA–5.1 Grundgedanke/Kontrastgedanke/Kadenz' 5.2–9.2 kontrastierender Mittelabschnitt 10.1–13.1 „gestauchte“ Reprise Grundgedanke/Kadenz'	13 Takte 27 Schläge	--
5	Etwas rasch (♩)	p f-pp	3/8	Scherzo 2 („Walzer“) „Themensatz“	1.1–8.2 Grundgedanke, abgebrochen/Abspaltung/ Kadenz' 8.3–12.1 Abspaltungen 12.2–15.3 kadenzierender „Zusammenbruch“	15 Takte 45 Schläge	Nachbar-Akkord → 6
6	Sehr langsam (♩)	pp-ppp	4/4	Adagio Finale Sonatenform (fragmentarisch) (?)	1.1mA–4.3 Motto-Akkord/Variante 4.4–7.1 Durchführung, Umwandlung 7.2–7.4 Rezitativ 8.1–8.4 Reminiszenz – Stille 9.1–9.4 Reprise Motto-Akkord (fragmentarisch)	9 Takte 37 Schläge	

Tab. 2

Schönberg, op. 19: sechs Aufnahmen Eduard Steuermanns im Vergleich mit Durchschnittswerten aus 40 Aufnahmen anderer Pianistinnen/Pianisten – Dauern (oben links), Haupttempo (unten links), Prozentanteile innerhalb der Gesamtdauer (oben rechts), relative Standardabweichungen vom Haupttempo (unten rechts); die Werte der Live-Aufnahmen (1954, 1957b, 1962) sind kursiv gesetzt, ebenso die im Brief an Michael Gielen vom 24.7.1942 angegebenen Tempo-Werte.

	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	total	Prozentanteile	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6
Dauern														
Steuermann 1949	01:13	00:54	00:48	00:20	00:34	01:17	05:06		23,9	17,6	15,7	6,5	11,1	25,2
Steuermann 1954	01:00	00:52	00:44	00:18	00:33	01:07	04:34		21,9	19,0	16,1	6,6	12,0	24,5
Steuermann 1957a	01:08	00:48	00:41	00:20	00:31	00:57	04:25		25,7	18,1	15,5	7,5	11,7	21,5
Steuermann 1957b	01:06	00:48	00:43	00:18	00:30	01:04	04:29		24,5	17,8	16,0	6,7	11,2	23,8
Steuermann 1962	01:01	00:47	00:46	00:18	00:34	01:15	04:41		21,7	16,7	16,4	6,4	12,1	26,7
Steuermann 1963	01:04	00:48	00:42	00:19	00:36	01:08	04:37		23,1	17,3	15,2	6,9	13,0	24,5
Mittelwert	01:05	00:50	00:44	00:19	00:33	01:08	04:39		23,5	17,8	15,8	6,8	11,9	24,4
Maximum	01:13	00:54	00:48	00:20	00:36	01:17	05:06		25,7	19,0	16,4	7,5	13,0	26,7
Minimum	01:00	00:47	00:41	00:18	00:30	00:57	04:25		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	01:17	00:55	01:00	00:21	00:29	01:14	05:14		24,5	17,3	19,0	6,8	9,1	23,3
Maximum 40	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22		31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1
Minimum 40	00:55	00:29	00:42	00:15	00:17	00:47	03:58		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								Standardabw. (%)						
Steuermann Brief 1942	100	52	52	112	144	50			op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6
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	11,3	15,5	18,7	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	47,2	37,5	93,9	142,4	39,0			27,3	13,4	16,7	24,9	19,6	20,1
Maximum 40	132,0	84,0	51,8	134,0	229,6	62,1			46,8	27,3	36,4	46,7	31,1	34,8
Minimum 40	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6			17,6	7,7	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. (%) 40	16,3	24,8	19,1	18,1	23,6	25,0			25,2	29,5	30,3	33,8	28,2	31,9

Tab. 3.1

Schönberg, op. 19: diskographisches Verzeichnis der Tonaufnahmen (die im Rahmen von *PETAL* analysierten Aufnahmen sind in der linken Spalte durch ein »x« gekennzeichnet¹²¹).

analysiert	Pianist*in	Aufnahmejahr	Erstveröffentlichung	Label
x	Gieseking, Walter	1925		Welte 3832 (Klavierrolle); digitaler Transfer: https://sverigesradio.se/sida/avschnitt/690310?programid=4778 (18.1.2018)
	Gil-Marchex, Henri	1927		Pleyela PM E 10296 (Klavierrolle)
x	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)
x	Steuermann, Edward	1949	1951	Dial DLP 14 mono (LP); Archiphon WU-035 (CD 2004)
	Bentzon, Niels Viggo	1950?	1950?	EMI His Master's Voice (Denmark) X 7261 (10" 78-rpm)
x	Harris, Johana	1951?	1951?	Cumberland Forest Festival XTV 14148/49 mono (LP)
	Kraus, Else C.	1952?	1952?	Esquire TW 14-001 mono (LP)
	Harris, Johana	1954?	1954	ASCAP CB 185 mono (LP)
x	Steuermann, Eduard	1954		Live-Mitschnitt, Internationales Musikinstitut Darmstadt, 22.8.1954, Archivnummer IMD-M-5697
	Pestalozza, Carlo	1956?	1956	EMI Voce del Padrone QCLP 12020 mono (LP)
x	Steuermann, Edward	1957a	1957	Columbia ML 5216 mono (LP); TACET 186 (CD 2009)
x	Steuermann, Eduard	1957b	2017	Live-Mitschnitt, Internationales Musikinstitut Darmstadt, 17.7.1957, Darmstadt Aural Documents, Box 4, Pianists, NEOS 11630 (CD)
x	Jacobs, Paul	1958?	1958	Ducretet Thomson 320 C 125 (LP)
x	Kadosa, Pál	1958	1978	Hungaroton LPX 12009/010 mono + stereo (LP); Hungaroton LPX 12010 2A-03 (LP)
x	Kraus, Else C.	1960	1960?	Bärenreiter Musicaphon BM 30 L1503 (LP)
x	Steiner, Karl	1962	1995	Centaur CRC 2241/42 stereo ADD (CD 1995); Wien: Österreichischer Musikrat, Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg (CD 2003)
x	Steuermann, Eduard	1962		Live-Mitschnitt, Mozarteum Salzburg, Internationale Sommer-Akademie, 29.7.1962, Arnold Schönberg Center
x	Steuermann, Eduard	1963	2012	Schoenberg – Berg – Webern: The RIAS Second Viennese School Project, audite 21.412 (CD)
x	Gould, Glenn	1965?	1966	Columbia M2L 336 (ML 6216/17) mono (LP); CBS MPK 45558 (CD 1989)
	Zulueta, Jorge	1966	1967?	Siglo XX (Argentina) JJ-012/13 (LP)
x	Bjelik, Martin	1967?	1967?	Österreichische Phonotheek Öph 10003 stereo (LP)
x	Webster, Beveridge	1967?	1967	Dover HCR 5285 mono (LP); Dover HCR-ST 7285 A-3 (LP)
	Jacobs, Paul	vor 1968?	vor 1968?	Véga C 30 S 231 (LP)
x	Helfffer, Claude	1969	1970	Harmonia Mundi HM 20 752 stereo (LP); Harmonia Mundi France HMA 190752 stereo ADD (CD 1992)
	Kars, Jean Rodolphe	1969?	1969?	Iramac 6703 stereo (LP)
	McCabe, John	1969?	1969	Pye Golden Guinea GSGC 14116 stereo (LP)
x	von Vintschger, Jürg	1970?	1970	Turnabout TVS 34378 stereo (LP)
x	Zykan, Otto M.	1970?	1970	Amadeo (I Classici) SXAM 4176 stereo (LP)
	Chamberlaine, Anne	1971?	1971	Ars Nova/Ars Antiqua AN 1007 stereo (LP)
x	Liubimov, Aleksei	1971?	1971	Melodia 33510-06869/70 stereo (LP)
x	Bucquet, Marie-Françoise	1973?	1973	Philips 6500 510 stereo (LP)
	Kars, Jean Rodolphe	1974	1975	EMI Voix de Son Maître 2C 065-12 870 stereo (LP)
x	Pollini, Maurizio	1974	1975	Deutsche Grammophon 2530 531 stereo (LP); Deutsche Grammophon 423 249-2 GC stereo ADD (CD 1988)
	Schindler, Christoph	1974	1998	North Pacific Music NPM 697 stereo (CD)
	Jacobs, Paul	1975?	1975	Nonesuch H 71309 stereo (LP)
	Weiss, Liselotte	1975	1975	Bis LP 023 stereo (LP)
x	Majlingová, Lydia	1977	1978	Opus 9111 0657 stereo (LP); Opus OE 2264 B-01 (LP)
x	Takahashi, Yuji	1977	1979	Denon OX 7159/160 stereo (LP); Denon 60CO 1060/61 stereo DDD (CD 1986)
	Naoyuki, Inoue	vor 1978?	vor 1978?	RCA (Japan) Victor JRZ 2202 (LP)
	Oberdoerffer, Monique	1978?	1978?	Gallo 30 174 stereo (LP)
x	Pelletier, Louis-Philippe	1983?	1983	Société Nouvelle d'Enregistrement SNE-509 stereo (LP)
	Boyk, James	1984?	1984	Performance Recordings PR 4 stereo (LP)
x	Reimann, Aribert	1984	1985	EMI His Master's Voice (067) (EL) 27 0076 1 digital stereo (LP)
	Christodoulos, Georgiades	1985	1985	Meridian E 77108 stereo (LP)
	Armengaud, Jean-Pierre	1986?	1986?	EMI Classics for Pleasure 2M 047-13 165 stereo (LP)
x	Wytttenbach, Jürg	1989	1991	Accord 200972 stereo DDD (CD)

¹²¹ Ein Großteil der Aufnahmen stammt aus den Beständen des Arnold Schönberg Centers. Eike Feß sei für die Digitalisierung und Zurverfügungstellung der Einspielungen sehr herzlich gedankt, ebenso Claudia Mayer-Haase vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt für die Übermittlung des Live-Mitschnitts mit Eduard Steuermann bei den Darmstädter Ferienkursen vom 22.8.1954. Blauer Farbdruck weist die analysierten Einspielungen in alternativen Editionen aus, wenn Originaltonträger (etwa aus technischen Gründen) nicht herangezogen werden konnten und/oder nicht verfügbar waren. Schallplatteneinspielungen wurden digitalisiert.

	Arnold, Stefan	1990	1990?	Harmonia Mundi HM 924-2 stereo (CD)
	Neveux, Alain	1990	1991	Accord 200852 stereo DDD (CD)
	Sonoda, Takahira	1990	1991?	Evica HTCA-1002 stereo ??D (CD)
x	Hinterhäuser, Markus	1991	1992?	London Hall docu 5 stereo DDD (CD)
x	Wolpe, Katharina	1991?	1991	Symposium 1107 stereo DDD (CD)
	Moyer, Frederick	1992	2003	JRI Recordings J104 stereo ?DD (CD)
	Witter, Barbara	1992	1994	Amati ami 9302/1 stereo DDD (CD)
x	Barenboim, Daniel	1994	1995	Teldec 4509-98256-2 stereo DDD (CD)
x	Henck, Herbert	1994	1995	Wergo WER 6268-2 stereo DDD (CD)
	Herzfeld, Günther	1994	1994	Edition Absaits EDA 008-2A stereo DDD (CD)
x	Schleiermacher, Steffen	1994	1995	Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MD G 613 0579-2 stereo DDD (CD)
	Holshouser, Scott	1995	2000	Koch International Classics 3-7496-2 H1 stereo DDD (CD)
x	Chen, Pi-hsien	1996	1999	hat[now]Art 125 DDD (CD)
x	Hill, Peter	1996	1999	Naxos 8.553870 stereo DDD (CD)
	Klein, Elisabeth	1997?	1997	Classico CLASSCD 180-181 stereo (CD)
	Levinson, Max	1997	1997	N2K Encoded Music N2K-10015 stereo (CD)
	Purvis, Jennifer	1997?	1997	Naxos NA414012 stereo DDD (CD)
x	Larcher, Thomas	1998	1999	CM New Series 465 136-2 (ECM 1667) stereo DDD (CD)
x	Polyzoides, Janna	1999	1999	Austro Mechana EM 1707 stereo ??D (CD)
x	Sherman, Russel	1999	2002	GM Recordings GM2071CD stereo ?DD (CD)
x	Eschenbach, Christoph	2000?	2000	Koch International – 3-7496-2 HI (CD)
	Rothenberg, Sarah	2000	2001	Arabesque Z6761 stereo DDD (CD)
x	Uchida, Mitsuko	2000	2001	Philips 289 468 033-2 PH stereo DDD (CD)
	Pöntinen, Roland	2001	2005	Bis CD-1417 stereo DDD (CD)
x	Groh, Markus	2002?	2002	Schmidt Artists MG1232 stereo DDD (CD)
	Kronenberg, Yorck	2002	2003	Ars Musici AM 1357-2 stereo DDD (CD)
x	Dünki, Jean-Jacques	2005	2006	CD-Beilage zu Jean-Jacques Dünki: <i>Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik</i> , Wien 2006
	Hough, Stephen	2007?	2007	Hyperion Records CDA 67564 (CD)
x	Serkin, Peter	2009?	2009	Arcana (4) – A 315 (CD)
	Guaita, Annabel	2011?	2011	Lawo Classics – LWC 1024 (CD)
x	Boffard, Florent	2013?	2013	Mirare – MIR 191 (CD)
	Taril, Fiammetta	2013	2015	ICSM003 (CD)
	Solare, Juan Maria	2014	2014	Janus Music & Sound 006 (Download)
x	Skogstad, Håkon	2018		private Aufnahme für PETAL
x	Körber, Till Alexander	2018		private Aufnahme für PETAL
x	Lie, Han-Gyeol	2018		private Aufnahme für PETAL
46		82		

Tab. 3.2

Schönberg, op. 19: Anzahl der analysierten Aufnahmen nach Jahrzehnt mit Durchschnittsdauern.¹²²

Jahrzehnte	gesamt	analysiert	Steuermann	Durchschnittsdauer analysierte Aufnahmen (gesamter Zyklus)
1920	2	1		
1930	1	1		
1940	1	1	1	04:34
1950	10	6	3	04:46
1960	12	8	2	04:46
1970	14	7		05:04
1980	6	3		05:07
1990	20	10		05:37
2000	9	5		05:54
2010	7	4		05:06
	82	46	6	05:10
1925–1959	14	9		04:42
1925–1969	40	24		04:44
1970–2018	56	29		05:25

¹²² Hier wurden die Mittelwerte anhand aller 46 analysierten Aufnahmen erhoben, was etwa für die 1950er-Jahre freilich eine starke Beeinflussung der Werte durch Steuermanns Aufnahmen ergibt, die hier 50 % des untersuchten Audiomaterials ausmachen.

Tab. 4

Schönberg, op. 19: 46 Aufnahmen 1925–2018 – Dauern (links) und Prozentanteile (in Prozent der Gesamtdauer, rechts), chronologisch geordnet.

Dauern	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	gesamt	Prozentanteile	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6
Giesecking 1925	01:00	00:42	00:51	00:17	00:29	00:52	04:10	Giesecking 1925	23,9	17,0	20,2	6,6	11,4	20,9
Sanromá 1937	01:04	00:54	00:48	00:20	00:18	01:01	04:25	Sanromá 1937	24,0	20,5	18,0	7,7	6,8	23,1
Steuermann 1949	01:13	00:54	00:48	00:20	00:34	01:17	05:06	Steuermann 1949	23,9	17,6	15,7	6,5	11,1	25,2
Harris 1951	01:37	00:36	00:47	00:32	00:48	00:51	05:11	Harris 1951	31,1	11,7	15,1	10,2	15,6	16,3
Steuermann 1954	01:00	00:52	00:44	00:18	00:33	01:07	04:34	Steuermann 1954	21,9	19,0	16,1	6,6	12,0	24,5
Steuermann 1957a	01:08	00:48	00:41	00:20	00:31	00:57	04:25	Steuermann 1957a	25,7	18,1	15,5	7,5	11,7	23,5
Steuermann 1957b	01:06	00:48	00:43	00:18	00:30	01:04	04:29	Steuermann 1957b	24,5	17,8	16,0	6,7	11,2	23,8
Jacobs 1958	01:15	01:07	01:25	00:15	00:26	01:12	05:40	Jacobs 1958	22,1	19,7	25,0	4,4	7,6	21,2
Kadosa 1958	01:13	00:39	00:57	00:16	00:21	00:49	04:16	Kadosa 1958	28,6	15,1	22,4	6,3	8,3	19,3
Kraus 1960	01:06	00:43	00:44	00:19	00:27	00:47	04:07	Kraus 1960	26,7	17,6	18,0	7,6	11,0	19,1
Steiner 1962	00:55	00:47	00:45	00:18	00:23	00:49	03:58	Steiner 1962	23,0	19,9	19,1	7,7	9,6	20,7
Steuermann 1962	01:01	00:47	00:46	00:18	00:34	01:15	04:41	Steuermann 1962	21,7	16,7	16,4	6,4	12,1	26,7
Steuermann 1963	01:04	00:48	00:42	00:19	00:36	01:08	04:37	Steuermann 1963	23,1	17,3	15,2	6,9	13,0	24,5
Gould 1965	01:23	01:02	00:48	00:18	00:25	01:16	05:13	Gould 1965	26,6	19,9	15,3	5,9	8,0	24,3
Bjelik 1967	01:03	00:56	01:01	00:23	00:27	01:09	04:58	Bjelik 1967	21,0	18,8	20,4	7,8	8,9	23,0
Webster 1967	01:14	00:50	00:55	00:28	00:31	01:13	05:18	Webster 1967	23,4	17,9	17,3	8,8	9,6	23,1
Helffer 1969	01:13	01:05	01:02	00:20	00:29	01:09	05:17	Helffer 1969	22,9	20,4	19,6	6,4	9,0	21,7
Vintschger 1970	01:24	01:06	00:47	00:22	00:28	01:14	05:20	Vintschger 1970	26,2	20,5	14,6	7,0	8,6	23,1
Zykan 1970	01:10	00:46	00:42	00:16	00:17	00:51	04:01	Zykan 1970	28,9	19,2	17,2	6,7	7,0	21,0
Ljubimov 1971	00:55	00:51	01:00	00:17	00:22	01:18	04:43	Ljubimov 1971	19,3	18,0	21,2	6,2	7,8	27,5
Bucquet 1973	01:33	00:54	01:13	00:19	00:29	01:28	05:56	Bucquet 1973	26,0	15,3	20,6	5,3	8,2	24,7
Pollini 1974	01:12	00:51	00:54	00:23	00:31	01:06	04:56	Pollini 1974	24,2	17,3	18,2	7,6	10,6	22,1
Majlingová 1977	01:33	00:29	00:50	00:26	00:36	00:57	04:51	Majlingová 1977	31,8	10,0	17,3	9,0	12,4	19,5
Takahashi 1977	01:20	01:02	01:12	00:20	00:29	01:19	05:43	Takahashi 1977	23,3	18,1	21,0	6,0	8,6	23,1
Pelletier 1983	01:19	00:47	00:58	00:22	00:29	01:00	04:55	Pelletier 1983	26,8	15,8	19,8	7,6	9,7	20,9
Reimann 1984	01:13	00:43	01:07	00:19	00:28	01:21	05:12	Reimann 1984	23,6	13,9	21,5	6,0	9,1	25,2
Wyttenbach 1989	01:17	00:53	00:56	00:25	00:30	01:11	05:13	Wyttenbach 1989	24,7	17,0	17,9	7,9	9,7	22,7
Wolpe 1991	01:27	01:07	01:08	00:18	00:28	01:32	06:01	Wolpe 1991	24,1	18,6	18,8	5,1	7,9	25,5
Hinterhäuser 1991	01:30	00:55	01:06	00:17	00:28	01:20	05:36	Hinterhäuser 1991	26,7	16,5	19,5	5,0	8,3	23,9
Schleiermacher 1994	01:33	01:04	00:55	00:18	00:32	01:38	06:00	Schleiermacher 1994	25,8	17,9	15,2	5,0	8,8	27,3
Barenboim 1994	01:08	00:45	00:57	00:20	00:24	00:53	04:28	Barenboim 1994	25,4	16,8	21,3	7,6	9,1	19,8
Henck 1994	01:19	00:44	01:14	00:18	00:18	01:26	05:19	Henck 1994	24,7	13,8	23,3	5,6	5,6	26,9
Chen 1996	01:22	01:03	01:07	00:21	00:32	01:44	06:08	Chen 1996	22,3	17,0	18,1	5,7	8,6	28,3
Hill 1996	01:23	00:49	00:58	00:24	00:32	01:24	05:31	Hill 1996	25,2	14,8	17,5	7,3	9,8	25,5
Larcher 1998	01:24	01:02	01:09	00:26	00:28	01:32	06:00	Larcher 1998	23,3	17,1	19,2	7,1	7,8	25,5
Polyzoides 1999	01:16	01:08	01:09	00:21	00:28	01:16	05:38	Polyzoides 1999	22,5	20,1	20,4	6,2	8,3	22,5
Sherman 1999	01:10	01:05	01:01	00:22	00:31	01:23	05:32	Sherman 1999	21,0	19,6	18,4	6,6	9,4	24,9
Eschenbach 2000	01:23	01:25	01:15	00:24	00:37	01:38	06:42	Eschenbach 2000	20,7	21,1	18,7	5,9	9,2	24,4
Uchida 2000	01:21	01:12	01:19	00:22	00:46	02:22	07:22	Uchida 2000	18,2	16,3	17,9	5,0	10,5	32,1
Groh 2002	01:07	00:55	01:01	00:16	00:30	01:13	05:02	Groh 2002	22,1	18,3	20,2	5,5	9,8	24,1
Dünki 2005	01:24	00:40	00:54	00:26	00:31	00:54	04:49	Dünki 2005	29,2	13,7	18,8	8,8	10,9	18,6
Serkin 2009	01:17	01:10	01:03	00:20	00:23	01:24	05:37	Serkin 2009	22,7	20,7	18,8	6,0	6,9	24,9
Boffard 2013	01:16	01:02	01:06	00:24	00:20	01:01	05:09	Boffard 2013	24,6	20,0	21,4	7,7	6,6	19,7
Skogstad 2018a	01:24	00:48	00:55	00:21	00:28	01:37	05:35	Skogstad 2018a	25,2	14,4	16,5	6,4	8,5	29,1
Körber 2018a	01:15	00:49	01:01	00:21	00:22	01:05	04:52	Körber 2018a	25,6	16,8	20,8	7,0	7,6	22,8
Lie 2018a	01:10	00:45	00:43	00:25	00:38	01:05	04:46	Lie 2018a	24,4	15,8	15,2	8,6	13,3	22,8
Mittelwert 46	01:15	00:54	00:58	00:21	00:29	01:13	05:10	Mittelwert 46	24,4	17,4	18,6	6,8	9,5	23,4
Maximum 46	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22	Maximum 46	31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1
Minimum 46	00:55	00:29	00:41	00:15	00:17	00:47	03:58	Minimum 46	18,2	10,0	14,6	4,4	5,6	16,3
Standardabw. (%) 46	13,7	20,1	19,3	16,6	21,7	24,6	13,5	Standardabw. (%) 46	11,3	13,9	13,0	17,8	21,1	13,0
Mittelwert 41 (S57a)	01:16	00:54	00:59	00:21	00:29	01:14	05:13	Mittelwert 41 (S57a)	24,6	17,3	18,9	6,8	9,2	23,2
Maximum 41 (S57a)	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22	Maximum 41 (S57a)	31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1
Minimum 41 (S57a)	00:55	00:29	00:41	00:15	00:17	00:47	03:58	Minimum 41 (S57a)	18,2	10,0	14,6	4,4	5,6	16,3
Standardabw. (%) 41 (S57a)	13,2	20,9	18,1	16,9	22,6	25,8	13,7	Standardabw. (%) (S57a)	11,6	14,7	12,4	18,8	20,7	13,6

Tab. 5

Schönberg, op. 19: 46 Aufnahmen 1925–2018 – Haupttempi (in bpm, links) und relative Standardabweichungen (in Prozent des jeweiligen Haupttempos, rechts), chronologisch geordnet.

Haupttempo	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	Standardabweichung (%)	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6
Gieseking 1925	111,6	58,5	42,3	107,9	137,4	49,0	Gieseking 1925	31,4	15,2	18,7	20,9	17,3	16,7
Sanromá 1937	107,8	43,4	48,9	109,2	229,6	48,1	Sanromá 1937	37,2	16,1	25,5	39,2	14,4	19,1
Steuermann 1949	82,5	44,1	43,7	103,4	108,6	34,8	Steuermann 1949	34,3	12,2	21,5	18,7	22,2	19,0
Harris 1951	57,1	71,4	46,8	64,4	65,0	62,1	Harris 1951	30,2	17,7	18,0	41,2	14,6	34,8
Steuermann 1954	97,1	48,2	49,4	110,0	107,6	39,8	Steuermann 1954	30,3	14,7	17,5	21,5	26,0	16,8
Steuermann 1957a	82,7	49,6	52,6	96,3	109,5	43,7	Steuermann 1957a	26,2	13,9	15,5	19,5	22,0	19,2
Steuermann 1957b	94,7	51,3	50,5	109,8	118,8	44,6	Steuermann 1957b	36,8	15,4	17,4	22,7	26,6	16,1
Jacobs 1958	87,7	36,9	25,3	134,0	181,8	39,3	Jacobs 1958	30,4	12,5	17,8	24,4	17,5	31,4
Kadosa 1958	89,1	66,9	35,7	113,8	188,6	53,5	Kadosa 1958	24,6	14,1	13,1	24,5	27,3	16,1
Kraus 1960	82,7	59,9	48,5	111,9	162,5	61,7	Kraus 1960	31,1	20,5	23,3	35,1	27,9	27,2
Steiner 1962	118,9	49,8	47,4	93,4	156,2	54,8	Steiner 1962	18,8	10,7	14,3	18,9	12,3	19,4
Steuermann 1962	97,2	53,0	49,6	114,0	114,7	36,8	Steuermann 1962	32,2	15,4	19,1	21,4	33,9	21,4
Steuermann 1963	91,8	50,0	51,3	102,7	107,3	40,4	Steuermann 1963	32,1	13,0	17,6	20,7	27,9	18,0
Gould 1965	77,2	37,3	49,0	92,4	143,9	35,5	Gould 1965	29,6	12,8	36,4	23,3	17,6	16,6
Bjellik 1967	97,7	43,1	34,0	82,3	127,3	38,4	Bjellik 1967	19,7	10,0	11,1	29,0	18,6	24,5
Webster 1967	81,7	43,1	39,6	62,3	125,8	37,4	Webster 1967	24,2	12,6	18,1	19,8	21,6	19,3
Heiffer 1969	99,1	38,7	34,6	97,0	143,3	34,2	Heiffer 1969	33,5	15,0	14,4	23,5	25,4	16,6
Vintschger 1970	70,7	36,4	47,1	92,3	141,0	34,3	Vintschger 1970	22,8	8,8	16,2	39,9	23,8	22,0
Zykan 1970	92,7	51,2	51,8	133,9	205,0	49,5	Zykan 1970	35,5	14,8	14,2	27,9	19,6	15,3
Liubimov 1971	132,0	42,2	35,8	110,7	171,7	33,6	Liubimov 1971	27,9	9,9	12,8	17,6	21,8	15,0
Bucquet 1973	62,1	46,4	28,9	113,5	169,3	30,0	Bucquet 1973	29,7	27,3	15,3	46,7	26,7	29,0
Pollini 1974	83,1	47,3	37,3	82,5	118,0	39,6	Pollini 1974	20,3	11,9	12,7	15,0	18,2	17,6
Majlingová 1977	70,5	84,0	43,1	70,9	87,1	44,6	Majlingová 1977	46,8	18,0	14,0	32,2	12,8	12,0
Takahashi 1977	77,9	37,8	28,3	81,1	134,1	30,8	Takahashi 1977	22,5	14,0	17,3	20,7	15,2	13,2
Pelletier 1983	82,6	53,1	37,0	85,5	141,5	48,4	Pelletier 1983	37,4	18,5	19,4	24,9	28,4	16,8
Reimann 1984	84,3	58,5	30,7	96,4	129,0	34,5	Reimann 1984	25,3	10,5	20,2	22,9	25,8	29,9
Wyttenbach 1989	88,1	50,1	39,3	75,8	132,5	39,2	Wyttenbach 1989	23,7	21,8	21,4	22,2	21,8	23,9
Wolpe 1991	78,3	36,7	31,4	107,7	170,4	31,8	Wolpe 1991	29,4	10,9	16,0	32,5	31,1	22,9
Hinterhäuser 1991	86,8	43,9	32,7	116,1	166,3	31,0	Hinterhäuser 1991	46,2	11,3	18,5	28,3	23,1	24,2
Schleiermacher 1994	78,9	38,5	41,6	102,6	136,5	28,6	Schleiermacher 1994	29,9	16,1	16,9	13,2	17,6	11,8
Barenboim 1994	93,9	53,9	38,6	87,8	144,3	50,2	Barenboim 1994	20,8	9,5	21,8	19,1	19,4	20,4
Henck 1994	87,1	56,9	28,2	103,1	197,2	38,1	Henck 1994	18,4	13,6	14,0	17,0	12,0	31,9
Chen 1996	83,9	40,8	32,8	97,7	130,5	30,3	Chen 1996	24,4	8,9	11,0	30,1	20,1	33,2
Hill 1996	85,4	51,5	38,0	84,0	112,5	32,0	Hill 1996	27,3	13,7	15,4	25,2	15,9	24,3
Larcher 1998	73,2	37,5	31,8	79,5	120,2	26,9	Larcher 1998	23,1	10,8	12,9	13,9	17,4	14,8
Polyzoides 1999	91,2	35,3	33,0	101,2	126,8	37,3	Polyzoides 1999	22,4	10,1	12,2	19,9	16,0	16,7
Sherman 1999	90,3	35,7	36,5	93,3	127,1	32,0	Sherman 1999	28,7	10,3	23,1	28,3	28,0	14,7
Eschenbach 2000	89,0	29,7	28,1	81,8	97,1	29,1	Eschenbach 2000	29,5	11,0	14,8	23,1	15,1	27,3
Uchida 2000	105,0	36,0	26,0	101,7	87,1	18,6	Uchida 2000	31,1	14,5	21,1	40,9	28,5	15,3
Groh 2002	100,1	44,2	34,9	102,6	133,6	39,1	Groh 2002	17,6	12,2	12,5	17,1	10,6	21,3
Dünki 2005	71,8	67,1	39,0	64,9	128,5	50,2	Dünki 2005	24,2	13,2	16,3	14,2	16,8	15,0
Serkin 2009	90,7	36,1	39,1	91,2	163,5	33,3	Serkin 2009	18,8	11,3	21,7	13,2	14,7	14,2
Boffard 2013	77,9	34,8	32,2	84,1	170,6	41,9	Boffard 2013	21,8	7,7	10,3	19,9	17,5	15,7
Skogstad 2018a	85,7	52,3	38,6	84,9	131,9	27,2	Skogstad 2018a	26,3	13,6	9,5	24,6	16,1	11,1
Körber 2018a	85,1	47,1	35,6	87,4	166,8	39,6	Körber 2018a	30,0	9,5	10,8	17,4	10,2	18,8
Lie 2018a	90,0	54,0	51,0	74,5	93,4	42,3	Lie 2018a	19,2	16,7	15,7	28,3	23,4	14,6
Mittelwert 46	87,9	47,5	39,1	95,5	138,3	39,1	Mittelwert 46	27,9	13,5	16,9	24,4	20,5	19,9
Maximum 46	132,0	84,0	52,6	134,0	229,6	62,1	Maximum 46	46,8	27,3	36,4	46,7	33,9	34,8
Minimum 46	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6	Minimum 46	17,6	7,7	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. (%) 46	15,4	23,1	20,2	17,3	23,9	23,4	Standardabw. (%) 46	24,0	27,6	28,4	32,8	28,5	30,3
Mittelwert 41 (S57a)	87,4	47,3	37,9	94,0	141,6	39,1	Mittelwert 41 (S57a)	27,3	13,5	16,7	24,8	19,6	20,1
Maximum 41 (S57a)	132,0	84,0	52,6	134,0	229,6	62,1	Maximum 41 (S57a)	46,8	27,3	36,4	46,7	31,1	34,8
MIN 41 (S57a)	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6	MIN 41 (S57a)	17,6	7,7	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. (%) 41 (S57a)	16,2	24,4	19,7	17,8	23,7	24,7	Standardabw. (%) 41 (S57a)	24,9	29,1	30,0	33,8	27,8	31,5

Tab. 6:

Schönberg, op. 19: 46 Aufnahmen 1925–2018 – Prozentanteile der Gesamtdauer, geordnet nach Prozentanteilen des Stücks Nr. 1 (links), des Stücks Nr. 6 (Mitte) und nach der Summe aus Nr. 1 und Nr. 6 (rechts).

Prozentanteile	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	op. 19.1+6	op. 19.2+6	op. 19.3+6	op. 19.4+6	op. 19.5+6	op. 19.6+6	
Mallingwood 1977	31.8	30.0	17.3	9.0	12.4	19.5	18.2	16.3	17.9	5.0	10.2	30.1	35.2	14.4	16.5	6.4	8.8	29.1	54.3	54.3	54.3	54.3	54.3	54.3	54.3
Uchida 2000	27.4	31.7	24.4	16.2	16.7	16.7	17.4	18.8	18.2	13.1	9.9	11.1	13.6	18.3	18.6	15.2	15.4	14.4	8.6	18.7	18.7	18.7	18.7	18.7	18.7
Diary 2005	29.7	13.7	18.8	8.8	10.9	18.6	22.3	17.0	18.5	7.7	8.6	28.3	24.7	13.8	28.3	5.6	5.6	26.9	51.7	51.7	51.7	51.7	51.7	51.7	51.7
Zyhan 1970	28.9	19.2	17.2	6.7	7.0	21.0	19.3	18.0	21.2	6.2	7.8	27.5	31.8	10.0	17.3	9.0	17.4	19.5	51.4	51.4	51.4	51.4	51.4	51.4	51.4
Kadosa 1958	28.6	15.1	22.4	6.3	8.3	19.3	25.8	17.0	15.2	5.0	8.8	27.3	26.6	19.9	15.3	5.9	8.0	24.3	50.9	50.9	50.9	50.9	50.9	50.9	50.9
Pelleiter 1983	26.8	15.8	19.8	7.6	9.7	20.2	24.7	13.8	23.3	5.6	5.6	26.9	25.2	14.8	17.5	7.3	8.8	25.5	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7
Steuermann 1984	26.7	15.8	20.2	7.3	10.4	20.2	24.7	13.8	23.3	5.6	5.6	26.9	25.2	14.8	17.5	7.3	8.8	25.5	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7	50.7
Hinterhäuser 1991	26.7	16.5	19.5	5.0	8.3	23.9	23.6	13.5	23.5	6.0	9.1	26.9	26.7	16.5	19.5	5.0	8.3	23.9	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6
Gond 1965	26.6	10.9	15.3	5.9	8.0	24.3	24.1	14.6	18.8	5.1	7.9	25.5	27.3	17.0	18.1	5.7	8.6	28.3	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6	50.6
Vinckler 1970	26.2	20.5	14.6	7.0	8.6	23.1	25.2	14.8	17.5	7.3	7.8	26.5	18.2	16.3	17.9	5.0	10.5	32.1	50.3	50.3	50.3	50.3	50.3	50.3	50.3
Bouquet 1973	26.0	19.3	19.9	5.3	8.2	24.7	23.5	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Hill 1958	25.9	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Zyhan 1970	25.9	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.7	18.1	15.5	7.5	11.7	21.5	21.0	19.6	18.4	6.6	9.4	24.9	23.6	15.9	21.5	6.0	9.1	25.9	49.5	49.5	49.5	49.5	49.5	49.5	49.5
Körner 2018a	25.6	16.8	20.8	7.0	7.6	22.3	22.7	20.7	18.8	6.0	6.9	24.9	26.2	20.5	14.6	7.0	8.6	23.1	49.2	49.2	49.2	49.2	49.2	49.2	49.2
Barenboim 1994	25.4	16.8	21.3	7.6	9.1	19.8	26.0	15.3	20.6	5.3	6.2	24.7	23.9	17.6	15.7	6.5	11.1	25.2	49.0	49.0	49.0	49.0	49.0	49.0	49.0
Hill 1958	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Barenboim 1994	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Barenboim 1994	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15.2	4.4	7.8	26.5	28.9	19.2	18.2	6.7	7.0	21.0	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8	49.8
Steuermann 1984	25.2	14.8	18.6	6.8	8.8	25.5	25.3	17.1	15																

Tab. 7

Schönberg, op. 19: drei mit *PETAL* assoziierte Interpretierende am Klavier – a) Aufnahme vor dem Workshop (Prä-Workshop) / b) erste Workshop-Aufnahme / c) zweite Workshop-Aufnahme / d) dritte Workshop-Aufnahme (Workshop-Konzert).¹²³

<i>Dauern</i>	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6	gesamt	<i>Prozentanteile</i>	op. 19.1	op. 19.2	op. 19.3	op. 19.4	op. 19.5	op. 19.6
Skogstad 2018a	01:24	00:48	00:55	00:21	00:28	01:37	05:35	Skogstad 2018a	25,2	14,4	16,5	6,4	8,5	29,1
Skogstad 2018b	01:18	00:55	00:51	00:22	00:27	01:11	05:05	Skogstad 2018b	25,6	18,1	16,6	7,4	9,0	23,4
Skogstad 2018c	01:24	00:57	00:54	00:22	00:25	01:20	05:23	Skogstad 2018c	26,0	17,8	16,8	6,8	7,8	24,8
Skogstad 2018d	01:20	00:55	00:52	00:22	00:24	01:19	05:11	Skogstad 2018d	25,7	17,7	16,6	6,9	7,7	25,4
Körber 2018a	01:15	00:49	01:01	00:21	00:22	01:05	04:52	Körber 2018a	25,6	16,8	20,8	7,0	7,6	22,3
Körber 2018b	01:13	00:56	00:59	00:20	00:22	01:04	04:53	Körber 2018b	24,9	19,0	20,0	6,7	7,5	21,9
Körber 2018c	01:16	00:55	00:58	00:19	00:21	01:10	04:59	Körber 2018c	25,5	18,4	19,3	6,4	7,2	23,3
Körber 2018d	01:16	00:58	01:02	00:18	00:22	01:11	05:07	Körber 2018d	24,8	18,8	20,1	6,0	7,0	23,2
Lie 2018a	01:10	00:45	00:43	00:25	00:38	01:05	04:46	Lie 2018a	24,4	15,8	15,2	8,6	13,3	22,8
Lie 2018b	01:02	00:43	00:37	00:20	00:28	01:00	04:10	Lie 2018b	24,9	17,1	14,8	8,1	11,2	23,9
Lie 2018c	01:05	00:39	00:34	00:20	00:26	00:58	04:03	Lie 2018c	26,7	16,1	14,1	8,3	10,7	24,1
Lie 2018d	01:16	00:44	00:42	00:21	00:27	01:05	04:35	Lie 2018d	27,8	16,0	15,3	7,8	9,7	23,5
Mittelwert 55	01:15	00:53	00:56	00:21	00:28	01:12	05:06	Mittelwert 55	24,6	17,4	18,3	6,8	9,3	23,5
Maximum 55	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22	Maximum 55	31,8	21,1	24,9	10,2	15,6	32,1
Minimum 55	00:55	00:29	00:34	00:15	00:17	00:47	03:58	Minimum 55	18,2	10,0	14,1	4,5	5,6	16,3
Standardabw. (%) 55	13,0	19,3	19,9	15,3	21,4	23,1	13,2	Standardabw. (%) 55	10,5	12,9	13,2	16,8	20,8	12,0
Mittelwert 46	01:15	00:54	00:58	00:21	00:29	01:13	05:10	Mittelwert 46	24,4	17,4	18,6	6,8	9,5	23,4
Maximum 46	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22	Maximum 46	31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1
Minimum 46	00:55	00:29	00:41	00:15	00:17	00:47	03:58	Minimum 46	18,2	10,0	14,6	4,4	5,6	16,3
Standardabw. (%) 46	13,7	20,1	19,3	16,6	21,7	24,6	13,5	Standardabw. (%) 46	11,3	13,9	13,0	17,8	21,1	13,0
Mittelwert 41 (S57a)	01:16	00:54	00:59	00:21	00:29	01:14	05:13	Mittelwert 41 (S57a)	24,6	17,3	18,9	6,8	9,2	23,2
Maximum 41 (S57a)	01:37	01:25	01:25	00:32	00:48	02:22	07:22	Maximum 41 (S57a)	31,8	21,1	25,0	10,2	15,6	32,1
Minimum 41 (S57a)	00:55	00:29	00:41	00:15	00:17	00:47	03:58	Minimum 41 (S57a)	18,2	10,0	14,6	4,4	5,6	16,3
Standardabw. (%) 41 (S57a)	13,2	20,9	18,1	16,9	22,6	25,8	13,7	Standardabw. (%) 41 (S57a)	11,6	14,7	12,4	18,8	20,7	13,6
<i>Haupttempo</i>								<i>Standardabw. (%)</i>						
Skogstad 2018a	85,7	52,3	38,6	84,9	131,9	27,2		Skogstad 2018a	26,3	13,6	9,5	24,6	16,1	11,1
Skogstad 2018b	96,9	44,1	44,1	84,2	170,4	38,0		Skogstad 2018b	40,7	17,8	23,8	28,2	16,5	15,4
Skogstad 2018c	93,5	44,2	42,3	87,6	179,6	35,9		Skogstad 2018c	36,9	15,2	22,7	28,4	15,1	16,4
Skogstad 2018d	97,8	47,5	44,1	90,1	178,6	37,1		Skogstad 2018d	37,5	18,3	19,4	28,1	16,1	15,0
Körber 2018a	85,1	47,1	35,6	87,4	166,8	39,6		Körber 2018a	30,0	9,5	10,8	17,4	10,2	18,8
Körber 2018b	91,4	42,2	36,6	84,3	167,9	38,9		Körber 2018b	30,2	10,1	15,7	22,1	10,6	16,3
Körber 2018c	88,5	43,4	38,4	88,0	163,8	36,9		Körber 2018c	27,9	11,1	13,5	18,0	8,8	16,8
Körber 2018d	88,1	40,5	35,1	91,3	163,9	37,5		Körber 2018d	27,8	10,9	10,7	18,3	10,5	16,6
Lie 2018a	90,0	54,0	51,0	74,5	93,4	42,3		Lie 2018a	19,2	16,7	15,7	28,3	23,4	14,6
Lie 2018b	102,0	60,4	59,9	86,3	126,9	50,3		Lie 2018b	23,7	16,5	18,7	22,6	24,3	21,6
Lie 2018c	95,5	63,3	65,0	86,6	128,8	50,9		Lie 2018c	21,3	20,2	17,4	23,8	23,1	22,6
Lie 2018d	81,9	55,6	52,5	80,4	128,5	48,3		Lie 2018d	20,0	18,4	17,9	24,3	25,7	16,8
Mittelwert 55	88,7	47,7	40,3	94,0	141,3	39,5		Mittelwert 55	28,2	13,8	17,0	24,3	19,8	19,5
Maximum 55	132,0	84,0	65,0	134,0	229,6	62,1		Maximum 55	46,8	27,3	36,4	46,7	33,9	34,8
Minimum 55	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6		Minimum 55	17,6	7,7	9,5	13,2	8,8	11,1
Standardabw. (%) 55	14,3	22,1	21,6	16,4	22,7	22,1		Standardabw. (%) 55	24,1	27,2	27,4	30,7	30,3	29,1
Mittelwert 46	87,9	47,5	39,1	95,5	138,3	39,1		Mittelwert 46	27,9	13,5	16,9	24,4	20,5	19,9
Maximum 46	132,0	84,0	52,6	134,0	229,6	62,1		Maximum 46	46,8	27,3	36,4	46,7	33,9	34,8
Minimum 46	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6		Minimum 46	17,6	7,7	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. (%) 46	15,4	23,1	20,2	17,3	23,9	23,4		Standardabw. (%) 46	24,0	27,6	28,4	32,8	28,5	30,3
Mittelwert 41 (S57a)	87,4	47,3	37,9	94,0	141,6	39,1		Mittelwert 41 (S57a)	27,3	13,5	16,7	24,8	19,6	20,1
Maximum 41 (S57a)	132,0	84,0	52,6	134,0	229,6	62,1		Maximum 41 (S57a)	46,8	27,3	36,4	46,7	31,1	34,8
Minimum 41 (S57a)	57,1	29,7	25,3	62,3	65,0	18,6		Minimum 41 (S57a)	17,6	7,7	9,5	13,2	10,2	11,1
Standardabw. (%) 41 (S57a)	16,2	24,4	19,7	17,8	23,7	24,7		Standardabw. (%) 41 (S57a)	24,9	29,1	30,0	33,8	27,8	31,5

¹²³ Von den je drei während des Workshops entstandenen Aufnahmen wurde die jeweils erste (2018b) ganz zu Beginn des Workshops (22.3.2018) gemacht, also unter Voraussetzung der Kenntnis der annotierten Partitur, aber ohne weitere vorausgehende Kommunikation mit den Projektmitarbeitern oder anderen am Workshop Teilnehmenden, die zweite (2018c) und die dritte Workshop-Aufnahme (2018d) dann wurden nach eingehender Diskussion zu op. 19 im Rahmen des Workshops am Ende des ersten Tags (22.3.2018) bzw. beim Workshop-Konzert am Ende des zweiten Tags (23.3.2018) gemacht.